

*“Curadoria”, autoria e fraternidades  
transcontinentais – a produção de  
Joca Reiners Terron<sup>1</sup>*

“Curatorship”, authorship and transcontinental  
fraternities – the work of Joca Reiners Terron

Renata de Felipe

UFSM

DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/2176148530753>

**Resumo:** A partir do romance *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terron, e da sua atuação como organizador literário da série *Otra Língua* – que apresenta ao leitor brasileiro a produção de escritores dos diferentes países hispano-americanos –, este trabalho pretende deter-se sobre a *fraternidade transcontinental* que o trabalho de Terron, como autor e como “curador”, delinea. É nesse sentido que *Noite dentro da noite*, até o momento, o romance mais ambicioso do escritor, é “lido”: como se fosse a porção brasileira de um continente íbero-americano literariamente forjado pela coleção *Otra Língua*, estratégia que permite refletir sobre espaços e sobre afetos.

**Palavras-chave:** *territórioafeto*. Espaço autobiográfico. Romance contemporâneo. Literatura latino-americana.

**Abstract:** Taking into consideration the novel *Noite dentro da noite* (2017), by Joca Reiners Terron, and its author’s role as the literary organizer of the series *Otra Língua* – which presents to the Brazilian reader the work of writers from different Latin American countries –, this research intends to focus on the *transcontinental fraternity* that Terron’s work, as an author and a “curator”, outlines. This is the sense under which *Noite dentro da noite*, until now the author’s most ambitious novel, is “read”: as if it were the Brazilian portion of an Ibero-American continent literarily forged by the curated collection, a strategy which allows for the reflection on spaces and affections.

**Keywords:** territory-affection. Autobiographical space. Contemporary novel. Latin American literature.

---

<sup>1</sup> Uma versão concisa deste trabalho foi apresentada no II Colóquio *Conversando sobre o Contemporâneo*, evento realizado em 7/12/2017 e promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia.

Definida pelo organizador – o escritor brasileiro Joca Reiners Terron – como uma “[s]érie de autores mais do que de literaturas, cujo aspecto comum é a língua única que exploram, o espanhol multiforme das Américas em suas expressões singulares”, a coleção *Otra Língua*<sup>2</sup>, publicada pela editora Rocco entre 2013 e 2015, oferece ao leitor brasileiro uma amostra do que tem sido produzido nas literaturas hispano-americanas dos séculos XX e XXI. Nesta exposição, mais do que uma coleção de caráter panorâmico voltada para leitores iniciantes, a série e as suas reincidências são vistas em consonância com o, até o momento, mais ambicioso romance de Terron, a narrativa *Noite dentro da noite*: uma autobiografia (2017). Abordagem que aproxima o fazer curatorial ao literário, a problemática eleita permite entrever os elementos autorais implicados nos processos de seleção e de organização editoriais, tanto quanto permite identificar as marcas que determinadas escolhas, digamos “não criativas”, legam ao romance. Por outro lado, *Noite dentro da noite* também pode ser visto como um “complemento” (involuntário?) da coleção, já que à semelhança dos títulos selecionados por Terron, o romance também aborda inquietações antigas, em torno das ideias de nacionalidade e referentes às “latinoamericanidades”. As irresoluções do passado abordadas pelas narrativas são, evidentemente, atravessadas por novas urgências<sup>3</sup>, as quais permitem delinear uma espécie de eixo comum entre literaturas tão múltiplas quanto (aparentemente) díspares entre si.

A impossibilidade de abordar os 14 títulos da coleção mais o romance de Terron – narrativa composta por 463 páginas, estruturalmente complexa e atravessada por tramas distintas –, exige a formulação de uma estratégia analítica. Nesse sentido, atentar para a reincidência das narrativas em questão sobre as denominadas *escritas de si* é o ângulo analítico eleito para se pensar as latinamericanidades, sobretudo, a

2 Os títulos que compõem a série, na ordem em que foram publicados pela Rocco, são: *Asco*, de Horácio Castellanos Moya (El Salvador); *Deixa comigo*, de Mário Levrero (Uruguai); *Como me tornei freira*, de César Aira (Argentina); *Os lemmings e outros*, de Fabián Casas (Argentina); *Águas-fortes cariocas*, de Roberto Arlt (Argentina); *O corpo em que nasci*, de Guadalupe Nettel (México); *Um homem morto a pontapé*, de Pablo Palácio (Equador); *Hotéis*, de Maximiliano Barrientos (Bolívia); *O boxeador polaco*, de Eduardo Halfón (Guatemala); *Cantiga de findar*, de Julián Herbert (México); *Um ano*, de Juan Emar (Chile); *O Uruguai*, de Copi (Argentina); *A sinagoga dos iconoclastas*, de Rodolfo Wilcock (Argentina); *Prosas apátridas*, de Julio Ramón Ribeyro (Peru).

3 Para Canclini (1990), as contradições e os fracassos da modernização são visíveis nas sociedades latino-americanas atuais. Para o crítico, os movimentos de desterritorialização e reterritorialização, os circuitos internacionais de comunicação, as indústrias culturais e as migrações não silenciaram antigos questionamentos em torno das ideias de identidade, de nacionalidade e de soberania. Assim, “[n]ão se apagam os conflitos, como pretende o pós-modernismo neoconservador. Colocam-se em outro registro, multifocal e mais tolerante, repensa-se a autonomia de cada cultura –às vezes– com menores riscos fundamentalistas (CANCLINI, 2015, p. 326).

partir dos anos 00. Em 11 das narrativas que compõem *Otra Língua*, as referências autobiográficas estão presentes e esse protagonismo do privado, segundo Arfuch (2010)<sup>4</sup>, não se limita à série, mas “aparece como um dos registros prioritários na cena contemporânea”, estratégia que parece ser hoje um “requisito obrigatório de educação sentimental”. A ênfase sobre o privado diz muito sobre as formas de *ver* e de *existir* recentes, já que a mirada lançada à intimidade envolve tanto o olhar voyeurístico quanto a modelização, “o aprender a viver através dos relatos mais do que pela ‘própria’ experiência” (ARFUCH, 2010, p. 48). Assim, se as narrativas que incidem sobre as denominadas escritas de si permitem ao leitor uma vivência pela palavra do outro, no caso das narrativas da série e do romance de Terron a experiência de leitura vai um pouco além, já que tais narrativas permitem ao leitor a identificação de uma espécie de *fraternidade transcontinental*, de *zona franca* – política e simbólica – forjada pela exposição de traumas comuns.

A inserção de elementos autobiográficos também se faz presente em *Noite dentro da noite*, romance cujo subtítulo referencia, de forma explícita (e irônica) a autobiografia. Se o romance de Terron tem em comum com os títulos por ele selecionados o uso de elementos autobiográficos, em *Noite*, a ressonância entre elementos factuais e diegéticos é rompida já no começo do relato, quando o leitor é apresentado a um protagonista mudo e não nomeado, estranhamente introduzido na família Reiners. Já no âmbito da coleção, a ruptura com o pacto referencial – segundo Lejeune, necessário à autobiografia –, ocorre de maneira mais evidente em *Como me tornei freira*, de César Aira. Na novela do escritor argentino, acontecimentos tragicômicos e/ou inverossímeis – como a morte do protagonista, assassinada dentro de um tanque de sorvete –, são visivelmente performáticos, ênfase exacerbada pelo fato de o narrador/protagonista referir-se a si no feminino, o que entra em choque com o nome do escritor e com a visão das demais personagens – que se referem ao protagonista como “o menino César Aira”.

O destaque dado às formas como as narrativas tratam os elementos das escritas de si é fundamental para justificar o “modo de leitura” proposto: como se *Noite dentro da noite* fosse a porção brasileira de um continente ibero-americano literariamente forjado pela coleção *Otra*

“Curadoria”,  
autoria e  
fraternidades  
transcontinentais  
- a produção  
de Joca Reiners  
Terron

---

51

---

<sup>4</sup> Ano da edição brasileira utilizada. A edição original, em espanhol, é de 2002. Referência completa: ARFUCH, Leonor. El espacio biográfico: dilemas de la subjetividade contemporânea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Língua. O delineamento desse “continente literário”, materializado pela coleção e ampliado pela estratégia de leitura proposta, permite especular sobre o que Josefina Ludmer denomina *territórioafeto* latino-americano, espaço que, longe de assegurar uma unidade, permite identificar “os mapas e as linhas traçadas pelo capitalismo, pelo tráfico, pelas máfias e pelas políticas da morte” (2013, p. 112), recorrências que desenham uma zona de contiguidades. Uma vez associado ao *espaço autobiográfico*<sup>5</sup>, esse *territórioafeto* oferece possibilidades renovadas de *ler* tanto a imagem do autor quanto as atuais cartografias literárias latino-americanas.

A escrita ficcional e a atuação de Terron como editor, organizador e tradutor estão atentas às expressões e às literaturas hispano-americanas. Além da organização de *Otra Língua*, para a qual traduziu dois títulos (*Dejen todo en mis manos*, de Mario Levrero, e *Hoteles*, de Maximiliano Barrientos), o escritor colabora, desde 2003, para o projeto *Portuñol Selvagem*, idealizado pelo poeta Douglas Diegues. Em 2007, Joca Reiners Terron lança, pela editora paraguaia Yiyi Jambo, a coletânea de poemas *Transportuñol borracho*, cujos textos, de poetas de diferentes procedências, são “traduzidos” para o idioma híbrido. Colabora ainda para a *Revista de la Universidad de México* e traduziu, para a editora Tusquets, o romance *Despues del invierno* (2014), de Guadalupe Nettel, tradução ainda não publicada. Sua ficção, atravessada por expressões em portunhol e por personagens hispano-americanos – entre eles, o escritor “maldito” franco-uruguaio Isidoro Ducasse/Conde de Lautreamónt –, adentra também problemáticas recorrentes nas literaturas latino-americanas, como as referências ao mundo-biblioteca borgesiano (evidente, por exemplo, em *Não há nada lá* e *Sonho interrompido por guilhotina*); a ficcionalização das cicatrizes do passado ditatorial (presentes em *Do fundo do poço se vê a lua* e *Noite dentro da noite*); a abertura ao insólito (*Não há nada lá*, *A tristeza extraordinária do leopardo das neves*, *Noite dentro da noite*). Tais incidências, amalgamadas às estratégias recorrentes nas literaturas pós-1990 – como o uso da autoficção e a materialização de um complexo arranjo narrativo, no qual tramas e vozes paralelas eventualmente se cruzam –, fazem de *Noite dentro da noite* efeito de uma aliança entre o “delírio produtivo” e o “compromisso artesanal na produção de histórias” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 131), elo que caracteriza a produção ficcional de Terron.

5 Para Arfuch, o espaço autobiográfico é o local onde o leitor integra os registros (supostamente) verídicos e os ficcionais de forma mais livre, mais flexível, diferentemente do que ocorreria, segundo Lejeune, no pacto autobiográfico. Adiante, a questão será tratada de modo mais pontual.

O olhar atento de Diana Klinger (2012) para as recorrências nas literaturas latino-americanas das últimas décadas (especialmente, dos anos 00) destaca o “retorno do autor” e a “virada etnográfica” como elementos, senão singularizantes, proeminentes. A ênfase sobre a figura autoral – evidenciada seja pela exploração das dificuldades implicadas à escrita, seja pela utilização de elementos autobiográficos no âmbito das narrativas – e o olhar lançado ao “outro” não-letrado, longe de erigirem certezas e de solidificarem projetos, apontam para irresoluções e urgências. No caso do romance *Noite dentro da noite*, ambos os elementos apontados por Klinger se fazem presentes transversalmente, incorporações que, no entanto, estão distanciadas do impulso narcisista e do olhar paternalista e/ou idealizador voltado às alteridades. No romance, o protagonista e os seus “outros” circulam por “um universo onde o passado perdeu a sua autoridade e o futuro sua promessa” (LADDAGA, 2013, p. 26), estando todos os personagens condenados a viverem a urgência. A inexistência de paradigmas e de perspectivas, no romance, acena para um futuro marcado pela violência e pela aniquilação,

“Curadoria”,  
autoria e  
fraternidades  
transcontinentais  
- a produção  
de Joca Reiners  
Terron

---

53

Nesse momento percebeu vultos indistintos que caminhavam nos barrancos enlameados da estrada de chão. Eram figuras vagarosas e seus vultos se confundiam ao lusco-fusco da noite que chegava. Bororos, [...], é o funeral de uma criança. Percebeu laivos rubros sobre os corpos luzidios. Sangue. [...].

Como o mundo pode se acabar tão rapidamente, você se perguntou. Aguardamos os fogos de artifício com tanta ansiedade, mas eles chegam sem estardalhaço nem pompa. Um segundo depois o céu se esvazia e tudo está acabado. [...].

Eram os últimos dias de 1989.

Em dez anos, [...], a década também terminaria e com ela o século XX.

Ninguém estava a salvo.

**Era o fim do mundo, o fim do seu mundo.**

E estava tudo bem (TERRON, 2017, pp. 462-463, grifos nossos).

Se o desfecho “apocalíptico” da narrativa significa mais uma ruptura com a referencialidade (afinal, 28 anos nos separam do “fim” profetizado), no âmbito da coleção outras estratégias autorais rompem ou secundarizam o pacto autobiográfico: Aira, em *Como me tornei freira*, usa a morte trágica dx narradorx/protagonista e o jogo com os gêneros como estratégia de ruptura, enquanto, por exemplo, o escritor mexicano Julián Herbert, autor de *Cantiga de findar/Canción de tumba*, secundariza as supostas vivências para colocar em primeiro plano a extrema violência incidente sobre sua “Suave Pátria”, cujos desdobramentos trágicos afetam tanto o narrador/personagem e seus familiares quanto os seus compatriotas:

Nesta Suava Pátria onde minha mãe agoniza não sobra sequer um pedaço de papel picado. Nem uma dose de tequila que o perfume do marketing não tenha corrompido. Nem mesmo uma tristeza ou uma dignidade ou um tumulto que não tragam impressos em si, como ferro de marcar gado, o fantasma de uma AK 47 (HERBERT, 2014, p. 33).

Terron, Aira, Herbert: escritores que fazem diferentes “usos” das *escritas de si*, mas que têm em comum a inserção dos seus leitores no que Leonor Arfuch denomina *espaço autobiográfico*, local onde “o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o ‘verídico’ e o ficcional, num sistema compatível de crenças”. Nesse espaço, o “leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras”, poderá “decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem os *topoi* já clássicos da literatura” (ARFUCH, 2010, p. 56).

A dinâmica envolvendo o espaço autobiográfico e as escritas de si é relevante para esta análise na medida em que oferece um ponto de partida para a especulação do que Ludmer denomina *territórioafeto*, espaço literariamente forjado pela coleção *Otra Língua* e complementado pelo romance *Noite dentro da noite*. Assim, a partir da produção – autoral, editorial e “curatorial” – de Terron, pretendemos discutir o delineamento de uma espécie de *fraternidade transcontinental*, forjada tanto pela resignificação das autorreferências subjetivas, quanto pela evidenciação das tragédias que “avizinham” os muitos países latino-americanos e que incidem sobre as suas literaturas.

A escrita de si e a escrita etnográfica do “outro”, apontadas por Klinger como reincidentes nas literaturas latino-americanas atuais, estão presentes em *Noite dentro da noite*, romance que rompe a referencialidade de forma explícita (à semelhança da novela de Aira) e também atento às alteridades circunscritas ao âmbito da violência (à semelhança do romance autobiográfico de Herbert). Porém, no livro de Terron, a ênfase sobre si é estrategicamente “encoberta” pelo jogo de vozes narrativas e complexificada pela narração em segunda pessoa. Se o olhar do personagem principal – que parece desempenhar tanto a função de narrador anômalo quanto de narratário – direcionado ao “outro culturalmente distante” não é de empatia, o distanciamento entre o personagem e os membros de sua “família” – denominados como “a rata”, “o homem que se dizia seu pai”, “o irmão secreto” – explicitam a ausência de afetividade por parte do protagonista (traço recorrente nas personagens de Terron). Quanto aos gêneros, se o subtítulo do romance (“uma autobiografia”) sugere a ruptura com o autobiográfico, a incorporação de elementos góticos – que, na narrativa, estão amalgamados à performance implicada ao autoficcional – redimensiona os olhares etnográfico e sobre si, deslocamento que revela as peculiaridades autorais. A problemática dos *olhares* – voltados ao *eu* e ao(s) *outro(s)* –, visível no romance, no entanto, é menos intensa que a dinâmica das *vozes*, já que as *falas* e os relatos que ecoam na narrativa são tão múltiplos quanto dissonantes. A princípio, compensatórias ao mutismo e à desmemória do protagonista, o excesso de vozes e perspectivas “emolduradas” pelo narrador põe em dúvida a sua credibilidade e sanidade, suspeita que reitera a performance autoficcional e que revela a presença do gótico na narrativa.

Em *Noite*, as muitas vozes e os muitos ângulos sobre os acontecimentos, além de colocarem em dúvida a factualidade, inserem o leitor em uma dinâmica remissiva onde a voz original se perde. Na narração, o uso predominante dos verbos na segunda pessoa indica a existência de um narratário, de um interlocutor silencioso, ser ficcional que, como revela o fragmento a seguir, parece ser mais do que um simples destinatário:

Medianeira, Paraná, princípio do inverno de 1975: **seu acidente** foi naquela quinta-feira, **disse Curt Meyer-Clason**, na manhã do dia dezessete. [...]. Naquele esconde-esconde, **a rata sempre lhe dizia**, você foi o único a não ser encontrado. Na manhã

“Curadoria”,  
autoria e  
fraternidades  
transcontinentais  
- a produção  
de Joca Reiners  
Terron

---

55

daquele dia você deixou de ser você. [...]. Com a dentada a sua língua ficou bífida como ferrão de aranha. **Língua de uma serpente. Uma voz amputada.** [...]. Aquele foi o começo do Ano do Grande Branco.

**Esta história é sobre você, mas vai contá-la como se fosse sobre outro** (TERRON, 2017, p. 11-12, grifos nossos).

Renata de  
Felippe

56

.A presença de um narratário fica evidente na passagem (“**seu acidente**”, “a rata sempre **lhe** dizia”), bem como a função de organizador de relatos e de perspectivas exercida pelo narrador – este traz à tona a visão de Curt Meyer-Clason, que, por sua vez, reproduz a fala da rata. A oração final do fragmento é ambígua, já que pode ser tanto um vaticínio de Meyer-Clason, uma exortação para que o narratário conte/escreva o que ouviu, quanto o indicativo de que o narrador/organizador, o narratário e o protagonista são o mesmo sujeito (o personagem de “voz amputada”). Ao longo do romance, a complexidade do jogo narrativo é, em parte, justificada pela perda de memória do personagem principal, cujo passado só pode ser contado de forma mediada. Mudo após o acidente e constantemente sedado, o protagonista não pode assumir o discurso direto, tampouco oferecer um ângulo, digamos, “confiável” dos acontecimentos. Se o emaranhado narrativo é um desafio à compreensão por parte do leitor, a credibilidade do relato é abalada não só por essa dificuldade, mas também pelo caráter mediado das ações expostas (no fragmento, Meyer-Clason conta ao protagonista o que ouviu da gravação da rata; em outras passagens, a rata conta ao personagem o que ouviu de Karl Reiners; Hugo Reiners conta ao protagonista o que ouviu de Lora-y, etc.) e pela debilidade do (possível) narrador: o protagonista desmemoriado e sob o efeito de barbitúricos.

Quanto às mediações, a perspectiva que prevalece no romance é a de Curt Meyer-Clason, personagem de existência real, ex-prisioneiro da ditadura Vargas acusado de espionagem e que, não por acaso, foi também tradutor das literaturas brasileira e hispano-americanas para o alemão. Grande parte dos acontecimentos relatados, portanto, é mediada por um sujeito duplamente suspeito, um possível espião e um tradutor/traidor, o qual, por sua vez, admite reproduzir o que ouviu da rata – a mãe adotiva (?) do protagonista.

Foi assim que Curt Meyer-Clason prosseguiu com a conversa: você perdeu a memória no inverno de 1975, [...]. Gostaria de dizer que nunca vai esquecer aquele ano, mas já esqueceu e **só começa a lembrar o acontecido porque lhe contaram, alguém de cabeça menos avariada que a sua**, e porque eu lhe conto agora, disse Curt Meyer-Clason, [...]. **Eu ouvi a gravação feita pela rata, e vou lhe contar** o que me cabe (TERRON, 2017, p.13, grifos nossos).

Outro elemento que coloca o relato sob suspeita é a narração em segunda pessoa, comumente associada ao profético ou à loucura. Em *Noite dentro da noite* a estratégia resulta na dúvida permanente do leitor em relação ao narrado, hesitação que é amplificada pela possibilidade de leitura que admite o desdobramento do narrador em narratário e protagonista. No caso do romance, talvez o mais inquietante seja a dúvida sobre se o universo diegeticamente erigido é anômalo ou se o narrador partilha com o leitor as suas alucinações, questão nodal ao gênero que *Noite* ressignifica: o gótico.

Segundo declarações dadas pelo escritor, o romance resulta do seu desejo de fundar uma espécie de “gótico pantaneiro” ou de “nihilismo mágico” na literatura brasileira, intento concretizado através da inserção de personagens, de figuras, de espaços, de acontecimentos sombrios e perturbadores. Das páginas de *Noite* irrompem mortos insepultos; curandeiros indígenas albinos; líquens evisceradores; terroristas paraguaios mutilados; colonos antissemitas, espíões e criminosos nazistas escondidos nos rincões da América do Sul; fantasmas da Guerra do Paraguai que assombram a região fronteira de Curva de Rio Sujo; sucuris e lontras devoradoras de seres humanos; torturadores ocultos sob máscaras com pregos. Personagens/figuras cuja alteridade é aterrorizante, eles também transitam por espaços insalubres, como a cidade de Medianeira, “um açougue a céu aberto”, onde, “a brancura da neve não durava por causa da lama, devido ao sangue” (TERRON, 2017, p. 18); ou como a escola devorada pelo pântano de Curva de Rio Sujo; ou ainda, como a fazenda Sumidouro, propriedade dos Reiners, vista como um brejo mal saneado onde “o sol evitava certos barrancos e descampados e a água feria a terra com grandes erosões”. Nela, o “gado contaminado – [...] – roía cipós secos nos baixios à espera da morte” (TERRON, 2017, p. 398). Os locais inóspitos que compõem o romance, portanto, reve-

“Curadoria”,  
autoria e  
fraternidades  
transcontinentais  
- a produção  
de Joca Reiners  
Terron

---

57

lam um *territórioafeto* atravessado pelo terror, onde as possibilidades de vida e de redenção inexistem, condição que o narrador estende ao continente: “[o] lugar onde se encontrava era um cemitério, **da mesma forma que o país e o continente inteiros** não passavam de um imenso cemitério indígena” (TERRON, 2017, p. 376, grifos nossos).

Se o gótico não é uma novidade nas literaturas latino-americanas – Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Carlos Fuentes, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena estão entre os escritores que o incorporaram – o romance de Terron ressignifica a ficção gótica na contemporaneidade, já que, nele, a figuração monstruosa está circunscrita principalmente ao *eu* e ao círculo familiar, em detrimento aos acontecimentos de caráter histórico-social ou às alteridades radicais. Atento à cicatriz histórica insistentemente explorada pelas literaturas latino-americanas a partir dos anos 1960, o trauma das ditaduras militares, o romance também aborda outros acontecimentos pouco conhecidos (a fundação, no final do século XIX, por Elizabeth Nietzsche, da colônia antisemita Nueva Germania, no Paraguai), bem como ficcionaliza uma nota histórica, cujo desfecho é trágico (o comício de um “candidato metalúrgico” à presidência, em 1989, que é encerrado por um atentado). Em *Noite*, as experiências opressivas decorrentes do passado ditatorial brasileiro são tratadas a partir de um ângulo distinto do adotado pelos relatos memorialistas que irromperam nos períodos de abertura política e de redemocratização, já que o viés adotado pelo romance evidencia uma subjetividade estrategicamente mediada.

**Para você, a verdadeira ditadura militar foi a obrigação de acordar mais cedo todos os dias para cantar o hino à bandeira** em ordem unida. A escola foi um maldito Gulag para quem tinha onze anos em 1975, [...], e você cantava em silêncio o hino nacional do inferno bem baixinho, cantava só para você. [...]. Para todos aqueles nas fileiras da ordem unida, [...], a verdadeira ditadura militar foi a quinta série, **disse Curt Meyer-Clason**. Mas **nenhuma prisão na Sibéria se compara ao que o primário significou para vocês**. Na Sibéria não obrigavam prisioneiros políticos de onze anos de idade estudar educação moral e cívica às seis da manhã (TERRON, 2017, p.13, grifos nossos).

Já a trama desenvolvida em Nueva Germania não só apresenta ao leitor um episódio pouco conhecido da história latino-americana, como traça um ponto de partida diegético para um incômodo histórico: o fato de a América do Sul ter sido, ao longo do século XX, uma espécie de “coração das trevas”, de refúgio para criminosos, sobretudo, nazistas. A colônia fundada por Elizabeth Nietzsche em 1887 e as suas implicações não são referências gratuitas na narrativa, já que estão, ao menos diegeticamente, entrelaçadas à origem dos Reiners. Nascido na comunidade fundada no *chaco* boreal, o patriarca da família Reiners teria se tornado, após um ritual de ressuscitação, o monstruoso e insepulto *El Cazador Blanco*, personagem gótico cuja monstruosidade também sugere uma maneira de “ler” a imagem do autor. Se no plano ficcional *El Cazador* é o ponto de partida de uma linhagem anômala, marcada pela dor e pela perda, a sua existência na trama contribui para a construção e a manutenção de uma imagem peculiar de Terron como um escritor sem pares na literatura brasileira, como um raro – à semelhança de alguns de seus “heróis” literários: Valêncio Xavier, Roberto Arlt, Mario Levrero, Rodolfo Wilcock.

A ficcionalização em torno de um comício proferido por um “candidato metalúrgico à presidência da República” (TERRON, 2017, p.317), em 1989, ano em que se realizaram as primeiras eleições diretas no Brasil em 29 anos, talvez seja o acontecimento mais incomodamente próximo ao nosso presente, já que o desfecho do ocorrido é trágico. Tanto o candidato quanto centenas de eleitores são vitimados por um atentado planejado por uma célula terrorista do exército brasileiro, acontecimento ficcional que lembra ao leitor o quanto a nossa democracia é frágil e as esperanças, circunstanciais.

Após a imensa ovação da multidão-aranha, ouviu-se o timbre tão característico do candidato, olá companheiros. [...], viu que a mão de madeira do paraguaio saía sorratamente da escuridão e acionava o detonador. Levava menos de um minuto para a explosão. [...]. Os pregos de sua máscara de couro o atingiram [o paraguaio] em cheio. [...], dando tempo suficiente para você escapar das entranhas do palco e, [...], seguir entre troncos e cabeças, pois **aquela aranha gigantesca que vira passou a ter rostos com sorrisos esperançosos**, e passando entre as pessoas com toda a força, sem olhar para trás para ver o candidato

“Curadoria”,  
autoria e  
fraternidades  
transcontinentais  
- a produção  
de Joca Reiners  
Terron

ao microfone, **a estrela solitária da bandeira tremulando no palco lotado**, ouviu somente o volume fortíssimo da voz do metalúrgico eletrificada nas caixas de som até se proteger detrás da estrutura de ferro de uma banca de jornal, e então seu corpo vibrou inteiro com a sequência de explosões de TNT que ribombaram com o estrondo (TERRON, 2017, p. 327, grifos nossos).

Renata de  
Felippe

---

60

O assassinato do candidato e a vitimização daqueles que se atreveram a nutrir esperanças democráticas, por mais que possam ser acontecimentos ficcionais perturbadores, estão em acordo com o desfecho da narrativa, que sugere a catástrofe e a aceitação do que, no romance, é visto como inevitável. Se o final de *Noite dentro da noite* é desolador, sobretudo em um momento de tantas incertezas políticas, as possíveis inquietações geradas por sua leitura não estão circunscritas apenas à abordagem dos acontecimentos históricos, das alteridades ou dos elementos que permitem delinear o que Klinger denomina o “retorno do autor”. Consideradas a multiplicidade de vozes, a gama de personagens, a variedade de espaços, a mistura de gêneros e a atenção dada aos acontecimentos da história latino-americana, o mais recente romance de Joca Reiners Terron parece monstruoso, seja pela amplitude das problemáticas tratadas, seja pela estranheza dos ângulos eleitos para tratar urgências passadas – cujos desdobramentos permanecem irresolvidos. Assim como os monstros, *Noite* também rompe com as “ligações naturais” relacionadas às convenções – no caso, as convenções narrativas e de gênero (autoficcional, autobiográfico, gótico) – em prol da construção de uma “tecnologia’ que incorpora uma multiplicidade de medos” (MAGALHÃES, 2003, p. 25), incomodamente identificados pelo leitor. Quando lido em relação à *Otra Língua*, série idealizada e organizada pelo Terron curador, *Noite dentro da noite* assume uma função de complementaridade, que acresce ao *territórioafeto* forjado pela coleção – também ela interrompida antes do planejado em virtude da crise econômica que tem justificado toda a espécie de cortes e de rupturas – um acabamento anômalo.

## REFERÊNCIAS

AIRA, César. **Como me tornei freira**. Trad. Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, Luciene. Romances não-criativos. In: **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 50, p. 157-171, jan./abr. 2017. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1391/showToc> >. Acesso em: 30 nov. 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. Depois do sujeito: formas narrativas contemporâneas e vida impessoal. In: **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 50, p. 157-171, jan./abr. 2017. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1391/showToc> >. Acesso em: 05 dez. 2017.

HERBERT, Julián. **Cantiga de findar**. Trad. Miguel del Castillo. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de laboratório**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina: uma especulação**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

MAGALHÃES, Célia. **Os monstros e a questão racial na narrativa brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

RICHARDSON, Brian. **Unnatural voices**. Athens: Ohio University Press. 2006.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

*“Curadoria”,  
autoria e  
fraternidades  
transcontinentais  
- a produção  
de Joca Reiners  
Terron*

---

61

TERRON, Joca Reiners. **A tristeza extraordinária do Leopardo das Neves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_. **Curva de Rio Sujo**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

\_\_\_\_. **Do fundo do poço se vê a lua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_. **Não há nada lá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_. **Noite dentro da noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Renata de  
Felippe

---

62

*Recebido em fevereiro de 2018*

*Aceito em abril de 2018*