



Narrar o grande branco: palavra e imagem em noite dentro da noite, de Joca Reiners Terron

Narrating the great white: word and image in noite dentro da noite, by Joca Reineres Terron

Juliana Santini

<https://orcid.org/0000-0001-5267-7230>

Resumo: Este trabalho realiza uma análise intersemiótica de *Noite dentro da noite* – uma autobiografia, de Joca Reiners Terron (2017), problematizando como as fotografias que abrem os capítulos do romance atuam na estruturação de uma narrativa descentrada e fragmentária. A hipótese é de que a impossibilidade de fala do personagem e as imagens, rasuradas, colocam a ditadura militar e o trauma histórico e individual sob o signo do que não pode ser dito – seja porque foi apagado, seja porque sua lembrança é insuportável. A leitura aqui apresentada articula a composição da voz em segunda pessoa à problematização do endereçamento na narrativa, questionando de que modo a fragmentação e os brancos da memória evidenciam, no romance, realizações da cultura brasileira contemporânea em que palavra e imagem ligam-se aos não-ditos da História ora pelos impactos subjetivos do desaparecimento político, ora pela impossibilidade de narrar o trauma.

Palavras-chave: Endereçamento; Voz narrativa; Trauma; Literatura brasileira contemporânea; Joca Reiners Terron.

Abstract: This paper conducts an intersemiotic analysis of *Noite dentro da noite* – uma autobiografia, by Joca Reiners Terron (2017), problematizing how the photographs that open the chapters of the novel contribute to structuring a decentralized and fragmentary narrative. The hypothesis is that the character's inability to speak and the erased images place the military dictatorship and the historical and individual trauma under the sign of the unspeakable – either because it was erased or because its memory is unbearable. The reading presented here articulates the composition of the second-person voice with the problematization of addressing in the narrative, questioning how fragmentation and the whites of memory show, in the novel, achievements of contemporary Brazilian culture in which word and image are connected to the unspoken aspects of History, either by the subjective impacts of political disappearance, or by the impossibility of narrating the trauma.

Keywords: Addressing; Narrative voice; Trauma; Contemporary Brazilian literature; Joca Reiners Terron.



INTRODUÇÃO

Aos personagens mudos está vetada a primeira pessoa.

Joca Reiners Terron (2017)

Narrar é uma impossibilidade para o protagonista do romance *Noite dentro da noite*, publicado por Joca Reiners Terron em 2017. Embora o eixo que conduz a estrutura fragmentária da narrativa esteja localizado na reconstituição da história desse sujeito que, aos onze anos, sofre um acidente durante uma brincadeira de esconde-esconde e perde a memória, a capacidade de falar e, também, o vínculo com a própria família, a informação narrada dirige-se a um “você” mudo, sempre silente. O recurso que estrutura a voz na utilização de uma segunda pessoa, pouco usual, impõe na narrativa um perene embaralhamento de destinatários, uma vez que não apenas ao rapaz que supostamente ouve essa história aos vinte e cinco anos parecem se dirigir as diferentes falas incrustradas no discurso. Na tessitura da longa narrativa, uma frase – quase uma profecia – é repetida diferentes vezes: “Esta história é sobre você, mas vai contá-la como se fosse sobre outro” (Terron, 2017, p. 12). A proposta deste artigo envolve uma reflexão sobre palavra, imagem e a representação da ditadura militar neste imbricado romance de Terron e a breve reflexão que aqui se apresenta centra-se em dois aspectos: o endereçamento da voz e suas implicações e duas das treze imagens que compõem o volume. A hipótese central que norteia esta leitura é a de que, na relação que se estabelece entre texto e imagem, a expansão dos limites do literário coloca em xeque as noções de memória e esquecimento, entrelaçando individual e coletivo por meio de sucessivos brancos e borrões que se dão no processo de narração e, também, no domínio do não verbal.

2

A SEGUNDA PESSOA: PARA QUEM SE FALA NESTE ROMANCE?

Inicialmente, é preciso cercar os fatos narrados que compõem o romance e considerar não apenas aquilo que é dito, mas também o silêncio, já que se trata de uma história que tem em seu centro um vazio. Nascido em 1964, o personagem de Terron perde a memória em um acidente ocorrido no inverno de 1975 e, desde então, aquela que aparece ao longo de quase toda a narrativa como sua mãe, identificada como “rata”, passa a tratar o período que tem início

nesse fato como “o ano do Grande Branco”. As palavras que se destinam a esse “você” procuram, assim, dar cabo daquilo que parece impossível: reconstruir a história e a identidade de um sujeito que, no interior de um núcleo familiar, questiona sua origem, a autenticidade dos vínculos que estabelece com aquelas pessoas que não reconhece como suas parentes e a nebulosa figura de um irmão mais novo que borra sua memória e se constitui como ausência. Nesse processo, a trajetória da família Reiners aparece em fragmentos de tempo¹ e de fatos ligados a seus membros: Karl e Hugo Reiners, irmãos de rata e tios do garoto, a história de seus avós e os sucessivos deslocamentos dos supostos pais entre cidades do interior do país: de Medianeira, no Paraná, onde sofre o acidente, para Curva de Rio Sujo, cidade fictícia no Mato Grosso, até a juventude no Rio de Janeiro e o momento em que é cooptado por remanescentes conservadores da ditadura militar.

Não convém, aqui, fazer um inventário de todos os fatos e espaços que compõem o enredo de *Noite dentro da noite*, mas é preciso localizar o arco temporal recoberto não apenas pela vida desse protagonista, mas pelo entorno

familiar que o acolhe e, também, por uma das vozes da narrativa, atribuída a Curt Meyer-Clason, figura ambígua ligada ao III Reich e preso na Ilha Grande pela polícia política de Vargas, tornando-se um dos principais tradutores da literatura brasileira. Em uma simplificação apenas com os pontos principais para esta análise, a narração compreende os laboratórios de testes que transformaram crianças judias em cobaias da indústria farmacêutica durante o regime nazista e duas Ditaduras no Brasil: do Estado Novo ao Golpe de 1964 e à abertura política com as eleições de 1989, culminando com o atentado à bomba ao candidato de esquerda e a fuga do jovem Reiners para Campinas, onde presencia o assassinato de Curt para, em seguida, fugir para a fazenda Sumidouro, no interior do Mato Grosso, e encontrar o último membro da família capaz de reconstruir sua história.

Tratando da produção artística das últimas décadas, a autoria coletiva do verbete “endereçamento”, no *Indicionário do contemporâneo*, observa de que modo a instituição de uma segunda pessoa do discurso passa a incluir, de maneira provocativa, uma instância que envolve a destinação da fala – no caso da voz

3

¹ Para uma análise detalhada do tempo em *Noite dentro da noite*, ver Fehlauer, 2020.

poética – e do gesto – no que diz respeito às artes performáticas. Centrada nessas duas realizações estéticas, a discussão menciona um único caso de endereçamento na narrativa brasileira, o romance *A hora da estrela*, destacando a relação que se estabelece entre a criação de Rodrigo S. M. como voz que se dirige a um público e a ironia posta no diálogo com a crítica e os leitores de Clarice Lispector:

Mas para quem fala o narrador desse romance? A pergunta está embutida no próprio livro, que problematiza o lugar de privilégio da literatura e, mais especificamente, o apelo ao outro feito pelas literaturas ditas “engajadas”. Efetivamente, o romance de Clarice é uma reflexão sobre os alcances e os pressupostos desse tipo de apelo e, ao mesmo tempo, a procura de um modo alternativo de relação com a alteridade. (Pedrosa; Klinger; Wolff; Cámara, 2018, p.106)

Diferentemente do que ocorre com *A hora da estrela*, o diálogo metalinguístico não acontece no livro de Terron e a presença da segunda pessoa funciona não na interpelação direta ao leitor, mas na instituição de um interlocutor interno que, por meio da ambiguidade, expande-se e extrapola os limites do texto, borrando as identidades por meio de um jogo de revelação e ocultamento que desestabiliza a própria literatura como espaço de rigidez e delimitação de papéis e significados estáveis. Nesse ponto, o endereçamento da voz, na narrativa, entra em choque com a natureza do relato, uma vez que o título do romance vem acompanhado de um subtítulo: “uma autobiografia”, estabelecendo uma relação irônica e autorreferencial com o fato de que Joca Reiners Terron sofreu um acidente quando criança, que seus tios maternos ligaram-se à resistência, que Carlos Terron – Karl, no romance – perdeu tudo em nome da luta pela educação, e que muitos dos fatos que compõem a narrativa mergulham a realidade na ficção – e vice-versa.

Somada à segunda pessoa do discurso, a proposição, desde o título, de que se trata de um romance autobiográfico faz com que essa figura para quem se endereça explicitamente a voz narrativa embaralhe-se ao próprio autor, o que cria uma espécie de curto-circuito se for levado em conta o fato de que, sendo uma escrita autobiográfica, o relato passa a construir, para um eu forjado pelo escritor, uma projeção autoficcional, aquilo que ignora sobre si mesmo: “Não reconhecemos nosso próprio rosto pois não temos outra maneira de vê-lo a não ser em reproduções, reflexos e fotos” (Terron, 2017, p.223), diz o alemão para seu interlocutor – o personagem desmemoriado, que é Joca e que também é o

leitor? – antes de concluir que a imagem que cada um tem de si mesmo não passa de ficção.

Enquanto a identidade desse personagem-ouvinte-escritor entra em colapso ao longo de todo o processo enunciativo, uma vez que é sobre os brancos que constituem “o Grande Branco” que se está narrando, o domínio da alteridade inunda o relato na medida em que esse “você” para quem se fala permanecerá, de maneira distinta do que ocorre no romance de Clarice Lispector, como pergunta em suspensão: “Mas para quem fala (ou falam) o(s) narrador(es) desse romance?”, segue o leitor em tenaz repetição, passando a desconfiar que ele mesmo constitui parte importante nessa sala de espelhos criada pela inusitada escolha estrutural do autor. Em sucessivas entrevistas concedidas em 2017, na ocasião do lançamento do livro, Joca Reiners Terron reiterou o pertencimento da voz narrativa a Curt Meyer-Clason, entretanto, em nova discussão sobre o romance, agora em 2020, ele problematiza os domínios da identidade e da identidade na narrativa como parte de uma escolha que diz respeito tanto a quem narra como a quem ouve/lê: “Não sei quem narra esse livro, não sei quem, dentro de tantas circunvoluções, está lá no centro, pode ser a rata, pode ser o Curt Meyer-Clason, pode ser... você. Talvez seja você, finalmente narrando a sua história, mas usando esse recurso” (Terron, 2020, p.162).

5

A NEVE, A LEMBRANÇA – GRANDE BRANCO

Brevemente discutida essa relação entre voz – ou fala – e endereçamento na narrativa, é tempo de discutir a primeira imagem a que se dará destaque nesta reflexão. Trata-se, na verdade, da última fotografia do livro, aquela que antecede a abertura do décimo terceiro capítulo e onde se vê, no primeiro plano, a figura de um menino com parte do rosto borrada por um traço em xis que cobre seus olhos, nariz e testa. Atrás dele, vê-se o braço esquerdo de uma criança ainda mais jovem, essa com o todo o crânio encoberto pela espessura do risco preto que rasura a fotografia. O modo como os corpos estão dispostos cria a impressão, em um primeiro olhar mais ligeiro, de que se trata algo grotesco, já que o tecido das roupas das duas crianças é semelhante e que a ondulação formada pela posição de cada uma delas impõe certa continuidade ou falta de

limite capaz de fazer crer que o menino do primeiro plano possui um braço sobressalente.



(Terron, 2017, p.444)

6

Dois recursos recorrentes no conjunto das fotografias do livro aparecem aqui: o rosto borrado ou coberto por um traço preto que se sobrepõe aos rostos das figuras fotografadas; o grotesco que advém ora de uma ambientação soturna criada pela escala de cinza, ora da sobreposição ou do embaralhamento de componentes na imagem, como a aproximação dos corpos, aqui, e a utilização também reiterada de máscaras. Aliado ao dado verbal, o borrão passa a operar como um campo semântico mais amplo, articulado ao domínio da identidade, mas também – e, talvez, sobretudo –, à perspectiva do esquecimento e da impossibilidade de reconstrução da História.

Em todas as treze fotografias de *Noite dentro da noite*, o corpo humano é parte constitutiva. Com exceção de uma delas, em que se exibem duas mãos com as palmas para cima parcialmente borradas, a cabeça, o rosto ou parte da face figuram nas imagens, todos eles rasurados pelo mesmo tipo de traço, algo como uma pincelada espessa. Na primeira edição do livro, as imagens antecedem cada abertura de novo capítulo, sempre na página da esquerda, abrindo o conteúdo que será narrado. O décimo terceiro capítulo, aberto pela fotografia da criança em primeiro plano, tem como título “História da lembrança”,

estabelecendo uma relação de oposição com o primeiro capítulo, intitulado “História do esquecimento” em referência aos fatos da infância esquecidos pelo protagonista no episódio que o deixaria amnésico: no início do romance, a revelação do esquecimento; ao final dele, o que foi esquecido.

Note-se, a esse respeito, uma expansão no domínio do que permanece sob o signo do “Branco”: na sequência de cada título, tópicos grafados entre parênteses anunciam parte do que será narrado e, neste último caso, o primeiro tópico, logo abaixo do título, estabelece uma marca temporal – “Dezembro do Ano do Grande Branco, 1989). Assim, o ano do Grande Branco, iniciado no inverno de 1975, tem duração de catorze anos e a criança da fotografia coloca também em primeiro plano a infância do protagonista, quando sua própria imagem é borrada, e a figura de seu “irmão secreto”, esquecido pela memória riscada e entrevisto nas frestas de seus borrões.

Nessa última parte da narrativa, ouvindo uma fita enviada por rata a Curt Meyer-Clason, que fora assassinado na Casa do Sol, em Campinas, o jovem saberá que, de fato, não nasceu naquela família, que fora entregue à rata e seu marido

por Karl Reiners em 14 de dezembro de 1968, com cerca de quatro anos, depois do ataque de militantes ao embaixador da Alemanha no Brasil, seu verdadeiro pai. Rata o criou e as sucessivas mudanças de cidade tinham por objetivo despistar aqueles que o queriam de volta. O filho que ela parira pouco antes de sua chegada a Cuiabá foi morto acidentalmente, com um tiro disparado pelo protagonista que, já desmemoriado, brincava com um revólver entregue a ele pelo irmão.

O Grande Branco abarca, assim, um trauma individual e o “xis” que apaga o rosto das duas crianças na fotografia é, também, o apagamento de um eu incapaz de reviver, pela memória, aquilo que o constituiu. De sua trajetória e do lugar que ocupa no núcleo familiar projetam-se, na narrativa, a dimensão do trauma coletivo, à qual se interligam a história de Karl Reiners como militante, o apoio de Hugo Reiners às sucessivas fugas da família, a figura ambígua de Curt Meyer-Clason como espião, o delegado Filinto Muller e sua presença fantasmagórica, o nazismo testando, décadas antes, os mesmos barbitúricos tomados pelo protagonista.



(Terron, 2017, p.10)

8

Na articulação entre individual e coletivo, a segunda fotografia aqui destacada funciona como a instituição de uma metáfora sucessivamente reiterada ao longo da narrativa. Nela, uma figura humana, vestida com trajes pretos, de costas para a câmera, aparece no plano inferior da imagem, enquanto todo o plano superior é tomado por uma queda d'água congelada, monumentalmente maior do que o corpo, cujas pernas estão parcialmente enterradas no gelo, no centro de duas pedras também congeladas. Trata-se, inicialmente, de uma referência ao início do Ano do Grande Branco, uma vez que, no mesmo dia do acidente do protagonista, registra-se a ocorrência incomum de neve na cidade de Medianeira:

No carro, girando o dial do rádio, a rata se perguntou se as Cataratas do Iguaçu teriam congelado. Ficavam a menos de cinquenta quilômetros dali, as Cataratas do Iguaçu, podíamos ir até lá conferir, ela disse, as Cataratas do Iguaçu imobilizadas no espaço, as águas interrompidas em plena queda, é como se o rio do tempo congelasse. As Cataratas do Iguaçu congeladas. Como se o tempo parasse. Por isso esta história está em pane. O tempo congelou, e o início e o final dela se embaralham. (Terron, 2017, p. 24)

O branco da neve, o branco que domina a fotografia que abre o romance, a memória em branco. O congelamento de grandes montantes de água em queda será retomado em sucessivas descrições: na referência às Cataratas do Niágara congeladas (Terron, 2017, p.67); nas Cataratas do Iguaçu, igualmente congeladas (Terron, 2017, p.24; 232); na obsessão de rata pelo congelamento químico; na sua forma de expressão artística, com esculturas de gelo. Congelado, o rio impõe ao tempo o que rata chama de embaralhamento na citação destacada acima e este será o signo que se entrelaçará ao branco: na estrutura da narrativa, como na dinâmica de uma boneca russa, o tempo se projeta de dentro do tempo, os fatos se desdobram de outros fatos e, como noite dentro da noite, como a hora mais escura da noite, se impõem sempre como verdade parcial.

A imagem que abre o romance assume, assim, o papel de construir uma metáfora que se desdobra ao longo da narrativa e passa a atuar como um dos seus traços semânticos centrais. A cor branca projeta-se nos significados do “Grande Branco” que constitui a relação do protagonista consigo mesmo e com a família desde o acidente em que perdeu a memória, atuando na manutenção das lacunas geradas pelo que é esquecido, mas também por aquilo que é apenas parcialmente contado. De modo semelhante, a queda d’água congelada institui a paralisação de um fluxo naturalmente incontrolável como signo ambíguo, que seduz e amedronta:

Se isso acontecesse [se as Cataratas do Iguaçu congelassem], o tempo também congelaria, e ficariam condenados a viver os mesmos segundos e minutos eternamente, como se a história sofresse uma crise de soluços. Quais seriam as consequências de um fenômeno semelhante, de uma armadilha de tempo e de espaço, a rata preferia não saber. (Terron, 2017, p.232)

Congelado, o fluxo da água se transforma em espaço e, como metáfora, desdobra-se na narrativa como entrecruzamento de instâncias distintas, em que a temporalidade espacializa-se. A ambiguidade desse movimento, capaz de seduzir e aterrorizar, coloca-se no fato de que, para a personagem rata, a possibilidade de congelar o tempo, de paralisar a torrente de acontecimentos de sua vida, seria, também, a possível solução para o trauma da perda do filho: se congelado segundos antes do tiro fatal, o tempo seria detido em sua

inexorabilidade e a criança permaneceria viva. Ocorre, porém, que “a nevasca chegou atrasada para resolver os problemas dela” (Terron, 2017, p.232), como anuncia Curt Meyer-Clason, dando um índice para que se desvende a figura do “irmão secreto” cuja história ainda é ignorada pelo protagonista. A obsessão de rata pelo controle do tempo via congelamento da água traz à tona, assim, a outra dimensão desse curto-circuito de instâncias na narrativa. O atraso da nevasca significa, em termos concretos, que o tempo não parou para a personagem no momento certo, ou seja, o tiro foi disparado e seu filho foi morto, porém, isso não quer dizer que o tempo não tenha parado, já que o que passará a existir será justamente o trauma da repetição de um mesmo instante.

Nessa perspectiva, a fotografia inicial do romance é, a um só tempo, desejo e terror. Congelar artificialmente a água constitui-se como a busca incessante da personagem ao longo da narrativa por “controlar o tempo, guardar o instante que passa e não se repete, o instante sem igual” (Terron, 2017, p.233). As sucessivas fugas para outros espaços na tentativa de não perder aquele que se tornou o segundo filho da família não deixa de ser a reiteração do medo constante do tempo, afinal, permanecer onde estavam significaria serem encontrados e terem a criança tomada. Mudança espacial e paralisia temporal entrecruzam-se, complexificando o domínio das relações entre tempo e espaço na narrativa. Sendo o cronotopo, na perspectiva de Bakhtin (1998), a construção de uma imagem literária capaz de articular essas duas instâncias, a reiteração de imagens verbais ligadas ao congelamento impõe-se como tempo – a água que escorre – espacializado. Como um cronotopo na narrativa, a queda d’água congelada representa tempo e espaço condensados e daí se projeta, inevitavelmente, a dimensão subjetiva implicada nessa relação. Enquanto o grande branco da neve envolve o protagonista na busca incessante pela lembrança, ela mesma um fluxo interrompido, rata permanece refém do desejo de parar o tempo para impedir o que, na verdade, já aconteceu – e a morte do filho natural se repete constantemente no risco de perdê-lo novamente, agora naquele que não é seu filho.

Ocorre que não apenas a partir da construção da imagem pela palavra a narrativa de Terron fará uso do congelamento como metáfora e entrelaçamento das relações espaciais e temporais a que permanecem ligados os personagens. É preciso levar em conta as diferentes formas de articulação entre o verbal e o

não-verbal na instituição dessa metáfora. A primeira fotografia do livro será retomada no terceiro capítulo da narrativa, quando o protagonista, retornando de uma viagem que fizera com seu suposto pai a Campo Grande para realizar exames neurológicos, de onde trazem galões com produtos químicos, vê a parede interna do laboratório de rata iluminada por um lampião:

Você atravessou a faixa ressequida de gramado e pisou os tijolos expostos no piso. Na porta do laboratório iluminado pelo lampião na parede, demorou-se um instante nas fotografias das Cataratas do Iguaçu espetadas na parede com tachinhas em um painel de cortiça. Não estavam ali antes. No centro do painel se encontrava a foto recortada da *Manchete* com as águas do Niágara congeladas. A legenda dizia que a imagem havia sido registrada no inverno de 1911. Nela, um homem encapotado segurava um bastão ou uma lanterna. Acima dele, a impressionante massa d'água em estado sólido lembrava sequoias com a densa folhagem de suas copas imobilizada no flagrante momento da queda. Tratava-se de um fragmento congelado do rio do tempo, disse a rata, que, erguendo o olhar, perguntou: como foi o exame, tudo tranquilo. (Terron, 2017, p.83-84)

Aqui, a fotografia que se está discutindo amplia seu significado e passa a atuar, ao lado do cronotopo verbal, como parte constitutiva do relato e de suas implicações. Desde logo, não se pode propor a existência de uma hierarquização ou de um olhar vertical que categorize e valora uma em detrimento do outro. Na menção à data da captura da imagem e na localização geográfica do espaço nela representado, o processo de representação se expande e passa a abarcar um tempo e um espaço que não correspondem à localização de rata e do protagonista, delineando um enquadramento por meio do qual o personagem vê a fotografia que ilustra a manchete na parede ao mesmo tempo em que é visto pelo leitor, este último já conhecedor dessa imagem, uma vez que a encontrou na abertura do livro.

A “descrição pictural”, nos termos propostos por Liliane Louvel (2006, p.205), não se instrumentaliza nesta cena por uma mudança de regime ou por um registro formal que delimite a construção descritiva da imagem por meio da inserção de um novo parágrafo, de uma fonte em itálico ou qualquer destaque formal, entretanto, o trecho pode ser percebido na instituição de um iconotexto pelo modo como se constrói a percepção sinestésica do espaço pelo protagonista. Ao descer do carro na garagem, ele percebe a casa toda no escuro, ouve “o trinado de um piano atravessar o corredor em direção aos quartos”

(Terron, 2017, p.83), reflete sobre a possível origem da música, percebe um lampião acender-se no corredor e vê a silhueta do “pai” retirando os galões do porta-malas da Variant, localizando, então, o pavilhão dos fundos como o ponto de onde emanava a música.

No interior da lógica de composição de uma descrição pictural que recupera a imagem fotográfica dada ao leitor nas primeiras páginas do livro, o trecho em questão constrói uma espacialidade que se desdobra em suporte da imagem e, simultaneamente, conteúdo dela:

No caso da descrição pictural, tratar-se-á menos de transparência que de uma tela servindo para a “projeção do imaginário”, e mesmo de uma moldura que cercará a imagem, cavando o espaço suporte, interrompendo a parede, o livro, o álbum que a contém e parecendo resistir devido à opacidade do suporte no momento em que, paradoxalmente, ela abre o imaginário à coisa representada. (Louvel, 2006, p.204-205)

O espaço que serve de moldura ao conjunto de recortes de jornal na parede, tendo ao centro a notícia ilustrada pela fotografia das Cataratas do Niágara congeladas, também emoldura a circulação do protagonista por um quadro em que o congelamento do tempo passa a se instituir como elemento estruturante do comportamento de rata, já que, na penumbra, ele quase tropeça em uma bacia preenchida com um líquido transparente, diante do que a mulher afirma se tratar de sua pesquisa, concluindo: “Imagine que esta água se transformasse em gelo com um simples toque” (Terron, 2017, p.84). Mais tarde, leitor e protagonista saberão que rata desenvolverá sua pesquisa e transformará o congelamento imediato em arte de resistência, tornando-se, enquanto cada escultura não descongela, senhora do tempo.

Observando o modo como a primeira fotografia do livro imiscui-se no processo de narração e expande seus significados por meio de uma espécie de permeabilidade entre verbal e não-verbal, cabe perguntar como, na lógica de estruturação da voz narrativa em segunda pessoa, o endereçamento atua em relação às imagens do volume. Como já mencionado, as treze fotografias do livro estão dispostas na abertura de cada um de seus treze capítulos, sempre na página da esquerda, funcionando como uma espécie de moldura para o que será narrado. Ocorre, porém, que não há, necessariamente, uma relação direta entre cada imagem e o capítulo que ela inicia, o que significa que não se trata de uma

mera ilustração do conteúdo a ser apresentado a seguir. Diante do questionamento ora colocado, mais do que buscar uma relação referencial entre imagem e texto, parece conveniente seguir um rastro outro, que indique a quem essas fotografias se endereçam.

Ao chegar na Casa do Sol para seu encontro com Curt Meyer-Clason, o que acontece no décimo primeiro capítulo do romance, intitulado “A verdadeira história de Curt Meyer-Clason”, o protagonista presencia um encontro público em que o tradutor fará uma apresentação oral em um espaço preparado para a projeção de imagens a serem exibidas em um lençol branco, que cumpria o papel de uma tela. Sentado ao fundo da sala, ainda sem ser visto, ouve a fala e descobre que a história a ser contada naquela conferência, na verdade, é a história de sua família:

Para ilustrar esta fala, exibirei treze fotografias de uma família que conheci, disse Curt Meyer-Clason, fotos de pessoas de quem privei da intimidade e cuja lembrança atual se resume a estas imagens recebidas pelo correio em uma caixa de sapatos. Tudo o que restou de uma família: uma caixa com treze fotografias rabiscadas, arqueologia familiar resumida a poucos passos. (Terron, 2017, p. 368)

13

Feita essa introdução, a descrição da fotografia projetada no tecido revelará a imagem que abre o sétimo capítulo da narrativa, “[...] uma mulher na piscina exibindo sua estranha máscara de mergulho, que a deixava com o focinho de rata, ou talvez de lontra.” (Terron, 2017, p. 368). Na história a ser contada por Curt Meyer-Clason, estão as fotografias enviadas por rata em uma caixa de sapatos e a fala deixada por ela em uma fita cassete que se tornaria parte da possibilidade de o protagonista conhecer sua própria história. Assim como na primeira fotografia do livro, a dinâmica do iconotexto coloca o leitor diante de uma cena que emoldura a imagem descrita em palavras: o espaço da sala de projeção traçado de forma sinestésica e o personagem vendo a preleção e o pano que servia de *frame* à imagem, enquanto é visto pelo leitor, agora sabedor de que as separações dos capítulos são, na verdade, os mesmos fragmentos de história a que o personagem desmemoriado terá acesso.

No jogo de endereçamento construído por *Noite dentro da noite*, de Terron, o personagem tem acesso a fotografias que foram enviadas a Curt Meyer-Clason e, ao mesmo tempo, dispostas na lógica fragmentária de “organização” dos

eventos narrados no tempo por vozes que se misturam diante de um “você” emudecido. O destinatário dessas imagens, interno quando se leva em conta que são endereçadas ao rapaz que busca compreender seu passado, também é externo, conduzindo o leitor para dentro do texto na construção de uma sequência caótica de referências, procurando reconhecer rostos sob rasuras e máscaras, corpos grotescamente riscados ou ofuscados pela noite. As imagens borradas de membros da família trazem à tona esse passado que sobrevive em sombras, em lacunas, em não-ditos.

Depois de presenciar o assassinato de Curt durante a palestra, o protagonista dirige-se a Sumidouro, antiga fazenda dos Reiners, onde Hugo o espera como o último membro da viva da família, o último supostamente capaz de lhe contar suas origens ou de permitir que ele mesmo aperte o *play* para ouvir a narração de rata na fita. Chegando na propriedade, com surpresa, o rapaz ouve Hugo Reiners ordenar que vá até a Casa do Sol e ouça a fala de Curt Meyer-Clason sobre sua família, construindo um movimento espiralar formado pela soma de mortos: “Curt Meyer-Clason estava morto. A rata também.” (Terron, 2017, p.438). Caberá, ao protagonista do romance, os restos de uma história contada por fantasmas.

AINDA A SEGUNDA PESSOA – CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O EMUDECIMENTO

No conjunto da ficção brasileira das últimas décadas, o romance de Terron encontra lugar junto às reiteradas narrativas que retomam a ditadura militar de 1964 sob a perspectiva dos impactos subjetivos do trauma na geração que não esteve ativamente envolvida na resistência ou na militância, mas que as testemunhou como parte da família, quase sempre lateralmente, a partir dos silêncios da casa – ou dos brancos da História. Nesse ponto, autobiografia e ficção friccionam-se em um exercício também de embaralhamento, já que os dados biográficos do autor, dispersos entre figuras históricas e fatos ficcionalizados, são, ainda, noite dentro da noite e guardam o movimento espiralado do individual no coletivo.

Ao tratar do trauma histórico na Alemanha e da infância de Sebald, Julián Fuks (2017, p.72) menciona a relação entre memória e esquecimento:

Era a um só tempo um déficit de memória e de linguagem. A experiência traumática parecia excluída de toda retrospectiva pessoal, como se um imenso contingente de pessoas tivesse perdido a capacidade psíquica de recordar, como se nada daquilo pudessem confessar intimamente a si próprios, como se rendidos a uma *máquina coletiva de recalque*.

Não é à toa que o ensaio de Fuks sobre pós-ficção e a forma do romance contemporâneo tenha sido escrito no mesmo ano de lançamento de *Noite dentro da noite*. Desde o início da segunda década dos anos 2000 e, sobretudo, a partir da criação da Comissão Nacional da Verdade, em novembro de 2011, a ficção brasileira tem dado sinais de um olhar para a experiência traumática que atravessa a subjetividade e procura, menos do que reconstituir o passado, colocar em xeque seus próprios processos de reconstituição. Assim, a linguagem é rasurada pelo Grande Branco de um eu que, a despeito de se buscar no tempo, inscreve a alteridade no discurso, já que, vale lembrar, “Esta história é sobre você, mas vai contá-la como se fosse sobre outro” (Terron, 2017, p.12).

Cabe retomar o problema do endereçamento da voz narrativa, agora à luz das noções de memória, esquecimento e identidade, mobilizadas no romance nos títulos do primeiro e do último capítulos, como se viu, e nas metáforas visuais aqui destacadas. No mesmo verbete do *Indiccionário do contemporâneo* citado no início desta reflexão, os autores recorrem a Jacques Rancière para problematizar as dimensões ética e política do endereçamento na arte. Partindo da figura do espectador passivo no teatro e em sua superação, a proposta é de que a política é o espaço do dissenso e de que a arte deve, assim, atuar na desestabilização de significados totalizantes e consensuais. Na construção fragmentária do romance de Terron, a voz em segunda pessoa, por meio de sua destinação ambígua, pode ser tomada, do ponto de vista ético, pelo viés do

[...] endereçamento como um conceito estético que ilumina problemáticas atuais em torno da pergunta pela convivência e pela comunidade, pela subjetividade e pela alteridade, que põem em evidência um tipo de laço que questiona as lógicas da copresença e da identidade, na medida em que não se refere ao próprio, mas ao impróprio, que se funda no desentendimento e que imagina um sujeito em sua incompletude e em sua alteridade infinitas. (Pedrosa; Klinger; Wolff; Cámara, 2018, p.121)

O Grande Branco da História, parte do “mal de Alzheimer nacional” que Bernardo Kucinski (2014) menciona no início de *K. relato de uma busca*, é, a um só tempo, trauma individual e coletivo, que a ficção atravessa não sendo apenas ficção. Resta ao leitor, no interior do dissenso, a noite que envolve a própria noite. Não há saída neste labirinto de falas, de escutas e de imagens/espelho, uma vez que o cumprimento da profecia determina que o destinatário da voz narrativa está fadado a falar sobre si mesmo como se fosse um outro e ouvir sobre o outro torna-se, afinal, ouvir sobre si mesmo. Sob esse aspecto, a literatura de Joca Terron assume uma dimensão política inscrita na interpelação do outro e, mais do que isso, no embaralhamento do que se pode entender como as fronteiras que separam o eu e o outro. A natureza política da ficção, nessa “lógica do impróprio”, torna inócuos os questionamentos que procuram delimitar o que se insere no domínio da ficção e o que inscreve no romance o domínio da verdade – como se a própria verdade não pudesse ser, ela mesma, invenção.

A literatura não tem um papel político, ela é pura política. Esse tipo de pergunta tem um certo erro na concepção, “ah, por que você não faz literatura militante?”, porque a literatura é militante. A política surge dela de dentro pra fora; não é de fora pra dentro. A literatura não reflete o que acontece na realidade circunstancial, é o contrário, ela é feita da própria política. (Terron, 2020, p.164)

16

Ao personagem mudo de *Noite dentro da noite*, narrar é uma impossibilidade porque está sob a ordem do trauma a imposição do silêncio. A fragmentação da narrativa, assim, associa-se não apenas à elaboração da experiência traumática, mas à representação de uma desordem que é, a um só tempo, psíquica e discursiva. Márcio Seligmann-Silva (2014) chama de “imagens precárias” a série de fotografias de Rosângela Rennó que, em *Vaidade e violência*, sobrepõem fundo preto e texto grafado em preto como forma de embaralhar ou causar um curto-circuito entre imagem e palavra na inscrição do trauma, no reconhecimento, via memória, do que se inscreve na possibilidade de lembrança, sempre vívida e nebulosa, da experiência da dor: “Na imagem, o preto sobre preto mostra o colapso da representação, o sucumbir do preto e branco fotográfico – mas também a necessidade de inscrição, mesmo que apenas tentativa, do passado.” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p.14).

A rasura borra os rostos nas fotografias que compõem a narrativa de Terron ou máscaras os tornam ora disformes, ora grotescos. Além disso, as imagens de

corpos aparecem, por vezes, misturadas ao escuro da noite ou eles mesmos se tornam sombras. Ao se deparar com a informação de que o conjunto de fotografias corresponde aos restos da história da família e de que a gravação recebida pelo protagonista contém a voz de rata, contando sua trajetória, personagem e leitor terão, diante de si, palavras e imagens fantasmagóricas: rata desaparecera e, supostamente, fora morta pela ditadura militar, também responsável pela morte de Karl Reiners na guerrilha do Araguaia e, muito provavelmente, pelo assassinato do homem que assumira o protagonista como filho depois que seu pai, o embaixador alemão, fora executado. Curt Meyer-Clason? Alvejado em sua frente. Morto também estava o “irmão secreto” do rapaz, que ele mesmo matara acidentalmente. No décimo terceiro capítulo do livro, “História da lembrança”, o terceiro tópico que, entre parênteses, sintetiza parte do que será narrado é justamente “(História de fantasmas)” (Terron, 2017, p. 445). Na união do título ao subtítulo, lembrar também é conviver com os mortos.

Em leitura que compara o romance *K.*, de Bernardo Kucinski, ao filme *Hoje*, de Tata Amaral, Jaime Ginzburg (2020, p. 185) aproxima essas duas realizações por meio de um elo que as une: a fantasmagoria como forma de “[...] pensar sobre a formalização artística de ausências. As duas narrativas são elaboradas de maneira a confrontar diretamente as dificuldades em atribuir sentido a vidas que foram alvo de intervenção por violência de Estado.”. Na estética fantasmagórica de que trata o crítico, destaca-se uma relação direta entre ausência e presença, pontuada pela percepção inquietante de que, pela evocação da ausência, emerge a referência a histórias não contadas – nesse caso em específico, aquelas que foram suprimidas nos “grandes brancos” da História.

No romance de Terron, figuras humanas borradas evocam personagens mortos em situações não totalmente esclarecidas. O traço preto grosso de pincel sobre parte das imagens – preto sobre preto e branco – cria um jogo ambíguo em que o ocultamento revela a necessidade de olhar para o que está escondido, imagens precarizadas. Contar a história de seus fantasmas é uma impossibilidade – anunciada na epígrafe deste texto – para um personagem emudecido por um trauma, por vários traumas. Uma fala de Curt Meyer-Clason oferece-se como chave de leitura para o fantasmagórico na narrativa:

Assim são os fantasmas, continuamos a senti-los como a um antebraço ou a uma perna cortada, acariciamos seus cabelos na lembrança e, ao narrar suas vidas interrompidas, lhes damos continuidade. Ninguém teme a morte, disse Curt Meyer-Clason, mas que sua vida fique incompleta. Sonhamos com fantasmas porque assim a história continua, ou chega a uma conclusão. (Terron, 2017, p. 289)

Para Jaime Ginzburg, é de tempo que se constituem os fantasmas: “admitir a visão de fantasmas, atribuindo a eles uma existência real, expressa uma relação plural com o tempo; no presente irromperiam imagens do passado, que se mesclariam com expectativas de futuro.” (Ginzburg, 2020, p. 187). Em *Noite dentro da noite*, o que se coloca é a presença permanente dos mortos entre os vivos, como um membro amputado, como um silêncio que grita sua presença. É a perene sobrevivência do passado morto que emudece o protagonista do romance, incapaz de falar sobre o “irmão secreto”, cuja existência ele sabe real, mas percebe como imaginária. O tempo embaralhado, a suspensão dos limites entre realidade e ficção, os borrões e os brancos não reconstituídos, tudo converge para o imbricamento entre individual e político em uma literatura que é política por inserir um “você” na interpelação que faz sobre um passado de mortes que permanecem no presente. Não há futuro em *Noite dentro da noite*, o protagonista vê sucumbir Hugo, o último representante da família Reiners, e se anuncia “o fim do mundo, o fim do seu mundo” (Terron, 2017, p.463 – grifo meu), o fim do mundo de quem contará sua própria história como se ela pertencesse a um outro.

Referências

BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica. In: _____. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. 4.ed. São Paulo: Editora UNESP; Hucitec, 1998. p.211-368.

FEHLAUER, P. M. *Fantasmas em palimpsesto: leituras a partir de “Noite dentro da noite”, de Joca Reiners Terron*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2020.

FUKS, J. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, C. *et all. Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017b. p.67-84.

GINZBURG, J. Fantasmagoria e violência. In: KAMINSKI, R.; HONESKO, V.; SEREZA, L. C. (Orgs.) *Artes e violências*. São Paulo: Intermeios, 2020. p.183-193.

KUCINSKI, B. *K. relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PEDROSA, C.; KLINGER, D.; WOLFF, J.; CÁMARA, M. (Orgs.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.

LOUVEL, L. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, M. (Org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p.191-220.

TERRON, J. R. A literatura noturna de Joca Reiners Terron. Entrevista concedida a Gisele Novaes Frighetto. *Itinerários*. n.50, p.157-166, jan./jun. 2020.

TERRON, J. R. Livro de Joca Reiners Terron reflete desencanto do autor com a contemporaneidade. Entrevista a Nahima Maciel. *Correio brasileiro*, [s/p.], 30/04/2017. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/04/30/interna_diversao_arte,592143/livro-de-joca-reiners-reflete-desencanto-do-autor-com-a-contemporanei.shtml. Acesso em 05/07/2023.

TERRON, J. R. *Noite dentro da noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SELIGMMAN-SILVA, M. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n.43, p.13-34, jan./jun.2014.

Enviado em: 25 de março de 2024

Aprovado em: 31 de julho de 2024