

Isabella Aparecida de Souza Lisboa

SVETLANA ALEKSIÉVITCH E AS MULHERES DO FRONT:
jornalismo, literatura e testemunho

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2021

Isabella Aparecida de Souza Lisboa

**SVETLANA ALEKSIÉVITCH E AS MULHERES DO FRONT:
jornalismo, literatura e testemunho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras:
Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas modernas e contemporâneas

Linha de pesquisa: Literatura, história e memória cultural

Orientadora: Profa. Dra. Ana UtschTerra (UFMG)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2021

A366g.YI-s Lisboa, Isabella Aparecida de Souza
Svetlana Aleksiévitch e as mulheres do front [manuscrito] : jornalismo,
literatura e testemunho / Isabella Aparecida de Souza Lisboa. – 2021.
1 recurso online (160 f. : il., fots.) : pdf.

Orientadora: Ana Utsch Terra

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras

Bibliografia: p. 149-159.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Aleksiévitch, Svetlana, 1948- – Guerra não tem rosto de mulher – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura ucraniana – História e crítica – Teses. 3. Jornalismo e literatura – Teses. 4. Guerra e literatura – Teses. 5. Mulheres na literatura – Teses. 6. Feminismo e literatura – Teses. I. Terra, Ana Utsch . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809.89287



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Svetlana Aleksievitch e as mulheres do front: jornalismo, literatura e testemunho*, de autoria da Mestranda **ISABELLA APARECIDA DE SOUZA LISBOA**, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Ana Carina Utsch Terra - EBA/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Elton Antunes - FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 10 de setembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 11/09/2021, às 14:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elton Antunes, Professor do Magistério Superior**, em 13/09/2021, às 18:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Carina Utsch Terra, Professora do Magistério Superior**, em 13/09/2021, às 20:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sueli Maria Coelho, Diretor(a) de unidade**, em 16/09/2021, às 11:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0922092** e o código CRC **DAD1371C**.

A todas elas.

Agradecimentos

Ao Fernando pelo amor, companheirismo, lealdade e por estar comigo em todos os momentos, oferecendo afeto, aconchego e escuta nos dias mais escuros.

Ao Gabriel pelas palavras de força e por ser o melhor amigo que uma irmã poderia desejar.

À querida Ana Utsch por ser essa grande mestra inspiração que acreditou em mim e me ensinou com tanto afeto.

Àquela que me ensinou o significado da palavra fortaleza, Claudete. Eu te amo para sempre mãe.

Às mulheres, minhas referências de força: Gabriela, Joana, Tâmara, Letícia, Aléxia, Elvira, Isabel Cristina, Silvia, Amanda e Bárbara.

Aos amigos que a Fale e o Coletivo Entre Outros me deram: Katryn, Carlos, Marcos, Thiago e Hanna.

À CAPES pelo incentivo à pesquisa.

Às mestras Sônia Queiroz e Maria Zilda pelo incentivo e ensinamentos.

À UFMG minha segunda casa. Se a vida me fez a mulher que sou hoje, a UFMG me formou cidadã.

Mas por quê? – perguntei-me mais de uma vez. – Por que, depois de defender e ocupar seu lugar em um mundo antes absolutamente masculino, as mulheres não defenderam sua história? Suas palavras e seus sentimentos? Não deram crédito a si mesmas. Um mundo inteiro foi escondido de nós. A guerra delas permaneceu desconhecida...

(*A Guerra não tem rosto de mulher*, Svetlana Aleksievitch)

Resumo

Este trabalho se constitui em torno das relações entre jornalismo, literatura e testemunho presentes na obra *A Guerra não tem rosto de mulher*, da escritora e jornalista ucraniana Svetlana Aleksievitch, galardoada, em 2015, com o Prêmio Nobel de Literatura, por sua escrita polifônica, exaltada como um monumento ao sofrimento e à coragem em nosso tempo. As discussões aqui realizadas debruçaram-se, primeiramente, sobre a análise dos limiares entre os discursos jornalístico, literário e testemunhal, para, em seguida, refletir sobre a maneira como essas diferentes narrativas, e seus estatutos literários, habitam o texto e a obra da escritora, cuja complexidade é especialmente evidenciada ao longo do processo de constituição da obra e dos diferentes estados do texto. Para isso, a dissertação mobiliza conceitos que atravessam diferentes campos do conhecimento: além da crítica e da teoria literária e dos estudos culturais, o aporte da sociologia dos textos e dos estudos de gênero colaboraram para o estabelecimento das reflexões. Em sua obra, Aleksievitch perpassa diversos discursos na tentativa de elaborar narrativas possíveis sobre o trauma e a catástrofe, a partir da perspectiva feminina. Por carregar uma verdadeira multiplicidade de formas, gêneros e discursos, *A Guerra não tem rosto de mulher* contribui para a revisitação de paradigmas impostos à literatura, sobretudo à literatura feita por mulheres, e denuncia o silenciamento das vozes das mulheres soviéticas ao mesmo tempo em que critica uma sociedade patriarcal pautada na violência e na guerra.

Abstract

This work is built around the relationship between journalism, literature and testimony present in the work *The Unwomanly Face of War*, written by the Ukrainian writer and journalist Svetlana Aleksievitch, awarded in 2015 with the Nobel Prize in Literature, for her polyphonic writing, and exalted as a monument to suffering and courage in our time. The discussions held here focused, firstly, on the analysis of the boundaries between journalistic, literary and testimonial discourses, then on the reflection of these different narratives, and their literary statutes, inhabit the text and the work of the writer, whose complexity is especially evident throughout the process of constitution of the work and the different states of the text. For this, this work mobilizes concepts that traverse different fields of knowledge: in addition to criticism and literary theory and cultural studies, the contribution of the sociology of texts and gender studies contributed to the establishment of reflections. In her work, Aleksievitch permeates several discourses in an attempt to elaborate possible narratives about trauma and catastrophe, from a female perspective. By carrying a veritable multiplicity of forms, genres and discourses, *The Unwomanly Face of War* contributes to the revisiting of paradigms imposed on literature, especially literature written by women, and denounces the silencing of the voices of Soviet women at the same time as criticizes a patriarchal society based on violence and war.

Lista de figuras

| | |
|--|-----|
| Figura 1: capa do documentário У войны не жéнскийé лицо..... | 92 |
| Figura 2: capa da revista Роман-газета..... | 93 |
| Figura 3: segunda página da revista Roman-Gazeta..... | 95 |
| Figura 4:..... | 97 |
| Figura 5: capa da primeira edição do livro | 99 |
| Figura 6: Capa tradução para o búlgaro de1985 | 101 |
| Figura 7: tradução para o inglês de 1988..... | 102 |
| Figura 8: cena da peça, no ano de 1985..... | 103 |

Sumário

| | |
|---|------------|
| Nota introdutória..... | 13 |
| PARTE I: O CORPO DO TEXTO | 17 |
| 1. Narrativas: multiplicidade de formas..... | 18 |
| 1.1. Narrativa, a substância amorfa | 22 |
| 1.2. Um encontro entre Leskov e Aleksiévitich..... | 27 |
| 1.3. Jornalismo literário, literatura jornalística | 35 |
| 1.3.1. As origens do romance: literatura e jornalismo no séc. XIX..... | 37 |
| 1.3.2. New journalism e o Jornalismo Literário | 42 |
| 1.3.3. A fronteira viva: o romance-reportagem em transformação..... | 46 |
| 1.4. Testemunho e literatura | 59 |
| 1.4.1. Literatura de testemunho: a política da representação | 59 |
| 1.4.2. Escritas do real: a elaboração da memória..... | 63 |
| 1.4.3. Os testemunhos preservados de Aleksiévitich..... | 67 |
| 2. A Guerra não tem rosto de mulher e os estados da obra | 74 |
| 2.1. Formas de pensar, formas de fazer..... | 80 |
| 2.2. Os estados da obra | 85 |
| 2.2.1. O texto em documentário | 88 |
| 2.2.2. O texto em revista..... | 92 |
| 2.2.3. O livro em contexto | 97 |
| 2.2.4. Obra, montagem, fragmento..... | 104 |
| PARTE II: O CORPO FEMININO DO TEXTO | 107 |
| 3. O corpo feminino e os corpos do texto | 108 |
| 3.1. A mulher, o Outro; a outra narrativa | 112 |
| 3.2. O feminino e a guerra | 117 |
| 3.3. O nacionalismo soviético e a mãe pátria..... | 122 |
| 3.4. Elas, o mal necessário | 127 |
| 4. A Guerra e as mulheres do front, por Svetlana Aleksiévitich | 134 |

| | | |
|------|--|------------|
| 4.1. | A mãe | 135 |
| 4.2. | As filhas e as irmãzinhas | 138 |
| 4.3. | As noivas/esposas | 140 |
| 4.4. | As mulheres do front | 142 |
| 4.5. | A literatura feita por mulheres: a mulher e a escrita do front | 144 |
| | Considerações finais | 149 |
| | Referências | 153 |

Nota introdutória

Em entrevista concedida ao portal brasileiro TAG, Svetlana Aleksievitch confessa que, quando questionada sobre o gênero de sua obra, sempre se lembra da figura autobiográfica de Flaubert, que se definiu como um “homem-pena”¹. No entanto, em um paralelismo sensorial, a escritora aproxima a imagem do escritor à matéria da sua literatura e se apresenta nos termos de uma “pessoa-ouvido”, na busca por um gênero que correspondesse à maneira como enxerga o mundo, à maneira como funciona seu olho, seu ouvido:

E escolhi o gênero das vozes das pessoas... Eu espreito e ausculto meus livros nas ruas, atrás das janelas. Nelas, as pessoas reais contam os principais acontecimentos de seu tempo: a guerra, a queda do império socialista, Tchernóbil, e todos eles conservam na palavra a história do país, a história comum. Tanto a antiga, como a mais recente. E cada um guarda a história de seu pequeno destino humano.²

A escritora exprime, durante a entrevista, o seu desejo de fazer as vozes ressoarem como um coro, em seus livros, ao mesmo tempo que trabalha seus textos para que seja possível distinguir a voz humana solitária. Ou seja, de uma maneira muito poética em sua analogia, Aleksievitch propõe compreender a grande história, por meio das pequenas histórias³, pois, em seu entendimento, o “ruído surdo do tempo não prevalece”⁴, restando apenas aquilo que podemos entender, aquilo que é interessante mesmo após a passagem dos anos.

Svetlana Aleksievitch reafirma, por diversos momentos em sua escrita, o seu interesse pela vida humana, pela singularidade da vida cotidiana, pelas histórias que são tratadas como àquilo que a autora nomeará por “ninharias”. As dimensões humanas não são reduzidas em sua obra, mas sim são a sua grande matéria-prima:

Aqui começa a literatura. Por exemplo, no livro sobre as mulheres-soldado na guerra, *A Guerra não tem rosto de mulher*, interessavam-me aquelas perguntas eternas: como uma pessoa pode ficar a sós com a

¹TAG. *Entrevista: Svetlana Aleksievitch*, 2018. Disponível em:<www.taglivros.com/blog/entrevista-svetlana-aleksievitch-tag-livros/>

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

ideia de que ele pode matar outra pessoa? As pessoas morrem de uma forma tão simples, e matam também de forma simples demais. Como eles podem viver com isso depois? E sobre isso fala uma mulher. Com certeza, ela tem uma visão própria, nenhuma ideologia a subjuga por completo: “Tinha pena de uns e de outros. Você vai pelo campo depois do combate, os mortos estão deitados, espalhados como a batata. E olham para o céu”. Talvez só no amor e junto da morte a pessoa é capaz de sair desse círculo. Eu fico vigiando esses momentos.⁵

Por essas razões, a autora designa o gênero no qual situa a sua escrita como romance de vozes, em uma tentativa de encontrar uma forma romanesca nova. Se por um lado a obra de Aleksievitch elenca diversos questionamentos sobre sua metodologia de construção – que se utilizaria dos modos jornalísticos de buscar narrativas por meio de entrevistas e de fontes históricas –, por outro ela traz a literatura e os recursos da literatura de testemunho para erguer esse “memorial do sofrimento e da coragem em nossa época”⁶. É possível perceber não apenas a voz original, mas toda a polifonia, o coro e as vozes solitárias que imprimem nas páginas as memórias das mulheres que testemunharam o incomunicável. Por meio de sua narrativa que relaciona diversos recursos literários, o leitor tem a oportunidade de ler/ouvir/experienciar as vozes das ex-combatentes.

Além de se propor a escrever a voz humana que ecoa da catástrofe, Aleksievitch traz o trauma materializado nas páginas de *A Guerra não tem rosto de mulher*. Apesar de existir um fio condutor, uma voz original que passeia por todas as histórias, há também um estranhamento causado pela escolha de ordenação e encadeamento das histórias. A sensação é de estarmos lendo pequenos capítulos de uma grande narrativa ou ouvindo diversos relatos, enquanto observamos cada pessoa tomar o turno da fala para si. O fim de um tópico em uma história se torna o mote para o início de outra.

Logo o desafio se coloca: como estudar, analisar e sistematizar os fenômenos de uma obra tão singular? A resposta para esse questionamento ainda não foi respondida neste trabalho, mas aqui buscamos costurar o tecido de contextos, discursos e atravessamentos apresentados por Svetlana Aleksievitch e

⁵ TAG. *Entrevista: Svetlana Aleksievitch*, 2018. Disponível em:<www.taglivros.com/blog/entrevista-svetlana-aleksievitch-tag-livros/>

⁶ Referenciamos a justificativa do Prêmio Nobel para galardoar a autora, em 2015.

suas mulheres do front, uma vez que *A Guerra não tem rosto de mulher* traz um questionamento ainda maior: como contar, escrever e narrar o inconcebível? Qual sua forma? Como sistematizá-lo? Como encará-lo? Em quais disciplinas ou discursos devemos nos apoiar para elaborar o real do trauma? Aleksiévitich não encontrou tais respostas, mas nessa busca criou o seu romance de vozes.

Contudo, apesar de provocadora e instigante a proposta de criação de um novo gênero, neste trabalho damos alguns passos atrás ao nos debruçarmos, inicialmente, sobre os espaços fronteiriços e as relações estabelecidas entre literatura, jornalismo e a escrita de testemunho. Para começar a discutir tais relações, partimos da substância base para todos esses discursos: a narrativa. Para além da análise Roland Barthes que coloca em questão a substância da narrativa, retornaremos às questões fundamentais elaboradas por Walter Benjamin sobre a comunicabilidade da experiência, o contar e intercambiar histórias, como faculdade inalienável, e sobre o narrador como o mestre que recorre não apenas à sua narrativa, mas as de outros narradores. A respeito desta apropriação, discutiremos como Aleksiévitich aproxima-se do narrador de Benjamin.

A partir dessas reflexões sobre a narrativa e a sua multiplicidade de formas, abordaremos dois discursos que atravessam *A Guerra não tem rosto de mulher*: o jornalismo e a literatura de testemunho. Consideramos a discussão inescapável ao estudo da obra, visto que Aleksiévitich parte do seu trabalho como jornalista para começar a construir seu texto sobre as narrativas de guerra. Além disso, é em meio à guerra e ao trauma que surgem as narrativas da literatura de testemunho e as implicações que tangem a história, a memória, a subjetividade, a singularidade e o trauma, uma vez que o testemunho pode ser observado sob perspectivas críticas que o associam à escrita dedicada à reflexão sobre exclusões sociais ou que o estabelecem como um discurso que pode afetar a interpretação da história.

Após desenvolvermos tal discussão, no segundo capítulo, a partir da noção de montagem, buscamos diálogo entre Georges Didi-Huberman, em seu texto *Quando as imagens tomam posição*, no qual discute a maneira como Bertolt

Brecht se posiciona diante das narrativas de guerra, e as reflexões realizadas por D. F. McKenzie em seu livro *Bibliografia e sociologia dos textos*, no qual, a partir da noção de estados do texto, assinala a importância dos contextos pelos quais os textos mudam sua forma e conteúdo, colocando em relevo a historicidade dos textos e das obras, levando em conta suas diferentes formas de concretização no tempo e no espaço. Neste capítulo, apresentamos as diferentes etapas do processo de estabelecimento de *A Guerra não tem rosto de mulher*, com suas versões em documentário, em revista e em teatro, que precederam o romance.

Por fim, nos dois últimos capítulos, introduzimos a discussão sobre a importância do lugar da mulher para constituição de uma obra tão particular, uma vez que Aleksiévitich se propõe a construir uma história feminina das guerras. Desenvolvemos a noção de posição elaborada por Didi-Huberman em diálogo com a proposta de entre-lugar de Homi Bhabha para compreender a singularidade do corpo feminino na guerra. Um corpo em fronteira e que vê a história a partir da fronteira. Além disso, destacamos a discussão que aproxima a concepção de patriarcado à instituição militar e, conseqüentemente, às instituições reguladoras de poder na sociedade patriarcal.

Tal discussão nos auxiliará na compreensão e na inscrição dessas vozes femininas no contexto da União Soviética, no período da Segunda Guerra Mundial. Analisamos, desta forma, a maneira como a autora subverte as imagens do feminino e confronta seus espaços tradicionais de atuação, presentes na cultura russa do período, à realidade feminina na guerra.

PARTE I: O CORPO DO TEXTO

1. Narrativas: multiplicidade de formas

Um gravador, dezenas de metros de fita e a memória da jornalista Svetlana Aleksievitch registraram, em 1983, os relatos de ex-combatentes soviéticas que atuaram no front de batalha do exército vermelho, durante a Segunda Guerra Mundial. Anos mais tarde, mais precisamente em 1985, esses relatos se tornaram *A Guerra não tem rosto de mulher*, primeiro livro do ciclo *Vozes da Utopia*, principal obra da escritora ucraniana. Obra que lhe conferiu o Prêmio Nobel de Literatura no ano de 2015, devido à sua “escrita polifônica, monumento ao sofrimento e à coragem do nosso tempo”⁷.

Em *A Guerra não tem rosto de mulher*, Aleksievitch, ao construir sua narrativa sobre a Segunda Guerra Mundial através dos relatos das ex-combatentes soviéticas, leva-nos para o centro da questão do estatuto literário atribuído à escrita de testemunho⁸ e a relação entre fato e ficção, sejam essas questões tratadas no campo da verdade jornalística, da historiografia documental dos fatos, ou da ficção e criação literária. Todo esse tensionamento colocado no texto acaba por nos impor uma leitura crítica sobre “os limites da representação, da ficção (...) uma prática da representação do irrepresentável”.⁹ Ao debruçarmos sobre os dispositivos utilizados pela autora para tratar a matéria das inúmeras entrevistas, identificamos rapidamente que o trabalho da mera transcrição dos acontecimentos é extrapolado. Ao invés de transcrever os relatos de maneira objetiva e imparcial, adequando-os ao formato de uma matéria jornalística uma notícia ou pingue-pongue, gêneros comuns ao jornalismo hegemônico, a escritora traz para o texto suas experiências pessoais, o detalhamento das cenas e ambientes, a descrição do estado emocional das

⁷ NOBEL. *Alexievich*. Disponível em: <www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich>. Acesso em: 26 de mai. 2020.

⁸ Ver: Rastier, François. *Exterminations et littérature*. Les témoignages inconcevables, Paris : PUF, 2019.

⁹ É preciso que mencionemos o trabalho do semanticista Françoise Rastier que realizou uma profunda reflexão sobre a relação entre ficção e dicção, estética e ética, assombro e evocação no gênero testemunhal e na literatura de extermínio. Para isso, trazemos o diálogo publicado na revista *texto!*, no ano de 2007. Disponível em: <<http://www.revue-texto.net/1996-2007/Dialogues/Dialogues.html>>. Acesso em: 13 de mar. 2021.

personagens, dos espaços, do tempo. Isso ocorre, conforme veremos neste capítulo, por meio do seu posicionamento dentro da história como narradora. Conseguimos enxergar pelos olhos de Aleksiévitich minúcias que apenas a linguagem corporal é capaz de transmitir, ouvir o silêncio imposto às palavras daquelas mulheres pelo sofrimento e angústia causados pelos horrores da Guerra:

Passo muito tempo sentada em casas ou apartamentos desconhecidos, às vezes o dia inteiro. Bebemos chá, experimentamos blusinhas recém-compradas, discutimos cortes de cabelo e receitas. Olhamos juntas as fotos dos netos. E então... Depois de certo tempo, nunca se sabe quando nem por quê, de repente chega aquele esperado momento em que a pessoa se afasta do cânone – feito de gesso e concreto armado, como nossos monumentos – e se volta para si. Para dentro de si. Começa a lembrar não da guerra, mas de sua juventude. De um pedaço da sua vida... É preciso capturar esse momento. Não deixar passar! Mas, muitas vezes, depois de um dia longo, cheio de palavras, fatos, lágrimas, só resta uma frase na memória (mas que frase!): “Eu era tão pequena quando fui para o front que, durante a guerra, até cresci um pouco”. Eu a deixo no bloquinho de anotações, apesar de voltar com dezenas de metros de fita no gravador. Quatro ou cinco fitas cassete...¹⁰

Em consequência dessas escolhas literárias que a escritora realiza, e no contexto da polêmica em torno da escrita de testemunho, a crítica não constitui um consenso sobre o gênero textual no qual a obra de Aleksiévitich se encaixaria. O que nos leva a pensar sobre como se estabelecem as relações entre literatura, jornalismo e testemunho; questão reforçada pela multiplicidade de formas presentes na narrativa. Tal conceito de multiplicidade está presente no debate teórico proposto por Roland Barthes, que defende a ideia de que a “variedade prodigiosa de gêneros”¹¹ da narrativa está distribuída entre substâncias diferentes, justamente porque ela pode ser sustentada pela oralidade ou pela escrita, pela imagem, pelo gesto ou, até mesmo, pela mistura de todas estas substâncias. Este caráter múltiplo da narrativa manifesta-se nos diferentes gêneros nos quais habita:

(...) está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epópeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no

¹⁰ ALEKSIÉVITCH. *A guerra não tem rosto de mulher*, p. 13.

¹¹ BARTHES. *Introdução à análise estrutural na narrativa*, p. 19.

cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação.¹²

Precisamente essa multiplicidade de formas presentes em *A Guerra não tem rosto de mulher*, foi alvo de críticas feitas pelo jornalista, editor e colunista do New York Times, Dwight Garner. Em 2017, Garner apontou como negativa a maneira como o texto de Aleksiévitich “reside em uma zona cinzenta entre jornalismo e ficção”.¹³ Além disso, para ele, a escritora explica seus métodos de investigação ou explicita sua voz como entrevistadora de modo muito incipiente, bem como há uma possibilidade de que a escritora tenha atribuído citações incorretas às suas entrevistadas, a fim de corresponder melhor com o seu projeto artístico¹⁴. Outras críticas do jornalista constituem-se em torno da ausência de uma voz original, assim como a falta de objetividade da autora ao desenvolver as entrevistas, permeadas pela ausência de perguntas.

Sob uma perspectiva mais tradicionalista sobre os modos de se fazer jornalismo, história ou de se publicar entrevistas, questões como estas elencadas pelo crítico poderiam até ser consideradas na análise da obra da escritora, mas o objetivo deste capítulo é observar como se comporta essa “substância amorfa” – para utilizarmos o termo de Barthes. Como essa substância é atravessada pelos diversos discursos que a compõem desde a gênese do texto, quais peculiaridades podem ser observadas.

Propomos, então, discutir questões suscitadas pela obra enquanto fenômeno literário que entrelaça, atravessa e tensiona os discursos jornalísticos, e suas relações com a literatura, bem como o testemunho e a literatura de testemunho se fazem latentes, em meio às discussões vigentes na história da obra como o fato e a ficção, o rastro do passado e a presença literária do presente. Para iniciarmos as discussões, partiremos das reflexões e propostas teóricas acerca

¹² BARTHES. *Introdução à análise estrutural na narrativa*, p. 19.

¹³ GARNER. *Russian Women Speak Up About the Front Lines and the Home Front*. 2017. Do original: “they appear to reside in a gray zone between fiction and journalism”. Tradução nossa. Disponível em: <www.nytimes.com/2017/07/25/books/review-svetlana-alexievich-unwomanly-face-of-war.html>. Acesso em: 10 de jan. 2020.

¹⁴ GARNER. *Russian Women Speak Up About the Front Lines and the Home Front*, p. 1.

daquela que nos parece ser o substrato de todas as críticas sobre o processo de elaboração e criação literária do real¹⁵, a narrativa.

¹⁵ Entenderemos neste trabalho o real a partir da expressão de Seligmann-Silva, que por sua vez faz referência direta às instâncias lacanianas do psiquismo: real, imaginário e simbólico.

1.1. Narrativa, a substância amorfa

Parece-nos necessário retomar algumas discussões sobre narrativa, pois é nela e nos seus modos de ser feita que se estabelecem algumas das relações entre literatura, jornalismo e testemunho as quais pretendemos ressaltar na obra de Svetlana Aleksievitch. Propomos apreender a voz da autora por meio das inserções mais diretas que ela realiza no texto, em alguns momentos, como uma maneira de explicitar fenômenos compreendidos através de conceitos de teóricos como Roland Barthes e Walter Benjamin.

Tomemos como ponto de partida o dilema instituído por Roland Barthes, no início de suas reflexões sobre o fazer da narrativa – a partir das contribuições conceituais e reflexões suscitadas por Propp e Lévi-Strauss – em que ou a narrativa é “uma simples repetição de acontecimentos”¹⁶ e, neste caso, “não se pode falar dela senão confiando na arte, no talento ou no gênio do narrador (do autor)”¹⁷, ou ela, a narrativa, possui “uma estrutura acessível à análise, por maior que seja a paciência necessária para enunciá-la”¹⁸, e isso implicaria o fato de que ninguém poderia combinar, produzir, uma narrativa, por mais simples que seja, sem que exista um “sistema implícito de unidades de regras”¹⁹.

Barthes ainda argumenta sobre a necessidade de uma teoria para descrever e classificar a infinidade das narrativas, uma vez que aplicar o método indutivo – método em que primeiramente estuda-se “as narrativas de um gênero, de uma época, de uma sociedade, para depois passar ao esboço de um modelo geral”²⁰ – é utópico. O crítico conclui:

Ela [a narrativa] está forçosamente condenada a um procedimento dedutivo; está obrigada a conceber primeiro um modelo hipotético de descrição (que os linguistas americanos nos chamam “teoria”), a descer em seguida pouco a pouco, partindo desse modelo, rumo às espécies que, ao mesmo tempo, dele participam ou se afastam: é somente no nível dessas conformidades e desses desvios que ela encontrará,

¹⁶ BARTHES. *Introdução à análise estrutural da narrativa*, p.20.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

munida então de um instrumento único de descrição, a pluralidade das narrativas, sua diversidade histórica, geográfica, cultural.²¹

Então, pensemos a partir dessas conformidades e desvios na tentativa de fazer transparecer os fenômenos que ocorrem em *A Guerra não tem rosto de mulher*, já que uma análise indutiva desta narrativa, devido à sua própria estrutura, seria uma tarefa que ultrapassa os limites desse trabalho, visto que a obra reúne cerca de 300 relatos de ex-combatentes.

Sistematizados em capítulos cujos títulos são trechos retirados dos testemunhos transcritos naquela seção, em alguns momentos, percebe-se, ao longo da leitura da narrativa criada por Aleksiévitich, que esses capítulos são intercalados com inserções de falas da narradora/autora/entrevistadora. Nessas inserções, a narradora descreve momentos que antecedem a entrevista, como a casa da ex-combatente entrevistada naquele instante, a rua. Além disso, a narradora descreve acontecimentos sobre sua vida pessoal, explica fatos históricos, políticos e, até mesmo, traz informações de cunho jornalístico, como se compusessem uma grande reportagem, como dados de quantas mulheres lutaram no front, conversas oficiais que teve com censores, entre outros. Ao inserir esses detalhes, a autora mune sua escrita com esse instrumento de descrição, assim denominado por Barthes, tornando a narrativa de *A Guerra não tem rosto de mulher* plural e diversa historicamente, geograficamente e culturalmente. Igualmente a autora consegue tornar esse coro de vozes uníssono e coerente para relatar as outras histórias da guerra, não privilegiadas pela história hegemônica.

Embora o texto de Aleksiévitich nos imponha tais dificuldades para realizar uma análise estrutural, somos capazes de elencar algumas regras e unidades da narrativa teorizadas por Barthes. Uma delas, e a que parece emergir ao longo da leitura, é a narração. No tópico *comunicação narrativa*, Barthes propõe que no interior da narrativa existe, por um lado, uma grande função de “troca

²¹ BARTHES. *Introdução à análise estrutural da narrativa*, p.21.

(repartida entre doador e um beneficiário)”²² e, por outro, homologamente, a narrativa existira como objeto, o móvel de uma comunicação:

Como se sabe, na comunicação linguística, *eu* e *tu* são absolutamente pressupostos um pelo outro; do mesmo modo, não pode haver narração sem narrador e sem ouvinte (ou leitor). Isso talvez seja banal, e no entanto ainda mal explorado. Por certo, o papel do emissor foi abundantemente parafraseado (estuda-se o “autor” de um romance, sem se perguntar, aliás, se ele é de fato o “narrador”), mas quando se passa ao “leitor”, a teoria literária é muito mais pudica.²³

Roland Barthes ressalta que, no entanto, o problema não está em realizar a reflexão dos motivos do narrador ou dos efeitos que a narração produz sobre o leitor, mas sim quando, ao descrever o código, narrador e leitor são significados na própria narrativa, uma vez que os significados do narrador são mais visíveis e numerosos se comparados aos signos do leitor: “uma narrativa diz mais vezes *eu* do que *tu*”²⁴. De acordo com Barthes, os segundos – ou seja o tu – são mais arredios que os primeiros – o eu – o que acaba por gerar, por falta de significante, signos de leitura a cada vez que o narrador, parando de representar, relata fatos que conhece perfeitamente, mas que o leitor ignora:

Pois não faria sentido que o narrador desse a si mesmo a informação: “*Leo era dono dessa empresa*”, diz-nos um romance em primeira pessoa: isso é um signo leitor, próximo daquilo que Jakobson chama a função conativa da comunicação.²⁵

Apesar de a recepção não ser o foco deste trabalho, o que nos chama a atenção nesta proposta teórica é a existência desse eu e tu dos quais nos fala o crítico, já que em *A Guerra não tem rosto de mulher*, por diversos momentos, a comunicabilidade parece ser o centro de toda a narrativa. Como um exemplo dessa comunicabilidade, logo nas primeiras páginas do livro, Aleksievitch transcreve o diálogo que teve com um historiador anônimo. Neste diálogo são apresentados, ao leitor, dados sobre a presença da mulher nas guerras, ao longo da história. Estabelece-se, neste trecho, esse signo leitor teorizado por Barthes, pois, em uma primeira camada, temos o eu, jornalista Svetlana Aleksievitch,

²² BARTHES. *Introdução à análise estrutural da narrativa*, p.48.

²³ BARTHES. *Introdução à análise estrutural da narrativa*, p.48-49.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

entrevistando o tu, historiador, a fim de que o leitor possua essa informação. Em uma segunda camada, quando essa entrevista está transcrita no livro, juntamente com os relatos, compondo toda a narrativa do livro, podemos perceber essa função conativa da linguagem, entre o eu, Svetlana Aleksievitch narradora, e o tu, o leitor. Esse eu de Aleksievitch (autora/narradora/entrevistadora) aparece em toda a narrativa, mesmo que em pequenas frases, o que se pode interpretar como marcas dessa função conativa da linguagem, no texto.

Pensando nesse eu, convoquemos as considerações de Barthes a respeito daquele que optou por chamar como “doador da narrativa”. O teórico apresenta três concepções: a primeira delas considera que uma pessoa, no sentido psicológico do termo, emite a narrativa permutando sem cessar a “*personalidade* e a arte de um indivíduo perfeitamente identificável, que toma periodicamente da pena para escrever uma história”²⁶, o que torna a narrativa uma expressão de um eu que lhe é exterior. A segunda concepção faria do narrador uma espécie de consciência total, impessoal e que emitiria a história de um ponto de vista superior. Já a terceira e última, o “narrador deve limitar sua narrativa àquilo que as personagens fossem, cada uma por sua vez, emissoras da narrativa”²⁷.

Conseguimos, de algum modo, observar, na obra de Aleksievitch, uma mescla dessas três concepções. Em um primeiro momento, tendo em vista a informação de que a autora, como um sujeito psicológico e social, também testemunhou, em alguma medida, os horrores da Guerra e os reflexos desta na vila em que morava e na sua família, justificaria sua posição de narradora do primeiro caso, que nos apresenta Barthes. Por meio das inserções de relatos pessoais, a autora expõe o eu que lhe é exterior, expressando os motivos pelos quais estaria escrevendo “mais um livro sobre a Guerra”²⁸.

Por outro lado, como narradora, ela se insere na narrativa como essa consciência total para conectar e criar coerência entre todos os relatos, seja pela escolha dos títulos, seja por meio das descrições dos ambientes, dos locais, dos

²⁶ BARTHES. *Introdução à análise estrutural da narrativa*, p. 49.

²⁷ BARTHES. *Introdução à análise estrutural da narrativa*, p.48-49.

²⁸ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p.9.

estados emocionais das ex-combatentes, nos inícios e finais de cada história. Além disso, podemos presumir que ao separar os relatos em blocos utilizando as aspas como uma alusão à transcrição direta dos discursos, ela estaria tentando manter a voz daquelas histórias.

A terceira e última concepção pode ser atribuída ao fato de Aleksievitch, ao reunir os relatos das ex-combatentes e transcrever até mesmo o que ela chamará de “ninharias”, ou seja, pequenas histórias que seriam descartadas em textos jornalísticos mais hegemônicos que procuram grandes e épicos acontecimentos na Guerra, ela permite que as personagens sejam emissoras de suas próprias narrativas.

Não obstante, vale ressaltar que Barthes considera tais concepções igualmente embaraçosas, pois todas parecem ver nas pessoas reais, vivas, no narrador e nas personagens: “(conhece-se o indefectível poder deste mito literário), como se a narrativa fosse determinada originalmente em seu nível referencial (trata-se de concepções igualmente ‘realistas’)”²⁹. O crítico defende que o narrador e os personagens são seres de papel. É evidente que tal observação se aplica essencialmente às narrativas de ficção. Contudo, *A Guerra não tem rosto de mulher* traz pessoas reais emitindo suas próprias narrativas, mesmo que, por vezes, a obra atue no limiar entre fato e ficção. O que há de literário neste caso prevalece à simples repetição de acontecimentos, o que torna a narrativa de Aleksievitch tão múltipla, plural e diversa.

A partir das considerações de Roland Barthes sobre o papel do narrador dentro da narrativa, com base nas reflexões sobre narração, nos debruçaremos um pouco mais sobre esse tópico que parece ser algo inescapável à leitura de *A Guerra não tem rosto de mulher*. Pensando nisso, as reflexões de Walter Benjamin em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* nos parecem importantes neste momento, pois elas estabelecem diálogo com os objetivos da autora em seu projeto. Portanto, propomos um encontro.

²⁹ BARTHES. *Introdução à análise estrutural da narrativa*, p.50.

1.2. Um encontro entre Leskov e Aleksiévitich

Se Roland Barthes, como vimos, elaborou uma proposta teórica acerca da comunicação narrativa, em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin adotara o posicionamento de que a arte de narrar é uma faculdade de intercambiar experiências. Essa proposta teórica parece ir justamente ao encontro da proposta de escrita de Aleksiévitich, uma vez que, ao se valer do escritor russo do século XIX, Nikolai Leskov, Benjamin apresenta “traços grandes e simples que caracterizam o narrador”³⁰. Será por meio dessas reflexões que estabeleceremos, em alguma medida, alguns pontos de diálogo entre a proposta narrativa de *A Guerra não tem rosto de mulher* e o narrador de Walter Benjamin. Em sua busca pelas grandes histórias das pessoas pequenas, a jornalista ucraniana do século XX recupera, em certa medida, referenciais característicos de um narrador, conforme os identificados por Benjamin na escrita de Leskov, no século XIX:

Os documentos são seres vivos, eles mudam e vacilam junto conosco, é possível extrair algo deles eternamente. Algo novo que nos é necessário justamente agora. Neste minuto. O que estamos procurando? Em geral, o que nos parece mais interessante e próximo não são os grandes feitos e o heroísmo, mas aquilo que é pequeno e humano. Por exemplo, o que eu mais gostaria de saber sobre a vida na Grécia antiga... Sobre a história de Esparta... Eu gostaria de ler sobre o que as pessoas conversavam em casa. Como partiam para a guerra. Que palavras diziam no último dia e na última noite antes de se separar daqueles que amavam. Como se despediam os guerreiros. Como eram esperados na volta da guerra... Não os heróis e chefes militares, mas as pessoas comuns.³¹

Walter Benjamin inicia suas reflexões ressaltando que por mais familiar que seja o nome de Leskov, não nos aproximamos dele, mas nos distanciamos ainda mais, visto que o que há de raro – a faculdade de intercambiar as experiências pela narrativa – intensifica sua importância e sua ausência entre nós. O que tornaria essa faculdade, nas palavras do crítico, antes “segura e inalienável”³², agora em vias de extinção: “uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão

³⁰ BENJAMIN. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, p. 197.

³¹ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 17.

³² BENJAMIN. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, p. 198.

caindo até que seu valor desapareça de todo”³³. Benjamin defende que a fonte a que recorreram todos os narradores é a experiência que passa de pessoa a pessoa.

Para nos auxiliar na compreensão sobre a questão da experiência, ponto chave das reflexões de Benjamin no texto sobre o narrador, a filósofa Jeanne Marie Gagnebin elaborará que a experiência da qual nos fala Benjamin é a experiência no sentido de uma tradição compartilhada e transmitida por uma comunidade, “tradição retomada e transformada”³⁴. Compreender, aqui, a experiência em seu sentido de tradição nos traz a dimensão da transmissibilidade, característica muito cara às tradições orais. Logo, ao elaborar suas reflexões em torno do declínio da experiência, Benjamin irá postular que, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais. Ou seja, a experiência transcenderia a experiência individual, a vida e a morte, “mas nelas se diz; algo que concerne aos descendentes”³⁵.

Com base nessas reflexões teóricas, conseguimos lançar luz em alguns pontos na proposta de narrativa de Svetlana Aleksievitch, ainda que cerca de 50 anos separem o texto de Walter Benjamin e o texto da escritora ucraniana. Aleksievitch inicia sua escrita pontuando expressamente que a história da guerra era contada pelas mulheres de sua vila: “não me lembro de vozes masculinas. Tanto que isso ficou comigo: quem conta a guerra são as mulheres. Choram. Cantam enquanto choram”.³⁶ Além disso, a autora delineia seu local de descendente dessas mulheres que cantam, contam e choram suas experiências da guerra. Aleksievitch as ouviu atentamente e depois narra. Ademais, se pensarmos no projeto de Svetlana Aleksievitch de ir em busca do que é, nas palavras da escritora, verdadeiramente humano na história das guerras e qual a história das mulheres soviéticas na guerra, uma história antes silenciada, podemos, então, em consonância com a proposta de Benjamin, ler na obra de Aleksievitch³⁷ traços

³³ BENJAMIN. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, p. 198.

³⁴ GAGNEBIN. *Lembrar, escrever, esquecer*, p. 50.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 13.

³⁷ É preciso que evoquemos o fato de Svetlana Aleksievitch se inserir na tradição literária russa muito marcada por traços de oralidade, tendo como grandes representantes, além de Leskov, Tolstói, Dostoiévski, Gógol.

dessa busca pela experiência que é passada de pessoa a pessoa. No caso de Aleksiévitich, essa busca por uma narrativa da guerra feminina surge em contraposição ao silêncio imposto pelo Estado, pelo trauma e pela morte. Surge, então, uma outra narração, conforme elucida Gagnebin sobre o narrador de Benjamin:

uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas. Deve-se ressaltar que tal proposição nasce de uma injunção ética e política, já assinalada pela citação de Heródoto: não deixar o passado cair no esquecimento”³⁸.

Walter Benjamin parte, assim como Svetlana Aleksiévitich, da vivência em tempos de ruína e desesperança para refletir sobre a experiência comunicável e sobre a conexão existente entre a morte da narrativa e o silêncio dos soldados que voltavam da guerra. No exemplo de Benjamin, soldados que retornavam do combate após a Primeira Guerra Mundial. No caso do livro aqui trabalhado, as ex-combatentes do exército vermelho. Ambos irão pensar sobre a comunicabilidade de experiências no pós-guerra, ambos questionam e tensionam, salvas as ressalvas, o que restaria do ser humano após o fim dos conflitos. Nas palavras da autora:

Durante dois anos, mais do que fazer entrevistas e tomar notas, eu fiquei pensando. Lendo. Sobre o que será meu livro? Ah, mais um livro sobre a guerra... Para quê? Já aconteceram milhares de guerras — pequenas e grandes, famosas e desconhecidas. E o que se escreveu sobre elas é ainda mais numeroso. Mas... Foi escrito por homens e sobre homens, isso ficou claro na hora. Tudo o que sabemos da guerra conhecemos por uma “voz masculina”. Somos todos prisioneiros de representações e sensações “masculinas” da guerra. Das palavras “masculinas”. Já as mulheres estão caladas. Ninguém, além de mim, fazia perguntas para minha avó. Para minha mãe. Até as que estiveram no front estão caladas. Se de repente começam a lembrar, contam não a guerra “feminina”, mas a “masculina”. Seguem o cânone. E só em casa, ou depois de derramar alguma lágrima junto às amigas do front, elas começam a falar da sua guerra, que eu desconhecia. Não só eu, todos nós.³⁹

Antes de apresentar suas considerações sobre o caso de Nikolai Leskov, Benjamin argumenta que, no final da Primeira Guerra Mundial, observou-se que

³⁸ GAGNEBIN. *Lembrar, escrever, esquecer*, p. 53.

³⁹ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 11-12.

os ex-combatentes voltavam mudos do campo de batalha, pobres de experiência comunicável. Não haveria nisso, de acordo com o crítico, nada de anormal já que nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a guerra de trincheiras:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.⁴⁰

Porém, o que se difundiu dez anos depois, “na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinham em comum com a experiência transmitida boca a boca”⁴¹. No nosso caso aqui, Aleksievitch observou fenômeno semelhante, porém com uma problemática adicionada, o feminino. A autora pondera sobre o silenciamento das experiências das mulheres que atuaram no front, frente às numerosas escritas masculinas sobre a Guerra. Tanto os corpos femininos, aos quais se refere Svetlana Aleksievitch, quanto os corpos mudos descritos por Benjamin têm em comum a incomunicabilidade de suas experiências. O ambiente da guerra havia criado uma grande fenda na “história das almas humanas” – para utilizarmos a concepção de Aleksievitch – impossível de se deixar passar por ela algum som que comunicasse alguma experiência, que se realizasse esse intercâmbio com outros seres humanos. O que perseverava era o silêncio e o silenciamento.

Sem dúvida, Svetlana Aleksievitch, como narradora de *A Guerra não tem rosto de mulher*, é possuidora dessa faculdade de intercambiar experiências da qual nos fala Benjamin, pois ela investiga e escuta atentamente as experiências daquelas mulheres na guerra. Aleksievitch se detém em não reestabelecer o passado a partir de uma perspectiva heroica, épica, mas a partir de uma posição humilde, menos gloriosa, pois se interessa pela história do pequeno, a história grandiosa do pequeno transformada pelo sofrimento: “os mais sinceros (...) são

⁴⁰ BENJAMIN. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, p. 198.

⁴¹ *Ibidem*.

as pessoas simples – enfermeiras, cozinheiras, lavadeiras... Elas tiram as palavras de si mesmas (...) apenas dos próprios sofrimentos e emoções”⁴².

Nessa mesma perspectiva, a figura do narrador de Benjamin, de acordo com Gagnebin, é humilde, anônima e se aproxima da figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *cbiffonnier*, do catador de sucata e de lixo:

Esse narrador sucateiro não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobra do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar, o sofrimento, o sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin, aliás, não conheceu graças a seu suicídio). Em segundo lugar, aquilo que não tem nome.⁴³

Benjamin argumentara a respeito de dois grupos aos quais os narradores anônimos são pertencentes; grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras. O primeiro grupo, o de “quem viaja tem muito que contar”⁴⁴, o que leva ao imaginário de um narrador que vem de longe, e o segundo, o narrador que conhece as histórias e tradições de seu país, sem sair dele. Neste caso, pensemos na investigação que Aleksievitch realiza em busca das narrativas e histórias das ex-combatentes que conhecem e conheceram as tradições da sua nação. A narradora investigadora do primeiro grupo, a jornalista viajante que atravessa toda União Soviética, vem contar a nós, leitores, tudo o que conheceu, tendo muito o que contar, porém permitindo que as próprias ex-combatentes, narradoras anônimas, exponham as histórias e tradições. Toda essa mescla embaixo de um mesmo guarda-chuva: *A Guerra não tem rosto de mulher*.

A partir dessa busca, identificamos, nas narrativas da autora, o que Benjamin chamará de marca do narrador. De acordo com o crítico a narrativa é, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação, já que ela “floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade”⁴⁵. Devido a essa forma artesanal de comunicação, a narrativa não estaria interessada em transmitir o

⁴² ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 13.

⁴³ GAGNEBIN. *Lembrar, escrever, esquecer*, p. 53.

⁴⁴ BENJAMIN. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, p.198.

⁴⁵ BENJAMIN. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, p.201.

puro em si da coisa narrada, assim como são feitas nos textos de informação ou em relatórios:

Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica.⁴⁶

Somos capazes de identificar, na obra de Aleksievitch, aquilo que Benjamin tematiza como sendo um mergulho na vida do narrador, mergulho esse que imprimiria na narrativa a marca do narrador. Há sempre alguma inserção sobre quais circunstâncias acometeram a escritora no dia da entrevista ou seus sentimentos sobre o que havia escutado, assim como a descrição de como havia pensado em trazer aquele relato ao leitor. Nesse movimento, como uma espécie de convite ao leitor para elaborar a reflexão junto dela, percebe-se que aquela narrativa não seria apenas mais uma obra sobre a guerra, pois, primeiramente o leitor irá mergulhar na vida de Aleksievitch, assim como teorizado por Benjamin, para depois seguir na leitura das narrativas das ex-combatentes. Mas esse mergulho nos propicia entender toda a obra como uma narrativa uníssona, apesar da polifonia de vozes a habitarem, já que Aleksievitch com seu projeto de historicizar as almas unidas àquelas narrativas, antes espalhadas por todo território soviético, a uma única obra, um único texto. Todas essas narrativas como um só corpo:

Estou escrevendo um livro sobre a guerra...

Eu, que nunca gostei de ler livros de guerra, ainda que, durante minha infância e juventude, essa fosse a leitura preferida de todo mundo. De todo mundo da minha idade. E isso não surpreende — éramos filhos da Vitória. Filhos dos vencedores. Qual é minha primeira lembrança da guerra? Minha tristeza infantil entre palavras assustadoras e incompreensíveis. Estavam sempre lembrando a guerra: na escola e em casa, nos casamentos e batizados, nos feriados e velórios. Até nas conversas das crianças. Um menino da vizinhança uma vez me perguntou: “O que as pessoas fazem embaixo da terra? Como eles vivem lá?”. Nós também queríamos decifrar o mistério da guerra.⁴⁷

⁴⁶ BENJAMIN. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, p.201.

⁴⁷ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 12.

Dando continuidade ao nosso encontro, podemos identificar, no trecho acima, assim como por todo o livro de Aleksievitch, a presença de outro tema abordado por Benjamin em seu ensaio, a morte. De acordo com o crítico alemão, as histórias são feitas de uma substância composta pelo saber e pela sabedoria e, sobretudo, pela existência vivida. Esses componentes assumem forma transmissível no momento da morte, bem como, no interior da agonia, emergem imagens e visões de si:

(...) assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.⁴⁸

Esse inesquecível se faz presente em todas as narrativas das ex-combatentes, ao passo que a experiência da morte se faz marcadamente exposta em suas memórias, ocasionando essa agonia da existência vivida em meio à catástrofe. E, no interior da agonia que emerge simultaneamente com a autoridade, surge um paradigma narrativo, uma vez que, por diversos momentos, as narradoras ex-combatentes relatam a angústia de se sentirem emudecidas após a guerra, já que narrar as lembranças do ambiente catastrófico significa retornar somente àquele lugar de horror, trauma e morte. E, então, aflora o saber inesquecível, fazendo com que emerjam novas imagens e visões de si.

Parafraseando as ex-combatentes, não é mais possível, por exemplo, usar o vermelho nos tecidos das roupas, posto que ele foi ressignificado após a guerra. O vermelho que antes representava a nação, e, por conseguinte, motivo de orgulho, após a experiência de catástrofe da guerra tem cheiro, cor e gosto de morte. Concomitantemente, ao passo que narrar o que foi vivido é maior, extrapola as próprias delimitações do corpo; é preciso narrar o que vivenciaram lá para saber o que realmente aconteceu.

É preciso ressaltar, porém, que se essas memórias não encontrassem um catalisador interessado, um narrador que está disposto a ouvir, um narrador que não seja apenas um “ouvinte imparcial”⁴⁹, muito provavelmente *A Guerra não tem*

⁴⁸ BENJAMIN. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, p.207-208.

⁴⁹ BENJAMIN. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, p.210.

rosto de mulher passaria despercebida, adquirindo condição de apenas um compilado de histórias. Mas, ao se posicionar como uma narradora, aos moldes teorizados por Walter Benjamin, Svetlana Aleksiévitch adiciona o literário nessas histórias, e cria uma Narrativa:

Encontram-se narradoras formidáveis, elas têm páginas na vida que rivalizam com as melhores páginas dos clássicos. O ser humano vê a si mesmo com tanta clareza de cima – a partir do céu –, e de baixo – a partir da terra. Diante dele há todo um caminho para cima e para baixo: de anjo a animal. As lembranças não são um relato apaixonado ou desapaixonado de uma realidade que desapareceu, mas um renascimento do passado, quando o tempo se volta para trás. Antes de mais nada, é uma criação. Ao contar, as pessoas criam, “escrevem” sua vida. Acontece inclusive de “acrescentarem” e “reescreverem” passagens. Quanto a isso, é preciso ficar alerta. De guarda. Ao mesmo tempo a dor funde e aniquila qualquer falseamento. A temperatura é alta demais! Os mais sinceros, estou convencida, são as pessoas simples – enfermeiras, cozinheiras, lavadeiras... Elas – como definir com mais precisão? – tiram as palavras de si mesmas, e não dos jornais ou dos livros que leram, não do que é alheio. Apenas dos próprios sofrimentos e emoções.⁵⁰

⁵⁰ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 13.

1.3. Jornalismo literário, literatura jornalística

É também no campo da narrativa que emerge outro fenômeno passível de análise na obra de Svetlana Aleksievitch, a narrativa jornalística-literária, fenômeno que teve como grande marco histórico a criação do movimento *new journalism* no século XX, entre os anos de 1960 e 1970, nos Estados Unidos. Tom Wolfe, um dos grandes nomes do movimento, publicou o artigo *The Birth of 'The New Journalism'; Eyewitness Report*, no ano de 1972 na revista *New York*, datando o nascimento desse novo movimento que empurrou os limites do tradicional jornalismo e da redação de não-ficção – gênero que combina a pesquisa jornalística com as técnicas de ficção no relato de histórias sobre eventos da vida real. Alguns dos escritores muitas vezes creditados por iniciar o movimento, juntamente com Wolfe, são Gay Talese, Norman Mailer e Truman Capote. O *new journalism* e o jornalismo literário aparecem constantemente nas análises da obra de Aleksievitch.

Em *A arte da ficção*, David Lodge trabalha com termo “romance de não ficção” criado por Truman Capote, gatilho para algumas reflexões que desenvolveremos a seguir sobre os atravessamentos e entrecruzamentos entre literatura e jornalismo. Visivelmente paradoxal, o termo acaba por gerar “desconfiança e controvérsia relativas à sua identidade genérica”⁵¹, pois romance de não ficção, ou novo jornalismo, “a técnica romanesca gera uma exaltação, uma intensidade e um poder emotivo que a reportagem tradicional e a historiografia não aspiram”⁵², enquanto, por outro lado, para o leitor, o romance de não ficção confere uma urgência que nenhum outro tipo de ficção consegue produzir, devido à garantia do estatuto de verdade da história.

Sobre essa veracidade, os pesquisadores e jornalistas brasileiros Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari argumentam que um jornal diário, ao noticiar um fato qualquer, traz um germe, uma narrativa, que não será mais regida pelo imaginário, mas pela realidade factual do dia-a-dia, “pelos pontos cotidianos

⁵¹ LODGE. *A arte da ficção*, p. 209.

⁵² LODGE. *A arte da ficção*, p. 209.

que, discursivamente trabalhados, tornam-se *reportagem*⁵³. Sodré e Ferrari propõem examinar a reportagem como uma forma-narrativa do veículo impresso, um dos gêneros jornalísticos que ganhou, no século XX, um impulso moderno nos Estados Unidos. Para os pesquisadores, a reportagem tinha como peculiaridade narrativa o amplo tratamento da dimensão humana em meio a alguns aspectos do contexto social.

Svetlana Aleksievitch escolhe privilegiar a dimensão humana em sua obra que traz aspectos jornalísticos inerentes à gênese de sua escrita. Acerca da reportagem como gênero textual, nos voltaremos sobre alguns aspectos de *A Guerra não tem rosto de mulher*, visto que Aleksievitch parte da reportagem para construir sua obra, comumente categorizada como romance-reportagem, gênero que opera no limiar entre literatura e jornalismo. Observemos, então, quais as características dessa confluência entre literatura e jornalismo estão presentes na narrativa de Svetlana Aleksievitch, tomando como pressuposto que o objetivo unificador dos dois discursos, literário e jornalístico é o intento por retratar, em alguma medida, a realidade, muitas vezes catastrófica e difícil de ser contada. Articular a arte, a língua e a ficção para trazer a voz daquilo que antes estava emudecido pela catarse emocional e pelas escolhas que a historiografia hegemônica decidiu privilegiar.

Ainda sobre a importância do discurso jornalístico na obra, assim como tantos outros escritores, Svetlana Aleksievitch tem nas redações de jornais o local de gênese de sua escrita. Formada em jornalismo pela Universidade de Minsk, Aleksievitch trabalhou no jornal *Sel'skaja Gazeta*, onde fazia duras críticas ao regime político da União Soviética e, anos mais tarde, da Bielorrússia. Durante este período, trabalhando como repórter, Svetlana Aleksievitch recolheu material para outros livros posteriores à *A Guerra não tem rosto de mulher*. Portanto, da mesma maneira que Dostoiévski, Liev Tolstói, no império russo, Honoré Balzac e Vitor Hugo, na França, Charles Dickens e Walter Scott, na Inglaterra, Camilo Castelo Branco e Júlio Diniz, em Portugal, Machado de Assis, Aloísio de Azevedo, Euclides da Cunha e José de Alencar, no Brasil, Svetlana Aleksievitch

⁵³ SODRÉ, FERRARI. *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*, p. 11.

desdobra as clássicas perguntas do jornalismo – quem, o quê, como, quando, onde, por quê – e às transforma em narrativas que carregam a dualidade fato e ficção como marca de um gênero híbrido, literário e jornalístico.

1.3.1. *As origens do romance: literatura e jornalismo no séc. XIX*

Todavia, para além do movimento caracterizado no séc. XX, a presença da literatura e dos escritores no ambiente do jornalismo e da imprensa é uma realidade já no século XIX, colaborando inclusive para o próprio estabelecimento do romance como gênero literário. O pesquisador e jornalista Felipe Pena caracteriza essa relação entre os dois espaços no século XIX, o literário e o jornalístico, nos termos de um casamento entre imprensa e escritores, momento marcado pela expansão sem precedentes das comunidades de leitores e da produção jornalística-editorial, quando os romances se fragmentavam em capítulos na imprensa diária⁵⁴. No entanto, conforme Pena ressalta, esses romances deveriam apresentar características específicas, pois não bastava apenas contar uma história com perícia ou escrever muito bem, era preciso atrair e cativar o leitor e fazê-lo comprar o jornal no dia seguinte. “Para isso, seria necessário inventar um novo gênero literário: o *folhetim*”⁵⁵. Com surgimento no início do século XIX, o folhetim seria então um dos primeiros exemplos dessa confluência entre o jornalismo e a literatura, tendo seu apogeu no final do mesmo século. De acordo com Pena, escritores de prestígio tomaram conta do jornal como esse novo espaço de publicação, não apenas comandando-os, mas determinando sua linguagem e seu conteúdo.

Sobre esse ponto, vale mencionar o trabalho da pesquisadora Marie-Ève Thérenty, e sua obra *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle: questions de communication*. A pesquisadora apresenta os resultados de sua investigação sobre as relações entre literatura e a escrita jornalística na França do século XIX. Na obra, aparecem reflexões sobre a literalização do cotidiano, que ocorria em resultado desse tipo de contaminação dada entre os textos literários e

⁵⁴ PENA. *Jornalismo Literário*, p. 32.

⁵⁵ *Ibidem*.

o jornal, assim como a missão sociológico-político-estética atribuída à ficção na vida cotidiana, o que acabou por gerar a promoção do gênero romance. Thérénty também observa as singularidades da poética jornalístico-literária que se nutria das formas dadas pelo suporte e pelas formas de apropriação oferecidas pelo periódico⁵⁶.

Com o apogeu do folhetim e o surgimento de inovações tecnológicas que permitiram a consolidação da imprensa de massa, surge um gênero de curta duração, o qual também traz os problemas colocados pelos limites entre fato e ficção, gênero este que foi registrado por Walter Benjamin em seu texto *Paris do segundo império*, como literatura panorâmica ou fisiologia. Nessa modalidade literária, que marca as origens do romance, o leitor – assim como os espectadores dos espetáculos de luz e sombra designados panorama – aparece figurado no centro da cena, na qual circulam quadros descritivos da vida cotidiana, com o objetivo de obter um olhar panorâmico, de 360°, um inventário de tipos humanos. Tais obras, que agiam como enciclopédias morais, foram construídas pela pluma de escritores-jornalistas do estatuto de Honoré Balzac, Victor Hugo, Alfred de Musset e reuniram também grandes ilustradores da época⁵⁷. Os livros consistiam em “esboços, que por assim dizer, imitam, com seu estilo anedótico, o primeiro plano plástico e, com seu fundo informativo, o segundo plano largo e extenso dos panoramas”⁵⁸. Esses textos surgem entre a ascensão do ensaio e do romance realista, e tinham a figura do *flaunêr* como os principais autores/narradores e capturadores da vida parisiense, dos tipos humanos e da cidade. Em seus fascículos em formato de bolso, esses escritores traziam a retratação daquilo que capturavam a partir da atividade do olhar, em detrimento dos outros sentidos, percebendo de maneira geral a forma como as pessoas se relacionavam com o espaço urbano.

E, então, após a breve aparição do gênero da literatura panorâmica, em meio às transformações das relações da sociedade com o meio urbano, a

⁵⁶ THÉRENTY. Marie-Ève. *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle*.

⁵⁷ A título de exemplo: *Paris ou Le livre des Cent-et-un* (Ladvoat, 1834), *Le livre des quatre cents auteurs* (Léo Lespès, 1850).

⁵⁸ BENJAMIN. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire Um Lirico No Auge Do Capitalis*, p. 33.

consolidação da imprensa e o surgimento de novas tecnologias, a elaboração e a retratação do real por meio da criação literária ganham forças com o surgimento do romance realista. Com o advento desse novo gênero literário, os modos de fazer jornalismo também se transformaram e as relações entre jornalismo e literatura caracterizaram o aparecimento do termo jornalismo literário, que é, de acordo com o jornalista e pesquisador brasileiro Edvaldo Pereira Lima, uma tradição que incorpora recursos e técnicas de captação e redação provenientes da literatura:

É um jornalismo narrativo, de autor. Busca expressar a realidade contando histórias, na maioria das vezes com um foco centrado fortemente nas pessoas de carne e osso que dão vida aos acontecimentos. Espera-se, do narrador, uma voz própria, um estilo individualizado de condução do texto.⁵⁹

Edvaldo Pereira Lima irá argumentar que o movimento *new journalism*, tópico sobre o qual iremos nos deter mais à frente, “configura-se como uma versão própria e renovadora do *jornalismo literário*”⁶⁰, escritores como Charles Dickens e Honoré Balzac, os grandes nomes da escola literária do realismo social, como os responsáveis por inspirar os jornalistas do movimento *new journalism*, dos anos de 1960/70, a “aplicar ao relato da realidade as técnicas narrativas que empregavam no trabalho de ficção”⁶¹.

Ainda sobre essas transformações sobre as relações entre jornalismo e literatura, a pesquisadora Cristina Ponte, em seu artigo *Contributos do Realismo para o discurso Jornalístico*, argumenta que existia, nesse período, uma espécie de código do realismo em que se prezava pelas marcas de sujeito, personagem, composição, tempo, espaço e escrita: “esse código sustenta-se no imaginário de um narrador obrigado a dar ficção as aparências da realidade e que simultaneamente reivindica a liberdade do seu olhar, do seu exame, do seu julgamento”⁶². Ponte defende que, com esse código, os autores realistas

⁵⁹ LIMA. *Jornalismo literário o legado de ontem*, p. 10.

⁶⁰ LIMA. *Jornalismo literário: o legado de ontem*, p.11.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² PONTE. *Contributos do realismo para o discurso jornalístico*, p. 177.

formularam um novo papel público para o autor e reivindicaram para si a competência de representarem a vida comum:

A relação com o real é marcada por uma observação desapaixonada e aparentemente desinvestida de emoções e preconceitos, por uma atenção às pessoas e aos seus ambientes pautada por distanciação e respeito, pela assunção de um lugar mediador e discreto por parte do enunciador. Tal não significa ausência de consciência por parte dos escritores de como é ilusório este reflexo da realidade. Exemplo disso são as palavras do escritor realista francês Guy de Maupassant, em 1888: “fazer ver consiste em dar uma ilusão completa do verdadeiro pela lógica comum dos factos, e não em transcrevê-los no vazio da sua sucessão contínua” (Maupassant, *apud* Mitterand, 1997: 579).⁶³

Sobre essa apreensão e formulação da complexidade social, Cristina Ponte afirma que estatutos como os da personagem passam por novas definições. Ela sai do anonimato e se tornam protagonistas, com perfis que oscilam entre o herói da farsa e da tragédia. Outro estatuto também reconfigurado é o espaço, que passa a ser representado por formas fechadas, puras e abstratas. A criação de um lugar fechado onde a história contada passa a ser construída por uma série de reviravoltas e manobras. Isto posto, juntamente com o jornalismo de informação em eclosão na época, o jornal se tornou um espaço frutífero para a reconfiguração dos moldes de criação e difusão dos textos jornalísticos e literários. A descrição da realidade, o relato dos fatos, o jornalismo e a literatura se mesclam nessas formas narrativas.

Cristina Ponte teoriza que o romance realista, assim como o texto da notícia, não se destitui de “coordenadas de espaço e de tempo, de distâncias e perspectivas que desempenham um papel essencial na economia da intriga, na determinação de personagens, na estilística descritiva, na criação de um *efeito de real*”⁶⁴. Portanto, o jornalismo recorre a uma circulação plural de memórias e discursos, “formas estabilizadas de relato, organização da notícia em torno de pessoas e das circunstâncias”⁶⁵.

Contudo, o jornalismo de informação, contemporâneo à corrente literária do realismo e emergente no século XIX, se orienta ao relato de fatos da atualidade

⁶³ PONTE. *Contributos do realismo para o discurso jornalístico*, p. 178.

⁶⁴ PONTE. *Contributos do realismo para o discurso jornalístico*, p. 179.

⁶⁵ *Ibidem*.

e encontra “no realismo algumas das suas metáforas fundadoras como a de *espelho da vida*, proposta por Stendhal, ou a sua matéria-prima, os acontecimentos como mimesis dos seres e das coisas”⁶⁶. Além disso, esta prática jornalística irá assumir posicionamentos frente aos contextos político-sociais de “intensos paradoxos entre dinâmicas de conservação e transformação”⁶⁷, apoiando-se nos ideais de intervenção cívica. Sobre isso, a pesquisadora expõe a diversidade de missões sociais atribuídas ao jornalismo, inclusive elencadas pelo o escritor Eça de Queiroz, enquanto diretor do jornal *O distrito de Évora*, que anteciparia, de acordo com a pesquisadora, as *funções da comunicação* enunciadas por Harold Lasswell: “Fazer conhecer, ensinar, estar atento, protestar, velar”⁶⁸.

Haveria, na dimensão axiológica do jornalismo, “um ideal de focalização externa – objetiva, sem interferência”⁶⁹, mantendo distâncias entre o real e o ficcional, entre o relato e a opinião, características presentes no jornalismo estadunidense. Em contrapartida, na seleção dos fatos para a construção da reportagem, por meio de relatos, essa focalização externa torna-se mais próxima da “omnisciente, na qual se faz uso de um conhecimento superior ao fornecido, em que o narrador pode de certa forma controlar os eventos reportados”⁷⁰. Tais processos de controle “manifestam-se nomeadamente na escolha de quem é chamado para o *lead* e na sequência da peça, nos momentos, vozes e ambientes privilegiados”⁷¹. Tais processos tornam-se paradigma na imprensa do século XIX, paradigmas esses amplamente difundidos nas práticas jornalísticas dos Estados Unidos, firmando-os como modelos hegemônicos.

Nesse sentido, o sociólogo francês Pierre Bourdieu, ao criticar os meios de comunicação em massa como a televisão, afirma que o campo jornalístico se constituiu no século XIX, em meio à oposição criada entre jornais que, por um lado, ofereciam notícias, de preferência sensacionais “ou, melhor, *sensacionalistas*, e jornais que propunham análises e *comentários*, aplicados em marcar sua

⁶⁶ PONTE. *Contributos do realismo para o discurso jornalístico*, p. 178.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ PONTE. *Contributos do realismo para o discurso jornalístico*, p. 179.

⁷¹ Ibidem.

distinção com relação aos primeiros afirmando abertamente valores de *objetividade*⁷². Esses ideais de objetividade orientam o jornalismo da primeira metade do século XX. Bourdieu argumenta que o campo jornalístico, assim como o político e literário, estaria permanentemente sujeito à prova dos vereditos do mercado, muito mais que o campo científico, artístico ou até mesmo o literário e o jurídico.

De fato, identifica-se assim uma busca pela função utilitarista do jornalismo, com o objetivo de retratar o fato em sua essência; uma busca pela tarefa de reportar o real imediato. De acordo com Nídia Sofia, todo esse processo acentuado de promulgação da objetividade nos jornais contribuiu para a marginalização do gênero jornalístico-literário, visto que “este não era estudado, nem ensinado, nem objeto de crítica por romper com o conceito científico de objetividade, uma vez que recorria a formas de escrita literárias”⁷³. Todavia, em contrapartida ao movimento positivista de jornalismo praticado nos Estados Unidos, em 1960, surge um novo conceito de jornalismo. Esses novos jornalistas têm bases muito semelhantes ao jornalismo interpretativo inspirado na corrente realista que vingava desde a segunda metade do século XIX. A objetividade e imparcialidade, mandatárias da escrita jornalística até este período, mostram-se insuficientes para retratar a realidade. Era preciso recuperar a dimensão humana da reportagem. Surge então o *new journalism* e seus subgêneros.

1.3.2. *New journalism e o Jornalismo Literário*

Mais de uma vez recebi o texto mandado para leitura com anotações: “Não precisa falar dessas ninharias... Escreva sobre nossa grande Vitória...”. Mas as ninharias eram o principal para mim – o calor e a clareza da vida: o topetinho deixado no lugar das tranças, os caldeirões quentes com mingau e sopa sem ninguém que os coma, pois de cem homens sete voltaram do combate; ou como, depois da guerra, era difícil ir à feira e olhar as barracas de carne vermelha... Até a chita vermelha... “Ah, minha querida, já se passaram quarenta anos, mas na minha casa você não encontra nada vermelho. Desde a guerra, odeio vermelho!”⁷⁴

⁷² BOURDIEU. *Sobre a televisão*, p.105.

⁷³ SOFIA. *Jornalismo Literário: um olhar histórico para o gênero e suas características*, p.30.

⁷⁴ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 9.

Como contar essas múltiplas, densas, diversas e disformes “ninharias” às quais Aleksievitch se refere acima em algumas poucas linhas, dentro de um caderno específico, ocupando poucas páginas do jornal. O papel jornal, suas fontes em tinta preta e fotografias não suportam mais essas narrativas. Essa reflexão também foi feita pelo jornalista e escritor, Tom Wolfe, nos anos 1960, quando se opôs às amarras do *lead*⁷⁵ ao editar a antologia *The new journalism*, publicada em 1973, propondo a criação do movimento *new journalism*, ou jornalismo literário. De acordo com David Lodge, Wolfe via-se como um líder do novo movimento e, na introdução da antologia, escreveu que:

(...) o Novo Jornalismo havia assumido a tarefa romanesca de descrever a realidade social contemporânea, negligenciada por romancistas literários demasiados obcecados por mitos, fábulas e artifícios metaficcionalistas para perceber o que acontecia ao redor.⁷⁶

Nídia Sofia identificou que esse movimento possibilitou a utilização de formas literárias no jornalismo e, com isso, estimulou não apenas a criatividade, mas “imprimiu também a sensação de realidade em obras de literatura”⁷⁷. Essa sensação parece atrair um grande interesse por histórias reais ou baseadas em fatos, o que permitiu ao jornalismo a dinamização e a transcendência do aspecto comercial do jornalismo hegemônico.

Ao lado de Wolfe, Truman Capote e seu *non-fiction novel*, *In Cold Blood*, publicado em 1966, também tornou-se uma das referências de jornalismo literário. Na obra, Capote utiliza justamente métodos jornalísticos de investigação de um assassinato brutal de uma família, ocorrido na cidade de Holcomb, no interior do estado do Kansas, nos Estados Unidos, e constrói seu relato utilizando técnicas de escrita literária para narrar o crime desde a ideia

⁷⁵ Ou *Lide*, de acordo com o *Dicionário de Comunicação*, de Carlos Alberto Rabaça, que classifica o *lead* como “abertura de texto jornalístico, na qual se apresenta sucintamente o assunto ou se destaca o fato essencial, o clímax da história. Resumo inicial, constituído pelos elementos fundamentais do relato a ser desenvolvido no corpo do texto. O lide torna possível, ao leitor que dispõe de pouco tempo, tomar conhecimento do fundamental de uma notícia em rapidíssima e condensada leitura do primeiro parágrafo. Deve ser redigido de modo a ‘fisgar’ o interesse do leitor para a leitura de toda a matéria. Na construção do lide, o redator deve responder às questões básicas da informação: *o quê, quem, quando, onde, como e por quê* (embora não necessariamente a todas elas em conjunto)”.

⁷⁶ LODGE. *A arte da ficção*, p.210.

⁷⁷ SOFIA. *Jornalismo Literário: um olhar histórico para o gênero e suas características*, p.31.

inicial até a execução dos assassinos. Tão grande foi a notoriedade do livro que o texto ganhou adaptação para o cinema e tornou-se uma das referências do gênero jornalismo literário. Gênero que representa, segundo Nídia Sofia, um tipo de adaptação do jornalismo para as histórias da vida real, que, ao se valer de técnicas narrativas da literatura de ficção, assinala a dualidade e hibridez dos dois discursos no texto.

Nesse mesmo movimento de trabalho com a hibridez, muitas obras trazem a fricção entre a ficção e a realidade. Podemos citar, a título de exemplo, algumas escritoras e alguns escritores jornalistas que trazem essa característica marcante em seus textos. Além do clássico *A sangue frio*, do norte-americano Truman Capote, que inaugura um novo gênero, e da própria Svetlana Aleksievitch, Charlotte Beradt, jornalista judia alemã, que, em sua obra *Sonhos do terceiro Reich*, publicada em 1966, entrevistou, secretamente, cidadãos alemães, em 1933, ano em que Hitler havia chegado ao poder, para coletar sonhos sobre as mudanças políticas no país e sobre a difusão da ideologia e do terror nazista. No livro, composto pela narrativa de sonhos de 300 pessoas auxiliam-na a interpretar a estrutura de uma realidade prestes a se tornar um pesadelo. No México, a escritora e jornalista mexicana Elena Poniatowska publicou o livro *La noche de Tlatelolco*, baseado em um massacre estudantil que ocorreu em 1968, na Praça das Três Culturas, localizado na área urbana de Tlatelolco, na Cidade México. O livro é um compilado de testemunhos que aborda o acontecimento e os relatos de estudantes, vítimas e familiares. No Brasil, dentre as conhecidas obras *Rota 66*, de Caco Barcellos, *Cabeça de Papel*, de Paulo Francis, e *A Festa*, de Ivan Angelo, temos *Reflexos do Baile*, do jornalista carioca Antônio Callado. Publicado pela primeira vez em 1997, o romance reflete sobre a necessidade de o escritor exercer o papel de informar. Com uma espécie de mosaico, que exige a atenção do leitor, o livro conta a história de sequestros ocorridos nos anos de 1970.

O pesquisador e comunicólogo brasileiro Carlos Rogé, em *Literatura e Jornalismo, práticas políticas*, identifica o aparecimento do termo *new journalism* em meados do século XIX, mais especificamente no ano de 1887. O termo Novo

jornalismo foi utilizado, naquele momento, de forma jocosa para desqualificar o jornalista britânico WT Stead, editor do jornal *Pall Mall Gazette*:

Ele era um repórter engajado nas lutas sociais, recriava a atmosfera das entrevistas em seus textos e fazia matérias participativas. Em uma delas, “comprou” uma menina de 13 anos da própria mãe para denunciar a prostituição infantil – o que lhe custou dois meses de cadeia. Considerado inconsequente por seus adversários, recebeu a alcunha de novo jornalista, cujo significado mais aproximado era o de “cabeça oca” ou “cérebro de passarinho”. Bem diferente do conceito atual.⁷⁸

Felipe Pena identifica o surgimento do estilo e do termo ainda mais no tempo passado, com o primeiro jornalista literário moderno Daniel Defoe, nos anos 1700. Conforme mostra a pesquisa de Pena, a escrita de Defoe era influente no século XVIII, quando publicava panfletos, ensaios e crônicas na revista *Review*, em Londres. O jornalista ganhara notoriedade por seus romances, como *Robinson Crusóe* (1719) e *Moll Flanders* (1722), mas foi em 1725, por uma série de reportagens policiais “em que misturou literatura e jornalismo, utilizando técnicas narrativas de seus romances para tratar de fatos reais, que começou a atuar na imprensa”⁷⁹.

Retornando para o século XX, Nídia Sofia observa que, assim como nos séculos XVIII e XIX, os jornalistas do *new journalism* foram atraídos para essa nova possibilidade de se fazer jornalismo. A justificativa teorizada pela pesquisadora é a de que os padrões tradicionais estavam sendo postos em causa, “a descrença nas benesses da objetividade jornalística foi crescendo à medida que as linhas de fronteira entre facto e ficção se foram diluindo”⁸⁰, bem como o domínio de novas tecnologias adicionado ao interesse em reconquistar a atenção dos leitores. Fatores esses que contribuíram para adesão do novo estilo que “não reivindicava apenas descrições estéticas, mas resgatava, com elas a emoção da leitura”⁸¹, rompia com tabus – criados pelo jornalismo hegemônico – como a emotividade,

⁷⁸ PENA. *O Jornalismo Literário*, p. 52.

⁷⁹ PENA. *O Jornalismo Literário*, p. 53.

⁸⁰ SOFIA. *Jornalismo Literário: um olhar histórico para o gênero e suas características*, p.32.

⁸¹ *Ibidem*.

além de uma busca pela compreensão e descrição da dimensão humana no relato, por meio do fundamento da imersão ou aprofundamento do autor-jornalista:

Implica uma dedicada e delicada investigação por parte do autor-jornalista para a compreensão e interpretação dos factos relativos à vida dos seus personagens, podendo ele imprimir na sua escrita a perspectiva autobiográfica ou o ponto de vista de um dos personagens.⁸²

Na busca pelo retrato da realidade da guerra das ex-combatentes, percebemos que Svetlana Aleksievitch dispõe seu romance de voz em múltiplos discursos. Assim como o jornalismo literário e seus precursores se colocaram nesse limiar entre jornalismo e literatura e a extrapolaram, sendo que, conforme teoriza Felipe Pena, não se trataria apenas de fugir das amarras do *lead*, da redação ou simplesmente exercitar a veia literária, mas ampliar o conceito. Há potencialização dos recursos jornalísticos, ultrapassa-se os limites dos acontecimentos cotidianos, outras perspectivas sobre a realidade tomam posição:

(...)exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lead, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos. No dia seguinte, o texto deve servir para algo mais do que simplesmente embrulhar o peixe na feira⁸³.

E, partir dessa profusão de novas maneiras de se pensar o jornalismo, começam a surgir subgêneros advindos do jornalismo literário, como romances-reportagem, livros reportagem, ficção jornalística, perfil, reportagem-conto, reportagem-crônica. Dentre esses subgêneros, iremos nos ater mais ao romance-reportagem, uma vez que é o subgênero o qual nos parece ter os paradigmas que se fazem mais presentes na escrita de Aleksievitch.

1.3.3. *A fronteira viva: o romance-reportagem em transformação*

David Lodge teoriza que o próprio romance, como forma literária, é uma evolução do jornalismo incipiente, como panfletos, confissões de criminosos, relatos de desastres, batalhas e “acontecimentos extraordinários que circulavam entre leitores ávidos e crédulos como sendo histórias reais, ainda que quase

⁸² SOFIA. *Jornalismo Literário: um olhar histórico para o gênero e suas características*, p.32.

⁸³ PENA. *O Jornalismo Literário*, p.13.

sempre incorporassem elementos inventados”⁸⁴, como exemplo, as obras de Daniel Defoe, *A true relation of the apparition of Mrs. Veal* e *Um diário do ano da peste*, que, de acordo com o crítico, representam como era fértil a colaboração entre a historiografia e o romance, antes do método histórico-científico desenvolver-se no século XIX. Retornando para o século XX e os postulados de Tom Wolfe sobre o novo jornalismo e o romance de não ficção, David Lodge cita quatro técnicas descritas por Wolfe, as quais teriam sido tomadas de empréstimo do romance, são elas:

a narração da história a partir de cenas, e não de resumos; a preferência pelos diálogos em detrimento do discurso indireto; a apresentação dos eventos sob a ótica de um dos participantes, e não a partir de uma perspectiva impessoal; a incorporação de detalhes sobre a aparência, roupas, posses, linguagem corporal etc. que indiquem classe, caráter, status e situação social dos participantes, conforme a prática do romance realista.⁸⁵

O *non-fiction novel* ganhou grande popularidade e adeptos ao novo estilo, espalhando-se em diversos locais do mundo, inclusive no Brasil, local em que o gênero recebe o nome de romance-reportagem, um estilo mimético ao estilo estadunidense. Rildo Cosson, teórico da comunicação que publicou, em 2001, o livro *Romance-reportagem: o gênero*, classifica, logo nas primeiras páginas, o romance-reportagem como um paradoxo narrativo: “por um lado não é jornalismo, uma vez que é romance; por outro, não é literatura, uma vez que é reportagem”⁸⁶. Essa afirmação corrobora para algo que estamos tentando argumentar aqui: a dificuldade de classificação da narrativa de *A Guerra não tem rosto de mulher* como um discurso específico. Assim como o romance-reportagem para Cosson, para nós a obra de Aleksievitch também carrega o caráter híbrido de literatura, jornalismo e testemunho.

Svetlana Aleksievitch, ao conceder entrevista ao Portal TAG, menciona seus métodos de construção do texto. Aleksievitch relata que demora para escrever seus livros, de cinco a dez anos, pois chega a registrar as narrativas de 500 a 600 pessoas. Para a autora-jornalista, o importante é que a pessoa

⁸⁴ LODGE. *A arte da ficção*, p.210.

⁸⁵ LODGE. *A arte da ficção*, p.211.

⁸⁶ COSSON. *Romance-reportagem: o gênero*, p.10.

responsável por relatar o episódio da guerra, por exemplo, não seja apenas um narrador banal, mas sim uma pessoa que tenha sido abalada pelos acontecimentos, pois, deste modo, essa pessoa poderá responder de novos modos, o que a desafia a interrogá-la de uma nova maneira: “temos que falar não de Tchernóbil ou do Afeganistão, mas da vida. Interessa-me não a informação, mas o mistério. O mistério da vida”⁸⁷.

Aleksiévitch, ainda na mesma entrevista, conta que viera de uma família de professores rurais de aldeias. Nascera depois da Segunda Guerra, em uma época em que quase não havia homens nas aldeias russas e por isso as histórias sobre a Guerra eram a história das mulheres. Tão grande era o impacto daquilo em sua vida, que a jornalista decide nomear essas histórias como a história da “guerra feminina”⁸⁸, pois para ela essas narrativas eram mais fortes das que havia nos livros:

Porque tanto as velhinhas como as mulheres jovens, que ficaram sem homens, falavam com tanta força, e isso era tão autêntico, não era nada trabalhado pela fantasia alheia de ninguém. E quando entrei na faculdade de jornalismo e viajei pelo país, eu me lembrava disso o tempo todo, me lembrava do tom dessas conversas. E eu pensei que a literatura deveria ir atrás do tempo. Em nossa literatura existe a tradição dos relatos orais, e eu tentei fazer o mesmo. Comecei pelos relatos femininos sobre a guerra em *A guerra não tem rosto de mulher*.⁸⁹

Ao considerar a importância da dimensão humana e realizar o movimento de imersão nas narrativas de vida de suas personagens, parece-nos correto afirmar que o jornalismo praticado pela escritora não é o hegemônico, o de fatos, que é centrado na notícia, mas sim um híbrido de narrativa-jornalística-literária-testemunhal. Ao pensar essas novas dimensões narrativas dos acontecimentos da guerra utilizando a reportagem, o romance e o testemunho, Aleksiévitch coloca o leitor diante de questões político-sociais que envolvem os discursos literários, jornalísticos e sobre o documento, configurando um coro de novas vozes, narrativas e representações da Segunda Guerra Mundial. Estamos diante de uma

⁸⁷ TAG. *Entrevista: Svetlana Aleksiévitch*. 2018. Disponível em: <<https://www.taglivros.com/blog/entrevista-svetlana-aleksievitch-tag-livros/>>

⁸⁸ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 12.

⁸⁹ *Ibidem*.

fronteira viva. Uma fronteira que não delimita e separa a pluralidade de sentidos, mas que se encontra no centro de diversos discursos e debates epistemológicos, tendo como escopo as memórias, os testemunhos, as narrativas, as histórias de grupos minoritários silenciados pelos alçozes sociais reguladores da História. Contudo, antes de debatermos algumas noções em torno do gênero romance-reportagem, que nos parece ser mais um eco reverberando desse emaranhado de vozes na obra de Svetlana Aleksievitch, observemos qual era o contexto de produção jornalística no período histórico em que *A Guerra não tem rosto de mulher*, na União Soviética.

A imprensa dos anos de 1970-1980, na URSS, é o recorte escolhido pela pesquisadora Natalia Roudakova, antropóloga e comunicóloga que se dedica às pesquisas envolvendo filosofia e teoria política e cultural, no livro *Losing Pravda: ethics and the press in post-truth Russia*, publicado pela Cambridge University Press, em 2017. Na obra, ao contextualizar como se davam as práticas jornalísticas e quais narrativas eram construídas durante o regime soviético, Roudakova explica que os jornalistas soviéticos desempenhavam um duplo papel, simultaneamente moral e político, na mediação entre o partido soviético e os ideais éticos desse estado. Os jornalistas mantinham relações tanto com o Partido Comunista, quanto com os leitores/espectadores, relações essas que auxiliaram na sustentação da legitimidade do jornalismo como a instituição mais humana do poder soviético. De acordo com a pesquisadora, o partido precisava dos jornalistas para manter os discursos da confiança e da responsabilidade do estado perante os cidadãos.

Roudakova explica ainda que a função de lidar com as queixas dos cidadãos era, sobretudo, dos jornalistas, não dos advogados, dos líderes sindicais, dos deputados, de qualquer outro representante dos cidadãos ou até mesmo os propagandistas, como muito se especulara. Tal responsabilidade acabou por gerar uma fricção e uma grande tensão entre o que era incentivado a ser criticado sobre o partido e o medo da repressão, ações advindas deste mesmo partido, caso fosse entendido que os jornalistas não estavam comprometidos com o projeto socialista como um todo:

Assim como tiveram de negociar um determinado conjunto de relações com o partido, os jornalistas soviéticos tiveram de manter outro conjunto de relações com seu público para manter sua própria legitimidade. A maioria dos leitores soviéticos entendeu que os jornalistas eram limitados - pela censura e autocensura - no que podiam realmente dizer em público. Os cidadãos soviéticos sabiam que as autoridades (e, em certa medida, os jornalistas) "não vão nos contar toda a verdade de qualquer maneira" (vse ravno vsei pravdy ne skazhut) (Levada 2006). No entanto, os leitores confiavam nos jornalistas em grande parte porque sabiam que os jornalistas estariam do lado de seus leitores em casos de conflito com as burocracias soviéticas, servindo efetivamente como representantes e defensores dos leitores. Como este capítulo irá mostrar, a maioria dos jornalistas levava muito a sério esse trabalho de buscadores da verdade e da justiça em nome dos cidadãos.⁹⁰

Essa relação com a verdade foi construída no projeto de governo soviético, tendo o jornalismo como uma parte central do estado. Roudakova ainda pontua que a verdade, como parte do movimento filosófico marxista, fundado sob o realismo epistemológico, era tida como uma coisa real, elevada, pura e devia ser buscada e encontrada, resultando em relações complexas entre os leitores/espectadores, os jornalistas e o partido. Podemos perceber os reflexos dessas relações em *A Guerra não tem rosto de mulher*, quando Svetlana Aleksievitch traz trechos de conversas com censores, e relatos sobre a autocensura que se impunha ao retirar trechos ou ao recuperar trechos retirados pela censura. Entretanto, ao realizar esse movimento de retomada ela mesma ressalta: "Tudo pode se transformar em literatura... O que mais me despertou interesse em meus arquivos foram os blocos de notas onde registrei os episódios que a censura cortou. E minhas conversas com o censor também"⁹¹. Ou seja, aquilo que não foi retratado por meio dos arquivos e dos documentos é retomado e reprocessados por meio da escrita literária. E esse movimento de encontrar nas técnicas

⁹⁰ ROUDAKOVA. *Losing Pravda*, p. 52. Do original: "Just as they had to negotiate a particular set of relations with the party, Soviet journalists had to maintain another set of relations with their audiences to maintain their own legitimacy. Most Soviet readers understood that journalists were limited - by censorship and selfcensorship - in what they could actually say in public. In the common turn of phrase, Soviet citizens knew that the authorities (and to some extent the journalists) "won't tell us the whole truth anyway" (vse ravno vsei pravdy ne skazhut) (Levada 2006). Nevertheless, readers trusted journalists in large part because they knew that journalists would be on their readers' side in cases of conflict with Soviet bureaucracies, effectively serving as readers' representatives and advocates. As this chapter will show, most journalists took this job as truth- and justice-seekers on behalf of citizens very seriously". Tradução nossa.

⁹¹ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 29.

narrativas literárias a saída para narrar os acontecimentos pode ter sido algo inerente às práticas jornalísticas da URSS, como veremos a seguir.

A antropóloga argumenta que os jornalistas soviéticos entendiam a si mesmos como agentes do Estado, cuja responsabilidade era trazer a moralidade de volta à política, quando fosse preciso:

Frequentemente, isso significava defender o que um jornalista acreditava ser certo contra as pressões do partido, de seu próprio editor ou de uma voz interna que defende a autocensura. As memórias e entrevistas que coletei estão cheias de lembranças de jornalistas de como eles lutaram com essas escolhas morais. Certamente, para cada história que um jornalista lembra de onde acabou fazendo a coisa certa, deve ter havido muitos casos em que ele cedeu às pressões do partido, à cautela dos editores ou à voz do censor interno.⁹²

Tais restrições às práticas jornalísticas, desde o primeiro momento do levantamento de pautas até a checagem das informações, resultaram em práticas e técnicas que poderiam ser desaprovadas pelos jornalistas ocidentais, como as técnicas narrativas que beiravam a ficção. Os profissionais incluíam suposições e até conferiam detalhes às descrições de estados emocionais e qualidades das personagens. Nas histórias, eram atribuídas citações diretas escritas a partir apenas da memória do jornalista, eram utilizados epítetos e aprimoramentos narrativos, bem como eram adicionados julgamentos subjetivos dos jornalistas sobre pessoas e eventos, pontos de vista e reflexões que surgiam durante a pesquisa e a escrita.

A pesquisadora conclui que não é possível determinar o quanto essas técnicas derivavam da ênfase mais moralista do jornalismo soviético em detrimento à reportagem dos fatos, ou em que medida essas técnicas possam ter sido uma resposta criativa às limitações da censura, mas trabalhar no registro oral, usar de técnicas narrativas literárias e buscar uma verdade artística em vez da documental foram, portanto, maneiras que os jornalistas soviéticos encontraram

⁹² ROUDAKOVA. *Losing Pravda*, p. 58. Do original: "Often this meant standing up for what a journalist believed was right against pressures from the party, from one's own editor, or from an internal voice advocating for self-censorship. The memoirs and interviews I have collected are full of journalists' recollections of how they struggled with these moral choices. Certainly, for every story a journalist remembers where he or she ended up doing the right thing, there must have been plenty of cases where he or she gave in to party pressures, to editors' caution, or to the voice of the censor within". Tradução nossa.

para manter o compromisso com a veracidade, em circunstâncias nas quais não puderam fazê-lo indo diretamente ao fato. Roudakova cita, inclusive, que neste período surgem, nas capas dos jornais soviéticos, os cidadãos *otklikei*⁹³, que eram respostas a eventos oficiais do estado, incluindo plenárias do partido, resoluções e decretos:

A maioria dos jornalistas soviéticos viu a fabricação de *otklikei* dos cidadãos como um trabalho braçal. Por alguma razão inexplicável, o *otklikei* dos cidadãos tinha que aparecer um dia após a resolução ou decreto do partido ter sido publicado no jornal, o que era alvo de piadas constantes na redação enquanto a equipe do jornal procurava por pessoas reais dispostas a declarar-se publicamente elogiando a nova resolução. Não surpreendentemente, muitos *otklikei* eram simplesmente inventados, o que não parecia incomodar ninguém, inclusive o partido: os próprios funcionários, disseram-me, queriam um *otklikei* rápido, rejeitando os argumentos dos jornalistas sobre a falta de tempo com: “Bem, invente-os então ! Você acha que não sabemos como você faz isso?”. Os jornalistas ligavam para pessoas que conheciam - muitas vezes protagonistas de histórias anteriores - e perguntavam se eles se importavam se uma carta “deles” aparecesse no jornal no dia seguinte dando as boas-vindas a esta ou aquela resolução ou decreto. Os protagonistas geralmente concordariam e, com isso, a edição iria para a imprensa.⁹⁴

É justamente essa particularidade político-social-histórica dessa narrativa jornalístico-literária que, na visão de Rildo Cosson, propiciará o surgimento do romance-reportagem como gênero, no Brasil⁹⁵ dos anos de 1970; gênero que nos parece ter características muito próximas ao contexto no qual surgiam essas

⁹³ Do idioma russo: “comentários ou reações”.

⁹⁴ ROUDAKOVA. *Losing Pravda*, p. 61. Do original: “Most Soviet journalists saw the manufacturing of citizens’ *otklikei* as menial busywork. For some inexplicable reason, citizens’ *otklikei* had to appear the day after the party resolution or decree had been published in the newspaper, which was the butt of constant newsroom jokes as newspaper staff searched for real people willing to go on the record praising the new resolution. Not surprisingly, many *otklikei* were simply made up, which did not seem to bother anyone, including the party: officials themselves, I was told, wanted quick *otklikei*, rebuffing journalists’ arguments about shortage of time with, “Well, make them up then! You think we don’t know how you do it?” (My chto, ne znajem, kak eto u vas delayetsia?). Journalists would call people they knew – often protagonists from earlier stories – and ask them whether they minded if a letter “from them” would appear in the newspaper the next day welcoming this or that resolution or decree. Protagonists would usually agree, and with that, the issue would go to print”. Tradução nossa.

⁹⁵ O autor estabelece uma diferenciação entre o *non-fiction novel* de Truman Capote, que surgiu no mesmo período nos EUA, e o romance-reportagem. Cosson caracteriza uma semelhança entre os dois gêneros, tratando-os como uma “importação estilística” para o contexto social brasileiro. Sobre isso ele cita a crítica de Heloísa Buarque de Hollanda: “... o romance-reportagem mostra como na maior parte da produção literária recente tornou-se urgente o investimento na necessidade de contar e dizer a *realidade*. Esse gênero, que no momento fazia sucesso no circuito de *best-seller* americano, vai proliferar e de certa forma respaldar o *boom* editorial”.

outras práticas jornalísticas na URSS e que estavam em voga quando *A Guerra não tem rosto de mulher* estava sendo concebido, portanto, tentaremos traçar um paralelo.

Rildo Cosson data o surgimento do termo romance-reportagem, no final da primeira metade da década de 1970, como título de uma coleção publicada pela Editora Civilização Brasileira. A coleção foi denominada pelo editor da coleção Ênio Silveira, que considerou as obras baseadas em fatos e em personagens reais narrados dentro dos moldes de uma obra de ficção. Outro caso em que o meio editorial adotou o romance-reportagem como gênero de classificação foi *O caso Lou*, de Carlos Heitor Cony. O pesquisador identificou, logo na apresentação do volume, uma nota da editora indicando que mesmo a obra estando calcada sobre o real, como uma reportagem, aquela narrativa e as seguintes da mesma série deveriam ser lidas como “romances de realidade” ou como um tipo de romance em que as personagens procuram seu autor:

Até aqui a expressão romance-reportagem parece apontar simplesmente para a origem da matéria narrada. Assim, essas obras, as quais podiam ser consideradas genérica e vagamente como romances, possuíam a particularidade de tratar de fatos à semelhança de uma reportagem ou crônica, no uso brasileiro desta última.⁹⁶

No campo da crítica da época, o termo será retomado a partir de uma definição mais avançada que a mencionada nos exemplos apresentados anteriormente. Nessa retomada, há um avanço para a caracterização do romance-reportagem como um modo mais específico de narrar. Modo que parece “ser, também, a própria imagem da sua época: a década de 1970”⁹⁷. Para o pesquisador dois ângulos distintos, porém complementares, são possíveis para explicação do fenômeno, um que estaria relacionado mais ao modo de narrar, e estaria ligado a uma importação ou influência da literatura norte-americana, que, como já foi dito anteriormente, estava com os moldes do *new journalism* em efervescência. O outro ângulo refere-se ao romance-reportagem como “uma característica da literatura

⁹⁶ COSSON. *Romance-reportagem: o gênero*, p. 12.

⁹⁷ COSSON. *Romance-reportagem: o gênero*, p. 12.

da década de 1970, a qual é usualmente explicada pelas condições sócio-literárias da época”.

Realizando o mesmo raciocínio teórico acerca do surgimento de novas maneiras de narrar dentro do jornalismo, ao retornarmos para o Brasil de 1970, que vivia sob um regime ditatorial, Rildo Cosson enumera algumas definições da época sobre o romance-reportagem, como “romance alegórico, baseado na reportagem”, por Davi Arrigucci Jr., em um debate publicado em 1979 no livro *Achados e perdidos*, sob o título *Jornal, realismo e alegoria: o romance brasileiro recente*, em que o Arrigucci Jr. relaciona o romance-reportagem ao naturalismo, “um tipo de romance com fins alegóricos mediado pela reportagem”. A crítica que foi publicada na revista *Colóquio Letras*, de Antônio Hohlnfelt trata como “...a tendência da ficção brasileira volta a fixar-se no relato mais longo, no que se convencionou chamar de *romance-reportagem*”. Cosson ainda cita a obra *Anos 70*, de Heloísa Buarque de Holanda e Marcos Augusto Gonçalves, na parte intitulada *Política e literatura: a ficção da realidade brasileira*, em que os autores, ao fazerem um balanço da literatura produzida na década de 1970, consideram o romance-reportagem uma das formas assumidas pela produção literária do período:

(...) para Holanda e Gonçalves, “o romance-reportagem expressa, em sua forma limite, uma tendência mais geral da ficção dos anos 1970, a qual se emprenha numa espécie de neonaturalismo muito ligado às formas de representação do jornal”.⁹⁸

Outra crítica da época que aparece é a do escritor Manuel Antônio de Castro. Em seu artigo *Geração discursiva: o pós-modernismo*, publicado na revista *Tempo Brasileiro*, Castro trata o romance-reportagem como uma nova maneira de narrar que retomaria, positivamente, o discurso social na literatura: “ele [o discurso] não é nem naturalista, nem realista, mas sim uma narrativa em que se realiza uma síntese de interpretação do romance e a necessidade de informação da reportagem”⁹⁹.

A partir dessas visões sobre o romance-reportagem, Cosson propõe que, como resultado desse registro unânime da crítica, existiria, então, uma relação

⁹⁸ COSSON. *Romance-reportagem: o gênero*, p. 13-14.

⁹⁹ COSSON. *Romance-reportagem: o gênero*, p. 14.

entre o período mais repressor da ditadura militar brasileira – na passagem da década de 1960 para a de 1970 – e o surgimento do romance-reportagem. Coube à literatura da época o “papel de resistir politicamente às arbitrariedades dessa censura nos jornais e nos outros meios de comunicação; denunciando e revelando as verdades omitidas no silêncio, a história mascarada pela versão oficial”¹⁰⁰. Dessa maneira, por meio do romance-reportagem, a literatura adquiria ali uma função parajornalística¹⁰¹, em que seu único fim residiria na denúncia sócio-política da “marginalização grave da realidade brasileira e na denúncia da própria censura que estava impossibilitando que certos assuntos fossem discutidos fora dos salões fechados do poder”¹⁰².

Rildo Cosson propõe que tomemos a censura e a repressão, mas não apenas estes, como grandes responsáveis pelo estreitamento das relações entre jornalismo e literatura, e sendo esse estreitamento o que proporcionou a criação de um modo específico de narrar, o romance-reportagem, no Brasil. Isto posto, nos parece possível estabelecer uma relação com os espaços de produção de *A Guerra não tem rosto de mulher*, uma vez que, a União Soviética, nos anos de 1980, ainda era um regime autoritário stalinista que exercia grande censura sobre os jornais e as produções artísticas; um regime que começava a ruir com o processo de “desestalinização” desde 1956, após serem revelados crimes de Stalin, juntamente com as investidas capitalistas, a corrida espacial e o acidente em Tchernóbil. Ambiente de crise política que propiciou, apesar das censuras que sofria, Svetlana Aleksievitch o lançamento de *A Guerra não tem rosto de mulher*, obra carregada de questionamentos políticos tanto sobre a Segunda Guerra Mundial, quanto sobre o silenciamento da participação feminina na guerra e, até mesmo, sobre a investida massiva de propagandas stalinistas para a participação das mulheres soviéticas no exército vermelho. Aleksievitch mescla todos esses paradigmas jornalísticos de investigação, a denúncia política da URSS, os relatos

¹⁰⁰ COSSON. *Romance-reportagem: o gênero*, p. 16.

¹⁰¹ Termo cunhado por Silviano Santiago em seu texto *Repressão e censura no campo das artes na década de 70*.

¹⁰² *Ibidem*.

femininos, fazendo surgir uma nova maneira de narrar, que se aproxima às narrativas jornalísticas-literárias brasileiras dos anos de 1970:

Tudo pode se transformar em literatura...

O que mais me despertou interesse em meus arquivos foram os blocos de notas onde registrei os episódios que a censura cortou. E minhas conversas com o censor também. Ali, achei páginas que eu própria excluí. Minha autocensura, minha própria proibição. E minha explicação — por que as arranquei. Muitas dessas coisas já foram restituídas ao livro, mas as páginas a seguir quero mostrar em separado: elas são um documento em si. São o meu caminho.¹⁰³

Em suma, o romance-reportagem é, portanto, um gênero nascido do discurso jornalístico misturado ao discurso literário e que “sua marca definidora em nível semântico é, sem dúvida a verdade factual tomada de empréstimo à reportagem”¹⁰⁴. Verdade factual que parte de uma pressuposição de que todos os fatos relatados no jornal estão em conformidade com o que se diz deles. A teoria de Cosson é que tal pressuposição estaria relacionada à nossa necessidade pragmática de nos relacionar com o real, retirando dele comprovações que nos garantam a convivência social, por um lado; por outro lado, “porque acreditamos que as notícias apresentadas pelo jornal são, no fundo, apenas fatos que consistem numa verdade pura e evidente por si mesma: *a verdade factual*”¹⁰⁵. Ao lermos um romance-reportagem, sabemos que “a narrativa em nossas mãos é testemunho de uma realidade efetivamente ocorrida”, dado que a “moldura de significação está na factualidade do relato”¹⁰⁶. No entanto, o teórico ressalva que a verdade factual do romance-reportagem apoia-se mais na mimesis e na verossimilhança que na veracidade e no cruzamento de fatos.

A partir das reflexões da socióloga Gaye Tuchman, que mostra as notícias como responsáveis pela construção da realidade social, Rildo Cosson aborda a definição de factualidade. Gaye Tuchman, ao estudar os condicionamentos do jornalismo e dos recursos disponíveis ao jornalista, conclui que:

¹⁰³ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 29.

¹⁰⁴ COSSON. *Romance-reportagem: o gênero*, p. 33.

¹⁰⁵ COSSON. *Romance-reportagem: o gênero*, p. 33.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

(...) nem só de puros fatos vive essa verdade tão cara à credibilidade das informações jornalísticas. Ao contrário, sua efetivação, nas páginas dos jornais, depende muito do que a autora denomina, com muita propriedade, de *teia de facticidade*, isto é, de uma rede de referências cruzadas de fatos, na qual “um fato justifica o todo (esta história é factual), e o todo (todos os fatos) legitima este fato (este referente particular)”.¹⁰⁷

Os fatos podem se revelar muito mais complexos, na medida em que podem ser lidos como uma versão e não os fatos em si. Isso acontece porque “a objetividade absoluta na linguagem é uma ilusão. Em todo relato sempre haverá uma parcela de subjetividade que poderá ser questionada”¹⁰⁸. Por conseguinte, meios de controle de subjetividade e critérios são estabelecidos para garantir a legitimação e o valor documental do texto. Contudo, outras instituições reguladoras, como o poder judiciário, podem ser envolvidas no processo de validação dos fatos, caso exista algum tipo de questionamento voltado à veracidade dos fatos:

Entregue à justiça, a questão poderá ser resolvida com base em depoimentos outros que confirmem ou neguem aquela versão dos fatos. Ao jornalista e ao cidadão cabem apresentar testemunhas que garantam a posição defendida por cada um deles. A *verdade factual* transforma-se, assim, em *verdade testemunhal*.¹⁰⁹

E é justamente nesse processo de validação dos fatos, por meios de regulação judicial, que aproximaremos a narrativa de *A Guerra não tem rosto de mulher* a outro campo que emerge das discussões as narrativas sobre a guerra, sobre a catástrofe e sobre o trauma, a literatura de testemunho. Uma vez que, Svetlana Aleksievitch, conforme mostrado anteriormente, utiliza das ferramentas da reportagem para ir em busca dos relatos que irão compor a história da guerra feminina. Sua história, mesmo sendo calcada nos fatos históricos já apresentados pela História, volta-se para a testemunha viva, para o ser humano, para as mulheres. *A Guerra não tem rosto de mulher* ultrapassa os acontecimentos factuais, reconfigura os paradigmas das práticas jornalísticas da tradição do jornalismo de informação ou do próprio *new journalism*, na busca pela verdade, e aproxima-se

¹⁰⁷ COSSON. *Romance-reportagem: o gênero*, p. 34.

¹⁰⁸ COSSON. *Romance-reportagem: o gênero*, p. 36.

¹⁰⁹ COSSON. *Romance-reportagem: o gênero*, p. 36.

da literatura por meio de um projeto estético, que surge a partir daquilo que não é possível contar sobre a catástrofe.

1.4. Testemunho e literatura

Hoje para mim a testemunha é a personagem principal da literatura. Dizem-me que as lembranças não são nem história nem literatura. São simplesmente a vida suja e não purificada pela mão do artista. A matéria prima da fala. Mas para mim é tudo o contrário... É justamente lá, na voz humana viva, na representação viva da realidade, que está oculto o mistério de nossa presença aqui, lá fica descoberta a tragicidade insuperável da vida. Seu caos e paixão. Sua unicidade e incompreensibilidade.¹¹⁰

Nesta bela passagem, Aleksievitch¹¹¹ nos fala sobre uma representação viva da realidade ao se referir ao papel da testemunha, personagem recorrente em suas narrativas, uma vez que, em seus livros, como *A Guerra não tem rosto de mulher*, a escritora busca na narrativa do trauma a matéria para a constituição de seus romances de voz. À vista disso, tentaremos, a seguir, entender como o testemunho e os conceitos críticos e filosóficos da literatura de testemunho – como a hibridiz da narrativa, o real, a memória, a política e a representação – estão presentes no livro das mulheres soldado de Aleksievitch. Como a relação entre fato, ficção e documento se fazem presentes nessa narrativa, que anteriormente fora concebida com práticas jornalísticas, impregnadas de recursos literários, mas que as ultrapassa, caracterizando seu estatuto híbrido entre o real e o ficcional, em uma realidade fragmentária que extrapola a imaginação, a realidade da guerra, começemos buscando o conceito de testemunho na literatura, ou literatura de testemunho.

1.4.1. Literatura de testemunho: a política da representação

O testemunho é debatido, atualmente, sob perspectivas críticas que o associam tanto à escrita dedicada à reflexão sobre exclusões sociais como aos discursos que podem afetar a escrita da história¹¹². De acordo com Jaime Ginzburg, cujo trabalho se dedica às relações entre literatura e violência, o

¹¹⁰ Entrevista disponível em: <https://www.taglivros.com/blog/entrevista-svetlana-aleksievitch-tag-livros/>

¹¹¹ Neste trabalho, compreenderemos Svetlana Aleksievitch também como testemunha, conforme definições teóricas apresentadas neste tópico, uma vez que a autora também sofreu com os reflexos da Segunda Guerra Mundial e se dedicou a escrever as histórias silenciadas pelo sofrimento.

¹¹² GINZBURG. *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*, p. 1.

testemunho articula “estética e ética como campos indissociáveis de pensamento”¹¹³. Desta forma, a questão do valor do texto não se restringe ao espaço de autonomia da arte, mas se constrói no âmbito da discussão dos direitos civis, em que a escrita – e a sua relevância – é vista como “enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos, em que a imagem da alteridade pode ser constantemente colocada em questão”¹¹⁴. Ou seja, uma escrita que contraria a tradição, o canônico, o hegemônico e o autoritário, uma escrita que funda uma nova literatura já posicionada em defesa dos direitos civis.

A noção de testemunho tem origem jurídica, no âmbito da comprovação dos fatos, e o termo testemunho é associado, na tradição, à figura do sobrevivente, do mártir, o que indica, em ambas concepções, “uma fala em tensão com uma realidade conflitiva”¹¹⁵. Dito isso, o pesquisador acredita que os relatos testemunhais surgem relacionados a casos de abusos por parte do Estado. A escrita do testemunho nasce “em solidariedade a vítimas e em atenção crítica à violência”¹¹⁶, reivindicando conexões com o mundo extraliterário¹¹⁷.

Outro ponto importante a ser destacado é a questão de o testemunho procurar dar voz aos subalternizados, voz essa que não é generalizante ou universalizante, mas um ato político, uma posição que antagoniza discursos autoritários e repressores. Nessa perspectiva, a literatura de testemunho não se filia a ideários de exclusão como, por exemplo, ideologias nacionalistas, em que se “elege uma concepção identitária, fixa e unitária, deixando à margem segmentos tidos como inferiores ou perturbadores”¹¹⁸.

Quanto ao estabelecimento de um campo da escrita literária fundado no testemunho, os trabalhos recentes de Frédérik Detue e Charlotte Lacoste¹¹⁹ caracterizam a literatura de testemunho como uma prática social recente, inaugurada no início do século XX, na Europa, a partir de acontecimentos como

¹¹³ GINZBURG. *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*, p. 2.

¹¹⁴ GINZBURG. *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*, p. 2.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ DUTUE, LACOSTE. *Ce que le témoignage fait à la littérature*. 2016. Disponível em:<<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01362527/document>>.

a Primeira Guerra Mundial (1914-18) e o genocídio armênio (1915-17), além do surgimento de trabalhos pioneiros sobre o assunto, como o do pesquisador francês Jean Norton Cru, em seu livro *Témoins*, publicado em 1929. Frédéric Detue e Charlotte Lacoste observam que o gênero literatura de testemunho – apesar de carregar características comuns ao jornalismo ou às memórias de guerra – herdará do depoimento em tribunal o seu modelo de narrativa: “com o testemunho a obra literária torna-se, segundo a frase de Primo Levi, ‘um ato judicial’, cujas especificidades devem ser analisadas”¹²⁰.

Para os pesquisadores franceses, a combinação de diversos fatores pode explicar o surgimento do gênero testemunhal durante a primeira Grande Guerra, marcada pelo gigantesco poder de fogo e pelos seus efeitos devastadores e de grande amplitude, que induziram a novas maneiras de se fazer guerra e morrer pela guerra¹²¹. Para além destes fatores, a catástrofe atingiu predominantemente civis engajados no conflito, que se depararam com realidades inconcebíveis ao vivenciarem o poder de fogo, ocasionando um “espanto com a violência política sem precedentes”¹²².

Diante de tanto horror era preciso testemunhar a verdade e realizar a “construção social de um intolerável”¹²³, uma vez que apenas as testemunhas têm o conhecimento daquilo que as dizimou. Contudo, construir uma consciência histórica através de dois fenômenos característicos do século XIX – “a renovação da disciplina histórica e a expansão da imprensa”¹²⁴ – não era suficiente, uma vez que os discursos podem ser silenciados ou falsificados. Frédéric Detue e Charlotte Lacoste identificam aqui, na impossibilidade de circulação das vozes submetidas ao trauma, um ponto decisivo para o desenvolvimento da literatura de testemunho, pois já no início do século XX o temor do silenciamento, pela

¹²⁰ DUTUE, LACOSTE. *Ce que le témoignage fait à la littérature*, p. 3. Do original : “La rupture avec les pratiques antérieures d’écriture personnelle – et avec ce qui faisait depuis le romantisme la définition même de la «littérature» – est radicale: avec le témoignage, l’oeuvre littéraire devient, selon la formule de Primo Levi, «un acte judiciaire», dont il convient d’analyser les spécificités” Tradução nossa. Disponível em : < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01362527/document>>

¹²¹ DUTUE, LACOSTE. *Ce que le témoignage fait à la littérature*, p. 4. Disponível em : < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01362527/document>>

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem.

ameaça do negacionismo, já mostra suas formas de expressão, o medo de que “a realidade da violência histórica permanecesse ignorada devido ao empreendimento da negação”¹²⁵. Assim, a partir do processo de silenciamento imposto aos sobreviventes de eventos catastróficos provocados pela violência política e pela violência histórica, os pesquisadores justificam a importância de “tal exortação para testemunhar”¹²⁶ como movimento de sobrevivência contra os imperativos de “calar a boca e esquecer”¹²⁷, mesmo diante da dificuldade de narrar o trauma.

Podemos aqui traçar uma aproximação com a proposta de *A Guerra não tem rosto de mulher*, ao reunir os relatos das sobreviventes e publicá-los, opondo-se ao categórico discurso do inaudito sobre a história das mulheres soviéticas na Segunda Guerra Mundial:

Talvez as constantes guerras e revoluções tenham nos desacostumado a manter as ligações com o passado, a tecer cuidadosamente a teia de aranha da família. A sentir orgulho. Nos apressamos em esquecer, em apagar os rastros, porque os testemunhos preservados podiam se transformar em provas, e várias vezes nos custavam a vida. Ninguém conhece a própria história para além das avós e dos avós, e não se procuram as raízes. Estávamos fazendo história, mas vivíamos o dia. Tínhamos memória curta.¹²⁸

Com o intuito de tecer as relações com o passado, ir além de viver o dia e ter uma memória curta, Svetlana Aleksievitch em *A Guerra não tem rosto de mulher* constrói uma ponte para se ligar ao passado, por meio das memórias, narrativas e histórias das ex-combatentes. Há algo ali sobre a guerra que está distante daquilo que se é conhecido da versão oficial dos fatos, uma vez que estão retratadas na obra as memórias singulares de cada ex-combatente que experienciou individualmente sua própria guerra. Uma guerra muito além daquilo que a história oficial pode captar em seus mitos. Nos deparamos com o testemunho de pessoas reais que dão cor, corpo, cheiro e gesto à catástrofe.

¹²⁵ DUTUE, LACOSTE. *Ce que le témoignage fait à la littérature*, p. 4. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01362527/document>>

¹²⁶ DUTUE, LACOSTE. *Ce que le témoignage fait à la littérature*, p. 5. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01362527/document>>.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 98.

Svetlana Aleksievitch traz a memória, os rastros, a sobrevivência, a história, o esquecimento, o fato, a ficção, o documento por meio dos recursos literários e jornalísticos, e tenciona todas essas questões, que muitas vezes se dão em nível paradigmático, através de sua proposta de recuperar o que resta do ser humano após a guerra. Incitando a produção de testemunhos uma vez esquecidos e expondo os conflitos entre memória e história.

A obra de Aleksievitch opera na transgressão dos paradigmas canônicos dos discursos que a atravessam, propondo uma outra concepção e entendimento das narrativas, distanciando-se de estruturas hierárquicas e homogêneas, ancoradas em binômios constituídos no sistema patriarcal, em que o entendimento dos valores sociais, políticos e literários se dão por meio da ordem valorativa positivo/negativo.

Desta maneira, compreendemos *A Guerra não tem rosto de mulher* como um projeto literário muito próximo daquilo que propõe a literatura de testemunho e seus paradigmas fundamentais, uma vez que, em sua escrita, Aleksievitch traz para a cena as dificuldades e subjetividades de suas personagens e, ao narrar os acontecimentos, em detrimento de uma história heroica, expõe os confrontos com a realidade histórica, acentua a importância de essas histórias estarem públicas e serem conhecidas. Em seu trabalho, encontramos diversos pontos em que memória e esquecimento confluem, realizando um movimento de aproximação com a morte.

1.4.2. *Escritas do real: a elaboração da memória*

Para iniciarmos as discussões sobre a escrita do testemunho, é preciso que primeiro abordemos a memória e a sua importância no debate sobre a literatura de testemunho. Trazemos a proposta teórica da pesquisadora argentina Beatriz Sarlo, que apresenta a memória e a história como concorrentes, pois “nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade)”¹²⁹. A lembrança, conforme explica a

¹²⁹ SARLO. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, p. 9.

pesquisadora, é soberana e incontrolável, vem não se sabe da onde, acomete sem ser convocada, fazendo do passado, presente. Instituições tradicionais e de poder podem proibir que se fale sobre o passado e até mesmo negá-lo, mas “só de modo aproximativo ou figurado ele é eliminado a não ser que eliminem todos os sujeitos que o carreguem”¹³⁰. Sobre tal interesse em eliminar os sujeitos que carregam o passado, a pesquisadora relembra que nem mesmo o nazismo, durante a Segunda Guerra, conseguiu obter esse final com o genocídio do povo judeu.

Ainda de acordo com a pesquisadora argentina, o testemunho de grandes catástrofes e violências políticas do século XX incidiu fortemente nos discursos da história, seja a das perspectivas críticas praticadas no universo acadêmico seja a história de grande circulação¹³¹. De fato, na perspectiva da guinada subjetiva¹³² explorada por Beatriz Sarlo, identificamos um deslocamento dos objetos da história social e cultural¹³³, que ao se afastarem da narração de um fato heroico, se voltaram para as margens das sociedades modernas, modificando a noção de sujeito e a hierarquia dos fatos. Da mesma forma, a autora também identifica, nesse processo, uma intensificação do interesse pelos “novos sujeitos do novo passado”¹³⁴, o que irá resultar no retorno das histórias da vida cotidiana e o passado como quadros de costumes em que se valorizam os detalhes, as curiosidades, as originalidades:

Como se trata da vida cotidiana, as mulheres (especialistas nessa dimensão do privado e do público) ocupam uma parcela relevante do quadro. Esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método de tendem à escuta sistemática dos “discursos de memória”: diários, cartas, conselhos, orações.¹³⁵

¹³⁰ SARLO. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, p. 10.

¹³¹ SARLO. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, p. 13-14.

¹³² Termo que está presente logo no título de sua obra *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*.

¹³³ Sarlo apresenta como referência o trabalho de Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano*, em que o historiador examinou pequenos atos de rebeldia cotidiana de operários de uma fábrica, que levavam as ferramentas do patrão para usar em casa.

¹³⁴ SARLO. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, p. 16.

¹³⁵ SARLO. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, p. 17.

Nesse contexto, a partir do reconhecimento do lugar da subjetividade elaborada com recursos os quais vêm daquilo que, desde o século XIX, “a literatura experimentou como primeira pessoa do relato e discurso indireto livre: modos de subjetivação do narrado”¹³⁶, a literatura de testemunho alcança o estatuto de reordenação do passado por meio dos processos de subjetivação, que privilegiam o uso da primeira pessoa para capturar a concretude da experiência passada, a descrição detalhada e a denúncia da violência política do Estado. Esse estatuto pressupõe ao testemunho um pacto de veracidade. A verdade alcançada apenas por meio da carne, da dor, do sangue. Para os sobreviventes, a escrita ficcional é condição necessária para elaboração das vivências¹³⁷, pois, a “narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração”¹³⁸. Por meio da narração, o sujeito insere a experiência em outra temporalidade, com risco de que ocorram perdas devido à passagem do tempo e pelo irrepitível, mas também acentua a intensidade e o inconcebível dos ocorridos. Beatriz Sarlo, então, defenderá a memória como um bem comum e uma necessidade jurídica, moral e política, localizando o testemunho como uma maneira de preservar a memória acerca dos crimes do Estado.

Na mesma perspectiva de Beatriz Sarlo, Márcio Seligmann-Silva tensiona o papel fundamental que a memória exerce nas discussões sobre as obras testemunhais, uma vez que é trabalhada em contraposição ao historicismo hegemônico da nossa época. De acordo com Seligmann-Silva, ao que tudo indica, estamos despertando desse “sonho ou pesadelo – recorrente – do historicismo, que acreditou na possibilidade de se conhecer o passado *tal como ele de fato ocorreu*”¹³⁹, pois “é totalmente impossível de se viver sem o esquecimento”¹⁴⁰. Nesse sentido, o pesquisador argumenta que o registro da nossa memória é seletivo e opera em *double bind*, ou duplo vínculo, entre lembrança e

¹³⁶ SARLO. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, p. 18.

¹³⁷ GINZBURG, *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*, p. 3.

¹³⁸ SARLO. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, p. 24.

¹³⁹ SELIGMANN-SILVA, *Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento*, p. 60.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

esquecimento, no “tecer e destecer, como o mesmo Benjamin descreveu o trabalho de reminiscência de Penélope. Mas assim como devemos nos lembrar de esquecer, do mesmo modo não devemos nos esquecer de lembrar”¹⁴¹. O crítico acredita que esse mandamento da memória (*Zakhor*) vale também para a história, pois no que toca a dicotomia história e memória, um registro não deve apagar o outro. Para elucidar tal questão, Seligmann-Silva cita as considerações de Yosef Yerushalmi, no ensaio *Zakhor – Jewish history and jewish memory*, em que defende a história como narração, disciplina ou gênero, não podendo substituí-la pela memória coletiva ou devendo oferecer uma tradição alternativa, pois, de acordo com Yosef Yerushalmi:

No mundo que é nosso não se trata mais de uma questão de decadência da memória coletiva e de declínio do passado, mas sim da violação brutal daquilo que a memória ainda pode conservar, da mentira deliberada pela deformação das fontes e dos arquivos, da invenção de passados recompostos e míticos a serviço de poderes tenebrosos. Contra esses militantes do esquecimento, traficantes de documentos, os assassinos da memória, contra os revisores das enciclopédias e os conspiradores do silêncio, contra aqueles que, para retomar a imagem magnífica de Kundera, podem apagar um homem de uma fotografia para que não fique nada senão seu chapéu, o historiador, apenas o historiador, animado pela paixão austera dos fatos, das provas, dos testemunhos, que são o alimento da sua profissão, pode revelar e montar guarda.¹⁴²

A partir dessas considerações sobre o imperativo do esquecimento, Seligmann-Silva afirma que a História adquiriu o caráter de um tribunal, como uma maneira de reagir às catástrofes do século XX, em que as testemunhas são citadas, na história, diante do tribunal da era do testemunho. A presença do testemunho, de acordo com o crítico, obriga uma revisão de todas as noções herdadas de séculos de teoria poética e dos gêneros, uma vez que os modos canônicos de narrar são transgredidos na literatura de testemunho. O centro da discussão torna-se a dificuldade de narrar o trauma.

Para Márcio Seligmann-Silva, o testemunho é uma modalidade da memória e uma de suas aporias é a questão da sua singularidade paradoxal, em que, por um lado, todo testemunho é único, insubstituível e excepcional. Por

¹⁴¹ SELIGMANN-SILVA, *Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento*, p. 62.

¹⁴² SELIGMANN-SILVA, *Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento*, p. 62-63.

outro, a singularidade irá destruir a sua relação com o simbólico, uma vez que o testemunho, como evento singular, fragmentário, desafia a linguagem que é feita de universais. Ou seja, “a conhecida literalidade da cena traumática – ou o achatamento de suas imagens [...]– trava a simbolização^{143/144}. E esse confronto, ou crise, se dá em um estranhamento ao mundo, advindo do fato de esse narrador sobrevivente ter estado “do outro lado do campo simbólico”¹⁴⁵. Tal estranhamento estaria intrinsecamente ligado ao tema da irrealidade e da inverossimilhança dos acontecimentos vividos. O sobrevivente, de acordo com Seligmann-Silva, age como tradutor submetido a um duplo vínculo: “enquanto aquele que traduz deve se submeter, ao mesmo tempo, sem esperanças de uma trégua, à ditadura da língua que traduz e a da língua para qual está traduzindo” ele, o sobrevivente, “tenta (sem sucesso) conciliar as regras de verossimilhança do universo concentracionário com as do *nosso mundo*”¹⁴⁶.

1.4.3. Os testemunhos preservados de Aleksievitch

Diante disso, pensemos *A Guerra não tem rosto de mulher*. Svetlana Aleksievitch afirma, por diversas vezes, seu interesse pela história relatada por uma testemunha ou por um participante que não foi notado por ninguém, já que esta testemunha não notada faz parte do seu projeto de escrever não a “história de uma guerra, mas a história dos sentimentos”¹⁴⁷. Aleksievitch revisita as noções de narrativa, como vimos anteriormente, ao focar em seus escritos a experiência repassada pelos seres humanos por meio desse intercâmbio, conforme teorizou Walter Benjamin¹⁴⁸. A autora assume que as memórias contidas na obra estão recuperando, retratando, reconfigurando e ultrapassando o que é carregado de realidade na guerra das ex-combatentes, para além do que diz a história oficial dos fatos. Svetlana Aleksievitch se interessa em transformar em literatura o que

¹⁴³ Aqui, mais uma vez, Márcio Seligmann-Silva faz referência ao simbólico como categoria conceitual lacaniana do registro psíquico, sendo o registro simbólico o lugar de expressão da linguagem.

¹⁴⁴ SELIGMANN-SILVA. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, p. 72.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ SELIGMANN-SILVA. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, p. 72.

¹⁴⁷ ALEKSIÉVITCH, *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 61.

¹⁴⁸ BENJAMIN. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. 1987.

as pessoas contavam a ela, pessoas essas que, para a autora, “não eram apenas testemunhas, menos que tudo testemunhas: eram atores e criadores. É impossível chegar muito perto da realidade, cara a cara. Entre a realidade e nós existem os nossos sentimentos”¹⁴⁹.

Aleksiévitch, ao se aproximar da brutalidade inverossímil e irreal narrada pelas sobreviventes, se depara com a experiência de deslocar-se da realidade, o que a leva a tomar posição e encarar a singularidade daqueles testemunhos como a história da “guerra feminina”¹⁵⁰. Ou seja, enquanto literatura de testemunho, podemos compreender a obra inserida na singularidade paradoxal, conforme formulou Seligmann-Silva¹⁵¹, em que a literalidade da cena traumática trava a simbolização.

Além disso, Aleksiévitch, ao assinalar a capacidade de criação das ex-combatentes no momento do relato, realiza um movimento suficientemente cômico de reafirmação da matéria ficcional presente em sua obra, dissolvendo o teor de verdade do testemunho dos relatos e pondo em xeque as acusações de adequação das narrativas à sua proposta estética. A autora não apenas reafirma o processo de ficcionalização presente nas narrativas, como propõe ver a testemunha antes como “atores e criadores”.

Ao estabelecer suas testemunhas como atores e criadores da história, e sua obra como a história dos sentimentos, Aleksiévitch reconhece a operação de duplo vínculo lembrar/esquecer da memória, em que o registro ficcional torna-se condição necessária para a elaboração das vivências, dado que o testemunho não se restringe ao depoimento direto, mas é preciso que passe por elaboração discursiva própria da literatura. Conforme argumenta Jaime Ginzburg:

Um real traumático exposto pode não ser compreendido, e ainda, não ser aceito, quando seu impacto é intolerável. A configuração discursiva pode aumentar a capacidade de preservar o teor do que foi vivido junto à memória do público. A memória do testemunho desconstrói a história oficial, e a presença do estético pode cumprir um papel ético (SELIGMANN SILVA:2003, 57). Se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir atribuir ao testemunho um efeito mais

¹⁴⁹ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 16-17.

¹⁵⁰ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 12.

¹⁵¹ SELIGMANN-SILVA. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. 2008.

incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração pode justificar a incorporação de componentes artísticos.¹⁵²

De fato, o valor do testemunho não aparece na sua capacidade de comprovação, mas na ambiguidade que é colocada ao narrar o que é vivido, por um lado, e a compreensão da insuficiência da linguagem para dar conta do ocorrido. Trata-se de um discurso híbrido, instável, em que “os conflitos sociais são incorporados aos fundamentos expressivos”¹⁵³. Além disso, a dimensão fundamental da memória, da qual nos fala Seligmann-Silva¹⁵⁴, pode ser compreendida no projeto de Svetlana Aleksievitch, no qual as testemunhas e suas narrativas são claramente contrapostas ao historicismo hegemônico:

Entendo que estou lidando com versões, cada um tem a sua, e delas, do volume e do cruzamento delas, nasce a imagem do tempo e das pessoas que vivem nele. Eu não gostaria que, a respeito do meu livro, dissessem: os personagens dela são reais e nada mais. Que dissessem: é a história. Apenas a história. [...] Por um lado, investigo o ser humano concreto, que viveu em um tempo concreto e que participou de acontecimentos concretos; por outro, preciso distinguir neles o ser humano eterno. A vibração da eternidade. Aquilo que sempre existe no ser humano.

Dizem: ah, mas memórias não são nem história, nem literatura. É só a vida, cheia de lixo e sem a limpeza feita pelas mãos do artista. Nosso cotidiano está repleto da matéria-prima da fala. Esses tijolos estão espalhados por todo lado. Mas os tijolos ainda não são o templo! Para mim é tudo diferente... Justo ali, na calidez da voz humana, no reflexo vivo do passado, está escondida uma alegria primitiva, e se desvela a intransponível tragicidade da vida. Seu caos e paixão.¹⁵⁵

A autora estaria expondo os relatos não apenas como uma sucessão de acontecimentos em uma narrativa temporal, uma simples recuperação memorialística. Pelo contrário, sua obra absorve as maneiras com quais tais narrativas relacionam lembrança-memória-esquecimento, com toda sua singularidade e seu potencial criativo.

Nesse sentido, o semanticista francês François Rastier irá elaborar a proposta de uma poeticidade do testemunho, em que o “objeto do testemunho

¹⁵² GINZBURG. *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*, p. 4.

¹⁵³ GINZBURG. *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*, p. 4.

¹⁵⁴ SELIGMANN-SILVA. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, p. 72.

¹⁵⁵ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 17.

do extermínio é cognoscível, mas não concebível – nem representável”¹⁵⁶. Rastier afirma que, deste modo, o testemunho impõe à prosa um pensamento crítico sobre os limites da representação, da ficção, e impõe à poesia uma prática de representação do irrepresentável, visando identificar e apontar o que escapa: “essas formas de linguagem são, ao que me parece, indissolúveis no depoimento, porque participam de seu valor crítico, sem de modo algum diminuir a legitimidade do testemunho”¹⁵⁷.

François Rastier, em seu livro *d'Exterminations et littérature. Les témoignages inconcevables*, escolhe as experiências de Primo Levi, como sobrevivente, para argumentar a favor do testemunho literário, reconhecido como autêntica obra de arte. Rastier retoma a célebre questão de Sartre: *o que é literatura?*, com “a convicção sartriana de que a literatura não pode deixar de ser movida por uma exigência ético-política”¹⁵⁸. Rastier argumenta que o mundo textual, trabalhado nas literaturas de extermínio de escritores como Primo Levi, é o nosso mundo real, mas um mundo de referência e a história enquanto narrativa não pode ser separada das *res gestae*, dos acontecimentos.

Os objetivos desses testemunhos não se findam em apenas relatar a experiência individualizada, mas testemunhar pelos mortos, por aqueles que não podem falar: “alguns sobreviventes disseram que não escreveram um testemunho porque Primo Levi já havia feito. Portanto os traços biográficos têm apenas o valor de atestação, e não se trata de ‘escrever de si!’ ”¹⁵⁹. François Rastier irá conceber e defender o testemunho como gênero literário, recolocando uma questão da ética dos testemunhos literários para repensar a relação entre literatura e história: “o testemunho desrespeita a norma estabelecida: não responde ao princípio do prazer decretado pelo romance, mas ao princípio da realidade histórica”¹⁶⁰.

¹⁵⁶ MESNARD, RASTIER. *La poéticité du témoignage*, p.3.

¹⁵⁷ MESNARD, RASTIER. *La poéticité du témoignage*, p.3.

¹⁵⁸ FLUCS. *L'honneur de la littérature*, p. 1.

¹⁵⁹ MESNARD, RASTIER. *La poéticité du témoignage*, p.7.

¹⁶⁰ KASSAB-CHARFI, *Témoignage genre littéraire*.

Em uma abordagem que se afasta da concepção de François Rastier¹⁶¹, Giorgio Agamben também escolhe Primo Levi como a figura central em sua crítica sobre literatura de testemunho, em *O que resta de Auschwitz*. Agamben considera Levi o tipo perfeito de testemunha, pois, sem parar, ele conta a todos o que lhe aconteceu. Para elucidar as características que o tornam a testemunha perfeita, o pensador retoma a história que Levi contou sobre um Velho Marinheiro:

Você lembra a cena: o Velho Marinheiro pára os convidados do matrimônio, que não lhe prestam atenção – eles estão pensando no próprio matrimônio –, e os obriga a escutar o seu relato. Pois então, logo depois de ter voltado do campo de concentração, também eu me comportava precisamente assim. Sentia uma necessidade irrefreável de contar a minha história a todo mundo!... Toda ocasião era boa para contar a todos a minha história: ao diretor da fábrica, assim como ao operário, mesmo que eles tivessem outras coisas para fazer. Fiquei precisamente como o Velho Marinheiro. Depois comecei a escrever à máquina durante a noite... Todas as noites escrevia, e isso acabava sendo considerado uma coisa ainda mais louca.

Conforme argumenta Agamben, essa postura adotada por Levi é justificada pela necessidade de contar o que ocorreu. Contar para justificar a própria sobrevivência, a responsabilidade de dizer ao mundo a experiência catastrófica por aqueles que não podem fazê-lo, seja por que não conseguem ou por que estão mortos, uma vez que a catástrofe da guerra “aparece aos sobreviventes como a única coisa verdadeira e, como tal, absolutamente inesquecível; por outro lado tal verdade é, exatamente na mesma medida, inimaginável”¹⁶². Ou seja, há uma impossibilidade em apreender a memória e realizar a colagem desses fatos para assim remontar o passado, pois: “trata-se de fatos tão reais que, comparativamente, nada é mais verdadeiro; uma realidade que excede necessariamente os seus elementos factuais: é esta a aporia de Auschwitz”¹⁶³.

¹⁶¹ Ao reler filósofos que se detêm sobre o tema, como Giorgio Agamben, François Rastier irá argumentar sobre “um pernicioso emaranhado de horror e gozo que procede desta confusão de referências éticas, da suspensão do julgamento e, é claro, a exclusão de testemunhos do campo da arte”. François Rastier elabora reflexão intransigente de que os tremores de uma ficção já gasta, esvaziada por um intelectualismo ultrajante dissociado do pensamento humanista.

¹⁶² AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 20.

¹⁶³ *Ibidem*.

Contudo, Primo Levi torna-se escritor. De acordo com Agamben, ele não se sente escritor, o faz unicamente para testemunhar. Há algo ali que não cabe, que não cessa, que não diminui. A experiência máxima e limite que escapa à mera simbolização do real ou à remontagem do passado por meio dos fatos. Seligmann-Silva dirá que “aquilo que transcende a verossimilhança exige uma reformulação artística para sua transmissão”¹⁶⁴. E é exatamente neste ponto que a literatura opera, não se trata mais de, como explica Seligmann-Silva, uma “imitação” da realidade, mas sim uma espécie de “manifestação do real”. Não há o que ser representado dada sua impossibilidade de representação, dada a sua impossibilidade de se criar comparações e metáforas, de simbolizar o real, pois:

não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura, mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo “real” que resiste à simbolização.¹⁶⁵

Somos capazes, então, em meio à tarefa dolorosa da anamnese – em oposição à memória espontânea (*mnéme*) discutida por Paul Ricoeur¹⁶⁶ – de observar os testemunhos de *A Guerra não tem rosto de mulher* como resultado desse projeto de historicizar almas, em que Svetlana Aleksíévitch propõe a transformar em literatura aquilo que a História é incapaz de transmitir, visto que o real excede a mera simbolização ou a remontagem do passado por fatos. Aleksíévitch, uma vez mais, por meio do redimensionamento do aspecto humano dentro das narrativas de memória, do sofrimento imposto pela guerra e em um movimento contrário à amnésia político-social-histórico criada, torna-se, assim como Primo Levi, dadas as devidas proporções, narradora/escritora unicamente para testemunhar sobre o silenciamento imposto pela história oficial sobre a guerra que não tem rosto de mulher:

Mês de maio – mês da Vitória. Em todo lugar as pessoas se abraçam, choram, tiram fotos. Não consigo distinguir o que são flores pregadas na lapela e o que são condecorações e medalhas. Entro nesse fluxo, ele me ergue e me leva, me puxa irresistivelmente atrás de si, e logo me

¹⁶⁴ SELIGMANN-SILVA, *O testemunho: entre ficção e o “real”*, p. 384.

¹⁶⁵ SELIGMANN-SILVA, *O testemunho: entre ficção e o “real”*, p. 384.

¹⁶⁶ Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* irá discutir a distinção entre memória e lembrança, em que a primeira (*mnéme*) se dá na ordem do retorno inesperado do passado e a segunda (anamnese) como um esforço laborioso.

descubro em um mundo quase desconhecido. Em uma ilha desconhecida. Entre pessoas que reconhecerei ou não; mas sei de uma coisa — eu as adoro. Normalmente elas estão abandonadas no meio de nós, passam despercebidas, porque já estão indo embora; há cada vez menos delas e mais de nós, mas uma vez por ano elas se juntam para, ainda que por um instante, voltar ao seu tempo. E seu tempo são suas lembranças.

No sétimo andar, no quarto 52, se reuniu o hospital 5257. Quem comanda a mesa é Aleksandra Ivánovna Záitseva, médica militar, capitã. Ficou feliz em me ver e com gosto me apresentou a todos, como se já nos conhecêssemos havia muito tempo. Vim bater nessa porta por absoluto acaso. Estava a esmo.

Registro: Galina Ivánovna Sazónova, cirurgiã; Elizavieta Mikháilovna Aizenchtein, médica; Valentina Vassílievna Lukiná, enfermeira cirúrgica; Anna Ignátievna Gorélik, enfermeira-chefe de operações; e as enfermeiras Nadiéjda Fiódorovna Potujnaia, Klávdia Prókhorovna Borodúlina, Elena Pávlovna Iákovleva, Anguelina Nikoláievna Timofêieva, Sófia Kamaldínovna Motrenko, Tamara Dmítrievna Morózova, Sófia Filimónovna Semeniuk, Larissa Tíkhonovna Deikun.¹⁶⁷

¹⁶⁷ ALEKSIÉVITCH, *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 161.

2. A Guerra não tem rosto de mulher e os estados da obra

“Para saber é preciso tomar posição”¹⁶⁸, diz o pensador Georges Didi-Huberman em seu texto *Quando as imagens tomam posição*, fruto de um extenso trabalho de pesquisa sobre as obras *Diário de trabalho* e *ABC da guerra*, de Bertolt Brecht, desenvolvidas entre os anos de 1933 a 1955. Em sua proposta teórica, Didi-Huberman evidencia a maneira como Bertolt Brecht toma posição ao confrontar “as histórias de um sujeito (histórias minúsculas, afinal) com a história do mundo inteiro (a História com H maiúsculo)”¹⁶⁹. Esse posicionamento vai, sem dúvida, ao encontro da proposta de Svetlana Aleksievitch de historicizar almas, que discutiremos a seguir, uma vez que as reflexões realizadas por Didi-Huberman acerca dos caminhos percorridos por Bertolt Brecht na construção dos seus diários dialogam com a proposta de tratamento literário dos relatos de Aleksievitch.

Lançaremos luz sobre os pontos de contato entre as duas propostas que parecem nos convidar a uma revisão dos paradigmas em torno do processo do estabelecimento de textos literários híbridos e atravessados pelos mais diversos discursos. Para tal, confrontemos algumas das reflexões já aqui colocadas e adicionaremos as contribuições de Georges Didi-Huberman acerca daquilo que o autor nomeia como a “posição do exilado”, e com ela a dimensão dada às noções de “distanciamento”, da “guerra” de “montagem”. A questão da montagem, esse “elemento fundamental na poética brechtiana”¹⁷⁰ é um dos pontos chave de aproximação entre o que propõe Didi-Huberman e o que ocorre na obra de Aleksievitch, uma vez que “não se mostra, não se expõe a questão da montagem, senão por meio do *dispor*: não as coisas por si mesmas (...) mas suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos”¹⁷¹. Em *A Guerra não tem rosto de mulher*, o limiar entre fato e ficção estaria intermediada pelo processo de elaboração do real por meio da criação literária, que, por sua

¹⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 15.

¹⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 23-24.

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 79.

¹⁷¹ *Ibidem*.

vez, é atravessada por outros discursos e pelos diferentes estados do texto, noção desenvolvida por Donald Francis McKenzie na tentativa de colocar em relevo a historicidade dos textos e das obras, levando em conta suas diferentes formas de concretização no tempo e no espaço¹⁷². Ou seja, os conflitos, o confronto, as ambiguidades, o silêncio e as vozes emergem das páginas dos livros por uma escolha estética da autora; um esforço próprio da construção da proposta literária das histórias das mulheres soviéticas, expondo os choques existentes nas mais diversas camadas, sejam elas no nível da criação literária ou no nível formal dos estados do texto, suas diversas e múltiplas condições, seus modos de ser/estar em cada momento histórico durante o seu processo de concepção até seu estabelecimento final enquanto obra. Portanto, atrelaremos as considerações sobre a montagem à discussão sobre os diferentes estados do texto, suas implicações na constituição da obra, tendo em vista suas diferentes formas de manifestação ainda antes do estabelecimento do texto.

Para compreendermos a importância da discussão sobre os diferentes estados dos textos, nos apoiaremos nos argumentos de D. F. McKenzie, na obra *Bibliografia e sociologia dos textos*, na qual o autor assinala a relevância dos “processos históricos pelos quais os textos mudam sua forma e conteúdo”¹⁷³, bem como suas circunstâncias sociais, suas condições técnicas de produção e seus contextos políticos e econômicos em torno de questões como a autoridade do texto, sua disseminação e leitura. Tal reflexão torna-se aqui particularmente significativa, pois a obra de Aleksiévitch surge em contextos históricos difusos e passa por diferentes estados para depois então se estabelecer como livro, dado o momento histórico e político no qual *A Guerra não tem rosto de mulher* tem sua gênese. Portanto, o caso aqui analisado seria um dos exemplos daquilo que postula D. F. McKenzie, “um livro nunca é só um *objeto* admirável. Como qualquer outra tecnologia, ele é invariavelmente o produto da agência humana em contextos altamente voláteis”¹⁷⁴ e, neste capítulo, tentaremos identificar em A

¹⁷² MCKENZIE. *Bibliografia e sociologia dos textos*, 2018.

¹⁷³ MCKENZIE. *Bibliografia e sociologia dos textos*, p.11.

¹⁷⁴ MCKENZIE. *Bibliografia e sociologia dos textos*, p.15.

Guerra não tem rosto de mulher como se estabeleceu esse produto, do qual nos fala Mckenzie, e qual a importância da agência humana na figura de escritora e jornalista Svetlana Aleksievitch, a partir da noção de montagem, tal como é manejada por Didi-Huberman.

Primeiro, recuperemos as reflexões feitas no capítulo anterior sobre como a mera retratação dos fatos e documentos históricos não são, e nem foram, suficientes para a jornalista-escritora bielorrussa construir sua obra, pois Svetlana Aleksievitch trabalha como essa testemunha da catástrofe, do trauma e da irrealdade, designada por Márcio Seligmann-Silva como um tradutor que “tenta (sem sucesso) conciliar as regras de verossimilhança do universo concentracionário com as do nosso mundo”¹⁷⁵. Além disso, para contar a história de *A Guerra não tem rosto de mulher*, Aleksievitch recorre à “experiência que passa de pessoa a pessoa”¹⁷⁶, inserindo-se na história como a narradora – aos moldes do que Walter Benjamin postulou – colocando em prática a faculdade de intercambiar experiências por meio da narrativa para realizar um trabalho dialético e anamnésico.

A experiência humana da catástrofe excede à simples remontagem do passado por meio da recuperação de documentos históricos ou da “simbolização do real”¹⁷⁷ na narrativa do trauma, pois, conforme argumenta Seligmann-Silva, a excepcionalidade e a singularidade extrema do testemunho apresentam-se de forma paradoxal. O testemunho desafia a linguagem pelo seu caráter fragmentário, seu colapso na experiência do mundo, fazendo com que a literalidade da cena traumática crie entraves para o estabelecimento da simbolização, da narração do real indizível. A reafirmação da singularidade absoluta do testemunho impede a “possibilidade de sua repetição e sinapse com o simbólico, sempre assombrado pela possibilidade da sua ficcionalização”¹⁷⁸.

No interior dessa impossibilidade de elaboração do trauma, a figura do

¹⁷⁵ SELIGMANN-SILVA. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, p. 72.

¹⁷⁶ BENJAMIN. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, p. 198.

¹⁷⁷ Tomamos a expressão de Seligmann-Silva, que por sua vez faz referência direta às instâncias lacanianas do psiquismo: real, imaginário e simbólico.

¹⁷⁸ SELIGMANN-SILVA. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, p. 72.

tradutor de Seligmann-Silva, que trabalha sempre na fronteira da linguagem assombrado pela possibilidade da ficcionalização do testemunho, e a figura do exilado de Didi-Huberman parecem se manter no entre lugar, entre dois espaços e em duas temporalidades: “não se sabe nada na imersão pura, no ‘em si’, no terreno do ‘perto demais’. Não se saberá nada, tampouco, na abstração pura, na transcendência ativa, no céu do ‘longe demais’”¹⁷⁹. A posição do exílio, investigada por Didi-Huberman a partir da escrita de Brecht, é o lugar entre “a vida mutilada” de Adorno¹⁸⁰ “(ali onde cruelmente falta-nos o contato) e a possibilidade de uma vida do pensamento (ali onde mesmo no olhar a distância nos solicita)”¹⁸¹. É justamente a posição do exilado que torna a “*acuidade da visão* ou a *potência do ver (Schaukraft)* tão vital, tão necessária quanto problemática, destinada como está à distância e às lacunas da informação”¹⁸².

Adicionarmos a posição do exilado como mais uma camada de leitura em *A Guerra não tem rosto de mulher*, nos possibilita não apenas compreender o grau de agenciamento humano imbricado no processo de estabelecimento de um texto – que nasce no meio jornalístico, devendo ser, a princípio, objetivo, imparcial factual –, como também nos possibilita pôr em relevo as singularidades literárias possíveis somente naquele contexto histórico, político, social. A partir da figura do exílio, podemos destacar ainda mais a hibridez de discursos, das misturas de vozes, o caráter fragmentário em sua forma e conteúdo.

De fato, a posição do exílio aparece como um trabalho de escritura, de pensamento, de elaboração da linguagem; trabalho que levou Brecht a “assumir uma posição desterritorializada de uma poesia da guerra”¹⁸³, não imobilizar a escrita, realizar uma heurística da história, da guerra e das incertezas do futuro. Apesar de Aleksievitch e suas narradoras-personagens não estarem na condição de exiladas, propomos pensar o corpo feminino na guerra como esse lugar de

¹⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 16.

¹⁸⁰ Referência à obra de Theodor Adorno *Mínima Moralía: reflexões a partir da vida danificada*, em que o autor ressalta o impacto da guerra em sua escrita, desencadeando em um texto aforístico, desordenado de difícil leitura.

¹⁸¹ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 16.

¹⁸² DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 22.

¹⁸³ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 17.

exílio, de silenciamento de narrativas como o lugar solitário das experiências, lugar de distanciamento, demarcado pelos papéis sociais de gênero, que proporcionam uma outra posição de saber da poética da guerra. Discutiremos mais profundamente essas tensões no próximo capítulo, no qual nos debruçaremos sobre aspectos próprios das teorias feministas que tematizam e discutem a literatura feita por mulheres.

A partir dessa caracterização do corpo feminino, as figuras de tomar posição e de posição do exilado nos parece de extrema importância, pois é justamente nessa posição de exílio em que a intimidade será exprimida na procura de uma “forma aberta capaz de romper barreiras entre o privado e a história, a ficção e o documento, a literatura e o resto”¹⁸⁴, no qual o texto de Svetlana Aleksievitch ganha realidade. Não se trata de ir a fundo na intimidade do indivíduo, mas “colocá-lo em relação consigo por meio do que há de mais coletivo, de mais universal, de mais impessoal – a linguagem”¹⁸⁵. Da mesma forma, Svetlana Aleksievitch esmaece os limiares entre fato e ficção em sua obra, pois essas dicotomias entram em conflito a partir do momento em que são mergulhadas na intimidade da narrativa da própria escritora-jornalista, que utiliza da sua posição enquanto mulher soviética afetada pela guerra para iniciar *A Guerra não tem rosto de mulher*, ao mesmo tempo em que traz aquilo que é universal da memória das mulheres do front. A narrativa ultrapassa o ideário de elaboração do real, do trauma, da dor, da violência e do sangue:

É terrivelmente difícil apresentar claramente a que estamos nós mesmos direta e vitalmente expostos. Como escrever o que sofremos, como construir um *lógos* – ou se fazer uma categoria de espécie, uma ideia, um *eidos* – com seu próprio *páthos* do momento? Diante dos constrangimentos ligados à sua situação, mas confrontado às exigências intelectuais, éticas e políticas, de *tomar posição* apesar de tudo, Brecht terá, espontaneamente, seguido o preceito wittgensteiniano, segundo o qual aquilo que não se pode dizer ou demonstrar deve ser mostrado.¹⁸⁶

Desse modo, ao refletirmos sobre como se dá essa construção de um *lógos*

¹⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 26-27.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 28.

com o *páthos*, iremos, adiante, observar na obra de Svetlana Aleksiévitich, através do recurso da “montagem”, como a escritora mostra o que não pode ser dito.

2.1. Formas de pensar, formas de fazer

Primeiramente, revisitemos a proposta de Georges Didi-Huberman, no capítulo “A disposição às coisas: observar a estranheza”, com a qual o teórico, ao analisar as legendas das fotografias do livro *Kriegsfibel* de Brecht, percebe uma mediação muito complexa para que o dramaturgo dê forma a todo o material: “recursos à reminiscência, montagens temporais, desvios estilísticos”¹⁸⁷. Na obra, Brecht documenta, em suas pranchas, a realidade cruel e terrível acompanhada de pequenos poemas de quatro versos. Esses versos irão suscitar “uma dúvida terrível quanto à nossa maneira de olhar a imagem”¹⁸⁸. As fotografias da Primeira Grande Guerra presentes em *Kriegsfibel* despertam em Bertolt Brecht a reminiscência de suas próprias experiências dos horrores da guerra. Por outro lado, os poemas que constituem as legendas “pertencem a uma *anamnese estilística* que, extraindo suas fontes da antiguidade clássica, provocarão em cada prancha um surpreendente *conflito temporal*”¹⁸⁹, tendo em vista a escolha do dramaturgo pela forma do Epigrama. Didi-Huberman afirma que a dialética, então, está em ação, uma vez que “ela impede de ler o poema de Brecht independentemente da imagem que ele comenta, ou a qual ele parece mesmo ‘responder’”¹⁹⁰.

Em segundo lugar, para Didi-Huberman, a forma epigramática, esse estilo funerário com valor ético, convinha significativamente ao projeto de Brecht porque supunha uma “acuidade, uma ‘força de concentração’ e um ‘caráter portátil [que fazia dela] uma arma’, uma verdadeira *arma poética contra toda política das armas*”¹⁹¹. A epigrama tem um valor dialético que faz dele um processo poético de suspensão da significação para depois articulá-la à história. Essa espécie de “resumo poético da guerra exposta”¹⁹² se apresenta, portanto, como uma “travessia cronológica, deliberadamente *épica*”¹⁹³, de todo o período; e a

¹⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 40.

¹⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 39.

¹⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 42.

¹⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 40.

¹⁹¹ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 43.

¹⁹² DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 44.

¹⁹³ *Ibidem*.

adoção pela forma épica se dá pela tarefa de princípio heurístico, a “heurística da montagem, observação pela montagem”¹⁹⁴. A montagem prende-se menos aos episódios da história que à rede de relações a qual está ocultada, pois atrás dos acontecimentos “há sempre outra realidade por trás daquela que se descreve”¹⁹⁵. Há um pedido ao observador para a multiplicação heurística dos pontos de vista, um projeto de tomar posição nas formas e nos conteúdos, ou seja, um projeto de tomar conhecimento, pois, ao inventar fábulas que interrompem e remontam por “sua própria conta o curso da *história*”¹⁹⁶, o poeta épico cria uma montagem de historicidade com elementos extraídos da realidade, levando, assim, a uma “elaboração da forma, a um efeito de conhecimento novo”¹⁹⁷, elaboração que não poderia ser encontrada nem na ficção atemporal, nem na fatalidade cronológica dos fatos da realidade:

A ficção pura – a das *Metamorfoses* de Ovídio, por exemplo – desconhece qualquer historicidade, corre o risco, a todo instante, de cair no mito. Mas a pura narração documentária – por exemplo, a de uma reportagem da *Life* – desconhece igualmente na sua historicidade imanente, pois que ela a deduz inteiramente das coisas, em detrimento das relações, dos fatos, das estruturas. Ora, não há, em sentido estrito, nem metamorfoses completas, nem fatos absolutos. É preciso dar-se “condições de experimentação” para mostrar o caráter não ideal da história, isto é, a *impureza* fundamental – a incompletude, o “caráter contraditório”, conflituoso, lacunar – de toda metamorfose histórica.¹⁹⁸

Ao realizar o exercício de reelaborar o passado histórico buscando histórias que não constituíam o cânone da Segunda Guerra Mundial – ao mesmo tempo em que tenta preencher as lacunas sobre a presença das mulheres na guerra, suas percepções, a singularidade de seus olhares, de sua posição sobre os acontecimentos do front de batalha do Exército Vermelho, a rede de relações ocultada atrás dos acontecimentos –, Svetlana Aleksiévitch coloca-se como escritora junto às personagens-narradoras e ex-combatentes de *A Guerra não tem rosto de mulher* para assim estruturar a poética da guerra das mulheres soviéticas. A autora toma posição e apresenta-se como essa mediadora entre os planos das

¹⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 55.

¹⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 55.

¹⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 60.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 60.

formas e dos conteúdos, mas também como repórter e testemunha das narrativas das sobreviventes. Mergulha em sua própria intimidade – assim como faz Bertolt Brecht – expondo no início do livro, por exemplo, sua infância e juventude atravessadas pela guerra e pela morte antes de realizar a montagem das histórias das mulheres soldado. Aleksiévitch toma conhecimento, remonta o novo conhecimento, deixa que as impurezas de sua própria narrativa – nem puramente ficcional, nem fatalmente documentária – emergem durante o processo laborioso da memória, expondo os conflitos lacunares, contraditórios da metamorfose histórica:

As lembranças não são um relato apaixonado ou desapaixonado de uma realidade que desapareceu, mas um renascimento do passado, quando o tempo se volta para trás. Antes de mais nada, é uma criação. Ao contar, as pessoas criam, “escrevem” sua vida. Acontece inclusive de “acrescentarem” e “reescreverem” passagens.¹⁹⁹

Isto posto, propomos pensar a montagem como manifestação política, processo filosófico e concepção artística também presentes em *A Guerra não tem rosto de mulher*, uma vez que, por meio da montagem, percebemos que as coisas podem não ser o que são, tudo depende da forma como as vemos, como são dispostas. A montagem nos apresenta “a imagem crítica”²⁰⁰, pois tudo parece primeiro “rompido, quebrado, sem relação”²⁰¹; há “contrastos, rupturas, dispersões”²⁰² em que tudo se abre para aparecer justamente o espaço entre as coisas, “seu fundo comum, a relação despercebida que agrupa apesar de tudo”²⁰³.

A partir disso, entendemos, então, que a montagem se mostra logo na escolha de organização dos textos de *A Guerra não tem rosto de mulher*, em que os recortes apresentam as descontinuidades narrativas aos leitores. As rupturas se impõem. Os pontos finais aparecem. As vozes se calam e se sobrepõem, dando lugar aos contrastes e aos incômodos causados por cada relato sobre a catástrofe singular de cada ex-combatente e pelas descontinuidades da cronologia dos fatos, decorrente do processo anamnésico das narrativas. E, então, observamos o

¹⁹⁹ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 13.

²⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 71.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 72.

surgimento e o agrupamento de diversas formas que não seguem uma ordem hierárquica ou de grandeza “projetando-as num mesmo plano de proximidade”²⁰⁴. Esse agrupamento, que só se realiza por meio da montagem, é um método para o conhecimento, um procedimento formal, segundo Didi-Huberman, utilizado pelos nascidos da guerra, “um ato da ‘desordem do mundo’”²⁰⁵.

Podemos observar a montagem como ato quando as formas e os diferentes estados do texto podem ser percebidos no livro *A Guerra não tem rosto de mulher*. A desordem do mundo é escrita, impressa e colada à brochura. Portanto, propomos pensar a montagem na obra de Aleksiévitch também como uma noção processual de estabelecimento do texto, uma vez que na narrativa de *A Guerra não tem rosto de mulher* o discurso direto da reportagem aparece por meio do uso das aspas. Na leitura do texto, a noção de processo também aparece, pois Aleksiévitch decide nomear cada personagem-narradora apenas no fim do texto, fechando a história com os dados formais, como a descrição de seus cargos militares, para que primeiro conheçamos a história do ser humano, a sua narrativa, o que ela diz, o que está oculto por detrás do cânone, depois o nome, a patente ou a função. Essa escolha de organização do texto acaba por gerar lacunas semânticas que, se feitas de um modo mais convencional, poderiam ser preenchidas pela significação histórico-social patriarcal que acompanha os signos linguísticos constituidores de um mito sobre as Guerras, em que se priorizam os papéis sociais hierárquicos. Os relatos variam em extensão, dentro da obra, já que não há um padrão rígido quanto à estrutura dos capítulos. Alesiévitch organiza a apresentação de um coro, no qual o leitor/ouvinte acompanha atentamente o ritmo, os naipes, as tessituras e surpreende-se com os silêncios impostos pelos pontos finais de cada história, os intertítulos e títulos de capítulos que, na verdade, são frases extraídas dos relatos que as seguem. Não há continuidade de cada narrativa. O início e o fim ocupam o espaço delimitado pela mancha gráfica no papel, recortando o presente e a efemeridade da vida. Na

²⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 81.

²⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 80.

abertura dos capítulos, Aleksiévitich ambienta o leitor descrevendo os caminhos que percorreu até os apartamentos de suas narradoras, os detalhes das fotos na sala, o quão calorosos são alguns encontros, as dificuldades que precisou enfrentar, os acontecimentos cotidianos, o semblante dos espaços. Esse recurso narrativo acaba por atuar na esfera íntima própria da textualidade do diário.

No romance de voz de Svetlana Aleksiévitich não há fotografias, como nas obras de Brecht analisadas por Georges Didi-Huberman. Entretanto ao encontrarmos as formas predecessoras do texto *A Guerra não tem rosto de mulher*, podemos perceber o livro enquanto catalisador de todos os outros estados, ecos de seus estados enquanto documentário televisivo ou enquanto texto de revistas literárias, que lançam outras perspectivas, outras imagens e outros olhares sobre a obra de Svetlana Aleksiévitich. Para enriquecer tal discussão, dialogamos com o conceito de estados do texto, constituído pelo teórico D. F. Mckenzie, referência fundamental para os estudos sobre o livro e a edição.

2.2. Os estados da obra

Contra as abordagens nutridas por uma suposta autossuficiência do texto, como quis por tanto tempo a tradição anglo-americana constituída em torno da bibliografia e da crítica textual²⁰⁶, D. F. Mckenzie propõe que a forma é crucial na constituição dos sentidos dos textos. Uma reprodução ou uma reedição podem incitar novos significados, pois um livro, de acordo com o teórico, “como qualquer outra tecnologia, é invariavelmente o produto da agência humana em contextos altamente voláteis”²⁰⁷, portanto, se quisermos melhor entender a criação e a comunicação de significado como as características definidoras das sociedades:

a réplica de formas comparáveis de investigação para manuscritos, filmes, gravações de som, imagens estáticas, arquivos gerados por computador, e até mesmo textos orais, deve se notabilizar não pelo que eles têm de diferente, mas pelo que é comum a todos em sua construção de significado.²⁰⁸

De acordo com o crítico, “essas formas de registro e comunicação não são díspares, mas interdependentes”²⁰⁹ e a estrutura dessas relações é tão complexa que nenhum modelo é capaz de abarcar todas, o que implica um reconhecimento de um emaranhado num tal mundo textual e a incapacidade de sua descrição, pois a maior importância da história de todas as formas e suas criações são “seu testemunho nada silencioso de uma riqueza da experiência humana cuja recuperação é o objetivo final de nosso trabalho acadêmico”²¹⁰.

Isto posto, McKenzie concebe texto como forma registrada para compreender a máxima: as formas afetam o significado²¹¹. Ou seja, texto é entendido como “o resultado de um trabalho de transmissão que responde pelo manejo dos signos – materiais, linguísticos, tipográficos, iconográficos... – que lhe darão sentido”²¹². Logo, o crítico propõe pensar a palavra texto como “extensão

²⁰⁶ A título de exemplo: WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. “The Intentional Fallacy” *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3 (Jul. – Sep., 1946), pp. 468-488.

²⁰⁷ Referência completa

²⁰⁸ MCKENZIE. *Bibliografia e sociologia dos textos*, p.15.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ MCKENZIE. *Bibliografia e sociologia dos textos*, p.15.

²¹¹ LANDI. *Literatura e edição à luz da sociologia dos textos*, p. 47.

²¹² Ibidem.

das práticas atuais de modo a incluir todas as formas de texto, não somente livros ou os signos em pedaços de pergaminho”²¹³. Essa ampliação do escopo da textualidade permite a descrição dos processos sociais de transmissão dos textos, percepção de significados, efeitos sociais, o estudo dos registros culturais “seja na civilização de massa ou em cultura minoritária”²¹⁴, visto que a partir do momento em que uma história do livro exclui o estudo:

das motivações sociais, econômicas e políticas da publicação, as razões pelas quais livros foram escritos e lidos desta ou daquela maneira, o porquê de terem sido reescritos e redesenhados, ou deixados morrer, se degeneraria em uma frágil e degressiva lista de livros e jamais se tornaria uma história legível.²¹⁵

A partir dessa proposta de ampliação e a preocupação com textos em suas formas físicas e em seus processos de transmissão, Mckenzie define a sociologia dos textos e compreende texto na extensão de seu próprio sentido, uma vez que é derivada do latim *texere*, “tecer”, e “refere-se, conseqüentemente, não a um material específico, mas sim a seus estados ‘tecido’, (...) a transição da moldagem de um meio material para um sistema conceitual, de tecer um tecido, a tramar palavras”²¹⁶, o processo de criação de uma substância, no sentido metafórico de se tecer palavras. Tal concepção de texto conjugada ao entendimento de Mckenzie sobre sociologia como àquela que “nos lembra da grande extensão de realidades sociais”²¹⁷, bem como àquela que “nos direciona a considerar os motivos e interações humanas que os textos envolvem a cada estágio de sua produção, transmissão e consumo”²¹⁸ e os papéis das instituições no delineamento do discurso, nos levam a refletir sobre a importância de considerarmos uma sociologia dos textos para tratarmos *A Guerra não tem rosto de mulher*.

Com seu caráter de literatura como crítica social, a obra de Aleksievitch carrega os resquícios de seus outros estados, que aglutinam em seu estado final

²¹³ MCKENZIE. *Bibliografia e sociologia dos textos*, p.25.

²¹⁴ MCKENZIE. *Bibliografia e sociologia dos textos*, p.26.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ MCKENZIE. *Bibliografia e sociologia dos textos*, p. 26-27.

²¹⁷ MCKENZIE. *Bibliografia e sociologia dos textos*, p. 28.

²¹⁸ Ibidem.

da obra os outros signos sociais que acompanharam o seu processo de construção, material e estabelecimento em livro. Amparados na proposta de uma sociologia dos textos, podemos examinar as formas e as escolhas da autora para construir *A Guerra não tem rosto de mulher*, da maneira como este ganhou sua forma de livro, dado que “a forma material dos livros, os elementos não-verbais da notação tipográfica dentro deles e a própria disposição do espaço tem função expressiva na transmissão do significado”²¹⁹. Ou seja, a escolha por extrair os títulos dos capítulos dos relatos das ex-combatentes, a demarcação das aspas, a ausência de um padrão rígido entre o que é descrito pela autora e o que é relato, sem seguir um único ponto de vista narrativo, ou, até mesmo, a demarcação da voz da autora em determinamos momentos de extrema subjetividade nos contam uma outra história que está além dos tipos impressos nas páginas de papel. Todos esses outros signos também são *A Guerra não tem rosto de mulher*, assim como os vestígios de outros estados de texto.

Svetlana Aleksiévitich e seu texto estão quase o tempo todo falando a partir dos limiares: o texto jornalístico e o texto literário, o fato e a ficção, a incapacidade de linguagem e o testemunho. Tanto seu conteúdo como sua forma colocam-se nos limiares entre mundos. Podemos entender *A Guerra não tem rosto de mulher* como essa escrita em processo, que circunscreve, novamente, as narrativas silenciadas na grande narrativa da Segunda Guerra Mundial. Processo que pode ser compreendido pela proposta de Georges Didi-Huberman da noção de montagem, como essa elaboração artística, política e filosófica, ou pela noção de estados de texto de D. F. McKenzie, a discussão da importância da historicidade da realidade física, ou performática, de um texto, nos processos de construções de sentido. *A Guerra não tem rosto de mulher* apresenta-se ao leitor enquanto procedimento de constituição e estabelecimento como obra. Obra essa que está posicionada não em um discurso, uma disciplina, mas naquilo que Homi Bhabha chamará de entre-lugar, e que abordaremos no próximo capítulo. A obra de Svetlana Aleksiévitich é aqui observada como um texto que é atravessado pelos mais diversos discursos e formas, portanto, está colocado o debate entre fato e

²¹⁹ MCKENZIE. *Bibliografia e sociologia dos textos*, p. 30.

ficção que circunda as literaturas de testemunho, o jornalismo literário, o romance-reportagem e a ficcionalização do real. Debates imersos em contradições, que ganham espessura, forma e realidade, nas diversas formas de manifestação da cultura – do documentário à revista, da voz à página –, que constituem os diferentes estados de *A Guerra não tem rosto de mulher*.

Para contarmos um pouco da história da obra, apresentamos, a seguir, alguns resultados de pesquisas sobre a gênese do texto, o processo de seu estabelecimento, bem como seus contextos sociais de concepção em diversos momentos históricos da vida da autora e do regime soviético. Aqui, também, situaremos esses estados do texto de *A Guerra não tem rosto de mulher* sob a perspectiva da noção de montagem, levando em consideração toda a discussão realizada anteriormente sobre os acontecimentos essenciais para o surgimento desse método de conhecimento e procedimento formal nas obras dos “nascidos da guerra”²²⁰.

2.2.1. O texto em documentário

A história do texto-livro *A Guerra não tem rosto de mulher* inicia-se entre os anos de 1981 e 1984. Antes dos relatos serem estabelecidos em livro, forma que garantiu o reconhecimento mundial da obra, sete episódios da série documental televisiva (Figura 1) *A Guerra não tem rosto de mulher* (У войны́ не же́нское ли́цо)²²¹ foram veiculados na rede televisiva soviética. Svetlana Aleksiévitich roteirizou e dirigiu o documentário ao lado de Viktor Dashuk, documentarista bielorrusso vencedor de diversos prêmios importantes da União Soviética, como o Prêmio do Estado da URSS, no ano de 1985, pelo documentário aqui mencionado.

Já identificamos, nesse seu primeiro estado, elementos semântico-materiais que acompanham a obra na sua forma textual. Conforme ocorre no livro, os títulos dos sete episódios do documentário são constituídos por frases

²²⁰ DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*, p. 80.

²²¹ Deixamos aqui o link para os sete episódios disponíveis no youtube para quem tiver interesse. <https://www.youtube.com/watch?v=8Lzi80kxo4E&list=PLkYN4XZt43KsGRUCE5AgTCX6U5wqUXsde&index=1>

extraídas dos relatos das ex-combatentes. O seriado mantém a estrutura de entrevista do livro, em que as mulheres soldado relatam suas histórias para um entrevistador. O primeiro episódio, por exemplo, tem uma abertura com imagens em preto e branco de soldados arrastando-se pelos campos de batalha em *slow motion*, recurso de efeito especial do cinema em que os movimentos e ações na cena são vistos em duração de tempo maior que o normal para proporcionar a sensação de que o tempo passa devagar.

As cenas em câmera lenta de soldados deitados e arrastando-se nos campos de batalha, na abertura do primeiro episódio, são acompanhadas por uma trilha densa, em que se escuta apenas um instrumento de cordas, imprimindo às cenas grande tristeza, uma espécie de lamento que contrasta com as imagens evidenciadas: fotografias da entrevistada mais jovem sorrindo. Em outro momento, quando o agudo do instrumento de cordas torna-se mais forte na trilha, é utilizado o recuso do *close-up* em aproximação de uma foto da ex-combatente quando adolescente. Seu olhar salta da tela na direção do espectador. As fotos de sua juventude são intercaladas com fotografias de seu período no exército, entre seus colegas no quartel, ao lado de outros militares homens de alta patente, usando a *guimnastiorka*²²² repleta de medalhas. Toda a cena que precede à entrada da fala da entrevistada traz tom de grande tristeza e agonia, e, por meio da utilização do recurso de *fade-out* para a transição, a fotografia esmaece, cortando para a cena da entrevista que se inicia com um close no rosto da entrevistada, já bem mais velha. Durante todo o relato, entrevistador e entrevistada são filmados olhando um para o outro. Ela não olha e nem se dirige à câmera, somos quase convidados a nos sentar em sua sala de estar e ouvir seu relato. O entrevistador está debruçado sobre uma pequena mesa de centro, totalmente atento à fala da ex-combatente. Não há contato do entrevistador com a câmera, ele está quase de costas para o público.

Não é preciso saber o idioma para entender que há uma história de dor

²²² Bata militar russa, tipo pulôver, com gola vertical e fecho de botão duplo. Ele tinha provisão para placas de ombro e cotovelos às vezes reforçados e punhos. A vestimenta foi criada em 1860 e era parte obrigatória em instituições de ensino e no exército.

sendo contada ali, e isso ocorre justamente pelas escolhas feitas desde o posicionamento da câmera até os cortes e transições. Podemos ler, em cada detalhe nessas entrevistas, essa mediação muito complexa da qual nos fala Georges Didi-Huberman, esses recursos à reminiscência, montagens temporais e a realidade documentada. A história de uma juventude roubada pela catástrofe é contada sem que sequer seja dita uma palavra. Apenas pelo recurso da montagem de cenas dos campos de batalha e as fotografias da ex-combatente ainda muito nova criam uma outra narrativa por detrás do fato histórico.

Logo no início, Aleksiévitich traz o movimento de articulação da história, o conflito temporal e a acuidade da visão sobre a guerra que está sendo relatada ali, impedindo uma leitura unívoca do fato. Essa articulação permanecerá no estado-livro, de outras maneiras, mas a intenção em não deixar nítidas os limiares que existem entre o fato, a ficção, a memória e o documento para narrar as histórias silenciadas aparecerem nos primeiros minutos do seriado. A poética da guerra do livro *A Guerra não tem rosto de mulher* está posta e podemos concluir que tal construção deu-se pelo trabalho de observação pela montagem, conforme postula Didi-Huberman.

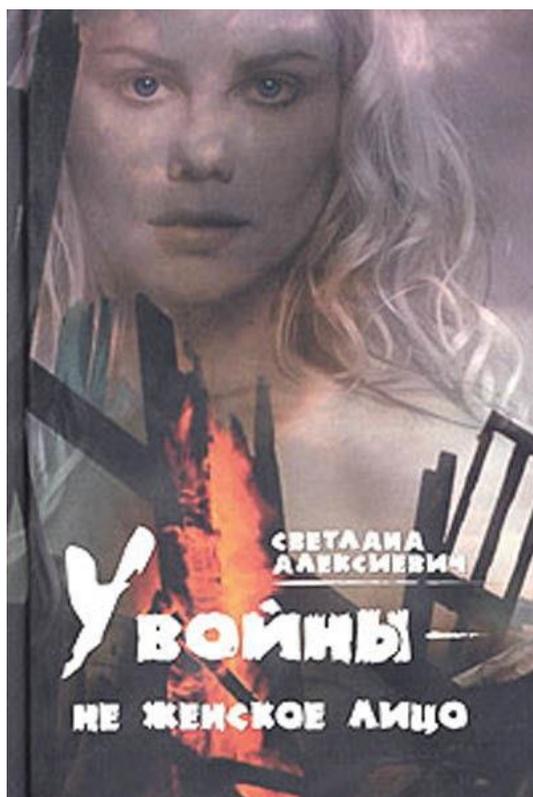
A escolha de abordagem, ou o trabalho de observação pela montagem, de Svetlana Aleksiévitich, realiza esse movimento de mostrar as histórias por detrás das simples descrições dos acontecimentos históricos. Trabalho reconhecido pelo prolífico autor bielorrusso de romances dedicados à Segunda Guerra Mundial, Vasil Bykov, que classificou, na época, o documentário como um exemplo de abordagem do tema militar, de uma geração que não participou dos conflitos, pois, nas palavras do escritor, “mostrou os acontecimentos da Grande Guerra Patriótica com verdade e sinceridade, com respeito à causa e à palavra das pessoas, para quem a guerra foi vida difícil e tornou-se destino”²²³. Ou seja, o projeto estético de Aleksiévitich em *A Guerra não tem rosto de mulher* ultrapassou a dicotomia documento/criação para mostrar as narrativas sobre o trauma, pois

²²³ Do original: “честно, правдиво, без недомолвок и отсебятины, с уважением к делу и слову людей, для которых прошлая война была их трудной жизнью и навсегда стала судьбой”. Tradução nossa.

torna-se missão ainda mais impossível simbolizar o trauma, sobretudo dentro daquilo que é considerado o cânone sobre a história das guerras. Ao elaborar a forma, extraindo elementos do trauma, Aleksiévitich produz um conhecimento novo.

As cenas em vídeo dos conflitos nos campos de batalha de mulheres socorrendo feridos, arrastando-se em meio aos corpos e às explosões, são introduzidas nos silêncios emocionados da entrevistada. Compreendemos como mais um recurso dessa anamnese estética produzida por Aleksiévitich, funcionando quase como uma reescrita daquilo que não é possível reviver, rememorar, e é sobreposto pelo silêncio. A lágrima tímida que escorre no canto do rosto é limpa com o dedo tão rígido quando um bisturi. Um recado para o espectador mais atento: para contar é preciso se afastar. E, então mais cenas dos campos são introduzidas, cenas que se intercalam com soldados enfaixados, acamados e cenas de abraços, apertos de mãos calorosos, sorrisos genuínos e até um beijo de despedida. Cenas as quais deslocam o espectador para imagens reconfortantes por um instante, quando são extraídas do seu contexto, mas brutalmente terríveis quando uma medalha ou uma arma a tira colo surgem para relembrar o espectador do contexto histórico daquelas imagens. Por meio da montagem, Aleksiévitich nos mostra coisas que talvez sejam o que não são, dependendo exclusivamente da forma como nós as veremos, pois mesmo parecendo sem relação, rompidas ou quebradas, quando agrupadas percebemos seu comum, nos oferecendo um conhecimento novo.

Figura 1: capa do documentário У войны не жёнское лицо



Fonte: Wikimedia Commons

2.2.2. O texto em revista

Ainda no ano de 1984, quando eram veiculados os últimos episódios da série, os relatos ganham as páginas da revista literária russa *October* (Октябрь), primeiramente, e, depois, foram publicados outros capítulos na revista de *Jornalismo Literário, Arte e Social*, da União dos Escritores da Bielorrússia, *Neman* (Нёман). Em 1985, a *Roman-Gazeta* (Роман-газета), revista literária na União Soviética, publica um número especial em homenagem ao 40º aniversário da Grande Vitória, em que Svetlana Aleksievitch e outros três escritores são os grandes anunciados logo na capa da revista com suas obras sobre a Guerra (Figura 2). A *Roman-Gazeta* era um espaço para a publicação de novos romances, não necessariamente a primeira edição, tendo em sua maioria escritores soviéticos. Havia, também, traduções de escritores do ocidente que eram considerados pelo editorial da revista como ideologicamente adequados. A revista, que nos anos de 1980 publicava semanalmente, veiculava os textos em papel jornal, marrom, sem ilustrações, e neste formato publicou mais de 1.200

romances e contos de 700 autores.²²⁴

Figura 2: capa da revista Роман-газета



Na capa²²⁵, identificamos também uma imagem, à esquerda, da Ordem da Vitória, uma das mais altas condecorações militares da União Soviética, que eram concedidas para o serviço de generais e marechais que conduziram com sucesso operações de combate na Segunda Guerra Mundial. A Ordem é acompanhada pela fita de São Jorge, que é composta por três faixas pretas e duas laranjas significando o fogo e o nevoeiro da guerra. A Fita Georgiana é um símbolo da memória do povo soviético que lutou na Grande Guerra Patriótica²²⁶ (Segunda Guerra Mundial). Além disso, identificamos uma sentença, em texto de cor preta “в те грозные годы”, cuja tradução poderia ser “Naqueles anos terríveis”. Na capa são anunciados nomes como Anatoly Genatulin, romancista soviético e

²²⁴ FRIEDBERGH, 1981. Disponível em: <<https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED213025.pdf>>

²²⁵ A edição da revista completa foi encontrada em um repositório que foi deletado. Atualmente, o material encontra-se nos arquivos desta autora e podem ser compartilhados a quem possa interessar.

²²⁶ Grande Guerra Patriótica é o termo utilizado na Rússia e países que compunham a URSS para descrever o conflito com a Alemanha Nazista. O termo passou a ser utilizado após um discurso de Stálin veiculado no rádio, no dia 03 de julho de 1941.

russo que se dedicou a escrever histórias sobre a guerra. O texto que está anunciado é *Ataque*, seu romance mais famoso, publicado em 1982. Logo abaixo, está Nikolay Nikolsky, etnógrafo e historiador soviético, que vem acompanhado da chamada de seu romance *Noite no Dnieper*, em que tematiza as batalhas pelo Rio Dinieper. O rio tem cerca de 2.201 km de extensão e corre da Rússia até a Bielorrússia até a Ucrânia. Abaixo do nome de Nikolay Nikolsky está Svetlana Aleksievitch com *A Guerra não tem rosto de mulher*. Em seguida, o repórter e um dos fundadores da literatura de ficção científica soviética, Alexander Belyaev com *Ordenado para salvar*; e Maxim Shevchenko, jornalista e político, com seu texto *Estrada através das ruínas*, que conta os acontecimentos dramáticos na Ucrânia nos primeiros dias da tragédia de Chernobyl.

Parece-nos no mínimo curioso que, após relatar anos de censura por parte do regime stalinista e ser acusada de pacifismo e naturalismo, Svetlana Aleksievitch tenha seu texto publicado em uma edição tão simbólica como esta. Após anos sendo relegadas ao esquecimento, conforme relatos de *A Guerra não tem rosto de mulher*, Aleksievitch e sua incansável luta contra o silenciamento da história das guerras das mulheres soviéticas não abandona o seu posicionamento. Na edição, Aleksievitch recebe grande destaque, pois logo na segunda página da revista aparecem destacadas fotografias (Figura 3) de três dos cinco escritores que compõem a edição, a autora está entre eles e decide utilizar a oportunidade da publicação para destacar a importância de uma nova proposta estética para tratamento das histórias das guerras, como as do seu trabalho.

Figura 3: segunda página da revista Roman-Gazeta



O texto de *A Guerra não tem rosto de mulher* ocupa 35 páginas da revista e, diferentemente do que faz no livro, Aleksievitch inicia-o (Figura 4) com o foco na história das mulheres ao escrever:

Tudo o que sabemos sobre uma mulher se encaixa melhor na palavra *misericórdia*. Existem também outras palavras – irmã, esposa, amiga e a mais velha – mãe. Mas não está a *misericórdia*, como essência, como destino, como sentido último, também presente no seu conteúdo? Mulher dá vida, mulher protege a vida, mulher e vida são sinônimos.²²⁷

Svetlana Aleksievitch demarca, logo nas primeiras linhas, qual é a história que decidirá contar a seguir e como irá conta-la, pois ela provoca o seu leitor a refletir a partir de uma generalização da palavra *misericórdia*, ampliando o seu sentido para encaixar a intenção. Não será apenas mais uma história sobre a

²²⁷Do original: “все что мы знаем о женщине лучше всего вмещается в слово милосердие. Есть и другие слова – сестра, жена, друг и самое высокое – мать. Но разве не присутствует в их содержании и милосердие как суть как назначение как конечный смысл? Женщина дает жизнь, женщина оберегает жизнь, женщина и жизнь – синонимы”. Tradução nossa.

guerra, Aleksiéivtch propõe novas posições de saber, novos deslocamentos a partir da sua posição de exilada como mulher, conforme argumentamos anteriormente. Então, nos próximos dois parágrafos, a autora continua sua provocação:

Na pior guerra do século XX, uma mulher teve que se tornar um soldado. Ela não só salvou, enfaixou os feridos, mas também atirou de um "franco-atirador", bombardeou, explodiu pontes, fez reconhecimento, pegou a "língua". A mulher matou.

Ela matou o inimigo, que caiu com crueldade sem precedentes em suas terras, em sua casa, em seus filhos. "Não cabe à mulher – matar", – dirá alguém deste livro, contendo aqui todo o horror e a necessidade cruel do que aconteceu. Outro assinará nas paredes do Reichstag derrotado: "Eu, Sophia Kuntsevich, vim a Berlim para acabar com a guerra." Esse foi o maior sacrifício que fizeram no altar da Vitória. É um chicote imortal, cuja profundidade compreendemos ao longo dos anos de uma vida pacífica.²²⁸

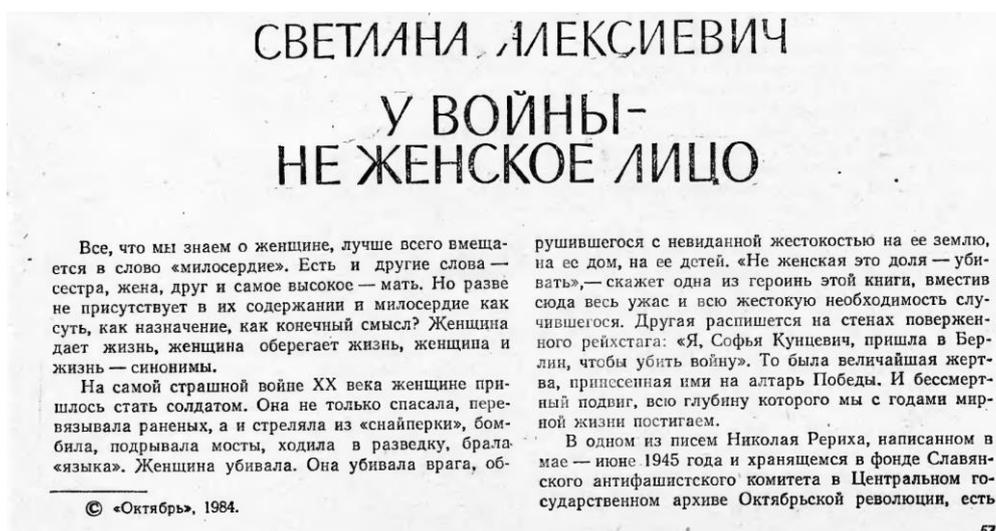
Aleksiévitch expõe todas as contradições e todas as questões em torno da presença da mulher na guerra, a partir do seu próprio ponto, do seu próprio entre-lugar. Ao conhecermos a história do estabelecimento do texto *A Guerra não tem rosto de mulher*, podemos conhecer também como a forma já se fazia presente desde o início da escritura. Podemos perceber como a montagem – manifestação política e processo filosófico de conceber o projeto estético – acompanha todo o a elaboração e estabelecimento do texto. Se por um lado a montagem faz surgir a rede de relações ocultas, por outro, a sociologia dos textos documentário e em revista nos mostra como a forma, a função e o significado simbólico estão totalmente imbricados ao texto em sua forma final, revelando-nos seus diferentes contextos históricos, políticos e sociais.

Os trechos que separamos da revista estão, em alguma medida, diferentes da primeira edição em livro em russo, mas ainda que tenha havido alterações

²²⁸ Do original: "На самой страшной войне XX века женщине пришлось стать солдатом. Она не только спасала, перевязывала раненых, а и стреляла из "снайперки", бомбила, подрывала мосты, ходила вразведку, брала "языка". Женщина убивала. Она убивала врага, обрушившегося с невиданной жестокостью на ее землю, на ее дом, на ее детей. "Не женская это доля – убивать", – скажет одна из этой книги, вставив сюда весь ужас и всю жестокую необходимость случившегося. Другая распишется на стенах поверженного рейхстага: "Я, Софья Кунцевич, пришла в Берлин, чтобы убить войну". То была величайшая жертва, принесенная ими на алтарь Победы. И бессмертный повиг, всю глубину которого мы с годами мирной жизни постигаем". Tradução nossa.

textuais linguagem, a forma, a ideia central, o projeto *A Guerra não tem rosto de mulher* já estavam ali claramente desenhados. A roteirista, que primeiro concebeu o documentário para montar as narrativas da guerra e que aparecia a uma certa distância, pois o documentário, por ao se apoiar nas imagens, nas falas corporificadas das ex-combatentes não coloca, em um primeiro momento, Aleksievitch em destaque para o espectador. Ela aparece formalmente apenas nos créditos. Por meio do texto, a escritora traz sua voz, sua história, toma posição enquanto mulher atravessada também pelo trauma e pela guerra. Por meio das palavras Aleksievitch fala e rege seu coro de vozes.

Figura 4



2.2.3. O livro em contexto

No ano de 1985, além dos trechos de seu livro publicados em revistas, conforme vimos anteriormente, Svetlana Aleksievitch lança simultaneamente a primeira edição na Rússia *A Guerra não tem rosto de mulher*, e na Bielorrússia (Figura 5), pela editora Literatura Mastatskaya, em Moscou e Minsk. Ao todo, mais de dois milhões de cópias foram vendidas no final dos anos de 1980.

Para intitular seu livro, Aleksievitch inspirou-se nas primeiras linhas do romance *Guerra sob os telhados*, do autor bielorrusso e seu professor Alés Adamovich, em que o escritor diz: “A guerra não tem rosto de uma mulher. Mas nada nesta guerra foi lembrado mais, mais nítido, mais terrível e mais bonito do

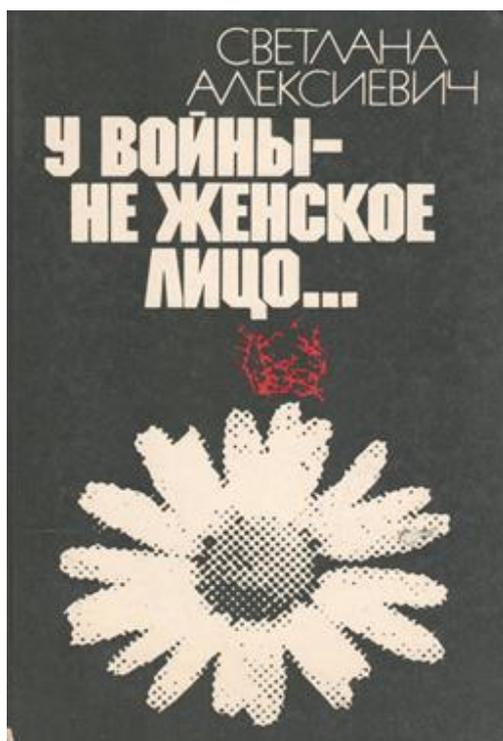
que os rostos de nossas mães”²²⁹. Anos mais tarde, o livro seria o primeiro a compor o ciclo Vozes da Utopia, juntamente com *As Últimas testemunhas*, *Rapazes de Zinco*, *Vozes de Chernobyl* e *O fim do homem soviético*.

Incitando um verdadeiro fenômeno editorial, Svetlana Aleksievitch teve seus livros traduzidos para 52 idiomas e publicados em 55 países, e, *A Guerra não tem rosto de mulher* foi traduzido para idiomas como Alemão, Armênio, Búlgaro, Chinês, Coreano, Croata, Espanhol, Hindi, Italiano, Inglês, Georgiano, Português, Romeno, Turco, com edições que datam de 1985, ano de lançamento na União Soviética, até mais recentes, em 2018.

De acordo com o site de Aleksievitch, no ano de 1985, *A Guerra não tem rosto de mulher* é publicado em chinês e búlgaro. Depois, o livro ganha a tradução para o vietnamita, em 1987; para o telugo, em 1988; duas traduções para o inglês, em 1987 e 1988, mas publicadas em editoras russas, Raduga Publishers e Progress Publishers, e outras duas edições em russo, nos anos de 1988 e 1989.

²²⁹ ADAMOVICH. *Guerra sob os telhados*.

Figura 5: capa da primeira edição do livro



Fonte: Wikimedia Commons

Se nos atentarmos para aquilo que McKenzie nos diz sobre as questões do contexto autoral, literário e social do aspecto formal do livro, poderemos ver no caso de *A Guerra não tem rosto de mulher*, e a sua profusão de traduções, reflexos das “maneiras nas quais os textos são então relidos, reeditados, redesenhados, reimpressos e republicados”²³⁰ e na história do livro poderemos considerar “os significados que eles adquiriram posteriormente”²³¹. Para exemplificarmos brevemente, na primeira edição de 1985 (Figura 5), os relatos ganham visualidade com uma capa cinza sobre a qual é estampada uma margarida branca, abaixo de uma pequena mancha vermelha, que nos leva até o título da obra, estampado em tipografia marcada pelo uso do negrito e da caixa alta, com reticências, na cor branca, criando um paralelismo entre a cor da flor e do nome da autora, posicionado no alto e à direita da página, em uma fonte light.

Além da capa não introduzir nenhum rosto “de mulher”, o único ícone de pista ao leitor é a margarida, o que nos leva a arriscar propor a relação com o livro *O mestre e a margarida*, do escritor russo Mikhail Bulgakov, publicado em

²³⁰ MCKENZIE. *Bibliografia e sociologia dos textos*, p. 38.

²³¹ *Ibidem*.

1920, durante o governo stalinista, e que foi censurado. Podemos fazer relação com outros livros nesta capa de *A Guerra não tem rosto de mulher* quando, no próprio título, Aleksievitch decide preservar as reticências da citação de Alés Adamovich, que são retiradas em traduções posteriores.

No mesmo ano, a tradução para o búlgaro é publicada com a renomada escultura de Michelangelo, *Pietà*, na capa (Figura 6), em preto e branco, com uma espécie de rasgo, ou raio, que sai do canto superior direito da página e atinge o coração de Jesus, dando um destaque ao rosto de Maria. O raio tem duas cores, branco e laranja, mesmas cores presentes na fitinha de São Jorge, utilizada por familiares e sobreviventes que lutaram na Segunda Guerra Mundial, em todo 9 de maio, dia da Grande Vitória, na Rússia, durante a passeata que é realizada todos os anos, desde o fim da Guerra.

Figura 6: Capa tradução para o búlgaro de 1985



Fonte: Wikimedia Commons

Uma interessante inferência é a alusão que é possível ser criada com a presença de Maria, mãe que acabara de perder o filho, Jesus, com a citação do texto de Alés Adamovich, em que diz: “A guerra não é o rosto de uma mulher... Mas nada nesta guerra é lembrado mais, mais afiado, mais terrível e mais bonito que os rostos de nossas mães”²³². O nome da escritora vem à esquerda, junto ao título, ambos na cor branca, com uma diferenciação no tamanho do corpo texto, pois o nome de Svetlana Aleksievitch é bem menor que o título.

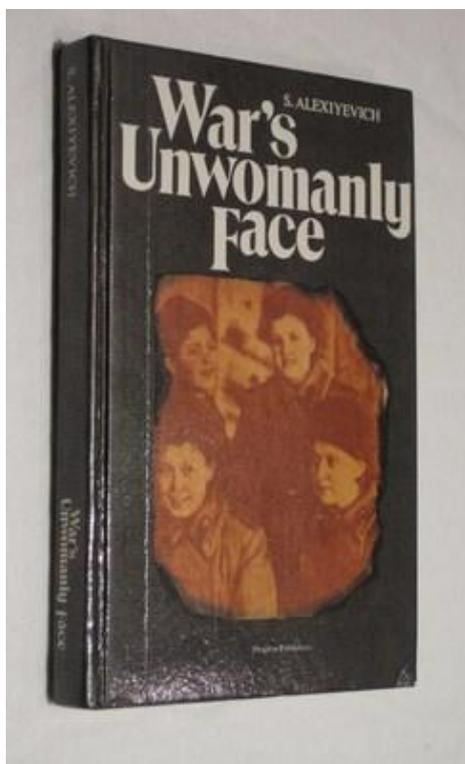
Já a tradução para o inglês (Figura 7), de 1988, foi mal recebida pela crítica estadunidense, pois, de acordo com o crítico Dwight Garner, a edição era “pobre e censurada”²³³. A edição em inglês traz para a capa uma fotografia de algumas mulheres as quais participaram das entrevistas. Neste momento, os rostos dessas mulheres ganham as capas do livro, que traz o título bem no alto da página, ao lado do nome da escritora, o qual está abreviado e bem pequeno, no canto direito

²³² ADAMOVICH. *Guerra sob os telhados*, 1967.

²³³ GARNER. *Russian Women Speak Up About the Front Lines and the Home Front*, 2017.

da capa. Apesar de ser uma edição em inglês, a tradução foi publicada por uma editora soviética que escolheu trazer os rostos para a capa.

Figura 7: tradução para o inglês de 1988



Fonte: Wikimmedia Commons

Logo após esta edição, apesar do título propor que a guerra não tem rosto de mulher, muitas outras edições, salvas algumas poucas exceções, trazem os rostos das mulheres em suas capas. Mesmo as edições mais atuais trazem fotografias ou pinturas de rostos de mulheres em suas capas, o que nos dá indícios sobre como o livro foi compreendido em cada cultura, idioma, contexto social, histórico e político nos países em que foi traduzido. Não nos estenderemos sobre uma análise mais profunda dessas capas, pois entendemos que tal empreitada poderá ser melhor difundida em uma pesquisa mais detida ao estudo dedicado à materialidade e aos contextos de estabelecimento do texto. Contudo, vimos a importância em dimensionar esse grande fenômeno editorial que foi *A Guerra não tem rosto de mulher*, e como o livro, em seus primeiros anos de vida, foi compreendido em alguns países e como isso se manifesta na visualidade das capas.

Ainda no ano de 1985, para celebrar os 40 anos do fim da guerra, *A Guerra*

não tem rosto de mulher foi adaptado para os palcos teatrais (Figura 7), no renomado Taganka Theat Theatre, encenado pelo diretor de cinema soviético Anatoly Efros.

Figura 8: cena da peça, no ano de 1985



Fonte: disponível em <<http://www.srpi.org/news/243/>>

A peça baseada no romance foi gravada e exibida em vários cinemas do país, e a produção cinematográfica acabou sendo agraciada com o Prêmio do Estado e com a Pomba de Prata no Festival de Documentário de Leipzig. Em trechos de correspondências trocadas com o dramaturgo Leonid Finkel, Aleksiévitich relata dos preparativos para essa grande produção no Teatro Taganka, pois precisou finalizar uma versão do romance para a adaptação teatral:

Caro Leonid Naumovich! Agradeço as boas notícias. De acordo com a crítica que você me enviou, sinto que o teatro tem seu próprio estilo, sua própria convenção. Se tivermos alguma oportunidade de nos encontrarmos, entre agosto e setembro, eu poderei ir. Agora estou viajando há muito tempo. Em breve (em algum momento no outono) na revista *Outubro*, nº 9 será publicado meu novo livro *As Últimas Testemunhas* (um livro de histórias não infantis). E o feminino²³⁴ está prestes a sair à venda (já foram enviados à China e à Bulgária, mas ainda não o temos nas lojas). Bem, esta é a nossa eterna característica russa, é hora de se acostumar com isso. Eu definitivamente irei enviá-lo a você. Leia o “berçário”²³⁵ – escreva e não me esqueça. Uma grande reverência ao seu teatro. Se você estiver em Moscou, ligue para Glagolin²³⁶. Assista à apresentação do Taganka. Obrigada por tudo. E não me repreenda por não responder por muito tempo.

²³⁴ Referência ao livro *A Guerra não tem rosto de mulher*.

²³⁵ Referência ao livro *As últimas testemunhas*, narrativas de crianças que viveram a Segunda Guerra Mundial.

²³⁶ Um dos diretores da peça ao lado de Efros.

2.2.4. *Obra, montagem, fragmento*

A Guerra não tem rosto de mulher traz, desde seu momento de gênese, como pudemos ver, a multiplicidade das formas, discursos e textos, para recuperarmos os conceitos de D. F. Mckenzie. Estão presentes o método jornalístico de investigação e reportagem na busca pelo fato, a reconstrução dessas narrativas por meio do texto publicado por meio de fragmentos em periódico, que ganham finalmente dimensão literária no livro. Enfim, ali também, na construção da obra, estão as imagens, cores, gestos presentes no documentário televisivo e na peça teatral.

Parece-nos que as materialidades e as formas estão sempre imbricadas na composição de sentido do texto de Svetlana Aleksievitch e, posteriormente, seu estabelecimento como obra. Portanto, a montagem, nos termos discutidos por Georges Didi-Huberman, pode ser percebida aqui como esse procedimento metodológico e político primordial, uma vez que os gêneros confundem-se no interior da busca pela tomada de posição da autora que procura compreender, em meio à “aparência aleatória da montagem de heterogeneidades”²³⁸ que ocorre “sem uma interpretação das relações subjacentes”²³⁹. Aleksievitch estaria trabalhando, então, para saber “o que é um documento, multiplicando os procedimentos de confrontação, comparação e montagem documentária”²⁴⁰, permitindo que o cinema irrompesse no teatro e a reportagem, no romance. Em *A Guerra não tem rosto de mulher*, obra múltipla, podemos nos aproximar da análise de Didi-Huberman sobre o trabalho da arte em:

interrogar *singularidades* mais que individualidades (figura clássica do herói por exemplo); depois, em pôr essas singularidades em conflito com muitas outras, enfim, criar pela montagem todo um mundo de *heterogeneidades* agrupadas, mas confrontadas, copresentes, mas diferentes.²⁴¹

É a partir do trauma, do que existe nele, que Svetlana Aleksievitch

²³⁷ Disponível em: <<http://www.srpi.org/news/243/>>.

²³⁸ DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição*, p. 82.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição*, p. 83.

²⁴¹ Ibidem.

desmonta aquilo que já está dito, quais as posições e perspectivas foram escolhidas, quais narrativas foram reproduzidas, e, então, as remonta. Remonta sem necessariamente seguir a cronologia dos acontecimentos. Remonta as histórias miúdas sobre o amor, sobre a natureza e sobre os olhares daquelas mulheres em meio à catástrofe. Aleksievitch desvencilha-se de quaisquer pressupostos hierarquizantes que possam existir em uma construção narrativa sobre guerras ao escolher as ex-combatentes silenciadas do pós-guerra; renuncia também a compreensão global e o reflexo objetivo, quando não recorre aos documentos oficiais e às instituições oficiais, como o exército ou as fontes já consultadas anteriormente para relatar os conflitos. Além disso, podemos identificar na obra de Svetlana Aleksievitch a disposição dos relatos nas páginas do livro, sem necessariamente estarem diretamente relacionados entre si; identificamos também a recomposição de uma história antes não contada; assim como a “interpretação por fragmentos, em vez de propor explicar a totalidade”²⁴², o que corrobora para uma compreensão da metodologia de criação de Aleksievitch muito similar à montagem que Didi-Huberman nos apresenta, em Brecht:

Ela não mostra as coisas sob o ângulo de seu movimento global, mas sob o de suas agitações locais: descreve os turbilhões no rio mais que a direção de seu curso geral. Dis-põe e recompõe, expõe criando novas relações entre as coisas, novas situações. Seu valor político é, em consequência, mais experimental: esse valor seria, estritamente falando, o de *tomar posição* quanto ao real, modificando, justamente, de maneira crítica, as respectivas posições das coisas, dos discursos, das imagens.²⁴³

Portanto, não estaria Aleksievitch desmontando e remontando a história para fazer aparecer a sua dimensão política por intermédio dos documentos? Não estaria Aleksievitch abrindo as fendas e as contradições da história das guerras com seu romance que abre espaço para as múltiplas vozes subalternizadas no processo documental? Não estaria a obra *A Guerra não tem rosto de mulher* estabelecendo uma nova dialética nas narrativas sobre a catástrofe

²⁴² DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição*, p. 101.

²⁴³ *Ibidem*.

ao propor uma perspectiva inteiramente singular, na medida em que provoca com a afirmação de que existe uma história da “guerra feminina”²⁴⁴?

²⁴⁴ Aleksievitch. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 12.

PARTE II: O CORPO FEMININO DO TEXTO

3. O corpo feminino e os corpos do texto

Atingimos, neste capítulo, a discussão primordialmente manifestada no trabalho de Svetlana Aleksievitch: a história da guerra feminina²⁴⁵; conforme aponta a escritora, história com “suas próprias cores, cheiros, sua iluminação e seu espaço sentimental. Suas próprias palavras”²⁴⁶. Singularidades imanentes aos relatos acerca da experiência de existência daquelas mulheres, em meio à catástrofe. O que, por conseguinte, torna-se intrínseco às suas memórias e narrativas. Singularidades que impuseram desafios à escritora, quanto à forma, à composição e às características dessas narrativas ao escrever o livro.

Assim sendo, entendemos que Aleksievitch precisou, antes de mais nada, tomar posição, “situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição é, fatalmente, relativa”²⁴⁷. De fato, a autora precisou implicar-se, contar com a resistência, “a que afirma nossa vontade filosófica ou política de quebrar barreiras de opinião”²⁴⁸ e “a que afirma nossa propensão psíquica em erguer outras barreiras no acesso perigoso ao sentido profundo de nosso desejo de saber”²⁴⁹. A escritora precisou tomar posição perante as narrativas dessas mulheres colocadas à margem no processo de historiografia da Grande Guerra Patriótica²⁵⁰, revelando a potência política de sua obra. Da mesma forma, Aleksievitch empreende extensivo trabalho para reelaborar, reconfigurar, hibridizar e ultrapassar paradigmas, com fins de corresponderem à sua proposta de tratamento literário às narrativas da catástrofe, do desastre e do trauma. A hibridização das formas, a multiplicidade de discursos que se atravessam – como o jornalismo, a literatura e seus variados gêneros – ou o transpassar de debates sobre o real, o ficcional, a ética, a estética e a política são algumas das bases de construção de *A Guerra não tem rosto de mulher*. É preciso atentar-se para o fato de

²⁴⁵ Aleksievitch. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 12.

²⁴⁶ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 12-13.

²⁴⁷ DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição*, p. 15.

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ O termo “A Grande Guerra Patriótica” é utilizado na Rússia e outras ex-repúblicas soviéticas para se referir ao conflito e o esforço de guerra do país contra a Alemanha Nazista e seus aliados durante a Segunda Guerra Mundial.

que Svetlana Aleksiévitich, ao partir do seu lugar social como mulher, desvela o ensurdecimento dessas narrativas. Propomos compreender esse lugar, do qual se origina o romance da autora, em confluência com a concepção de Homi Bhabha de “entre-lugar”.

Um dos mais potentes trabalhos²⁵¹ no âmbito dos estudos culturais, desenvolvido por Homi Bhabha, propõe um debate contemporâneo sobre as identidades focalizando no discurso colonial. Neste sentido, o crítico elabora a noção de fronteira, um espaço onde se articulam as diferenças, um espaço de entre-lugares desestabilizadores dos essencialismos, e onde se produz o hibridismo; e esses entre-lugares, de acordo com o crítico, forneceriam terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação:

É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de *nação* [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se formam sujeitos nos 'entre-lugares', nos excedentes da soma das "partes da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc)? De que modo chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder [*empowerment*] no interior de pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável?²⁵²

Nesta discussão, reside um ponto que nos interessa especialmente: ao trabalhar prioritariamente no campo da teoria literária, Bhabha propõe singularizar a cultura como o lugar da resistência aos discursos hegemônicos e, com destaque para a literatura, pela sua capacidade de revelar o incognoscível, o não dito, o não nomeado. No interior deste vasto espaço, o autor identifica, particularmente, as narrativas e os autores da diáspora cultural e política, “dos grandes deslocamentos sociais”²⁵³, das poéticas do exílio, “da prosa austera dos refugiados políticos e econômicos”²⁵⁴, posto que eles não falariam a partir dos limites da nação, mas sim do espaço de fronteira. Nesse sentido, Homi Bhabha entende a identidade como uma construção a partir das fissuras, das negociações

²⁵¹ BHABHA. *O local da cultura*, 2005.

²⁵² BHABHA. *O local da cultura*, p. 20.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Ibidem.

de signos de outros valores culturais, dos atravessamentos, da diferença cultural, pois a condição pós-moderna residiria na consciência de que os limites epistemológicos “daquelas ideias etnocêntricas são também uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas”²⁵⁵.

Além disso, o crítico reivindica o conceito de diferença cultural em detrimento de uma visão homogeneizante, horizontalizante e binária de se pensar a nação, criticando discursos de poder, como o nacionalismo, que operam sob o signo da dominação e da superioridade de um povo/raça/gênero sobre outro, e convocando a diferença: “essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta”²⁵⁶. E, nesse lugar, híbrido o crítico localiza o discurso feminino como aquele que inaugura um espaço de negociação em que as desigualdades de poder são questionáveis, gerando um espaço intersticial que recusa o binarismo, pois, segundo Bhabha:

As mulheres falam em línguas, de um espaço em fuga “no entre-lugar entre elas”, que é um espaço comunal. Elas exploram uma realidade “interpessoal”: uma realidade social que aparece na imagem poética, como se estivesse entre parênteses – esteticamente distanciada, contida, além de historicamente enquadrada.²⁵⁷

Nesta perspectiva, o entre-lugar aparece como uma categoria eloquente para se pensar o local da obra de Svetlana Aleksievitch, no momento localizamos o projeto artístico da autora na tradição dos estudos feministas e dos estudos sobre a literatura feita por mulheres, ao mesmo tempo em que a escrita de *A Guerra não tem rosto de mulher* está, desde o início, permeada pelas relações de poder, pela política. Aleksievitch reclama para si e para a sua obra o papel de revelar o inaudito da história da Segunda Guerra Mundial; a guerra das mulheres.

A autora inicia seu projeto artístico em meio às censuras realizadas pelo regime stalinista ao seu trabalho, assim como em meio às acusações de pacifismo

²⁵⁵ BHABHA. *O local da cultura*, p. 24.

²⁵⁶ BHABHA. *O local da cultura*, p. 22.

²⁵⁷ BHABHA. *O bazar global e o clube dos cavaleiros ingleses*, p. 91-92.

e descrédito à luta das mulheres soviéticas. Em *A Guerra não tem rosto de mulher* encontram-se as histórias sobre a destruição da natureza, da fome, da compaixão, do amor, do afeto – e da ausência dele –, da morte, da doença, da dor, do estado limite de humanidade. A obra de Aleksiévitich se estabelece na fronteira, no hibridismo, na diferença, na resistência aos ideais nacionais, colocando-se contra o regime soviético, o silêncio, a homogeneização da nação e, categoricamente, contra o patriarcado que está estruturalmente presente em todas as relações sociais e políticas, as quais envolvem a manutenção do poder. Portanto, Svetlana Aleksiévitich e as mulheres do front, a partir de seus entre-lugares e interstícios, antagonizam as narrativas sociais hegemônicas fundamentadas no patriarcado, revelam os silenciamentos criados para a manutenção das hierarquias de poder, nas quais estão imbricados os papéis sociais e de gênero, bem como criam ruídos nas imagens e mitos das guerras, que conferem às mulheres os lugares comuns: o lar, a violência sexual, a vulnerabilidade, a ignorância, a subalternidade, a sujeição, o esquecimento e o silêncio.

3.1. A mulher, o Outro; a outra narrativa

O discurso feminino, como já discutimos há pouco, situar-se-ia no espaço intersticial de recusa do binarismo, localizando a mulher no entre-lugar, na diferença, na margem e na fronteira. Logo, podemos constatar a questão da alteridade como algo inescapável às discussões sobre a mulher como sujeito social e suas implicações. Neste tópico, pretendemos elucidar algumas teorias feministas as quais se detêm justamente à questão da alteridade imposta à mulher pela sociedade patriarcal. Essas reflexões colaborarão para compreendermos a relevância de *A Guerra não tem rosto de mulher* na ruptura dos paradigmas constituidores de um processo historiográfico das guerras e do papel da mulher nas trincheiras, ao longo da história.

Sobre a questão da alteridade, a pesquisadora Maria Luísa Ribeiro Ferreira reflete que o binômio masculino feminino é uma concretização do pensamento por opostos – tão caro a filósofos e cientistas –, mas essa oposição ultrapassaria os planos lógico e epistemológico, instaurando-se no coração da biologia em que “os filósofos não ignoram tal distinção [instaurada na biologia] e foi a partir do seu olhar que se estabeleceu o cânon, a norma, melhor dito, a escolha de um polo dominante e regulador, susceptível de gerir a oposição em causa”²⁵⁸. Ou seja, foi-se estabelecendo sistemas de valoração a partir da suposta neutralidade do binômio, o que resultou em uma hierarquia, pois enquanto um dos pares colocasse como modelo, ou o outro é visto como a falha, a negação:

A questão “o que é o homem?” que desde Sócrates atravessa toda a filosofia parece anular tal diferença postulando uma unidade – a do ser humano. O uso do termo “homem” para designar a totalidade dos humanos não perturbou a maior parte das pessoas. Também não perturbou os filósofos que até meados do século XX a usaram sem quaisquer problemas de consciência. Só que esta homogeneidade de designação não é inocente. No que respeita à filosofia ela significa um modelo que se impõe, um modelo masculino pois foi pensado por homens e teve os homens como destinatários. Face a tal modelo a mulher aparece como desviante, ou numa hipótese mais moderada como diferente ou como “outro”.²⁵⁹

²⁵⁸ FERREIRA. *A mulher como “o outro” – a filosofia e a identidade feminina*, p. 139.

²⁵⁹ *Ibidem*.

A questão da mulher como o Outro, em relação ao homem, aparece na tradição dos estudos feministas na célebre obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, em que a autora não considera simétrica a relação entre os gêneros, dado que o homem representa o tempo positivo e o neutro, “a ponto de dizermos ‘os homens’ para designar os seres humanos”²⁶⁰, enquanto à mulher é imputada como limitação, sem reciprocidade, o negativo. Beauvoir teoriza sobre as condições singulares que encerram a mulher em sua subjetividade, devido os seus ovários e útero: “diz-se de bom grado que ela pensa com suas glândulas”²⁶¹. Em contrapartida, o homem esquece-se, soberbamente, de seus hormônios e testículos: “encara o corpo como uma relação direta e normal com o mundo que acredita apreender na sua objetividade, ao passo que considera o corpo da mulher sobrecarregado por tudo o que especifica: um obstáculo, uma prisão”²⁶². Ainda, de acordo com a autora, a mulher é aquilo senão o que é determinado pelo homem, um ser sexuado, o Outro, um não sujeito, enquanto o homem é o Absoluto, o Sujeito. Beauvoir propõe que a categoria do Outro é tão originária quanto a própria ciência, encontrando-se essa dualidade nas mais primitivas sociedades e nas mais antigas mitologias. Contudo, o que definiria de maneira singular a situação da mulher é a descoberta e escolha de uma liberdade autônoma em um mundo no qual os homens impõem-lhe a condição do Outro. Essa condição está referenciada e simbolizada em diversos pontos de vista de escritores, filósofos, historiadores, poetas e políticos:

Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina?²⁶³

Simone de Beauvoir demonstra como os pontos de vista da biologia, da psicanálise e do materialismo histórico acerca da mulher são consequências de

²⁶⁰ BEAUVOIR. *O segundo sexo v.1*, p. 10.

²⁶¹ Ibidem.

²⁶² BEAUVOIR. *O segundo sexo v.1*, p. 11.

²⁶³ BEAUVOIR. *O segundo sexo v.1*, p. 23.

um ponto de vista masculino e masculinizado, o qual implicou a condição de sujeição e silenciamento das mulheres na sociedade. Todavia, a autora ressalta que, apesar dos elementos biológicos terem influência na condição do Outro, eles não são suficientes para compreensão da condição de alteridade da mulher numa sociedade patriarcal. De acordo com Beauvoir, é à luz dos contextos ontológicos, econômicos, sociais e psicológicos que é preciso esclarecer os dados da biologia, pois a sujeição da mulher à espécie, “os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo”²⁶⁴, porém, Beauvoir argumenta que o corpo tampouco é um elemento que basta para definir a mulher, ele só “tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade”²⁶⁵. A autora propõe, então, conhecer como a natureza foi revista na história; “trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana”²⁶⁶, uma vez que a mulher concebida como o Outro foi estabelecida historicamente na sociedade patriarcal, na qual os homens sempre “detiveram os poderes concretos”²⁶⁷ e, de acordo com Beauvoir, julgaram ser útil manter o estado de dependência da mulher, estabelecendo códigos contra sua existência.

No que diz respeito às relações de poder e à sujeição feminina, Camila Marchesan Cargnelutti e Anselmo Peres Alós localizam na “ordem patriarcal” o aspecto fundamental da relação de opressão. A sociedade se configura de acordo com os princípios da Lei do Pai, na ordenação cultural, política e simbólica. Neste caso, “a vivência e as experiências da mulher, assim como sua construção identitária, acontecem não somente de maneira diferenciada, mas também de forma hierárquica em relação à vivência e às experiências do homem”²⁶⁸. A ordem social patriarcal se estruturará em cima da norma fálica e masculina, subjugando a mulher aos espaços de margem e subalternidade, promovendo o

²⁶⁴ BEAUVOIR. *O segundo sexo v.1*, p. 57.

²⁶⁵ BEAUVOIR. *O segundo sexo v.1*, p. 57.

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ CARGNELUTTI; ALÓS. *A mulher como o Outro: uma história de deslegitimação e silenciamento*, p. 12.

silenciamento, a exclusão e assegurando a manutenção das estruturas de poder. Cargnelutti e Alós pontuam que a estrutura de opressão, profundamente inserida no passado, é criada a partir de uma ideologia patriarcal, em que o homem tem posse integral da mulher. Essa estrutura acaba por manter “profundos traços incrustados ainda hoje na cultura, na ciência, na política, nas artes, nas instituições e na sociedade”²⁶⁹. Da mesma forma, a condição de opressão também é identificada no campo da literatura, figurando por meio de “mecanismos e valores estéticos que orientam e sustentam a constituição dos cânones literários”²⁷⁰ que estabelecem o lugar da mulher mediante o reforço das diferenças e à recusa da existência como semelhantes:

Nesse processo, busca-se limitar a liberdade da mulher e tolher sua construção como sujeito crítico e político – situação perceptível no silenciamento imposto às mulheres na produção literária e cultural. Apesar das inúmeras tentativas de cerceamento de sua liberdade e de sua expressão artístico-literária, algumas mulheres recusaram-se a ocupar o lugar de silêncio que historicamente lhes foi reservado, enfrentando o desafio da palavra, desestabilizando discursos hegemônicos a partir de suas vozes representativas da alteridade e constituindo-se como sujeitos a partir da escrita literária.²⁷¹

Pensar o patriarcado e a sociedade patriarcal como um problema de opressão estruturante, no qual se prioriza a limitação da mulher como sujeito crítico e político, nos possibilita localizar *A Guerra não tem rosto de mulher* como uma contra narrativa da margem, do entre-lugar, uma obra que se estabelece, antes de tudo, como lugar de resistência à hegemonia do discurso patriarcal sobre a história das mulheres soviéticas e, mais especificamente, da história das guerras contadas pelas mulheres soviéticas em contraposição ao militarismo masculino. Svetlana Aleksievitch, com seu trabalho, refuta o sistema valorativo, que é criado a partir da questão da alteridade imposta às mulheres no binômio masculino feminino, levantando questões sobre os modos de se fazer, de se pensar e de se conceber a literatura e a história, bem como o lugar, as identidades e as representações das mulheres nesses espaços discursivos. Isso ocorre no momento

²⁶⁹ CARGNELUTTI; ALÓS. *A mulher como o Outro: uma história de deslegitimação e silenciamento*, p. 15.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ CARGNELUTTI; ALÓS. *A mulher como o Outro: uma história de deslegitimação e silenciamento*, p. 17.

em que a autora decide, primeiramente, ocupar seu espaço como escritora (sujeito crítico e político), depois, quando decide estabelecer e publicar, em livro, as narrativas das ex-combatentes, silenciadas e inferiorizadas pela sociedade patriarcal soviética. A consequência deste movimento político gerou a emergência de outras vozes, outras representações, outras identidades nas histórias das guerras.

Aleksiévitch traz à tona a Outra, a inessencial, a inaudita, a mulher. Além disso, podemos afirmar que a autora propõe uma revisitação à história e aos mitos criados sobre as guerras, ao mostrar a negligência consciente da historiografia acerca da participação das mulheres nas guerras e o silêncio imposto a elas. Para que compreendamos melhor como *A Guerra não tem rosto de mulher* realiza uma cisão na tradição das representações da mulher nas guerras, discutiremos, a seguir, como a guerra foi conceitualmente, historicamente e socialmente afirmada como um território das masculinidades e, no contraponto, como, especificamente na União Soviética, as mulheres afirmam um papel de grande relevância na Segunda Guerra Mundial.

3.2. O feminino e a guerra

Para elaborarmos algumas questões acerca da participação das mulheres nas guerras e, a posteriori, delimitar a particularidade do caso soviético, e do momento histórico no qual se situa o livro aqui trabalhado, nos parece de grande valia o trabalho *Novíssimas guerras, novíssimas pazes*, de Tatiana Moura, em que a pesquisadora criticará as abordagens tradicionais de disciplinas como as Relações Internacionais que estabeleceram a guerra como um terreno masculino. Moura argumenta que o efeito de tal abordagem resultará na criação de discursos que não consideram “a participação das mulheres em conflitos armados ou o impacto das guerras nas suas vidas, sobrevalorizando os jogos de poder no sistema internacional”²⁷². Para embasar sua crítica, a pesquisadora apresenta teorias feministas denunciadoras do lugar matricial ocupado pelo sistema de guerras, no funcionamento das sociedades “que tem em sua base noções militarizadas e (consequentemente) masculinizadas de Estado, guerra, paz, poder, segurança e cidadania e enfatizam também as respectivas contradições”²⁷³.

Moura considera a existência da perpetuação de um sistema construído por meio do silenciamento de experiências e da construção estereotipada e antagônica de masculinidades e feminilidades. Ou seja, a questão da alteridade, tratada anteriormente, apresenta-se também na constituição do sistema militar ou “sistema de guerra”. Esse sistema de guerra, conforme propõe Tatiana Moura, seria fruto de uma construção social ancorada na hegemonia da cultura da violência, que ao longo dos anos foi “interiorizada, ou mesmo sacralizada, através de mitos, simbolismo, políticas, comportamentos e instituições”²⁷⁴. A legitimação da cultura da violência pelo patriarcado se dá à medida que se perpetua a noção de dominação, a luta pelo poder, o militarismo, o etnocentrismo

²⁷² MOURA. *Masculindades e feminilidades, entre novíssimas guerras e novíssimas pazes*._In: *Novíssimas guerras, novíssimas pazes*, p. 69.

²⁷³ MOURA. *Masculindades e feminilidades, entre novíssimas guerras e novíssimas pazes*._In: *Novíssimas guerras, novíssimas pazes*, p. 69.

²⁷⁴ MOURA. *Masculindades e feminilidades, entre novíssimas guerras e novíssimas pazes*._In: *Novíssimas guerras, novíssimas pazes*, p. 83.

e a reprodução “de estruturas que perpetuam a injustiça”²⁷⁵. E, nesse sentido, o sistema de dominação masculina subjugou, depreciou e subvalorizou aspectos reivindicados como essenciais pelas mulheres, durante milênios, o que contribuiu para a construção e legitimação de uma masculinidade hegemônica, a qual influencia e se beneficia da cultura da violência:

Existe, portanto, uma relação direta entre a invenção social da guerra e um determinado tipo de masculinidade. (...) ou seja, o poder e a guerra são um *continuum* do patriarcado, uma transposição da dominação para uma escala mais ampla²⁷⁶.

Nessa mesma perspectiva, Virginia Woolf também elaborou argumento sobre a estreita conexão entre patriarcado e militarismo, uma vez que guerrear tem sido, desde sempre, hábito do homem e, sendo assim, desenvolveu-se, por meio da educação e da prática, “uma diferença psicológica transformando-a em algo que pode ser uma diferença física – uma diferença de glândulas, de hormônios”²⁷⁷. Portanto, a escritora afirma existir alguma necessidade ou satisfação dos homens em guerrear, que é incompreensível às mulheres, dadas as suas experiências de vida e em sociedade. Woolf sustenta a crítica de a guerra ser, para o homem, uma profissão, sua fonte de grandes emoções, bem como um meio de dar vazão às suas características viris. O apoio da maior parte dos homens à guerra se daria por acreditarem na ideia de patriotismo que não inclui as mulheres:

Mas a irmã do homem instruído – o que o “patriotismo” significa para ela? Tem ela as mesmas razões para se orgulhar da Inglaterra, para amar a Inglaterra, para defender a Inglaterra? Tem ela sido “imensamente abençoada” na Inglaterra?²⁷⁸

Para Woolf, a interpretação da palavra patriotismo, conforme é estabelecida e imposta pelos homens, será uma tarefa de compreensão extremamente difícil para as mulheres, pois o lugar delas na morada da liberdade tem sido distintamente diferente do lugar deles. Argumentação ancorada na história e na biologia. Portanto, é óbvia a afirmação de que homens e mulheres

²⁷⁵ MOURA. *Masculinidades e feminilidades, entre novíssimas guerras e novíssimas pazes.* In: *Novíssimas guerras, novíssimas pazes*, p. 83.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ WOOLF. *As mulheres devem chorar ou... se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo*, p. 73.

²⁷⁸ WOOLF. *As mulheres devem chorar ou... se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo*, p. 75.

pensam diferentemente pois nasceram diferentes: “há um ponto de vista do soldado e do piloto de guerra (...) o ponto de vista do patriota e o ponto de vista da filha de um homem instruído”²⁷⁹. De acordo com Woolf, até mesmo o clero, “que faz da moralidade sua profissão”²⁸⁰, aconselha diferentemente homens e mulheres, pois há circunstâncias em que é certo guerrear, e em outras em que sob nenhuma circunstância é certo guerrear.

Isto posto, Virgínia Woolf, ao se basear no assustador crescimento de regimes totalitários na Europa, no início do século XX, mostra como a imagem da guerra, antes de “horror e asco”²⁸¹, transformou-se em uma figura, em uma imagem de um homem: “alguns afirmam, outros negam, que se trata do próprio Homem em pessoa, a quintessência da virilidade, o tipo perfeito do qual todos os outros são esboços imperfeitos”²⁸²; imagem que é, para ela, a representação do mal, mas para muitos homens é a própria consumação da masculinidade, a encarnação do Estado²⁸³ em um corpo, que se sustenta numa posição pouco antinatural, rigidamente envolto em um uniforme no qual estão pregados sob o peitilho diversos símbolos místicos e medalhas²⁸⁴. É a soberania suprema do Estado ao qual todos devem obediência. Nesse corpo encontram-se o militarismo e o patriarcado, a ordem e o essencial.

Nesse sentido, podemos aproximar a proposta teórica de Virgínia Woolf à discussão relativa à alteridade – a mulher como o Outro no binômio masculino feminino. Woolf acrescenta o tópico militarismo e patriarcado à nossa proposta de se compreender a obra de Svetlana Aleksievitch como o contraponto à narrativa difundida de que a guerra é um ambiente masculino e, portanto, caberia aos homens estabelecer os seus paradigmas, as hierarquias sociais nas relações de poder, os discursos, as histórias e a narrativa canônica das guerras:

Contaminados pelo conhecimento indireto. Pelos mitos. Às vezes, é preciso percorrer um longo caminho, dar várias voltas, para escutar um relato da guerra “feminina”, e não da “masculina”; como foi a retirada,

²⁷⁹ WOOLF. *As mulheres devem chorar ou... se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo*, p. 75.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ WOOLF. *As mulheres devem chorar ou... se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo*, p. 107.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ Ibidem.

o ataque, em que lugar do front... Exige não só um encontro, mas várias sessões. Como um retratista insistente.²⁸⁵

Aleksiévitch coloca-se no lugar desse retratista insistente, como bem traduz o trecho acima, para ir atrás da “história das mulheres”²⁸⁶ e responder ao seu próprio questionamento do porquê, “depois de defender e ocupar seu lugar em um mundo antes absolutamente masculino, as mulheres não defenderam sua história? Suas palavras e seus sentimentos? Não deram crédito a si mesmas”²⁸⁷. Ao deixar aparecer tais questionamentos, os quais dizem respeito também ao seu lugar como mulher no mundo, a escritora convoca o leitor a ocupar o lugar do incômodo, a compartilhar das aflições do entre-lugar do outro, do silenciado, para conhecer a guerra das mulheres soviéticas. Guerra que pode ser entendida não só no seu sentido mais literal, mas também os conflitos enfrentados por elas enquanto corpos femininos em uma sociedade patriarcal, a batalha travada por elas para defender seu direito de narrar suas histórias nas quais nada coincidiam com o que era construído sobre as guerras, sob a perspectiva masculina: “um mundo inteiro foi escondido de nós. A guerra delas permaneceu desconhecida... Quero escrever a história dessa guerra. A história das mulheres”²⁸⁸.

No entanto, de acordo com o que foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho, Svetlana Aleksiévitch demonstrou ter consciência sobre a dificuldade em lidar com essas narrativas das ex-combatentes. Não era suficiente realizar uma série de reportagens ou recuperar os acontecimentos na sucessão que ocorreram, numa linha temporal, mas procurar uma configuração discursiva, conforme Márcio Seligmann-Silva. Configuração capaz de aumentar e preservar o “teor do que foi vivido junto à memória do público. A memória do testemunho desconstrói a história oficial, e a presença do estético pode cumprir um papel ético”²⁸⁹. Os testemunhos das ex-combatentes ecoam como um coro de vozes singulares, a partir da margem da história oficial da Grande Guerra Patriótica; história transmitida sob as prerrogativas patriarcais conferidas aos

²⁸⁵ ALEKSIÉVITCH. *A guerra não tem rosto de mulher*, p.14.

²⁸⁶ ALEKSIÉVITCH. *A guerra não tem rosto de mulher*, p.13.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ ALEKSIÉVITCH. *A guerra não tem rosto de mulher*, p.13.

²⁸⁹ SELIGMANN-SILVA. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, p. 72.

acontecimentos vistos a partir do lugar social ocupado pelos ideais de masculinidade: “ao contar, as pessoas criam, ‘escrevem’ sua vida. Acontece inclusive de ‘acrescentarem’ e ‘reescreverem’ passagens; (...)ao mesmo tempo a dor funde e aniquila qualquer falseamento”²⁹⁰.

Na obra de Aleksiévitich, identificamos diversas trincas no espelho da sociedade patriarcal apontado às mulheres soviéticas que decidiram ir para o front. Essas trincas geraram deformidades nos lugares sociais pressupostos à mulher e à mulher soviética. Veremos, a seguir, como tais pressupostos foram transformados em diversos momentos históricos da União Soviética de acordo com os interesses políticos do Estado, além de como o silenciamento foi, no fim, a solução encontrada para fazer com que as mulheres retornassem aos aprisionamentos sociais, econômicos, políticos e psicológicos instituídos pela ordem patriarcal para a manutenção das relações de poder que privilegiavam os homens.

²⁹⁰ SELIGMANN-SILVA. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, p. 72.

3.3. O nacionalismo soviético e a mãe pátria

No Exército soviético lutaram aproximadamente 1 milhão de mulheres. Elas dominavam todas as especialidades militares, inclusive as mais 'masculinas'. Surgiu até um problema linguístico: as palavras 'tanquista', 'soldado de infantaria', 'atirador de fuzil', até aquela época, não tinham gênero feminino, porque mulheres nunca tinham feito esse trabalho. O feminino dessas palavras nasceu lá, na Guerra...

De uma conversa com um historiador²⁹¹

A citação acima faz parte do diálogo, que abre *A Guerra não tem rosto de mulher*, entre Svetlana Aleksievitch e um historiador anônimo sobre a participação das mulheres no exército, ao longo da história da humanidade. De acordo com o historiador entrevistado por Aleksievitch, essa participação remonta ao século IV a.C. em Atenas e em Esparta: "depois, elas participaram das campanhas de Alexandre, o grande"²⁹². Na Idade Moderna, na Inglaterra, "nos anos de 1560 a 1650, começaram a se formar hospitais militares em que mulheres-soldados serviam"²⁹³, mas "na Segunda Guerra Mundial o mundo foi testemunha do fenômeno feminino"²⁹⁴, pois havia mulheres em todas as forças armadas: "nas tropas inglesas eram 225 mil; nas americanas, 450, 500 mil; nas alemãs, 500 mil..."²⁹⁵.

A escolha de Aleksievitch por colocar esse diálogo logo nas primeiras páginas do livro faz com que o leitor elabore algumas questões acerca do desconhecimento sobre a participação das mulheres nas guerras e no exército. Com essa provocativa, a autora começa a traçar os principais objetivos de seu trabalho: revelar a história silenciada da Segunda Guerra Mundial, a história das mulheres soviéticas.

Para a pesquisadora Samantha Vajskop, a capacidade do Exército Vermelho de conter os nazistas pode ser atribuída a uma série de fatores como seu tamanho, suas defesas, seu nível tecnológico e a subestimação de Hitler. Entretanto, Vajskop ressalta que um dos maiores fatores é frequentemente

²⁹¹ ALEKSIÉVITCH. *A guerra não tem rosto de mulher*, p.8.

²⁹² ALEKSIÉVITCH. *A guerra não tem rosto de mulher*, p.7.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ ALEKSIÉVITCH. *A guerra não tem rosto de mulher*, p.8.

²⁹⁵ Ibidem.

esquecido: a presença das mulheres soviéticas e, apesar desta realidade histórica ter sido abordada por vários autores e pesquisadores, “o fato de seu envolvimento ter sido necessário para a vitória do Exército Vermelho sobre as forças nazistas não é abordado diretamente”²⁹⁶.

Em conformidade ao que propõe Svetlana Aleksiévitch com sua obra, a pesquisadora Samantha Vajskop também critica o vazio existente na história das guerras quando se questiona os papéis femininos nas guerras para além das “histórias das enfermeiras obstinadas, valentes operárias de fábricas e corajosas mães e esposas que tornaram a vitória possível”²⁹⁷. De acordo com o argumento de Vajskop, histórias de atiradoras, artilheiras antiaéreas e pilotos de caça são familiares à Grã-Bretanha e aos Estados Unidos, mas a história soviética sobre a guerra ainda é muito nebulosa, e para estudar as mulheres soviéticas é preciso estudar também seu líder, Stalin. Segundo a pesquisadora, Stalin tinha “opiniões pessoais em relação às mulheres que afetaram as políticas e ações soviéticas”²⁹⁸, uma vez que ele nunca teria permitido a participação das mulheres no combate sem que houvesse alguma força compelindo-o nesta direção:

Mas, no fim, Stalin teve de deixar de lado seu preconceito contra as mulheres, pelo bem do Estado e pelos objetivos mais elevados do verdadeiro marxismo. No entanto, a capacidade de Stalin de separar seus próprios objetivos dos objetivos do estado marxista diminuiu após a guerra quando, ao contrário do marxismo tradicional, Stalin basicamente forçou as mulheres a voltarem a papéis de gênero específicos.²⁹⁹

Assim como em todos os países, segundo Samantha Vajskop, as mulheres na União Soviética eram politicamente sub-representadas, pouquíssimas

²⁹⁶ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 1. Do original: “the fact that their involvement was necessary to the victory of the Red Army over the Nazi forces is not directly addressed”. Tradução nossa.

²⁹⁷ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 2. Do original: “stories of headstrong nurses, valiant factory workers, and brave wives and mothers who made victory possible”. Tradução nossa.

²⁹⁸ Ibidem. Do original: “We see how Stalin's personal views regarding women affect Soviet policies and actions”. Tradução nossa.

²⁹⁹ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 2. Do original: “But Stalin ultimately had to set his bias against women aside for the good of the state and for the higher goals of real Marxism. However, Stalin's ability to separate his own goals from the goals of the Marxist state diminished after the war when, contrary to traditional Marxism, Stalin basically forced women back into specific gender roles.” Tradução nossa.

ocupavam cargos governamentais relevantes, além de serem mantidas em um nível econômico inferior: “pagar menos às mulheres do que aos homens pelo mesmo trabalho era a norma em todos esses países”³⁰⁰. Vajskop expõe ainda que, apesar de terem sido aceitas nas forças armadas de exércitos de países como EUA e Grã-Bretanha, a imposição hierárquica patriarcal ainda imperava, pois elas eram designadas a trabalhos estereotipados, como digitação e limpeza, perdiam seus subsídios sociais e as “soldadas grávidas receberam alta junto com ‘pessoal da menopausa’ (porque essa mudança natural de vida, de acordo com os soldados homens, tornaria as mulheres ‘permanentemente incapacitadas’)”³⁰¹. Ou seja, ainda que fossem recrutadas, os problemas sociais gerados por uma visão patriarcal da sociedade ainda as acometiam, as subjugavam e as impeliam a desistir de ocupar espaços na instituição militar. Para além dessas questões enfrentadas por mulheres em todo o mundo durante a Segunda Guerra, o que torna o caso da participação das mulheres soviéticas tão singular são, de acordo com Vajskop, as ideologias soviéticas e stalinistas às quais as soldadas do Exército Vermelho estavam submetidas, uma vez que, ao entendermos a União Soviética como uma nação repressora de seu povo, ela foi a primeira nação a enviar mulheres ao front, em 1941.

Nesse sentido, é preciso compreender que o Estado controlava e regulava todas as atividades sociais, bem como, segundo Vajskop, exercia influência sobre a “vida intelectual, sobre a Igreja Ortodoxa Russa, a Academia de Ciências, todo o ensino superior e a maior parte do ensino fundamental e médio, bem como a censura em todas essas áreas”³⁰². Esse modo de governo controlador também utilizava da violência³⁰³ para criar o cidadão perfeito: “a ideia de cidadão perfeito, para Stalin, era aquele que estava disposto e era capaz de lutar pelo país

³⁰⁰ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 2. Do original: “paying women less than men for the same work was the norm in all of those countries”. Tradução nossa.

³⁰¹ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 3. Do original: “pregnant'soldiers were discharged along with 'menopausal personnel' (because this natural life change, according to male soldiers, would render women 'permanently incapacitated')”. Tradução nossa.

³⁰² VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 4. Do original: “intellectual life, including influence over the Russian Orthodox Church, the Academy of Sciences, all of higher education and most of primary and secondary education, and censorship in all these areas.” Tradução nossa.

dele (e eventualmente pelo país dela). Isso criaria a sociedade perfeita³⁰⁴. Exemplos dessa violência empreendidas pelo Estado e Stalin foram os expurgos que ocorreram entre os anos de 1936 e 1938 e a criação dos *gulags*.

Conforme Samantha Vajskop, era um ideal do totalitarismo soviético que os membros pensassem e agissem da mesma forma; esse ideal de unidade autocrática já estava expresso nas palavras do predecessor, V.I. Lenin: “qualquer cozinheiro deveria ser capaz de governar este país”³⁰⁵. Ou seja, idealmente todos exerciam papel igualmente fundamental no regime. Entretanto, apenas a ideologia e a propaganda marxista-leninista não se mostraram suficientes para mobilizar as pessoas à luta com entusiasmo. Dessa forma, de acordo com Vajskop, Stalin encorajou um renascimento do nacionalismo russo, enfatizou o patriotismo, em detrimento do objetivo final do proletário e apelou para o amor do povo russo pela pátria, contradizendo o objetivo marxista pela erradicação da ideia burguesa de propriedade:

(...) persuadir o povo a pensar em sua pátria coletiva e seu país coletivo como uma espécie de propriedade comunal estava de acordo com a ideologia marxista geral, mas também atendia à necessidade de Stalin de engajar as pessoas³⁰⁶.

Além disso, a pesquisadora relata que, a partir dos anos 1930, o Estado enfatizava a necessidade de fortalecimento da família convencional e da ideia de uma família nacional. Stalin era frequentemente retratado em pôsteres rodeado por crianças felizes, ou seja, o pai de toda a nação: “como Engel observa, a comunidade nacional ‘era imaginada como uma irmandade’, criando na mente dos soviéticos um vínculo familiar mais estreito”³⁰⁷.

³⁰⁴VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 7. Do original: “The idea of the perfect citizen, for Stalin, was one who was willing and able to fight for his (and eventually, her) country. This would create the perfect society”. Tradução nossa.

³⁰⁵ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 4. Do original: “Any cook should be able to run this country”. Tradução nossa.

³⁰⁶ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 6. Do original: “persuading the people to think of their collective homeland and their collective country as a kind of communal property was in keeping with general Marxist ideology, but was also catered to Stalin's need to engage the people”. Tradução nossa.

³⁰⁷ Ibidem. Do original: “As Engel notes, the national community ‘was imagined as a brotherhood’ creating in the minds of the Soviets a closer familial bond”. Tradução nossa.

Esses ideais stalinistas de que uma sociedade perfeita era aquela na qual o cozinheiro não apenas fosse capaz de dirigir o governo, mas morrer por Stalin e seus princípios, aparecem com frequência nos relatos presentes no livro de Svetlana Aleksievitch. Contudo, esses ideais são subvertidos e questionados pelas ex-combatentes do exército vermelho, como veremos a seguir. Antes, é preciso apresentarmos a criação de uma ideologia soviética aplicada às mulheres, convocando-as ao combate.

3.4. Elas, o mal necessário

Ainda de acordo com a pesquisadora Samantha Vajskop, apesar de Stalin acreditar que os deveres das mulheres estivessem quase todos ligados à subserviência delas aos homens, pelo bem do regime, suas políticas não refletiam tal desprezo, pois o sistema soviético dependia do trabalho de todos, homens e mulheres, e eram esperadas das mulheres soviéticas a participação, compreensão e defesa do regime soviético: “a ideologia soviética não limitava as mulheres ao trabalho doméstico e à criação dos filhos, embora certamente estes fizessem parte de seus deveres”³⁰⁸.

A pesquisadora destaca uma fala de Stalin sobre os papéis sociais em que: “a mulher soviética tem os mesmos direitos que o homem, mas isso não a livra de um grande e honroso dever que a natureza lhe deu: ela é mãe, dá a vida. Certamente não é um assunto privado, mas de grande significado social”³⁰⁹. Stalin endossou a participação das mulheres na política, contrariando a ideia de alguns membros do governo de que a educação política das mulheres era considerada desnecessária. Vajskop argumenta que a adoção de tal postura por parte de Stalin se dá no momento no qual pelo menos metade da população era feminina, cerca de 140 milhões de pessoas e “qualquer cidadão sem educação, especialmente uma mulher, poderia significar a ruína do sistema soviético”³¹⁰, uma vez que o principal papel desempenhado pelas mulheres é o de criar e ensinar os futuros cidadãos soviéticos:

A educação das mulheres era necessária para criar filhos soviéticos adequados. As mulheres assumiram o papel de educadoras primárias na vida da criança. Se uma mãe simpatizasse e compreendesse o sistema soviético, criaria bons filhos que continuariam no regime e se empenhariam pelo bem maior; se ela “seguisse o rastro do padre, do

³⁰⁸ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 9. Do original: “Soviet ideology did not limit women to housework and child-rearing, although that certainly was part of it. Stalin said”. Tradução nossa.

³⁰⁹ Ibidem. Do original: “The Soviet woman has the same rights as a man, but that does not free her from a great and honorable duty which nature has given her: she is a mother, she gives life. This is certainly not a private affair, but one of great social significance”. Tradução nossa.

³¹⁰ Ibidem. Do original: “Any uneducated citizen, especially a woman, could mean the ruin of the Soviet system”. Tradução nossa.

kulak ou da burguesia”, então era uma grande ameaça para o resto dos cidadãos e para o estado soviético.³¹¹

Contudo, o governante também as considerava um braço importante na força de trabalho do regime, não apenas no trabalho doméstico, mas também no campo e na indústria. Era preciso enfrentar as dificuldades econômicas e a guerra que se aproximava. Segundo Samantha Vajskop, Stalin convocou os cidadãos a integrarem seus planos de aceleração da industrialização, encorajando especialmente as mulheres a participarem desses programas, no âmbito do trabalho no campo, sob justificativas de que elas tinham uma grande força, além do trabalho nas fazendas coletivas ser condição para a proposta de igualdade entre homens e mulheres.

Vajskop relata que milhares de mulheres realizaram o movimento de ir para o campo trabalhar. Com isso, Stalin incentivou homens e mulheres a trabalharem juntos, bem como incutiu na mente dos cidadãos soviéticos a ideia de mulheres como participantes plenas do regime, uma vez que “historicamente, houve uma ideia de ‘mulher forte’ na cultura russa, exibido pelo frequente aparecimento do tema mulheres amazônicas”³¹². De acordo com a pesquisadora, as baladas populares da história russa louvavam as mulheres *bogatryts*, ou heroínas, guerreiras que derrotavam seus inimigos. Desse modo, o governo soviético lançou em julho de 1944 uma campanha que projetava as qualidades da mulher e da mãe soviética ideais:

As fotos desta campanha mostram que a mulher ideal era “severa, providente, dura como uma motorista de tanque, a enfermeira e a professora dos exércitos por vir”. A propaganda não transmite totalmente a mensagem das palavras de Stalin. Como Choi Chatterjee observa, transformar a mulher russa de uma imagem de atraso em um símbolo de modernidade “serviu como um meio de justificação para as políticas stalinistas”. Stalin mudou a imagem das mulheres para servir às necessidades de seu regime e para ensinar aos soviéticos

³¹¹ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 9-10. Do original: “Women’s education was necessary to raise proper Soviet children. Women took on the role as a primary educator in the child’s life. If a mother sympathized with and understood the Soviet system, then she would raise good children who would continue the regime and strive for the highest good; if she ‘trail[ed] in the wake of the priest, the kulak or the bourgeois,’ then she was a major threat to the rest of the citizens and to the Soviet state”. Tradução nossa.

³¹² VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 10. Do original: “There had historically been a ‘strong-woman motif’ in Russian culture, exhibited by the frequent appearance of the theme of Amazon women”. Tradução nossa.

(especificamente aos homens) como as mulheres se encaixam no regime.³¹³

A imagem do papel da mulher soviética ideal era modulada de acordo com os interesses políticos, sociais e econômicos do regime. Samantha Vajskop argumenta ainda existir um problema em como a população soviética lida com a linha tênue entre os sexos e os seus papéis de gênero durante a guerra, pois, se por um lado havia o ideal aparentemente igualitário de participação das mulheres, por outro “a campanha soviética também mostrou essa mulher ideal como ‘doce, inocente, sem se preocupar com as adversidades, muito menos com a guerra’”³¹⁴. À cidadã soviética cabiam os deveres de ser ativa na política, ser a força de trabalho do Estado, assim como ser a esposa e a mãe amorosas.

Segundo Vajskop, como elas foram criadas na ideologia soviética, era esperado que agissem como iguais aos homens na participação dos programas do Estado: “em 1941, um em cada sete membros do Partido Comunista da União Soviética era mulher; no mesmo ano, a organização de jovens Komsomol fornecia treinamento militar para rapazes e moças”³¹⁵, dessa maneira, o sistema soviético se tornava libertador para as mulheres e, portanto, era esperado que “as mulheres estivessem tão dispostas e ansiosas para participar do Estado e defender a Mãe Rússia durante a Segunda Guerra Mundial”³¹⁶. Contudo, no início da Guerra, ainda de acordo com Vajskop, as mulheres não foram autorizadas a se alistar para lutar. As leis do serviço militar dos anos de 1925 a 1939 permitiam apenas o alistamento delas como voluntárias nos serviços médicos, especificamente nos

³¹³ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 11. Do original: “Photographs of this campaign show that the ideal woman was ‘stern, provident, tough as a tank driver, the nurse and teacher of armies to come’. The propaganda does not fully convey the message of Stalin’s words. As Choi Chatterjee observes, transforming the Russian woman from an image of backwardness to a symbol of modernity ‘served as a means of justification for Stalinist policies’. Stalin changed the image of women to serve the needs of his regime and to teach Soviets (specifically women) how women fit into the regime. Tradução nossa.

³¹⁴ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 11. Do original: “the Soviet campaign also showed this ideal woman as ‘sweet, innocent, untroubled by hardship, let alone by war’”. Tradução nossa.

³¹⁵ Ibidem. Do original: “By 1941, one of every seven party members of the CPSU (Communist Party of the Soviet Union) was a woman; by the same year, the Komsomol youth organization provided military training for both young men and women”. Tradução nossa.

³¹⁶ Ibidem. Do original: “It is no surprise, then, that women were so willing and eager to participate in the state and to defend Mother Russia during World War II”. Tradução nossa.

treinamentos para se tornarem enfermeiras, “mas a maioria foi persuadida a ajudar inscrevendo-se como doadoras de sangue e permanecendo em casa”³¹⁷.

Samantha Vajskop afirma que, mesmo na União Soviética, a guerra era considerada fora do âmbito dos assuntos femininos e, conforme a doutrina marxista, apesar das mulheres serem consideradas cidadãs iguais em direitos e responsabilidades, elas não eram obrigadas a servir nas forças armadas, além de serem desacreditadas a participarem do combate. Os avanços das políticas de gênero marxistas morreram quase imediatamente após a guerra, pois, apesar da propaganda de Stalin encorajar a aceitação das mulheres nos fronts, para os cidadãos soviéticos ainda era difícil aceitar a ideia do envolvimento das mulheres no Estado, o que levou Stalin a mudar a propaganda:

As mulheres foram alvo de muitas críticas e desconfianças, mesmo entre as que se alegavam boas camaradas da Pátria. Como as mulheres eram suspeitas de má conduta sexual nas forças armadas, qualquer mulher que usasse a medalha pelo serviço militar (za boevye zaslugi) teria recebido, em vez disso, a medalha pelo serviço sexual (za polevye zaslugi). Como combatentes, as mulheres eram “objetos de suspeita, alienígenas, em um universo misógino” conhecido como guerra. Um grande número de homens soviéticos também odiava ou se ressentia com as mulheres em casa.³¹⁸

Mulheres civis, de acordo com Vajskop, publicaram histórias no pós-guerra sobre fome, estupro e morte na pátria, o que foi um “golpe violento no moral dos soldados”³¹⁹. Além disso, também no período pós-guerra, as mulheres soldado foram colocadas novamente nos mesmos papéis tradicionais de gênero exercidos antes da guerra. Apesar da grande participação delas na indústria, em razão da baixa de homens na guerra, a propaganda soviética incentivava as mulheres a se afastarem dos cargos que ocuparam durante a guerra e a

³¹⁷ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 13. Do original: “but most were persuaded that they could help the war effort by enrolling as blood donors and staying at home”. Tradução nossa.

³¹⁸ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 26. Do original: “Women were subject to great amounts of criticism and distrust, even among allegedly good comrades of the Motherland. Since women were suspected of sexual misconduct in the military, any woman who wore the medal for military service (za boevye zaslugi) was said to have received it instead for sexual service (za polevye zaslugi). As combatants, women were “objects of suspicion, aliens, in a misogynistic universe” known as war”. Tradução nossa.

³¹⁹ Ibidem. Do original: “and death in the Motherland, a sharp blow to the soldiers' morale”. Tradução nossa.

retornarem ao ambiente doméstico; houve discussão entre o Ministério da Saúde e o Ministério de Assuntos Econômicos para que se determinassem “quais empregos eram seguros para as mulheres até o uso da necessidade de proteger as trabalhadoras como motivo para sua exclusão do local de trabalho”³²⁰.

Apesar da presença comprovada e conseqüente de mulheres no front, a literatura pós-guerra constituiu uma narrativa que as colocam em outro espaço de atuação, “atribuiu às mulheres a tarefa de curar seus homens feridos, restaurar a autoestima e a fé dos homens em sua masculinidade, começaram a aparecer imagens retratando esposas dando as boas-vindas a seus maridos e noivos”³²¹. Aos homens era estimulado o sentimento de esperança ao retorno da normalidade e às mulheres era incitado o novo propósito, diferente daquele ao qual serviram nos anos de guerra: “o estado soviético elaborou suas políticas em torno da reformulação da sociedade do pós-guerra”³²². Diferentemente das propagandas no início da guerra, que incentivavam e preparavam as mulheres para o combate e o trabalho, no pós-guerra elas foram encorajadas a serem mais suaves, mais femininas, mais tradicionais. Nas revistas femininas, segundo Vajskop, retornavam os tópicos tradicionais, como conselhos para redecorar a casa, limpeza, cuidados com a pele, atividade física, jardinagem e culinária:

Simultaneamente, as imagens da ‘incansável heroína trabalhadora’ e da mulher patriota soviética desapareceram. As heroínas soviéticas muitas vezes dependiam completamente do estado para validar sua autoridade; as heroínas raramente ocupavam posições de poder político ou qualquer tipo de posição partidária estratégica³²³.

³²⁰ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 27. Do original: “As Ilič notes, the obstacle was no longer how to incorporate women into the workplace, but rather the deeplyrooted gender roles that had been held before the war”. Tradução nossa.

³²¹ Ibidem. Do original: “In order to restore men’s self-esteem and faith in their manliness, images began to appear depicting wives welcoming their mutilated or traumatized husbands and fiancés home from war”. Tradução nossa.

³²² Ibidem. Do original: “The Soviet state designed its policies around reshaping the postwar society”. Tradução nossa.

³²³ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 28. Do original: “Simultaneously, images of the ‘untiring heroine worker’ and Soviet woman patriot faded into the background.²¹⁶ But the Soviet heroine was not independently heroic to begin with. Soviet heroines were often completely dependent on the state to validate their authority; heroines rarely occupied positions of political power or any sort of strategic party positions”. Tradução nossa.

Por fim, a sociedade e o Estado reconheceram como heroínas soviéticas aquelas que contribuíram apropriadamente para o bem da nação. As ex-combatentes foram colocadas à margem no cânone da história: “a heroína soviética sempre foi temporária, de modo que a União Soviética no período do pós-guerra poderia voltar seu foco para a criação do estado comunista ideal”³²⁴. Um milhão de mulheres soviéticas lutaram no front contra as forças nazistas e contribuíram para o fortalecimento do regime, mas foram conscientemente esquecidas. É contra este esquecimento que Svetlana Aleksievitch instaura sua obra, reescreve as narrativas sobre as guerras e traz à tona a vozes de dezenas de mulheres que ocuparam os mais diversos cargos e papéis durante a guerra.

Por meio da narrativa, da literatura, da ficcionalização, Aleksievitch e suas mulheres do front contam suas histórias. Histórias que tensionam os tradicionais papéis de gênero, indo na contramão do engessamento das singularidades e complexidades das narrativas de mulheres e seus papéis desempenhados na guerra. Na obra de Aleksievitch, conseguimos identificar algumas imagens referenciais dos fatos históricos que delineamos anteriormente, como, por exemplo, a construção de uma imagem do ambiente familiar para o regime soviético por meio de figuras como a mãe soviética educadora do regime; as irmãs (irmãzinhas) e as filhas da pátria, as esposas ou noivas, que aguardavam seus heróis em casa. Identificamos, também, uma imagem consonante e catalisadora de todas as outras: a mulher.

A mulher de Svetlana Aleksievitch antagoniza os papéis de gênero, as narrativas hegemônicas e homogeneizantes impostas pelo patriarcado, sob a representação da instituição militar e o sistema totalitário soviético. Precisamos ressaltar que, ao elaborar uma proposta de tratamento literário pautada na humanização do indivíduo em meio à catástrofe, Aleksievitch traz a voz dessas personagens para a narrativa, por meio de personagens em primeira pessoa, uso de aspas e, em alguns momentos, o fluxo de consciência, para que o leitor não crie distanciamentos dessas narrativas ou até mesmo encontre arquétipos criados em cima da folclorização ou espetacularização. As narrativas e as personagens

³²⁴ Ibidem.

estão coladas aos seus momentos históricos, vivências e experiências como mulheres e, por meio de seus entre-lugares, proporcionam um novo olhar sobre a realidade ou sobre o fato histórico. Apresentamos algumas das imagens propostas nas campanhas de Stalin no interior da narrativa de Aleksievitch; elas aparecem claramente delineadas, mas com o tratamento literário da autora.

4. A Guerra e as mulheres do front, por Svetlana Aleksievitch

As personagens de *A Guerra não têm rosto de mulher* fogem aos clichês comumente retratados na história das guerras. A narrativa de Aleksievitch sobre a Segunda Guerra Mundial traz outros lugares e outras histórias que ainda não foram contadas, denunciando as negligências das formas de se pensar e de se fazer as narrativas sobre as guerras. Não é apenas mais um livro sobre morte, guerra, sangue, vitória e heróis. *A Guerra não tem rosto de mulher* traz as histórias das mães, das filhas, das avós, das tias, das amigas, das companheiras, das rebeldes, das revolucionárias, das guerras que são enfrentadas quando se entra em combate com o corpo feminino e todas as suas marcas sociais.

Svetlana Aleksievitch, como essa retratista insistente, busca o denominador comum dentre todas elas: a mulher. A autora busca a visão da mulher sobre esse mundo tão brutalmente devastado e destruído. Por meio da mulher, Aleksievitch mostra as contradições, as indagações, os conflitos subjetivos e os sentimentos que são universais a toda humanidade, mas que, por conta das amarras sociais, só se manifesta pela visão de um Outro ou no caso aqui uma Outra.

4.1. A mãe

Na obra de Svetlana Aleksievitch, a mãe é imagem recorrente nas narrativas das ex-combatentes. Mães combatentes, mães deixadas em casa pelas filhas, mães partisanas, mães que deram à luz seus filhos em meio ao caos, mães assassinas de seus filhos e mães que precisaram abdicar da maternidade em razão da guerra.

De fato, o papel social desempenhado pelas mães durante o regime era fundamental para a manutenção do sistema soviético. Em primeira instância, elas deveriam educar os bons filhos da Rodina³²⁵. Aleksievitch traz esse papel para o seu romance esse papel logo nas primeiras páginas ao colocar a fala do historiador sobre os antepassados do povo russo:

‘As eslavas às vezes iam para a guerra com seus pais e maridos, sem temer a morte: assim, no cerco a Constantinopla em 626, os gregos encontraram vários cadáveres de mulheres entre os eslavos mortos. Uma mãe, ao educar o filho, preparava-o para ser um guerreiro’³²⁶

Podemos entender a narrativa do historiador como uma estratégia de remontar essa manutenção do sistema de guerra a um passado longínquo, retomando as figuras das mulheres amazônicas das baladas russas. Nesse movimento, ele procurará justificar, naturalizar e inserir na cultura o sistema do qual se vale a política do regime soviético durante o período da Segunda Guerra Mundial. Contudo, Svetlana Aleksievitch irá subverter essa imagem das mães ao confrontar o real discursivo construído socialmente no regime soviético às narrativas das mulheres combatentes sobre o trauma.

Além disso, Aleksievitch joga com a representação imaculada da mãe como símbolo da vida, como tentativa de narrar as aporias presentes na catástrofe e no ambiente de combate. Então, encontraremos mães desesperadas pelas partidas das filhas que se encaminhavam para o combate, subvertendo os ideais nacionalistas e marxistas dos filhos da nação. Encontraremos também mães que assassinam seus bebês no meio do combate, assassinam seus filhos por não suportarem vê-los morrer de fome, mães suicidas, mães ausentes pela morte,

³²⁵ Родина (Rodina), em russo “pátria, local de nascimento, o lugar de abrigo, a família”.

³²⁶ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 7.

fuziladas, queimadas, afogadas ou deixadas ao relento. O leitor se depara com a simbolização da vida, do amor puro e incondicional e da amazona incansável maculada, manchada e borrada por aquilo que haveria de mais brutal e humano na guerra, pois elas não apenas relatam o assassinato, a fome ou o medo, elas trazem o que há de luz e sombra na vida humana, para além dos julgamentos morais. O leitor se depara com cenas conforme retratadas abaixo:

De manhã, as tropas punitivas queimaram nossa aldeia... Só quem correu para a floresta se salvou. Saíram correndo sem nada, com as mãos vazias, nem pão levaram. Nem ovos, banha. À noite a tia Nástia, nossa vizinha, batia na filha porque ela ficava chorando o tempo todo. Tia Nástia estava com seus cinco filhos. A Iúlietchka, minha amiguinha, era bem fraquinha. Estava sempre doente... E os quatro meninos, todos pequenos, também pediam para comer. A tia Nástia ficou louca: 'U-u-u... U-u-u...'. À noite, escutei... Iúlietchka estava pedindo: 'Mamãe, não me afogue. Não vou... Não vou mais pedir comidinha para você. Não vou...'

De manhã, ninguém mais viu a Iúlietchka...³²⁷

Neste momento, Aleksiévitich coloca para o leitor a história crua, nua e dura e nesse movimento desloca o conforto de espectador de uma cena tão brutal quanto a descrita acima. Ao leitor caberá o que fazer com tal relato, pois a narrativa coloca em confronto a própria idealização de uma simbolização do arquétipo mãe. Por um lado, existe a expectativa de que pelo filho a mãe fará tudo, por outro existe a mãe de Aleksiévitich que faz tudo por sua filha, inclusive acabar com o sofrimento dela de morrer de fome assassinando-a de uma vez por todas:

Alguém nos entregou... Os alemães descobriram onde ficava o acampamento dos *partisans*. Cercaram a floresta e fecharam as passagens por todos os lados. Nos escondemos em um matagal fechado, fomos salvos pelos pântanos onde a tropa punitiva não entrava. Um lodaçal. Ele encobria muito bem tanto as pessoas quanto os equipamentos. Passamos alguns dias, semanas, com água na altura do pescoço. Havia conosco uma operadora de rádio que tivera um filho havia pouco tempo. A criança estava com fome... Pedia o peito. Mas a própria mãe estava passando fome, não tinha leite, e a criança chorava. Os soldados da tropa punitiva estavam por perto... Tinham cachorros... Se os cachorros escutassem, todos nós morreríamos. Todo o grupo, umas trinta pessoas. Entende? O comandante tomou a decisão... Ninguém se animava a transmitir a ordem para a mãe, mas ela mesma

³²⁷ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 36.

adivinhou. Foi baixando a criança enroladinha para a água e segurou ali por um longo tempo... A criança não gritou mais... Nenhum som...³²⁸

O lugar confortável do leitor da leitura passiva e julgadora é inquietado pelo paradoxo imposto. Como julgar tal atitude em meio à uma situação de exceção? Na figura da mãe encontram-se conflituosamente a vida e a morte, o amor e o dever, o medo e a libertação, a coragem e o aprisionamento. Todas as questões que podem ser identificadas nas obras mais importantes da literatura universal. Questões que não são tratadas em sua superficialidade, mas trazem indagações sobre o que restaria de humanidade em meio ao caos sob a perspectiva da mulher, daquela que carrega consigo todos os papéis sociais do seu gênero, suas implicações e limitações.

³²⁸ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 32.

4.2. As filhas e as irmãs

Outras imagens recorrentes no livro de Aleksievitch são as das filhas e as das irmãs. Pode-se criar uma expectativa de que essas filhas e irmãs ocupem o lugar da inocência, da docilidade, que elas apenas aguardem que o horror acabe e deem seguimento à tarefa de suas mães de educarem os futuros filhos da nação.

Entretanto, Aleksievitch nos apresenta jovens rebeldes, extremamente combativas, obstinadas e capazes de entregarem suas prematuras vidas para defender a nação. Em paralelo, por causa de suas imaturidades, elas se sentem desoladas por ter de deixarem seus vestidos e começarem a usar calças e botas, ou precisarem cortar suas tranças.

A autora coloca a complexidade das escolhas do ser humano em relevo, colocando-se na contramão das narrativas hegemônicas de personagens comumente retratados. Ao invés de nos dar apenas uma imagem chapada, uniforme do jovem que vai à batalha defender seu país, deixando seu lar, seu país e seus sonhos juvenis, a escritora nos apresenta novas personagens, com complexidade, singularidade, com as contradições de suas existências. O leitor se depara com cenas como:

Éramos oito filhos na família, as primeiras quatro todas meninas; e eu era a mais velha. Um dia, papai chegou do trabalho chorando: 'Antes, eu ficava feliz que minhas mais velhas eram meninas. Seriam noivas. Mas agora todos têm alguém para mandar ao front, e nós não temos ninguém. Eu estou velho, não vão me aceitar, vocês são garotas, e os meninos são pequenos'. Na nossa família, isso acabou sendo uma preocupação.

Organizaram o curso de enfermeiras, e meu pai levou eu e minha irmã para lá. Eu tinha quinze anos, minha irmã catorze. Ele dizia: 'É tudo o que posso dar para a Vitória. Minhas meninas...'. Na época não se pensava em outra coisa.

Um ano depois, fui parar no front...³²⁹

Para as "meninas de 1941"³³⁰, Aleksievitch dedicou um capítulo inteiro. A autora reuniu todas elas e seus pequenos trechos narrados em um capítulo que é aberto com indagações sobre a infância, sobre a juventude, a curiosidade dos mais jovens e a paixão por um ideal: "A primeira coisa que quero perguntar: por

³²⁹ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 63.

³³⁰ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 62.

que são assim? Por que são tantas? Como ousaram pegar em armas em igualdade com os homens? Atirar, colocar minas, explodir, bombardear – matar?”³³¹.

Com esse movimento de retomar a complexidade dessas escolhas feitas por adolescentes, a escritora, por meio da linguagem, da criação, viabiliza a narração de uma realidade repleta de aporias:

Todas tínhamos o mesmo desejo: ir para o front... Medo? Claro, dava medo... Mas não importava... Fomos para o centro de alistamento e nos disseram: ‘Cresçam, meninas... Vocês ainda estão verdes...’. Tínhamos uns dezesseis, dezessete anos. Mas eu dei um jeito, me aceitaram. Eu e uma amiga queríamos ir para a escola de francoatiradores, porém nos disseram: ‘Vocês vão ser controladoras de tráfego. Não temos tempo de treiná-las’.

Iam nos levar, e minha mãe passou vários dias montando guarda na estação de trem. Quando viu a gente, já estávamos para entrar no trem: ela me deu uma torta, uma dezena de ovos e desmaiou...³³²

A coragem e a obstinação são colocadas em *A Guerra não tem rosto de mulher* por meio das jovens irmãzinhas como forma de mostrar a representação de sentimentos que não são próprios apenas do sexo masculino. Mulheres jovens que acreditavam em seus próprios ideais e crenças, que fizeram suas escolhas de ir para o front. Aleksievitch mostra como uma representação das guerras a qual colocam apenas jovens donzelas aguardando seu salvamento está totalmente equivocada. Elas deixaram suas casas, suas mães, suas irmãs e irmãos para salvarem a si próprias e Svetlana Aleksievitch decide homenagear a coragem delas. A coragem por deixar suas vidas para trás, por assumirem escolhas irreversíveis para seus papéis sociais, por lutarem por seus próprios futuros:

Fui com o Exército até Berlim...

Voltei para meu vilarejo com duas Ordens da Glória e várias medalhas. Passei ali três dias, e no quarto dia minha mãe me tirou da cama cedinho, enquanto estavam todos dormindo: ‘Filhinha, eu fiz uma trouxa para você. Vá embora... Vá embora... suas duas irmãs menores ainda estão crescendo. Quem vai se casar com elas? Todo mundo sabe que você passou quatro anos no front, com homens...’

Não mexa na minha alma. Escreva sobre minhas condecorações, como os outros...³³³

³³¹ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 62.

³³² ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 65.

³³³ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 39.

4.3. As noivas/esposas

E como um carretel de lã colorida que se desenrola vai revelando diversas formas nas quais foi enrolado, formando desenhos e formatos diferentes, Aleksiévitich nos apresenta outras imagens de mulheres. Múltiplas mulheres dentro de narrativas das mães, das filhas, das irmãs e, agora, das noivas.

Assim como a pesquisa de Samantha Vajskop já nos mostrou, após a guerra as mulheres foram alvo de críticas e desconfianças: “qualquer mulher que usasse a medalha pelo serviço militar (za boevye zaslugi) teria recebido a medalha por serviço sexual (za polevye zaslugi)”³³⁴. Ao invés de a sociedade soviética celebrá-las, elas foram renegadas, deixadas ao esquecimento e obrigadas a retornarem aos seus papéis tradicionais de gênero. E o papel de gênero que é primeiramente atribuído a todas as mulheres é o de noiva/esposa zelosa, amorosa e dona de casa.

Porém, nos deparamos na obra de Aleksiévitich é com o conflito entre a cobrança desse papel social e a marginalização dessas mulheres. Em *A Guerra não tem rosto de mulher* nos deparamos com enfermeiras, que receberam medalhas de honra por salvarem vidas no meio do campo de combate, serem renegadas e julgadas por terem estado lá:

Isso mesmo, claro... Eu iria com uma mulher dessas numa missão de batedor, mas não me casaria com ela. Pois é... Estamos acostumados a pensar nas mulheres como mãe e noiva. A bela dama, enfim. Meu irmão mais novo me contou que, quando estavam conduzindo prisioneiros de guerra alemães pela nossa cidade, eles, os meninos, ficaram atirando nos prisioneiros com estilingue. Minha mãe viu e deu-lhe um tabefe. E eram uns pirralhos, daqueles que Hitler convocou por último. Meu irmão tinha sete anos, mas se lembra de como nossa mãe olhava para esses alemães e chorava: ‘Suas mães devem ter ficado cegas para deixar meninos como vocês irem para a guerra!’. Guerra é coisa de homem. O que foi, por acaso tem pouco homem sobre quem escrever no seu livro?³³⁵

Para cumprirem seu papel com a nação, deixaram o vestido branco, a doçura, a inocência e a fragilidade para trás. Não é de se surpreender que, ao

³³⁴ VAJSKOP. *Elena's war: Russian Women in Combat*, p. 26. Do original: “Since women were suspected of sexual misconduct in the military, any woman who wore the medal for military service (za boevye zaslugi) was said to have received it instead for sexual service (za polevye zaslugi)”. Tradução nossa.

³³⁵ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 117.

retornarem dos campos, a sociedade as rejeitaria. Elas não se conformaram com seus papéis engessados no ambiente doméstico e ingressaram no que há de mais terrível. Foram para a guerra tirar vidas, e não gerar vidas. Foram salvar os heróis da nação, não aguardar em casa:

Como a pátria nos recebeu? Não consigo contar sem soluços... Quarenta anos se passaram, e até hoje meu rosto queima. Os homens se calavam, mas as mulheres... Elas gritavam para nós: 'Sabemos o que vocês faziam lá! Com as b... jovens seduziam nossos homens. P... do front. Cadelas militares...'. Nos ofendiam de várias maneiras... O vocabulário russo é rico...³³⁶

Conforme podemos ver nos trechos, mais uma vez a sociedade patriarcal resume os ideais, as escolhas, a coragem e a obstinação das mulheres àquilo que deveria ser sua prioridade: o casamento. A partir do momento em que a mulher decide não escolher o casamento, tudo é virado contra ela e entram em cena os símbolos da sedutora, da bruxa, da libertina e da louca.

³³⁶ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 303.

4.4. As mulheres do front

Até o momento, em *A Guerra não tem rosto de mulher*, observamos como os papéis de gênero da mulher na sociedade patriarcal são cobrados nas mais adversas circunstâncias. Apesar das cobranças sociais sobre os papéis de gênero tradicionalmente impostos às mulheres se darem nas mais complexas situações, as retratações dos papéis das mulheres na guerra – no processo historiográfico hegemônico pautado no patriarcado – orientaram-se a partir de arquétipos baseados em personagens sem a profundidade e sem a complexidade, características fundamentais na constituição do que há de humano em uma história. O feminino e o feminino na guerra não aparecem nas narrativas que carregam a ótica patriarcal e violenta. Portanto, pontos fundamentais como, por exemplo, a relação da mulher com o próprio corpo e as cobranças da sociedade sobre o corpo da mulher são tratados como amenidades, sobras, excessos da verdadeira história.

Sob o ângulo masculinizado da violência e da guerra, as narrativas e as formas de construção das narrativas das mulheres devem ser silenciadas, censuradas e excluídas. Em contrapartida, em sua obra, Svetlana Aleksievitch decide tratar esteticamente esses excessos:

Depois dos primeiros encontros...

O espanto: mulheres que tiveram profissões militares – enfermeira-instrutora, francoatiradora, atiradora de metralhadora, comandante de canhão antiaéreo, sapadora – agora são contadoras, auxiliares de laboratório, guias turísticas, professoras de escola... Os papéis lá e cá não combinam. Recordam como se não estivessem falando de si mesmas, mas de outras garotas. Hoje, se espantam consigo. E aos meus olhos a história vai “se humanizando”, ficando mais parecida com a vida comum. Surge outra interpretação.³³⁷

Em *A Guerra não tem rosto de mulher*, ao propor essa outra interpretação dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, Aleksievitch encontra, por meio da literatura, espaços para tratar esteticamente aquilo que é irrepresentável, como discutimos no primeiro capítulo acerca da literatura de testemunho. De acordo com Jaime Ginzburg, o tratamento literário na memória do testemunho pode

³³⁷ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 13.

cumprir um papel ético ao permitir “atribuir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico”³³⁸.

Ou seja, Svetlana Aleksiévitch compreende a insuficiência da linguagem para dar conta das narrativas dessas mulheres, não apenas no nível do trauma, mas também na violência empregada pela sociedade patriarcal. Por meio da hibridização dos discursos e por meio do tratamento literário dessas narrativas, a autora propõe uma nova forma de apresentar os conflitos sociais que circundam afirmações como:

Certa vez, uma mulher que havia sido piloto recusou-se a se encontrar comigo. Por telefone, explicou: “Não posso... Não quero lembrar. Passei três anos na guerra... E, nesses três anos, não me senti mulher. Meu organismo perdeu a vida. Eu não menstruava, não tinha quase nenhum desejo feminino. E era bonita...”³³⁹

É justamente por tomar posição e propor uma reflexão sobre os silenciamentos impostos às mulheres na sociedade patriarcal que Aleksiévitch privilegia em sua obra passagens como a destacada acima. Em sua proposta artística, a autora escolhe privilegiar o que há de humano em meio à guerra e, pelo fato de suas narradoras serem mulheres, até mesmo a luz lançada sobre os acontecimentos carregará os contrastes, os conflitos, os paradoxos, as particularidades e as singularidades do que é ser humano sob a perspectiva do entre-lugar da mulher e do feminino:

Chegamos naquele lugar: areia amarela pisada e, em cima, uma botinha de criança...”. Mais de uma vez me avisaram (especialmente homens escritores): “As mulheres vão inventar para você. Vão criar”. Mas eu cheguei à conclusão: é impossível inventar isso. Copiar de alguém? Se é possível copiar isso, é só da vida; só ela tem tamanha fantasia.³⁴⁰

E é sobre esse processo de criação, fabulação, ficcionalização da vida feito pelas mulheres do front no livro de Aleksiévitch que nos deteremos um pouco mais. A seguir, trataremos algumas considerações da escritora inglesa Virgínia Woolf, em seu ensaio *Mulheres e ficção*, que nos parecem muito importantes para a discussão sobre a escrita e sobre a narrativa das mulheres.

³³⁸ GINZBURG, *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*, p. 4.

³³⁹ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 16.

³⁴⁰ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 21

4.5. A literatura feita por mulheres: a mulher e a escrita do front

Para Virgínia Woolf, ao considerarmos mulheres como escritoras, é preciso o máximo de flexibilidade, pois é necessário considerar outros espaços e condições que influenciam o trabalho de escrita das mulheres e que, muitas vezes, nada tem a ver com arte. É preciso considerar as mulheres e a ficção que escrevem, assim como a ficção escrita sobre elas.

Diante disso, assim como tratamos anteriormente, encontramos em Virginia Woolf a elaboração de um pensamento crítico em torno do sistema valorativo criado a partir de um ponto de vista masculinizado, lançado sobre a ficção, a crítica, a política, a arte, o qual impõe o silenciamento e a marginalização da escrita das mulheres e de suas narrativas. Woolf parte da Inglaterra do século XIX para realizar essas reflexões, mas, guardadas as devidas proporções, podemos elencar pontos compartilhados a grande parte das histórias das mulheres que integram as sociedades patriarcais às quais estão, ao menos simbolicamente, submetidas.

Para Woolf “a história da Inglaterra é a história da linha masculina, não da feminina”³⁴¹ e, portanto, sabe-se sempre dos homens algum fato, alguma distinção, enquanto das mulheres da sociedade sabe-se nada além de uma tradição: “nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram”³⁴². Logo, de acordo com a autora, ao estar diante de dados tão rasos como estes ou de arquétipos de mulheres presentes em ficções escritas sob a ótica masculina, é extremamente difícil a tarefa de entender “por que, num determinado momento, as mulheres fizeram isto ou aquilo, por que não escreveram nada, por um lado, e por que, por outro, escreveram obras-primas”³⁴³. Então, Virgínia Woolf elabora uma reflexão que se aproxima da proposta da obra de Svetlana Aleksievitch, propondo: “apenas quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência de vida tornados possíveis para a mulher comum é que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso

³⁴¹ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 10.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 10.

da mulher incomum como escritora”³⁴⁴. Sob perspectiva, entendemos a proposta de Aleksiévitich como um trabalho prático desse ensaio teórico realizado por Woolf, à medida que a escritora bielorrussa busca as histórias sobre a Segunda Guerra Mundial nas pessoas comuns:

Os mais sinceros, estou convencida, são as pessoas simples – enfermeiras, cozinheiras, lavadeiras... Elas – como definir com mais precisão? – tiram as palavras de si mesmas, e não dos jornais ou dos livros que leram, não do que é alheio. Apenas dos próprios sofrimentos e emoções..³⁴⁵

Mas é preciso que seja permitido a elas falar, escrever, narrar e viver múltiplas experiências. Tanto Aleksiévitich quanto Woolf, cada uma a sua maneira, se propõem a criticar o silenciamento imposto pela ordem patriarcal e a refletirem sobre o local ocupado por essas histórias, ultrapassando os limites impostos pelas barreiras em torno dos papéis de gênero tradicionalmente impostos às mulheres. Além disso, Virgínia Woolf elabora que, ao serem excluídas de certos tipos de experiências, as mulheres encontram grandes dificuldades na escrita de suas narrativas:

É indiscutível que a experiência exerce grande influência sobre a ficção. A melhor parte dos romances de Conrad, por exemplo, caso ele não tivesse podido ser um homem do mar, iria por água abaixo. Retire-se tudo o que Tolstói sabia sobre a guerra, como soldado, e da vida e da sociedade, como um jovem rico cuja educação o habilitava a qualquer tipo de experiência, e *Guerra e paz* ficaria incrivelmente empobrecido.³⁴⁶

Virgínia Woolf afirma que nenhuma experiência “da guerra, da vida no mar, da política ou dos negócios era possível para elas”³⁴⁷ e, até mesmo, a vida particular, a vida doméstica, na qual elas encontram a intimidade emocional, estavam regidas estritamente por leis e costumes. Isso gerava, de acordo com Woolf, particularmente no caso das escritoras inglesas, um certo empobrecimento na “escolha do assunto, em sua docilidade e autoafirmação antinaturais”³⁴⁸ tornando-as – em deferência à autoridade de um ponto de vista

³⁴⁴ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 10.

³⁴⁵ ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p. 13.

³⁴⁶ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 12.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 14.

- “ou muito masculina ou feminina demais, perdendo sua integridade perfeita e, com isso sua característica mais essencial como obra de arte”³⁴⁹.

A autora ainda explora outra dificuldade a ser enfrentada por elas: a dificuldade técnica. Dificuldade essa transpassada “quando a mulher tiver coragem para se sobrepor à oposição e determinar-se a ser fiel a si mesma”³⁵⁰. Contudo, um romance “é uma exposição de mil diferentes objetos”³⁵¹, os quais devem ser relacionados e mantidos pela visão do autor, mas que devem também seguir outra ordem; a ordem a eles imposta pelas convenções:

Como os árbitros das convenções são os homens, pois foram eles que estabeleceram uma ordem de valores na vida, e já que é na vida que em grande parte a ficção se baseia, também aqui, na ficção, em extensa medida, esses valores prevalecem.³⁵²

Entretanto, a autora argumenta que homens e mulheres provavelmente não compartilharam dos mesmos valores, na vida ou na arte, então, ao se propor a escrever um romance, a mulher constatará seu incessante desejo por alterar esses valores pré-estabelecidos, “querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante”³⁵³. Em *A Guerra não tem rosto de mulher*, Aleksievitch nomeia essas subversões de “ninharias” e as críticas por parte dos homens aparecem em diversos momentos ao longo do texto. Tais críticas, conforme vimos no primeiro capítulo deste trabalho, giram em torno da legitimidade do material colhido, da sua relevância ou até mesmo da lisura daqueles testemunhos. A rigidez da crítica sobre o valor da fronteira estabelecida entre o real e o ficcional torna-se muito mais relevante para a sua obra. Sobre esse ponto, Woolf argumenta que haverá surpresa por parte desse crítico do sexo oposto, pois quando ele se defronta com uma tentativa de alterar a escala de valores, ele vê nisso “não só uma diferença de visão, mas também uma visão que é fraca, ou banal, ou sentimental, por não ser igual à dele”³⁵⁴.

³⁴⁹ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 14.

³⁵⁰ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 15.

³⁵¹ Ibidem.

³⁵² Ibidem.

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 15.

Dito isso, Woolf conclui suas reflexões sobre algo que nos ajuda a compreender a relevância da obra de Aleksievitch no processo de contraposição a esse movimento de silenciamento empregado pelo patriarcado, em todas as camadas sociais: a mudança e a transformação dos papéis tradicionais de gênero naquilo que concerne à escritora e à leitora. Pois, a partir do momento em que as relações das mulheres não se detêm apenas às emocionais ou a partir de “um velho sistema, que a condenava a olhar de esguelha para as coisas, pelos olhos ou pelos interesses do marido ou do irmão”³⁵⁵, mas sim das relações políticas e intelectuais, elas passam a agir por si mesmas e seus romances tornam-se “naturalmente mais críticos da sociedade e menos analíticos das vidas individuais”³⁵⁶. Nesse sentido:

Pode-se esperar que o papel de mosca-varejeira do Estado, até aqui uma prerrogativa dos machos, agora também passe a ser exercido por mulheres. Seus romances tratarão das mazelas sociais e das soluções para elas. Seus homens e mulheres não serão totalmente observados na relação emocional que mantenham uns com os outros, mas sim por se juntarem e entrarem em conflito, como grupos e classes e raças. Essa mudança tem sua importância.³⁵⁷

Logo, a guerra retratada em *A Guerra não tem rosto de mulher* não coincidirá com a história retratada nos livros hegemônicos, pois além de trazer os elementos que elencamos anteriormente nos outros capítulos, ela será a guerra das mulheres, de seus valores, pontos de vista, do entre-lugar do qual fala o feminino. Para fecharmos tal discussão, retomamos aqui a reflexão de Homi Bhabha sobre aquilo que nomeia de o direito de narrar. O autor afirma que as artes e as humanidades protegem o direito de narrar e contribuem com o processo de tradução cultural: “a autoridade de contar histórias, recontar ou reformular histórias, que criam a teia da vida social e mudam a direção de seu fluxo”³⁵⁸. De fato, o direito de narrar não é simplesmente um ato linguístico, “é também uma

³⁵⁵ WOOLF. *Mulheres e ficção*, p. 17.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Ibidem.

³⁵⁸ BHABHA. *The right to narrate*, p.1. Do original: “the authority to tell stories, recount or recast histories, that create the web of social life and change the direction of its flow”. Tradução nossa. Disponível em: < <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/38/the-right-to-narrate>>. Acesso em: 2 de mai. 2021.

metáfora para o interesse humano fundamental na própria liberdade, o direito de ser ouvido – de ser reconhecido e representado”³⁵⁹. Tal direito não seria apenas uma questão da legalidade, mas também uma questão estética e ética; um direito enunciativo, um “sinal de vida cívica”³⁶⁰.

As sociedades que viraram as costas a este direito são sociedades nas quais o silêncio predomina e ensurdece: “nações autoritárias, silêncio policial com sirenes, megafones, vozes violentas transportadas por alto-falantes ou de pódios elevados”³⁶¹. Nesse sentido, compreendemos Svetlana Aleksievitch e suas mulheres do front nesse movimento de reivindicação ao seu direito de narrar, de se contrapor ao autoritarismo, ao patriarcado, ao silêncio. *A Guerra não tem rosto de mulher* seria, então, não apenas mais uma obra sobre os acontecimentos da guerra, casos isolados, mas de todas as guerras que ali habitam, a guerra antes desconhecida.

³⁵⁹ BHABHA. *The right to narrate*, p.1. Do original: “it is also a metaphor for the fundamental human interest in freedom itself, the right to be heard –to be recognized and represented”. Tradução nossa. Disponível em: < <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/38/the-right-to-narrate>>. Acesso em: 2 de mai. 2021.

³⁶⁰ Ibidem.

³⁶¹ Ibidem.

Considerações finais

Todos nós traçamos, individualmente, nossa narrativa, na longa história da humanidade. A mensagem que a obra de Svetlana Aleksievitch transmite é, justamente, sobre como podemos e devemos fazer irromper, desvelar e narrar as histórias ocultadas pelas instituições reguladoras das relações de poder na sociedade. Histórias encaixadas como pequenas, como desvios, detalhes que não fazem diferença. Em *A Guerra não tem rosto de mulher* observamos como a História com H maiúsculo é revisitada, revista, reconsiderada e realocada a partir do ponto de vista do pequeno. Esses movimentos de revisitação, leva-nos a refletir sobre questões universais que circundam a condição humana, como a vida e a morte, a felicidade e a dor, o dever e a liberdade.

A Guerra não tem rosto de mulher foi escrito há quase 40 anos, mas as perguntas elencadas por Aleksievitch, sobre qual a justificativa para se impor às ex-combatentes um silêncio quase ensurdecedor acerca daquilo que elas experienciaram nos campos de batalha ou como podemos contar histórias tão terríveis para quem não viveu, permanecem sem respostas. Outras questões elencadas neste trabalho sobre a obra de Svetlana Aleksievitch nos parecem assustadoramente atuais, como o negacionismo da verdade com vias de fortalecer um discurso segregador e fascista, a deslegitimação de corpos marginalizados e suas narrativas para tornar possível a utilização da violência social e histórica, a partir da aplicação de uma política discriminatória em todas as instâncias das relações sociais e de poder.

Todas essas questões saltam das páginas de *A Guerra não tem rosto de mulher* e invadem o peito da leitora ou do leitor e a tarefa de não permitir-se envolver emocionalmente se faz impossível. Então, para que eu possa tentar cumprir com o título desta parte e conseguir elaborar algumas considerações sobre a pesquisa – mas que de forma alguma são finais, com o sentido de serem conclusivas – precisarei pedir licença e utilizar a primeira pessoa do singular neste texto. Preciso pontuar para quem me lê que sou mulher, brasileira, filha de pai nordestino e de origem humilde e essas singularidades se fazem latentes

em alguns pontos tratados nesta dissertação, principalmente no momento de sua redação.

Pesquisar a revisitação política de momentos históricos e elaborar reflexões sobre textos que trabalham com a realidade, o ficcional, o trauma, a catástrofe, o silêncio, no Brasil pandêmico dos anos de 2020 e 2021 revelou-se um desafio. O negacionismo da ciência como força e forma de dizimar populações minoritárias, o ataque ao ensino público e de qualidade como meio de opressão e manutenção de desigualdades sociais, o trauma e o medo ocasionado pela perda de milhares de vidas, dentre outros componentes elencados para a catástrofe, transformaram a distância geográfica e temporal entre União Soviética do pós-guerra e Brasil do início dos anos 2020 meras notações.

Tomar posição a partir do meu entre-lugar como mulher, estudante de uma universidade pública, a primeira da família a ingressar em uma universidade e cidadã que se preocupa, constantemente, com o exercício político firmou meu interesse por pesquisar *A Guerra não tem rosto de mulher*, mas, em um determinado momento, se transformou em um grande esforço no enfrentamento aos percalços naturais de um trabalho com a escrita. Percalços agravados pelas dificuldades de pesquisar literatura no país em que o governo decidiu reduzir substancialmente os investimentos em cultura e arte. Tomar posição com uma pesquisa sobre mulheres em uma sociedade patriarcal, machista, especialmente no país considerado pela ONU como o pior país no mundo para se nascer menina, o 5º país do mundo no ranking de feminicídio, no país que mais mata pessoas travestis e transexuais, no país em que apenas 14% do legislativo é ocupado por mulheres e dentre tantos outros dados que podem ser elencados aqui para demonstrar como essa pesquisa torna-se um grande desafio pessoal, dada a realidade atual em que me encontro.

Quando a pandemia nos atingiu, e junto com ela os reflexos de um governo altamente perigoso, prosseguir a pesquisa mostrou-se um obstáculo doloroso demais para ser atravessado. Por vezes, a solidão da escrita, o luto de tantas vidas perdidas, o medo da doença e os textos incrivelmente brutais

encontraram-se e impuseram limites, até aquele momento, intransponíveis. Mas restava apenas uma certeza: era preciso continuar.

A obra de Aleksievitch vinha mostrar que as histórias das pessoas reais, dos seres humanos pequenos, marginalizados e silenciados precisavam ganhar outros públicos, outros olhares e outras possibilidades de se pensar a arte, a literatura, a história, a cultura e as realidades. Era preciso prosseguir, apesar de todos os sinais de desesperança em um país natimorto e enlutado. Aleksievitch me mostrou que apesar de algumas histórias não possuírem rosto e identidade, elas falam.

Há algo curioso na voz e eu vou lhes contar. Há muito não tenho mais meu pai e de todas as lembranças que carrego dele comigo, a única coisa de que, apesar do meu esforço constante, não consigo me lembrar é da sua voz. O que me faz pensar em como na voz a memória, o valor, o humano, fazem-se identidade e singularidade. Na voz carregamos nossos sentimentos, nossas crenças, nossas esperanças, nossas histórias, nossa fé. Em *A Guerra não tem rosto de mulher* existe coro e eco. É possível e é preciso que ouçamos suas vozes.

No século XXI da mais absoluta pressa, é preciso que paremos e escutemos com atenção os mistérios da humanidade, das histórias ocultadas e intercambiar nossas experiências para a construção de outra narrativa. Aleksievitch me mostrou exatamente como podemos ouvir essas vozes, me ensinou como escrever “a verdade sobre a vida e a morte em geral, e não só a verdade sobre a guerra”³⁶². Nos mostra também como elaborar outras narrativas possíveis diante do discurso homogeneizante, silenciador e patriarcal que, por vezes, ganha forma e figura nas sombras mais alarmantes do discurso fascista.

Se há algo que Svetlana Aleksievitch conseguiu trazer de volta por meio de sua escuta ativa aos silenciados é a proposta de narrativa que Benjamin acreditou ser a faculdade inalienável de intercambiar experiências. Podemos, diante do horror, construir novas narrativas, novas histórias, trazer à tona relatos e fatos negligenciados. Podemos e devemos propor novas configurações,

³⁶² ALEKSIÉVITCH. *A Guerra não tem rosto de mulher*, p.16.

trabalhar com a substância amorfa, maleável e inerente nos mais diversos contextos históricos, sociais e políticos, pois nossas vozes precisam ser ouvidas.

Referências

ABREU, Denise Borille de. *Nas tramas do trauma: as mulheres, a guerra e a escrita feminina em literaturas de língua portuguesa*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras, Doutorado em Letras) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ABREU, Denise Borille de. *No Woman's Land? Women's Writings and Historical Representation in World War I*. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras: Literatura, Faculdade de Letras, Mestrado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BARTHES, Roland. Introdução à estrutural da narrativa. In ____: *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. O entrelugar das culturas. In: _____. COUTINHO, Eduardo F. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos*. Tradução de Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

BHABHA, Homi K. BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliane Livia Reis e Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BHABHA, Homi K. *The right to narrate*, 2017. Disponível em: <www.harvarddesignmagazine.org/issues/38/the-right-to-narrate>. Acesso em: 10 de mai. 2021.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRINTLINGER, Angela; CONN, Steven. Russian Women: Living in History's Shadow. *Journal of International Women's Studies*, Massachusetts, Bridgewater State University, v.2, n.3, p. 94-103, 2001. Disponível em:<vc.bridgew.edu/jiws/vol2/iss3/6>. Acesso em: 18 nov. 2019.

BURNS, Tom; CORNELSEN, Elcio. (orgs.). *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARGNELUTTI, Camila; ALÓS, Anselmo Peres. A mulher como o outro: uma história de deslegitimação e silenciamento. *Linguagens & Cidadania*, Santa Maria, Universidade Federal de Santa Maria, v.21, n. esp., p. 1-19, dez. 2019. Acesso em: 13 ago. 2020.

CASA NOVA, Vera. Fricções. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, v. 8, p. 72-76, 2018. mar. 2018. Disponível em:<www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1251>. Acesso em: 30 ago. 2019.

GRAVET, Catherine. Marie-Ève Thérenty, Literatura na vida cotidiana. Jornalismo poética na XIX. *Questions de communication*, Pont-à-Mousson, L'université de Lorraine, n. 14, 2018. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1570>>. Acesso em: 09 ago. 2020.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor, a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

COSSON, Rildo. *O que é o romance reportagem*. Brasília: Editora UNB, 2001.

COTTAM, K. Jean. Soviet Women in Combat in World War II: The Ground Forces and the Navy. *International Journal of Women's Studies*. v. 2, n. 3, p. 345-357, 1980.

CRU, Jean Norton. *Témoins*. Paris: les Etincelles, 1929.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as Imagens Tomam Posição*. O Olho da História - Volume 1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DUTUE, Frédéric; LACOSTE, Charlotte. Ce que le témoignage fait à la littérature. *Europe Revue littéraire mensuelle*, Paris, Europe Revue, p.3-15, 2016. Disponível em : < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01362527/document>>. Acesso em: 22 set. 2020.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA: Citação information. *The New Journalism*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/New-Journalism>>. Acesso em: jun. 2020.

FARIA, Nídia Sofia. Jornalismo literário: um olhar histórico para o gênero e suas características. *Comunicação Pública*, Lisboa, Escola Superior de Comunicação Social, v. esp., n.1, p. 29-44, 2011. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cp/210>>. Acesso em: 12 de out. 2020.

FERRARI, Maria Helena; SODRÉ, Muniz. *Técnicas de reportagem*. São Paulo: Summus Editorial, 1986.

FERREIRA, Carlos Rogé. *Literatura e jornalismo, práticas políticas: discursos e contra discursos, o novo jornalismo, o romance-reportagem e os livro-reportagem*. São Paulo: EDUSP, 2004.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro. *A mulher como "o outro": a filosofia e a identidade feminina*. Universidade de Lisboa, 2007. Disponível em:<<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5612.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2020.

FRIDERICH, Maurice. *Reading for the Masses: Popular Soviet Fiction, 1976-80*. University of Illinois at Urbana-Champaign, Estados Unidos, 1981. Disponível em: <<https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED213025.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

GARNER, Dwight. *Russian Women Speak Up About the Front Lines and the Home Front*. New York Times, 2017. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2017/07/25/books/review-svetlana-alexievich-unwomanly-face-of-war.html>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

GARZONI, Leriche de Castro. *Resenha de Lyon-Caen, Judith. La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*. Tallandier, Paris, 2006. Acesso em ago. 2020. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/8104><http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/8104>>. Acesso em: 18 de nov. 2020.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Revista Conexão Letras*, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, v. 3, n. 3, maio 2015. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55604>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

GRAYZEL, Susan R. *Women and first World War*. ed. 2. Nova York: Routledge, 2013.

HARRIS, Adrienne Marie. *The Myth of the Woman Warrior and World War II in Soviet Culture*. Tese (Department of Slavic Languages and Literatures and the Faculty, Doctor of Philosophy) Kansas University, Kansas. 2008. Disponível em: <https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/4136/umi-ku-2564_1.pdf%3Bsequence%3D1>. Acesso em: 17 nov. 2019.

KASSAB-CHARFI, Samia. *Temoignage genre litteraire*, 2020. Disponível em: <<https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/06/10/temoignage-genre-litteraire-rastier/>>. Acesso em: 17 jul. 2021.

LANDI, Thiago. Literatura e edição à luz da sociologia dos textos, de D. F. McKenzie. *Manuscritica: Revista de Crítica Genética*, n. 43, p. 44-53, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/184040>. Acesso em: 13 ago. 2021.

LANNON, Francis. *Women and Images of Women in the Spanish Civil War*. Cambridge, 12 out. 1990. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/S0080440100011312>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018.

MESNARD, Phillipe; RASTIER, Françoise. *La poéticité du témoignage*. Disponível em: < http://www.revue-texto.net/Dialogues/FR_Mesnard.pdf>. Acesso em: 16 de jul. 2020.

MOURA, Tatiana. *Novíssimas guerras: espaços, identidades e espirais da violência armada*. Coimbra: Edições Almedina, 2010.

NOBEL PRIZE. *Svetlana Alexievich - facts*. Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/facts/https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/facts/>>. Acesso em: 13 aug 2021.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

PENNINGTON, Reina. Offensive Women: Women in Combat in the Red Army in the Second World War. *The Journal of Military History*, v. 74, p. 775-820, jul. 2010. Disponível em: <<http://www.reinapennington.com/rjpPDFs/Pennington%20Offensive%20Women.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

PONTE, Cristina. *Contributo do Realismo para o Discurso Jornalístico*. Caleidoscópio – Revista de Comunicação e Cultura, Territórios Do Jornalismo, Lisboa, v.5, n.6, p. 177-185, 2005.

PORTAL TAG. *Entrevista com Svetlana Aleksievitch*, 2018. Disponível em <<https://www.taglivros.com/blog/entrevista-svetlana-aleksievitch-tag-livros/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *La Palavra Muda: ensaio sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

RANCIÈRE, Jaques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n.86, p. 75-90, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

RASTIER, Françoise. *d' Exterminations et littérature. Les témoignages inconcevables*. Paris: Puff, 2019.

ROUDAKOVA, Natalia. *Losing Pravda: Ethics and The Press in Post-Truth Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. Trad.: Rosa Freire. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, vol.20, n.1, p.65-82, 2008.

SVETLANA Alexievich Facts. *The Nobel Prize*, 2015. Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/facts/>>. Acesso em: 20 jan. de 2020.

THÉRENTY, Marie-Ève. *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris: Éd. Le Seuil, 2007.

VAYSKOP, Samantha. *Elena's war: russian women in combat*. Ohio: Ashbrook Statesmanship Thesis, 2008. Disponível em: <<https://ashbrook.org> > 2012/06 > 2008-Vajskop>. Acesso em: 18 nov. 2019.

WOOLF, Virginia. *As mulheres devem chorar ou... se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo*. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2019.

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. In.:_____ *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: CosacNaify, 2014.