

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Raphael Domingos de Ávila

UMA CATÁSTROFE DO TEMPO:
Remontagem da História em *Vozes de Tchernóbil*, de Svetlana Aleksievitch

Belo Horizonte
2025

Raphael Domingos de Ávila

**UMA CATÁSTROFE DO TEMPO:
Remontagem da História em *Vozes de Tchernóbil*, de Svetlana Aleksiévitich**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Valéria Sabrina Pereira

Belo Horizonte
2025

A958c Ávila, Raphael Domingos de.
Uma catástrofe do tempo [manuscrito] : remontagem da história em
Vozes de Tchernóbil, de Svetlana Aleksiévitich / Raphael Domingos
de Ávila. – 2025.
1 recurso online (139 f. : il., tab., p&b.) : pdf.
Orientadora: Valéria Sabrina Pereira.

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: f. 163-167.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Aleksiévitich, Svetlana, 1948- – Vozes de Tchernóbil – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura russa – História e crítica – Teses. 3. Memória na literatura – Teses. 4. Acidente Nuclear de Chernobyl, Chernobyl, Ucrânia, 1986 – Narrativas pessoais russas – Teses. 5. Testemunho narrativo (Literatura) – Teses. I. Pereira, Valéria Sabrina. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.93358



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

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE RAPHAEL DOMINGOS DE ÁVILA

Número de registro: 2023661182. Às 14:00 horas do dia 10 (dez) do mês de março de 2025, reuniu-se, via videoconferência, a Banca Examinadora de Dissertação, indicada *ad referendum* do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 10/02/2025, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *UMA CATÁSTROFE DO TEMPO: Remontagem da História em Vozes de Tchernóbil, de Svetlana Aleksievitch*, requisito final para obtenção do Grau de MESTRE em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Valéria Sabrina Pereira, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Valéria Sabrina Pereira - POSLIT/FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - POSLIT/FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Profa. Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach - UFSM - indicou a aprovação do candidato.

Pelas indicações, o candidato foi considerado APROVADO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 10 de março de 2025.



Documento assinado eletronicamente por Valeria Sabrina Pereira, Professora do Magistério Superior, em 11/03/2025, às 13:53, 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 Romulo Monte Alto, Coordenador(a) de curso de pós-graduação, em 11/03/2025, às 15:34, 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 Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Usuária Externa, em 11/03/2025, às 15:52, 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 4013935 e o código CRC 3B46D6A3.

Em memória de Iolanda Rodrigues Domingos, minha avó.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pelo financiamento deste trabalho. Aos professores que tive durante o curso, que tanto me inspiraram. À UFMG e ao PósLit-UFMG, por todo o suporte necessário. E, especialmente, à minha orientadora, Valéria Sabrina Pereira, pela atenção, exigência e critério, sem os quais este trabalho jamais poderia ter sido realizado, mas também pelas boas conversas e encontros que tivemos.

Agradeço imensamente à minha família, que sempre esteve ao meu lado. Em especial, a Patrícia Domingos, minha mãe, por nunca ter medido esforços para que eu pudesse estudar e realizar meus sonhos. À minha namorada e companheira, Elisabetta Mazocolli, por dividir seus sonhos comigo, por me fazer tão feliz, por fazer eu me apaixonar mais pela literatura ao passo que me apaixono ainda mais por ela. Aos amigos antigos de Juiz de Fora, especialmente a João Pedro Sequeto, meu irmão para toda a vida. Aos novos amigos que fiz em Belo Horizonte, juntos remediamos a distância de nossas casas pela escuta, pelo companheirismo e pelos bons papos madrugada adentro.

Por fim, este trabalho é dedicado à minha vó, que nos deixou no curso deste mestrado. É doloroso pensar que estive longe no seu último ano de vida, nas conversas que nunca tivemos. Iolanda era analfabeta, nunca estrou em uma sala de aula, começou a trabalhar na roça com 7 anos de idade. Segurava um lápis como quem segura uma foice. Por isso, prometi a ela que agarraria com toda minha força as oportunidades que a educação me desse. A história da minha avó não é a da superação, de quem venceu pelo trabalho duro. É a história da infância roubada, da violência de classe, da miséria superada pelo sofrimento que ninguém deveria passar para dar uma vida digna a sua família. Minha promessa foi menos sobre gratidão do que indignação.

Existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos, nos outros móveis da família, nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhermos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que dissemina, assim como em tudo que nos rodeia [...].

(Raduan Narrar)

RESUMO

Esta dissertação explora a relação entre a forma literária e a criação de sentido e inteligibilidade do trauma na memória coletiva, a partir da obra da escritora bielorrussa Svetlana Aleksievitch, em especial no livro *Vozes de Tchernóbil*. A autora utiliza relatos orais, narrados diretamente em primeira pessoa, para reconstruir a história da União Soviética a partir das experiências individuais, contrastando com a narrativa totalizante do Estado. A dissertação discute como Aleksievitch constrói pela literatura, através dos recursos da montagem literária aplicados à organização dos relatos testemunhais, uma imagem do tempo como algo multifacetado, anacrônico e lacunar, oposto ao tempo da historiografia positivista. O trabalho também aborda o desastre de Tchernóbil como um marco traumático que redefine a noção de tempo e memória coletiva do povo soviético, destacando a importância do testemunho na reconstrução de eventos históricos. A dissertação ainda reflete sobre a ficcionalização da história, argumentando que a escrita histórica é uma construção narrativa que utiliza técnicas literárias para dar sentido aos eventos passados. Desse modo, acreditamos que a montagem literária na obra de Aleksievitch é a forma encontrada pela autora de inscrever na memória coletiva a temporalidade própria da lembrança e da narração oral. Sendo assim, concluímos que a montagem no trabalho da escritora é, mais do que como um recurso técnico e estilístico, uma maneira de pensamento sobre a História.

Palavras-chave: Literatura russa; Literatura de testemunho; Literatura contemporânea; Svetlana Aleksievitch; Tchernóbil; Montagem literária.

ABSTRACT

This dissertation explores the relationship between literary form and the creation of meaning and intelligibility of trauma in collective memory, based on the work of the Belarusian writer Svetlana Alexievich, particularly in the book *Vozes de Tchernóbil*. The author employs oral testimonies, narrated directly in the first person, to reconstruct the history of the Soviet Union through individual experiences, contrasting with the State's totalizing narrative. The dissertation discusses how Alexievich uses literary montage techniques to organize the sequence of testimonies and the structure of her books, thus creating an image of time as multifaceted, anachronistic, and fragmented—opposed to the linear time of positivist historiography. The study also addresses the Chernobyl disaster as a traumatic milestone that redefines the notion of time and collective memory, highlighting the importance of testimony in reconstructing historical events. Furthermore, the dissertation reflects on the fictionalization of history, arguing that historical writing is a narrative construction that employs literary techniques to make sense of past events. In this way, we believe that literary montage in Alexievich's work is the author's way of inscribing in collective memory the temporality inherent to remembrance and oral narration. Thus, we conclude that montage in her writing is more than just a technical and stylistic device; it is a way of thinking about History.

Keywords: Russian literature; Testimonial literature; Contemporary literature; Svetlana Alexievich; Chernobyl; Literary montage.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: A organização de <i>Vozes de Tchernóbil</i>	139
--	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
PARTE I: “UMA CATÁSTROFE DA CONSCIÊNCIA”: MEMÓRIA, TESTEMUNHO E FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA	16
I.1 VOZES DA UTOPIA: O PROJETO LITERÁRIO DE SVETLANA ALEKSIÉVITCH	17
I.2 CONTEXTO HISTÓRICO: ASCENSÃO E QUEDA DO IMPÉRIO VERMELHO.....	24
I.2.1 O desastre de Tchernóbil e suas consequências	29
I.3 MEMÓRIA HISTÓRIA E IDENTIDADE	37
I.3.1 Memória coletiva, História e identidade social	37
I.3.2 Memória e história nacional	42
I.3.2.1 O <i>Homo Sovieticus</i> e a identidade nacional soviética	44
I.3.3 Memória funcional e memória cumulativa.....	50
1.4 TESTEMUNHO, TRAUMA E REPRESENTAÇÃO	55
I.4.1 As transformações do testemunho e a cultura da memória.....	57
I.4.2 Para apoderar-se do pesadelo: a representação do trauma na História e na Literatura.....	65
I.4.2.1 A História como Trauma.....	69
1.4.3 O trauma nos Estudos Pós-Soviéticos.....	76
I.5 A FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA	83
I.5.1 Tempo e verdade da História: montagem do tempo e a questão das vozes anônimas	92
PARTE II: “ROMPEU-SE O FIO DO TEMPO”: A MONTAGEM DE VOZES EM SVETLANA ALEKSIÉVITCH.....	103
II.1 TEMAS E ESTILO LITERÁRIO	104
II.1.1 Temas e conteúdo da obra.....	104
II.1.2 Trajeto estilístico.....	107
II.2 ALEKSIÉVITCH E SEUS PRECURSORES	116
II.2.1 Literatura em língua russa.....	116
II.2.1.1 Literatura contemporânea bielorrussa: Ales Adamovich e Vasil Kykaw.....	116
II.2.1.2 O romance polifônico: Dostoévski, Adamóvitch e Aleksiévitch	119
II.2.1.3 Literatura de testemunho do Gulag: Alexander Soljenítsin e Varlam Chalámov	121
III.2.2 Montagem literária	124
II.3 ANÁLISE: MONTAGEM DE VOZES, REMONTAGEM DO TEMPO.....	127
II.3.1 Desmontando <i>Vozes de Tchernóbil</i>	127
II.3.1.1 Estruturas gerais.....	127

II.3.1.2 Tipos de narrativa	129
II.3.1.3 Recursos estilísticos	131
II.3.1.4 Organização dos capítulos	132
II.3.2 Remontando <i>Vozes de Tchernóbil</i>	140
II.3.2.1 Concerto de vozes: Leitura de dois testemunhos subsequentes.....	140
II.3.2.2 Fragmentos de memória: Leitura de um testemunho curto	153
CONCLUSÃO	158
REFERÊNCIAS	163

INTRODUÇÃO

O que é a voz? Objetivamente, o som da vibração de músculos em uma garganta. Mas ela é também uma impressão sonora de uma pessoa. Associamos a voz de alguém a sua própria identidade: mesmo que se falem sobre exatamente as mesmas coisas, o timbre, o sotaque e a intensidade tornam cada voz única e inalienável a um determinado corpo. Talvez seja por isso que esqueçamos tão rapidamente as vozes das pessoas mortas: parece impossível lembrá-las sem a presença física de seus portadores.

Em *Vozes de Tchernóbil*, da escritora bielorrussa Svetlana Aleksievitch, esse imperativo que liga a voz à presença torna-se a forma pela qual a história da maior catástrofe nuclear que o mundo já viu é interpretada. O avanço tecnológico nuclear foi um marco científico da humanidade, mas a catástrofe escancarou de modo terrível como a radiação ainda nos é um grande mistério. Por mais que as explicações objetivas deem conta de suas causas, consequências materiais para a terra e para as pessoas e dos dados frios das vidas humanas destruídas, a verdade sobre o Tchernóbil ainda é algo incalculável. Talvez o mais próximo de entendermos a singularidade da radiação seja através das experiências também singulares de quem vivenciou isso de perto: trabalhadores da usina, pessoas que precisaram deixar seus lares, cientistas, liquidadores, habitantes das zonas proibidas pela contaminação.

No livro em questão, assim como nos demais trabalhos da autora, há uma reunião de relatos orais sobre Tchernóbil, de fontes que tiveram diferentes tipos de envolvimento com o desastre, narrados em primeira pessoa. Para cada obra, Aleksievitch conduz centenas de entrevistas com essas testemunhas. Chama atenção como sua voz autoral pouco aparece nos textos, a não ser pelas introduções dos livros e outras raras exceções. Sua interferência autoral maior está na condução das entrevistas, na seleção dos relatos ou trechos de relatos para o livro e na organização romanesca dessas histórias.

Os depoimentos selecionados são organizados em estruturas que os conectam em sequências e agrupamentos, combinados com documentos, citações, ensaios pessoais da autora e outros materiais. Desse modo, temos em sua obra uma diversidade de vozes – pontos de vista, experiências, assim como modos de narrar –, mas também uma unidade de sentido construída pelas estratégias de montagem da obra, tornando o trabalho literário de Aleksievitch algo análogo a uma regência de vozes.

Seu estilo literário revela a oposição que existe entre a diversidade das memórias individuais e a busca por explicações totalizantes da historiografia científica, explicações

estas que parecem insuficientes para entender a singularidade da catástrofe. Ocorrido em 1986, nos primeiros momentos após o desastre houve um silêncio quase completo sobre ele. Tão próximos ao acontecimento, as palavras faltavam para compreender o horror da radiação. Isso é algo que ocorre em todas as catástrofes ambientais e humanitárias, uma dificuldade de assimilação dos eventos a partir da proximidade temporal e do trauma sofrido. No caso de Tchernóbil, esse momento de mudez também passa pela impossibilidade de prevermos suas consequências.

A permanência da radiação e seus efeitos a longo prazo revelam como o evento é uma história que ainda está em curso. Trata-se de uma catástrofe do tempo, portanto: como afirma Aleksiévitich, Tchernóbil mudou nossa dimensão e sensação de tempo. Simultaneamente ao trabalho de reconstituir o passado e preencher as lacunas de silêncio sobre essa história, *Vozes de Tchernóbil* também parece ser um escrito sobre o futuro – ou a noção de futuro, completamente transformada pela catástrofe. Por conta disso, para Aleksiévitich, Tchernóbil inaugura uma nova era, a era da catástrofe.

Para a autora, o horror muda de forma ao final do século XX, antes atrelado à guerra e aos conflitos bélicos, especialmente no contexto soviético. O desastre nuclear aponta para esse futuro – que se tornou nosso presente –, quando grandes desastres climáticos, ambientais e sanitários assolariam nossa vida na Terra. Nesse sentido, Tchernóbil também é uma catástrofe da imaginação: entendendo como o evento prenuncia a principal questão de nossos tempos, é difícil imaginar um futuro em uma realidade na qual vivemos a acelerada destruição de nosso planeta.

Nos dois anos que me dediquei a este trabalho, o mundo se transformou em uma velocidade assustadora. Há pouco passamos por uma pandemia, e o alerta sobre aquecimento cada vez maior do globo já era uma realidade discutida desde que me entendo por gente. No entanto, a cada ano, o futuro parece se encurtar mais. Vi o Rio Grande do Sul afundado em água. Vi meu estado, Minas Gerais, pegar fogo. Tive pessoas próximas afetadas diretamente por esses desastres. Percebi como essa falta de perspectiva para os próximos tempos transforma nossas vidas, retirando gradualmente a cor que vemos no mundo. Além disso, Aleksiévitich se precipitou ao dizer que o horror da guerra havia sido substituído pelo horror da catástrofe ambiental: ambos coexistem em nosso tempo, já que esses dois últimos anos também foram os com mais guerras em curso no mundo desde o fim da Segunda Guerra Mundial.

A catástrofe de Tchernóbil mostra os perigos do avanço tecnológico e científico afastado da realidade social, ligado somente à lógica do capital. Como Prometeu, quisemos roubar o fogo dos deuses, mas vimos nosso próprio mundo queimar por conta

disso. Em uma realidade como a nossa, na qual dependemos tanto da ciência, é preciso restabelecer essa conexão com as pessoas reais, com a dimensão da vida real, que parece tão afastada dos objetivos do avanço tecnológico desenfreado. Tchernóbil foi uma catástrofe do tempo, em dois sentidos. Primeiramente, por ser um marco para as questões de nosso tempo, como discutido até aqui. Mas também por evidenciar uma outra noção de tempo que não a do progresso capitalista, da superação do passado e do presente por um eterno porvir: a obra de Aleksiévitich nos evidencia como devemos redirecionar nosso olhar, desse futuro distante – prometido pelo discurso de progresso – para a terra, novamente para o ser humano. Paradoxalmente, para criarmos uma possibilidade de futuro real, é preciso dar um passo atrás, retornarmos da mais avançada tecnologia para a voz, para a narrativa, para os direcionamentos da memória. Em outras palavras, é se dar conta de que o tempo é, como afirmou mestre Antonio Bispo, feito de começo, meio e começo.

Este trabalho é dividido em duas partes. Na primeira, colocaremos em debate teorias sobre Memória Coletiva, História, Testemunho e Ficcionalização da História, de modo a contemplarmos os principais problemas levantados pela obra de Aleksiévitich.

Nos primeiros dois capítulos, realizaremos uma contextualização geral da obra e do contexto histórico que ela aborda. No capítulo I.1, apresentaremos o projeto literário de Aleksiévitich e as visões de analistas da Literatura e da História sobre seu projeto literário. Estabeleceremos nesse primeiro momento o principal foco desta dissertação: diferente da maioria das leituras sobre a obra da escritora, buscamos analisar não somente o conteúdo dos testemunhos, mas também a relação entre esse conteúdo e o aspecto formal da sua literatura. Já no capítulo I.2, apresentaremos uma contextualização da história da União Soviética e da catástrofe de Tchernóbil.

No capítulo I.3, serão discutidos os principais pensamentos acerca de Memória Coletiva, História e identidade social. Nesse debate, veremos como memória e historiografia, antes formas de reconstituição do passado consideradas opostas, passaram a ser vistas cada vez mais próximas, e até mesmo como instâncias complementares. Essa aproximação se dá pela percepção de como a escrita da História está atrelada à criação de sentido para o passado e a atualização da memória coletiva, especialmente da memória nacional. A principal questão levantada nesse capítulo é a de como o trabalho de Aleksiévitich está inserido nessa perspectiva que vê a memória como um campo de disputa entre narrativas, no qual a História e a Literatura estão completamente envolvidas.

Se memória e História passaram a ser vistas como complementares, a urgência dos testemunhos de catástrofes transformou a memória em um objeto predominante dos debates da História, das ciências sociais, do campo jurídico, mas também da criação literária do século XX. Isso é discutido no capítulo I.4, no qual buscaremos localizar a obra de Aleksiévitich na tradição da literatura de testemunho. O trauma e a catástrofe rompem com os meios tradicionais de representação da História. Por conta disso, a memória individual passar a ser vista como imprescindível para se entender esse passado traumático e reconectá-lo à continuidade histórica. A grande questão é como não instrumentalizar o testemunho, ou seja, como não tornar a narração de traumas pessoais apenas um meio de se entender os fatos. A Literatura aparece como um modo de subverter essa lógica, ao trazer a possibilidade de se afastar desse modelo de recordação, baseada na factualidade, a partir do potencial de reinvenção dos modos de representação do passado através da linguagem imaginativa.

Na sequência, o capítulo I.5 abordará o que chamamos de uma ficcionalização da História. Ao constatarmos que a escrita histórica também é uma construção narrativa, entendendo como ela se utiliza de técnicas literárias para dar sentido ao passado, propomos refletir sobre o que transforma seu discurso em ciência. A partir das teorias de Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman, debateremos como a relação entre a verdade do historiador e a escrita da História está relacionada a procedimentos poéticos empregados no modo de organização temporal da historiografia. A memória, no entanto, coloca em questão esse modo de organizar o tempo – baseado em divisões de períodos históricos, nas estruturas e na relação de casualidade entre os eventos – a partir de sua própria temporalidade anacrônica.

Apresentada essas bases teóricas, na parte II entraremos a fundo na obra e no texto literário de Aleksiévitich. No capítulo II.1, discutiremos os principais temas e questões da sua obra, assim como sua relação com a forma literária da montagem. Para isso, realizaremos um trajeto estilístico geral de sua escrita. Já no capítulo II.2, traçaremos seus principais precursores literários, desde os autores contemporâneos bielorrussos, as influências da literatura russa, em especial a literatura de testemunho do gulag, até chegarmos na montagem literária. Por fim, no capítulo II.3, apresentaremos uma análise da obra. Para isso, de modo a contemplar o aspecto dialogal da montagem, investigaremos primeiramente a estrutura geral do livro e, na sequência, testemunhos individuais, buscando entender, assim, as estratégias de criação de sentido da autora para os relatos isolados, mas também para o conjunto do livro.

Concluimos com este estudo que as questões estilísticas e de forma literária em Aleksievitch tem também uma dimensão política, que dialoga com as principais questões e temas debatidos por sua obra. Seu projeto se trata de propor, pela literatura, uma forma diferente de organizar e entender a História, a partir da temporalidade própria na narração do trauma e da memória.

PARTE I
“UMA CATÁSTROFE DA CONSCIÊNCIA”: MEMÓRIA, TESTEMUNHO E
FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA

Gostaríamos de esquecer Tchernóbil, porque diante dele a nossa consciência capitula. É uma catástrofe da consciência. O mundo das nossas representações e valores explodiu. Se tivéssemos vencido Tchernóbil ou compreendido o fenômeno até o fim, pensaríamos e escreveríamos mais a respeito. E assim, vivemos em um mundo enquanto nossa consciência vive em outro. A realidade resvala, não cabe no homem.

(Aleksiévitch, 2020, p.49)

I.1 VOZES DA UTOPIA: O PROJETO LITERÁRIO DE SVETLANA ALEKSIÉVITCH

Svetlana Aleksiévitch nasceu em 31 de maio de 1948 na cidade de Stanislav, atual Ivano-Frankivisk, na Ucrânia, e cresceu Minsk, na Bielorrússia. Formada em Jornalismo na Universidade de Minsk, em 1972, mudou-se para a província de Brest com seus pais, onde trabalhou por um ano em um jornal local. Retornou a Minsk para trabalhar no Selskaya Gazeta, um influente jornal da cidade, atuando na Neman, a seção do periódico dedicada à literatura estrangeira. Nessa seção, começou a publicar seus primeiros ensaios e textos de ficção. Em 1985, lançou seu primeiro livro, У войны не женское лицо (*A guerra não tem rosto de mulher*), depois de mais de dez anos de produção e de uma enorme dificuldade de publicação por conta da censura (Nobel, 2015; Scribner, 2008).

Com a boa repercussão de sua estreia literária, seu nome se consolidou no cenário intelectual bielorrusso e europeu. Por conta de seus posicionamentos políticos, tanto no livro quanto no seu trabalho jornalístico, a escritora passou a sofrer fortes represálias do presidente Aleksandr Lukashenko, algo que persiste até os dias de hoje. Sua produção, com posições políticas declaradas, levou a autora a se tornar membro do Pen Belarus em 2004 – núcleo bielorrusso da Pen Internacional, uma associação de cooperação entre escritores europeus ligados aos compromissos políticos da literatura – e, posteriormente, presidente, entre os anos de 2019 e 2021. Esse núcleo foi fundado por duas influências fundamentais para sua obra: Vasil Bykaw (1924-2003) e Ales Adamóvitch (1927-1994). Escritores considerados, juntamente de Aleksiévitch, os principais nomes da produção literária bielorrussa pós-soviética, cujos principais interesses eram os temas políticos.

Vozes da Utopia, como seu projeto literário é chamado, consiste em cinco volumes que abordam momentos importantes da antiga União Soviética: У войны не женское лицо (*A guerra não tem rosto de mulher*), de 1985, sobre as mulheres soviéticas que participaram da Segunda Guerra; Последние свидетели: сто недетских колыбельных (*As últimas testemunhas: cem histórias sem infância*), também de 1985, sobre as crianças na Segunda Guerra; Цинковые мальчики (*Meninos de zinco*), de 1991, sobre a Guerra do Afeganistão; Время секунд хэнд (*O fim do homem soviético*), de 2013, sobre a derrocada da União Soviética; e, claro, Чернобыльская молитва (*Vozes de Tchernóbil*), de 1997, objeto deste trabalho, cujo tema é o desastre nuclear de Tchernóbil. Seus livros reúnem uma série de relatos orais em primeira pessoa de diferentes testemunhas desses eventos, no qual cada volume consiste em relatos de um evento

específico, mas todos apontam para um tema geral que engloba todo o projeto – o peso da ideologia soviética sobre as vidas reais e a história dos sofrimentos humanos na construção do socialismo. Nas palavras da autora, *Vozes da Utopia* é, na verdade, “um (único) livro sobre a história de uma utopia” (Aleksiévitch, 2020, p.370). Pelo conjunto de sua obra, Aleksiévitch venceu o Prêmio Nobel de Literatura, em 2015, “por sua escrita polifônica, um monumento ao sofrimento e à coragem de nossos tempos”¹ (Nobel, 2015, tradução minha).

Chama atenção o fato de que a voz da autora pouco aparece textualmente, limitando-se, na maioria dos casos, a introduções dos livros. O protagonismo é dos relatos orais captados por entrevistas, selecionados, transcritos e organizados pela escritora, em uma espécie de mosaico de histórias pessoais. O que Aleksiévitch busca com isso é inverter as posições de importância da história nacional, em relação à narrativa historiográfica do Estado: em sua obra, a História não é entendida pelos grandes movimentos econômicos e políticos, mas, pelo contrário, esses movimentos são apresentados e interpretados a partir da perspectiva de pessoas comuns.

Interessa para a autora, portanto, uma investigação sobre a ideologia socialista a partir de como esses ideais impactaram as vidas cotidianas de pessoas reais. “Recolhi através de pequenos fragmentos, migalha por migalha, a história do socialismo ‘doméstico’, do socialismo ‘interior’” (Aleksiévitch, 2016, p.20). Segundo Aleksiévitch, o socialismo soviético foi muito mais do que um sistema político: tratava-se de uma forma de ver, pensar e agir sobre o mundo específica daquela população. Entender como esse socialismo se manifesta nas subjetividades, nas histórias de cada um, é algo que vai muito além da história da ascensão e do declínio da política soviética no país. Através dessas histórias individuais, isoladas, a autora compõe uma visão alternativa sobre o socialismo soviético: no lugar da história de um povo único e unido sob o jugo de uma mesma ideologia – como na narrativa do Estado –, a história de um povo fragmentado por catástrofes coletivas e por uma política socialista instaurada de maneira desigual.

Esse projeto de revisão histórica implica no confronto entre duas noções de coletividade. A primeira, a noção de coletividade da ideologia soviética, é baseada no apagamento das existências individuais, subjugadas por um ideal maior e coletivo. “O Estado tornou-se seu universo (das pessoas que aderiram esse ideal), substituiu tudo nelas, até a própria vida. Elas não conseguiram abandonar a Grande História, dar adeus a ela, ser felizes de outra maneira” (Aleksiévitch, 2016, p.21). Do outro lado, a noção de uma

¹ “For her polyphonic writings, a monument to suffering and courage in our time”.

coletividade multifacetada, onde o aspecto coletivo se constrói justamente pelas diferenças. Em *Vozes da Utopia*, a identidade soviética deixa de ser compreendida somente pela ideologia do Estado, e passa a ser vista pela soma das diferentes vozes que a constitui.

Isso se reflete no seu estilo literário. Para cada livro, a autora “colhe entre trezentas e quinhentas entrevistas, seleciona cerca de cem vozes para cada livro e, entre estas, elege de dez a vinte para formar pilares – onde retomará entrevistas cerca de vinte vezes cada” (Marchetto, 2018, p.2). Esses diversos relatos são costurados pelas estruturas que os organiza em sequências e em diferentes conjuntos, somados a documentos, citações, ensaios pessoais da própria autora, entre outros materiais. Dessa maneira, são formados em seus livros agrupamentos de relatos a partir de temas gerais, momentos compartilhados ou eventos coletivos, que são nuançados pelo conteúdo individual de cada testemunho.

Para Aleksiévitich (2017), trabalhar com os relatos orais exige uma adequação estilística que contemple essa diversidade de histórias. Na introdução de seu primeiro livro, *A guerra não tem rosto de mulher*, a escritora discorre sobre esses aspectos formais de seu projeto. Segundo ela, a história oficial soviética, aquilo que está presente nas escolas e no debate público em geral, contava algo distinto do que as “vozes das ruas” diziam. Essa distinção não era somente em relação ao conteúdo – a história oficial dava conta dos feitos grandiosos, em especial sobre a Segunda Guerra Mundial, tema do livro em questão; as vozes das ruas contavam suas experiências pessoais, a vida íntima e não tão grandiosa de quem vivenciou a guerra. Mas também formal – de um lado, uma narrativa única; do outro, uma diversidade de experiências e perspectivas que tornava difícil pensar a história da guerra a partir de uma única narrativa. Desse modo, a criação de seu estilo literário, baseado no “silêncio” de sua voz autoral e na transcrição e organização de entrevistas, foi a maneira encontrada de “unir o discurso da rua e da literatura” (*ibid.*, p.19), de encontrar um gênero narrativo condizente a essa polifonia de histórias.

Trataremos a polifonia na literatura no capítulo II.2.1.2, mas por ora, pensemos nela como uma metáfora. A polifonia é um estilo musical surgido na idade média, onde diferentes vozes se sobrepõem em uma canção. Enquanto a música homofônica é caracterizada por uma única melodia principal acompanhada por acordes, a música polifônica apresenta várias vozes e melodias independentes que se entrelaçam de forma contrapontística. De maneira análoga, vozes dissonantes entre si compõe a obra de Aleksiévitich. A autora chama seus livros de “romance de vozes”, onde a voz de um único

narrador dá lugar a uma variedade de vozes narrativas. A oposição de Aleksievitch à narrativa única do Estado mostra-se, com isso, também literária. Em sua obra, o modelo narrativo do romance tradicional, baseado em um único narrador e em uma unidade narrativa, é substituída por uma variedade de narradores e de narrativas que resistem em ser reduzidas a um só sentido.

Parte dos analistas de Aleksievitch destaca com a autora busca nos relatos orais o contraponto à historiografia oficial da União Soviética. Ou seja, interpreta que a principal divergência apresentada na obra passa pelas escolhas das fontes históricas utilizadas. Para Nisia Azevedo, o uso da fonte oral por Aleksievitch apontaria para uma contraposição a um conjunto de narrativas da mídia e da história dominantes, em um país cujo debate público foi tão minado. A autora parte do conceito da área da Comunicação de *frame*, ou seja, um quadro específico da realidade mediado por agentes culturais. Em seu ensaio, Azevedo propõe como Aleksievitch realiza *contra-frames*. Diferente do enquadramento ditado pela mídia e pelas elites, parte do que “está nas mentes dos cidadãos individuais e concretos e pode preencher lacunas informativas e silêncios, com diferentes pontos de vista” (Azevedo, 2019, p.123).

Já a pesquisadora Jacy Seixas, em seu artigo sobre *Vozes de Tchernóbil*, filia o uso de histórias orais na obra de Aleksievitch à tradição da literatura de testemunho, em especial a Primo Levi, escritor italiano e sobrevivente da Shoah. Em *É isto um homem?*, Primo Levi narra suas experiências pessoais enquanto prisioneiro de Auschwitz, onde o extremismo da violência nazista cindiu a percepção da realidade em duas: a realidade dos campos de concentração e a realidade anterior e exterior a eles, incomunicável com a primeira. A incomunicabilidade dessa experiência parte da ausência dos valores mais basilares que nos unem enquanto humanos, como leis, morais e as noções de vida e morte, abaladas pela arbitrariedade do extermínio. Com que palavras representar essa realidade que não existe par no mundo exterior? Por outro lado, como não tentar contar essa história incontável, como simplesmente aceitar seu esquecimento? “As memórias e os testemunhos são percebidos e praticados como situados no limiar do intraduzível e indizível, do absurdo, da impossibilidade de serem articulados e narrados e, no entanto, prementes e urgentes, profusos, inadiáveis” (Seixas, 2018, p.742).

Para Seixas, o emudecimento após o desastre de Tchernóbil passa por esse mesmo dilema. Segundo Aleksievitch, entre o momento em que aconteceu o desastre e o momento em que começaram a falar dele, houve uma lacuna de silêncio (Aleksievitch, 2020, p.41). Seixas argumenta que a mudez que acometeu os sobreviventes da Shoah, assim como os do desastre de Tchernóbil, formam um breve instante entre duas narrativas

– às da representação corrente da História, e a da memória do horror. A mudez, portanto, é o ponto decisivo de suspensão das representações da História, de onde a narração do sobrevivente se faz possível – entre a impossibilidade de narrar e a necessidade de reinvenção da linguagem para tornar a narração possível. “É nessa silenciosa e desconcertante dobra do tempo suspenso [...] que as memórias se abrem em suas possibilidades, sempre imprevisíveis, de enunciação” (Seixas, 2018, p.748). Para Seixas, a importância do uso relato oral traumático está no potencial de transformação da representação historiográfica e, com isso, da própria compreensão da realidade histórica.

Seguindo essa mesma linha de pensamento, o historiador Fernando Perlatto (2021) destaca os benefícios e os riscos do uso dos relatos diretos como fontes históricas. Para ele, “A recordação de um trauma é difícil porque evocá-lo dói ou, pelo menos, perturba” (Perlatto, 2021, p.47). Segundo o historiador, a perturbação na narração dessas memórias faz necessária mediações, de modo que a realidade de seus relatos possa ser mais bem organizada e compreendida. Nesse sentido, a utilização de “falas diretas, brutas, sem maior lapidação” (*ibid.*, p.48) na obra de Aleksiévitich implicariam em um erro metodológico para a História. Segundo essa perspectiva, o distanciamento da voz autoral do texto parece ter como fim “naturalizar” os relatos testemunhais, “como se a força dos testemunhos fosse o suficiente para extrair dali a ‘verdade’ dos acontecimentos, e sem que houvesse a necessidade de estabelecer quaisquer mediações entre os depoimentos e o leitor” (*ibid.*, p.48).

O que Perlatto considera ser um erro metodológico, para outros estudiosos é, na verdade, aquilo de mais distinto na obra Aleksiévitich enquanto projeto literário. Doris Scribner (2008), em sua tese sobre *Vozes de Tchernóbil*, destaca que em Aleksiévitich a condição ambivalente do relato direto não é apenas irresoluta pela ausência de uma voz autoral mediadora, como apontou Perlatto, mas inclusive intensificada pelo arranjo estético da obra. Para Scribner, a ausência de mediação não se trata de um erro metodológico, portanto, mas sim de um movimento intencional de se distanciar da história dos fatos e se aproximar da representação da lembrança falha e de difícil assimilação do sobrevivente. Como afirma Doris Scribner: "Há uma tensão factográfica inerente no conteúdo das narrativas de testemunhas oculares, Aleksiévitich maximiza o potencial para tensão por meio de arranjos estéticos de estrutura e dispositivos literários." (*ibid.*, p.31, tradução minha)²

² "There is an inherent factographic tension in the content of the eyewitness narratives, Aleksiyevich maximizes the potential for tension through aesthetic arrangements of structure and literary devices."

Nesse sentido, Johanna Lindbladh (2008) faz uma interessante leitura de *Vozes de Tchernóbil*, e que poderíamos expandir para toda a obra de Aleksievitch. A pesquisadora relaciona esse debate sobre a ambivalência do relato oral a uma questão temporal. A partir de Henke, Lindbladh entende como duas vozes podem ser ouvidas em um relato oral, as quais o autor denomina de “narrador” e “Eu então”: “‘O narrador’, é o eu que está prestes a recontar uma cadeia de eventos traumáticos, enquanto ‘Eu então’ se refere ao ‘protagonista’, o eu que uma vez experimentou o passado traumático e que é o protagonista da história contada pelo ‘Eu agora’”. (*ibid.*, p.47, tradução minha)³. Dessa maneira, para ela, quando se trata de um relato oral, há uma espécie de ruptura temporal entre o passado narrado e o presente de quem narra, cujas marcas podem ser vistas na própria narração.

Esse distanciamento é destacado por Aleksievitch ao utilizar marcações que interrompem a narrativa e nos indicam alguma ação realizada no momento da narração, como nos exemplos a seguir:

Mas aqui nós continuamos a viver como antes [...] Para nós, ‘brancos’ e ‘vermelhos’ são a mesma coisa. Temos que esperar a primavera. Plantar as batatas... (*Longo silêncio*)” (Aleksievitch, 2020, p.594)

Agora a história nos expulsa, como se não fôssemos nada. Estou lendo Soljenitsin. Eu penso... (*Cala-se*). A minha neta tem leucemia. Já paguei por tudo, e foi um preço alto (*ibid.*, 2020, p.311).

Essas ações, na maior parte das vezes, marcam hesitações e reações emocionais no momento do relato. São os efeitos que aquela história narrada do passado têm sobre a pessoa que narra no presente. “É como se a testemunha sentisse que a qualidade extraordinária das experiências não pode ser reproduzida adequadamente em uma narrativa” (Lindbladh, 2008, p.48, tradução minha)⁴. Para Lindbladh, essas marcações da autora têm a função justamente de apontar para uma inconciliação da complexa temporalidade do relato oral.

Ainda sobre o estilo de Aleksievitch, Lindbladh fala sobre a polifonia de sua obra. Para a pesquisadora, a multiplicidade de vozes e sua difícil sintetização funciona como uma espécie de metáfora: “Eu sugiro que as vozes paralelas em uma estrutura polifônica possam ser vistas como uma metáfora para o tempo presente, no qual a multiplicidade de

³ “‘The narrator’, the self who is about to retell a traumatic chain of events, while ‘I then’ is referring to ‘the protagonist’, the self who once experienced the traumatic past and who is the protagonist of the story told by the ‘I now’”

⁴ “It is as though the witness feels that the extraordinary quality of the experiences cannot be properly reproduced in a narrative”.

vozes paralelas indica um passado heterogêneo e um futuro desconhecido” (Lindbladh, 2008, p.49, tradução minha)⁵. Nesse sentido, mais do que apenas a presença da memória traumática, que em si só já é difícil de ser sintetizada em uma narrativa coerente, essa dificuldade é intensificada pela estrutura do livro.

A partir dessa apresentação geral da obra e de algumas de suas leituras críticas, percebemos como o projeto literário de Aleksievitch trabalha em duas frentes principais. A primeira é sobre a reescrita da História a partir de uma mudança de perspectiva da história nacional pública para a história particular. A segunda, é sobre a escrita da memória, em especial a memória traumática, onde a lógica factual da historiografia é abalada pela temporalidade própria do relato. Seguindo a linha de Lindbladh e Scribner, essas questões estão imbricadas na própria forma literária de Aleksievitch. A polifonia em seus livros busca tanto criar uma oposição à narrativa historiográfica quanto tensionar a complexidade temporal da narrativa oral.

Tendo isso em vista, nos próximos capítulos apresentaremos algumas definições de história e memória, onde discutiremos os aspectos de construção – e até mesmo de ficcionalização literária – intrínsecas à escrita historiográfica e das memórias, tanto individuais quanto coletivas. Depois, debateremos as questões relativas ao testemunho, o testemunho literário e os dilemas da narração de catástrofes e eventos traumáticos. Dessa forma, buscaremos compreender profundamente qual relação se estabelece entre forma e conteúdo na obra de Aleksievitch. Antes disso, no entanto, faz-se necessário uma breve contextualização histórica sobre a União Soviética e, especialmente, sobre o desastre de Tchernóbil.

⁵ “I suggest that the parallel voices in a polyphonic structure could be seen as a metaphor for present time, in which the multitude of parallel voices indicates a past that heterogeneous and a future that is unknown.”

I.2 CONTEXTO HISTÓRICO: ASCENSÃO E QUEDA DO IMPÉRIO VERMELHO

Como um país predominantemente camponês até o início do século XX pôde se industrializar tão rápido, ao ponto de se tornar uma potência mundial em poucas décadas? Como esse país pôde expandir seus domínios territoriais para quase metade da Europa Oriental e um terço do norte da Ásia, e seus domínios culturais para muito além de suas fronteiras? Para Aleksiévitich, a experiência soviética foi a de viver sob o jugo de um império, o do Império Vermelho, dado o vasto território de seus domínios, mas principalmente a capacidade de dominação do socialismo sobre a mente e as vidas do povo soviético. Neste capítulo, faremos uma breve contextualização histórica desse período.

Em fevereiro de 1917, a Revolução Russa derrubou o czar Nicolau II, resultando em um governo provisório que não conseguiu resolver problemas como a guerra, a fome e a reforma agrária. Em outubro, os bolcheviques, liderados pela figura de Lenin, tomaram o poder. Essa mudança radical levou a uma crescente oposição, composta por forças antibolcheviques, conhecidas como os "Branco", que incluíam monarquistas, liberais e socialistas moderados, levando o país a uma guerra civil. (Ferreira, 1998)

A guerra civil russa, iniciada em 1918, e vencida pelos revolucionários em 1922, deixou a situação já precária do país ainda pior. As cidades foram arruinadas, o desemprego e a inflação passaram de todos os limites e os operários industriais, que deveriam ser a base do novo governo, foram mortos na guerra ou não encontravam empregos, já que a indústria praticamente desapareceu. “Em comparação com os dados de 1913, a produção industrial diminuiu dez vezes e a agricultura foi reduzida à metade em 1919” (Ferreira, 1998, p.2); já a produção de ferro e aço fora diminuída de 4,2 milhões de toneladas em 1913 para 200 mil em 1920 (Hobsbawn, 1997, p.293).

Com a necessidade de recuperar a economia do país e acelerar o processo de industrialização, nos anos 1930, ocorre a chamada “segunda revolução russa”. Sob comando de Joseph Stalin, é iniciado o processo de coletivização forçada do campo e uma verdadeira guerra do Estado contra a população rural. “A política stalinista para o campo forçou mais de 100 milhões de pessoas a abandonarem suas terras e a se fixarem nas fazendas coletivas. Outras dez milhões, punidas, foram impedidas de participarem de novas organizações agrícolas” (Ferreira, 1998, p.5). Tornar isso possível necessitou um governo que não hesitava no uso da força, além de uma propaganda ideológica maciça capaz de justificar a onda de fome e os excessos cometidos pelo regime.

Cada vez mais o sistema político soviético, que já era centralizado em um partido único, se transformava em uma completa autocracia, liderada pela figura forte de Stalin. A prerrogativa para essa guerra contra o homem do campo era baseada na ideia de salvação do povo soviético das trevas do passado camponês pela luz da ciência e da industrialização. O regime soviético conseguiu unir, portanto, uma maquinaria de poder, maior do que aquela exercida na primeira guerra civil, com uma narrativa convincente e absoluta, impondo o controle não somente sobre a força de trabalho dos cidadãos, mas principalmente sobre seus pensamentos e suas vidas cotidianas.

O ponto fulcral de estabelecimento dessa narrativa foi a Segunda Guerra, ou a Grande Guerra Patriótica, como ficou conhecida para o povo soviético. Com a guerra, as representações soviéticas se redimensionaram. O processo de industrialização se mostrou não apenas eficiente, mas responsável por uma transformação econômica e social impressionantes, ao ponto de o país conseguir se impor ao Ocidente durante a guerra e ter tido uma atuação decisiva para a derrota do nazismo.

O êxito na guerra foi tratado como a prova do destino heroico e libertador do povo soviético, apesar dos seus 25 milhões de mortos pelo conflito. A vitória se tornou fonte de esperança de um povo que passou por um ciclo de violência e devastação com a partir da Primeira Guerra Mundial, em 1914, passando pela Guerra Civil, de 1913 a 1917, até a coletivização do campo, nos anos 1930. Esse sentimento criou um cenário perfeito para se instaurar de vez a propaganda ideológica que celebrava os heróis positivos do socialismo soviético, especialmente a figura de Stalin e todo o culto criado sobre sua personalidade.

É importante ressaltar que a narrativa de grandeza e superioridade da sociedade soviética trata-se, sim, de uma propaganda ideológica, mas não de algo fantasioso (Ferreira, 1998, p.18). O socialismo trouxe enormes mudanças sociais no país, como a transformação radical da paisagem russa, de agrária para altamente industrializada, e a melhora real da condição de vida da população, traduzida em maiores oportunidades de empregos e na elevação nos índices de educação e saúde. Como afirma Hobsbawn (1997), durante os anos 1930, a economia da União Soviética foi, depois do Japão, a que cresceu mais rapidamente no mundo. Depois da guerra, o governo soviético se aproveitou da mobilização popular para dobrar a aposta, aprofundando o processo de coletivização do campo e investindo maciçamente na indústria. Com isso, “os setores industriais considerados estratégicos batiam todos os recordes, ultrapassando de longe os patamares alcançados antes da guerra”. A narrativa do Estado se aderiu bem ao pensamento popular por diferentes motivos – a influência das tradições ortodoxas do passado camponês, que

via a narrativa socialista muito mais sob um aspecto de crença do que de ideologia, o controle estatal sobre as narrativas, entre outros –, mas também pelos avanços reais da economia e da condição de vida no país, ao ponto de se justificar os abusos do Estado e os períodos difíceis pelos quais passaram sua população.

No entanto, com a morte de Stalin em 1953, essa narrativa única começou a se fragmentar. A União Soviética perdia a figura centralizadora de sua política e ideologia, em plena Guerra Fria. A partir disso, houve o chamado “degelo”⁶ da política soviética, um período marcado por uma série de reformas e um movimento de “desestalinização” do país. O poder concentrado sob a figura de Stalin gerou problemas quanto as estratégias de sua sucessão. Sem a figura forte do ditador, era preciso intervir em um outro tipo de narrativa, voltada à força coletiva soviética e o fortalecimento da imagem do Partido Comunista ao invés da de um sujeito.

O marco desse momento foi o inflamado discurso de Nikita Khrushchóv, eleito o secretário-chefe do país, contra a figura de Stalin. Em fevereiro de 1956, durante o XX Congresso do partido da União Soviética, Khrushchóv apresentou um informe denunciando os crimes de Stalin, especialmente os expurgos em massa realizados pelo ditador. O informe surtiu um impacto avassalador sobre toda a sociedade soviética. O grande libertador do povo agora havia se tornado o vilão que havia colocado o progresso socialista em perigo. Até mesmo a participação de Stalin na guerra passou por uma guinada: a Grande Vitória passaria a ser entendida como fruto da força coletiva dos soldados soviéticos, e não da estratégia militar de Stalin. Na realidade ela teria vindo apesar dela: “saíram então da sombra os chefes militares soviéticos que, numa série de momentos, com clarividência e coragem, haviam evitado ou reparado os frequentes erros cometidos por um Stalin apresentado agora como ignorante e prepotente.” (Reis Filho, 2003, p.91).

O discurso de Khrushchóv apontava para a necessidade de uma viragem da política soviética em direção à legalidade. E essa viragem se demonstrou por meio de diferentes reformas, como a maior liberdade de expressão, a abertura do país no cenário internacional, a reabilitação de dirigentes expurgados e a anistia de boa parte dos presos políticos. Na economia, houve o reconhecimento público das contradições do sistema de coletivização forçada e a busca de maior equilíbrio na priorização dos diferentes setores econômicos. Frente à crise gerada pela morte de Stalin, uma figura que centralizava os

⁶ *O degelo* é o título de uma novela do autor soviético Ilya Ehrenburg (1891-1967), lançada em 1954, um ano após a morte de Stalin, e responsável por emprestar o nome a como ficou conhecido o período de desestalinização da política soviética.

poderes soviéticos, Khrushchóv adotou o discurso de que o ditador também centralizava os problemas do socialismo. No entanto, as instabilidades nas décadas seguintes levantaram a questão: e se o problema não for Stalin, mas estrutural da própria política socialista?

A partir dos anos 1960, o governo soviético passava por forte divisão entre conservadores e reformistas. “A discordância, tanto sob a forma de reformistas comunistas incertamente tolerados quanto de total dissidência intelectual, política e cultural, dominou o cenário soviético, embora oficialmente o país continuasse ‘monolítico’” (Hobsbawn, 1997, p.306). A abertura da União Soviética no cenário socialista mundial abriu também todo um movimento de discordâncias e discórdias entre os países. Revoluções no terceiro mundo, como a cubana, em 1961, fortaleciam o campo socialista mundial, mas o mesmo tempo, intensificavam a cacofonia ideológica. Internamente, as reformas não funcionaram e a economia sofreu forte estagnação. A dissidência aumentava, em forma de protestos duros contra o governo. Essas tensões se alinhavam aos fracassos da política externa, em especial a derrota humilhante na ocasião da crise dos mísseis em Cuba, em outubro de 1962.

Como afirma Aarão Reis Filho (2003, p.115), “enquanto o capitalismo dava saltos de produtividade no quadro de uma nova revolução científico-tecnológica, a União Soviética se deixava distanciar em quase todos os setores tecnológicos de ponta”. Apesar de até os anos 1970 apresentar crescimentos razoáveis na sua indústria, com os anos 1980 vieram os colapsos econômicos, políticos e sociais que se tornariam fundamentais para a destituição do bloco vermelho. Dois eventos foram marcos importantes dessa crise: a derrota na Guerra do Afeganistão e o desastre de Tchernóbil.

Desde o fim da Segunda Guerra, a União Soviética buscou aumentar sua influência sobre o Afeganistão, visto sua posição estratégica como ponte entre a Ásia e o Oriente Médio. Os soviéticos influenciaram na modernização do Afeganistão, com investimentos especialmente na melhoria da infraestrutura do país, e, claro, politicamente, com o apoio aos partidos comunistas. Em 1978, o Partido Democrático Popular do Afeganistão dá um golpe de Estado e inicia um radical processo de mudanças sociais, políticas e, principalmente, religiosas, provocando uma série de revoltas armadas de grupos de fundamentalistas islâmicos. Em 1979, o PDPA, uma dessas facções fundamentalistas, dá um outro golpe de Estado, dessa vez nos comunistas, e trata de desfazer as reformas anteriores e se aproximar dos estadunidenses durante esse período de instabilidade política.

A União Soviética invade o Afeganistão no mesmo ano e inicia uma guerra que dura até 1989, quando, enfim, saem derrotados, após enormes gastos. Foram mais de 12000 mortos na guerra, entre eles 9530 em combate, um número irrisório para um país tão grande quanto a União Soviética. No entanto, “o custo econômico, social e político do conflito causou um dano tamanho que contribuiu em grande parte para o esgotamento da União Soviética” (*ibid.*). Para além dos custos econômicos, a derrota no Afeganistão foi simbólica e tratada como uma humilhação para um país cuja ideologia se fortaleceu às custas de conquistas bélicas.

Se a Guerra do Afeganistão representou a derrocada das forças armadas soviéticas, o desastre de Tchernóbil, em 1986, representou a falência de outro estandarte da propaganda ideológica do país: a do progresso tecnológico e científico soviético (Reis Filho, 2003). Nos aprofundaremos no que foi o desastre e em suas consequências na próxima seção, mas em relação à política interna e externa soviética, a crise nuclear evidenciou a mudança completa das rotas do país. Diferente de outros momentos, em que os problemas internos do país eram mantidos em total sigilo, Mikhail Gorbachov, seu então secretário-chefe, divulgou amplamente o assunto e, como forma de uma publicidade pessoal de seu governo, tomou a catástrofe como exemplo da modernidade problemática da União Soviética e a necessidade de mudanças drásticas.

Esse movimento fazia parte da implementação da *perestroika* e da *glasnost*, importantes reformas que iniciaram o processo de abertura econômica e pluralismo político que desembocariam no fim da política socialista no país. Diferente das reformas realizadas no período de desestalinização, cujo intuito era o de acelerar os ritmos do sistema, a *perestroika* (que em russo significa literalmente reestruturação), proposta em 1985, visava a reestruturação completa na economia, nas instituições políticas e na política externa. Já a *glasnost*, proposta no ano seguinte, propunham maior transparência política, em um aceno às democracias liberais ocidentais. As medidas produziram enormes contradições que intensificaram a crise: qual seria o limite das reformas sem fazer com que as próprias bases do socialismo fossem questionadas? As mudanças de direções propostas por Gorbachov implicaram em um conflito entre a centralização das estruturas socialistas e a desregulação da estrutura econômica de mercado. Todo esse cenário aumentou as dissidências internas da União Soviética e colocou o próprio sistema socialista em questão.

O resultado disso foi o movimento de reivindicação de independência de diferentes nações soviéticas, primeiro por parte de diferentes nações não-russas, clamando por autonomia política e cultural, mas terminando na própria Rússia. Em 1990,

Gorbatchov é eleito presidente da União Soviética. No mesmo ano, o Congresso dos Deputados aceita a declaração de soberania da República Socialista Federalista Soviética da Rússia (RSFSR), colocando a Rússia e a União Soviética em posições antagônicas. Boris Iéltsin é eleito presidente da RSFSR e inicia uma série de mudanças constitucionais. O cume da crise da União Soviética acontece quando Gorbatchov sofre uma tentativa de golpe por parte de altos dirigentes do Partido Comunista, liderados pelo vice-presidente Guennái Ianáiev. Gorbatchov responde com a desintegração da coluna dorsal da União Soviética: a KGB, grupo de espionagem do governo, é dissolvida e, posteriormente, o próprio Partido Comunista é posto na ilegalidade sob acusação de cumplicidade com o golpe. Aproveitando-se dessa confusão política, 12 repúblicas não-russas proclamam suas independências em um período de menos de dois meses.

Em 1991, Gorbatchov renuncia e a pressão popular aumenta. Em um plebiscito realizado na Ucrânia, 90% da população votou pelo fim da União Soviética. Governantes da Rússia, Ucrânia e Bielorrússia se unem para assinar o Pacto de Belaveja, o documento que oficializou a dissolução da URSS e firmou o estabelecimento da Comunidade dos Estados Independentes (CEI) para substituí-la provisoriamente. Na noite de 25 de dezembro de 1991, na sede do governo russo, em Moscou, a bandeira vermelha soviética é baixada pela última vez e a tricolor da Rússia é hasteada em seu lugar, simbolizando o fim da era soviética. E, finalmente, em 1992, oficializou-se a transição política para uma sociedade não-socialista.

A partir desse contexto, é possível perceber como os períodos de ascensão e de crise da União Soviética estiveram atreladas ao ideal socialista, inclusive após o fim do bloco soviético. As mudanças econômicas, políticas e sociais dessa história, passaram em grande medida pelas transformações do ideal socialista e sua aderência popular durante os anos. As diferentes formas como essa ideologia foi construída publicamente foram determinantes para a ascensão e a queda do Estado soviético

I.2.1 O desastre de Tchernóbil e suas consequências

A Segunda Guerra Mundial desencadeou o desenvolvimento de uma série de programas nucleares. Inicialmente, suas finalidades eram bélicas, e entre esses programas destacou-se o Projeto Manhattan, que culminou no ataque a Hiroshima e Nagasaki em 1945. Entretanto, após o fim do conflito, essa pesquisa e desenvolvimento tecnológico foi direcionada à produção de energia. A eficiência da tecnologia nuclear, capaz de produzir

uma enorme quantidade de energia com pequenas quantidades de combustíveis, mostrou-se essencial em um contexto pós-guerra, e mais especificamente de Guerra Fria.

Por conta disso, a URSS investiu grandes forças em seus projetos nucleares, tornando-se o primeiro país a construir uma usina nuclear de uso “pacífico”, algo utilizado pela propaganda soviética como um estandarte contra o capitalismo, ao qual era atribuído o uso nefasto da energia atômica. Nos 1980, a URSS era o país com o maior número de centrais do mundo e um símbolo de avanço tecnológico. Mas no dia 26 de abril de 1986, exatamente à 1 hora, 23 minutos e 40 segundos da madrugada, toda essa estrutura viria ao chão. Quando, na pequena cidade de Prípiat, na atual Ucrânia, uma equipe reduzida de 14 operadores protagonizou a explosão do reator nº4 da usina nuclear de Tchernóbil, a maior do mundo naquela época, e com ela o maior desastre nuclear da História. Para entender o que ocorreu naquela noite e suas consequências, seguiremos a completa pesquisa histórica de Serhii Plokhyy (2018) sobre o desastre.

A explosão do reator liberou uma quantidade enorme de resíduos radioativos no ar e níveis de contaminação radioativa de difícil dimensão. Estima-se que a atividade radioativa emitida atingiu um total de aproximadamente 13 Ebq, ou 13 quintilhões de becqueréis. Para se ter uma ideia, a atividade radioativa normal da Terra está na ordem de 0,3 becqueréis. Quanto às doses de radiação, estima-se que os operadores sobreviventes e pessoas que trabalharam diretamente no reator, como bombeiros, foram expostos de uma só vez a 10 Sv (sievert) ou mais, o que representa algo em torno de 500 vezes o limite de radiação que um trabalhador da área industrial nuclear pode receber por ano (20mSv).

Para entendermos o que levou ao desastre e suas consequências, é preciso explicar, grosso modo, como funciona a captação da energia nuclear. O reator nuclear é o responsável por realizar uma liberação de energia a partir do núcleo de átomos. No caso da usina de Tchernóbil, e de grande parte das usinas nucleares, essa liberação é realizada a partir de uma fissão nuclear, isto é, o rompimento do núcleo de um átomo através do bombardeamento de nêutrons, liberando com isso uma grande quantidade de energia na forma de calor e de mais nêutrons. Esses nêutrons podem gerar uma fissão nuclear em cadeia ao encontrarem outros núcleos; para que esse efeito em cadeia seja controlado, é preciso haver sistemas de refrigeração da energia, moderação da velocidade dos nêutrons e controle da potência nuclear. Esse calor é responsável por transformar a água presente nos reatores em vapor. O vapor aciona turbinas que, ao girar, produzem energia elétrica. A URSS utilizava em seus reatores majoritariamente a tecnologia RBMK 1000 (Reaktor Bolshoy Mashchnosty Kanalnyy). Tratava-se de um reator refrigerado a água, com

grafites no núcleo para moderar a velocidade dos nêutrons e com hastes acionáveis para neutralizar nêutrons e controlar o nível de radiação. Em 1986, havia 28 reatores nucleares construídos no país com essas mesmas configurações.

O desastre começou com um teste de segurança padrão a ser realizado naquela noite – uma simulação de uma possível falha de energia no reator, a fim de testar a funcionalidade de seus sistemas em um baixo nível de radioatividade. A ideia era entender se a energia produzida entre o desligamento do reator e a ativação do gerador de energia, no intervalo de 45 segundos em que as turbinas continuariam girando, seria suficiente para manter o funcionamento adequado de seu sistema de refrigeração. Para realizar o teste, o nível da potência do reator foi diminuído gradualmente com a inserção das hastes de controle.

Para que a operação fosse realizada com segurança, o nível da potência deveria ser diminuído de 1600 para, no máximo, 760Mwt. No entanto, ele havia despencado para 200 Mwt. Alarmes de segurança indicaram que a energia estava baixando a um nível crítico. Nesse momento havia ainda a chance de desligar o reator e abortar o teste, mas Anatoly Dyatlov, engenheiro supervisor da ocasião, ordenou que a operação continuasse mesmo assim. Na tentativa desesperada de aumentar o nível da potência aos valores mínimos para que o teste prosseguisse, as hastes de controle começaram a ser retiradas rapidamente, de modo que no final restaram apenas 9 das 178 hastes. Essa operação de colocar e retirar as hastes gerou uma instabilidade em todos os sistemas do reator. Um dos prejuízos principais foi a do sistema de resfriamento, onde a água das poucas bombas ainda em funcionamento não foi suficiente para resfriar o núcleo, transformando-se em vapor. Acontece que, diferente da água em estado líquido, que tem a propriedade de absorver os nêutrons, o vapor intensifica a reação nuclear, de modo que a potência do reator começou a subir em uma velocidade assustadora. Frente a isso, o engenheiro de controle Leonid Toptunov acionou o desligamento de emergência.

Assim, todas as hastes de controle foram automaticamente ativadas, mas surpreendentemente o nível da potência continuou a aumentar em vez de baixar, até chegar aos incríveis 30000Mwt, 10 vezes mais do que o nível do funcionamento normal, levando o reator à explosão. Boa parte do prédio de contenção foi destruído; blocos de grafite altamente radioativos foram arremessados por toda parte; os que não foram, continuaram queimando no reator, gerando uma nuvem de radiação que se espalhou pelo ar; o teto, revestido de betume, um elemento químico altamente inflamável, fez com que o incêndio se mantivesse e aumentasse o risco de uma nova explosão.

Mas ora, como o desligamento de emergência pode ter feito a potência do reator subir até esse nível? Isso aconteceu porque a ponta das hastas de controle era feita de grafite, e o grafite em um reator tão instável, como estava o reator nº4, tornou-se um forte transmissor de nêutrons, de modo que as hastas que deveriam controlar o nível da potência nuclear, o impulsionaram até a explosão. Isso não teria sido um problema tão grande se não houvesse erros no projeto das usinas soviéticas, responsáveis por gerar tamanha instabilidade dos reatores ao trabalharem em baixo nível de potência, algo até então desconhecido pelos operadores e engenheiros soviéticos. Portanto, falhas humanas, mas principalmente estruturais, foram responsáveis pela catástrofe.⁷

As informações que chegaram da alta cúpula soviética eram de que um acidente havia detonado o teto da unidade 4 da usina de Tchernóbil, criando um incêndio que já estava sendo contido por equipes de bombeiros. Elas não davam conta de que o reator havia sido completamente destruído e que esse incêndio vinha de seu núcleo. Gorbatchov criou uma comissão de emergência formada por engenheiros, cientistas e Viktor Mikhailovich Bruchanov, Ministro da Energia do país, para ser enviada de Moscou a Prípiat naquela manhã. Não havia motivos aparentes para alarde, afinal os relatórios diziam que a situação estava controlada.

No entanto, ao chegarem nas proximidades da usina, viram que a destruição não havia sido tão pequena quanto imaginavam e o clima de otimismo começou a mudar. Bruchanov, junto de um fotógrafo, sobrevoaram a usina, e viram então que o impossível havia acontecido: o reator estava em destroços, a estrutura nuclear soviética havia falhado. Por mais desesperadora que fosse a destruição do teto da usina, o comitê ainda saberia como agir para resolver esse problema; havia protocolos a se seguir em casos improváveis de um acidente dessa proporção. Mas em relação a uma destruição do reator, não.

Lidando com uma situação inédita e inimaginável, a reunião do comitê de especialistas se tornou um grande *brainstorm*. Era urgente que se apagasse o incêndio no núcleo do reator, mas como? A ideia de usar água estava descartada; a água poderia até funcionar como refrigeração do reator, mas com ele destruído e pegando fogo, ela intensificaria ainda mais o incêndio. Por conta disso, foi sugerido usar areia em vez de água. No entanto, para tentar realizar esse plano, seriam necessárias enormes quantidades

⁷ Apesar de uma série de circunstâncias terem levado ao desastre de Tchernóbil, as falhas na tecnologia RBMK não foram exceções. Em 1975, na Usina Nuclear de Leningrado, atual São Petersburgo, um reator foi parcialmente destruído pelo mesmo problema de instabilização dos sistemas. Diferente de Tchernóbil, o acidente foi controlado e mantido sob sigilo, de modo que o projeto dos reatores RBMK 1000 nunca foram revistos.

de areia e o acionamento de dezenas de helicópteros, e mesmo assim sem garantias de sucesso. Outra questão foi a evacuação da cidade. Apesar de todo o risco que representava o desastre, houve uma grande resistência de altos comandantes do partido a isso, com medo de se criar um pânico sem necessidade na população e que a informações saíssem do controle. Entretanto, às 21 horas, houve uma segunda explosão. O reator havia sido “ressuscitado”, talvez pela água da tentativa dos bombeiros de conter o incêndio, aumentando o fogo e superaquecendo seu núcleo. O risco de uma reação em cadeia ser ativada subia e a evacuação, por mais que realizada a contragosto, foi iniciada emergencialmente na manhã do dia 27. Nos primeiros dias, 49000 pessoas foram evacuadas de Prípiat em um raio de 3km a partir do reator destruído. Essa área de isolamento aumentou para mais de 30km e cerca de 115000 pessoas foram evacuadas nas semanas seguintes.

A principal preocupação da alta cúpula soviética era muito mais conter o incêndio e evitar uma nova explosão do que evitar que a radiação continuasse se espalhando. A ideia de extinguir o incêndio com areia começou a ser executada, mobilizando milhares de cidadãos a ensacarem toneladas de areia. No primeiro dia de operação, havia sido despejado sobre o reator algo em torno de 150 toneladas de areia. Apesar de todos os esforços, esta parecia uma missão impossível de ser concluída: tendo que atingir o buraco de apenas 5 metros no teto, acredita-se que apenas 20% dessa areia de fato atingiu o reator. Não havia certeza de que isso resolveria o problema do incêndio, havia chances de até mesmo piorar a situação. Tudo foi realizado de maneira desorganizada e apressada.

Ao averiguarem a atividade radioativa do reator, um problema ainda maior apareceu: havia uma forte atividade de nêutrons ali. Isso representava chances reais de uma nova explosão nuclear em cadeia, algo que não apenas poderia destruir toda a usina, mas também liberar nuvens radioativas tão grandes que boa parte da Europa se tornaria inabitável. Para tentar conter essa nova catástrofe, o químico nuclear Valery Legássov propôs o lançamento de chumbo e boro, o mesmo elemento utilizado nas hastes de controle para neutralizar o reator. A ideia precisou passar por uma longa discussão interna entre cientistas, militares, políticos da ponta da pirâmide soviética e engenheiros e físicos responsáveis pela tecnologia RBMK. Havia muitos conflitos de interesse e questões em jogo em relação ao nível de investimentos públicos, a logística da operação e o que isso poderia representar para a imagem da tecnologia nuclear soviética.

No fim, a nova operação começou no dia 28 de abril, e a cada dia a quantidade de materiais aumentava em uma tentativa desesperada de enterrar o reator o mais rápido possível. Foram 300 toneladas lançadas no dia 28, 750 no dia 29, 1500 no dia 30 e o pico

de 1900 no dia 1º de maio, quando as atividades foram canceladas com medo de que o peso pudesse fazer o chão ceder sobre o reator e causar mais uma explosão. “Ao todo, cerca de 5000 toneladas de várias substâncias, principalmente areia, foram lançadas no reator. É um milagre que não tenha entrado em colapso nos níveis mais baixos da unidade”. (Ploky, 2028, p.206)

Enquanto isso, no topo da pirâmide da política soviética, os esforços eram o de evitar que as informações sobre o desastre se espalhassem. Adotou-se, inicialmente, a habitual gestão soviética de problemas, baseada no silenciamento de informações e em uma postura apaziguadora. Oficialmente, nos primeiros dias do desastre, não foi noticiado nada no país a não ser que havia ocorrido um acidente na usina, mas que tudo estava sendo controlado. No entanto, algo dessa proporção era impossível de se esconder por muito tempo. No dia 28 de abril, a 1600 km de Tchernóbil, 700 funcionários da usina nuclear de Estocolmo, na Suécia, apresentaram índices de contaminação fora do normal em suas roupas, indicando a chegada de uma nuvem radioativa. Após identificarem que não havia vazamentos em suas usinas, os suecos suspeitaram que a URSS estivesse realizando testes nucleares, por conta do nível de radiação e da relativa proximidade com o país.

Dois dias depois das denúncias suecas, satélites estadunidenses conseguiram obter fotos que comprovavam a explosão no reator nº4 de Tchernóbil. Frente a isso, a postura de Gorbachov mudou completamente, passando do silêncio anterior para a divulgação de informações que davam conta das medidas tomadas. Claro, nem tudo era dito, em especial em relação à gravidade real da situação. Gorbachov tentou criar para si uma figura de líder sob o controle da situação, valorizando as medidas de contenção tomadas e subnotificando os (muitos) riscos que ainda havia.

Além da operação de enterrar o reator, milhares de cidadãos foram convocados para trabalhar na eliminação de resíduos radioativos. Essas pessoas foram chamadas de “liquidadoras”, e eram responsáveis por enterrar os objetos deixados para trás pelos moradores de Prípiat durante a evacuação, alimentos e inclusive a própria terra. Um bosque inteiro próximo da usina precisou ser enterrado manualmente dessa forma. Soldados foram convocados para uma tarefa específica: eliminar todos os animais da cidade e dos bosques da região. Estima-se que cerca de 30000 animais foram mortos nessas operações, em sua maioria animais domésticos e utilizados na pecuária, como gatos, cães, porcos e bois. Um dos trabalhos mais complexos realizados pelos liquidadores, e praticamente fatais a sua saúde, foi o de eliminação dos resíduos de grafite ao redor do reator. Os liquidadores responsáveis por essa tarefa suicida eram chamados

de “biobots”, já que inicialmente essa atividade era para ser realizada por robôs, que, no entanto, tiveram seus sistemas completamente danificados pelo alto nível de radiação. Apesar do trabalho ter sido cumprido, não é preciso dizer que o sistema humano também não suportaria tamanha contaminação: estima-se que dos 3000 liquidadores que realizaram essa tarefa, 200 morreram poucos dias depois e todos enfrentaram sérios problemas de saúde anos depois, como câncer e outras doenças degenerativas. Ao todo, cerca de 600000 pessoas trabalharam como liquidadoras. Tamanho sacrifício humano só foi possível por um forte apelo ao patriotismo e aos ideais nostálgicos do tempo áureo do socialismo soviético.

Durante os 10 dias em que o vazamento radioativo não pôde ser contido, 500 toneladas de combustível, 700 toneladas de grafite e uma quantidade incalculável de gases radioativos foram lançados na atmosfera. É difícil precisar em números as consequências disso. Em relação às vítimas, as informações são discrepantes, de 30 a 300000 mortos (Souza *et. al.*, 2014), e muitas vezes questões ideológicas distorcem esses números, seja pela subnotificação soviética, seja pela propaganda antissoviética no ocidente. No entanto, nos atemos aos índices da IAEA e UNSCEAR: em relação às vítimas, 30 trabalhadores da usina morreram em poucos dias ou semanas, sendo duas mortes ocorridas ainda na usina; o número de mortos atribuídos à síndrome aguda da radiação (SAR) nos primeiros anos foi de 138 pessoas; aproximadamente 4000 crianças e adolescentes contraíram câncer de tireoide por ingestão de leite contaminado; segundo o IAEA, através da análise de estatísticas de doses de radiação recebidas por moradores e trabalhadores locais, realizada em 2008, estima-se que o número de morte total é de aproximadamente 4000 pessoas. (*ibid.*, p.7-8).

Ainda de acordo com o IAEA, cerca de 150000 km² de áreas foram contaminadas, em maior ou menor grau, incluindo regiões da Bielorrússia, Rússia e Ucrânia – algo em torno de 100 vezes o território da cidade de São Paulo. Uma área de 30km em volta da usina é considerada até hoje uma zona de exclusão pelo alto índice de radiação, que pode durar milhares de anos. Hoje, mais de 5 milhões de pessoas vivem em áreas contaminadas entre esses três países. Dentre eles, centenas de pessoas optaram por voltar às suas casas na zona de exclusão, onde encontra-se mais de 190 pequenas comunidades identificadas, entre tantas outras pessoas que vivem isoladas de maneira clandestina.

Como é notável, a catástrofe humanitária e ambiental de Tchernóbil continua tendo impacto até hoje, e é impossível dizer até quando continuará. No entanto, isso não parece ter afetado de maneira significativa a exploração irresponsável da energia nuclear. Segundo a Agência Internacional de Energia Atômica (AIEA), o uso da energia nuclear

aumentou nos últimos 20 anos na mesma velocidade da geração elétrica no mundo (Teixeira, 2008). Apesar do exemplo de Tchernóbil, muitos grupos ativistas alertam sobre a falta de regulamentação rígida sobre a segurança das usinas, algo que ocasionou o desastre de Fukushima, em 2011, também por falhas humanas e estruturais. Um dos exemplos mais assustadores sobre a relativização do desastre é o crescente turismo nas regiões contaminadas, o chamado “turismo nuclear”. O ápice desse tipo de turismo foi alcançado a partir da popularidade de *Chernobyl*, minissérie estadunidense sobre a tragédia, produzida pela HBO: desde 2019, ano de lançamento da minissérie, aproximadamente 75000 turistas visitaram a zona de exclusão.

Após essa contextualização histórica, podemos concluir que a história de Tchernóbil, desde as causas do incidente até as formas de resolvê-lo, ecoam na velha política soviética. A frequente prática de esconder e maquiar informações se uniu a uma crença absoluta na ciência soviética, algo que se confundia com a crença pelo próprio socialismo como algo impossível de falhas. Quando admitidas essas falhas, a resolução também remete às velhas práticas: enormes sacrifícios de seu povo justificados por um ideal patriótico, que àquela altura já não remetia mais a tantas glórias.

I.3 MEMÓRIA HISTÓRIA E IDENTIDADE

Vimos no capítulo anterior como a União Soviética dependeu tantas vezes do sacrifício humano de sua população, como no caso do desastre de Tchernóbil. Sacrifícios estes justificados por um senso de coletividade e de identidade poderosos. Mas como se constrói essa ideia de coletividade capaz de fazer tantas pessoas sacrificarem suas vidas por causas que muitas vezes desconhecem e por uma abstração tão grande quanto a ideia de um dever patriótico?

Engana-se quem pensa que essa ideia de coletividade passa somente pela manipulação das informações e pelo terror de Estado, que, claro, não podemos desconsiderar. Mas como explicar aquilo que Aleksievitch chama de “socialismo doméstico”, o grau de aderência dessa ideologia à subjetividade dessas pessoas, ao seu modo de perceber e se relacionar com o mundo tão específico desse povo, que não termina e não parece iniciar exatamente com as datas do início e do fim da União Soviética? É sobre esses dois tipos de narrativa coletiva de uma nação que debatarei neste capítulo: a História, como disciplina, com as datas e acontecimentos-chaves de uma nação; e a memória coletiva, com sua própria relação espaço-temporal e hierarquização de importância dos acontecimentos. Afinal, qual tipo de relação se estabelece entre essas duas formas de recordação? Como essas recordações moldam a identidade de um povo? Neste ínterim, debateremos o aspecto construtivo da memória e da História.

I.3.1 Memória coletiva, História e identidade social

Para muitos pensadores, História e memória seriam conceitos contrários e incomunicáveis entre si, por uma distinção que parece óbvia: enquanto a memória depende de portadores vivos, a História não tem portador, ela pertence a todos e a ninguém. O sociólogo Maurice Halbwachs (1990) foi quem sistematizou a noção de memória coletiva a partir dos anos 1920, cuja base de formulação passa justamente por essa suposta relação antagônica com a História. Grosso modo, para o autor, memória coletiva poderia ser definida como tudo aquilo que a História não é, e vice-versa. No entanto, para os estudos sobre memória atuais, essa distinção tornou-se altamente questionável. Nesta seção, debateremos como esses conceitos foram pensados separados por uma noção de História neutra e científica. Conforme essa noção é questionada,

memória e História passaram a se aproximar conceitualmente como duas formas complementares de recordação.

Herdeiro dos estudos do sociólogo Durkheim, para quem os fatos sociais são exteriores ao indivíduo, Halbwachs analisa a dimensão coletiva da memória. Segundo ele, poderíamos distinguir duas memórias: a memória individual e a coletiva, uma interior e outra exterior ao indivíduo. No entanto, essa distinção não se trataria de uma contrariedade, mas sim de dependência da primeira para a segunda. Seria o caso, então de distinguir duas memórias, que chamaríamos, se quisermos, uma interior ou interna, a outra exterior [...]. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral” (Halbwachs, 1990, p.55). Para Halbwachs, portanto, toda memória individual seria invariavelmente coletiva, pois as lembranças dispersas de um indivíduo necessitam de pontos em comum com a memória de um grupo para se ancorar em um espaço e em um tempo determinado.

Esses pontos de ancoragem das lembranças seriam o que o sociólogo chama de quadros da memória social. Esses quadros seriam formados pela linguagem, o espaço e o tempo, ou seja, determinados lugares, períodos e meios simbólicos que ligariam indivíduos em um grupo social. Como a memória individual mantém uma relação de dependência à memória coletiva, os quadros da memória seriam os responsáveis por nos tornar capazes de lembrar. Em seu uso mais corrente, memória coletiva poderia ser definida como vivências compartilhadas por diversas pessoas, a partir de determinados recortes de espaço, tempo e língua que interligam essas pessoas em um grupo, que pode ser uma família, um vilarejo, uma cidade, uma nação. Essa ideia de coletividade implicaria no modo como as memórias de um indivíduo transcendem sua própria capacidade de lembrança individual, ou melhor dizendo, a lembrança individual seria essa própria transcendência, uma vez que nossa memória dependeria das memórias dos outros, ao mesmo tempo alheias e comuns a todos os integrantes de um grupo. “Por uma parte de minha personalidade, estou engajado no grupo, de modo que nada do que nele ocorre, enquanto dele faço parte, nada daquilo que o preocupou e transformou antes de que nele entrasse me é completamente estranho”. (*ibid.*, p.55)

É notável como para Halbwachs a memória coletiva estaria relacionada a uma noção de identidade social, pois seria a partir desses quadros da memória que indivíduos se identificariam com um grupo social. Da mesma forma que a memória individual dependeria dessa ancoragem pela memória coletiva, a noção da identidade de um indivíduo passaria necessariamente pela sua identificação com o outro. De forma mais ampla, a construção da identidade nacional também passaria pela identificação de

indivíduos ao grupo nacional, ancorados a ele por quadros da memória que se confundiriam com a história nacional. “O conhecimento partilhado de datas e heróis da história” são os quadros que ligam uma série de acontecimentos em um grupo amplo chamado nação: “O grupo nacional de que eu fazia parte foi o teatro de um certo número de acontecimentos, dos quais digo que me lembro, mas que não conheci a não ser pelos jornais ou pelos depoimentos daqueles que deles participaram diretamente” (*ibid.*, p.54). Apesar de bases em comum, para Halbwachs, a memória e a História de uma nação seriam completamente distintas.

Para Halbwachs, tanto memória quanto História apontariam para uma construção social. Como duas formas de recordação do passado, passado este que só pode ser presentificado em forma de fragmentos, o trabalho de recordar implicaria em uma seletividade do que seria lembrado e esquecido. No entanto, os critérios que distinguiriam como esses fragmentos seriam selecionados para a memória coletiva e a História são contrárias. A seleção do que seria preservado para a memória coletiva estaria implicada à continuidade de um grupo. Diferente da História, que dividiria o passado em períodos históricos, isto é, estabeleceria uma clara divisão entre passado, presente e futuro, a memória coletiva seria a responsável por estabelecer um elo entre esses tempos. Dessa maneira, o que restaria do passado seria aquilo determinante para a continuidade de um grupo determinado – o que seria lembrado e esquecido passaria pelos valores e pela identidade do grupo. Já para a História não interessaria valores e identidade, mas sim a reconstituição objetiva do passado.

A memória coletiva, portanto, conservaria aquilo de valor funcional a um grupo. A História, pelo contrário, não realizaria essa distinção, para ela há uma suspensão de valores das lembranças, tudo teria o mesmo peso. Isso se daria pois, para Halbwachs, o movimento da lembrança e do esquecimento aconteceria ao passo das mudanças de um grupo durante o tempo, estaria vinculado aos portadores vivos dessa memória. Já a História seria uma espécie de recordação artificial, está desvinculada da vida de um portador específico. Para Halbwachs, o passado preservado estaria ligado à sua utilidade na construção da identidade de um grupo. A mudança de certa configuração de um grupo com o passar das gerações seria inseparável da mudança das lembranças que unem seus indivíduos.

Para o sociólogo, o quadro da memória de um grupo não seria estático como o da História: o movimento da memória acompanha a sucessão das gerações. Com o passar das gerações, o papel que desempenhávamos em um grupo não seria mais o mesmo. Em um grupo de natureza familiar, por exemplo, se um dia ocupávamos o papel da criança

para quem todos os acontecimentos do mundo dos adultos nos era estranho, com o passar do tempo seremos nós os adultos, e um dia quiçá o mais velho, carregando nas nossas lembranças os últimos resquícios de memória das gerações passadas.

Dessa maneira, falar em memória coletiva seria sempre dizer no plural: cada indivíduo pertenceria a diferentes grupos e ocuparia diferentes papéis nesses grupos, que constantemente mudariam suas configurações pela passagem do tempo. Já a História, pelo contrário, existiria determinantemente no singular. Os acontecimentos do passado seriam para a História uma grande moldura estática. Enquanto o passado que se retém na memória coletiva seria aquele relacionado ao trabalho de manutenção e coerência interna da própria memória de um grupo, para História, essa coerência seria construída de maneira externa, a partir da organização das lembranças por períodos históricos. Nas palavras de Halbwachs,

a memória coletiva se distingue da história pelo menos sob dois aspectos. É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo. Quando um período deixa de interessar ao período seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte de seu passado: há, na realidade, dois grupos que se sucedem. A história divide a sequência dos séculos em períodos, como se distribui o conteúdo de uma tragédia em vários atos. (*ibid.*, p.82)

Em resumo, para Halbwachs: a memória coletiva estaria relacionada à continuidade de um grupo, ligando passado, presente e futuro, enquanto a História estaria relacionada à separação radical entre passado, presente e futuro; a memória coletiva seria habitada, enquanto a História, inabitada; as memórias coletivas existiriam sempre no plural, enquanto a História, no singular; a memória coletiva apagaria os sinais de mudanças de um grupo, teria um aspecto de continuidade natural, enquanto História reforçaria as mudanças, dividiria essas mudanças por períodos, como as tragédias se dividem em atos.

O historiador francês Pierre Nora (1993) também faz uma distinção entre História e memória que se aproxima das formulações de Halbwachs, mas com uma diferença fundamental. Enquanto o sociólogo pensa na existência de uma memória *no* grupo, Nora formula o que seria uma memória *do* grupo. Ora, um grupo é uma abstração, quem realmente se lembra são os indivíduos onde as memórias de um grupo habitam, de modo que seria certo dizer que em um grupo há memória, mas não que este grupo é portador de uma memória. No entanto, para Nora, há bases reais onde se fixariam a memória e a

identidade de um grupo mais fortes do que simplesmente a coexistência espaço-temporal desses indivíduos.

Para Halbwachs a memória coletiva se construiria a partir das transformações interiores do grupo com o passar das gerações e o contato direto entre essas gerações. Já para Nora, a memória coletiva não estaria relacionada a uma espécie de espírito coletivo do grupo, mas sim à sociedade com seus signos e símbolos, ao que o historiador chama de lugares da memória. Segundo Nora, lugares da memória seriam os médiuns materiais, simbólicos e funcionais a que o indivíduo toma parte de uma memória e de uma identidade tidas em comum. Isso quer dizer que um grupo não seria apenas constituído por uma relação espaço-temporal entre seus integrantes. Para Nora, o grupo seria uma concepção abstrata definida por signos que agregam em nível espaço-temporal indivíduos que não necessariamente precisam estar em contato para reivindicarem uma identidade em comum.

A nação é um desses grupos, cuja unidade seria mediada por uma simbologia política. Nesse sentido, Nora também formula uma distinção entre a memória nacional e a história nacional, sendo a primeira os signos da História que perfazem a memória coletiva de uma nação e a segunda, o debate científico da historiografia. Para Nora, a memória nacional estaria relacionada a valores, símbolos e normas que intermediam uma identidade nacional. Por outro lado, a história nacional não teria relação com a construção de identidade, o que interessaria a ela seria a investigação analítica e a busca da verdade.

O sociólogo Michael Pollack (1992) também distingue memória e História nos termos explicados acima, no entanto, aprofunda-se na questão da identidade social. Para ele, a identidade não seria somente aquilo que une indivíduos em grupos, seja por meio do espírito coletivo do grupo, como queria Halbwachs, seja por meio das simbologias comuns, como queria Nora. Pelo contrário, a identidade seria, na realidade, aquilo que separa os indivíduos. Pollack segue Halbwachs para afirmar que a identidade é uma imagem construída por memórias que tomamos como nossa em relação ao outro. A construção de identidade se produziria em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade do outro, o que tornaria a identidade um campo de eterna negociação com o outro. Esse elemento – o outro – seria aquilo que escapa ao indivíduo e por consequência ao grupo, fazendo com que a identidade não seja uma construção plana, mas sim um campo de confronto entre diferentes memórias.

Segundo Pollack (1992, p.5), “a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõe grupos políticos diversos”. Ou seja, a identidade social, cuja existência se daria sob o signo do

conflito com o outro, teria esses conflitos reforçados em relação a causas políticas. Conforme o sociólogo, isso é o que acontece quando organizações políticas utilizam simbologias e valores de determinados grupos sociais para se filiar a certa identidade social e, por consequência, domesticar politicamente o conflito ao outro. Pensando na ideia de quadros da memória de Halbwachs, Pollack introduz o conceito de trabalho de enquadramento da memória, isto é, os usos instrumentalizados dos quadros da memória por organizações políticas. Nesse sentido, “podemos perguntar se a função do historiador não terá consistido, até certo ponto, nesse trabalho de enquadramento visando a formação de uma história nacional” (*ibid*, p.6). Em outras palavras, o quão realmente pura seria a escrita da história nacional e o quanto de trabalho de memória há intrínseco à construção do passado pela historiografia?

I.3.2 Memória e história nacional

A memória nacional surge pela necessidade da criação de uma identidade coletiva a partir da formação dos estados nacionais, no século XIX. Com descentralização da política até então sob poderes da Igreja, os emergentes estados nacionais precisavam construir suas histórias de origem, criar elos a um passado no qual se encontravam as bases de uma identidade social. Com essas novas necessidades, o uso da memória também passou por significativas mudanças.

Como afirma Aleida Assmann (2021), a forma original da memória histórica é a memoração aos mortos. Guardar o nome dos mortos está no núcleo da memória coletiva, uma vez que o armazenamento e a transmissão a gerações futuras desse passado personificado pelos mortos é um dos principais elos de construção de um grupo. Ainda segundo a autora, a memoração dos mortos se divide em duas práticas: *pietas* (piedade), a memoração religiosa dos mortos; e *fama*, a memoração secular dos mortos. *Pietas* estaria relacionada à eternização da alma dos mortos a partir dos cultos religiosos. Os rituais de culto aos mortos é a mais antiga forma de recordação social que une vivos e mortos de um grupo social. A memória coletiva de diferentes sociedades está relacionada a esses rituais que, por mais diferente que fossem suas crenças religiosas, sempre eram realizados em torno de práticas comuns: o cuidado com os restos mortais e a imortalização dos nomes. Já a *fama* seria a versão mundana da eternização. Diferente da *pietas*, onde a memoração estava relacionada à salvação da alma dos mortos, a *fama* está relacionada a

memoração de feitos gloriosos, desvinculados aos cultos e a dimensão religiosa. É a esse passado glorioso que mira a construção das identidades nacionais.

Essa prática da recordação histórica não surge com a memória histórica nacional. Pelo menos desde Homero poderíamos falar na busca da recordação e transmissão dos feitos gloriosos e da eternização de nomes para a História. Nos séculos anteriores à formação dos estados nacionais, a *fama* era responsável pela construção da ideia de uma linhagem heroica das famílias reais, no qual a escrita da História das dinastias partia da rememoração de um passado glorioso. Com isso, é notável certos requisitos para esse tipo de recordação histórica: a realização de grandes feitos; sua documentação; e sua rememoração, ou seja, o trabalho de memória dos vivos.

Esse passado mítico nacional precisava ser validado, provado de alguma forma. Com isso surge o interesse político pelos locais e os objetos. As relíquias do passado exercem essa função validadora e se tornam monumentos da memória nacional. Os restos do passado nacional se materializavam nas ruínas. As bibliotecas antigas se tornaram fontes dessa história, indicando que não bastava que algo fosse antigo, como livros antigos da biblioteca oficial da Igreja, mas principalmente que fossem livros que não eram utilizados há muito tempo. As relíquias, as ruínas e as bibliotecas antigas representavam essa busca pelo que foi esquecido. A *fama* – a eternização dos nomes pelos seus feitos grandiosos –, dá lugar a rememoração de um outro tipo de grandeza: uma grandeza que não necessariamente implicou na eternização da memória. Com a busca pelas relíquias da memória nacional, materializada nos restos da cultura, buscou-se também os heróis nacionais, cujos feitos grandiosos foram esquecidos pela História.

O processo de criação de identidade nacional impulsionou um movimento arquivista em torno desses monumentos, no qual um passado esquecido poderia ser reencontrado e uma história de origem poderia ser comprovada. Dessa maneira, a memória da Igreja fora substituída pelo arquivo da nação. Um arquivo construído justamente pelos restos de cultura e destroços de tradições passadas.

Além da busca e armazenamento desses arquivos, o passado longínquo da nação necessita de agentes para ser ativado no presente, indivíduos ou instituições responsáveis pelo trabalho de construção de memória que usa esses lugares, objetos, documentos às recordações nacionais encobertas pelas lendas e tradições orais. Assim, o historiador tornou-se figura essencial para o trabalho de memória nacional. Assim como o poeta da antiguidade, é pela escrita da História que os feitos e os nomes do passado foram armazenados e transmitidos como a história oficial de uma nação. Isso implica em um trabalho de recordação que é, ao mesmo tempo, disciplina historiográfica e memória

coletiva. Uma história na qual valores e identidade nacional interferem na sua produção, já que a busca historiográfica das raízes do presente se tornou legitimadora da memória da nação.

I.3.2.1 O *Homo Sovieticus* e a identidade nacional soviética

Apesar do socialismo soviético ser comumente relacionado à ideia de mito e utopia, ou ainda o contrário disso – falo das distopias – como *Nós*, de Yevgeny Zamiátin, e *1984*, de George Orwell –, é inegável o paradoxismo que há entre mito e utopia e o materialismo socialista. No entanto, por mais estranho que pareça, essas esferas convergiram na experiência soviética, ao ponto inclusive de uma não ser possível sem a outra. A revolução teve como base conceitual o cientificismo marxista e a prerrogativa da construção de um país, praticamente do zero, a partir do racionalismo socialista. Isso implicava no desaparecimento do antigo fundamentalismo religioso, usado como instrumentos de poder da fidalguia czarista. Em outras palavras, na sociedade socialista os mitos e as crenças – armas de opressão à classe trabalhadora – deveriam ser destruídas por uma política baseada na ciência e na emancipação do proletariado.

No entanto, mesmo tendo como suas bases o progresso científico, na prática, o estabelecimento da identidade soviética se deu muito por conta de mitos. Segundo Ferreira, “a profunda idealização da vida social na União Soviética pelos comunistas escondia, sob o discurso legitimador da ciência, antigos mitos semi-esquecidos, hierofanias arcaicas e simbologias adormecidas” (Ferreira, 1998, p.14). Por conta da influência das tradições camponesas ortodoxas e autocráticas do passado czarista, o povo russo, ainda pouco letrado e historicamente religioso, era sensível às narrativas mitológicas.

Como afirma Hobsbawn (1997), havia uma distância entre a política socialista e o discurso popular acerca dela. Boa parte das declarações públicas sobre ideologia e política não era compreendida pela maioria da população, a não ser que isso tivesse alguma relação com suas vidas cotidianas. “Só os intelectuais eram obrigados a levá-las a sério numa sociedade construída sobre e em torno de uma ideologia que se dizia racional e ‘científica’” (Hobsbawn, 1997, p.305). Dessa forma, aspectos ideológicos circulavam entre a população muito mais sobre forma de mito e crença do que necessariamente conceitual.

A propaganda estatal soviética foi uma ferramenta crucial para moldar a opinião pública e promover o estabelecimento desses mitos. O controle sobre a mídia, a educação ideológica, a censura e o uso da arte como forma de panfleto do regime socialista são alguns agentes responsáveis pela difusão dos ideais soviéticos. Como discutido anteriormente, a História tem participação decisiva nos trabalhos de memória nacional, a partir de seu uso instrumentalizado por agentes políticos. Com a centralização de poderes na União Soviética, onde o Partido Comunista e governo se confundiam, o controle do Estado sobre a historiografia atendia a promoção da ideologia vigente, com manipulações de arquivos e reescrita da História ao sabor das necessidades do regime.

Vimos anteriormente como a eleição de mitos de origem são fundamentais em toda criação de identidade nacional. No entanto, a União Soviética é um caso especialmente interessante e contraditório disso. Com a revolução de 1917, era preciso construir uma identidade de povo soviético tão abrangente quanto os territórios do país e suas diversas etnias. Ao mesmo tempo, a revolução implicava em uma ruptura radical com o passado, a construção do zero de um país cujo povo anteriormente era subjugado às trevas do czarismo. Enquanto a ideologia socialista apontava para o futuro e o progresso, a construção de uma identidade nacional implicava em olhar para o passado e encontrar as raízes do presente.

Assim, figuras revolucionárias foram alçadas a heróis nacionais, em especial Lênin. Além deles, figuras históricas sem relação direta alguma com o país, mas ligadas à ideologia comunista, também se tornaram heróis de um povo, como os teóricos do comunismo Karl Marx e Friedrich Engels. E, claro, houve a Grande Guerra Patriótica, responsável por trazer um *hall* de heróis nacionais e reforçar o senso de unidade soviética, cuja identidade era construída no calor dos acontecimentos – como é o caso do próprio Stalin, mitificado e tornado herói nacional ainda em vida.

Mas a identidade de um povo depende do elo a um passado comum. Para realizar essa ligação entre as gerações anteriores e posteriores à revolução, era preciso buscar as origens da identidade soviética em um tempo anterior a sua própria concepção. Dessa forma, uma série de tradições, acontecimentos e nomes da história russa foram eleitos como mitos positivos nacionais. Houve uma reativação de toda uma tradição russa que serviria, ao mesmo tempo, para estabelecer elos do presente com o passado, assim como deste passado com o ideal modernizante socialista. A ideia de modernização soviética deveria ser entendida como algo completamente oposto à modernização ocidental. Afinal, tratava-se de uma modernização erguida pelo povo russo, cujos valores fariam do progresso algo justo e libertador para o próprio povo, diferente do que acontecia no

ocidente capitalista. A narrativa do Estado passou a unir o tradicional patriotismo ao nacionalismo moderno, no qual a oposição moderna do capitalismo com o socialismo era pensada em paralelo ao isolamento histórico das tradições russas do mundo ocidental.

Assim, de maneira simbólica, a capital da União Soviética mudou de São Petersburgo/Leningrado para Moscou/Stalingrado, “da bela e graciosa janela debruçada sobre o Ocidente para a velha cidade imperial dos tsares (ou czares), o coração da Rússia, agora reconvertida em farol da revolução mundial” (Aarão Reis, 2003, p.83). Nesse conjunto de referências, foi reativado o amor ancestral à terra russa e à valorização da tradição de seu povo como origem amalgamadora das diferentes nações que compunham a União Soviética. “Não havia invenção importante que não contasse com a participação de um sábio russo, nem proeza de alcance mundial que não registrasse a presença de um russo” (*ibid.*, p.83).

Acompanhando esse trabalho de memória, a história oficial soviética resgatou figuras heroicas russas e as reinterpretou a favor do regime, tornando-as representações da coragem e da luta pelo ideal de igualdade – algo que estaria no sangue do povo russo. Nomes como Aleksandr Nevsky, guerreiro medieval da Rússia que lutou contra invasões suecas e teutônicas no século XIII, e Kuzma Minin e Dmitry Pozharsky, líderes do movimento de resistência contra a invasão polonesa no início do século XVII, passaram a ser considerados heróis nacionais para todos os povos que formavam a União Soviética.

Outro mito que se tornou matéria-prima das representações sociais soviéticas foi a da utopia socialista. Tratava-se da ideia da construção de um mundo perfeito e igualitário, a partir do progresso tecnológico e social que pregava o programa socialista. Apesar de apontar para a criação de um futuro perfeito, para Ferreira, essa noção de utopia evoca o antigo mito da recuperação do Paraíso Perdido. “Seguros e certos da superioridade de organização social que pregavam, os comunistas, por meio da narrativa, reatualizavam e renovavam o mito do mundo perfeito, imprimindo a ele um sentido coletivo e legitimando-o no grupo”. (Ferreira, 1998, p.9)

Nesse sentido, o próprio cientificismo entrou nas construções simbólicas e imaginárias da utopia soviética, como se fosse uma espécie de crença secularizada. O discurso científico e tecnológico representava a destruição de qualquer influência passadista do mito e da religião. Era o eixo do progresso da humanidade em direção a um futuro ideal – um paraíso possível, portanto, de bases realistas. O mito na União Soviética era mais do que uma força reguladora das representações da ideologia estatal: era também uma forma de controle e coerção. “Opor-se ao regime era se opor também à construção

de um futuro libertador para a humanidade – um futuro cujos benefícios seriam muitos maiores do que qualquer sofrimento necessário para realizá-lo” (*ibid.*, p.9).

Com base no dever da construção de um mundo ideal, é construída também a noção muito específica de povo soviético. *Homo Sovieticus* (хomo советикус) é o termo que define o homem coletivo soviético, “aquele que estava disposto a subsumir a sua individualidade em nome do dever e da causa comum da luta comum pela ‘Grande Utopia’” (Perlatto, 2021, p.55). Inicialmente, tratava-se de uma distinção positiva, parte da propaganda do regime e da narrativa soviética. Kolakowski (1983) creditava o desenvolvimento da noção de *Homo Sovieticus* ao *Breve Curso da História do PCUS* (Partido Comunista Soviético), uma espécie de livro de História do partido e da revolução, submetido a inúmeras alterações de acordo com as mudanças da linha do partido, tornando-se uma espécie de manual ideológico a cada mudança de direção partidária.

O *Homo Sovieticus* não remetia somente a uma noção de identidade nacional, mas sim a concepção de um tipo de humano completamente distinto e elevado. Tratava-se da ideia de que o homem soviético marcava o ponto de evolução para a humanidade, de modo que era seu destino e de sua responsabilidade a libertação do mundo e a conclusão dessa evolução. Era, enfim, a maneira como o povo soviético se enxergava na narrativa utópica – como parte da totalidade, a grandeza do todo definindo quem ele é. Por outro lado, o termo adquiriu outro sentido a partir do livro de mesmo nome de Aleksandr Zinovyev, lançado em 1982. Para ele, mais do que um ideal, *Homo Sovieticus* dizia respeito a um fenômeno político-social específico. Tratava-se da forma como o regime soviético, verdadeiro laboratório da ideologia marxista-leninista, teve como seu produto um tipo de indivíduo particular, com uma psicologia e uma visão de mundo muito própria.

Um indivíduo completamente subordinado ao coletivo, portanto, tanto à coletividade política da organização do partido, quanto as representações de coletividade soviéticas. Tratava-se de uma identidade constituída em torno de um grande ideal, pela qual as existências individuais de cada um se justificariam no todo. Para Aleksiévitich, a ideia de *Homo Sovieticus* revela, acima de tudo, como esse ideal de coletivo socialista interferiu nas subjetividades, nos aspectos mais íntimos de pessoas que passaram anos subordinadas ao controle estatal, em todos os aspectos de suas vidas sociais. “Somos todas pessoas do socialismo, semelhantes e não semelhantes às demais pessoas: temos nosso vocabulário, nossa noção de bem e de mal, de heróis e de mártires. Temos uma relação particular com a morte” (Aleksiévitch, 2016, p.20).

Um dos principais temas de *Vozes de Tchernóbil* é justamente essa relação particular com a morte, que, ao mesmo tempo em que ganhou novas dimensões por conta da catástrofe nuclear, reproduz os valores de sacrifício e heroísmo propagados especialmente sob contextos de guerra. Exemplo disso foi o trabalho dos liquidadores, voluntários responsáveis pela contenção do desastre, arriscando suas próprias vidas ao se exporem à radiação. A propaganda estatista tratou essas pessoas como mártires de guerra e Tchernóbil, como um novo exemplo de heroísmo do povo soviético. A adesão popular soviética ao sacrifício pessoal teve ali um dos seus capítulos mais radicais. Um dos casos emblemáticos disso foi a dos soldados responsáveis por retirarem grafite do teto do reator. O nível de radiação era tão alto que nem mesmo robôs conseguiram exercer essa função, seus circuitos pifavam em pouco tempo de exposição. Por isso, o apelido dado a esses liquidadores de “robôs verdes”, visto a cor do uniforme que usavam: “Eram rapazes jovens, e agora também estão morrendo; mas compreendem que sem eles aquilo não teria sido feito. Eles vivem uma cultura particular. A cultura das proezas.” (Aleksiévitch, 2020, p.217, relato de Serguei Vassílievitch Sóboliev).

O aspecto mais cruel dessa perspectiva é a redução das vidas individuais ao coletivo, ao ponto do sacrifício humano se tornar uma forma de dar sentido à própria existência. Mas e quanto aos tantos habitantes de Tchernóbil que, se não arriscaram suas vidas nos tetos do reator, foram tão vítimas do desastre como qualquer outro? Nesse sentido, há como que uma versão negativa do “homem soviético” nascida no desastre nuclear: o “homem de Tchernóbil”. Em meio a essa visão de coletividade, na qual as individualidades desaparecem em meio ao todo, Tchernóbil criou um outro tipo de indivíduo. Aqueles que não se tornaram mártires no desastre, como foram os liquidadores e os soldados, acabaram sendo para sempre marcados pela catástrofe, por preconceito e segregação: “Nos primeiros tempos, todos nós nos tornamos raridades em exposição. A própria expressão ‘homem de Tchernóbil’ até hoje funciona como sinal acústico. Todos giram a cabeça na sua direção. ‘Você é de lá!’.” (*ibid.*, p.66, relato de Nikolai Fomítch Kalúguin).

Essa ideia de coletividade, baseada no dever e no destino heroico, encontrou na propaganda midiática e na manipulação de documentos sua forma de propagação. Mas sobre a criação de afetos e de um imaginário utópico, a arte partidária teve papel fundamental. Estabelecer os ditames da cultura e da arte soviética foi uma preocupação desde os primeiros passos após a revolução. Tanto Lênin quanto Trótski viam como necessária a participação dos artistas na criação da sociedade que se formava, mas sabiam que a edificação de uma arte proletária levaria tempo. Com o fim da guerra, o cenário era

o de dissolução da arte tida como burguesa e antirrevolucionária, e o intervalo até a consolidação de uma verdadeira estética soviética precisava ser preenchido de alguma forma.

Com isso, houve o apoio do governo aos grupos modernistas pré-revolução, que continuariam desenvolvendo suas artes de vanguarda com certa liberdade criativa, mas dessa vez influenciados pelas necessidades socialistas. Essa arte de vanguarda engajada buscava transmitir as transformações sociais e a modernização socialista. Nesse contexto, surgem movimentos como o construtivismo marxista e o cubismo futurista, que propunham representar o cotidiano operário, trazendo como inspirações para suas formas poéticas e artísticas o funcionamento de máquinas industriais e das transformações urbanas. Apesar da sofisticação estética dessa arte, a ideia era de que suas produções servissem como propaganda política, algo que levou, por exemplo, a um poeta de envergadura como fora Maiakóvski a criar versos e desenhos para campanhas publicitárias de saneamento básico (Andrade, 2010).

Foi com o governo de Stalin que a arte partidária soviética se definiu. Com a coletivização dos campos iniciada em 1929, escritores e artistas foram convocados para participar ativamente desse processo, “formando caravanas para visitar às fazendas coletivas, às fábricas, usinas e outras megaconstruções, com o objetivo de apr(e)ender a realidade do recém gerado *homo sovieticus* e promovê-la” (Andrade, 2010, p.159). Do ponto de vista artístico, não havia nenhuma preocupação em desenvolvimento estético e conceitual nessas obras, como havia na arte de vanguarda engajada. Tratava-se somente de propaganda partidária, da realização de uma arte de apologia às decisões do partido. Com base nesse tipo de arte, em 1932, o Partido Comunista Soviético fundou a União de Escritores Soviéticos, um órgão responsável por controlar as decisões criativas de artistas (agora funcionários do partido) e por colocar todo o restante das produções literárias em clandestinidade.

A partir desse controle a mãos de ferro, foram estabelecidas as regras da estética oficial do partido: o realismo socialista. Segundo o estatuto da União de Escritores Soviéticos, o realismo socialista era o “método fundamental da literatura e da crítica literária soviética que exige do escritor a descrição verdadeira, historicamente concreta, da realidade vista em seu desenvolvimento revolucionário” (Andrade, 2010, p.163). As obras em questão deveriam retratar o cotidiano proletário, marcado principalmente pela postura positiva à realidade da sociedade coletivizada. A preocupação do realismo socialista era estritamente sobre o conteúdo – até por isso a variedade de obras consideradas proletárias, mas formalmente diferentes. Normalmente, as narrativas do

realismo socialista traziam, sem muita variação, “um herói positivo, dotado de uma sólida consciência política e de um enorme espírito de sacrifício” – uma personagem modelo do que seria o *homo sovieticus* perfeito – que “torna-se exemplo para camaradas não tão dotados assim de como se deve proceder na incansável luta para a construção do socialismo” (*ibid.*, p163).

Uma obra que se tornou emblema para o desenvolvimento do realismo socialista foi o romance *A Mãe*, de Maxim Górkí, de 1902. Ambientado na Rússia pré-revolucionária, o livro narra a transformação de Pelágia à medida que seu filho, Pavel, se envolve na luta revolucionária. Pelágia, uma camponesa pobre, parte de uma figura passiva e conformada com sua condição a uma ativista consciente e participante da luta operária. A partir do exemplo de um herói proletário – o filho –, a história narra a tomada de consciência de alguém não politizado – a mãe, personagem responsável por concentrar uma série de simbolismos: a importância da figura materna na sociedade russa; a mãe como a representação de diferentes gerações; ou ainda, a mãe como representação da própria pátria. Essa e outras obras de Górkí tornaram-se modelos para as narrativas do realismo socialista, que, a partir de pequenas variações, pretendiam refletir sobre os ideais de grandeza, coletividade e heroísmo a partir do sacrifício pessoal (Andrade, 2010).

Nesse sentido, além de uma revisão histórica da União Soviética, o projeto de Aleksiévitich se opõe também a essa literatura e sua representação da realidade socialista. No lugar das grandes proezas e desse indivíduo coletivo, a autora busca em seus livros as histórias dos sentimentos e da vida particular em meio aos grandes momentos históricos. Isso se reflete também na própria forma como são construídos seus livros. Diferente do realismo socialista, onde uma personagem arquetípica torna-se uma espécie de modelo de heroísmo e síntese de uma ideia de povo, em Aleksiévitich há uma diversidade de personagens e perspectivas que resistem à sintetização.

A seguir, entenderemos melhor como as representações têm um papel fundamental na construção de sentido das lembranças e sua atualização na memória coletiva, de modo a aproximar essa oposição literária de Aleksiévitich para com o realismo socialista de uma disputa também de memórias.

I.3.3 Memória funcional e memória cumulativa

Como vimos anteriormente, a História também realiza um trabalho de memória, já que sua escrita está absolutamente imbricada a condições de parcialidade, valores e criação de identidade. No caso dos estados nacionais, o historiador tem um papel

fundamental de criação de sentido cronológico e fortalecimento da identidade de uma nação. A História está envolvida à atribuição de sentido ao passado, assim como as memórias, mas ao mesmo tempo se apresenta sempre no singular, como se esse sentido atribuído se tratasse de uma verdade objetiva. Por isso o controle sobre a História interessa a grupos políticos, pois a partir de sua escrita e reescrita valores e identidades são enquadrados por uma história oficial, que se apresenta como única e abrangente. Dessa maneira, podemos ainda falar em uma contraposição entre memória e História, se esta última está tão envolvida a valores e identidade quanto a primeira?

A partir dessa questão, Assmann (2021) propõe outra perspectiva: invés de pensar História e memória como conceitos opostos, incomunicáveis entre si, para ela, ambos são modos de recordação, ao mesmo tempo distintos e complementares. Para Assmann, a verdadeira oposição está na ideia de uma recordação que é habitada e outra inabitada. No entanto, diferente da concepção de autores como Halbwachs, Nora e Pollack, para quem memória habitada (a memória pertencente a um indivíduo ou a um grupo) e memória inabitada (a escrita da História, uma memória neutra e que não pertence a ninguém) são conceitos polarizados, para a pesquisadora alemã essas duas formas de recordação existem em referência uma à outra, ocupando papéis distintos em uma economia da memória. A autora denomina esses papéis de memória funcional (memória habitada) e memória cumulativa (memória inabitada):

Denominaremos a memória habitada *memória funcional*. Suas características são referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro. As ciências históricas, por sua vez, são uma memória de segunda ordem, uma memória das memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente. Sugiro atribuir a essa memória das memórias a designação *memória cumulativa*. (Assmann, 2021, p.147)

Para Assmann, portanto, memória habitada e inabitada não são polos distintos, mas diferentes planos que compõem o funcionamento da memória. Ainda segundo ela, a ideia da memória constituída por planos é como a psicanálise estrutura a memória individual. No contexto das teorias da Psicologia, a memória de um indivíduo é constituída por uma relação dialética entre recordação e esquecimento. A percepção que um indivíduo tem sobre si mesmo passa por uma série de lembranças e experiências disponíveis à sua consciência, pelas quais o indivíduo se autointerpreta, cria um sentido para sua própria existência individual. No entanto, há um plano de lembranças no inconsciente, encobertas pelo esquecimento e recalçamento, mas presentes na economia psíquica do indivíduo sob a forma de potência.

O processo psicoterapêutico é capaz de auxiliar na reconfiguração da memória individual, fazendo com que essas lembranças em estado de potência possam ser acessadas conscientemente. As teorias da psicanálise introduzem a ideia de profundidade da memória, segundo as quais as lembranças acessíveis à consciência são somente a superfície da estrutura psíquica, formada também por uma série de outras lembranças soterradas por camadas de esquecimento. A partir disso surge a imagem da escavação arqueológica como metáfora para o gesto psicoterapêutico. Essas lembranças, profundamente enterradas, se mantêm inertes e improdutivas, mas ao mesmo tempo conservadas no inconsciente. Cabe ao psicólogo escavar a barreira de esquecimento e fazer emergir essa memória latente, como o arqueólogo que busca sob a terra rastros e objetos do passado.

Poderíamos fazer uma analogia entre essa estrutura psíquica e a estrutura da memória coletiva. Para Assmann, assim como a memória individual se divide em dois planos interrelacionados, a memória coletiva também se divide em um plano das memórias funcionais – as recordações e experiências conscientes e produtivas –, e um plano de memórias improdutivas e em estado de latência, que sem poderem ser incorporadas à memória habitada apenas se acumulam. No entanto, essa memória acumulada pode ser resgatada e reinterpretada, assim como as recordações conscientes só o são enquanto são funcionais à autointerpretação de um grupo. Pensar na memória como uma estrutura formada por um primeiro plano e um plano de fundo, por uma superfície e uma profundidade, é pensar nas divisões entre os diferentes modos de recordação como uma fronteira porosa, tornando possível as mudanças e as transformações da memória.

Em uma cultura oral da memória, é impensável a distinção entre memória funcional e cumulativa. Ora, nem tudo pode ser memorizado, e aquilo que o é certamente se conserva pela sua utilidade para a identidade de um grupo e sua constante atualização pela oralidade. O que permite que a memória se acumule, e que possamos falar em uma memória inutilizada e inerte, portanto, são meios externos de armazenamento, cuja escrita é a principal responsável. “Com a escrita, por outro lado, enquanto médium cumulativo paradigmático extracorporal, ultrapassa-se esse horizonte das culturais orais da memória. Com a escrita pode-se registrar e acumular mais do que se poderia evocar por meio da recordação” (Assmann, 2021, p.150). A escrita tem o potencial de acumular informações independentes de sua atualização em “encenações coletivas”, gerando arquivos culturais e o armazenamento de saberes abstratos. No entanto, seu problema consiste no potencial de acumulação ilimitado, no qual rastros de tradições se somam a uma massa amorfa de

informações obsoletas e inutilizáveis. Quando pensamos na escrita digital e na sua capacidade de armazenamento que beira ao infinito, vemos como a acumulação de memórias desconexas produz pilhas de esquecimento.

Cabe à memória funcional selecionar, organizar e criar as conexões e sentido entre as recordações. Esse trabalho de resgate de recordações esquecidas e sua reintegração no processo construtivo da memória coletiva é a tarefa da memória funcional. A maneira como Halbwachs formula essa distinção leva a crer que há uma distinção entre uma memória oficial do Estado ou nação e àquela que se desenvolve pela cultura, de maneira orgânica ao espírito do grupo nacional. No entanto, como sabemos, a memória cultural não se cansa de ser usada politicamente – de maneira nada orgânica, mas sim instrumentalizada por grupos políticos –, sobretudo quando assume o papel de contrarrecordação da memória oficial. Em resumo, podemos dizer que memória funcional se trata da memória habitada por indivíduos ou grupos, cuja função é se apropriar da memória cumulativa e criar sentido a partir dessas recordações, a partir de gestos coletivos que visam à construção e sobrevivência da identidade de um grupo.

Já a memória cumulativa tem a tarefa de proteger as provisões dos efeitos do tempo para sua utilização por memórias funcionais futuras. Sua existência aponta para uma possibilidade de renovação permanente da memória, algo que, nas disputas da memória coletiva, representam maneiras de reivindicação de novas identidades. Em contextos de fortes disputas políticas, a memória cumulativa é responsável por guardar os resquícios de uma tradição passada capazes de questionar a legitimação da memória oficial. Assim como o psicanalista busca as recordações que não foram incorporadas na consciência, mas que se mantêm latentes no inconsciente, o trabalho de contrarrecordação se faz nesse meio do caminho, entre o que não foi completamente esquecido e nem acolhido na produção de sentido. No entanto, a memória cumulativa não se desenvolve de maneira natural, ela é tão construída como a funcional. Sua existência depende de instituições que a preservam, conservam e tornam possível a difusão do saber cultural.

Na União Soviética de Stalin, houve um processo de destruição massiva da memória cumulativa, em busca da manutenção de uma memória funcional oficial, sem a possibilidade de reconfiguração. Por contextos como esse, as histórias orais se tornam de grande interesse para as ciências sociais, para a História, para grupos políticos e também para escritores, como é o caso de Aleksiévitich. A partir dos resquícios do passado armazenados na recordação individual, um novo horizonte de sentidos pode ser traçado e uma memória funcional contra-hegemônica, construída. No entanto, ao mesmo tempo que representa esperança, há uma urgência nessa busca pelas histórias orais: diferente da

escrita, capaz de paralisar a recordação pelo tempo de sua conservação material, a memorização é sujeita a variações e vacilações pelo efeito natural do esquecimento.

Em resumo, a memória cumulativa é inabitada, não gera sentido por si só e acumula informações inutilizadas. No entanto, é responsável pela criação de um arquivo de saberes que podem ser atualizados, tornando possível que os quadros da memória sejam reconfigurados e não se tornem imagens estáticas. As recordações acumuladas na memória individual – que nem foram incorporadas à memória funcional, nem foram completamente esquecidas – são apenas partes, fragmentos da totalidade da memória cumulativa, uma memória que poderíamos definir como a soma de todos os saberes inutilizáveis da humanidade em um arquivo ilimitável. É claro que não há sujeito ou grupo a quem se pode associar tudo isso, a não ser se pensarmos na ideia abstrata de “memória da humanidade”, ou de uma Biblioteca Universal. A famosa imagem criada por Jorge Luís Borges (2016), no conto *A biblioteca de Babel*, metaforiza essa noção de memória cumulativa da humanidade – a de uma biblioteca infinita, onde todas as memórias possíveis, tudo que já foi ou poderia ser escrito, se acumula em prateleiras labirínticas de livros empoeirados e esquecidos.

Pensar na distinção entre memória e História nesses termos – como diferentes tipos de recordação – nos ajuda a compreender como a escrita da História está envolvida nos trabalhos de memória coletiva. Mais do que registrar os fatos de maneira neutra e imparcial, a escrita da História é um meio privilegiado de interpretação do passado e de atualização da memória cumulativa em funcional. O debate sobre a distinção entre História e memória parece já ter sido superado, especialmente a partir do Século XX, quando a memória se tornou de vez objeto da historiografia. No próximo capítulo, debateremos um dos principais pontos para que essa mudança ocorresse: as catástrofes e a urgência do testemunho de sobreviventes.

1.4 TESTEMUNHO, TRAUMA E REPRESENTAÇÃO

São variadas as concepções de testemunho e seus usos por diferentes áreas do conhecimento. A começar pelo testemunho religioso; no contexto da tradição cristã, o ato de testemunhar está vinculado com tornar públicas as manifestações de sua crença. Para os estudos teológicos, a vida de Jesus, contada no segundo testamento da Bíblia, seria como uma reunião de diferentes testemunhos; o Evangelho segundo Marcos, por exemplo, foi construído pela transcrição e edição de diferentes relatos orais, onde seu suposto autor conta a vida de Jesus a partir das vozes de suas testemunhas. Há também o sentido jurídico de testemunho, no qual a testemunha desempenha o papel de prova ocular de uma das versões debatidas juridicamente através de um relato oral (Seligmann-Silva, 2005). Na Psicologia, o testemunho assume diferentes formas: há estudos do que poderíamos chamar de um aspecto mental do testemunho, isto é, a relação entre a memória recuperada e a história narrada; mas há também um interesse especial da Psicologia Social sobre as histórias de vida. Não podemos esquecer do papel central do testemunho na Psicanálise, cujo trabalho clínico é baseado na situação dialógica e do relato pessoal do analisado. Por fim, gostaria de destacar o testemunho para a historiografia. Como discutido anteriormente, os lugares de memória se tornaram objetos importantes para os estudos historiográficos modernos, para os quais uma das principais fontes são os relatos orais.⁸

No entanto, trabalharemos aqui com uma perspectiva específica sobre o testemunho, no que tange especialmente os Estudos Literários. Falo do estatuto que o testemunho adquiriu no século XX, cujo marco de mudança foi a Shoah – o genocídio do povo judeu promovido pelo regime nazista. A partir da Shoah, o massacre alçou uma escala e sistematização industrial: a arbitrariedade da violência dos campos de concentração e a instrumentalização da morte, promovida por um complexo planejamento de captura, exportação, prisão e extermínio, fizeram romper a concepção tradicional de catástrofe. A forma da guerra moderna mudou com a Shoah: a partir do evento, ela já não dizia mais respeito a apenas conflitos envolvendo forças miliares, mas também ao terrorismo estatal e ao uso indiscriminado da mais avançada tecnologia como instrumento

⁸ Os exemplos poderiam se estender ainda mais. Como afirma Seligmann-Silva (2005, p.72), o testemunho desempenha “papel central da Etnologia, que desenvolveu técnicas de entrevista com os informantes e uma vasta bibliografia sobre a relação entre o etnólogo e as fontes vivas de suas pesquisas”, algo próximo ao seu uso nas Ciências Sociais no geral. No Jornalismo, há um grande interesse pelas histórias de vida e pelo relato das chamadas fontes diretas, isto é, testemunhas oculares de algum fato, algo parecido ao entendimento do testemunho pelo Direito.

do extermínio. Essa concepção já havia sido abalada na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), com o uso de tecnologias como aviões, bombas, metralhadoras e gás venenoso, promovendo, assim, uma escala de destruição jamais vista. Sabe-se, inclusive, que no início do conflito, muitos oficiais superiores ainda se vestiam com uniformes de gala e portavam espadas em combate, como símbolo de status e tradição, para então se surpreenderem com a realidade nada gloriosa das trincheiras (Sarlo, 2007). Esse nível de devastação se tornou o modelo da guerra moderna. Diante dessa nova forma de conflito, Walter Benjamin (2012) fala sobre a mudez dos soldados sobreviventes, entendendo-a como um sinal do esgotamento do relato de uma experiência tão extrema como a das trincheiras e das frentes de batalha. No entanto, hoje é possível tratar a conclusão do filósofo como um equívoco, visto como, na realidade, a Primeira Guerra marcou o começo do testemunho em massa (Sarlo, 2007).

A Shoah, nesse sentido, elevou o nível do uso tecnológico para o extermínio, tanto em escala quanto em sistematização da morte. Ao lado disso, disseminou-se ainda mais o testemunho em massa, quando o relato de sobreviventes passou a ser presença incontornável do pensamento moderno e contemporâneo. O que Benjamin parece apontar é como o choque gera uma impossibilidade imediata de assimilação e transmissão da experiência. No entanto, com o passar do tempo, o que percebemos é que foi justamente a experiência extrema da guerra que gerou a profusão testemunhal. Há nisso uma certa contradição do testemunho, contradição esta que praticamente se tornou uma de suas condições: quanto maior o choque e, portanto, maior o esgotamento narrativo, não há mudez, como imaginou Benjamin, mas sim, pelo contrário, maior necessidade de narrar. Isso, claro, com avanço do tempo e principalmente das gerações, de modo que esse choque possa ser mais bem assimilado.

Apesar da singularidade histórica da Shoah, as histórias de seus sobreviventes reverberaram nos testemunhos de diferentes crimes de Estado. Falo dos assassinados pelas ditaduras militares na América Latina, o massacre do povo bósnio em Srebrenica, o cerco de Sarajevo, o Gulag soviético, a limpeza étnica em Ruanda, a carnificina implementada pelo Khmer no Camboja, entre tantos outros ataques aos direitos humanos que assolaram o século XX, que encontraram nos testemunhos da Shoah uma espécie de modelo testemunhal.

Não apenas a violência de Estado entra em questão sobre os testemunhos. Vivemos em uma época de desastres e crimes ambientais de grandes proporções, e os testemunhos têm papel fundamental para entendermos os impactos das mudanças climáticas e da exploração da natureza na realidade concreta das pessoas. Para

Aleksiévitch, o desastre de Tchernóbil foi o marco de virada para essa era, na qual o horror ganhou outras dimensões para além da guerra e do extermínio. “As informações de Tchernóbil nos jornais estão cheias de termos bélicos: átomo, explosão, heróis... E isso dificulta o entendimento de que nos encontramos diante de uma história nova: teve início a história das catástrofes...” (Aleksiévitch, 2020, p.43).

Como entender a catástrofe nuclear, em uma realidade na qual o horror foi predominantemente entendido pelos símbolos da guerra? Isso explica em certa medida a mudez nos primeiros anos após o desastre de Tchernóbil. “Entre o momento em que aconteceu a catástrofe e o momento em que começaram a falar dela, houve uma pausa” (Aleksiévitch, 2020, p.41). Soma-se a isso as fortes censuras e propaganda ideológica, que tornaram tão impensável quanto os efeitos da radiação a possibilidade de a ciência soviética ter falhado. Os meios simbólicos pelos quais atribuímos sentido à realidade são abalados pelas catástrofes, resultando na desorientação e na incomunicabilidade. No caso de Tchernóbil, os símbolos bélicos e dos ideais de grandeza soviéticos foram abalados por uma batalha em que não há inimigos.

Dando prosseguimento às reflexões realizadas anteriormente, veremos neste capítulo como a intrincada relação entre História e memória se tornou ainda mais complexa pela presença do testemunho – ou sua inerente complexidade se tornou ainda mais evidente –, já que, a partir da Shoah, a memória alçou o protagonismo do debate historiográfico. As definições de literatura também foram abaladas por essa tendência à escrita do real, principalmente do real traumático: a literatura se revelou como meio de denúncia do sofrimento e das violências sofridas por sobreviventes de catástrofes a partir disso, assim como a memória passou a ocupar também os espaços e debates literários. As reflexões sobre choque e transmissão da experiência também ganharam um espaço privilegiado nos Estudos Literários. A escrita dessas memórias levanta uma série de reflexões sobre os limites da representação da violência e do horror, culminando em uma extensa bibliografia sobre os desafios e a ética da narração de situações traumáticas.

I.4.1 As transformações do testemunho e a cultura da memória

Primeiramente, é preciso entender como essa mudança de estatuto começou. Como dito anteriormente, a Primeira Guerra marcou o início do testemunho de massa. Na literatura, mesmo que em grande medida através da ficção, Ernest Hemingway contou sobre os traumas dos soldados que lutaram na guerra em livros como *Adeus às armas* e

O sol também se levanta, muito baseado nas suas próprias experiências no conflito. Além disso, destaca-se a quantidade de escritas testemunhais de soldados em diários de guerra e cartas. Nesse sentido, é notável o trabalho do estadunidense Jean Norton Cru, também um ex-combatente, responsável por reunir mais de 300 testemunhos após 15 anos de busca e análise de escritos de soldados, o que culminou no monumental projeto *Témoins*. Apesar da importância literária das obras mencionadas, a memória da guerra era entendida como objeto de criação literária nesse momento histórico, algo ainda distante de seu uso na historiografia. Isso explica como a importância histórica da obra de Cru sobre a Primeira Guerra tardou em ser reconhecida. (Seligmann-Silva, 2005).

Já a partir da Shoah e do tamanho abalo que trouxe para diferentes campos do saber, o testemunho passou a ocupar cada vez mais espaço nas fissuras do pensamento ocidental. Wieviorka (2006) distingue as mudanças do entendimento de testemunho a partir do evento em três grandes fases:

A primeira fase é a do testemunho silenciado (1945 – 1955), formada pelos testemunhos imediatos de sobreviventes da Shoah. Ela abrange, sobretudo, narrativas escritas fragmentadas e de circulação limitada, encontradas em cartas, diários, ou em alguns poucos livros publicados, como *É isto um homem?*, de Primo Levi, escritor italiano e sobrevivente de Auschwitz. Mas também de filmes e imagens esquecidas pela historiografia. Essa primeira fase é marcada pela dificuldade de as narrativas aderirem à esfera pública e pelo seu silenciamento nos julgamentos. Por um lado, isso ocorreu pelo papel da memória ainda ser subvalorizado nos campos do Direito; por outro, pela falta de distanciamento histórico. Levi (2013) narra um pesadelo recorrente que ilustra essa dificuldade de comunicação do sobrevivente. Nele, o escritor relata sua história em Auschwitz para um grupo de pessoas, mas elas pouco a pouco vão embora daquele recinto, até que finalmente só resta Levi ali dentro, contando sua vida para ninguém.

A segunda fase é o que a historiadora chama de testemunho literário e jurídico (1955 – 1975). Abrange o momento em que os testemunhos adentraram de vez na esfera pública e política, impulsionados pelo julgamento do tenente coronel nazista Adolf Eichmann, em 1961. A Shoah passou a ser revisitada pelo pensamento ocidental e se tornou um objeto de interesse também da cultura popular. O seriado de tevê estadunidense *Holocausto*, estreado em 1978, é um dos principais responsáveis por isso. A série teve um imenso alcance e contribuiu fortemente para a criação de um imaginário sobre a Shoah e da propagação de sua memória em escala mundial.

Por fim, a terceira fase é a do testemunho como imperativo social, o que Wieviorka chama de Era da Testemunha (1975 – presente). Impulsionada pelos

movimentos sociais e pela luta a favor dos direitos humanos que eclodiram no final dos anos 1960, o uso do testemunho se expandiu para além da Shoah, abrangendo também outras experiências de violência e terrorismo de Estado, como ditaduras, guerras e conflitos étnicos. A memória passou a ser vista como uma questão central do debate público, assim como dos mais diferentes campos dos saberes. O testemunho, por sua vez, se tornou objeto unânime das humanidades, mas também presença na mídia e nos discursos políticos.

Na primeira fase do testemunho (1945 – 1955), o que marca é a tentativa desesperada de se registrar e comunicar os horrores inimagináveis ocorridos nos campos de concentração. O testemunho literário mais famoso é o de Primo Levi (2013) em *É isto um homem?*, lançado em 1947, apenas dois anos após o fim da guerra. No livro, Levi descreve suas experiências como prisioneiro em Auschwitz e, a partir disso, tece reflexões sobre humanidade, tendo como ponto de vista as situações de extrema desumanização vividas nos campos. *É isto um homem?*, e a obra de Levi no geral, foi responsável por estabelecer as principais questões sobre a experiência dos campos, que seriam desenvolvidas por importantes filósofos do século XX, como Jean-Paul Sartre, Michael Foucault, Jean-Françoire Lyotard, Hannah Arendt, Giorgio Agamben, entre tantos outros.

No entanto, boa parte dos registros dos testemunhos dessa fase foram ignorados pela historiografia e recuperados somente por gerações seguintes. Exemplo disso são os testemunhos visuais da Shoah. A abertura dos campos gerou uma enxurrada de fotografias e filmagens das tropas “libertadoras”, em um gesto de tentar registrar a prova de que o inacreditável horror do extermínio nazista de fato aconteceu. Com a iminência de sua derrota, os nazistas iniciaram um processo de destruição das evidências de seus crimes, incendiando os fornos, livrando-se dos restos mortais e, claro, assassinando o maior número de testemunhas possíveis nesse tempo. Em julho de 1944, o exército soviético invadiu o campo de concentração de Majdanek, na Polônia, onde mais de um milhão de vítimas foram mortas. Apesar da tentativa de esconder os crimes, evidências da terrível violência foram abandonadas: 820000 pares de calçados, milhares de roupas, cinzas e ossos humanos.

Duas equipes de cineastas, dirigidas por Roman Karmen e Aleksander Ford, foram imediatamente convocadas para registrar essas evidências e montá-las em um filme, no calor do acontecimento. Do lado ocidental, o processo ocorreu de maneira igual, com a abertura dos campos e o descobrimento dos horrores nazistas quase que imediatamente acompanhadas pela produção de imagens. Destaca-se as equipes dirigidas por grandes

nomes do cinema estadunidense, como John Ford (famoso por seus filmes de faroeste) e George Stevens (famoso por seus filmes de comédia). Nas palavras de Didi-Huberman,

do mesmo modo que um indivíduo confrontado com o inimaginável se belisca para se certificar de que não está tendo um pesadelo, os estados-maiores apelam sistematicamente às técnicas de gravações visuais, cinema e fotografia para se convencerem, convencerem o mundo inteiro e produzirem contra os culpados “peças” irrefutáveis de convicção sobre a crueldade desmedida dos campos nazistas. (Didi-Huberman, 2021, p.23)

Essas imagens foram produzidas para exercerem um papel específico: provas jurídicas dos crimes cometidos nos campos. Muitas delas foram utilizadas nos julgamentos de Nuremberg, a histórica série de tribunais ocorridas entre novembro de 1945 e outubro de 1946, responsável por julgar e condenar 24 líderes nazistas. Por isso, esse foi o primeiro processo da História a utilizar um projetor de cinema no tribunal. No entanto, não houve testemunhos de sobreviventes, como veríamos em julgamentos sobre a Shoah posteriores. As narrativas testemunhais, como a de Levi, surgiram da vontade de preencher esse vazio, ao contar as memórias dos campos pela perspectiva dos sobreviventes, para além daquilo que poderia ser considerado prova jurídica.

À primeira vista, a ausência de testemunhos orais em detrimento de fotografias e filmagens estaria relacionada ao suposto grau de veracidade das imagens. Afinal, segundo essa visão, testemunhos seriam apenas memórias, não provariam nada, enquanto as imagens seriam um registro mais realista. No entanto, como isso explicaria o descarte de diversas imagens e filmagens da abertura dos campos nos julgamentos? Didi-Huberman (2021) analisa uma dessas ausências.

Na ocasião da abertura do campo de Falkenau, na antiga Tchecoslováquia, o diretor de cinema e jornalista estadunidense Samuel Fuller realizou um filme desconcertante. Fuller já era conhecido por trabalhar com histórias de violência na sua atividade jornalística antes da guerra, além de uma proeminente carreira como roteirista de ficção em Hollywood, quando então se alistou no exército e foi enviado para os campos de batalha, em 1942. Presenciou todo tipo de tragédia durante o conflito, mas nada como o que viu e filmou em Falkenau. Nas proximidades do campo de concentração, havia uma pequena vila onde seus moradores levavam uma vida cotidiana normal, convivendo impassíveis com o horror diário ocorrido a poucos metros de suas casas. Na abertura do campo, um general estadunidense, indignado com essa situação, obrigou esses moradores a prepararem e enterrarem os corpos vitimados que restaram – momento registrado no filme de Fuller.

A metragem é completamente silenciosa, com imagens pouco nítidas, gravadas no calor do momento. Não há nenhum tipo de trabalho estético do diretor, tanto é que o filme não foi montado, a não ser pelos créditos adicionados na pós-produção. Diferente de outros filmes militares dos campos, o de Fuller pouco acrescenta a soma de evidências contra os crimes nazistas: suas imagens informam muito pouco, pela sua defasagem técnica; além disso, são menos “chocantes” do que as demais. Pela falta de um trabalho de pós-produção, Fuller pouco “dramatiza” essas imagens. Além disso, comparado às produções levadas ao tribunal, pouco do horror praticado pelos nazistas é evidenciado, sendo muito mais sugerido pela quantidade de corpos sendo enterrados. Por fim, segundo Didi-Huberman, o filme de Fuller foi descartado dos julgamentos de Nuremberg por não apresentar os nazistas na posição de carrascos, mas sim de executores de um gesto de humanidade – isto é, o sepultamento dos mortos. Ou ainda de vítimas – pessoas comuns, que não eram culpadas pelos crimes ocorridos, sendo punidas por um general dos Aliados.

Conforme analisado por Didi-Huberman (2021, p.49), o filme de Fuller “é um ‘documento bruto’, como se diz, vemos gestos, não se percebe nenhum afeto. O silêncio do filme parece redobrar o esgotamento de toda expressividade diante do peso da situação e do ato cumprido”. Por esse motivo, esse registro pode até ser considerado pouco útil, segundo modelos jurídico, “mas irrefutável pelo seu valor de testemunho” (*ibid.*, p.50). O que Didi-Huberman defende é que a crueza dessas imagens – o silêncio, as dificuldades técnicas – são o que melhor testemunham a perplexidade e a urgência dos registros sentidos no momento da abertura dos campos. Além disso, o conteúdo desse filme mostra um gesto de trabalho de luto, de humanização e individualização dos corpos vitimados, e não apenas sequências de imagens do horror cometido sobre esses corpos – por isso é menos chocante. Registros como este, e posteriormente das grandes narrativas testemunhais, evidenciam a necessidade instaurada por um evento tão extremo de inscrição do que é fragmentário, bruto, incompleto também na memória sobre a Shoah. Com isso, a partir da geração posterior à catástrofe, o trabalho de memória e de luto se tornou também uma prova jurídica e parte da memória coletiva.

Para entendermos isso, é preciso retornar ao que discutimos nos capítulos anteriores sobre memória coletiva. Como afirma Halbwachs (1990), as posições que ocupamos em um determinado grupo se altera com o passar das gerações. Ele também diz que a sobrevivência de uma memória depende da sua utilidade na construção identitária de um grupo. Acontece que, com o passar do tempo, certas memórias ficam muito distantes do presente para se tornarem úteis; Halbwachs aponta que o limite da sobrevivência das recordações de um grupo é de três gerações. Acontece que essas

lembranças só ganham sentido a partir de certo distanciamento do vivido, já que a partir dele lembranças são preservadas ou não na economia da memória coletiva de um grupo.

No caso de traumas coletivos, isso é ainda mais radical, já que esse tempo natural de agenciamento da memória é acompanhado também da dificuldade de assimilar e entender eventos tão extremos e singulares. Isso explica o *boom* das memórias e das representações da Shoah a partir dos anos 1960, a segunda fase do testemunho. Por um lado, pela distância temporal do evento necessária para elaborá-lo. Por outro, pela desesperada luta das gerações após catástrofe contra os efeitos do esquecimento.

A segunda fase do testemunho (1955 – 1975) tem como marco histórico o julgamento de Eichmann, a mente por trás do sistema de deportação em massa de judeus para os campos de concentração. Na ocasião, a Mossad – o serviço secreto israelense – sequestrou Eichmann em Buenos Aires, onde vivia sob disfarce desde o fim da guerra, e o levou para ser julgado em Jerusalém. Esse foi o primeiro julgamento a ter uma cobertura televisiva mundial, tornando-se o mais midiático da história. Além disso, contou com mais de 100 testemunhas, encarados dessa vez como provas jurídicas dos crimes cometidos por Eichmann.

O uso dos testemunhos nesse processo foi diferente do que ocorreu com as imagens utilizadas no julgamento de Nuremberg. No geral, podemos associar o uso jurídico da recordação a uma memória cumulativa, como discutido anteriormente, como forma de criação de um arquivo sobre o evento. No entanto, no caso do imenso espetáculo midiático criado sobre o processo de Eichmann, as recordações sobre a Shoah passaram a fazer parte de uma memória funcional, circulando de maneira transnacional. A midiática do julgamento, assim como o distanciamento histórico do evento, tornou a Shoah fortemente presente no pensamento do final do século XX e na cultura popular, com a produção de novos testemunhos, documentários, além de livros e filmes de ficção. Abordaremos na próxima seção os exemplos dos testemunhos em vídeo produzidos a partir desse momento, feitos com o objetivo de criação de memória, diferente dos utilizados nos tribunais.

Com as redemocratizações na América Latina, a queda do muro de Berlim, o desmonte da União Soviética, a independência da Argélia, o fim do Apartheid, entre outros exemplos da onda emancipatória ocorrida a partir do final dos anos 1970, tornou-se urgente para os estados nacionais resolverem as feridas abertas de seus passados autoritários. O processo de Eichmann viria a se tornar um modelo para os julgamentos de crimes de Estado e da construção de políticas de memória.

A terceira fase do testemunho (1975 – presente) marca o início de uma cultura mediatizada da memória, que encontra primeiramente na TV, e mais recentemente na Internet, os meios de sua popularização. Andreas Huyssen (2014) aborda como toda uma conjuntura de transformações sociais e políticas, a partir dos anos 1970, tornou imperativo a presença do passado na cultura contemporânea. Segundo o pensador alemão, o final do século XX marcou uma mudança nas configurações políticas globais. O fim da Guerra Fria simbolizou a insurgência de um mundo multipolarizado, com a emergência de diferentes países no cenário econômico e social global. Aliado a isso, a cultura mediatizada tornou possível que a memória atravessasse as fronteiras nacionais. O processo de globalização da informação é também, e sobretudo, de globalização da memória.

Nesse contexto de memória globalizada, como afirma Huyssen, “o Holocausto perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias”, tornando-se “um poderoso prisma através do qual podemos olhar outros exemplos de genocídio” (Huyssen, 2014, p.13). Essa globalização da memória passa, sobretudo, por uma viragem do pensamento contemporâneo acerca da subjetividade. Em *Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*, a pesquisadora argentina Beatriz Sarlo (2007) afirma que o protagonismo do testemunho em primeira pessoa implicou em um reordenamento ideológico e conceitual das ciências em torno da subjetividade. O sujeito – conceitualmente em crise no pensamento do século XX – retorna com força aos debates das ciências humanas, a partir do testemunho e da história oral.

A subjetividade romântica foi profundamente abalada no fim do século XIX e início do XX. De repente, a partir de Karl Marx, a noção de um sujeito pleno e dono de si dá lugar a um indivíduo condicionado a sua classe e a um sistema de exploração. Na interioridade do ser, onde supostamente estaríamos livres das condições sociais impostas, o sujeito mostra-se, a partir de Freud e da psicanálise, também condicionado a um nível subconsciente de sua existência. Vimos nos capítulos anteriores um exemplo da desconfiança sobre a noção de sujeito com Halbwachs, para quem a memória individual não existe senão condicionada às memórias coletivas de um grupo. Como explica Sarlo (2007), o “golpe fatal” contra o sujeito foi a partir da chamada guinada linguística do saber. Tendo como base os conceitos do linguista Ferdinand Saussure, toda uma corrente do pensamento ocidental se construiu em torno da explicação da realidade a partir das estruturas linguísticas. O interesse público pelos testemunhos, e a necessidade de seu uso nos julgamentos de crimes de Estado, fez com que desconfiança sobre a verdade subjetiva

se suspendesse por todo o pensamento contemporâneo. “Restaurou-se a razão do sujeito, que foi, há décadas, mera ‘ideologia’ ou ‘falsa consciência’, isto é, discurso que encobria esse depósito escuro de impulsos ou mandatos que o sujeito necessariamente ignorava” (*ibid.*, p.19). Contemporânea a essa guinada linguística, “ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra” (*ibid.*, p.18), impõe-se o que Sarlo chama de guinada subjetiva do saber.

Em seu livro, o que Sarlo nos alerta é como o testemunho transformou-se em um ícone de verdade a partir dessa guinada subjetiva, tornando-se o principal recurso de reconstituição do passado. A autora argentina não questiona a importância do testemunho nas encenações públicas de memória e no seu uso jurídico. É só pensarmos em como todo o movimento de punição dos criminosos das ditaduras na Argentina e em toda a América Latina, o movimento “Nunca Más” e as Comissões da Verdade, só puderam ser realizadas a partir dos inúmeros relatos orais de pessoas afetadas pelo terrorismo de Estado. A questão levantada pela escritora é a que medida o uso desses testemunhos tornou-se indiscriminado, ao ponto de ter se transformado na única forma de se acertar as contas com o passado. “A história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (Sarlo, 2007, p.19). No entanto, para a pensadora argentina, todos os questionamentos acerca do sujeito, que tomou conta do pensamento do século XX, parece ter sido superada por uma crença em uma subjetividade redentora. Esse otimismo acerca da memória gerou uma cultura arquivística e acumuladora em torno do testemunho e demais artefatos do passado. É como se todas as feridas do passado pudessem ser resolvidas e conciliadas pela memória.

Se por um lado, o uso do testemunho foi essencial para trabalhar a memória de crimes de Estado, resolvendo em partes alguns dos problemas do passado – em especial o problema da impunidade – por outro, sua acumulação acrítica levanta uma série de questões. A filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2006) ressalta como, mais do que acumular memórias, devemos nos lembrar para podermos elaborarmos o passado, conseguirmos entendê-lo melhor. Ainda segundo a filósofa, o impulso acumulativo da memória gera um culto ao passado, que está tanto nas comemorações e solenidades em torno da memória, na cultura museológica e monumentalista, quanto no uso prático do testemunho a fim de processar os criminosos. Ambos os usos da memória tratam de uma esperança reconciliatória com o passado, sem de fato analisá-lo.

Para Gagnebin, o grande problema disso é cristalizar papéis de juízes e acusados, vítimas e algozes, presos eternamente em um ciclo de violência e de um passado que não

passa. “Uma obsessão que também pode reinstalar, infinitamente, os sujeitos sociais no círculo da culpabilidade, da auto-acusação e da auto-justificação.” (Gagnebin, 2006, p.105). Algo extremamente cruel se pensarmos no caso de sobreviventes de catástrofes: exercendo sempre o papel de vítima, jamais podem efetivamente realizar o trabalho de luto e se verem libertos do passado traumático, como se, a partir dessa lógica, a violência e o controle sofrido sobre seus corpos fossem reproduzidas para sempre.

Indo pelo mesmo caminho, Sarlo (2007) aponta como é preciso agir com desconfiança sobre o testemunho, questionar seu papel como ícone de verdade, indagar sobre os limites da memória na reconstituição do passado – não como forma de recusar o testemunho e de esquecer o passado, mas, pelo contrário, como forma de entendê-lo melhor.

Para entender isso, é preciso se aprofundar nos desafios que o testemunho traz à sua compreensão. Na próxima seção, debateremos a complexidade da representação do trauma, os limites da transmissão de um relato e os problemas que o gesto testemunhal impõe à historiografia. Partiremos da seguinte questão: É possível “historicizar” o trauma?

I.4.2 Para apoderar-se do pesadelo: a representação do trauma na História e na Literatura

Voltemos ao pesadelo de Primo Levi. Aquele, no qual as pessoas se recusam a ouvir seus relatos. O que as fazem se levantar e ir embora? Esse sonho revela o medo do sobrevivente de que aquilo que viveram não seja compreendido ou acreditado pelos outros. Revela a condição de incomunicabilidade pela qual se viram ao retornarem dos campos. Essa barreira da incomunicabilidade só é vencida através da transmissão dos relatos da catástrofe, o que implica a narração, mas também a existência de um outro para escutar suas histórias até o fim. Para escutar mesmo que seja doloroso. Nesta seção falaremos sobre as questões em torno da representação do trauma. Os testemunhos se impõem à historiografia a partir da Shoah, fazendo com que suas práticas sejam questionadas: é preciso que os horrores sejam narrados, mas é preciso também que os escutemos melhor. Nesse sentido, a literatura de testemunho se mostra como uma forma de construir, através da linguagem, novas possibilidades de comunicação e entendimento entre testemunha e ouvintes.

Assmann (2006) aborda como a Shoah e outros genocídios impõe que memória e História, antes conceitos inconciliáveis, trabalhem juntos na reconstituição do passado.

Vimos anteriormente como a História também está envolvida nos trabalhos de memória, de modo que tanto uma quanto outra são formas de recordação complementares, e não excludentes. O contexto do genocídio escancara essa impossibilidade de separação, ao obrigar que a História recorra à subjetividade e à parcialidade da memória, sem a qual o passado do extermínio em massa jamais poderia ser recordado. No entanto, para isso, a investigação histórica precisou se expandir para além do "o que aconteceu?", considerando como o evento foi experienciado, lembrado e transmitido pela testemunha como parte fundamental da compreensão do passado.

Em *History, Memory, and the Genre of Testimony*, a pesquisadora alemã aborda o testemunho em vídeo, um gênero do testemunho que se propagou a partir da segunda geração após a Shoah. Esse gênero marca a terceira geração do testemunho, conforme categorizado por Wieviorka, a partir da midiaticização da memória traumática e o avanço tecnológico da capacidade de armazenamento e circulação dessas memórias. Com isso, o testemunho em vídeo ganha relevância no cenário antes dominado sobretudo pela narrativa escrita.

No ensaio em questão, Assmann analisa os filmes produzidos pela Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, um arquivo de vídeo-testemunhos criado em 1981, na Universidade de Yale, nos Estados Unidos. O projeto contém mais de 12.000 horas de gravações, com entrevistas realizadas em diversas línguas e países. Assmann contrapõe o vídeo-testemunhal e o uso da oralidade na história – aqui no caso referindo-se não à História Oral, gênero historiográfico no qual o testemunho em vídeo faz parte, mas sim a como os testemunhos da Shoah foram utilizados historicamente, isto é, no tribunal. Nos processos jurídicos, há um rigor acerca dos padrões de confiabilidade do testemunho que não se encontra no caso de testemunhos em vídeo. A primeira obrigação da testemunha judicial é fornecer informações factuais que contribuam para se compreender a “verdade” e julgar os culpados. Já o testemunho em vídeo fornece evidências adicionais sobre eventos que ou já estão estabelecidos pela pesquisa histórica, ou simplesmente são irrelevantes para a compreensão do caso no geral.

Outro caso emblemático do testemunho em vídeo é o da Fundação Shoah. Em 1994, o diretor estadunidense Steven Spielberg, que no ano anterior havia dirigido *A Lista de Schindler* – um dos mais famosos filmes de ficção a retratar a Shoah – criou a Fundação com o intuito de buscar e armazenar testemunhos em formato audiovisual. Tratava-se de um esforço do diretor de acumular a maior quantidade de relatos possíveis antes das testemunhas morrerem. A fundação de Spielberg foi um marco para a memória do Holocausto, fazendo com que os testemunhos do evento alcançassem escalas industriais:

ao todo, foram mais de 60 mil relatos gravados em 30 idiomas diferentes. Segundo Wiewiorka, havia nisso um intuito “salvador” nessa recuperação da memória. Todos os relatos terminavam com uma mensagem dos sobreviventes às próximas gerações, “o final feliz para o qual a narração de testemunho foi concebida, a fim de liderar a recuperação e a salvação como seu *leitmotiv*” (Sacramento, 2018, p.128)

Já *Shoah*, de Claude Lanzmann, um documentário de quase 10 horas de duração, vai por uma perspectiva radicalmente distinta. Para Assmann, enquanto os vídeos produzidos pela Fundação Shoah buscavam representar o passado e reconstruir por seus filmes a história de vida dos sobreviventes e demais testemunhas, *Shoah* coloca o expectador confrontado com as histórias do Holocausto na situação real das entrevistas, tratando o genocídio não como um passado a ser reconstruído, mas como um presente a ser visto. Para Lanzmann, conforme citado por Assmann, “o pior crime, simultaneamente moral e artístico, que pode ser cometido quando se trata de realizar uma obra dedicada ao Holocausto é considerar este último como passado” (Lanzmann, 1998, p.105 *apud*. Assmann, 2006, p.266).

Ainda segundo Assmann, o tratamento dado por Lanzmann ao testemunho se aproxima de seu uso nos tribunais, algo sobre o qual devemos refletir criticamente. “O filme (*Shoah*) é um caso jurídico sem julgamento, baseado em testemunhos vivos de sobreviventes que fornecem evidências e provas importantes para a reconstrução factual e técnica do assassinato em massa de judeus pelos nazistas” (Assmann, 2006, p.266). Em um processo jurídico, os aspectos biográficos de uma testemunha devem ser evocados a medida em que sirvam para esclarecer o caso, de modo que o testemunho se apresenta como uma prova viva, cuja função é a de elucidar sobre o fato coletivo a ser julgado, e não o de contar suas experiências individuais.

Ao tratar dos vídeo-testemunhas o que Assmann destaca é que para esse tipo de testemunho não é o caso no geral que interessa mais, mas sim as particularidades da experiência individual do sobrevivente. Dessa maneira, o que se fica para a História é muito menos o conteúdo dos relatos, no qual os arquivos já dão conta de estabelecer, do que o próprio ato de testemunhar. Os silêncios, os esquecimentos, as repetições, as hesitações, os sentimentos demonstrados ao relembrar suas vidas são registrados pelos vídeos e entram para o documento sobre a Shoah. Segundo Assmann, a diferença entre o gênero vídeo-testemunhal para o autobiográfico está na relação de confiabilidade para com seu interlocutor. A autobiografia depende de um pacto de leitura entre o autor do texto e o leitor que estabelecerá que aquilo que está sendo narrado é a realidade (Lejeune, 2008). O vídeo-testemunhal também depende de um pacto, mas sua relação de

confiabilidade é diferente por conta do suporte do vídeo. “Em vez de sinais arbitrários escritos no papel, há o tom (indexical) de uma voz humana individual, mudando em seu ritmo, tom e timbre” (Assmann, 2006, p.265). Há também a necessidade de uma mediação – um entrevistador – o que não ocorre na autobiografia. Diferente desta, o vídeo-testemunho é sempre dialogal, o relato autobiográfico da testemunha é guiado pela interlocução.

No entanto, há testemunhos orais transpostos para o registro escrito por um mediador, como nos livros de Aleksievitch. Nesse caso, o pacto autobiográfico torna-se duplo: existe um pacto em relação ao relato em primeira pessoa da testemunha; por outro lado, devemos acreditar também que aquilo que foi dito corresponde ao que foi escrito pelo mediador e, mais do que isso, a como esse relato foi dito. Sem o registro em vídeo do rosto e da voz da testemunha, esses pormenores do ato de testemunhar devem ser interpretados, explicados e comunicados pelo mediador em forma de texto. É o que ocorre no caso da História Oral. Para Portelli (1996), o uso de fontes orais na historiografia implica necessariamente em uma postura diferente do historiador. As fontes orais estão sujeitas aos efeitos do esquecimento e da interpretação pessoal. Por outro lado, Portelli argumenta que o historiador também não pode ser visto mais como um observador neutro e imparcial na história oral, uma vez que o diálogo entre o pesquisador e o entrevistado influencia e molda o relato.

O gesto testemunhal depende de um pacto de confiabilidade entre testemunha e historiador, assim como entre historiador e leitor. No entanto, tanto o testemunho quanto sua mediação são necessariamente subjetivos e parciais, colocando em questão a pretensa objetividade da História. Sarlo (2007) faz uma crítica ao testemunho na historiografia, não necessariamente em relação à confiabilidade das memórias enquanto fontes históricas, mas sim ao seu uso como única fonte na reconstituição do passado. A questão da pensadora argentina é como a partir da popularização dos testemunhos suspendeu-se o aspecto crítico à subjetividade, em especial nos casos de traumas coletivos.

O que os exemplos dos vídeo-testemunhos nos mostram é que há sempre uma tensão entre o testemunho enquanto memória acumulativa e enquanto memória funcional, enquanto prova jurídica e enquanto criação de sentido sobre o passado. Citando Susan Sontag, Sarlo afirma que “é mais importante entender do que lembrar, embora para entender também seja preciso lembrar”. (*ibid.*, p.22). Para Sarlo, o testemunho exige uma postura diferente da História, de modo que esses testemunhos sejam ouvidos na reconstituição do passado, mas sem que com isso se tornem apenas ícones da verdade.

Par isso acontecer, é preciso repensar o modelo historiográfico baseado somente nas evidências comprobatórias.

I.4.2.1 A História como Trauma

Para a psicanálise, o trauma é uma ruptura entre a realidade traumática vivida e a realidade da sua consciência. O indivíduo acometido por um choque traumático se torna incapaz de assimilar essa experiência, cujo conteúdo violento escapa de suas capacidades de simbolização e criação de sentido. Sem conseguir compreendê-la, encontra-se preso a reviver incessantemente essa experiência, tornando a cena traumática um passado que não passa, a repetição de um evento que não pode ser elaborado de modo coerente. Esse indivíduo se vê cindido entre uma narrativa sobre sua própria vida, pela qual os eventos ganham sentido e cronologia, e essa experiência que não consegue ser significada dentro dessa narrativa pessoal. Por conta disso, experiências tão extremas, como as vividas em Tchernóbil, geraram a sensação de ter vivido duas vidas, uma antes e outra após a catástrofe, como relatado no exemplo abaixo:

Há pouco tempo eu era tão feliz! Por quê? Esqueci. Isso ficou em algum lugar da outra vida. Eu não compreendo. Não sei como pude viver de novo. Eu queria viver. Aí está, consigo rir, conversar. (Aleksiévitch, 2020, p.350, relato de Valentina Timofiévna Apanassiévitch).

O trabalho do analista é o de auxiliar a elaboração desse trauma, o de interromper esse ciclo de repetições e indicar os caminhos para que o analisado possa simbolizar e assimilar o evento traumático dentro de sua própria vida. Nesse sentido, é possível fazer uma analogia entre o trabalho do analista e a busca por explicar e entender os grandes traumas coletivos do século XX, como no caso de Aleksiévitch sobre Tchernóbil. Há também uma ruptura a partir desses eventos, mas no lugar de acometer somente à noção de cronologia da vida de um indivíduo, trata-se de uma ruptura na cronologia histórica. Da mesma forma que os traumas individuais, os coletivos são eventos que não podem ser assimilados e simbolizados, não apenas pelas consciências individuais, mas sobretudo pelas formas que damos sentido pelos eventos coletivos através da historiografia.

Como afirma Aleksiévitch, Tchernóbil representou um choque na forma como compreendemos o tempo. Até hoje é difícil precisar por quanto tempo essa radiação permanecerá sobre a Terra, talvez 50 mil, talvez 200 mil anos. Como afirma a autora, tempo que na escala da vida humana se confunde com a eternidade. “[o tempo de vida do

homem] continua a ser minúsculo e insignificante se comparado à vida dos radionuclídeos instalados na nossa terra. [...] Diante disso, experimenta-se uma nova sensação de tempo.” (*ibid.*, p.49).

Nesse sentido, o acontecimento se assemelhava a uma espécie de monstro, algo nunca visto, de modo que as palavras tornavam insuficientes para explicar. Tratou-se, sobretudo, de uma reestruturação dos sentimentos e das representações frente a uma nova sensação de tempo. Se por um lado as palavras anteriores falhavam, novas palavras surgiam daquelas pessoas na busca de compreenderem o evento e entenderem suas próprias vidas: “Não se encontravam palavras para novos sentimentos, e não se encontravam sentimentos para novas palavras [...]. Estávamos sob efeito da comoção. E eu buscava essa pessoa abalada... E ela pronunciava um texto novo” (*ibid.*, p.42). A busca de Aleksiévitich, portanto, é a de escutar esses textos novos e, a partir de então, buscar elaborar esse trauma, retomar uma condição de continuidade histórica a partir dos testemunhos.

Análogo ao que diz a psicanálise sobre o trauma individual, Gagnebin (2006) fala sobre a necessidade de elaboração do passado violento. Como afirma a filósofa, é preciso construir meios de simbolizar esses eventos e de localizá-los temporalmente, de modo que essas experiências possam ser transmitidas, pensadas e compreendidas. Por isso a importância do testemunho, que, por meio da narração, pode organizar a experiência de uma maneira coerente. Trata-se, dessa forma, de poder compreender esse passado, dar um sentido histórico a ele. Nos termos da psicanálise, interromper o ciclo de repetições do trauma e permitir que esse passado, de alguma forma, passe.

Esse é o ponto das críticas de Wieviorka ao anseio acumulativo da memória na contemporaneidade. Para ela, armazenar e acumular recordações, sem que com isso se estabeleça um pensamento crítico ao passado, reforça esse trauma ao invés de elaborá-lo. Wieviorka (2006) fala em “memória saturada” para se referir à sobrecarga de informações e narrativas sobre determinado evento histórico. A produção a níveis industriais de filmes, livros, documentários, reportagens, testemunhos sobre catástrofes gerou uma fragmentação ainda maior da experiência já fragmentada do trauma. As memórias se tornam saturadas à medida em que se tornam desconectadas da história que as produziu. A historiadora aborda como isso ocorreu em relação à Shoah, no qual a produção de representações sobre o evento gerou uma espécie de “mitização” dos campos, tornando Auschwitz um conceito moral mais do que um fato, isto é, o conceito de mal absoluto. “O ‘isso’ de Auschwitz-Birkenau, saturado de moral, está carregado de muito pouco saber histórico” (Wieviorka, 2005, p.14 *apud*. Didi-Huberman, 2018, p.18).

Daí a principal aporia do testemunho: como representar o trauma, afinal, em um cenário no qual a representação coloca o vivido sob risco de ser banalizado, mas não representar, por outro lado, torna a experiência intransmissível e, por consequência, impossível? Para Seligmann-Silva (2016), a urgência do testemunho alerta a necessidade de pensarmos em uma outra ética da representação histórica.

Agamben estabelece uma distinção entre os sentidos correntes para o testemunho. Benveniste (1995 *apud.* Agamben, 2008), conforme citado por Agamben, aponta duas origens etimológicas para a palavra “testemunho”, cujos sentidos são bastante distintos: as palavras latinas *testis* e *superstes*. *Testis* significa o “terceiro” a um caso em que dois personagens estão envolvidos, aquele que irá comprovar (atestar) qual dos dois lados está falando a verdade. Por outro lado, “*superstes* define a ‘testemunha’, seja como aquele ‘que subsiste além de’, testemunha ao mesmo tempo sobrevivente, seja como ‘aquele que se mantém no fato’, que está aí presente” (Benveniste, 1995; Seligmann-Silva, 2010, p.178).

Ou seja, *testis* definiria o sentido jurídico do testemunho, como uma prova dos crimes cometidos a serem utilizadas em julgamento. Esse sentido é o mesmo no caso de seu uso segundo o modelo historiográfico que, como discutido até aqui, distingue a legibilidade e ilegibilidade para o testemunho segundo seu aspecto útil como evidência histórica. *Testis* estaria relacionada a noção de arquivo, no sentido de que o que interessa é o dito e o não-dito pela testemunha enquanto comprovação de um fato. *Superstes*, por sua vez, define a própria presença do testemunho no ato de testemunhar. As lacunas, os silêncios e o esquecimento comuns em testemunhos orais e, como vimos, também fotográficos, nos interessa enquanto marcas dessa presença, enquanto rastros do que é impossível de ser entendido integralmente, mas que trazem em si a lembrança dessa impossibilidade. Afinal, esses rastros também não fazem parte da História?

Segundo Márcio Seligmann-Silva (2006), o testemunho aponta para a necessidade de repensarmos o modelo historiográfico, de modo que se inclua na História também a presença do sobrevivente. Isto é, repensar a presença da memória na historiografia a partir da chave de leitura do *superstes*. Para isso, é preciso levar em conta o aspecto fragmentário da própria memória, as particularidades de cada relato e vivência, em especial da memória relacionada à catástrofe. Seligmann-Silva parte das teorias de Benjamin para propor que pensemos a História como Trauma: “O historiador tradicional recusa a qualidade de fato ao evento traumático, justamente porque este se recusa e resiste à universalização.” (Seligmann-Silva, 2006, p.51).

Para Seligmann-Silva, a urgência dos testemunhos apenas escancara os problemas desse modelo representacional, algo que já havia sido revisto por Walter Benjamin, entre outros pensadores. Benjamin não acreditava que o modelo positivista historiográfico poderia ser capaz de entender e explicar de modo linear e coerente a realidade moderna. De acordo com o filósofo, a modernidade representou o fim da experiência. Nas comunidades pré-capitalistas, a narração estava completamente atrelada à experiência, isto é, narrar era indissociável de um corpo e de uma voz. Daí surge a figura do narrador, como aquele que transmitia as experiências que viveu que poderiam ser úteis à existência de um grupo. Na modernidade, há uma ruptura dessa relação. O avanço tecnológico, a guerra moderna, as transformações das cidades fizeram com que as experiências ultrapassem as capacidades do corpo humano, tornando-se, assim, intransmissíveis e, por conseguinte, liquidadas: a narração se separou do corpo, e, portanto, a experiência se separou de sua possibilidade de sentido. Ou seja, para Benjamin, não há mais experiência na modernidade, uma vez que não há como narrar mais as experiências.

No entanto, há uma relação contraditória em Benjamin. Se por um lado, ele assinala a dissolução da experiência e do relato, por outro, credencia na memória a única forma de confrontar o positivismo e entender os pormenores da História, de escovar a história à contrapelo. Para Benjamin, “os chamados ‘fatos’ da história nada mais são do que um ‘mito epistemológico’” (Sarlo, 2007, p.28). Não há fato no passado, senão lembrança: o historiador “não reconstitui os fatos do passado [...], mas os ‘relembra’, dando-lhes assim seu caráter de passado presente, com respeito ao qual sempre há uma dívida não paga” (*ibid.*, p.28). Benjamin ressalta o trabalho de memória realizado pela História, no entanto, a história positivista retifica aquilo que no passado foi a experiência, anulando a relação entre a recordação histórica e a subjetividade ao transformá-la em fato.

O que Benjamin propõe, no fim, é pensar a História como catástrofe. Segundo o filósofo, a cultura seria marcada pela sucessão de choques e rupturas. A História seria, portanto, uma história da sucessão de choques, e a catástrofe – que antes era a exceção – havia se tornado a regra na modernidade. Segundo esse entendimento, catástrofe seria todo momento de abalo das tradições e dos sentidos habituais, culminando em uma busca de ressignificação do mundo real. As terríveis catástrofes que acometeram o século XX são filhas dessa catástrofe inicial moderna – o choque causado pelo avanço da tecnologia moderna, responsável por cindir a experiência de sua capacidade de ser assimilada e transmitida.

A partir dessa noção, Benjamin elabora como a busca de reconstituição histórica do passado tornou-se vã em um contexto no qual os choques rompem com a continuidade

temporal. Em uma era de catástrofes e transformações, o que resta do passado são somente seus escombros – a memória. A partir disso, o filósofo apresenta sua famosa imagem do Anjo da História, inspirada em uma pintura de Paul Klee. Esse anjo é arrastado para frente por uma tempestade implacável. Essa tempestade representa o progresso moderno, que leva o anjo cada vez mais rápido em direção a um futuro incerto. No entanto, ele está de costas, olhando para uma pilha de ruínas, que representa o passado. Para Benjamin, esse anjo representaria a tarefa do historiador materialista: a de olhar na direção contrária ao progresso e buscar nas ruínas do passado a forma de compreender o presente.

As definições de trauma trabalhadas até aqui se aproximam do que Benjamin entende por catástrofe: o instante de ruptura da continuidade e da inteligibilidade, seja de um indivíduo ou da História. A ideia de pensar a História a partir das ruínas seria, de modo análogo, como entendê-la a partir dos sintomas do trauma. Trata-se, portanto, de buscar uma representação da história baseada nesses vestígios do passado traumático e na forma como eles se manifestam no presente, trazendo para a historiografia a própria fragmentariedade da memória e do testemunho enquanto *superstes*. Para Seligmann-Silva, pensar a História como Trauma significa pensar em uma história

mais auricular: aberta aos testemunhos e também ao próprio evento de testemunhar, sem reduzir o testemunho a meio. O modelo do testemunho como *testis* é visual e corresponde ao modelo do saber representacionista do positivismo, com sua concepção instrumental da linguagem e que crê na possibilidade de se transitar entre o tempo da cena histórica (ou a “cena do crime”) e o tempo em que se escreve a história (ou se desenrola o tribunal) (Seligmann-Silva, 2003, p.178)

O aspecto auricular é fundamental na obra de Aleksievitch. Em seus livros, importa muito mais a cena do diálogo testemunhal do que reconstituição dos fatos históricos, como se ela tornasse o ato de testemunhar o próprio acontecimento em si. Por conta disso, fica evidente nos relatos a presença tanto da testemunha quanto de Aleksievitch em diálogo, a partir de descrições da cena da entrevista (principalmente no livro *A guerra não tem rosto de mulher*), ou de marcas de diálogo no próprio texto (recorrentes em toda a obra):

Encontrei-me com uma das protagonistas deste capítulo numa sala da Universidade Estatal Bielorrussa. Os alunos juntavam seus cadernos depois da aula, alegres e ruidosos. [...] Eu seguia com os olhos os estudantes apressados, e o relato já havia começado... (Aleksievitch, 2017, p.264).

Ninguém acredita que estive na guerra. Eu mesma já não acredito. Nesse minuto que estamos aqui sentadas, conversando, eu não acredito. Mas tenho no porta-joias uma Ordem da Estrela Vermelha... A ordem mais enfeitada... *Não acha bonita?* Deram para mim de propósito. Hahaha. *Mas sério... É para a história, sim? Esse negócio está gravando, não é?...* Então é para a história... (*ibid.*, p.377, relato de Elena Boríssovna Zviáguintseva, grifos meus).

Por conta disso, a autora define seu trabalho de transpor o relato oral em texto menos como o de uma escritora do que de uma ouvinte: “Flaubert disse de si mesmo que era um ‘homem-pena’. Posso dizer que sou uma ‘mulher-ouvido’.” (Aleksiévitch, 2020, p.370). Destacar esse papel da interlocução aberta em sua obra é chamar atenção para o aspecto sem o qual o testemunho e a memória não se realizam: o encontro com o outro. No fim das contas, Aleksiévitch não opõe a coletividade da ideologia soviética somente à individualidade das experiências, mas também a uma outra noção de coletividade, baseada na história como trauma. Como afirma Seligmann-Silva (2006, p.51), “a história como trauma nunca é apenas nossa, mas sim se dá em diálogo com a dos outros.”

Essas histórias em diálogos se afastam radicalmente da imagem de uma história integral e cristalina, da historiografia positivista e da narrativa histórica do Estado. Em Aleksiévitch, essa imagem será sempre múltipla, provinda da busca e do encontro dos diversos fragmentos e vestígios do passado nos testemunhos. Para o historiador tradicional, a memória não é história nem literatura: é apenas a vida bruta, repleta de “lixo” – o resto da História. Em uma bela metáfora, Aleksiévitch fala sobre como essa condição de “resto da História” que a memória carrega está muito menos atrelado ao lixo – aquilo que não serve e é descartado – do que à matéria-prima – aquilo que está em estado de potência, de latência: “Nosso cotidiano está repleto da matéria-prima da fala. Esses tijolos espalhados por todos os lados. Mas os tijolos ainda não são o templo.” (Aleksiévitch, 2017, p.18).

Desse modo, a literatura de Aleksiévitch está nesse duplo movimento de escutar as vozes e colocá-las em diálogo, em procurar os tijolos espalhados e construir um templo, em catar essas matérias-primas e contar a outra história – uma história fragmentada pelo trauma. Poderíamos, *mutatis mutandis*, comparar o trabalho da autora com a famosa imagem benjaminiana do catador de farrapos. A figura do homem que procura nos restos de tecido espalhados na rua suas matérias-primas serve como metáfora para a reinterpretção da História como trauma, segundo a qual se entende os restos da História como algo a ser resgatado do esquecimento através das particularidades da memória. O escritor/catador é aquele que salva os detritos da História, interrompendo seu curso linear, a que chamamos de progresso. (Seligmann-Silva, 2023).

Mas para transformar essa matéria-prima em memória, ou segundo a metáfora de Aleksievitch, os tijolos da fala em um templo, é preciso um trabalho de atribuição de sentido para a recordação. Em outras palavras, é preciso meios para tornar a memória cumulativa dos testemunhos em memória funcional, em recordações que ganhem também um aspecto coletivo. As guerras, o desastre de Tchernóbil e o fim da União Soviética, temas dos livros da autora, trazem sempre a questão de como esses acontecimentos fizeram como as noções de identidade e de memória coletiva se tornassem desintegradas, ocasionando no silêncio e no esquecimento das histórias anônimas. Não que essas histórias deixassem de existir – já existiam em abundância nas vozes das ruas –, mas elas desapareceriam em meio à narrativa única do Estado e ao vazio traumático da incomunicabilidade. Nesse sentido, a literatura tem um papel fundamental de reinvenção – a partir do uso criativo da linguagem – dos meios de simbolização, abalados pelo trauma.

Nesse sentido, a literatura oferece meios de repensar o modelo representacionista do positivismo histórico, através da aproximação entre a linguagem imaginativa e o próprio conteúdo testemunhal. Isso ocorre justamente porque, do ponto de vista da testemunha, a narração é inseparável da própria vida, da condição de sua sobrevivência e da elaboração do passado. A cena testemunhal evoca o compromisso da História com a subjetividade, assim como da Literatura com o real. A História passa a não apenas considerar a memória como fonte de reconstituição do passado, mas também a própria imaginação, pois “para recordar é preciso imaginar”. (Didi-Huberman, 2020, p.51)

A literatura também se oferece como forma se afastar dos fatos para melhor entendê-los e transmiti-los. Através da narração, é possível fazer com que a testemunha veja sua própria vida em retrospecto, a uma distância para que se possa tomar o controle de sua própria história. O relato oral em primeira pessoa a fins de julgamentos ou reconstituição factual apresenta uma série de problemas acerca da possibilidade de se transmitir a experiência, ao mesmo tempo que subjugava para sempre à testemunha ao papel de vítima. Como afirma Beatriz Sarlo, “a literatura, é claro, não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela um narrador sempre pensa de fora da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo.” (Sarlo, 2005, p.119). Nesse sentido, Aleksievitch afirma como em seus livros não há testemunhas (no sentido de *testis*, como prova visual da história sofrida), mas sim atores (isto é, testemunho enquanto *superstes*, como presença na criação da história):

A história relatada por uma testemunha ou por um participante que ninguém notou. Sim, é isso que me interessa, é isso que eu gostaria de transformar em literatura. Mas as pessoas que contavam não eram apenas testemunhas, menos que tudo testemunhas: eram atores e criadores. (Aleksiévitch, 2017, p.18).

1.4.3 O trauma nos Estudos Pós-Soviéticos

Com o fim da URSS, em 1991, e a abertura dos documentos secretos do Partido Comunista durante as reformas, tornando público os diversos abusos cometidos pelo regime, um sentimento de frustração e vazio identitário assolou tanto aqueles que viveram e acreditaram fielmente na ideologia socialista, quanto as novas gerações que cresciam em um país “zerado”. Nesse ínterim, todo um campo de estudos, reflexões e produções artísticas se estabeleceu com o objetivo de pensar a identidade do povo russo e revisar a história de seu passado soviético, contexto no qual a obra de Aleksiévitch se encaixa. Uma das chaves de leitura para pensar na herança soviética na cultura russa é justamente a do trauma.

Segundo a pesquisadora Evgeny Dobrenko (2011), mesmo décadas depois da transição democrática, a cultura e a sociedade russa contemporânea ainda são dependentes do seu passado soviético “em praticamente todos os campos da produção simbólica, da ideologia estatal à arquitetura, da literatura de elite à cultura de massa”⁹ (Dobrenko, 2011, p.77). Para ela, a identidade russa se mantém em suspenso entre duas narrativas históricas, a do legado soviético – cujos modelos já não são mais funcionais – e a de uma ideia de nacionalidade russa, ainda em construção. Uma construção erguida sobre os escombros e ruínas desse passado, ainda não completamente elaborado na sociedade. Esse passado se mantém de maneira ambígua na cultura russa, às vezes como uma nostalgia, outras como uma rejeição. Acontece que, seja para reforçá-lo ou para negá-lo completamente, o legado soviético é fortemente presente nas produções simbólicas russas e das demais etnias da extinta URSS, como uma espécie de norte para a construção de identidades nacionais.

Nesse sentido, a cultura russa contemporânea passa por uma instabilidade simbólica, sem a possibilidade de uma unidade nacional. Esse vazio identitário é o que faz com que se relacionem esses estudos pós-soviéticos com os estudos sobre o trauma. A sociedade russa atual é fortemente marcada por uma multiplicidade de representações e construções sobre sua própria identidade. O passado soviético é uma forma de

⁹ “In practically all fields of symbolic production, from state ideology to architecture, from elite literature to mass culture”.

ancoragem para essas representações. O trauma entra nesse debate sob dois aspectos: as memórias traumáticas do período soviético, como forma de construção de unidade; o fim da União Soviética como um grande trauma coletivo, com a ruptura abrupta dos sentidos de nação.

As experiências traumáticas do período soviético, como o desastre de Tchernóbil, as guerras, os momentos de crise econômica, unem esses sujeitos entorno de uma memória coletiva. Foram eventos de grandes proporções; se pensarmos na Segunda Guerra, todas as famílias soviéticas foram afetadas, direta ou indiretamente, pelo conflito, algo que foi transmitido de geração para geração. No entanto, esses traumas se mantêm como feridas abertas, um passado que não foi completamente elaborado em anos de regime ditatorial, nem posteriormente no fim da União Soviética, com o esforço de apagamento dessa memória. “O resultado é a instabilidade da sua ordem simbólica ideológica e um vazio traumático palpável, que seus sujeitos preenchem com suas intervenções incoerentes, emocionais e ideologicamente carregadas”.¹⁰ (Dobrenko, 2011, p.77).

O controle do regime soviético sobre a documentação histórica silenciou essas perspectivas, criando lacunas que impossibilitam a plena elaboração desses traumas. Por outro lado, a dissolução da URSS acompanhou um processo público de esquecimento sistematizado, com a derrubada de monumentos, troca de nome de cidades, transformações de paisagens e rejeição dos símbolos e práticas culturais soviéticas. Esse processo funcionou muito mais como um recalçamento do que um desaparecimento bem-sucedido do passado soviético, que se mantêm vivo na cultura russa, de maneira instável e sem resolução. Nesse contexto de apagamento da memória, os chamados artefatos do trauma coletivo, como escritas particulares e testemunhos, tornaram-se essenciais para tentar preencher essas lacunas da História e entender melhor a relação entre o passado e o presente dessa sociedade. Como afirma Lisa Ryoko Wakamiya (2011, p.136), “materiais biográficos e autobiográficos descobrem os mecanismos pelos quais os indivíduos se envolveram não apenas nas amplas agendas e na linguagem do regime, mas também na dinâmica da crença e no início do desencantamento.”¹¹

Em grande medida, é sobre esse contexto que Aleksiévitch cria sua obra. Através de artefatos do trauma – no caso os testemunhos –, a autora busca examinar o passado

¹⁰ “The results is the instability of its ideological symbolic order and a palpable traumatic void, which its subjects fill with their incoherent, emotional and ideologically charged interventions”.

¹¹ “Biographical and autobiographical materials uncover ‘the mechanisms by which individuals became enmeshed not simply in the broad agendas and language of the regime but in the dynamic of belief and the onset of disillusionment’”

soviético, estabelecendo essas relações temporais interrompidas por esquecimentos sistemáticos e pelo trauma, de modo a reorganizar os sentidos sobre essa história. Estamos falando de uma obra construída em um contexto de cultura globalizada da memória, e que, como discutido anteriormente, tiveram seus lados positivos e negativos na recuperação desse passado. Por um lado, as experiências individuais foram importantes para descentralizar a História e resistir ao apagamento sistemático da memória, como na obra de Aleksiévitsh. Por outro, o trauma foi em grande medida instrumentalizado para fins políticos, como ocorre na Rússia contemporânea.

A memória soviética também se tornou um campo de disputa entre grupos políticos. O resultado disso é o que Wakamiya chama de uma institucionalização do trauma. Por conta dessa fragmentação da cultura russa, os traumas tornaram-se formas de organização de identidade. Nesse sentido, diferentes formas de encenações públicas vinculam o trauma a agendas políticas específicas: há seu uso na mídia estatal, nos discursos políticos partidários e na criação de uma agenda nacionalista. Além disso, há comunidades alternativas que se formam a partir lembranças traumáticas, como grupos de oposição política, de resistência à repressão estatal e grupos identitários. Essas encenações públicas tornam a relação da Rússia com seu passado soviético ainda mais ambígua. Se por um lado, grupos de oposição organizados se opõe ao processo de institucionalização do trauma de seus rivais políticos, por outro, rejeitar as narrativas traumáticas coloca sob risco a própria existência dessas comunidades.

Podemos falar ainda no fim da União Soviética como um trauma coletivo, como um instante de ruptura da continuidade histórica com o fim da nação. Como afirma Dobrenko (2011, p.78), “a história não pode existir sem a nação. Em momentos de mudança acelerada (após a Revolução, durante e após a Perestroika), a história, portanto, entra em colapso com o colapso da nação”¹². Essa noção de trauma na continuidade histórica está relacionada à noção de catástrofe segundo Benjamin, conforme discutido na subseção anterior, para quem catástrofe não seria somente momentos de violência e dor, mas sim todo abalo nas tradições e sentidos habituais da História. No entanto, o processo de transição democrática da Rússia foi, além de uma crise simbólica, um período de sofrimento para parte da população. O país, que foi uma das grandes potências mundiais em décadas passadas, passou por severas dificuldades financeiras após sua abertura à lógica de mercado capitalista.

¹² History cannot exist without the nation. At moments of accelerated change (after the Revolution, during and after Perestroika), history therefore collapses with the collapse of the nation”.

Esse trauma histórico gerou também problemas na continuidade e comunicabilidade entre as gerações. Coexistem dentro de um mesmo contexto cultural diferentes formas de se relacionar com o passado soviético, algo que interfere nas construções simbólicas do presente russo. Há as pessoas que cresceram e viveram toda sua vida sob o regime, cujos ideais se misturam às suas subjetividades, pessoas que se identificam muito mais como soviéticas do que como russas. Há as gerações afetadas especialmente pela crise da União Soviética e a abertura dos documentos que expuseram os crimes de Estado. E hoje, há uma tendência saudosista em relação ao passado soviético, com a recuperação de suas tradições e modos de viver, propagados na mídia e reproduzidos nas esferas públicas. Com a distância temporal, há inclusive cada vez mais defensores do socialismo e da figura de Stalin, principalmente entre os mais jovens.

Essa incomunicabilidade geracional impede com que grupos construam uma memória e uma noção de identidade, já que esses sentidos são criados justamente pela continuidade histórica. Um desses grupos é a própria nação. O contexto cultural e social russo contemporâneo é a de impossibilidade de um consenso nacional. Um dos exemplos disso é sobre o Caso Leningrado, um trauma coletivo da história soviética que ainda é motivo de debates e contradições. Trata-se do expurgo político ocorrido entre 1949 e 1953 na cidade de Leningrado, atualmente São Petesburgo, durante o qual líderes locais do Partido Comunista foram perseguidos e removidos de suas posições pela cúpula do Partido liderada por Stalin. Depois de tantos anos de revisão dos abusos de poder stalinistas, é difícil negar que os membros expurgados foram vítimas do Estado. No entanto, a narrativa sobre elas diverge entre diferentes ideologias. Segundo uma agenda anti-socialista, essas vítimas são exemplos de um regime criminoso, capaz de expurgar, prender e até mesmo assassinar membros do próprio Partido. Por outro lado, para agendas pró-socialismo, cada vez mais relevantes no cenário político e cultural russo, essas vítimas do regime são consideradas espécies de mártires do próprio socialismo. Esse discurso sobre o Caso “oscila entre a tentativa de descrever os erros cometidos contra os líderes do partido de Leningrado dentro de sua própria estrutura ideológica, para demonstrar que os líderes do partido de Leningrado eram, de certa forma, melhores stalinistas do que seus promotores de Moscou”¹³ (Dobrenko, 2011, p.80).

Traumas coletivos, como o Caso Leningrado, que não foram completamente organizados e assimilados, tornaram-se significantes vazios, facilmente apropriados por

¹³ “Oscillates between the attempt to describe the wrongs done to Leningrad party Leaders within their own ideological frame work, to demonstrate that Leningrad party Leaders wew, in a way, better Stalinists than their Moscow prosecutors”.

agendas ideológicas específicas. Os estudos pós-soviéticos buscam organizar e entender melhor as relações entre o período soviético e a contemporaneidade, através de reflexões em diferentes áreas do saber. O trauma é uma chave de leitura importante nesse contexto, por nos ajudar a entender algo que une uma cultura tão fragmentada – esse passado doloroso –, ao mesmo tempo que possibilita questionar as construções coletivizantes sobre a história e a cultura russa. Nesse sentido, a arte de memória pós-soviética tem um papel importante na elaboração desses traumas e na compreensão da realidade russa.

O escritor Vladimir Sorokin é um dos principais representantes da literatura pós-soviética. Em sua obra, sujeitos se veem em um mundo sem lei, governado pelo absurdo. Suas personagens são fragmentadas e indefinidas, cujas escolhas, ações, pensamentos se contradizem a todo instante e representam as ambiguidades do sujeito pós-soviético. Segundo Wakamiya (2011, p.140), em Sorokin “indivíduos não são mais capazes de reconciliar suas aspirações ou identidades percebidas com posições de sujeito normativas e disponíveis”¹⁴. Sorokin é um autor categorizado no movimento pós-modernista, que tem como uma de suas características a tendência à indefinição de estilo, misturando referências de diferentes tipos, do mais erudito ao popular, por exemplo. Nesse sentido, em sua obra, as referências às vanguardas literárias russas se misturam às fortes presenças de elementos da cultura pop. Mais do que apenas uma questão de estilo, essa mescla de referências reflete as contradições da sociedade russa contemporânea.

Em seus livros, Sorokin representa a sensação de suspensão da continuidade histórica traumática. Em *O dia de um Opritchnín*, talvez seu romance mais famoso, o escritor cria uma distopia futurista que traz em si elementos passadistas. A trama do romance é uma espécie de avesso de *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, de Alexander Soljenítsin, autor que falaremos mais detidamente na Parte II deste trabalho: enquanto no livro de Soljenítsin acompanhamos a história de um prisioneiro nos campos de trabalho forçado stanilista, no de Sorokin, acompanhamos a de um carrasco. No entanto, o regime em questão não é o socialista, mas sim uma forma de neo-czarismo, instaurado no país no ano de 2077. Narrado em primeira pessoa, o carrasco conta os abusos de poder, as execuções sumárias e as corrupções nas quais se envolve, evocando tanto a uma série de traumas da história russa quanto aos crimes de Estado. No entanto, a sensação é a de uma temporalidade indefinida. Ao mesmo tempo em que resgata o czarismo medieval, inclusive trazendo personagens históricos reais para o contexto futurista, como o czar

¹⁴ “Individuals are no longer able to reconcile their aspirations or perceived identities with available, normative, subject positions”.

Ivan, O Terrível, há muitos ecos dos excessos do período soviético. Não obstante, certos elementos, como a dependência desse país da tecnologia chinesa, a política baseada no seu isolamento da Europa, enquanto a principal fonte da economia é fornecimento de gás para seus inimigos, apontam diretamente para a Rússia atual. Ao justapor uma série de práticas autoritárias e traumas coletivos, o autor busca representar essa suspensão temporal da Rússia pós-soviética e essas repetições simbólicas, especialmente em relação à figura do líder autocrata – ao mesmo tempo, Ivan, O terrível, Stalin e Putin.

Em relação às artes visuais, Harriet Murav (2011) investiga as representações das lacunas traumáticas da história soviética na arte de Ilya Kabakov. Murav aborda o uso de lixo pelo artista soviético. Em obras como a instalação “O homem que nunca jogou nada fora (o homem do lixo)”, de 1988, há uma espécie de coleção de inúmeros lixos em um quarto – pedaços de papel, trapos, caixas vazias –, dispostos cuidadosamente em armários, como se fossem itens de valor. Para a pesquisadora, é como se a busca do morador fictício da cena em organizar esses diferentes tipos de lixo representasse uma tentativa de se organizar também a memória a partir dos resíduos do passado; uma memória pessoal e coletiva, de uma sociedade fragmentada pelo trauma.

Outra forma que Kabakov representa esse vazio traumático é através da materialização da ausência nos quadros. Na exposição “O professor e o aluno”, de 2004, o artista exibe uma série de pinturas que retratam cenas do período soviético em estilo realista. No entanto, todas essas imagens são repletas de espaços em brancos. Kabakov cria uma narrativa fictícia sobre essa exposição. A exposição corresponderia a uma curadoria feita por Kabakov sobre a obra de um suposto artista ucraniano, chamado Charles Rosenthal, nascido em 1898 e morto em 1933. Nessa narrativa, esse artista fictício seria uma espécie de mestre para a obra do autor real, dando o título à exposição. Assim, segundo Murav, o artista insere em uma linhagem fictícia uma narrativa “pai e filho”, de modo a conectar momentos da história soviética a partir dessas duas figuras (1933, o ano da morte de Rosenthal, é também o ano do nascimento de Kabakov). As manchas brancas sobre a imagem representariam, assim, as lacunas do passado soviético e a impossibilidade de se estabelecer uma noção de continuidade histórica nacional de maneira integral.

Com isso, Kabakov realiza uma figuração das lacunas traumáticas, estabelecendo uma analogia entre os pontos brancos de suas pinturas e as questões em aberto sobre o período ditatorial soviético. Mais do que resolver essas lacunas, o que o artista faz é tornar visível suas ausências. Murav questiona se essa representação do vazio traumático é

suficiente para romper com a repetição traumática e elaborar esse passado. No entanto, essa não parece ser a principal questão da obra.

Mais do que representar o trauma, o que Kabakov realiza é uma representação do sintoma do trauma. Ou seja, o que está em jogo não é discutir o conteúdo traumático, mas sim dar uma imagem para a sensação de interrupção traumática da linearidade histórica. Essa arte de memória pós-soviética está relacionada às principais questões da literatura de testemunho. Mesmo que as lacunas do trauma jamais possam ser preenchidas, através do trabalho de imaginação, essas experiências podem ao menos ser simbolizadas e recolocadas no campo da inteligibilidade. A arte e a literatura têm esse potencial de inscrever na memória e na História também esses vazios e esquecimentos traumáticos, quando as representações históricas falham. É o que vemos nos trabalhos de Sorokin e Kabarov em relação à memória pós-soviética, assim como também no de Aleksievitch.

Arte e Literatura se revelam também responsáveis por um trabalho de memória, assim como a História. A urgência da memória na recordação de períodos traumáticos e a forma como a Arte e a Literatura trabalham com ela tensionam a pretensa objetividade e a ética da representação historiográfica. No próximo capítulo, debateremos essa tensão, ao buscarmos entender a relação existente entre a verdade do historiador, o discurso científico e certos procedimentos poéticos adotados pela sua escrita.

I.5 A FICIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA

A noção de uma historiografia positivista, de uma investigação imparcial e científica sobre a verdade histórica, foi posta em xeque pela percepção de que a História também é uma construção e está envolvida nos trabalhos de memória. O próprio Pierre Nora, que, como já mencionado, ainda falava em uma oposição entre as dimensões científicas e memoriais da historiografia, foi o responsável por transformar monumentos, símbolos e demais lugares de memória em objetos do debate historiográfico, em seu imenso projeto Lugares da Memória¹⁵. Assmann vai além e trata a História e a memória como duas formas de recordação. Para a autora, o que se opõe, na realidade, é uma ideia abstrata de História como uma recordação inabitada e sem dono e a escrita da História, como construções de sentido para os fatos do passado legitimadas como verdade histórica por discursos e instituições.

No entanto, existe uma perspectiva ainda mais radical sobre o aspecto construtivo da memória. Uma perspectiva que interpreta tanto o texto historiográfico quanto o próprio discurso científico da História como retórica. O principal representante dessa linha de pensamento é o historiador estadunidense Hayden White. Pensar na escrita da História como uma construção nos parece claro, sabendo que nem todo o passado pode ser recuperado e posto em palavras; a História depende das seleções e das generalizações para criar uma imagem do passado. A isso se junta as teorias e interpretações do historiador, escorados nos dados e informações colidas sobre passado a partir de seus métodos de investigação. No entanto, segundo White (2008), a legitimação de um texto historiográfico não depende da natureza desses dados, mas sim do grau de consistência e coerência narrativas desse texto: “Uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que é representando-os.” (*ibid.*, p.18)

Isso quer dizer que determinados modelos históricos dependem de uma natureza pré-conceitual, “especificamente poética de suas perspectivas da história e seus processos”. (White, 2008, p.20) Essa natureza poética é o que cria não apenas a consistência de um texto historiográfico isolado, mas também a forma como um discurso sobre o passado se legitima. É por isso que o surgimento de novos dados não refuta os

¹⁵ "Lugares de Memória" ("Les Lieux de Mémoire"), foi um longo projeto de Pierre Nora, no qual foi proposta uma série de reflexões sobre a construção da memória coletiva na França. O projeto consiste em uma série de volumes lançados entre 1984 e 1992, assinados por diversos historiadores, cujos livros exploram espaços, símbolos, eventos e figuras que se tornaram representativos da identidade nacional francesa.

métodos nem negam as generalizações empregadas por um historiador, pois o que realmente legitima seu discurso é de ordem estrutural. Dessa maneira, White propõe uma análise formalista do texto historiográfico. Como quem analisa um texto literário, o estudioso busca entender menos o grau de verdade histórica de seus objetos e mais os componentes estruturais das descrições historiográficas.

Segundo sua teoria, primeiramente, os elementos do campo histórico são organizados em uma crônica na ordem temporal de suas ocorrências. Depois, essa crônica é organizada em uma estória, algo que irá dar a esses eventos uma noção de começo, meio e fim, assim como as motivações iniciais, transitivas e conclusivas dos acontecimentos. Podemos fazer um paralelo entre essa relação e a que ocorre entre a memória cumulativa e a memória funcional, conforme discutido anteriormente, no qual a crônica seria essa memória inativa e armazenada de alguma forma, enquanto a estória seria o processo de criação de sentidos dos dados retirados da crônica. O processo de construção da ficção e da História se diferencia quanto às suas naturezas, pois enquanto o ficcionista inventa suas estórias, o historiador descobre as suas, as resgata em meio à crônica através dos seus métodos de investigação do passado.

Segundo White (2008), essa concepção obstrui o grau de invenção que existe na escrita da História, pois mesmo que esses eventos do passado não sejam inventados, sua estória é, uma vez que um mesmo evento pode ser estruturado de maneiras diferentes em diferentes abordagens históricas. Como “a morte de um rei”, que “pode ser um começo, um final, ou simplesmente um evento de transição em três estórias diferentes”. (*ibid.*, p.22) Esse grau de invenção da História é onde se constrói a interpretação do historiador, interpretação esta que ganha explicação a partir de estratégias narrativas. Para White, portanto, a verdade do historiador é puramente uma questão formal.

A abordagem formalista de White discute os recursos literários do texto historiográfico, mas parece não responder a uma questão fundamental sobre o lugar que ocupa esse texto: a escrita da História como um discurso científico. Concordando sim que há uma ficcionalização da História em sua escrita – trata-se de textos em prosa narrados em terceira pessoa, que se utilizam de técnicas narrativas provindas da literatura –, a questão que fazemos é o que faz desse texto ciência, e não literatura. Para responder isso, é preciso pensar em uma noção de ficcionalização para além da simples instrumentalização de recursos retóricos. É entender, sobretudo, a relação que se estabelece entre determinados modos de escrever e um determinado modo de conhecimento sobre o passado que atribuímos à História.

Para o filósofo Jacques Rancière (2010), o discurso científico depende do uso de procedimentos poéticos para se apresentar enquanto tal. White formula algo parecido, para quem a História se utiliza de diferentes técnicas narrativas da literatura para dar sentido aos seus dados e coerência às suas argumentações. A diferença da posição entre os dois autores é que, para Rancière, a escrita da História não é apenas um meio de expressar os resultados do procedimento científico, mas sim parte da própria produção da ciência. “Uma vez que tenhamos utilizado métodos adequados de verificação, fazendo os cálculos corretos, deve-se passar pelo regime da linguagem comum para dizer que os dados estatísticos produziram esse sentido e não um outro” (*ibid.*, p.34). Seguindo essa ideia, para Rancière, o que legitima a História enquanto discurso científico é principalmente a maneira como sua escrita se apropria da linguagem comum por uma determinada ficção, responsável por organizar e mostrar as evidências de pesquisa como verdades históricas.

Para Rancière, o que distingue a ficção da realidade não é essencialmente o grau de invenção de suas histórias, mas sim sua capacidade de organização e atribuição de sentido aos dados da realidade. Enquanto na realidade histórica os acontecimentos se sucedem ao acaso, cabe à ficção o trabalho de criar relações e estabelecer significado para esses fatos dispersos. Para o filósofo, o conceito de ficção define todos os mecanismos pelos quais a realidade pode ser racionalizada através da linguagem. A principal questão que Rancière nos coloca é como a ficção está relacionada à razão, como certo modo de dizer e mostrar a realidade determina a forma como ela pode ser compreendida.

Diferentes regimes definem que tipo de relação é estabelecida entre modelos de ficção e concepções de verdade. Rancière chama de regime representacional a razão ficcional baseada na separação e na hierarquização dos modos de fazer, segundo normas de representação. Como afirma Rancière, a separação entre ficção e realidade se funda na *Poética*, de Aristóteles, quando pela primeira vez a arte poética é pensada como um campo autônomo, com seus próprios mecanismos internos. Em Aristóteles, a organização interna da ficção deve ser medida e normatizada por regras de verossimilhança. Nesse sentido, o grau de verossimilhança nada diz sobre o quão semelhante uma representação deve ser da realidade, mas sim a determinação dos lugares e funções de cada elemento dentro de uma ficção. Segundo essas regras, os acontecimentos devem ser ordenados em causas e efeitos. Cada parte da ficção é submetida a essa lógica causal, de modo que o sentido dessas partes só possa ser compreendido a partir de sua relação com o todo.

Ou seja, a verossimilhança estabelece o lugar e a função de cada coisa dentro de uma ficção, a partir de uma lógica causal. Mas essa relação não é horizontal. Certos temas

devem ser privilegiados em detrimento de outros; a ação deve se sobrepor às personagens, assim como a narração sobre a descrição; o todo deve ser visto como mais importante do que suas partes individuais. A *Poética* define, portanto, o que deve ser representado e a forma adequada de representá-lo, sendo responsável por estabelecer as distinções entre os gêneros poéticos – como a Tragédia e a Comédia – a partir de normas internas de realização.

No entanto, a verossimilhança aristotélica não é como um manual de representação, trata-se sim de uma maneira de organizar e interpretar a realidade como um todo. Ao compreender a relação entre ficção e racionalização, Rancière teoriza sobre uma relação de correspondência entre as hierarquias internas do poema e uma noção também hierarquizada da realidade social. Ou seja, a forma de organização da verossimilhança implica em uma lógica que extrapola os limites do poema, e diz respeito também a toda uma comunidade organizada por hierarquias e separação dos lugares de cada coisa. Segundo o Rancière (2009, p.32), “o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas [...] entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade”.

Em suma: em uma comunidade hierarquizada, quem são aqueles que tem o dote da ação, cujas consequências de seus feitos irá influenciar toda uma realidade comum? Esses são os reis, os príncipes, a nobreza, a aristocracia, e todos as demais personagens com o poder de atuar sobre o mundo – personagens estas que protagonizam tanto as tragédias, quanto a comunidade hierarquizada. No entanto, a maior parte dos cidadãos não age sobre o mundo, segundo essa lógica causal. As ações diárias da vida cotidiana não implicam em uma reviravolta, um desenlace no enredo; é apenas a rotina e sua repetição, reproduções das pequenas ações de todos os dias. O regime representativo distingue hierarquicamente os atores da história e aqueles relegados somente a sofrê-la. No entanto, Aristóteles destina um gênero poético a esses indivíduos: a Comédia. Por tratar de personagens tidos inferiores e de temas menos nobres, há na *Poética* uma noção de hierarquia também entre os gêneros poéticos – da Tragédia sobre a Comédia. O regime representacional prevê, portanto, a correspondência exata entre formas de representar e a forma como cada coisa é vista em uma comunidade.

Ainda segundo o filósofo, é baseada nessa lógica que se estabeleceu uma forma de compreensão histórica que poderíamos chamar de pré-científica. Trata-se da narrativa histórica clássica, baseada na retórica e nas crônicas das figuras tradicionais da História. Na retórica clássica, os acontecimentos têm como fio condutor as escolhas e motivações dos sujeitos tradicionais da História – reis, príncipes e generais etc. Essas ações estão

ligadas às ordens de visibilidade da poética aristotélica, baseada em uma lógica causal. A exemplaridade da tradição e o encadeamento causal das ações é a forma da retórica de ficcionalização da História, baseada pela ordem da verossimilhança. Assim como na tragédia clássica, onde são estabelecidos os temas e personagens dignos de serem representados, a crônica histórica distingue os acontecimentos que devem ser registrados pela mesma visão hierárquica sobre a História.

Em *Os nomes da história*, Rancière (2014) analisa um exemplo da retórica clássica nos discursos históricos. Trata-se da fala de Percennius, um soldado que discursa sobre as injustiças enfrentadas pelos militares após a morte do imperador romano Augusto conforme descrito no primeiro dos *Anais*, do historiador Tácito. Embora Percennius utilize argumentos persuasivos, dignos de um grande orador e de alta posição política, Tácito interpreta sua fala como “fora de lugar”. Dessa forma, Tácito, um historiador alinhado à tradição senatorial, dá voz a Percennius em sua obra apenas para deslegitimá-lo. Segundo Rancière, a fala de Percennius – apesar do conteúdo de seu discurso – é relegada a uma posição específica na retórica de Tácito, inferior a do historiador, em uma hierarquia condizente com as posições sociais dessas vozes. Ou seja, a reconstituição da fala de Percennius não é apenas uma questão documental, mas sim uma invenção ficcional, baseada em critérios de verossimilhança.

Segundo essa perspectiva, a narrativa histórica do Estado se constituiria a partir desses mesmos critérios de verossimilhança. A organização cronológica da História seria definida pelos movimentos políticos e econômicos. Os grandes acontecimentos – como os conflitos bélicos e as mudanças políticas – estabeleceriam o curso dessa história, organizada de maneira linear e causal. A mesma hierarquia interna que existe no poema, entre temas e personagens, se reproduz nesse modo de racionalização da História, uma vez que as personagens desse modelo historiográfico são os “homens da ação” – no caso, as figuras tradicionais da História, como políticos e chefes militares.

Há um outro aspecto nesse modelo de racionalização ficcional que nos interessa em especial para entender o caso de Aleksiévitich: a hierarquia que existe entre o todo sobre o particular, entre a estrutura sobre o acontecimento. A *Poética* de Aristóteles define o lugar de cada elemento dentro da construção de sentido da unidade do poema, de modo que essas partes não podem ser compreendidas isoladamente; seus sentidos estão atrelados a suas funções na totalidade. De modo análogo, é assim que se estruturaria a comunidade ideal, segundo a ideologia soviética. Como discutido anteriormente, o *Homo Sovieticus* é justamente essa figura cuja individualidade se dilui ao todo, sendo definido pelo lugar que ocupa na construção desse ideal coletivo maior, que é a sociedade

soviética. Segundo a teoria de Rancière, essa ideia de coletividade segue um modelo de organização ficcional da realidade. No entanto, essa forma narrativa implica também no próprio modo como a realidade pode ser compreendida e as possibilidades de como se pode agir sobre ela. Em suma, mais do que remeter a uma ideia, esse modelo ficcional é algo que tem um efeito real e prático, o que fica evidente no caso soviético quando pensamos nos enormes sacrifícios humanos realizados em nome de uma ideologia.

Justamente a essa maneira de compreender a realidade que Aleksiévitich se opõe em sua obra. Em todos os seus livros, uma das questões principais é a força dessa narrativa sobre a vida das pessoas, como a subjetividade da população foi afetada por esse ideal das “grandes proezas” soviética. Em *O fim do homem soviético*, livro em que Aleksiévitich aborda o desmonte da União Soviética, há diversos relatos que revelam uma desorientação geral a partir do momento em que esse ideal ruiu junto do Império Vermelho, e com isso suas próprias vidas perderem a unidade de sentido, como parte de algo maior.

Já no seu primeiro trabalho, *A guerra não tem rosto de mulher*, a autora fala sobre como a guerra era compreendida por “palavras masculinas” – nomes de batalhas, de generais, os principais eventos do conflito. Mesmo que as mulheres contassem suas experiências na guerra, inclusive nos campos de batalha, suas histórias seguiam o “cânone” da história do Estado, isto é, uma narrativa de vitória e glória militar. Aleksiévitich faz um paralelo entre a narrativa pública sobre a guerra e um modo masculino de interpretar a realidade, ignorando e silenciando aspectos como os sentimentos, a subjetividade e a experiência da vida privada, que a autora atribui à fala das mulheres. Novamente, aqui há uma relação entre determinadas palavras e determinados modos de se compreender a História, e por conseguinte, o esquecimento das palavras fora de lugar: no caso específico do livro, a das mulheres.

Em *Vozes de Tchernóbil*, essa relação está na incompreensão do desastre nuclear, em um contexto no qual a realidade era medida pelos símbolos da guerra. A grande questão do livro é como, a partir de Tchernóbil, a catástrofe ganha uma dimensão de inexplicável, pelo motivo de que sua singularidade já não pode ser entendida a partir das mesmas unidades de sentido, isto é, pela razão ficcional da história do Estado. Tendo em vista essa falência das representações, o movimento de Aleksiévitich nesse livro é o de inverter essa hierarquia do regime representacional, buscando compreender o todo da catástrofe a partir do específico, ou seja, das consequências do evento sobre a vida das pessoas comuns. Para isso, a autora percebe que é preciso um novo modelo de ficcionalização, capaz de olhar e entender as singularidades da História: “Destino é a vida

de um homem, história é a vida de todos nós. Eu quero narrar a história de forma a não perder de vista o destino de nenhum homem” (Aleksievitch, 2020, p.50).

Rancière chama de regime estético o abalo dos modelos fixos de ficcionalização. Trata-se das possibilidades de novas formas de ficcionalização, a partir da dissolução da verossimilhança e da redistribuição dos lugares definidos pelo regime representacional. A partir da revolução estética, são as palavras que criam a sociedade, a Literatura e a História; ou melhor: os meios materiais para que tudo isso seja compreendido como realidade. A livre circulação das palavras – que funda a Literatura como um campo próprio – também é a responsável pela fundação das ciências sociais como uma área autônoma do conhecimento. “A revolução estética redistribui o jogo tornando solidarias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica” (Rancière, 2009, p.54).

Essa mudança ocorre a partir da era romântica, com as transformações sociais, políticas e estéticas ocorridas no final do século XVIII e no decorrer do século XIX pelas revoluções burguesas – cujo movimento romântico é filho. No entanto, para Rancière, o romantismo não é apenas uma consequência das mudanças sociais. Na realidade, tanto as mudanças sociais quanto os novos movimentos artísticos surgidos a partir disso, estão vinculados a uma mudança da percepção de mundo, a um novo regime de compreensão, tornando concomitantes tanto a revolução social quanto a revolução da linguagem.

Esse mundo em ebulição e transformação necessitava de “novas formas de sensibilidade aptas a simbolizar, ainda que difusamente, o ineditismo das mudanças em toda sua efervescência” (Saliba, 2008, p.36). Durante essa época, movimentos artísticos e filosóficos enfatizaram a subjetividade, a expressão individual e a liberdade criativa, desafiando as normas clássicas e as convenções que anteriormente definiram a arte. No entanto, para Rancière, essa linguagem não apenas servia para representar esse novo mundo, mas também era ela própria um agente dessas transformações. A era romântica marca o ponto de encontro radical entre a palavra e a realidade material, quando a linguagem passa a ser vista como responsável por relacionar os sentimentos com as coisas. Essa transformação da percepção sobre a linguagem funda a área da Literatura como um campo próprio, liberto das normatizações das formas poéticas clássicas.

Com as mudanças de paradigma a partir do regime estético, a ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal segundo a necessidade de verossimilhança. Derrubada as lógicas que ditavam os modos como cada coisa deveria ser representada, tudo e todos poderiam, assim, ser representados sobre qualquer forma. “O sistema da representação definia, com os gêneros, as situações e formas de expressão que convinham

à baixaza ou à elevação do tema. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação” (Rancière, 2009, p.47).

Com a equivalência entre temas, personagens e objetos até então relegados a uma função menor na lógica ficcional passaram a ganhar protagonismo na era estética. Ora, abolida a necessidade de verossimilhança, pela qual cada coisa era compreendida segundo a lógica causal das ações, o mundo estático e repetitivo da vida prosaica ganhou, enfim, um modo de visibilidade representacional.

Rancière destaca a leitura do filósofo Hegel sobre a série de pinturas do artista espanhol Bartolomé Murillo, em que são retratadas pessoas em situações de rua. Como afirma Rancière (2010, p.84), “Hegel [...] faz uma forte conexão entre a qualidade da pintura de Murillo e a atividade daqueles pequenos pedintes, uma atividade que consistia em nada fazer nada e com nada preocupar-se”. Segundo essa leitura, as hierarquias representacionais são invertidas: não apenas os temas tornam-se equivalentes, mas a qualidade estética da obra se revela por uma suspensão da ação, pelo nada fazer da vida prosaica, onde Hegel enxerga a beleza poética. Esses quadros, pintados no século XVI, ainda sob o regime representacional, eram vistas como “representações pitorescas da maneira de ser das pessoas de classe baixa” (*ibid.*, p.84). Em analogia aos gêneros poéticos, funcionavam como a Comédia: um lugar estabelecido na ordem representacional para esse tipo de tema. Agora, no regime estético “expressa(m) uma nova qualidade estética, a capacidade de ‘nada fazer’ e preocupar-se com nada, a aptidão ao ócio que pertence aos deuses olímpicos” (*ibid.*, p.84).

Esse interesse pelos “pequenos personagens” passa a fazer parte também das pautas da historiografia. A História se emancipa da retórica clássica – com seus temas, personagens típicos e a lógica causal – com o surgimento da história moderna, a partir do Século XIX, quando a historiografia ganha um estatuto científico. Mas essa viragem alcança seu cume a partir da Nova História, movimento historiográfico francês do meado do século XX, cuja abordagem valorizava a diversidade de experiências e perspectivas. Na Nova História não apenas eventos políticos e militares são estudados, mas também aspectos sociais, culturais, psicológicos, antropológicos, entre outras formas de se entender a história de uma época e de um lugar.

Seguindo a linha de pensamento de Rancière, essas mudanças no fazer historiográfico também passam por uma mudança na relação da razão ficcional. Segundo o filósofo, a revolução da História na era moderna, com seus novos temas, interesses e objetos de pesquisa, passa pela apropriação da linguagem comum em um determinado modo de dizer, uma certa racionalização ficcional que lhe confere corpo de verdade a suas

questões e a seus métodos, responsável por delimitar seu lugar enquanto ciência. A esse modo de dizer da ciência, Rancière chama de Poética do saber:

Poética do saber é o conjunto dos procedimentos literários pelos quais um discurso se subtrai da literatura, dá a si mesmo um status de ciência e significação. A poética do saber se interessa pelas regras, segundo as quais um saber se escreve e se lê, constitui-se como um gênero de discurso específico. Ela procura definir o modo de verdade a que ele se destina, sem lhe estabelecer normas, validar ou invalidar sua pretensão científica” (Rancière, 2014, p.12).

Portanto, a teoria de Rancière sobre a História implica na relação específica entre o discurso que discute a História e as palavras nas quais ela se escreve como verdade. Isto é, ao uso de uma determinada poética que distingue o fazer historiográfico como “uma espécie de modalidade de discurso está ligada ao modo como interpreta a relação entre o ser falante e a veracidade de sua palavra” (Rancière, 2010, p.35).

Nesse sentido, podemos afirmar que o projeto de Aleksievitch de revisão da história soviética é produto do regime estético, assim como é a escrita da história moderna. Dizer isso não é comparar o trabalho literário da escritora com os trabalhos científicos da historiografia. Inclusive, a própria autora rechaça a rotulação de sua escrita como historiográfica, uma vez que para ela não interessa em especial a razão dos fatos históricos, mas sim a “história dos sentimentos” (Aleksievitch, 2017). A questão dos regimes, segundo Rancière, diz respeito à relação estabelecida entre as palavras e uma noção de verdade. Desse modo, é possível dizer que a obra de Aleksievitch se insere, sim, em um contexto de mudanças da historiografia, com a abertura cada vez maior de seus objetos e campos de pesquisa às figuras anônimas, aos acontecimentos privados e à memória, principalmente a partir da urgência dos testemunhos.

Trazer Rancière a essa discussão é pensar, enfim, em como o trabalho de memória realizado pela historiografia está ligado aos modos de escrita da História. Isso não significa reduzir o trabalho de memória à retórica: o que interessa aqui é entender como modos de escrever a História revelam outras formas de visibilidade ao passado e a possibilidade de reagenciamento da memória. Essas possibilidades surgem a partir do regime estético, quando a História se libertou das delimitações dos gêneros poéticos e pôde se reinventar enquanto escrita – uma mudança que começa na Literatura. A obra de Aleksievitch expõe e, inclusive, tematiza essa relação que existe entre Literatura e inteligibilidade histórica, entre os modos de dizer e as configurações do possível e do impossível de compreensão.

I.5.1 Tempo e verdade da História: montagem do tempo e a questão das vozes anônimas

O pensamento de Rancière nos ajuda a compreender melhor o projeto literário de reescrita da História de Svetlana Aleksievitch. Seguindo essa teoria, ao que a escritora bielorrussa se opõe com sua obra é um modelo de ficcionalização, isto é, um modo específico de organizar e interpretar a realidade. Na obra da escritora, é estabelecido um paralelo entre a variedade de vozes e essa trama de tempos que constitui o relato oral. Ao buscar entender a História através do ponto de vista do testemunho, com todos seus impasses e contradições, o resultado disso é sempre o choque entre diferentes temporalidades, no qual o passado narrado se sobrepõe ao presente da narração, de modo inseparável no relato oral. Do mesmo modo, diferentes perspectivas e vivências sobre os mesmos períodos históricos se chocam em seus livros, ao trazer testemunhas também distintas entre si. Ao ver a História dessa forma, torna-se impossível se estabelecer uma imagem cristalina sobre o passado e uma divisão marcada entre os períodos históricos. No lugar de uma história dos períodos, Aleksievitch propõe uma história feita pelos cruzamentos entre essas diferentes versões sobre os fatos: “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” (*ibid.*, p.18).

Segundo Rancière (2011), o problema da veracidade e objetividade da ciência não se resolve por meio dos métodos segundo os quais seus discursos se baseiam, mas sim pelo nó que se estabelece entre verdade, tempo e palavra. Entre uma forma de pensar o tempo e um modo de escrevê-lo, associados a uma noção de verdade objetiva. A hipótese de Rancière, portanto, é a de que a História resolve a questão do estatuto de verdade do discurso historiográfico por meio de procedimentos literários, responsáveis por uma determinada organização do tempo.

Para o filósofo, o problema do anacronismo surge nesse sentido. O anacronismo é considerado “o pecado dos pecados, o pecado entre todos irremissível” para o historiador (Febvre, 1968, p.15 *apud*. Rancière, 2011, p.21), um erro imperdoável de metodologia científica. O anacronismo pode ser definido como uma confusão entre datas, ao trazer conceitos e noções surgidas posteriormente aos fatos que se busca reconstituir; em outras palavras, é a falha de se tentar entender e explicar o passado com o olhar do presente. Rancière cita como exemplo o livro *O problema da descrença no século XVI. A religião de Rabelais*, no qual Lucien Febvre refuta a tese de Abel Lefranc sobre o escritor renascentista François Rabelais, segundo a qual suas paródias religiosas representariam

uma posição contrária e incrédula à religião cristã. Para Febvre, no entanto, Rabelais não poderia ser ateu, pois em sua época o conceito de ateísmo não existia. Culpá-lo por uma suposta incredulidade “seria tornar contemporâneo do tempo de Rabelais um pensamento que não pertence a esse tempo” (Rancière, 2011, p.30).

Desse exemplo, podemos entender como o tempo do historiador está dividido por épocas, que amarram os fatos históricos a um conjunto de conceitos localizado temporalmente. A questão que se coloca é como essa forma de dividir e entender o tempo está associada à noção de verdade científica. Ainda sobre Rabelais, Febvre compara o anacronismo cometido por Lefranc a “como, no campo das ideias, atribuir um guarda-chuva a Diógenes e uma metralhadora a Marte” (Febvre, 1968 *apud.* Rancière, 2011, p.31). Para Rancière, Febvre compara situações bastante diferentes em relação ao grau de veracidade dos fatos. É possível garantir que no tempo de Diógenes não se usava guarda-chuvas, assim como que na Roma antiga não se existiam metralhadoras. No entanto, como dizer o mesmo sobre aquilo que se passava na cabeça de Rabelais? O argumento de Rancière não é em defesa do suposto ateísmo do escritor renascentista, mas sobre como essa noção de anacronismo faz de um fato inverificável – aquilo que Rabelais acreditava em segredo –, uma verdade objetiva. “A imputação de anacronismo não é a alegação de que uma coisa não existiu numa determinada data, é a alegação de que ela não *pôde existir* nessa data” (Rancière, 2011, p.31). Ou seja, a divisão temporal da História diz menos sobre uma questão de fatos verificáveis do que sobre a relação entre um modo de organizar e a possibilidade de entender os fatos históricos.

Como afirma Rancière (*ibid.*, p.25), “o pecado contra a ordem de sucessão do tempo histórico remete a um outro pecado: o pecado contra a ordem hierárquica segundo a qual o tempo das sucessões depende de um tempo que ignora a sucessão: o puro presente ou a eternidade”. A hipótese do filósofo é a de que o tempo da História, cronológico e dividido por épocas, corresponde à forma hierárquica de compreensão da realidade do regime representacional. Já falamos aqui sobre como para Aristóteles há uma relação de hierarquia da poesia sobre a realidade, uma vez que através da poesia os eventos que se sucedem ao acaso na realidade ganham uma organização causal, segundo regras de verossimilhança. Seguindo essa linha de pensamento, segundo Rancière, os eventos históricos também seguem essa poética, pela qual são organizados segundo uma relação que se estabelece entre eles e a totalidade da História – assim como cada ação do poema ganha sentido pela sua relação com o todo.

Desse modo, a organização do tempo da História não ocorre de maneira horizontal, segundo a qual a relação dos eventos é a de sucessão, mas sim de maneira

vertical, segundo a qual o tempo heterogêneo dos acontecimentos é hierarquicamente inferior ao tempo total da História. Para Rancière, há duas grandes imagens desse tempo totalizante: a da ordem causal e a da permanência. A imagem do tempo segundo uma ordem causal é aquela que articula a totalidade do tempo casualmente, de modo que os acontecimentos da História sejam vistos subordinados a uma noção teológica do tempo, como se os acontecimentos ocorressem segundo uma motivação maior que lhes conferisse sentido – como o destino religioso. De acordo com o filósofo, essa imagem do tempo se constitui “numa conexão específica entre a lógica poética da intriga necessária ou verossímil e uma lógica ‘teológica’ da manifestação da ordem da verdade divina na ordem do tempo humano” (Rancière, 2011, p.28).

A historiografia moderna se opõe a essa visão teológica do tempo. No entanto, como afirma Rancière, a mesma lógica hierárquica permanece, substituindo a explicação causal dos acontecimentos pela subordinação deles à imagem da permanência das estruturas. Os pequenos e heterogêneos acontecimentos da vida cotidiana são vistos hierarquicamente inferiores às estruturas permanentes da História, assim como a profundidade do meio social é visto como maior do que a das experiências individuais.

Stuart Clarke (2011) explica como essa visão estrutural da História se estabelece na primeira geração da Escola dos Annales, principalmente a partir das formulações do já citado historiador Fernand Braudel. A grande ruptura trazida pelos Annales foi a mudança de perspectiva, das decisões individuais de agentes tradicionais da História, como políticos, aristocratas e líderes militares, para as estruturas sociais, geográficas, geológicas etc. Isso permitiu que outras áreas do saber fossem incorporadas ao saber historiográfico, de modo que História pudesse se abrir a possibilidades plurais de explicar a realidade, diferente dos usos de metodologias exclusivas ligadas ao positivismo histórico. No entanto, segundo Clarke, a noção das estruturas não se difere epistemologicamente ao positivismo, já que essa perspectiva traz em si a mesma pretensão científica.

A verdade do historiador estaria ligada à sua forma de organizar o tempo, portanto, o que, para Rancière corresponde a um procedimento poético. Isso fica evidente ao analisarmos a hierarquização de importância dos tempos da história, segundo Braudel. Para o historiador, o tempo menos importante para a ciência é a da micro-história, isto é, o tempo do instante dos acontecimentos e sua sucessão linear. Seguindo a ele, vem o tempo das pequenas mudanças sociais e econômicas, como por exemplo as sucessões de governos, os momentos de crises, as guerras, entre outros. Acima de todos os tempos, segundo Braudel, está o tempo das estruturas, que pode durar vários séculos. Segundo

Rancière, esse tempo da estrutura, apesar de finito, se forma em torno da própria imagem da eternidade – a completa permanência, uma espécie de eixo pelo qual o movimento da História se coordena.

Para Rancière, a História se estabelece por meio de uma contradição entre dois regimes de verdade justapostos. Um deles é o regime estético, conforme discutido no capítulo anterior, responsável por possibilitar que a História abandonasse as regras de verossimilhança da retórica clássica e reinventasse suas práticas e seus objetos. No entanto, a ideia de uma hierarquia das estruturas sobre os acontecimentos está ligada ao regime representacional, segundo o qual as ações se encadeiam pelas necessidades de racionalidade do todo, de modo que as ações sem função nessa estrutura sejam invisibilizadas, ou no caso das vozes, silenciadas.

É nesse sentido que o debate sobre as vozes anônimas da História se conecta à questão da temporalidade. O anacronismo seria o ato de atribuir às decisões e as experiências individuais uma visão sobre a História independente das estruturas que, em tese, determinam a mentalidade dos indivíduos e, por consequência, as possibilidades de ações sobre a História. Para Rancière, portanto, o anacronismo está relacionado a uma questão de verossimilhança, no sentido aristotélico do termo: não relacionado ao grau de similaridade à verdade, mas sim a um modelo de representação ideal, no qual as estruturas condicionam os acontecimentos, o social condiciona o individual.

O anacronismo aparece de diferentes modos na obra de Aleksiévitich, para quem importa justamente a forma como as catástrofes soviéticas abalaram essa verossimilhança da História. Na introdução de *Meninos de zinco*, por exemplo, a autora relata como a crueldade dos combatentes fundamentalistas afegãos a remetia a outros tempos: “(Os afegãos) contam sobre a crueldade com o qual os *mudjakhidi* dão cabo de nossos prisioneiros. Parece medieval. Aqui de fato é outro tempo, os calendários mostram o século XIV” (Aleksiévitch, 2016, p.29). Já em *O fim do homem soviético*, há uma simultaneidade de tempos, entre o presente pós-soviético, da conjuntura política, e os vestígios do passado soviético, das vivências fragmentadas após a desintegração de tradições e ideais que davam sentido à existência daquele povo.

Em *Vozes de Tchernóbil* esse anacronismo aparece sob a forma de um “futuro passadista” desvelado pelo evento. O avanço tecnológico e o ideal de progresso científico não pareciam refletir efetivamente na vida das pessoas comuns, assim como a “grandeza” da ideologia socialista contrastava com a escala menor das experiências humanas. A “utopia científica” da URSS, cuja avançada tecnologia nuclear era um símbolo, reforçava

o contraste entre essas realidades que coexistiam no país, principalmente em Tchernóbil: a de um futuro idealizado e a de um presente que conservava ainda hábitos do passado.

Dentre os trabalhadores da central de Tchernóbil muitos eram camponeses. De dia, estavam nos reatores, e à noite, cuidando das suas hortas [...]. A sua consciência oscilava entre dois tempos, entre duas eras: a da pedra e a atômica. E o homem como um pêndulo movia-se de um extremo a outro. Imagine a estrada de ferro, uma via férrea traçada por brilhantes engenheiros; o trem é veloz, mas no lugar do maquinista temos um cocheiro do século passado. Este é o destino da Rússia. Viajar entre duas culturas: entre o átomo e a pá. (*ibid.*, p.265-266, trecho do relato de Aleksandr Reválski)

Aleksiévitch entende que o desastre fez confluír todos os tempos, pois o cenário da destruição apontava tanto para um passado imemorial, quanto para uma visão assustadora do futuro – assustadora não por mostrar o fracasso da ciência, mas sim a concretização desse progresso distante da vida: “Antes de tudo, em Tchernóbil se recorda a vida ‘depois de tudo’: objetos sem o homem, paisagens sem o homem. Você se pergunta o que é isso: passado ou futuro? Algumas vezes parece que estou escrevendo o futuro.” (*ibid.*, p.50).

O anacronismo encontra a questão das vozes anônimas em Aleksiévitch a partir da compreensão de como os testemunhos tensionam a noção de coletividade soviética, uma noção que é estritamente relacionada à lógica pela qual o particular é subjugado pela estrutura, o tempo fugaz do acontecimento subjugado pelo tempo duradouro dos períodos históricos. A compreensão de um tempo puro, linear e organizado cronologicamente, como o tempo da história do Estado, descarta os anacronismos que as vozes anônimas fazem se sobressaltar. Essas vozes nos mostram como, dentro de um mesmo período histórico, diferentes perspectivas e experiências se chocam, de modo que a imagem do tempo construída em sua obra não é uma e totalizante, mas sempre caleidoscópica.

O filósofo da arte Didi-Huberman (2015) parte das formulações de Rancière para defender o anacronismo na História. Ao questionar o modelo da História da Arte, segundo o qual os objetos artísticos são analisados enquanto produtos de determinado período histórico, e não enquanto acontecimentos, Didi-Huberman realiza também uma revisão da própria historiografia no geral, justamente por questionar a relação entre temporalidade e a verdade do historiador. Novamente, o que está em discussão é como esse modelo historiográfico entende os acontecimentos individuais – como uma pintura, por exemplo - sempre subordinados a uma estrutura – como períodos históricos e escolas artísticas. A recusa ao anacronismo é a “regra de ouro” dessa história que se constitui enquanto ciência. É em torno do ideal de homogeneidade dos tempos que se constrói o estatuto de

verdade da História. Afinal, admitir a heterogeneidade dos tempos é colocar em xeque a capacidade da ciência de explicar toda a complexidade dos acontecimentos históricos. Para Didi-Huberman, portanto, é preciso desencantar esse modelo historiográfico, entender como o tempo cronológico da História está ligado a um ideal e a uma poética específicos, e não a uma verdade absoluta.

Didi-Huberman questiona a noção de concordância cronológica, a ideia de que indivíduos de um mesmo tempo constariam com as mesmas ferramentas mentais que explicariam suas ações individuais. "Ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que os indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos - quase - não existe" (Didi-Huberman, 2015, p.21). O resultado desse ideal não é a capacidade de entender todos os acontecimentos segundo as estruturas temporais, mas sim o desaparecimento das singularidades que não podem ser entendidas segundo esses termos. Nesse sentido, o filósofo analisa o caso da ausência de *Madona das sombras* na história da arte renascentista - um afresco pintado por volta de 1440 pelo beato e artista renascentista Fra Angelico. "Em que condições um objeto - ou um questionamento - histórico novo pôde emergir tão tardiamente num contexto conhecido, tão bem 'documentado', como se diz, quanto o Renascimento florentino?" (*ibid.*, p.17).

No afresco em questão, é apresentada a cena bíblica da Sacra Conversação, muito popular no Renascimento Florentino, na qual a Virgem Maria é retratada segurando o menino Jesus em companhia de santos apóstolos. No entanto, ao redor da imagem, há elementos que causam um efeito de diferenciação a forma tradicional que essa cena foi retratada no Renascimento Histórico. Todo o resto do corredor é pintado em cal branco. Abaixo, há um pano vermelho crivado de manchas amarelas, produzindo o que Didi-Huberman chama de uma deflagração: "um fogo de artifício colorido que traz ainda o traço de seu jorro originário (o pigmento tendo sido projetado a distância, em chuvisco, tudo isso em um rápido instante) (Didi-Huberman, 2015, p.16). Para Didi-Huberman, a História da Arte não pôde notar essa pintura pela dificuldade em relacioná-la aos seus contemporâneos, isto é, a identificá-la como uma obra do Renascimento. O afresco de Fra Angelico – tão diferente do que era produzido na época – traz uma mistura de referências de diferentes escolas artísticas, o que no final das contas diz respeito também a diferentes tempos:

No exemplo único do afresco pintado de Fra Angelico, três tempos ao menos - três tempos heterogêneos, logo, anacrônicos uns aos outros - são tecidos de modo notável. A moldura em *trompe-l'oeil* diz respeito a um mimetismo

“moderno” e a uma noção da prospectiva, que se pode qualificar, grosso modo, de albertiniana: “eucrônico”, portanto, a esse século 15 torentino do primeiro Renascimento. Mas a função rememorativa da cor supõe, por outro lado, uma noção da figura, cuja fonte o pintor buscava nos escritos dominicanos dos séculos 13 e 14 [...]. Enfim, a dissimilitude, a dessemelhança da obra nesse pano de pintura remonta há mais tempo ainda: ela constitui a interpretação específica de toda uma tradição textual cuidadosamente recolhida na biblioteca de São Marcos [...], assim como de uma velha tradição figural chegada à Itália vinda de Bizâncio [...] via arte gótica ou o próprio Giotto. (Didi-Huberman, 2015, p.22)

A partir dessa análise, Didi-Huberman argumenta que o anacronismo não deve ser rechaçado pela História justamente porque seus próprios objetos são anacrônicos, impuros temporalmente. Reconhecer a necessidade do anacronismo seria, portanto, o mesmo que reconhecer a importância de analisar as especificidades de cada objeto histórico, encará-los enquanto acontecimentos singulares. A necessidade do anacronismo “parece interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer história. O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (Didi-Huberman, 2015, p.22).

O modelo historiográfico que busca construir uma visão totalizante do passado é o mesmo que padroniza os acontecimentos horizontalmente em períodos e verticalmente em estruturas. Afinal, é a partir dessa imagem do tempo que os acontecimentos são vistos pela História, de modo que as singularidades que não se enquadram a esse modelo são “desvistas”, esquecidas. Aderir ao anacronismo é pensar em uma revisão da prática historiográfica, para que se construa a partir das singularidades de cada acontecimento. Nas palavras de Didi-Huberman, é entender a História pelos “sintomas”.

Segundo o filósofo, “um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente [...]. O que o sintoma-tempo interrompe nada mais é que o curso da história cronológica” (Didi-Huberman- 2015, p.44). Segundo essa ideia, a “deflagração” no pano do afresco de Fra Angelico seria como que um sintoma das condições pelas quais essas imagens foram feitas: são marcas visuais da presença do pinto, acontecimentos que rompem com a narrativa cronológica da História por não poderem ser compreendidas segundo essa lógica.

A proposta de Didi-Huberman diz respeito às imagens e à História da Arte, mas poderíamos aplicá-la também ao testemunho. A ideia de entender a História pelos sintomas nos remete a noção de História como Trauma (Seligmann-Silva, 2000), entendida pela busca e compreensão dos restos remanescentes da História. Pensar a

História pelos sintomas é também encarar os testemunhos enquanto *superstes*. Isto é, pensá-los não como um meio para se entender determinado acontecimento, mas como o próprio acontecimento – a voz como marca material da presença do sobrevivente.

O anacronismo é inerente aos objetos da História, entre eles o testemunho. A aproximação entre o testemunho e o anacronismo está na impossibilidade de se pensar em uma História homogênea e pura, trazendo para a História os impasses, as discordâncias, as contradições e as lacunas da memória. Aleksievitch ressalta como diferentes vozes participam do momento dos relatos testemunhais. “Pelo menos três pessoas fazem parte da conversa: a que está contando agora, a pessoa que ela era na época em que aconteceu e eu.” (Aleksievitch, 2017, p.17). Tempos diferentes também se encontram no diálogo: entre o eu do passado (a personagem da história narrada) e o eu do presente (a narradora da história); ou, nos termos de Lindbladh (2008), entre “Eu então” e o “Narrador”, conforme discutido no capítulo I.1. Há ainda a presença da própria entrevistadora, responsável por mediar esses diferentes tempos. De certa forma, a própria voz da autora se ramifica entre esses dois tempos distintos: há Aleksievitch enquanto a interlocutora dos relatos, o “eu do passado”, que por sua vez é personagem da Aleksievitch narradora, o “eu do presente”, responsável por narrar e estruturar o livro.

Segundo a perspectiva de Didi-Huberman, ler a história a partir do anacronismo pode ser aproximado ao que discutimos no capítulo anterior à História como Trauma – ou ainda, a História como leitura dos sintomas do Trauma. O que está em jogo nessas duas formulações é a crítica à História totalizante e a necessidade de se repensar as representações historiográficas, visto as singularidades dos acontecimentos. Didi-Huberman fala em “sintoma” para tratar dessas singularidades, algo que ganha um sentido quase literal se pensarmos nos casos dos traumas coletivos, temas da obra de Aleksievitch.

Esses sintomas são materializados no texto por meio de estratégias criativas. A forma como a autora destaca o tempo presente da narração revela esse anacronismo inerente ao próprio gesto testemunhal. Há registrado nos relatos de sua obra a dificuldade de narrar essa história do passado cronológico e coerentemente. A todo instante as memórias irrompem, os sentimentos tomam conta, assim como o esquecimento e a vontade do esquecimento. Isso tudo é marcado no texto em forma de diferentes sinalizações realizadas pela autora, que dão a cada relato uma voz muito própria. Em *Vozes de Tchernóbil*, vemos como a autora se utiliza de reticências, repetições e descrição da ação no momento do relato para indicar a hesitação ou desorientação da fala, em especial quando o relato toca em eventos traumáticos para a testemunha. Assim como a

“deflagração” das pinturas de Fra Angelico, elas são marcas materiais desse anacronismo inerente aos objetos da História:

Ele se asfixiava com as próprias vísceras. Eu envolvia a minha mão com gaze e enfiava na boca dele para retirar tudo aquilo... É impossível contar isso! É impossível escrever sobre isso! E sobreviver... E tudo isso era tão querido... Tão meu... Nenhum número de sapato serviria... Puseram-no descalço no ataúde. (Aleksiévitch, 2020, p.32, relato de Liudmila Ignátienko)

Lá, a minha alma estava morta. Quem foi que eu pari com a alma morta? Aqui há pouca gente, como na estação de trem. Durante a guerra... (*Irrompe em soluções e depois se cala.*) (*ibid.*, p.91, relato não nomeado)

Em resumo: a oposição de Aleksiévitch à História do Estado Soviético é também sobre a relação que se estabelece entre a verdade e o tempo. Se pensarmos nas definições propostas por Rancière, poderíamos relacionar a “História oficial do Estado” ao regime representacional, no qual privilegia-se os grandes acontecimentos históricos frente às particularidades da vida privada, os nomes de generais e líderes políticos como o centro da compreensão histórica. A própria ideologia soviética segue esse modo de pensar e ordenar o mundo: por estratificações e lugares estabelecidos para cada coisa; pelas pequenas partes – o homem soviético – que só ganham sentido pelo todo, pela Grande Ideia. Na obra de Aleksiévitch, pelo contrário, é pelo conjunto de singularidades que se é possível algum vislumbre do todo. É pelas vozes fora de lugar que é possível escutar o som da realidade histórica – um concerto polifônico e anacrônico.

Seguindo as teorias discutidas até aqui, essa relação entre verdade e tempo se dá por meio de procedimentos literários. Desse modo, para que as singularidades próprias das vozes possam ser compreendidas é preciso uma ficcionalização distinta, meios materiais de inteligibilidade responsáveis por estabelecer outras possibilidades de pensar a História. No caso aqui a procedimentos literários que desconstroem a verossimilhança do historiador - isto é, a relação entre um modo de representar à História e a visibilidade dos acontecimentos. Em suma, é preciso encontrar palavras para registrar aquilo que está no nível do sintoma dos testemunhos, e não somente do “fato histórico”.

Na obra de Aleksiévitch, esses procedimentos literários passam pela composição de seus livros, através da montagem. No entanto, ao trazermos, a partir de Rancière e Didi-Huberman, a noção de que a escrita da História está atrelada aos meios de sua inteligibilidade, adotar a montagem como procedimento literário implica, por conseguinte, em propor um modo específico de organização temporal da História e, portanto, de sua racionalização.

A noção de montagem enquanto modo de pensar a História remete à Walter Benjamin. Pensar através da montagem, para o filósofo, seria compreender por meio do choque, responsável por dismantlar a organicidade do pensamento e desenterrar suas contradições. Em suas teses sobre o conceito de História, Benjamin (2012) confronta a ideia de uma história plena, de unidade orgânica, contada em um tempo cronológico e linear. Para ele, o que deveria interessar ao historiador são as verdades escondidas nos instantes individuais deixados à margem dessa história. Por meio do choque gerado pela montagem, responsável pela suspensão de um “naturalismo histórico”, essas singularidades irrompem e tornam-se visíveis:

A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, o romper com o naturalismo histórico vulgar. (Benjamin, 2009, p.503)

Trata-se de uma forma de pensamento que recusa a relação entre verdade e tempo do historiador – o tempo linear, cronológico e acrônico. Propor pensar filosoficamente por meio da montagem é agir de maneira política sobre uma visão de tempo e verdade relacionada à modernidade burguesa e à premissa do progresso histórico. É pensar, sobretudo, por meio da anacronia, ao propor uma História a partir da descontinuidade dos tempos, tornando possível que o passado seja reconfigurado e a visibilidade e compreensão de uns e de outros seja atualizada no presente. “Politicamente falando, isso significa que não há força revolucionária sem remontagens de lugares genealógicos, sem rupturas e reurdidura dos laços de filiação, sem reexposições de toda a história anterior” (Didi-Huberman, 2016., p.4).

O conceito de montagem de Benjamin é a base do que Didi-Huberman formula sobre o anacronismo. Segundo essa ideia, por meio da montagem, é possível entrelaçar os tempos anacrônicos e, com isso, revelar os sintomas esquecidos pela narrativa histórica linear. É esse o ponto que une o procedimento da montagem, o tempo e as vozes anônimas: a montagem é responsável por “desmontar” a narrativa histórica corrente, linear e baseada em estruturas na historiografia positivista, e “remontá-la” segundo a lógica dos choques entre diferentes tipos de temporalidade, de modo que a particularidade dos acontecimentos – como as vozes – ganhem visibilidade e inteligibilidade histórica.

Esse debate sobre ficcionalização da História teve como objetivo expor a relação indissociável existente entre as palavras, as coisas e o conhecimento – entre as formas de enunciação da História, a identificação de seus objetos e a verdade do historiador. Nas

palavras de Didi-Huberman, “não se pode jamais separar o objeto de um conhecimento e seu método – ou seja, seu estilo” (Didi-Huberman, 2015, p.133). A partir disso, compreendemos como por trás dos métodos historiográficos científicos está uma questão de relacionada a procedimentos poéticos, a modos de organizar o tempo em uma narrativa. Do mesmo modo, a eleição de seus objetos está relacionada a essa forma narrativa: a organização do tempo de modo linear e estrutural é o que condiciona como os objetos da História são vistos e compreendidos. Da mesma maneira, o procedimento da montagem – enquanto método de organização do tempo e “estilo” literário – também elege seus próprios objetos e sua forma de compreender a História, isto é, a partir dos restos:

A montagem aparece como operação do conhecimento histórico na medida em que caracteriza também o objeto desse conhecimento: o historiador remonta os restos, porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de desmontar a história e de montar junto os tempos heterogêneos. (Didi-Huberman, 2015, p.133)

Na Parte II, nos aprofundaremos nessas estratégias literárias da autora, buscando entender a relação que se estabelece em sua obra entre as vozes, o tempo e a forma literária. Entre a montagem e a inscrição da heterogeneidade própria do testemunho na memória da União Soviética.

PARTE II
“ROMPEU-SE O FIO DO TEMPO”: A MONTAGEM DE VOZES EM
SVETLANA ALEKSIÉVITCH

Na noite de 26 de abril de 1986... em apenas uma noite nos deslocamos para outro lugar da história. Demos um salto para uma nova realidade, uma realidade que está acima do nosso saber e da nossa imaginação. Rompeu-se o fio do tempo...

(Aleksiévitch, 2020, p.41)

II.1 TEMAS E ESTILO LITERÁRIO

Na Parte I deste trabalho, realizamos uma revisão teórica sobre a relação entre Memória e História, apresentamos conceitos de testemunho e Literatura de Testemunho e debatemos algumas perspectivas sobre a ficcionalização da História. Pretendemos, com isso, entender melhor as relações entre o projeto de escrita da História de Aleksievitch, no que tange ao problema da invisibilidade das memórias na historiografia, à dificuldade de inteligibilidade do trauma e a como isso se reflete na sua forma literária. Neste capítulo, entraremos mais a fundo em como essas questões são tematizadas em cada livro, além de realizarmos um trajeto estilístico da sua obra, buscando mostrar de maneira geral os procedimentos de montagem empregados pela autora.

II.1.1 Temas e conteúdo da obra

O tema geral que perpassa toda a obra de Aleksievitch é a incompatibilidade da representação da história do Estado para com a multiplicidade de percepções e experiências das pessoas comuns que vivenciaram momentos históricos da União Soviética. Além do descompasso entre a “Grande História” e as particularidades da vida cotidiana, entra em questão também o modo como o trauma e as catástrofes abalam a compreensão e a capacidade de simbolização, conforme discutido no capítulo I.4. No entanto, em *Vozes da Utopia*, essa cisão entre a história do Estado e as percepções das experiências anônimas é apresentada de maneira específica segundo o tema de cada um dos livros.

Em *A guerra não tem rosto de mulher*, essa questão encontra especificidade no caso do silenciamento das mulheres soviéticas na história da Segunda Guerra, algo que, diga-se de passagem, não é diferente do que ocorre na historiografia no geral. Como vimos anteriormente, a guerra tem uma importância cultural central na União Soviética, em especial a Grande Guerra Patriótica. Nas escolas, nos livros, em casa e até mesmo nas brincadeiras das crianças, as histórias sobre a guerra sempre retornavam, era como se a guerra estruturasse os sentidos daquele povo. No entanto, em sua vida cotidiana, Aleksievitch sempre notou a coexistência de duas narrativas, distintas tanto nos espaços de circulação quanto no seu conteúdo: uma era a da guerra pública, ensinada na escola,

exposta nos bustos dos generais nas praças – os fatos históricos; e a outra, a de uma guerra clandestina, contada nas vilas, na rua, sobretudo pelas mulheres – uma história íntima dos sentimentos, renegados pela historiografia. O que autora percebe ao buscar os relatos das mulheres soviéticas que participaram efetivamente na Segunda Guerra é que não apenas o conteúdo das narrativas era diferente, mas principalmente a forma como eram contados. Mesmo que as mulheres contem suas histórias, elas não podiam ser assimiladas pela historiografia, uma vez que, segundo a autora, as representações da história sobre a guerra eram masculinas, as palavras eram masculinas: “Tudo que conhecemos sobre a guerra conhecemos por uma ‘voz masculina’. Somos todos prisioneiros de representações e sensações ‘masculinas’ sobre a guerra” (Aleksiévitch, 2017, p.12). Essas questões se estendem também para *As últimas testemunhas*, mas, no caso deste último, em relação a outra minoria social à margem da historiografia: as crianças.

Em *Os meninos de zinco*, o tema também é a guerra, mas dessa vez os conflitos do Afeganistão, que ocorreram entre os anos de 1979 e 1989, ou seja, contemporâneos ao trabalho de escrita da autora. Diferente dos livros anteriores em que eram buscados relatos de eventos que ocorreram décadas antes, dessa vez Aleksiévitch é enviada aos campos de batalha com outros escritores e jornalistas para fazer uma cobertura de guerra, em três dias. Na introdução do livro, assim como nos trabalhos anteriores, a autora aborda como uma certa semântica sobre a guerra está alinhada aos discursos da historiografia e à educação soviética, privilegiando o acontecimento em detrimento dos sentimentos de quem vivenciou aquilo. No entanto, a guerra não é apenas um acontecimento, mas um mundo particular, com suas próprias paisagens, pessoas e palavras. Frente a esse outro mundo “a literatura se sufoca em seus limites” (Aleksiévitch, 2013, p.35), ela não dá conta de descrever esse universo próprio. O que difere a guerra do Afeganistão ao tema dos livros anteriores é a contraposição proposta pela autora entre esse conflito “menor” e as grandes guerras do século XX. Para ela, é preciso que língua não reproduza a estrutura dos assassinatos em massa do século passado, de modo que essa guerra menor nos exija também uma forma de olhar que privilegie as pequenas coisas e os indivíduos: “São necessárias outra ética e outra atitude metafísica. Deve-se exigir o pequeno, o pessoal e o individual. O indivíduo. Único para alguém” (*ibid.*, p.35).

Já *Vozes de Tchernóbil* é o primeiro trabalho da escritora cujo tema não é a guerra. Segundo ela, o horror, antes atrelado ao contexto bélico em seu país, apresentou-se de uma outra forma com Tchernóbil. O desastre nuclear de 1986 se revelou um evento incompreensível em um lugar que sempre entendeu as catástrofes a partir das guerras:

Em Tchernóbil, pode-se dizer que estão presentes todos os sinais das guerras: muitos soldados, evacuação, locais abandonados. A destruição da vida. As informações sobre Tchernóbil nos jornais estão cheias de termos bélicos: átomo, explosão, heróis... E isso dificulta o entendimento de que nos encontramos diante de uma história nova: teve início a história das catástrofes. (Aleksiévitch, 2020, p.43)

Se antes o mundo era entendido a partir das representações da guerra, o desastre de Tchernóbil abre o caminho para um horror ainda inominável. Por isso o enorme silêncio nos anos seguintes da catástrofe: “Entre o momento em que aconteceu a catástrofe e o momento em que começaram a falar dela, houve uma pausa. Um momento de mudez” (*ibid.*, p.41). Isso trouxe um desafio para a autora: se antes havia uma clara oposição entre vida cotidiana e os grandes eventos da História, como trazer esses aspectos da vida íntima em um cenário em que falar em cotidianidade parecia impossível: “Escrevo os relatos da cotidianidade dos sentimentos, dos sentimentos e das palavras. Tento captar a vida cotidiana da alma. A vida ordinária das pessoas comuns. Aqui, no entanto, nada é ordinário” (*ibid.*, p.40). Haveria como entender os sentimentos de quem vivenciou um desastre cujo impacto e destruição ainda eram imensuráveis para a ciência? “Hoje cada bielorrusso é uma espécie de ‘caixa-preta’ viva. Registra as informações para o futuro” (*ibid.*, p.41).

Por fim, em *O fim do homem soviético*, temos todos esses temas e questões orbitando o tema central da destituição da União Soviética e os efeitos disso sobre a subjetividade daquele povo. Para a autora, “homem soviético” não distinguia apenas o indivíduo que viveu naquele período, mas sim a construção de uma psicologia, vida interior e identidade muito particular, algo que persiste apesar dos começos e dos fins da narrativa histórica, como discutido anteriormente no capítulo I.3.2.1. Por conta disso, para entender verdadeiramente esse sujeito, é preciso investir em nova forma de enunciar a História que não a da sequência cronológica de acontecimentos, uma forma capaz de expressar os pequenos movimentos da vida particular, que ocorre ao mesmo tempo em paralelo aos fatos históricos e independentes a eles. A partir de uma bela metáfora, a autora nos revela procurar uma linguagem que contará a “história noturna” do fim da URSS: “De manhã e à noite as pessoas falam de maneira distintas. E aquilo que acontece de madrugada entre duas pessoas desaparece completamente da história [...] Quero compreender isso com a mesma meticulosidade do homem diurno” (Aleksiévitch, 2016, p.26-7).

Podemos dizer, portanto, que há uma certa linearidade cronológica em *Vozes da Utopia*. Os primeiros livros (*A guerra não tem rosto de mulher* e *As últimas testemunhas*) abordam a Guerra Patriótica e o momento áureo da ideologização soviética. Já os dois livros seguintes (*Meninos de Zinco* e *Vozes de Tchernóbil*) tratam do início do declínio da União Soviética e a dissolução da grande ideologia, a partir da vergonha da derrota na guerra do Afeganistão e do desastre nuclear. A série conclui com *O fim do homem soviético* e a derrocada definitiva do “Império Vermelho”. No entanto, essa linearidade se limita somente à ordem dos temas: a partir da multiplicidade de pontos de vista e da fragmentação dos seus livros, Aleksiévitich revela as fissuras dessa narrativa cronológica, trazendo à tona as histórias que a estável narrativa das datas e dos eventos manteve subterrânea. Escolher pela linearidade cronológica dos temas de seus livros questiona a pretensa ordem causal dessa cronologia, uma vez que as narrativas do passado são colocadas em xeque pelo presente não tão glorioso do momento do relato.

II.1.2 Trajeto estilístico

Apesar de cada livro ter suas particularidades formais, há no decorrer de *Vozes da Utopia* a perceptível construção de uma voz autoral. Por essa voz aparecer pouco efetivamente no corpo do texto, esse estilo literário só pode ser identificado na recorrência de certas estratégias de composição e organização empregadas pela autora. Nesta seção, faremos um breve passeio pela evolução do estilo de Aleksiévitich e observaremos que, apesar das diferentes roupagens que assumem em cada livro, há um número reduzido de estruturas gerais que se repetem e se misturam por todo seu projeto literário.

Chamaremos a primeira dessas estruturas de “Notas históricas”. Trata-se de capítulos com fragmentos de documentos retirados de reportagens, notícias, livros de História, atas de processos jurídicos ou artigos da Internet. As “Notas históricas” são comumente utilizadas como contraponto ou contraste na montagem do livro: representando muitas vezes a história oficial do Estado, há uma diferença substancial do que é priorizado por elas e do que é lido nos testemunhos e nos relatos da própria autora. Essa estrutura também traz informações superficiais sobre fatos históricos a serem aprofundados no decorrer do livro: nomes, lugares e datas importantes para compreendermos o período histórico retratado.

Além dessa estrutura, há também capítulos reservados a um relato pessoal da própria Aleksiévitich sobre os temas abordados e seu processo criativo; são os capítulos que basearam as reflexões da seção anterior, em geral por serem as únicas vezes em que a narradora do relato coincide com a própria autora. Chamaremos essa estrutura de “Ensaio pessoal da autora”. Esses ensaios servem para introduzir os temas do livro, as questões específicas de cada evento retratado, além de descrever como foi a produção de cada volume, revelando as reflexões de nível conceitual e teórico sobre sua produção. Esses textos aparecem como diários, anotações, ensaios propriamente ditos, mas sempre conservando a função de introduzir e debater abertamente os bastidores do livro e os pensamentos conceituais sobre cada obra, funcionando como uma espécie de relato da própria autora sobre seu processo criativo.

Sobre as formas como os testemunhos são vinculados, é possível dividi-los em três grandes estruturas. A primeira, chamaremos de “Relatos da margem”. Essa estrutura abrange os capítulos que trazem histórias longas e completas contadas em primeira pessoa, atribuídas a uma única testemunha, que surgem no início ou nos finais dos livros, em capítulos separados dos demais testemunhos. Já o restante dos relatos, pode ser dividido em duas estruturas gerais que chamaremos de “Monólogo” e “Coro”, valendo-se da metáfora musical que a própria autora utiliza para nomear os capítulos em *Vozes de Tchernóbil*. “Monólogo” seria a forma de testemunhos longos e completos atribuídos a uma ou mais testemunhas comumente creditadas com nome e sobrenome (algumas vezes fictícios) e ocupação. Já o “Coro” se refere aos capítulos nos quais diversos testemunhos curtos são reunidos, nem sempre creditados, cuja unidade entre eles se estabelece por estratégias de organização da autora. A sequência dos fragmentos não segue uma cronologia, tampouco são organizados tematicamente. A criação de sentidos entre esses relatos variados, muitas vezes díspares, se dá pelos choques e contrastes da montagem.

A guerra não tem rosto de mulher é dividido em cinco partes: uma “Nota histórica” sem título, “O ser humano é maior que a guerra (Do diário do livro)” e os 16 capítulos compostos pelos testemunhos. A “Nota histórica” apresenta dados sobre a participação feminina em importantes guerras, a partir de uma suposta conversa com um historiador; essa parte serve também para desmitificar a ideia de que guerras foram travadas estritamente por homens, mas principalmente como contraponto entre esses números objetivos e as experiências subjetivas das mulheres reais que viveram a Segunda Guerra:

Quando as mulheres entraram para o exército pela primeira vez na história? Já no século IV a.C., em Atenas e em Esparta, havia mulheres lutando na tropa grega. Depois elas participaram das campanhas de Alexandre, O Grande [...]. Mas, na Segunda Guerra, o mundo foi testemunha do fenômeno feminino. Em muitos países as mulheres serviram em todas as forças armadas: nas tropas inglesas eram 225 mil; nas americanas, 450, 500 mil; nas alemãs 500 mil... No exército soviético lutaram aproximadamente 1 milhão de mulheres” (Aleksiévitch, 2017, p.7-8).

“O ser humano é maior que a guerra” funciona como um “Ensaio pessoal da autora” e é dividido em duas partes: “Do diário do livro”, que saiu em 1985 na primeira versão do livro; e “Dezessete anos depois – 2002-4”, que saiu na versão ampliada do livro, em 2004, contando com um relato pessoal da sua recepção, conversas com censores, além de partes inteiras cortadas pela censura soviética e pelo que a autora chama de uma autocensura. Já os capítulos de testemunhos em si, seguem algum tema geral, como amor, proximidade da morte e feminilidade, sugeridos pelos títulos dos capítulos, que são citações diretas de algum dos relatos subsequentes. Cada capítulo segue de maneira bem definida a estrutura de “Monólogo” ou “Coro”. Nos capítulos de “Monólogo” a voz da autora aparece no texto, apresentando uma breve reflexão sobre algum tema geral do relato ou descrevendo o momento do encontro com a testemunha. Já nos capítulos de “Coro”, não há qualquer aparição da voz da autora; os fragmentos de relato, atribuídos a uma testemunha com nome, sobrenome e ocupação, são dispostos em subcapítulos, cujos títulos seguem um padrão de “Sobre...” seguido de uma imagem ou situação descrita em um dos relatos subsequentes, que de certa maneira resumem e dão unidade temática àquela subdivisão.

As últimas testemunhas, seu livro seguinte, lançado também em 1985, é o mais radical quanto ao silenciamento da voz autoral no texto em toda sua obra. Também por isso é o volume mais conciso e rigoroso estruturalmente. O livro é dividido em: “Em lugar de prefácio...”, os relatos e “Tentativa de epílogo”. Aqui as coisas se misturam um pouco: “Em lugar do prefácio...” é formado de apenas uma epígrafe e uma história curta escrita por Aleksiévitch, apresentadas da seguinte maneira:

... uma citação

Na época da Grande Guerra Patriótica (1941-5), morreram milhões de crianças soviéticas: russas, bielorrussas, ucranianas, judias, tártaras, letãs, ciganas, cazaques, uzbeques, armênias, tadjiques...

Revista Drujba Naródov, 1985, n. 5

... e uma pergunta de um clássico russo

No passado, Dostoiévski fez a seguinte pergunta: e será que encontraremos absolvição para o mundo, para a nossa felicidade e até para a harmonia eterna se, em nome disso, para solidificar essa base, for derramada uma lagrimazinha de uma criança inocente? E ele mesmo respondeu: essa lagrimazinha não legitima nenhum progresso, nenhuma revolução. Nenhuma guerra. Ela sempre pesa mais.

Uma só lagrimazinha... (Aleksiévitch, 2018a, p.7).

De certo modo, esse capítulo funciona tanto como uma “Nota histórica”, no caso da citação, quanto o mais próximo de um “Ensaio pessoal da autora” que poderemos encontrar nesse volume, uma vez que, através da reflexão de Dostoiévski, é introduzido o tema da tensão entre o particular e o universal da experiência humana, que está discutido em todos os outros ensaios pessoais. Mais importante do que isso, esse capítulo traz, através desses dois textos justapostos, o contraste entre o dado histórico e o dado subjetivo. Já os testemunhos são apresentados em um único longo capítulo: são exatamente 100 relatos que seguem a estrutura de “Monólogo”, referenciados com nome da testemunha, idade no momento da história narrada e ocupação atual. Além disso, os títulos são recortes dos relatos, assim como em *A guerra não tem rosto de mulher*. Por fim, em “Tentativa de epílogo”, há um poema escrito por Aleksiévitch, mas creditado a “conversas de hoje”. O poema fala sobre o fim da infância em seu curso natural, diferente da experiência de interrupção abrupta pela realidade da guerra relatados pelas testemunhas do livro:

A infância acaba quando:
 você para de acreditar em Papai Noel;
 você começa a dar a volta nas poças d’água.
 já não consegue pegar o controle remoto da TV e ligar para mamãe;
 vai ao banheiro de noite e não tem medo de que alguém te devore;
 já não acredita que pode alcançar a Lua com a mão...
 você puxa a colega de sala pelas trancinhas e ela não chora, e sim ri.
 De conversas de hoje. (*ibid.*, p.235)

Já *Meninos de zinco* é composto por: “Epígrafe”, “Prólogo”, “Do caderninho de anotações”, os testemunhos, “Post mortem” e “O julgamento de *Meninos de zinco*”. As epígrafes funcionam aqui como “Notas históricas”, novamente servindo de contraponto e contraste ao restante do livro, mas também apresentando relações entre si. A primeira epígrafe trata da expansão do Império Russo pela Ásia e a tomada dos territórios cazaques pelos cossacos, povo cujos guerreiros serviam os interesses do Czar; já a segunda trata da invasão do Afeganistão em 1979 e de todas as baixas soviéticas do conflito. Justapondo

esses dois momentos históricos, do início do século 19 e do 20, expõe-se a onipresença da guerra na cultura russa:

No dia 20 de janeiro de 1801 ordenou-se que cossacos sob o comando de Vassili Orlov, ataman do Don, fossem para a Índia. Deram a eles um mês para o deslocamento até Oremburg, e de lá três meses “por Bucara e Khivá até o rio Indo”. Em pouco tempo, 30 mil cossacos atravessariam o Volga e se embrenhariam nas estepes cazaques...

Na luta pelo poder: Páginas da história política da Rússia do século XVII (Moscou: Misl, 1988, p.475)

Em dezembro de 1979, o alto-comando tomou a decisão de entrar com o Exército no Afeganistão. A guerra se estendeu de 1979 a 1989. Ela durou nove anos, um mês e dezenove dias. Passou pelo Afeganistão mais de meio milhão de combatentes do “contingente limitado” dos Exércitos soviéticos. As perdas humanas gerais das Forças Armadas soviéticas foram 15051 pessoas. Desapareceram ou foram presos 417 integrantes do Exército. Em 200, 287 pessoas entre os prisioneiros não haviam retornado nem tinham sido encontradas...

Polit.ru, 19 de novembro de 2003
(Aleksiévitch.,2013, p.7).

O contraste entre os dados históricos e os relatos é reforçado pelo conteúdo do prólogo que se segue, algo que poderíamos enquadrar na estrutura de “Relato da margem”; trata-se do testemunho da mãe de sobrevivente da guerra (referenciada apenas dessa maneira, “Mãe”), onde relata como seu filho nunca mais foi o mesmo a partir do conflito, passando a sofrer transtornos mentais desde os campos de batalha, que evoluíram até levá-lo a cometer um homicídio. Já “Do caderninho de anotações” funciona como “Ensaio pessoal da autora” e, especificamente nesse caso, trata-se do próprio diário que a autora escreveu durante a guerra. Os testemunhos são divididos em três partes, referentes a cada dia que a autora passou na cobertura do conflito. Novamente os títulos são compostos de recortes dos relatos, que são organizados sob a estrutura de “Coro”. Um capítulo de *Meninos de zinco* que foge a esses padrões estruturais é o “Post mortem”, formado por textos escritos nos túmulos dos soldados mortos na guerra e que funcionam como uma espécie testemunho dos familiares, como por exemplo:

Tatártchenko Ígor Leonídovitch
(1961-81)

No cumprimento da missão, fiel ao juramento militar, demonstrando firmeza e coragem, faleceu no Afeganistão. Amado Igoriok, você partiu da vida sem conhecê-la.

Mamãe, papai
(*ibid.*, p. 355).

Por fim, em “Julgamento de *Meninos de zinco*”, há um intenso trabalho de montagem que envolve testemunhos, atas de processo, notícias de jornais, discurso jurídico, artigos de opinião e até mesmo críticas literárias. Essa parte foi adicionada na versão ampliada do livro em 1994, e conta as diversas facetas do julgamento das acusações de fraude que a autora sofreu por familiares das testemunhas.

Vozes de Tchernóbil, por sua vez, é dividido em: “Nota histórica”; “Uma solitária voz humana”; “Entrevista da autora consigo mesma sobre a história omitida e sobre por que Tchernóbil desafia nossa visão de mundo”; os testemunhos, divididos em três partes; “Uma solitária voz humana”; e “A título de epílogo”. Em “Nota histórica” são relacionados trechos de notícias de jornal, apostilas didáticas e informações compiladas de artigos de internet, onde são apresentados dados sobre o desastre, a destruição provocada pela radiação e sobre a Bielorrússia. “Uma solitária voz humana” dá título às duas narrativas completas, atribuídas a uma testemunha, que introduzem e concluem o livro e funcionam como “Relatos da margem”, enquanto “Entrevista da autora consigo mesma...” funciona como “Ensaio pessoal da autora”. Os testemunhos são divididos em: “Primeira parte: a terra dos mortos”, seguida de “Coro dos soldados”; “Segunda parte: a coroa da criação”, seguida de “Coro do povo”; “Terceira parte: a admiração pela tristeza”, seguida de “Coro das crianças”. Ou seja, cada parte do livro é subdividida em duas, onde na primeira os testemunhos aparecem sob a estrutura de “Monólogo”, enquanto na segunda sob a estrutura de “Coro”. Cada parte apresenta uma série de monólogos, referenciados a um nome e a uma função que se relaciona ao relato; pode ser atribuída a função de liquidadores e bombeiros, mas também a de pai ou mãe, por exemplo. Os monólogos recebem títulos de modo parecido com o que ocorre em *A guerra não tem rosto de mulher*: todos se iniciam com “monólogo sobre...”, seguido de uma imagem ou um trecho do relato que indicam um tema geral ou ganham um sentido metafórico. Por exemplo, na primeira parte há um relato com o título “Monólogo sobre toda uma vida escrita nas portas”, no qual a testemunha Nikolai Fomítch Kalúguin conta sobre o momento em que sua família precisou fugir às pressas de Prípiat, deixando tudo para trás, menos a porta da casa que ele não conseguia abrir mão:

A nossa porta é nosso talismã! É relíquia familiar. Sobre essa porta velamos o meu pai. Não que costume é esse, nem todo lugar é assim, mas entre nós, como disse a minha mãe, devemos pôr o defunto sobre a porta de casa. Velamos a pessoa ali até chegar o caixão. (Aleksiévitch, 2020, p.66)

No entanto, na sequência do relato, Nikolai relata que sua filha morreu por conta da exposição à radiação e, assim como seu pai, foi velada sobre a porta da casa. Ao final do testemunho, essa porta do título, onde toda uma vida está escrita por conta de todas as memórias que envolvem essa tradição familiar, parece ganhar um outro significado: naquela porta está escrita toda a vida também daquela filha que morreu e foi esquecida pela História. Foi, portanto, o que restou da curta vida da filha:

Eu quero testemunhar, a minha filha morreu por culpa de Tchernóbil. E ainda querem nos calar. Dizem que a ciência ainda não comprovou, não há banco de dados. É preciso esperar cem anos. Mas a minha vida humana... Ela é ainda mais curta. Eu não vou esperar. Anote. Anote ao menos que minha se chamava Kátia. Katiúchenka. Morreu aos sete anos. (*ibid.*, p.68)

Já os coros aparecem em seções temáticas. “Coro dos soldados” traz relatos de liquidadores, bombeiros e os demais trabalhadores envolvidos diretamente com a contenção da explosão do reator e da radiação; “Coro do povo” de pessoas que vivem nas zonas proibidas nas vilas entorno de Tchernóbil; e “Coro das crianças”, como o nome sugere, de crianças que de alguma maneira foram afetadas pela catástrofe. As seções começam com a apresentação dos nomes e alguma informação sobre as pessoas entrevistadas, para em seguida virem os fragmentos de relato, sem nenhuma indicação de quem são seus autores, como ocorre em *Meninos de zinco*. O livro fecha com “A título de epílogo”, que nada mais é do que uma “Nota histórica” final, com um trecho retirado de matérias de jornal sobre o turismo em Tchernóbil.

Para concluir, *O fim do homem soviético* é dividido em: epígrafe; “Cronologia”; “Observações de uma cúmplice”; os testemunhos, divididos em duas partes; e “Observações de uma cidadã”. “Cronologia” é uma “Nota histórica” com eventos marcantes da URSS, desde a morte de Stalin até o ano de lançamento do livro, em 2013. Já os testemunhos são dispostos em duas partes, divididas em dois capítulos cada uma: “Primeira parte: o apocalipse como consolação”, dividida em “Sobre os ruídos das ruas e conversas na cozinha (1991-2001)” e “Dez histórias no interior vermelho”; “Segunda parte: o fascínio do vazio”, dividida em “Sobre os ruídos das ruas e conversas na cozinha (2002-2012)” e “Dez histórias sem interior”. Os capítulos “Sobre os ruídos das ruas e conversas na cozinha” seguem a estrutura de “Coro” e são divididos em ordem cronológica. Esses capítulos apresentam subcapítulos, cujos títulos seguem o padrão de livros anteriores: “Sobre...” seguido de um detalhe-resumo de algum dos relatos subsequentes (esses subcapítulos por vezes também ganham subdivisões internas, cujos

títulos seguem o mesmo padrão). Já os capítulos “Dez histórias...” seguem em parte a estrutura de monólogo, contando com testemunhas envolvidas diretamente o partido e a burocracia soviética, na primeira parte, e cidadãos comuns, na segunda. Por fim, “Observações de uma cidadã” funciona como um “Relato da margem” conclusivo, no qual uma testemunha não creditada conta como que, apesar das mudanças históricas no nível sociopolítico, havia uma história paralela de sua vida, seguindo sua própria lógica: uma história cujos marcos não são os movimentos sociais e econômicos, mas sim as lembranças de seu casamento.

Este livro sintetiza todo o projeto. Além de abordar os eventos que serviram de tema para o restante da obra, todas estruturas e técnicas de montagem se mesclam de diferentes maneiras. Um dos exemplos disso é o subcapítulo “Sobre um solitário marechal vermelho e sobre os três dias da revolução esquecida”, que está dentro do capítulo “Dez histórias do interior vermelho”. Esse subcapítulo é uma espécie de relato biográfico sobre Serguei Akhromiêiev, marechal soviético e chefe do Estado-Maior das Forças Armadas da URSS. Nele, são mesclados diferentes materiais em um processo de montagem: testemunhos variados e anônimos sobre o marechal (em uma estrutura de “Coro”), documentos de inquérito, falas do marechal em diferentes contextos, como anotações pessoais e entrevistas para programas de televisão, além de fragmentos de jornais, enciclopédias e livros de história. Aliado a isso, diversas marcações de ação da autora: *“Ele me mostra seu bloquinho com citações das obras clássicas do marxismo. Anoto uma das citações de Lênin: ‘Eu concordaria em viver no chiqueiro, se nele tivesse pelo menos o poder soviético’.* Confesso que também não li Lênin” (Aleksiévitch, 2016, p.164).

Além dessas estruturas gerais, há também certas estratégias de organização dos relatos que a autora emprega em toda sua obra. Mais do que a divisão por capítulos e subcapítulos, e muitas vezes capítulos dentro dos capítulos, a autora utiliza tracejados responsáveis por agrupar um número de testemunhos em blocos. Dessa forma, por essa estrutura estratificada à exaustão, que mais lembra uma *matrioska* de relatos, os sentidos e as potencialidades de sentido são multiplicados: existe um significado particular das histórias narradas, mas essa história individual pode ganhar outros tantos significados pela forma como se relaciona ao bloco de testemunhos, ao subcapítulo e/ou ao capítulo a que pertence, pela lógica da montagem.

Sendo assim, vemos que o estilo da autora parte da combinação e da mistura desse número reduzido de estruturas e recursos estilísticos, conformadas aos temas e às particularidades de cada livro. Penso que, mais do que um recurso técnico de organização

e criação de unidade semântica para sua obra, esse estilo está ligado fortemente ao seu projeto de revisão histórica e literária, ou revisão literária da escrita da História. Ao deixar às claras a artificialidade de seus recursos e estruturas, a autora evidencia também a artificialidade da escrita da História e, principalmente, do testemunho. Pode soar paradoxal, mas talvez a artificialidade dessa estruturação fragmentada seja uma forma de se aproximar da “verdade”, ou melhor, da representação possível da experiência vivida, justamente por ressaltar a condição lacunar própria da memória. Não à toa, Aleksievitch tem um estilo próprio que não difere sua escrita de ficção e de não-ficção.

Em 1990, a autora iniciou a escrita de um romance, ainda inconcluso, chamado *The Wondrous Deer of the Eternal Hunt* (Aleksievitch, 2005), o que em português poderia ser traduzido como “O maravilhoso cervo da caçada eterna”, que narra histórias de amor durante diferentes períodos da União Soviética. Com alguns trechos publicados em revistas e disponíveis na internet com tradução para o inglês, percebemos que autora mantém seu estilo em uma obra totalmente ficcional. Utilizando-se das mesmas estratégias de fragmentação e organização em blocos e, principalmente, a abstenção da ação por um romance baseado completamente em monólogos e diálogos, sua escrita de ficção e não-ficção são absolutamente parecidas, distinguíveis apenas pelo pacto de leitura. Precisaremos esperar o lançamento do texto completo desse romance, o que, conhecendo a autora, pode levar alguns bons anos, mas a recorrência desse estilo nos faz refletir sobre a construção de um projeto literário que inclui romances e prosa de não-ficção.

No próximo capítulo, debateremos ainda sobre seu estilo literário, a partir da apresentação de seus precursores literários.

II.2 ALEKSIÉVITCH E SEUS PRECURSORES

Em seu ensaio “Kafka e seus precursores”, Jorge Luis Borges (2012) estabelece uma pequena genealogia da obra kafkiana. Chama atenção a heterogeneidade dos precursores identificados por Borges, que pouco ou nada se parecem entre si: o paradoxo de Zenão, um apólogo de Han Yu, as parábolas religiosas de Kierkegaard, entre outros. Pouco ou nada se parecem a não ser pela existência de Kafka. Para o ensaísta, a obra do autor tcheco modifica o sentido original desses escritores; é como se Kafka criasse, por assim dizer, os seus precursores, invertendo a ordem temporal entre influenciador e influenciado: “Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (Borges, 2012, p.130).

Pensando nisso, neste capítulo, examinaremos alguns dos precursores da obra de Aleksiévitch, nesse sentido borgeano. Buscaremos entender seus antecedentes literários sem que com isso falemos em uma linhagem literária e movimentos artísticos. Assim como propõe Borges, traremos autores que anacronicamente foram influenciados por Aleksiévitch, ou seja, obras muitas vezes díspares e contraditórias entre si, mas que de alguma forma se encontram no projeto *Vozes da Utopia*. A escolha pelo anacronismo está no que consideramos ser um dos principais precursores de sua obra: a montagem literária, como forma de pensamento.

II.2.1 Literatura em língua russa

II.2.1.1 Literatura contemporânea bielorrussa: Ales Adamovich e Vasil Kykaw

Vasil Bykaw e Ales Adamóvitch foram contemporâneos de Aleksiévitch, no núcleo bielorrusso do Pen Internacional. Juntos, os autores foram os principais nomes de uma produção literária bielorrussa pós-soviética, cujos principais interesses eram os temas políticos e a escrita envolvida com a “realidade”.

Como destaca Doris Scribner (2008), essa nova literatura no país é marcada pela promoção da cultura e da língua bielorrussa, em oposição à literatura una da antiga União Soviética escrita em russo, de modo a tornar a literatura um meio de construção de

identidade nacional independente da Rússia e de seu passado soviético¹⁶. Tanto no trabalho de Bykaw quanto no de Adamóvitch, é possível notar como o escritor passou a desempenhar um papel social de oposição ideológica ao regime soviético, tanto nas suas opiniões pessoais quanto nas suas produções literárias. Para eles, as duas coisas eram concomitantes, uma vez que se opor à política soviética era necessariamente se opor à produção literária soviética, intrinsecamente ligada à construção ideológica:

Muitas vezes trabalhando em conjunto, ambos desenvolveram uma reputação de falar abertamente contra a linha partidária estabelecida tanto na política como na literatura: a ideologia política soviética proclamou a superioridade da ideologia coletiva e uma versão encoberta das atrocidades, enquanto a ideologia literária soviética promoveu a superioridade da língua russa e o papel do escritor como reforçador da ideologia correta. (Scribner, 2008, p.15, tradução minha)¹⁷

Nesse sentido, as questões relacionadas à linguagem se mostravam tão importantes à literatura engajada quanto seus temas políticos. Se a dominação cultural soviética passava não apenas pela opressão policial do Estado, mas também pela literatura e principalmente pela língua russa, pensar em língua e linguagem se mostrava essencial, afinal regimes caem, ditadores se vão, mas a influência da linguagem nas noções de verdade perdura. Não à toa, para esses escritores suas obras consistiam sim em seus livros, mas não deveriam ser diferenciadas de seus discursos, entrevistas e produções para os meios de comunicação; para eles, a literatura precisava ocupar o debate público. Junto a isso, não bastava somente o panfleto ideológico, algo que está no cerne da própria literatura soviética: era preciso trabalhar em uma forma inovadora de linguagem capaz de abalar noções cristalizadas de verdade.

Bykaw tem uma extensa obra que inclui romances, ensaios, contos, peças e crítica literária. Escreveu romances históricos sobre a Segunda Guerra e a Guerra Civil russa dos primeiros anos da União Soviética, entre eles *Сотникау* (Sotnikau) e *Воўчая Згря* (Voutchaia Zghaia). Assim como Adamóvitch, Bykaw escreve uma prosa baseada em dados históricos e na “verdade” pessoal de suas experiências e de testemunhos. Para ele, o escritor deve ter um compromisso social, e até mesmo didático, com a verdade histórica

¹⁶ Apesar disso, os livros de Aleksiévitich são escritos em russo

¹⁷ “Often working in tandem, both developed a reputation for speaking out document the established party line in both politics and literature: the Soviet political ideology proclaimed the superiority of collective ideology and a whitewashed version of atrocities, while Soviet literary ideology promoted the superiority of the Russian language and the writer’s role as reinforcer of the correct ideology”.

e a conscientização política, posição esta que lhe garantiu o apelido de “Consciência da Bielorrússia”. Como ocorreu com Aleksiévitich, Bykaw sofreu fortes represárias de Lukashenko pelas suas críticas, algo que acaba alinhando esses dois escritores entre si e à tradição russa de artistas perseguidos, como é o caso de Alexander Soljenítsin, Boris Pasternak, entre tantos outros:

Em 1996 [...], Lukashenko proibiu a mídia de ter contato com Bykaw; em 1998, Bykaw se mudou para a Finlândia a convite da PEN Internacional Society. Bykaw viveu seus últimos anos de exílio na República Tcheca, escrevendo e desejando retornar à Bielorrússia. Forte crítica de Lukashenko, Aleksiévitich segue os passos de Bykaw ao acusar Lukashenko de devolver a Bielorrússia ao controle e censura soviéticos. Da mesma forma, ela tem vivido fora da Bielorrússia desde 2003, comentando que já não tinha a paz necessária para criar na Rússia (*ibid.*, p.16-7, tradução minha).¹⁸

Já Adamóvitich escreveu, sobretudo, acerca da Segunda Guerra, como nos livros *Хатынская повесть (Khatynskaya Povest)*, livro que deu origem ao impressionante filme *Vá e veja*, cujo roteiro também é assinado por ele, e *Долгая дорога в дюнах (Dolgaya doroga v dyunakh)*. No que diz respeito a projeto, gênero e métodos, é o autor que mais se aproxima ao que Aleksiévitich realiza em sua obra. Assim como Aleksiévitich, a prosa de Adamóvitich une diferentes tipos de documentos históricos, como artigos de jornal, citações literárias, fotografias, entre outros, e testemunhos diretos colhidos em entrevistas. Em sua obra, o uso de documentos heterogêneos como prova do real e a mistura de diferentes vozes ganha unidade por técnicas e estruturas narrativas emprestadas do romance. Não à toa, Adamóvitich é constantemente referenciado por Aleksiévitich como seu mentor e a principal influência para a criação de seu “romance de vozes”, como a autora define seu trabalho:

Uma vez veio parar em minhas mãos o livro *Ia iz ógnennoi dariévni*, de Aliés Adamóvitich, Iánka Bril e Vladímir Koliéski [...]. Tinha uma forma incomum um romance construído a partir de vozes da própria vida, do que eu escutara na infância, do que agora escuto na rua, em casa, no café, no trólebus. É isso! O círculo se fechou. Achei o que estava procurando. O que estava pressentindo. Aliés Adamóvitich tornou-se meu professor... (Aleksiévitch, 2017, p.11).

¹⁸ “In 1996 [...], Lukashenko forbade the media to have contact with Bykaw; in 1998 Bykaw moved to Finland at the invitation of the International PEN Society. Bykaw lived his last year in exile in the Czech Republic, writing and longing to return to Belarus. A strong critic of Lukashenko, Aleksiyevich follows Bykaw’s footsteps by accusing Lukashenko of returning Belarus to Soviet control and censorship. Likewise, she has lived outside of Belarus since 2003, commenting that she no longer had the peace necessary to create in Russia”.

II.2.1.2 O romance polifônico: Dostoévski, Adamóvitch e Aleksievitch

A ideia de “romance de vozes” de Adamóvitch e Aleksievitch, mais do que a construção de um gênero específico, funciona como uma oposição à literatura realista soviética e sua noção de coletividade: “O romance coletivo é, em última análise, sobre pessoas falando de suas vidas individuais, e não sobre o coletivo soviético; é coletivo apenas porque reúne histórias individuais em uma antologia” (Scribner., 2008 p.13, tradução minha)¹⁹. Ou seja, a ideia de coletividade parte da multiplicidade de vozes individuais justapostas, e não do desaparecimento da individualidade em meio à noção de coletividade social e ideológica soviética, cuja tradição literária realista russa do século XX servia como sua propaganda. Como afirma Scribner, Adamóvitch coloca sua obra e a de Aleksievitch em uma posição dissidente a essa tradição pela capacidade de apresentar a realidade soviética de uma maneira inovadora, mas também por recuperarem “pontos em comum com as tradições dos mestres russos do século XIX”²⁰ (*ibid.*, p.14, tradução minha).

Comentar a afirmação acima exigiria uma análise mais aprofundada, mas, como se sabe, os autores clássicos russos, como Liev Tostói, Fiodor Dostoiévski, Anton Tchekhov, entre outros, são notavelmente reconhecidos por propor reflexões sobre questões de ordem humanista e universais, tendo como destaque personagens comuns, normalmente de classes pobres e camponesas – algo que poderíamos relacionar superficialmente aos temas trabalhados por Aleksievitch. No entanto, em relação a essa tradição literária, o autor mais diretamente referenciado, tanto pela própria escritora quanto por estudiosos e comentadores de sua obra, é sem dúvidas Dostoiévski. Em seu discurso para o Prêmio Nobel, chamado “A batalha perdida”, a autora usa uma citação do escritor de São Petesburgo para ilustrar os tipos de testemunhas que ela busca em sua obra:

Em *Os demônios*, de Dostoiévski. Em preâmbulo a uma conversa, o personagem Chátov diz a Stravróguin: ‘Nós somos dois seres que se encontram fora dos limites do tempo e do espaço... pela última vez no mundo. Deixe o seu tom de lado e pegue outro que seja humano! Fale, uma vez na vida, com voz humana’.

¹⁹ “Collective novel is ultimately about people talking about their individual lives rather than about the Soviet collective; it is collective only because it collects individual stories into an anthology”.

²⁰ “Commonalities with traditions of the 19th century masters of the Russian tradition”

É mais ou menos assim que se iniciam as conversas com meus heróis. Evidentemente, a pessoa fala a partir do seu tempo: ela não pode falar de outro lugar! Mas é difícil penetrar na alma humana [...] (Aleksiévitch, p.372).

Entretanto, para além dos temas, a relação entre os dois autores se dá em grande medida à noção de obra polifônica. Essa concepção surge de maneira sistematizada em *Os problemas da poética de Dostoiévski*, importante trabalho de Mikhail Bakhtin sobre a obra de Dostoiévski. Entre outras discussões, este livro apresenta a tese sobre o romance polifônico e o dialogismo. Segundo Bakhtin, Dostoiévski cria um tipo de romance específico, cuja polifonia e dialogismo se opõe aos padrões monológicos do romance clássico europeu.

Explicando grosso modo, para Bakhtin, o romance polifônico, assim como a música polifônica, trabalha com vozes superpostas e independentes, vozes estas que no caso da obra de Dostoiévski são de suas personagens, que se combinam de maneira plenivalente em seus romances, sem seguirem uma unidade temática ou uma função estabelecida. É o contrário do que ocorreria no romance homofônico, cujas personagens atuam em subordinação à unidade do romance, característica que Bakhtin atribui ao romance clássico europeu. Para o autor, Dostoiévski funda o romance polifônico, pois suas personagens têm vozes independentes, não subjugadas aos temas e unidade do enredo. “Por esse motivo, os discursos do herói não se esgotam em hipótese alguma, nas características habituais e funções do enredo e da pragmática” (Bakhtin, 2010, p.5). Mais do que isso, esses discursos não são sintetizados por uma voz monológica autoral; ou seja, cada personagem tem uma voz muito própria construída e posta em um dialogismo inesgotável dentro do romance, sem que se chegue a uma conclusão final.

A própria Aleksiévitch define seus livros como romances-confissão polifônicos (Lindbladh, 2008), algo que, valendo-se somente da metáfora musical proposta do Bakhtin, parece ser apropriado. Em seus livros há múltiplos narradores em primeira pessoa, cujas vozes são sobrepostas e estruturadas por uma organização romanesca da autora. No entanto, poderíamos definir sua obra como polifônica aos moldes da teoria de Bakhtin? É o que Johanna Lindbladh se questiona em seu ensaio sobre a polifonia na obra de Aleksiévitch.

De acordo com a pesquisadora, as diferenças entre diálogo e dialogismo não são muito bem definidas em Bakhtin e, por vezes, parecem se confundir. No entanto, se considerarmos a noção de relatividade e possibilidade inesgotável do romance polifônico, e o dialogismo como um confronto insolúvel de vozes, para a pesquisadora, o dialogismo

implicaria em algo contrário conceitualmente à noção de diálogo: “Enquanto o diálogo é um discurso direcionado à consumação (a resposta do Outro), a dialogicidade é um discurso que evita a consumação, pois ocorre na consciência de um indivíduo”²¹ (Lindbladh, 2008, p.50, tradução minha).

Segundo essa teoria, portanto, o que faria uma obra ser polifônica não seria a multiplicidade de vozes postas em diálogo, mas sim a presença de diferentes vozes que não podem ser subordinadas a uma unicidade narrativa. Para Lindbladh, nem sempre é isso o que ocorre em Dostoiévski: há uma busca de comunicação e diálogo entorno de um enredo.

Algo distinto estruturalmente do projeto de Aleksievitch, mas, sem dúvidas, comparável. Para a autora, a estrutura dos “romances de vozes” de Aleksievitch negam a todo momento o diálogo, ou seja, a possibilidade de uma síntese entre as vozes por meio de uma unicidade narrativa: “O fato das vozes nos romances de Dostoiévski muitas vezes se encontrarem na tentativa de comunicação, ao contrário dos textos de Aleksievich, torna-as assim de significado subordinado em minha análise” (*ibid.*, p.51, tradução minha)²². Mesmo que conceitualmente diferente ao que se teorizou sobre o romance polifônico, a forma recorrente que a metáfora da polifonia é usada para definir a obra de Aleksievitch nos leva a revisitar e atualiza esse conceito e a obra de Dostoiévski.

II.2.1.3 Literatura de testemunho do Gulag: Alexander Soljenítsin e Varlam Chalámov

Outro antecedente literário de Aleksievitch é a literatura de testemunho soviética. Fortemente calcada pelas experiências no Gulag, essas obras, juntamente da literatura sobre a Shoah, formam uma tradição literária de testemunhos sobre a realidade concentracionária do século XX. Falo, especialmente, dos dois maiores representantes dessa literatura: Alexander Soljenítsin e Varlam Chalámov.

Soljenítsin é o mais conhecido escritor da literatura sobre o Gulag, muito por conta do ineditismo de publicações sobre o tema em pleno regime soviético e da boa recepção de sua obra no ocidente. Ficou preso em diversos campos de trabalho forçado entre os anos de 1945 e 1957 por conta da descoberta de cartas onde criticava Stalin enquanto

²¹ “While dialogue is a discourse directed towards consummation (the Other person’s answer), dialogicity is a discourse which avoids consummation, since it takes place in one individual’s consciousness”.

²² “The fact that the voices in Dostoevsky’s novels often meet in an attempt to communicate, unlike in Aleksievich’s texts, thus becomes of subordinate meaning in my analysis”

servia ao exército, e a partir dessas experiências escreveu sua obra. Em 1962, Soljenítsin publicou na URSS *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, aproveitando-se do degelo político pelo qual passava o país naqueles anos.

O enorme sucesso do livro o levou a ser expulso da união dos escritores soviéticos em 1969 – o que representava a proibição de publicar no país –, e a receber no ano seguinte o Prêmio Nobel de Literatura; era evidente a diferença de como sua obra fora recebida pelo estado soviético e pela intelectualidade ocidental. Seu trabalho mais famoso, *Arquipélago Gulag*, foi lançado em 1973 na França, após um intenso e clandestino trabalho de escrita, armazenamento em filmes, destruição de provas, impressão e envio de cópias à Europa, algo que mobilizou editores, assistentes e amigos em um processo extremamente arriscado de publicação. No ano seguinte, Soljenítsin foi preso pela KGB, polícia secreta soviética, e expatriado. Viveu sob exílio na Alemanha Ocidental, Suíça e por fim nos Estados Unidos, onde se estabeleceu entre os anos de 1976 a 1994, quando retornou ao seu país.

Soljenítsin cria neste livro uma obra de fôlego sobre os campos da Sibéria, onde busca unir literatura e investigação jornalística a partir de memórias e documentos: “Soljenítsin utiliza como matéria-prima sua própria história de vida, histórias de vida de outros, memórias, boatos, numerosas estatísticas, relatos hipotéticos e seus comentários de 'indignação moral' para documentar um processo de quatro volumes contra o sistema soviético” (Scribner, 2008, p.27, tradução minha)²³. A proposta de Soljenítsin era, a partir das suas experiências e de suas investigações documentais, propor reflexões de caráter universal sobre questões morais – bem e mal, humanidade e desumanização, por exemplo. É possível aproximar a obra de Aleksiévitich a de Soljenítsin justamente nesse trabalho de composição a partir de diferentes matérias primas, inclusive da própria experiência pessoal e do testemunho. Impressiona em Soljenítsin sua precisão histórica, não somente pelo difícil distanciamento dos fatos que isso requer, mas também pelo livro ter sido completamente escrito na clandestinidade, sem acesso a materiais de pesquisa.

Já Chalámov passou 17 anos de sua vida como prisioneiro do Gulag, entre os anos de 1929 a 1931, e depois entre 1937 a 1951, além de ter sido exilado entre 1951 e 1956 em Yakutski, na República Autônoma de Sakha. Baseado em suas experiências concentracionárias, escreveu *Contos de Kolimá*, série de seis livros que traz pequenos

²³ “Solzhenitsyn uses as raw material his own life story, others’ life stories, memoirs, hearsay, numerous statistics, hypothetical accounts and his commentaries of ‘moral outrage’ documenta afour-volume indictment of the Soviet system” (Tradução minha).

ensaios e contos. Esses textos começaram a ser publicados no exterior em 1954, no entanto, pelas dificuldades de publicação em seu país, onde não conseguiu editar nada além de contos espaçados e modificados por censores até o início dos anos 1990, não obteve o mesmo reconhecimento imediato que Soljenítsin. Diferente de *Arquipélago Gulag*, livro no qual é realizado um intenso trabalho de investigação documental em busca de uma reflexão ampla que se aproxima da tradição humanista da literatura russa, *Contos de Kolimá* traz diversas pequenas narrativas, em prosa concisa, baseadas nas experiências do autor e de pessoas que conheceu em seu período de prisão. A experiência de ler *Contos de Kolimá* como um projeto literário é muito próxima ao de Aleksiévitich, uma vez que *Vozes da Utopia* também traz pequenas narrativas autossuficientes, mais ou menos temáticas, que ganham novos sentidos quando são lidas como partes de um grande conjunto.

Apesar dessa possível aproximação entre Aleksiévitich e os dois autores, há um aspecto moral na obra de Soljenítsin que acaba o distanciando do projeto da escritora bielorrussa. Em *Arquipélago Gulag*, há uma questão delicada acerca das posições entre algozes e vítimas. O autor aponta que é possível existir uma moralidade e humanidade sobreviventes apesar de todo sofrimento concentracionário, como se partir do sofrimento o que há de mais essencialmente humano possa se revelar e resistir aos horrores impostos. Isso é algo radicalmente diferente do que vemos em Chalamov, para quem o trabalho forçado se mostra como uma ferramenta de desumanização completa: “se no campo de Soljenítsin é possível realizar um trabalho honesto, é possível até mesmo se empolgar com o trabalho, nos contos de Chalamov este é destruidor: os prisioneiros aprendem a odiar o trabalho [...], chegando ao extremo da automutilação” (Zeppini, 2018, p.135).

Acontece que, diferente de Soljenítsin, Chalamov rejeita veemente a tradição humanista da literatura russa. Em sua prosa, o que importa é apresentação crua do mundo violento e sem esperança do campo de concentração, sem espaços para adjetivos e eufemismos: “Por que escrevo contos?/ Eu não acredito na literatura, não acredito na sua capacidade de corrigir o homem/ A experiência humanista da literatura russa resultou, diante dos meus olhos, nas sangrentas execuções do século 20” (Chalamov, 2015, p.8-9). Em uma entrevista, Aleksiévitich (2018b) se posiciona a respeito desse debate. Para ela, apesar de evocar em seus livros a possibilidade de enxergar sentimentos humanos ditos universais nas experiências de pessoas em condições das mais desumanas, não há redenção moral no sofrimento:

Eu penso que os sofrimentos [...] petrificam a alma humana, e ela já não pode se desenvolver. De qualquer forma, para o desenvolvimento da pessoa, ela precisa de condições de vida felizes e normais. Nisso consiste a polêmica entre Soljenítsin e Shalamov. Eu, de todo modo, estou do lado de Shalamov. O campo de concentração perverte as pessoas. Tanto o algoz, como a vítima (Aleksiévitch, 2018b, s/p).

III.2.2 Montagem literária

O conceito de montagem literária remete às vanguardas das primeiras décadas do século XX, apesar de ter sido desenvolvido primeiramente no cinema. O cineasta russo Sergei Eisenstein (1994) define a montagem como a justaposição entre elementos opostos, o que não representaria a soma entre os produtos, mas sim uma síntese entre esses fatos apresentados simultaneamente. A montagem de Eisenstein poderia ser definida como a o conflito entre duas peças em oposição, gerando uma “terceira” peça, cujo significado é outro; uma operação dialética que coloca dois fatores determinados em colisão, gerando um fator indeterminado. O interesse especial das vanguardas pela montagem está justamente nesse seu aspecto conflitivo, responsável por desestabilizar padrões literários. Em uma narrativa clássica, a sequência de acontecimentos se desenrola em busca de um efeito determinado, ou seja, emoções específicas geradas a partir de uma estabilidade narrativa. Já na montagem os acontecimentos entram em “choque”, a narrativa se desestabiliza pelo conflito entre partes, gerando um efeito indeterminado.

Um dos exemplos de montagem na literatura está na criação de neologismos a partir da lógica de justaposição entre partículas de palavras de significados distintos, gerando novos sentidos. Essa é uma técnica recorrente nas vanguardas, em especial na poesia, mas talvez seja a prosa de James Joyce um dos grandes exemplos da potencialidade desse recurso. Modesto Carone (1977), em sua tese sobre metáfora e montagem, cita como a construção vocabular joyceana “silvamoonlyake”, onde estão montadas unidades “silva”, “moon” e “lake”, abrindo diferentes possibilidades significativas a partir dessa junção. “Silva” vem do latim “selva”, mas tem a sonoridade na leitura da palavra de “silver” (prata em inglês). Nesse caso, “silvamoonlyake” também ecoa a palavra “silvermoon”, “uma metáfora cediça, a ‘lua de prata’”. Da mesma forma, há o choque entre “silva” e “lake” (lago), ao mesmo tempo “lago de prata” e a justaposição de duas imagens espaciais, selva e lago, “uma possível representação isomórfica do encontro das duas realidades referidas num espaço geográfico” (Carone, 1977, p.62).

Ainda segundo Carone, outro exemplo de montagem literária é a justaposição de elementos díspares e descontínuos na narrativa e no poema. Novamente sobre Joyce, em seu grande romance *Ulisses*, o autor emprega essa noção de montagem ao juntar estilos literários e técnicas narrativas diversas e conflitantes, destituindo o romance de uma unidade narrativa e estilística coerente, de tal modo que o estilo do romance se torna justamente sua indeterminação de estilo. Outro exemplo desse tipo de montagem na prosa é o romance *Berlin Alexanderplatz*, do escritor alemão Alfred Döblin. A partir de uma narrativa fragmentada e multifacetada, onde se mesclam diferentes estilos e experimentos com a linguagem, o escritor busca por meio da montagem representar o ritmo frenético, a cacofonia e a pluralidade de sentidos da vida na metrópole, no caso a Berlim dos anos 1920. Esse é um procedimento recorrente na poesia de vanguarda, como por exemplo na poesia surrealista, na qual a técnica da escrita automática gera imagens diversas, contraditórias e descontínuas que se chocam no poema, de forma que o produto dessa montagem seja algo que resista a interpretação consciente e acione as relações inconscientes do leitor, segundo seus defensores.

Por fim, há ainda a montagem a partir da incorporação de textos e materiais vindos de diferentes fontes. Também referida como colagem literária, o recurso das citações na poesia se assemelha à colagem nas artes visuais, na qual elementos de diferentes proveniências e materialidades são aglutinados em uma mesma composição, gerando – tanto no poema quanto nas telas – efeitos diversos: “ora como foco de contraste, ora como fator de sustentação semântica, ora realizando simultaneamente os dois desempenhos” (*ibid.*, p.62). Carone cita como exemplo os poetas estadunidenses Ezra Pound, com seus Cantos, e T.S Eliot “em vários poemas – entre os quais o mais célebre, ‘Waste Land’, onde aparecem, entre outros, trechos isolados, mas amarrados ao texto, de Richard Wagner, de Baudelaire e dos Vedas” (*ibid.*, p.62). Poderíamos relacionar essas técnicas ao que Aleksievitch emprega em sua obra, uma vez que é justamente pelo recurso da citação de diferentes documentos e relatos de testemunhas que são compostos os seus livros.

Mas há quem pense a montagem para além dos recursos estilísticos das obras de arte. Para Walter Benjamin (2016), esse “choque” da montagem seria um ponto de ruptura da continuidade, responsável por despertar o espectador da inércia e “ativá-lo” criticamente. É assim que o filósofo enxerga o estranhamento do teatro épico de Bertolt Brecht, no qual elementos são adicionados para interromper a sequência de ações narrativas. Esses elementos funcionam como uma maneira de quebrar também o

encantamento ficcional no espectador, fazendo com que ele desperte, confronte-se com a realidade e saia de sua posição passiva. Dessa maneira, há um efeito político e social no “choque”, e não somente estilístico. A montagem é um dos conceitos chave para Benjamin por isso, pois mais do que uma questão das artes, ela pode também ser entendida como uma metodologia para a Filosofia e para a História. Segundo o autor, o potencial da montagem para o pensamento está justamente no aspecto desestabilizante que a define, responsável por desmontar os meios de pensamento dominantes e remontá-los de uma maneira diferente, produzindo novas camadas de significado.

Podemos relacionar os procedimentos literários de Aleksievitch a essa concepção de montagem benjaminiana: trata-se da montagem não apenas como um recurso técnico, mas principalmente como uma forma de pensamento. No entanto, para Benjamin, a montagem não funciona somente como uma metáfora para sua proposta teórica de revisão histórica. Ao mesmo tempo que pensa a montagem, Benjamin também aplica a técnica da montagem em alguns de seus principais escritos, o que nos leva a elencarmos o filósofo como um dos antecedentes literários de Aleksievitch. No trabalho das *Passagens*, projeto inconcluso do autor, escrito entre 1927 até sua morte em 1940, Benjamin se utiliza da montagem de citações e fragmentos para criar uma imagem multifária da vida na cidade de Paris no século XIX. Mais do que um conceito, a montagem em Benjamin é um método; mais do que uma técnica estilística, a montagem em Benjamin é uma forma de pensar a História – algo imbricado nas discussões sobre a relação entre escrita e verdade na História.

Aleksievitch realiza algo parecido em seu projeto *Vozes da Utopia*, ao adotar a montagem em sua obra, ao mesmo tempo como forma de pensar a História e procedimento técnico literário. A partir dos choques e contrastes da montagem, a autora propõe uma revisão da histórica soviética baseada na heterogeneidade das experiências individuais – uma questão relacionada à dissolução da imagem totalizante e pura do tempo e da narrativa histórica.

Por essa noção ampla de montagem como pensamento, é possível, inclusive, articularmos as diferentes influências que perpassam seu estilo de escrita. A política, a polifonia e o testemunho passam por essa relação estreita em sua obra entre linguagem e possibilidade de reagenciamentos dos lugares de visibilidade da compreensão histórica. Entre a montagem literária e o entendimento da História como choque entre diferentes vozes. No próximo capítulo, analisaremos os procedimentos de montagem empregados em *Vozes de Tchernóbil* e como essa relação pode ser pensada na obra.

II.3 ANÁLISE: MONTAGEM DE VOZES, REMONTAGEM DO TEMPO

Para analisar os procedimentos de montagem de *Vozes de Tchernóbil*, adotaremos uma metodologia descritiva e interpretativa da obra. Dividiremos este capítulo em duas seções. Na primeira, realizaremos o que estou chamando de “desmontagem” do livro, na qual identificaremos as partes e elementos separados da obra. Nessa seção, analisaremos individualmente as estratégias literárias empregadas por Aleksiévitich e a organização dos capítulos do livro. Espera-se, dessa forma, apresentar uma visão “macro” do livro, a partir da descrição dessas estratégias e da interpretação dos sentidos gerais a partir da estruturação dos capítulos.

Na segunda seção, que estou chamando de “remontagem” do livro, investigaremos como esses diferentes elementos da obra interagem entre si através da montagem, a partir da análise dos testemunhos em si. Se na primeira parte procuramos investigar a estrutura e os aspectos gerais da obra, na segunda gostaríamos de apresentar uma leitura mais detida às particularidades de cada relato selecionado.

Para esta análise, escolhemos dois testemunhos longos e um testemunho curto. Ou seja, dois relatos que abarquem a estrutura de “Monólogo” e outro que abarque a estrutura de “Coro”. No primeiro caso, escolhemos testemunhos longos que estão montados em sequência, na Segunda Parte do livro, “A coroa da criação”. Gostaríamos de destacar nessa leitura não apenas os conteúdos individuais dos relatos, mas também os possíveis diálogos que eles estabelecem entre si a partir da montagem. Já o testemunho curto está presente em “Coro do povo”, também da Segunda Parte do livro. Acreditamos que, a partir dessas leituras, possamos ter algum panorama da variedade de conteúdo e estilo das vozes, assim como dos diálogos (por semelhança ou dissemelhança) entre elas.

II.3.1 Desmontando *Vozes de Tchernóbil*

II.3.1.1 Estruturas gerais

O que chamamos de estruturas gerais são alguns modelos de capítulos recorrentes em toda obra de Aleksiévitich. Sendo assim, recapitularemos abaixo as definições apresentadas no capítulo II.1.2, no qual tratamos sobre o trajeto estilístico de Aleksiévitich.

II.3.1.1.1 Nota história (Estrutura)

“Nota história” são tipos de capítulos compostos por trechos de documentos coletados de matérias jornalísticas, notícias, obras históricas, registros de tribunais ou publicações online. Essa estrutura geral costuma servir como um contraponto na organização do livro: embora geralmente reflitam a narrativa oficial do Estado, existe uma divergência clara entre o enfoque dado por elas e o que emerge dos testemunhos e das memórias. Além disso, podem apresentar dados gerais sobre os eventos históricos tematizados pelos livros, como personagens, acontecimentos, locais e datas importantes.

II.3.1.1.2 Relato da margem

Os "Relatos da margem" são narrativas extensas e detalhadas, apresentadas em primeira pessoa e vinculadas a um único narrador. Esses relatos geralmente aparecem no começo ou no final dos livros, ocupando capítulos separados dos outros depoimentos.

II.3.1.1.3 Ensaio pessoal da autora

Chamamos de "Ensaio pessoal da autora" os textos autorais, escritos em primeira pessoa por Aleksiévitich, que visam apresentar os temas centrais do livro, discutir questões específicas relacionadas aos eventos abordados e detalhar o processo de criação de cada volume. Nesses textos, a autora compartilha reflexões teóricas e conceituais sobre sua obra, utilizando formatos como diários, anotações ou ensaios. Independentemente do formato, a função principal é introduzir e explorar abertamente os bastidores da produção, oferecendo um relato íntimo e reflexivo sobre o seu processo criativo.

II.3.1.1.4 Monólogo

"Monólogo" consiste em narrativas longas e completas, narradas em primeira pessoa, e atribuídas a uma ou mais testemunhas, geralmente identificadas com nome, sobrenome e ocupação. Esses relatos são apresentados de forma detalhada, destacando-se pela profundidade e individualidade das vozes que os compõem. Diferente da estrutura

de “Coro”, o estilo e os recursos estilísticos empregados nessa estrutura variam de acordo com o conteúdo do testemunho.

II.3.1.1.5 Coro

“Coro”, por sua vez, corresponde aos capítulos em que se reúne fragmentos de histórias, narradas em primeira pessoa, nem sempre identificadas individualmente a uma testemunha. A conexão entre esses relatos é estabelecida por meio de estratégias de organização da autora, sem seguir uma ordem cronológica ou temática. A construção de significado surge a partir dos contrastes e dos choques entre os fragmentos, criando uma narrativa que se desenvolve pela justaposição de vozes e perspectivas muitas vezes distintas. Diferente dos testemunhos que seguem a estrutura de “Monólogo”, os capítulos de “Coro” seguem um estilo mais fixo, com pouca ou nenhuma interferência da voz autoral no texto.

II.3.1.2 Tipos de narrativa

Se as estruturas gerais dizem respeito aos modelos de estilo de capítulo, nessa subseção, abordaremos os diferentes tipos de narrativa utilizadas pela autora. Uma das principais questões da obra de Aleksiévitich é justamente essa variedade de modelos narrativos, algo essencial para seu trabalho de montagem. Esses tipos de narrativa são: documental, voz autora e testemunho (tradicional, autoral e curto). Realizar essa distinção é importante, uma vez que em certos capítulos, que seguem determinada estrutura geral, podem haver mais de um tipo de narrativa. É o caso, especialmente, do livro *O fim do homem soviético*, no qual essa mescla estilística é recorrente.

II.3.1.2.1 Documental

Um dos tipos de narrativa que vemos em toda obra de Aleksiévitich é a documental. Abrangem o conjunto de citações que a autora realiza de diferentes tipos de fontes documentais. Aparecem principalmente nos capítulos sob a estrutura de “Nota histórica”, apesar de não se limitarem a eles. O mais importante desse tipo de narrativa é o contraste que se estabelece entre eles e os testemunhos, evidenciando a variedade de materiais, essencial para o trabalho de montagem.

II.3.1.2.2 Voz autoral

Outro tipo de narrativa é a voz autoral, isto é, os textos narrados em primeira pessoa pela própria autora. Um dos aspectos que mais diferenciam os volumes de *Vozes da Utopia* é a recorrência do uso de voz autoral. Apesar desse tipo de narrativa aparecer principalmente nos ensaios pessoais da autora, eles também podem ser encontrados em outras estruturas de capítulos. Em *A guerra não tem rosto de mulher*, por exemplo, todos os capítulos sob estrutura de “Monólogo” ou “Coro” contém uma introdução de Aleksiévitich.

II.3.1.2.3 Testemunhos

O principal tipo de narrativa na obra de Aleksiévitich são os relatos testemunhais. No entanto, apesar do principal serem as histórias individuais narradas pelas próprias testemunhas, o trabalho de Aleksiévitich não é somente o de transcrição dos relatos. Há, inclusive, diferentes tipos de estilos para seus testemunhos.

Podemos identificar um tipo de testemunho mais recorrente em todos os livros de Aleksiévitich. Falo dos relatos longos, narrados em primeira pessoa por uma única testemunha, atribuídos a um nome e a uma função. Algo que poderíamos chamar de “testemunhos tradicionais”, testemunhos estes nos quais há pouca ou nenhuma interferência da voz autoral no texto, de modo que a sensação que se tem durante a leitura é a de que estamos diante de um relato completo, da forma como ele foi dito durante a entrevista. São os testemunhos que aparecem majoritariamente nos capítulos que seguem a estrutura de “Monólogo”.

Por outro lado, há também o que poderíamos identificar como “testemunhos curtos”, ou ainda fragmentos de testemunhos. É o caso dos testemunhos presentes exclusivamente nos capítulos que seguem a estrutura de “Coro” – relatos curtos, narrados em primeira pessoa por uma única testemunha, nem sempre atribuídos a uma pessoa.

Por fim, há alguns testemunhos que fogem a esses padrões. São os relatos testemunhais nos quais há maior interferência textual da autora, além de apresentarem estilos muito próprios, a depender do conteúdo da história narrada. Poderíamos chamar de “testemunhos autorais” esse tipo de relato, presente nos capítulos que seguem a estrutura de “Monólogo”. Nesse tipo de testemunho, diferentes vozes aparecem –

inclusive, em alguns casos, até mesmo a de Aleksiévitich – na construção de um relato que não segue o modelo tradicional de uma narrativa completa e linear. Essas diferenças de estilo se dão através de recursos literários utilizados pela autora. Falaremos desses recursos na próxima subseção.

Podemos citar como exemplo desse tipo de testemunho o “Monólogo sobre como uma coisa completamente desconhecida vai se introduzindo dentro de você”, presente na Parte II de *Vozes de Tchernóbil*. O testemunho começa de maneira tradicional; nele, lemos o depoimento de uma jornalista que fala, entre outras coisas, sobre como é impossível entender e se escrever sobre Tchernóbil no calor do momento, apenas 10 anos depois do desastre. A partir dessa postura pessimista, ela entrega seus cadernos onde registrou pensamentos e conversas para tentar escrever algo posteriormente, mas que nunca conseguiu. O restante do monólogo é o trabalho de seleção e organização de alguns desses fragmentos realizados por Aleksiévitich. Para isso, ela divide esses trechos do caderno em duas partes temáticas, sinalizadas pelas marcações textuais: “*Das conversas*” e “*Dos Boatos*”. Dessa forma, podemos dizer que o testemunho segue a estrutura de “Monólogo”. No entanto, assumindo as categorias de estruturas adotadas até aqui, podemos ler esse testemunho como uma espécie de “Coro”, uma vez que nele diferentes relatos curtos são organizados em sequência pela montagem. É como se houvesse dois coros, um sobre as conversas e outro sobre os boatos, dentro desse monólogo.

II.3.1.3 Recursos estilísticos

Apesar da voz de Aleksiévitich pouco aparecer no corpo do texto, há certos recursos estilísticos identificáveis nas suas estratégias de montagem e composição do livro.

Um dos exemplos são as já comentadas marcações textuais da autora. Como debatido anteriormente, esse recurso estilístico apresenta uma indicação de gestos e reações das testemunhas no próprio ato de testemunhar, podendo ser interpretado como os efeitos da história narrada, do passado, no narrador, no presente. Aparece somente nos relatos sob a estrutura geral de “Monólogo”.

Essas marcações podem aparecer como indicação de ações, entre parêntese e em itálico, escrito em primeira pessoa. Revelam-se, portanto, como a única interferência da voz autoral no texto: (*Já sentadas à mesa. Almoçamos. Falamos de diversas coisas. E*

então...). Ontem passei a noite chorando. (*ibid.*, p.292, relato de Nadiéjda Afanássievna Burakova)

Outra forma é encontrada em narrações mais longas, no qual Aleksiévitich descreve o ambiente ou determinadas ações ocorridas no momento da entrevista. Marcam, especialmente, a presença da autora como mediadora e participante ativa, como alguém que interpreta e interage com tudo que ocorre em torno da entrevista:

(Fala e espalha as fotografias sobre a mesa, as cadeiras, o peitoril da janela: um girassol gigante, do tamanho da roda de um carro; um ninho de cegonhas numa aldeia deserta; um cemitério rural solitário com uma tabueta no portão: “Alta radiação. É proibido entrar a pé ou de carro”; um carrinho de criança no pátio de uma casa de janelas lacradas e um corvo sentado sobre ele como no seu ninho; uma antiga cunha de guindaste sobre os campos abandonados.). (*ibid.*, p.293, relato de Víktor Latun).

Essas marcações também podem servir como recurso de organização e divisão dos relatos. São usados dessa forma para organizar “testemunhos autorais”, compostos por diferentes vozes, como no exemplo abaixo:

TRÊS MONÓLOGOS SOBRE UM ANTIGO TERROR, E SOBRE POR QUE O HOMEM CALAVA ENQUANTO AS MULHERES FALAVAM

Falam: A família K, mãe e filha. E o homem (marido da filha) que não diz palavra.

A filha:

Nos primeiros tempos, eu chorava dia e noite. Queria chorar e falar... Nós somos do Tadjiquistão, de Duchambé. Lá, estão em guerra... (*ibid.*, p.87)

Além da interferência da voz autoral, há outras estratégias de organização dos relatos. No caso específico dos capítulos que seguem a estrutura de “Coro”, nos quais a voz da autora não aparece, há o uso de tracejados, responsáveis por subdividir os testemunhos em blocos. Este é um recurso importante pois, através dessa divisão, são adicionados novos elementos de criação de sentido pela montagem e de interpretação ao leitor, no que diz respeito a como os relatos se comunicam entre si.

II.3.1.4 Organização dos capítulos

Por fim, falaremos individualmente da estrutura do livro, analisando os temas e a estrutura de seus capítulos de modo geral. Perceberemos como há certos diálogos entre

os capítulos, de modo que se note a criação de um sentido narrativo na própria forma de organização do livro.

II.3.1.4.1 Nota Histórica (Capítulo do livro):

O capítulo “Nota histórica” segue o tipo de narrativa documental e, como o nome indica, obedece à estrutura geral de “Nota histórica”. Nele, há trechos tirados de publicações jornalísticas, revistas científicas, enciclopédias e artigos retirados da internet. Já nesse primeiro capítulo, podemos observar algumas estratégias de montagem. Os dois primeiros trechos, nos quais são trazidas informações sobre os impactos de Tchernóbil especificamente na Bielorrússia, são separados do restante pelo uso de um tracejado. Os outros trechos trazem informações gerais sobre as consequências ambientais e sanitárias, os dados sobre pessoas doentes em decorrência do desastre, os julgamentos dos culpados e as condições do “abrigo” ou “sarcófago”, nomes dados à estrutura criada sobre o quarto reator da usina a fim de conter a radiação.

Outra chave de leitura possível para esse capítulo é a temporal. Os primeiros quatro trechos são retirados de textos publicados entre os anos de 1992 e 1996. Neles, temos informações de consequências a curto prazo. É o caso, por exemplo, de um trecho retirado de uma revista científica, que traz informações sobre as condições precárias do “sarcófago” e o risco que isso representa de um novo desastre nuclear, ainda pior que o de 1986. “O sarcófago é um defunto que respira. Respira morte. Quando tempo ainda se sustentará? [...] Porém, todos compreendem que a destruição do ‘Abrigo’ traria consequências ainda mais terríveis que aquelas de 1986.” (*ibid.*, p.12)

Os outros quatro trechos são retirados de publicações bielorrussas na internet entre os anos de 2002 e 2005, e apontam para consequências a médio e longo prazo. Um exemplo disso está em um outro material que aborda o “sarcófago”, escrito anos depois desse trecho retirado da revista científica. Trata-se de uma matéria na Internet que traz informações sobre a idealização de um novo projeto de contenção da radiação, ainda mais tecnológica que o “sarcófago”, chamada de “arca”. Um projeto cuja “dupla estrutura alcançará 1509 metros de altura. E esteticamente se assemelhará à torre Eiffel”. (*ibid.*, p.15). Destaco esses exemplos em que é abordado o sarcófago pois esse tema retornará no ensaio pessoal da autora deste livro.

II.3.1.4.2 Uma solitária voz humana I:

O capítulo “Uma solitária voz humana” segue o tipo de narrativa testemunhal e obedece à estrutura geral de “Relato da margem”. Essas categorias servem também para o outro capítulo intitulado “Uma solitária voz humana”, ao final do livro. Neste capítulo, acompanhamos o testemunho de Liudmila Ignátienko, esposa do bombeiro Vassíli Ignátienko, morto por conta da radiação. Liudmila relata cronologicamente o processo de adoecimento de seu marido, desde o momento da explosão, sua convocação para conter o incêndio, até sua internação, a evolução de sua doença e sua inevitável morte, 14 dias depois. Por estar grávida durante o adoecimento de seu marido, a testemunha arrisca sua vida e a de sua filha nas constantes visitas ao hospital – filha esta que nasce natimorta por conta dos altos níveis de radiação. Depois de alguns anos, casa-se de novo e tem um outro filho, que, apesar de ter sobrevivido à contaminação, tem uma saúde extremamente frágil.

Este é um relato de grande carga dramática. Há nele, por exemplo, descrições bastante explícitas da doença do marido: “No hospital, nos últimos dias, eu levantava a mão dele e os ossos se moviam, dançavam, se separavam da carne. Saíam pela boca pedacinhos do pulmão, do fígado” (*ibid.*, p.32). Além disso, o sentimento de dor e culpa da testemunha ao lembrar essa história é marcada pela sua própria fala, muitas vezes hesitante e confusa: “Eu matei... Fui eu... Ela... Ela me salvou... A minha filhinha me salvou. Recebeu todo o impacto radiativo, foi uma espécie de receptor desse impacto. Tão pequenininha. Uma bolinha. (*Suspira*) Ela me salvou.” (*ibid.*, p.35)

Aleksiévitch nos apresenta, através dessa história individual, uma síntese de como a catástrofe afetou diferentes tipos de pessoas e gerações. Há aqueles que foram expostos diretamente a altos níveis de radiação – como o marido da testemunha, convocado na contenção do desastre. Há aqueles cidadãos comuns, ou familiares, que não estiveram na linha de frente da contenção do desastre, mas que foram contaminados ou indiretamente afetados – como é o caso da testemunha do relato. Por fim, há toda uma futura geração após-Tchernóbil, simbolizado pelos filhos da testemunha.

II.3.1.4.3 Entrevista da autora consigo mesma sobre a história omitida e sobre por que Tchernóbil desafia nossa visão de mundo

“Entrevista da autora consigo mesma” segue o tipo de narrativa de voz autoral e obedece à estrutura geral de “Ensaio pessoal da autora”. Nesse capítulo, é debatido em

um tom ensaístico o contexto, os temas, o processo criativo, os embates morais e a relação entre catástrofe e linguagem a partir de Tchernóbil. É um capítulo importante para auxiliar na criação de sentido da obra, uma vez que questões que em outros momentos são apenas sugeridas, no ensaio pessoal são expostas e explicadas diretamente.

Um dos exemplos disso é a questão do sarcófago. Em “Nota histórica”, é dito como será construída uma nova estrutura que “esteticamente se assemelhará à torre Eiffel”. (*ibid.*, p.15), algo que nos soa estranho se pensarmos na desimportância do aspecto estético de algo feito para conter a radiação. No entanto, no ensaio pessoal, Aleksiévitich apresenta uma visão pessoal sobre o sarcófago que ajuda a explicar um pouco dessa contradição. A autora aborda como o sarcófago passou a cumprir também uma função de lugar de memória: “Há um monumento aos heróis de Tchernóbil. É o sarcófago que construíram com as próprias mãos e no qual depositaram a chama nuclear. Uma pirâmide do século xx”. (*ibid.* p.47). Ao trazer essa imagem da pirâmide, Aleksiévitich associa o termo “sarcófago” ao rito de recordação religiosa dos mortos no Egito Antigo, de modo que estrutura feita para dar um fim à radiação se transformou em um monumento de lembrança de suas consequências.

II.3.1.4.4 Os testemunhos (Primeira, Segunda e Terceira parte)

Excetuando-se os capítulos intitulados “Uma solitária voz humana”, os testemunhos são distribuídos em três partes: “Primeira Parte: A terra dos mortos”, seguida de “Coro de soldados”; “Segunda Parte: A coroa da criação”, seguida de “Coro do povo”; “Terceira Parte: A admiração pela tristeza”, seguida de “Coro de crianças”. Em cada parte, há um tema geral que une todos os testemunhos, no entanto, as particularidades de cada relato, personagens e visão pessoal sobre os acontecimentos fazem com que esse tema seja expandido, assim como outros temas também surjam no decorrer de toda a obra.

Na primeira parte, “A terra dos mortos”, temos especificamente relatos de pessoas comuns, habitantes de Prípiat ou de outros locais afetados pelo desastre. Ou seja, não há aqui a perspectiva dos liquidadores ou de outras pessoas que estiveram trabalhando na linha de frente na contenção do desastre. Essa parte traz, portanto, histórias de pessoas que tiveram a vida cotidiana completamente afetada por um acontecimento que não entendem e sobre o qual não tiveram participação direta. Vemos, então, testemunhos de familiares de liquidadores, pessoas que tiveram de ser evacuadas das suas casas, assim como habitantes das zonas contaminadas. Esse tema geral se ramifica em diversas outras

questões. Por exemplo, como a censura e a arbitrariedade do regime soviético afetou a vida dessas pessoas que, em um primeiro momento, foram informadas de que o acidente estava sob controle, mas logo em seguida, dia para noite, foram expulsas de suas próprias casas.

Essa parte é seguida pelo “Coro de soldados”, trazendo dessa vez os relatos de quem trabalhou diretamente na contenção do desastre: soldados, liquidadores; policiais; pilotos; dosimetristas, entre outros. São relatos de experiências vividas por esses “soldados” sobreviventes, cujos testemunhos remetem a um tempo passado ao do momento das entrevistas.

Na segunda parte, “A coroa da criação”, temos relatos tanto de pessoas comuns quanto de “soldados”, além de especialistas – médicos, cientistas, políticos e militantes –, algo que não era visto na primeira parte. O tema geral é a forma como o desastre afetou o meio ambiente. Novamente, esse tema é multiplicado pelas diferentes visões e funções ocupadas pelas testemunhas. Por exemplo, há relatos de liquidadores que tiveram a tarefa de eliminar os animais domésticos contaminados que foram deixados para trás na evacuação da cidade: “Liquidamos todos eles a tiros, nas casas, nos pátios, nas hortas [...] Os animais não podiam entender por que disparávamos. Era fácil matá-los. Eram animais domésticos, não temiam as armas nem os homens. Atendiam à voz humana”. (*ibid.*, p.140). Por outro lado, há a visão de pessoas que vivem em zonas contaminadas e convivem com os animais e a natureza, após o período de desocupação da cidade: “Eu gosto dessa época. O sol se eleva alto no céu, os pássaros voltaram [...] Os javalis selvagens cabriolam pela aldeia como faziam pelo bosque. Já colhi a batata. Queria plantar cebola”. (*ibid.*, p.210).

Em “Coro do povo”, temos relatos de pessoas comuns e trabalhadores que não se envolveram diretamente com o acidente, mas tiveram suas vidas impactadas. O que chama atenção nesse subcapítulo é como as narrativas trazem histórias do passado – das consequências imediatas ao desastre –, mas também do presente do momento das entrevistas – das consequências a longo prazo do desastre.

Por fim, na terceira parte, chamada “A admiração pela tristeza”, há relatos de todos os tipos de personagens, de modo que é difícil se definir um tema geral para o capítulo. No entanto, há algo recorrente nos testemunhos do capítulo: uma noção de ruptura da continuidade histórica a partir de Tchernóbil. Novamente, há diversas perspectivas sobre isso. Há a perspectiva de pessoas que foram evacuadas e tiveram suas memórias literalmente soterradas pelo trabalho dos liquidadores. Para outros, isso ocorreu

de maneira simbólica, quando os ideais socialistas e as explicações racionais já não davam conta de explicar o mundo após a catástrofe. É o caso do relato de uma professora rural, que se vê com dificuldade de ensinar sobre uma realidade que existe entre a falência das antigas representações e o vazio de novos modos de compreensão: “Vivemos imersos nas ideias da guerra, da falência do socialismo e de um futuro incerto indefinido. Nos faltam novas ideias, novos objetivos e pensamentos”. (*ibid.*, p.283, relato de Liudmila Dmítrievna Poliánskaia).

Já em “Coro de crianças”, temos relatos de crianças de diferentes idades. Se pensarmos que o livro demorou duas décadas para ser escrito, há relatos de crianças nascidas por volta de 1986, quando ocorre o desastre, mas também de outras que já nasceram em um mundo após-Tchernóbil. Essas diferentes perspectivas representam todas as gerações herdeiras de Tchernóbil, assim como as gerações posteriores a própria autora. Podemos dizer que seus relatos remetem à realidade ainda incompreensível depois do desastre, assim como também apontam para um futuro incerto. Tendo em vista a sequência temática dos coros (soldados, povo e crianças), percebe-se uma noção de progressão temporal construída no livro.

II.3.1.4.5 Uma solitária voz humana II

O segundo “Relato da margem” deste livro traz o testemunho de Valentina Timofiévna Apanassiévitch, também esposa de um liquidador morto por doenças decorrentes da alta exposição à radiação. Assim como no outro capítulo “Uma solitária voz humana”, essa é uma história sensível sobre como o desastre afetou toda uma configuração familiar.

O relato fecha estabelecendo um diálogo com o capítulo anterior do livro, “Coro das crianças”. Valentina conta que o que lhe dá motivos para viver é seu filho, ainda uma criança quando toda a história narrada aconteceu. Por conta da radiação, esse filho desenvolveu problemas cognitivos, de modo que, segundo a testemunha, ele “cresceu, mas vê o mundo com os olhos de uma criança, de uma criança de cinco anos” (*ibid.*, p.364). Por conta disso, ele não consegue compreender a morte do pai e, mesmo tendo se passado anos desde que isso aconteceu, ele ainda aguarda o seu retorno: “E ele me recebe dizendo: ‘Onde está papai Micha? Quando virá’. Quem mais vai me perguntar isso? Ele o espera”. (*ibid.*, p.364)

O final desse relato traz à tona o tema de Tchernóbil como uma catástrofe da continuidade temporal, que perpassa toda a obra. É possível ler esse olhar de criança que persiste depois de anos, assim como a espera infundável pelo retorno do pai, como uma metáfora da eterna posterioridade das consequências do desastre e de sua compreensão. Uma metáfora de como, na verdade, a história de Tchernóbil não ficou no passado, mas continua a reverberar no presente e aponta para o porvir. “Nós vamos esperá-lo juntos. Eu rezarei a minha prece de Tchernóbil²⁴. Ele verá o mundo com olhos de criança”. (*ibid.*, p.364).

II.3.1.4.6 A título de epílogo

O capítulo “A título de epílogo” segue o tipo de narrativa documental e obedece à estrutura geral de “Nota histórica”. É formada por materiais extraídos de reportagens bielorrussas de 2005, que abordam o tema do crescimento do turismo nuclear em Tchernóbil. Podemos dizer que esse capítulo estabelece um diálogo com a primeira “Nota Histórica” do livro, no que diz respeito a uma certa “estetização” da catástrofe, representada pelo caso da construção de uma estrutura sobre os destroços do reator que se assemelha à torre Eiffel. Esse epílogo reforça também, e de maneira pessimista, a questão sobre como Tchernóbil aponta para um futuro incerto, ou para uma noção de eternidade: “As pessoas perseguem novas e fortes emoções, pois encontram poucas num mundo já excessivamente condicionado e acessível. A ida se torna chata e as pessoas desejam algo eterno” (*ibid.*, p.366).

Desse modo, os capítulos são organizados da seguinte maneira:

Tabela 1: A organização de *Vozes de Tchernóbil*

Capítulo	Tipo de narrativa	Estrutura específica
Nota histórica	Documental	Nota histórica
Uma solitária voz humana	Testemunho tradicional	Relato da margem
Entrevista da autora consigo mesma (...)	Voz autoral	Ensaio pessoal da autora

²⁴ O título original de *Vozes de Tchernóbil*, Чернобыльская молитва (transliteração: Tchernobskáia Molitva), pode ser traduzido, literalmente, como “Prece de Tchernóbil” ou “Oração de Tchernóbil”.

Primeira Parte: A terra dos mortos	Testemunho tradicional e Testemunho autoral	Monólogo
Coro de soldados	Testemunho curto	Coro
Segunda Parte: A coroa da criação	Testemunho tradicional e Testemunho autoral	Monólogo
Coro do Povo	Testemunho curto	Coro
Terceira Parte: A admiração pela tristeza	Testemunho tradicional e Testemunho autoral	Monólogo
Coro de crianças	Testemunho curto	Coro
Uma solitária voz humana	Testemunho tradicional	Relato da margem
A título de epílogo	Documental	Nota histórica

Analisando a ordenação do livro e observando a tabela acima, nota-se certos diálogos entre os capítulos, assim como uma espécie de simetria nessa organização geral. Os capítulos “Nota Histórica” e “A título de epílogo” seguem ambos o tipo de narrativa documental e a estrutura geral de “Nota histórica”. Seus conteúdos dialogam, já que ambos falam sobre uma certa estetização e banalização da catástrofe. Os capítulos intitutados “Uma solitária voz humana” mantêm diálogos sobre o tema dos relatos, mas também funcionam como introdução e síntese dos temas abordados durante todo o livro. O ensaio pessoal da autora é responsável por explicitar esses temas e questões que serão sugeridos pelos relatos escolhidos, os trechos de documentos e a própria composição da obra.

Em relação aos testemunhos em si, percebe-se uma divisão por temas gerais. No entanto, como destacado, esses temas são ramificados pelos diferentes pontos de vista das testemunhas, além de todos esses capítulos trazerem outros temas que perpassam a obra inteira. Em relação aos subcapítulos que seguem a estrutura geral de “Coro”, vemos uma clara noção de progressão temporal: O passado nos relatos de “Soldados”; o presente nos relatos de “Povo; o futuro nos relatos de “Crianças”.

Assim, vemos que há uma ordenação esquemática dos capítulos, que sugere sentidos gerais para a obra. Um dos principais exemplo disso é a noção de Tchernóbil como uma catástrofe do tempo, uma espécie de marco de ruptura geracional e da continuidade histórica. No entanto, apesar de apresentar sentidos narrativos para a obra, boa parte do livro é constituída da montagem de testemunhos, cuja particularidade de

cada voz e história narrada balança ou tensiona essas estruturas de sentido fixas. Na próxima seção, analisaremos individualmente alguns desses testemunhos.

II.3.2 Remontando *Vozes de Tchernóbil*

II.3.2.1 Concerto de vozes: Leitura de dois testemunhos subsequentes

Analisaremos aqui dois testemunhos ordenados em sequência. Com isso, veremos como as estratégias literárias de Aleksiévitich que analisamos separadamente na subseção anterior funcionam em conjunto nos relatos. Para além do conteúdo e da estrutura narrativa de cada depoimento, é interessante notarmos como esses testemunhos estabelecem diálogos entre si, de modo a se perceber como o trabalho de seleção e organização da autora é feita de maneira deliberada. Observaremos também que ambos os casos são testemunhos autorais, conforme definimos no capítulo II.3.1.2. A escolha por esse tipo de testemunho é o de apresentar diferentes estilos narrativos aplicados ao mesmo tipo de relato – os chamados monólogos.

O primeiro desses testemunhos tem como título “Monólogo sobre o fato de que há muito descemos da árvore e não inventamos nada para que ela se convertesse depois numa roda”. Trata-se do depoimento de Slava Kontantínovna Firsakova, uma doutora em ciências agrícolas e ferrenha defensora da permanência das pessoas em terras contaminadas, algo baseado, segundo ela, somente em evidências científicas.

Esse testemunho se difere dos tradicionais pela sua estrutura de perguntas e respostas, de maneira que a voz da entrevistadora apareça textualmente – algo bastante incomum de se encontrar no livro. Todos os depoimentos da obra partem de entrevistas. No entanto, esse aspecto dialogal é, na maioria dos casos, somente sugerido pelo relato da testemunha. Ou seja, há aqui uma decisão de manter textualmente as perguntas, perguntas estas que poderiam muito bem ser omitidas por estratégias retóricas da autora. Sendo assim, interessa-nos compreender sua intenção ao fazer isso. O testemunho abre da seguinte forma:

Sente-se. Aproxime-se mais. Mas vou ser sincera: não gosto de jornalistas, e eles tampouco são amáveis comigo.

E por que isso?

Você não sabe? Não conseguiram te avisar? Então, eu entendo por que você está aqui no meu escritório. Sou uma figura odiosa. É assim que me qualificam os seus amigos jornalistas. Todos à minha volta gritam: “É impossível viver

nesta terra”. E eu respondo: “É possível, sim. É preciso aprender a viver nela. Ter coragem”. (*ibid.*, p.198)

Como visto na citação acima, há uma marcação clara de diálogo pelo uso de verbos no imperativo (“sente-se”, “aproxime-se”) e do pronome “você”, repetido várias vezes, indicando que essa fala está sendo direcionada a uma interlocutora. A testemunha inicia a conversa em um tom ríspido, ao que Aleksiévitich reage com uma pergunta objetiva (*E por que isso?*). É importante ressaltar esses tratamentos entre elas, pois eles irão se alterar durante o relato.

A testemunha defende que com coragem é possível viver na terra contaminada e que, por conta dessa sua opinião polêmica, tornou-se uma figura odiosa publicamente. O ponto principal de seu argumento é que Tchernóbil instaurou sobre a população um enorme medo e desconfiança sobre a ciência. No entanto, para ela, o culpado não é o progresso científico, mas sim o homem:

A contaminação do ar, o envenenamento do solo. Os buracos na camada de ozônio. O clima da terra está mudando. E nós nos horrorizamos. Mas o conhecimento em si não pode ser o culpado ou incriminado. Do acidente de Tchernóbil, quem é o culpado: o reator ou o homem? Sem dúvida o homem, ele fez um serviço ruim, foram cometidos erros monstruosos [...] Trata-se da maior catástrofe de origem técnica da história da humanidade. (*ibid.*, p.198)

Como debatido no capítulo I.2.1, no qual tratamos as causas e as consequências do desastre de Tchernóbil, a afirmação feita acima não é verdadeira. A causa da catástrofe passou sim por erros técnicos e individuais, mas os principais responsáveis pela proporção que tragédia tomou foram as falhas de projeção do reator e a negligência sobre os riscos de segurança. Apesar de essas falhas serem de natureza técnica, a falta de atenção sobre elas está relacionada a uma confiança inabalável na ciência soviética, resultado de um intenso trabalho de propaganda estatal.

Tchernóbil é considerada a maior catástrofe de origem técnica da história pois, para além das perdas materiais, houve perdas não materiais incalculáveis, como afirma a testemunha:

Tchernóbil foi um golpe para nossa imaginação e para o nosso futuro. Estamos assustados com o nosso futuro. Então, não devíamos ter descido da árvore, ou devíamos ter inventado algo para que a árvore se convertesse depois numa roda. (*ibid.*, p.199)

Sua afirmação vai ao encontro do que Aleksiévitich diz sobre Tchernóbil ser uma catástrofe da consciência. Era impossível projetar as consequências daquilo que para aquela população era algo inédito; mesmo hoje, quase 40 anos após o desastre, Tchernóbil continua a ser um mistério. Trata-se, portanto, de uma crise da imaginação, que se tornou incapaz de imaginar qualquer futuro depois disso. Segundo Aleksiévitich, a mais imaginativa ficção científica foi ultrapassada pela realidade, e a crença em uma humanidade melhor no futuro – como faziam os heróis de Tchékhev – já não fazem mais sentido. “Esse futuro nós já perdemos (*ibid.*, p.50).

No entanto, para a testemunha, é preciso continuar acreditando nesse avanço da humanidade, crença sem a qual todo o progresso científico que nos trouxe até aqui perderia sua razão. Daí o trecho que dá título ao capítulo: se é para termos medo do progresso, para que teríamos dado o passado inicial do avanço científico – ter descido da árvore, nos afastado da natureza –, e, conseqüentemente, para que teríamos dado passos ainda maiores, responsáveis por nos distanciar de vez dessa ignorância segura – como a invenção da roda. É claro que sua postura polêmica de defesa da ciência acima de todas as consequências gerou uma série de questionamentos:

Aqui se calam. Os meus oponentes se calam. Eles me acusam e perguntam: “e como você o fato de as crianças beberem leite radiativo? [...] Vejo mal. Muito mal! Mas eu considero que as crianças têm pai e mãe, e que temos um governo que deve pensar nisso. (*ibid.*, p.119)

No trecho acima, vemos duas falas e ideias recorrentes em todo o testemunho. A primeira, são as frases “Aqui se calam. Os meus oponentes se calam”, algo que se repete bastante durante a narrativa, como veremos a seguir, indicando um certo vício de linguagem da testemunha. A outra é a ideia de que há uma divisão entre as questões que dizem respeito à ciência e aquelas que dizem respeito à política, como o problema da alimentação das crianças que vivem em vilas contaminadas.

Nessa perspectiva binária, para a testemunha a ciência deveria estar na linha de frente das principais decisões, como uma forma de libertar o povo soviético da política, que sempre o subjugou pelo medo:

Sou contra uma coisa: sou contra o fato de as pessoas que não conhecem ou que já esqueceram a tabela Mendeliév virem nos ensinar como viver. De que venham nos assustar. O nosso povo sempre viveu assim, sob o medo: revolução, guerra. Esse vampiro sanguinário. Esse diabo! Stálin... E agora, Tchernóbil. (*ibid.*, p.199)

Eu não sou política, sou cientista. Passo a vida pensando na terra, estudando a terra. [...] Nós nos dividimos não entre os que são a favor de viver aqui e os que são contra, mas entre cientistas e não cientistas [...] Eu não faço política, eu penso. (*ibid.*, p.199)

Para a testemunha, portanto, a evacuação das áreas contaminadas estaria relacionada à instauração do medo na população como forma de controle, como ocorrido nos períodos de guerra e no regime de Stalin. Desse modo, para ela, há uma lógica que divide as pessoas entre cientistas e não cientistas, aqueles que fazem política e aqueles que pensam, nós e os outros – esses outros abrangendo tanto políticos quanto a própria população que abandonou suas terras. A partir dessas afirmações, Aleksiévitich realiza uma segunda pergunta, novamente de maneira objetiva:

O que você propõe? Como as pessoas devem viver aqui?

As pessoas se curam. Também a terra se cura. É preciso trabalhar. Pensar. Superar os obstáculos, ainda que seja pouco a pouco. Ir adiante. Mas nós... O que há conosco? Pela nossa monstruosa indolência eslava, estamos dispostos a crer num milagre que na capacidade que temos de criar algo com nossas próprias mãos. Observe a natureza. Temos que aprender com ela. (*ibid.*, p.200)

A narradora insiste que os problemas reais estão no homem, mais especificamente no homem eslavo, com todas suas tradicionais crenças. É contraditório sua posição pois, ao mesmo tempo que critica essa espera por uma solução milagrosa que marca a cultura eslava, a testemunha parece ir por esse mesmo caminho ao esperar que a terra se cure sozinha e se livre naturalmente da radiação. Apesar de defensora da ciência, nenhuma explicação de suas posições é, de fato, científica até o momento do relato – são apenas julgamentos morais, opiniões e crenças particulares.

Na realidade, sua divergência é contra um tipo específico de crença: aqueles ligados ao misticismo e à religião, algo que, como debatido no capítulo 1.2, era tão presente no pensamento aldeão. A testemunha conta como a política soviética, cuja ideologia pregava o racionalismo e o método científico, se contradisse em seu discurso ao ser surpreendida pela catástrofe, apelando para as soluções mágicas. É o caso da vez que a narradora é chamada pelo Comitê Executivo para avaliar uma bruxa chamada Paraska, “porque ela prometeu abaixar as radiações gama durante esse verão.” (*ibid.*, p.200). O resultado do encontro é o de que a tal bruxa foi desmascarada pela cientista e presa por fraude. A narradora continua:

De onde saíram essas personagens? Acredito que foram engendradas pelo nosso desejo de um milagre, pela nossa esperança. E alimentadas por imagens

e entrevistas. Porque sempre alguém destinava a elas colunas inteiras nos jornais, cediam-lhes as horas de maior audiência na televisão. Se a fé na razão abandona o homem, na sua alma se instala o medo, como ocorre com os selvagens. E surgem monstros.

A respeito disso, se calam. Os meus oponentes se calam (*ibid.*, p.202)

Mais uma vez, a cientista se coloca em oposição aos jornalistas, que, para ela, divulgam esse ideal de esperança e crença. Além disso, há uma possível referência ao título de um dos mais famosos desenhos do artista espanhol Francisco de Goya, que trata justamente do obscurantismo da razão: “O sono da razão produz monstros”.

Percebe-se até aqui que no testemunho são repetidos os mesmos temas – a defesa à ciência em detrimento da crença e da política – e até mesmo algumas frases (“A respeito disso, se calam. Os meus oponentes se calam”). Evitando responder diretamente à pergunta de Aleksiévitich, a impressão que fica é a de que a testemunha repete essas coisas para si mesma, perdendo a objetividade do relato aos poucos, ao passo da narrativa. Inclusive, as marcações de diálogo que destacamos anteriormente passam a desaparecer do relato.

Finalmente, a narradora deixa de divagar e responde à pergunta da entrevistadora, não sem antes repetir a advertência com a qual iniciou seu depoimento: “No que diz respeito às instruções... Como devemos viver nesta terra? Temo que você se aborreça com as minhas palavras, como todos”. (*ibid.*, p.202). Suas instruções para se viver nas terras radiativas é a de transformar completamente os sistemas de produção camponesa e os hábitos da população. Para ela, no lugar de produzir leite e carne, como tradicionalmente era feito antes do desastre, o foco da produção deveria se tornar o cultivo de colza e de outras sementes, já que elas não são afetadas pela radiação. Para o nível individual da população, essas instruções são ainda mais complexas. Eles deveriam mudar seus hábitos e sua tradição alimentar: deixar de beber leite e comer cogumelos, comprar desnatadeiras para produzir manteiga, usar adubo mineral invés de adubo orgânico etc. Algo que essas pessoas não compreendem: “Eu viajo para as aldeias para visitar as avós e os avôs. Leio. E eles me respondem batendo o pé; negam-se a me escutar. Querem continuar vivendo como viviam os seus avós e seus bisavós” (*ibid.*, p.203).

Como convencer essas pessoas do campo a abandonarem suas tradições, seus conhecimentos transmitidos através de gerações? Trata-se, portanto, de uma questão relacionada à memória cultural daquele povo, algo que nem mesmo a catástrofe é capaz de transformar imediatamente. Frente a isso, Aleksiévitich interfere no testemunho novamente, mas dessa não com uma pergunta, e sim com uma provocação:

Para levar a cabo seus planos, necessitamos de outro país, de outro homem e de outro funcionário. A aposentadoria das pessoas idosas mal dá para o pão e o açúcar, e você aconselha a comprar adubo mineral, desnatadeira...

Posso dizer o seguinte. Estou defendendo a ciência, estou demonstrando que o culpado de Tchernóbil não é a ciência, e sim o homem. Não é o reator, mas o homem. Não posso responder por questões políticas. Não é a mim que você deve dirigi-las. (*ibid.*, p.204).

Dessa vez, Aleksiévitich abandona a postura objetiva de entrevistadora para tomar posição. O que a autora escancara ao manter suas interferências na conversa no próprio texto é o de apontar para a parcialidade invariável do mediador na narração do testemunho. Desse modo, a construção de sentido para o relato é construída a duas vezes – algo que foi debatido aqui no capítulo I.4, ao tratar dos testemunhos e da história oral, mas que no caso desse testemunho em particular, é materializado no próprio texto.

A posição de Aleksiévitich de assumir sua parcialidade contrasta com essa pretensa objetividade científica defendida pela testemunha, capaz de ignorar completamente os aspectos sociais, políticos e culturais envolvidos em Tchernóbil. Sua resposta à provocação de Aleksiévitich novamente reforça essa separação da sua noção de ciência para a vida real. Para a testemunha, o que a entrevistadora quer saber está ligada a uma questão política, e não científica, como quem diz: eu tenho uma solução da ciência, o restante já não me diz respeito. “Esse já não é meu assunto. É o seu. É uma questão de cultura. De mentalidade. De toda a nossa vida”. (*ibid.*, p.205) No entanto, não foi justamente esse enorme abismo entre a ciência e a vida real que provocou na população em geral falta de compreensão e medo, deixando-os sem outra saída a não ser a crença em uma solução milagrosa vinda do Partido?

O testemunho finaliza da seguinte maneira:

E aqui se calam. Calam-se os meus oponentes... (*Fica pensativa...*)

Às vezes dá vontade de sonhar... Sonhar que num futuro próximo a central de Tchernóbil será fechada, demolida. E a praça que tomará o seu lugar se tornará um prado verdejante. (*ibid.*, p.205)

Novamente a testemunha repete que seus oponentes se calam. Mas dessa vez, essa afirmação é acompanhada de uma marcação textual da autora, que indica um silêncio e uma hesitação da entrevistada: “(*Fica pensativa...*)”. Após esse instante de introspecção, a testemunha conclui seu relato de modo oposto a tudo que foi dito anteriormente, revelando que aquilo que move seus objetivos racionais passa pelo sonho e pela crença de que Tchernóbil poderá ser salva.

O segundo testemunho analisado é chamado de “Monólogo junto a um poço fechado”, cuja história principal é a de Maria Fedótovna Velítchko. Falo em história principal pois outras vozes aparecem no relato. Trata-se, portanto, de um testemunho autoral, com um estilo bastante particular. Se no testemunho analisado anteriormente o tema geral era a defesa de uma cientista das pessoas continuarem vivendo em suas terras, aqui temos o relato de uma camponesa que precisou abandonar sua casa.

Novamente, há bastante da voz da autora no texto. No entanto, diferente do testemunho anterior, no qual essa voz aparecia interrompendo o fluxo da narrativa, aqui ela surge por meio de descrições de duas cenas, cumprindo também uma função de dividir o relato em partes. Aleksiévitich abre essa primeira parte descrevendo o caminho para chegar ao local da entrevista, assim como as personagens desse testemunho:

Cheguei a duras penas àquela velha aldeia por um caminho alagado pelas chuvas primaveris. Por sorte, o nosso decrepito carro de polícia quebrou de vez já perto da chácara rodeada de largos carvalhos e bordo. Vim visitar Maria Fedótovna Velítchko, cantora popular e contadora de histórias muito conhecida na região da Polésie. No pátio da casa, encontrei-me com os seus filhos. Nos apresentamos: o mais velho, Matviéi, era professor, e o mais novo, Andrei, engenheiro. Intervêm animados na conversa e percebo que todos andam alterados pelo iminente traslado. (ibid., p.205).

Diferentemente do que ocorre na maioria dos testemunhos do livro, a descrição do ambiente em que se realiza a entrevista ganha destaque. Trata-se de uma aldeia velha e alagada, tomada por largos carvalhos e bordos. O carro de polícia que foi cedido para a jornalista é descrito como decrepito. Tudo isso cria a imagem de um ambiente inóspito e quase inacessível. No entanto, antes da chegada da testemunha e do início da história principal, Aleksiévitich se encontra com seus filhos, descritos como alterados e impacientes com o “iminente traslado”. Uma conversa fora dos planos iniciais começa entre Aleksiévitich e os filhos, algo que a autora decide manter no testemunho final: “Chega a convidada, e a anfitriã tem que partir. Vamos levar mamãe para a cidade. Estamos esperando o carro. Que livro você está escrevendo?/ ‘Sobre Tchernóbil?’” (ibid., p.206).

Como se pode perceber, esses diálogos são marcados por aspas, no entanto não há nenhuma indicação de a quem pertence qual fala, a não ser por aquilo que pode ser

concluído por dedução. Isso se dá, pois, diferente do testemunho anterior, Aleksiévitich oculta suas respostas do texto. Desse modo, compreendemos que se trata de um diálogo e inferimos o que a autora disse através das pistas deixadas na própria conversa: “Que livro você está escrevendo?”, “Sobre Tchernóbil?”. Entendemos na citação acima do que afinal se trata o mencionado translado que agita os filhos: a partida da mãe para a cidade. Isso nos dá uma primeira ideia de o porquê dessa descrição do lugar onde acontece a entrevista: para entendermos do que exatamente essa testemunha está se despedindo. A conversa continua com a fala do filho professor:

“Hoje em dia as pessoas têm interesse em lembrar Tchernóbil. Estou a par do que andam escrevendo nos jornais sobre o assunto. Se bem que os livros ainda são poucos. Eu, como professor tenho que estar inteirado, porque ninguém nos ensina como falar do tema com as crianças. Não me preocupo com a física. Dou aula de literatura. As questões que me preocupam são as seguintes: por que o acadêmico Legássov, um dos que dirigiu os trabalhos de liquidação do acidente acabou se suicidando? [...] Partícula beta, partícula alfa. Césio, estrôncio. Elementos que se decompõe, que se diluem, se transladam. Tudo isso está muito bem, mas o que está acontecendo com o homem?” (*ibid.*, p.206)

A posição desse professor é a de entender menos os aspectos científicos do desastre, e mais os impactos dele sobre a mentalidade das pessoas. Ele cita o suicídio de Valery Legássov, químico que liderou a gestão de contenção imediata da radiação. Esse acadêmico é, inclusive, um dos protagonistas da minissérie *Chernobyl*, da HBO²⁵. Trata-se de uma figura real, que tomou algumas decisões extremas para a contenção do desastre. Entre elas, a do envio de liquidadores para os telhados altamente radiativos do reator, sem nenhum tipo de proteção adequada. (Plokhy, 2018)

A fala seguinte, que entendemos ser a do filho engenheiro, vai por um caminho oposto, realizando uma defesa ao progresso e à ciência:

“Pois eu sou a favor do progresso! Da ciência! Porque nenhum de nós hoje pode renunciar à luz elétrica. Estão fazendo comércio com o medo. Vendem medo de Tchernóbil porque já não temos mais nada para vender no mercado internacional. Esta é a nossa nova mercadoria: vendemos o nosso sofrimento.” (*ibid.*, p.206)

²⁵ A minissérie causou polêmica ao não dar os devidos créditos a Aleksiévitich. A trama principal gira em torno das tentativas de contenção da radiação por militares e cientistas, entre eles Legássov. No entanto, todas as tramas paralelas são, em maior ou menor medida, baseada em testemunhos de *Vozes de Tchernóbil*. O relato de Liudmila Ignátienko, presente no capítulo “Uma solitária voz humana” (I), é, inclusive, diretamente plagiado pela série. A explicação para a ausência de créditos à autora é que, por trabalhar com testemunhos de outras pessoas, Aleksiévitich não seria a detentora dos direitos criativos sobre as histórias de seu livro. Isso ignora o principal ponto levantado por este trabalho: como a escritora realiza em *Vozes de Tchernóbil* uma ficcionalização dos testemunhos.

Percebe-se nessa fala uma posição muito parecida com a da cientista do testemunho anterior. Para ele, a ciência não deve ser renunciada, pois não podemos mais regressar dos avanços tecnológicos – ou como dito no testemunho anterior, não podemos regressar para as árvores de onde descemos. Outro ponto que faz convergir suas opiniões é a de que o verdadeiro problema de Tchernóbil é o medo construído em cima da catástrofe, algo que ele inclusive compara a uma espécie de mercadoria para o povo soviético. Essa cena, com duas posições bastante antagônicas, remete a forma como a narradora do testemunho anterior divide o debate sobre Tchernóbil entre uma visão cultural e outra científica sobre o problema, ambas incomunicáveis entre si. A conversa prossegue:

“Evacuaram centenas de aldeias, dezenas de milhares de pessoas. Toda uma Atlântida camponesa que se disseminou pela União Soviética e que já não pode mais se reunir. Não há modo de salvá-la. Perdemos todo um mundo. Um mundo assim, não haverá nunca mais, não vai se repetir. Escute, escute nossa mãe.” (*ibid.*, p.206).

Nessa última fala, o narrador, que entendemos ser o filho professor, fala sobre como a evacuação das aldeias após o desastre fará com que toda uma cultura camponesa desapareça inevitavelmente. Algo que ele chama, inclusive, de “Atlântida camponesa”, um mundo perdido e metaforicamente submerso pelo esquecimento. Por isso, o pedido para que se escute sua mãe, uma das últimas pessoas tão ligadas a essa tradição que poderá transmitir essa história. Aqui, entendemos o principal tema do testemunho: a catástrofe como quebra abrupta da transmissão da memória geracional.

Essa primeira cena se encerra com outra descrição de Aleksievitch, na qual somos apresentados à narradora principal desse testemunho:

Uma conversa que inesperadamente havia começado tão séria, infelizmente para mim, não prosseguiu. Uma tarefa urgente aguardava os rapazes. Compreendi que estavam abandonando para sempre sua casa natal. Foi quando surgiu na soleira a dona da casa. Ela veio me abraçando como se eu fosse da família. E me beijou. (ibid., p.206-7)

Os filhos voltam a suas tarefas, interrompendo a conversa. Registrar essas situações inesperadas antes da história principal revela o risco do real pelo qual o testemunho está condicionado. Nota-se aqui, já de antemão, que estamos falando de um testemunho no sentido de *superstes*: não importa somente o conteúdo objetivo do relato,

mas também toda a condição e o ambiente pelo qual esse relato é narrado no presente, inclusive por essas situações e conversas inesperadas.

A testemunha é descrita surgindo na soleira, algo diferente de como os filhos são apresentados. Enquanto eles estão no pátio de casa, agitados pela mudança, a testemunha está dentro da casa, ou melhor, em meio à casa de onde surge. O tratamento direcionado por ela à Aleksievitch também é diferente a dos filhos. Enquanto eles a abordam de maneira mais formal e distante, a testemunha lhe abraça e lhe beija, como se fosse da família. Assim, ela inicia sua narrativa:

Filha, já se vão dois invernos que passo aqui sozinha. As pessoas não vêm mais aqui. Mas os bichos correm soltos. Uma vez, uma raposa deu um bote, me viu e estranhou. (*ibid.*, p.207)

Nota-se, já de início, esse tratamento informal na própria fala da testemunha. Aqui, como em todo o relato, ela se dirige à Aleksievitch como “filha”. Isso nos dá um indicativo também de que se trata de uma pessoa de uma geração anterior a da autora, enquanto os filhos parecem conversar em igualdade com ela nesse sentido. A narrativa começa falando sobre como a entrevistada passou dois anos sozinha na casa e, nesse tempo, viu a natureza se transformar, com os animais tomando conta da aldeia desocupada, e inclusive estranhando a presença dos humanos ali. A narrativa continua:

O que você quer que eu te conte? Se tiver tempo... Há uns dias fui tirar a minha sorte na água e vi uma estrada. Arrancamos as nossas raízes da terra. Aqui viveram os nossos avós e bisavós. Nesses bosques eles se instalaram e foram se sucedendo pelos séculos, mas agora chegou o tempo em que a desdita nos expulsa da nossa terra. Essa desgraça, nem os contos falam dela. Ninguém antes conheceu isso, veja só.
Eu vou contar para você como nós, ainda meninas adivinhávamos o futuro. (*ibid.*, p.207)

A testemunha narra sobre como as pessoas se desvincularam da terra com o passar dos anos. Ela conta como diferentes gerações se estabeleceram naquele lugar e se sucederam, vivendo da mesma maneira. A catástrofe interrompeu essa continuidade geracional, completamente ligada ao contato próximo dessas pessoas com a natureza. Nenhum desses saberes ancestrais, cultivados durante séculos, foi capaz de entender e explicar as consequências da radiação.

Esse trecho revela a contradição temporal que está no cerne de Tchernóbil. O complexo choque de tempos que é escancarado pelo desastre. De um lado, há a tecnológica usina, símbolo da ciência soviética e do projeto socialista de progresso da

humanidade. Do outro, há as pessoas comuns que viviam nos vilarejos próximos à usina, cujos conhecimentos não vinham da ciência, mas sim dos saberes ancestrais transmitidos de geração a geração. Esses diferentes tempos – o dos saberes científicos e os dos saberes arcaicos, o do progresso e o da manutenção das tradições, o futuro e o passado – ocupam o mesmo presente multifacetado e, inclusive, a mesma terra.

Quando a catástrofe impede que essas pessoas continuem a viver em suas casas, toda uma forma de entender a realidade é destruída, pois essa forma é baseada na relação ancestral com a terra. Em diálogo com o testemunho anterior, o que a entrevistada expõe na fala citada acima é a impossibilidade de se separar o discurso científico da cultura. Mudar os hábitos desse povo não pode ser jamais uma forma de tornar possível sua permanência na terra, como defendido pela cientista, já que essa permanência está intrinsicamente ligada à manutenção das tradições. Trata-se, portanto, de uma questão de memória funcional: ao ser desvinculada do seu papel útil na manutenção do grupo, esses saberes deixarão de existir.

O contraste entre as duas testemunhas não se dá somente pela forma como suas origens condicionam suas opiniões – uma cientista e a outra camponesa. Ou seja, no que diz respeito ao conteúdo do relato. Mais do que pessoas diferentes, elas são também narradoras distintas: não somente o conteúdo de seus relatos se diverge, mas principalmente a relação entre as palavras e a experiência vivida nos dois casos. A testemunha deste relato é uma contadora de histórias, uma figura ligada à cultura popular aldeã. Ela representa bem a figura do narrador pré-capitalista, como descrito por Benjamin, para quem as histórias narradas estavam completamente atreladas ao corpo, à voz e à experiência vivida. Trata-se, sobretudo, da narrativa como forma de transmissão dos saberes úteis para a permanência de uma comunidade.

A grande questão aqui é a de como Aleksievitch evidencia que se trata de diferentes tipos de narradoras. Em todo seu projeto literário, esse arquétipo do narrador é de grande importância; para a autora, o que interessa nos testemunhos é o modo como a narração pode se tornar, ela própria, um acontecimento e uma experiência. No entanto, no caso do testemunho analisado, trata-se literalmente dessa narradora tradicional.

A mais clara dessas distinções está no conteúdo do relato. A testemunha praticamente não menciona Tchernóbil. Enquanto o tema de toda a entrevista anterior é sobre como as pessoas devem continuar a ocupar a terra após o desastre, grande parte do segundo testemunho é construído por lembranças de antigas tradições, crenças e saberes. Para a cientista, as crenças são as responsáveis por afastarem as pessoas da razão e, por

conta disso, impossibilitarem que elas continuem vivendo nas suas terras. Para a narradora popular é o contrário: o desastre de origem tecnológica e científica foi o responsável pela destruição das crenças, através da expulsão das pessoas das suas terras e da impossibilidade de transmissão oral dessas histórias.

Após dizer “Eu vou contar para você como nós, ainda meninas adivinhávamos o futuro”, a narradora passa a enumerar uma série de rituais e crenças, como se estivesse contando tudo isso para salvar essas histórias de se perderem para sempre:

O que eu sei? Se você vive muito, até a vida te esquece, e inclusive o amor se apaga. Pois é, filha. Veja só. Louvado seja Deus! Ainda menina, eu metia um pente dentro de uma almofada. Soltava os cabelos e ia dormir. O teu prometido vem nos sonhos. Pede água para beber ou para matar a sede do cavalo. (*ibid.*, p.208)

Até hoje tenho vontade de ir ao poço, tirar a minha sorte. Embora já seja pouca a sorte que me resta. Migalhas. Um grão seco. Mas os soldados taparam todos os nossos poços. Bateram pregos nas tábuas. São poços mortos. Fechados. (*ibid.*, p.208)

Havia na aldeia uma curandeira, ela também adivinhava a sorte, mas foi embora com a filha para a cidade. Levou dois sacos de batatas com ervas medicinais. Louvado seja Deus. Veja só. Os velhos potes onde preparava as suas poções... Tecidos brancos... Quem precisa disso na cidade? Na cidade, o que fazem é ver televisão e ler livros. (*ibid.*, p.209)

Vemos nessas citações exemplos dessas crenças populares: formas de chamar amor e de ler a sorte das pessoas. Na segunda citação, é contada a lembrança que dá título ao testemunho. Nela, é mencionado um antigo poço usado para prever o futuro, que, no entanto, foi fechado por soldados por conta da radiação. Esse poço fechado e morto representaria, ao mesmo tempo, essa memória tradicional que se perde e esse futuro que já não pode ser previsto após a catástrofe. A terceira citação fala sobre uma curandeira que precisou ir para a cidade, mas que decidiu levar batatas e ervas medicinais com ela. O completo desconhecimento sobre os riscos da radiação para essas pessoas é evidenciado pela posição da testemunha, ao questionar não o fato de a curandeira ter levado com ela produtos contaminados, mas sim a falta de serventia deles na cidade. Outra questão interessante é a repetição da frase “Louvado seja Deus. Veja só”, na primeira e terceira citação, algo recorrente em todo o testemunho e que destaca um vício de linguagem da narradora, assim como ocorre no relato analisado anteriormente.

As interferências da voz da autora no testemunho se limitam somente pelo uso de marcações textuais:

Quando a terra se abre por muito tempo na primavera e não descongela, é porque vem seca no verão. Quando a lua brilha pouco, está escura, então o gado não vai dar cria. Se as cegonhas voam cedo para o sul, pode esperar que vem muito frio. (*A mulher conta e se balança ao ritmo das palavras.*) (*ibid.*, p.208)

Como podemos ver, essas marcações não aparecem para indicar qualquer ação. Trata-se somente de momentos pontuais, evidenciando o papel de Aleksiévitich na criação de sentido para essas narrativas. Além disso, é possível notar como o tipo dessas marcações variam de relato para relato. Na maioria dos casos, indicam reações da testemunha ao que foi narrado, ações que interrompem a narrativa (“Ri”, “Chora”, “Cala-se”, “Fica pensativa...”). No caso acima, pelo contrário, essa marcação indica uma ação que ocorre durante e por conta da narrativa. Esse detalhe parece estar relacionado à figura do narrador tradicional que mencionamos anteriormente, destacando como o corpo e a presença da pessoa que narra está completamente atrelada à história narrada.

Um dos poucos conteúdos mais biográficos e relacionados diretamente à catástrofe no relato é sobre a filha da testemunha que morreu de câncer, provavelmente contaminada pela radiação:

A minha filha morreu aos quarenta anos. Foi um câncer que se meteu nela, fomos para tudo que é lugar, mas não adiantou. Deitou na terra tão jovem... Bonita... Neste mundo, todos se vão: alguns jovens, outros velhos. Bonitos e feios. Até criancinhas. E quem chama as pessoas de lá? E o que elas podem contar deste mundo no outro? Eu não entendo. Eu não entendo, mas as pessoas cultas também não entendem (*ibid.*, p.212)

Claramente sem entender como a morte da filha está relacionada à radiação, a testemunha não consegue respostas por meio da fé e da crença. No entanto, segundo ela, as explicações científicas e “cultas” também são incapazes de compreender tudo. Talvez a ciência dê conta de explicar as consequências objetivas do desastre – como os efeitos da radiação sobre o corpo de uma pessoa –, mas, como debatido pelo filho professor no início desse testemunho, como explicar essas consequências sobre a mentalidade das pessoas que vivenciaram esse trauma? Na falta de explicações para isso, a crença e a imaginação se mostram como formas de lidar com o trauma: “Eu não sei, mas adivinho. Penso assim. Porque se não...” (*ibid.*, p.213)

O testemunho se encerra da seguinte maneira:

Que tempo é esse? Deus nos deu um sinal. Mas naquele dia em que aconteceu Tchernóbil maldito, eu sonhei com abelhas, com muitas, muitas abelhas. As abelhas saíram voando de uma colmeia atrás da outra, e voavam, voavam para bem longe. E quando você sonha com abelha, é sinal de incêndio. A terra vai incendiar. Deus deu o sinal de que o homem já não vive na terra como na sua casa; é um visitante. E nós estamos de visita aqui. (*Chora.*)

“Mamãe”, chamou um dos filhos. “Mamãe! O carro chegou.”
(*ibid.*, p.213)

Na citação acima, há a única menção direta a Tchernóbil durante todo o relato. Aqui, mais uma vez, podemos identificar um diálogo direto com o testemunho anterior. Nos dois casos, a história narrada termina com um sonho. No caso da cientista, o sonho de um futuro impossível, no qual Tchernóbil ficará para trás. No caso da camponesa, um sonho premonitório do desastre. Se para a primeira testemunha esse sonho reflete o desejo e as motivações por trás de toda sua defesa à ciência, no caso da segunda, seu sonho foi um sinal de que a terra já não pertence mais ao homem. É como se crença e determinismo se misturassem constantemente ao lermos essas vozes em conjunto.

O relato não é concluído pela própria testemunha, mas sim interrompido pelos filhos, que a chamam para ir embora. A sensação ao final da leitura é a de que as histórias eram narradas com a pressa de seu iminente esquecimento, e que, assim, somente uma pequena parte da enorme Atlântida camponesa poderia ser salva da catástrofe.

II.3.2.2 Fragmentos de memória: Leitura de um testemunho curto

Como pudemos perceber nas análises dos testemunhos anteriores, muitas vezes a linha narrativa principal do relato é interrompida por uma lembrança que assalta o narrador, por uma pequena história que surge no momento da narração. Os capítulos que seguem a estrutura de “Coro” reúnem diversos testemunhos curtos, que se assemelham mais a fragmentos de relatos. É como se Aleksiévitich selecionasse essas pequenas histórias completas – essas memórias involuntárias – de diferentes testemunhos e as montasse sequencialmente e em blocos.

Por conta disso, os testemunhos curtos não se diferem dos demais testemunhos somente pela sua extensão. Primeiramente, eles não são atribuídos a uma testemunha individualmente. Todos os capítulos de “Coro” abrem com uma lista de nomes de pessoas entrevistadas e suas funções, no entanto, apresentadas em ordem aleatória, que não segue a mesma ordem da sequência dos testemunhos do capítulo. Desse modo, e também por conta da concisão desses relatos, é impossível termos um vislumbre da biografia dessas

testemunhas, como ocorre em maior ou menor nível nos testemunhos mais longos. Além disso, não há interferências da autora no texto, como nas marcações de ação comuns em “monólogos”. O que temos nesse tipo de testemunho são histórias curtas, monotemáticas e autossuficientes, mas que multiplicam seus sentidos quando vistas como parte de um arranjo de vozes.

Em “Coro do povo”, esses testemunhos curtos abordam diferentes temas. No entanto, a forma como Aleksievitch os subdivide em blocos, através de tracejados, nos oferece algumas chaves de leitura. No último desses blocos, há três relatos que trazem como tema central a relação entre pais e filhos: o primeiro relato, é sobre a esposa de um liquidador com câncer e sua filha pequena, que não se lembrará do pai; o segundo, sobre uma mãe cujo filho doente de sete anos precisa viver no hospital. Analisaremos abaixo o último desses relatos, que acreditamos trazer, através dessa história curta, uma espécie de síntese desse tema da relação geracional, tão recorrente durante todo o livro.

Nesse relato, a testemunha conta sobre uma comemoração de Ano-Novo, realizada entre habitantes de um vilarejo contaminado. A mesa foi preparada com comidas tradicionais da cultura soviética, que eles mesmos fizeram:

Há pouco tempo comemoramos o Ano-Novo. Preparamos uma boa mesa. Tudo era feito por nós: os defumados, o toucinho, a carne, os pepinos marinados, só o pão era da loja. Até a vodca era nossa, feita em casa. Tudo nosso, como virou piada hoje, tudo de Tchernóbil. Com céσιο e estrôncio de graça. E onde mais podíamos conseguir essas coisas? As vendas do povoado estão vazias, e se aparece algo, com os nossos salários e pensões não podemos nem sonhar em comprar. (*ibid.*, p.236)

Esse retorno a uma comemoração de Ano-Novo tradicional, com praticamente tudo feito à mão, surge de uma necessidade material. O povoado, praticamente abandonado, não tem mais lojas abertas e as pensões recebidas pelo governo são insuficientes. Isoladas fisicamente e financeiramente, o que resta para essas pessoas é consumir da própria terra, apesar de estar contaminada. Disso, a piada contada pela testemunha: “Tudo de Tchernóbil. Com céσιο e estrôncio de graça”. Piadas e anedotas como esta são comuns durante todo o livro e apontam para uma certa cotidianidade do sofrimento.

Ou seja, essa mesa comemorativa tradicional não foi preparada somente por uma questão de nostalgia, mas principalmente pelo que o desastre impôs a essas pessoas. É curioso, pois, apesar da energia nuclear sugerir uma noção de tecnologia avançada e de progresso tecnológico, e apesar da catástrofe radioativa apontar para um futuro

desconhecido, o resultado disso na realidade dessas pessoas do “povo” – como diz o título do capítulo – é um contraditório retorno às tradições de um passado camponês. Como afirma Aleksiévitich, no seu ensaio pessoal, com Tchernóbil “o tempo mordeu o próprio rabo, o início e o fim se tocaram” (*ibid.*, p.47).

Essa remontada ao passado enche de nostalgia os convidados da festa, todos vizinhos da anfitriã. Após comerem e beberem, começam a cantar canções revolucionárias e de guerra:

Vieram os convidados. Os nossos bons vizinhos. Jovens. Um professor e um mecânico do colcoz com a esposa. Bebemos, comemos. E começamos a cantar. Sem combinarmos nada, começamos a cantar canções revolucionárias. Canções de guerra. “Na aurora, a doce luz toca os muros do velho Krémelin”, a minha preferida. Passados uma noite agradável. Como antes. (*ibid.*, p.236)

Como afirma a testemunha, esses convidados são jovens, indicando que há uma diferença de geração entre eles e a pessoa entrevistada. Além disso, seus vizinhos são um professor e um mecânico do colcoz – propriedade rural coletiva soviética, trabalhos bastante diferentes entre si: o primeiro intelectual e especializado, o outro, manual e sem especialização formal. No entanto, essas pessoas de profissões e gerações distintas são unidas por Tchernóbil e pela cultura soviética. Assim, cantam juntos as canções revolucionárias. A canção citada pela testemunha faz referência ao Palácio de Krémelin – sede do governo soviético – tomado pelos bolcheviques, em 1917, no que se tornou o marco da vitória revolucionária (Reis Filho, 2003). Isto é, essa canção celebra um palácio administrativo, que se tornou também um lugar de memória coletiva para essas diferentes gerações.

Toda essa cena revela a influência transgeracional da ideologia socialista na União Soviética, capaz de tornar semelhantes povos, pessoas e gerações distintas por meio desses símbolos e ideais patrióticos comuns. Podemos interpretar esses vizinhos também segundo um sentido figurado do termo – essas pessoas eram vizinhas entre si, assim como toda sociedade soviética também era. Como explica Aleksiévitich: “Éramos pessoas com uma única memória comunista. Vizinhos de memória” (Aleksiévitch, 2016, p.21). No entanto, o trecho citado termina afirmando como esse sentimento de união e até mesmo de felicidade é algo que ficou no passado: “Passados uma noite agradável. Como antes”.

O relato continua com a testemunha contando sobre a troca de correspondência que teve com seu filho após esse evento, um estudante que vive na capital – um olhar de fora do vilarejo, assim como de uma terceira geração no contexto dessa história:

Eu escrevi sobre isso ao meu filho. Ele está estudando na capital. É estudante. Recebo a resposta: “Mamãe, fiquei imaginando a cena, a terra de Tchernóbil. A nossa casa. O pinheiro iluminado no Ano-Novo. E as pessoas à mesa cantando canções revolucionárias e de guerra. Como se não tivesse existido nem o gulag nem Tchernóbil”.

E senti medo, não por mim, mas pelo meu filho. Ele já não tem para onde voltar. (Aleksiévitch. 2020, p.237)

Nessa citação, fica claro o rompimento geracional causado Tchernóbil, mas também por todo esse período histórico do fim dos anos 1980, com a iminente dissolução da União Soviética. Mais do que apenas as mudanças políticas da época, com o bloco socialista em crise, as enormes derrotas representadas pelo desastre nuclear e pela Guerra do Afeganistão e a descentralização do governo, o principal ponto revelado por esse testemunho é de como esse rompimento da continuidade geracional está relacionado a uma crise da memória coletiva – e, por conta disso, da própria identidade soviética. Tudo isso representado por esse filho da capital, que sem ter essa proximidade temporal com a memória soviética, parece não entender essa cena nostálgica, mesmo após o Gulag e, principalmente, Tchernóbil – desastre pelo qual sua mãe teve sua vida diretamente afetada.

No entanto, a reação da testemunha à carta não é de vergonha ou constrangimento, mas sim um sentimento de medo pelo filho. Medo justamente do vazio traumático instaurado por essas catástrofes. Como afirma Aleksiévitch, “concluíram duas catástrofes: a social – aos nossos olhos arruinou-se a União Soviética, submergiu sob as águas o gigantesco continente socialista – e a cósmica – Tchernóbil” (*ibid.*, p.49). Em outras palavras, houve uma ruptura histórica no plano público e político da memória – o da história oficial –, mas também no nível subjetivo e simbólico – o da memória coletiva. Uma catástrofe que poderíamos definir segundo o sentido benjaminiano do termo: como esse lugar sem volta instaurado pelo abalo das tradições. A esse filho não restará um passado de noites soviéticas agradáveis com canções revolucionárias. Não restará, pois essas lembranças já não conseguem mais unir a identidade de um povo, agora fraturado por – entre outros acontecimentos – Tchernóbil.

Ao analisar os testemunhos acima, vemos um pouco da polifonia nos livros de Aleksiévitch. Há algo particular em cada voz humana; um timbre e um sotaque únicos, que faz com que uma história só possa ser contada por determinada pessoa. Mais do que apenas histórias e pontos de vista distintos – por vezes até contrários entre si, como no

caso dos relatos analisados no capítulo II.3.2.1 – Aleksiévitich imprime essa particularidade da voz no testemunho escrito. Por meio das repetições de certas frases ou palavras, de hesitações, das interrupções e dos silêncios, que são indicados no texto pelas marcações da autora, há em sua obra o registro não apenas do conteúdo da história, mas também do ato de testemunhar.

Muitas vezes a particularidade de cada voz só fica evidente ao compararmos com outras. É o caso dos modos de narrar tão distintos da cientista e da contadora de histórias, analisados anteriormente. Ao organizá-los em sequência, Aleksiévitich nos induz a ler esses testemunhos em justaposição. Desse modo, apesar de cada voz ser única – com suas perspectivas e modos de narrar –, seus sentidos se multiplicam ao serem vistos em um arranjo.

A escolha dos testemunhos analisados passou por identificarmos neles um tema comum: Tchernóbil como uma catástrofe do tempo. A ruptura da continuidade histórica e geracional após o desastre fica evidente em nossa leitura comparada do capítulo I.3.2.1. No primeiro relato, a cientista defende que as pessoas permaneçam em suas terras em Tchernóbil, somente mudando seus hábitos. Já no segundo relato, uma camponesa abandona suas terras e vai para cidade, uma vez que a manutenção da memória daquele lugar depende da continuidade dos hábitos e das tradições. No caso do testemunho curto analisado acima, a distância temporal entre uma mãe e um filho parece ser maior do que a de tantas gerações unidas pela ideologia soviética – gerações vizinhas de memória.

Por fim, essa leitura buscou evidenciar como forma e conteúdo se encontram na obra de Aleksiévitich. Através dos recursos da montagem e da variação estilística, há uma multiplicidade de sentidos possíveis e uma abertura a diferentes interpretações. Essa multiplicidade se dá pela estratégia de variações de recursos limitados, de modo que cada escolha autoral – como o título dos testemunhos, repetições de imagens ou frases, estilos diferentes empregados para cada relato – adicionem ao texto novos caminhos possíveis de interpretação. Para isso, a autora parte do geral (com as estruturas fixas, analisadas no capítulo II.3.1) para o específico de cada voz e testemunho (com a diversidade de conteúdos e estilos, analisados no capítulo II.3.2).

CONCLUSÃO

Apresentamos neste trabalho um panorama geral da obra de Svetlana Aleksievitch, com as principais questões, temas e características de sua literatura. Vimos como apesar dos cinco livros que compõe seu projeto *Vozes da Utopia* abordarem temas próprios, todos eles giram em torno de uma única grande temática: a ascensão e o declínio da União Soviética, a partir da perspectiva dos atores anônimos dessa história. Chamo-os de atores anônimos por dois motivos. O primeiro, por todas essas pessoas terem atuado – no sentido de uma performance –, cumprindo com sacrifícios e enormes esforços seus papéis na construção coletiva do socialismo. Há um testemunho em *Vozes de Tchernóbil* que aborda exatamente isso: “Antes (do socialismo), era um indivíduo sem texto, um figurante. Não tinha um roteiro, era fundo de cena. De repente, torna-se o protagonista” (Aleksievitch, 2020, p.218, relato de Serguei Valílievitch Sóboliev). A noção de dever patriótico dava todo o sentido de suas vidas, um sentido maior do que suas próprias existências individuais.

Se os sacrifícios na Segunda Guerra (abordados nos livros *A guerra não tem rosto de mulher* e *As últimas testemunhas*) justificaram-se pela vitória bélica, o mesmo não aconteceu com catástrofes de Tchernóbil e da Guerra do Afeganistão (abordados em *Meninos de zinco* e *Vozes de Tchernóbil*, respectivamente), que já não conseguiam alimentar mais a promessa de um futuro grandioso. A essa altura, estava evidente que não havia futuro para a União Soviética. Seu fim também foi uma catástrofe para essas pessoas que não sabiam viver de outra forma, a não ser sob o julgo da “grande ideia” (algo visto em *O fim do homem soviético*). O que a obra de Aleksievitch ressalta é que, no meio a todos esses acontecimentos históricos, o “pequeno” indivíduo anônimo estava lá, com uma vivência e história única, apesar de qualquer programa ideológico. É esse o segundo sentido de chamar essas testemunhas de atores – são atores porque agiram sobre a história, e não apenas a sofreram. Agiram do seu próprio modo, seguindo o movimento da vida cotidiana e privada – aquilo que não está escrito nos livros da história do Estado.

Como debatido até aqui, a obra de Aleksievitch trabalha nesse entremeio da experiência coletiva comum e as particularidades de cada perspectiva. O que a autora busca em seu projeto é rever a história soviética e entender como seus grandes acontecimentos históricos são, na verdade, a soma de uma multiplicidade de acontecimentos individuais. Entrando na estrutura literária da obra, percebemos como a sequência de seus livros segue uma ordem cronológica: os dois primeiros abordam a

Grande Guerra Patriótica, os dois seguintes abordam Tchernóbil e a Guerra do Afeganistão, e o último, o fim do bloco soviético. No entanto, o que Aleksiévitich realiza em cada um dos livros é apresentar diferentes vozes e pontos de vista sobre esses eventos, revelando como cada momento histórico é, invariavelmente, múltiplo.

Nota-se nessa sequência cronológica um salto temporal entre os temas dos primeiros livros para os demais. A Guerra Patriótica marcou um período de apogeu do socialismo soviético, que durou entre os anos de 1930 e 1953, com a morte de Stalin. O fracasso na Guerra do Afeganistão, ocorrido entre 1979 e 1989, e a catástrofe nuclear de Tchernóbil, de 1986, revelam uma realidade de implosão política e, principalmente, ideológica da União Soviética. Entre esses eventos houve períodos de grande instabilidade política, em especial nos anos 1960, com o “degelo” da política de terror stalinista – o processual desmantelar do Império Vermelho. Essa lacuna temporal na obra de Aleksiévitich parece marcar uma certa descontinuidade histórica. Mais do que apenas as transformações no nível político-partidário, a história do país foi marcada por uma crise do pensamento – os ideais que antes uniam um imenso grupo perderam aos poucos sua força e adesão nas gerações seguintes.

Tchernóbil fez dessa descontinuidade temporal algo ainda mais radical. A catástrofe nuclear ultrapassou as fronteiras soviéticas e se tornou um marco para toda a humanidade, que viu nas últimas décadas tantas crises ambientais e sanitárias de enormes proporções. Nas palavras de Aleksiévitich, Tchernóbil inaugura uma nova era, a era das catástrofes. Como as antigas ideias poderiam servir para dar conta dessa realidade singular que se impôs pelo desastre, dessa dimensão do horror que não faz mais ecos aos sacrifícios e às glórias dos períodos da guerra?

As formas de ver e interpretar a realidade histórica se alteraram com esses eventos, mas entre os fatos e nossa capacidade de assimilação há um vazio de silêncio. Na primeira parte desta dissertação, vimos como a identidade de um povo passa pelos trabalhos de memória – os meios simbólicos pelos quais o presente se conecta ao passado, dando um sentido de continuidade histórica a um grupo. Os traumas coletivos são os momentos de ruptura dessa continuidade, quando as lembranças já não podem mais ser atualizadas para explicar uma nova realidade que se impõe. A memória individual se revela imprescindível para restabelecer essa conexão, especialmente nos casos das grandes catástrofes que assolaram o século XX. A urgência dos testemunhos no século passado surge pela necessidade de compreendermos horrores como o gulag, os campos de concentração nazista e os porões de tortura das ditaduras latino-americanas, entre outros, quando muita

das vezes eles são a única forma de alcançarmos essa verdade, em contextos de autoritarismo e forte repressão política.

A obra de Aleksiévitich enquadra-se na tradição da literatura de testemunho, visto o objetivo de revisar a fragmentariedade da história soviética a partir das memórias individuais. Trata-se, portanto, de entender a História não mais pelas agendas ideológicas, que a dividem em períodos lineares e planos, mas sim por todos os choques e contrastes entre os depoimentos, pela diversidade de experiências tão únicas, e ao mesmo tempo comuns, da vida cotidiana. É entender a realidade pelas fissuras nesse tempo histórico, o modo como a linearidade da História é constantemente abalada pela multiplicidade das vozes. A questão é: como inscrever essas vozes individuais em uma memória coletiva, como tornar essas histórias particulares a História, com H maiúsculo?

Uma das principais questões levantadas por este trabalho foi a de como o testemunho impõe à historiografia repensar seus modelos e representações. Baseados somente em fatos objetivos e nos grandes movimentos históricos, os aspectos subjetivos da memória – como as hesitações, as divagações ou até mesmo o esquecimento – são excluídos dessa História pretensamente objetiva. Propomos, assim, ler a obra de Aleksiévitich como uma revisão histórica da URSS a partir da perspectiva do testemunho enquanto *superstes*. Suas estratégias literárias não buscam resolver o trauma – com explicações lógicas e objetivas –, mas sim ressaltar os seus sintomas e até mesmo tensionar essa impossibilidade de conexão temporal. Trata-se de uma poética de choques, a partir especialmente do uso da montagem literária. No entanto, a montagem é mais do que um recurso técnico em seus livros – é uma forma de pensamento (sobre o tempo). Portanto, podemos concluir que questões de conteúdo e estilo literário são indissociáveis em sua obra.

O objetivo desse trabalho era apresentar uma leitura do trabalho de Aleksiévitich para além da interpretação de seu conteúdo testemunhal. Para nós, a principal questão era entender a ficcionalização empregada pela autora, a partir de suas estratégias literárias de montagem. Isso significa pensar a literatura pela sua potencialidade de criar sentidos e novos meios de representação para a História – algo tão importante para a literatura de testemunho. Mas também de destacar o aspecto de ficcionalização de qualquer narrativa – seja a de fato ficcional, a da história pessoal ou ainda da própria história científica. A partir de Jacques Rancière e Didi-Huberman, vimos como a historiografia positivista se constrói não somente por abordagens metodológicas próprias, mas também por um certo modelo de representação do tempo. Há uma relação entre a verdade histórica e a forma

como o tempo é organizado, isto é, entre as palavras e uma compreensão da realidade que atribuímos à História. O tempo organizado por períodos históricos puros, interligados de maneira causal e hierarquicamente divididos entre o grau de importância das estruturas sobre os acontecimentos isolados, partem de uma forma de dar sentido ao real vinda de um regime poético: o regime representacional aristotélico, que busca atribuir a determinados temas, determinados modos de representação.

Nesse sentido, mesmo a memória sendo sim um objeto já consagrado pela historiografia moderna, esse modelo de representação nada mais faz que instrumentalizar o seu uso – atribuir ao testemunho um lugar específico nessa forma de ordenação causal do tempo. O que Aleksievitch ressalta ao trazer as vozes testemunhais para o primeiro plano do seu trabalho é que a memória aponta, sobretudo, para uma forma de dizer. O modo diverso como cada pessoa interpreta e conta sua história, os movimentos subjetivos da recordação pessoal – deslocando-se entre a lembrança furtiva e o esquecimento – e, claro, os efeitos do presente sobre a história narrada, revelam como a memória impõe à História a polissemia em detrimento da casualidade, a multiplicidade de sentidos em detrimento da linearidade.

Em outras palavras, a memória impõe à História a lógica da montagem, como formulado por Benjamin e, posteriormente, por Didi-Huberman. Pensar a História a partir da montagem é buscar entender o todo pelo choque entre as particularidades. No lugar de um tempo visto como algo único e totalizante, o tempo da montagem é construído pela justaposição de dissemelhantes, pelo conflito entre vozes distintas, ou pelas contradições internas entre as próprias vozes.

É isso que vimos ao analisarmos os testemunhos da obra e a forma como a autora os organiza, de modo que suas leituras se deem sempre em diálogo. O todo não cria sentido para os acontecimentos específicos, como na historiografia positivista, assim como pela ideologia soviética: pelo contrário, são as particularidades de cada relato, vistas em conjunto, que criam uma imagem multifacetada da História. Mesmo abordando fatos comuns e habitando um mesmo período histórico, esses diferentes testemunhos – tanto em conteúdo quanto em forma – revelam as semelhanças e as dissemelhança que habitam o mesmo tempo presente. Algo que é ainda mais destacado pelas variações estilísticas entre um relato e outro, de modo que essas perspectivas distintas também soem como timbres de vozes particulares. A montagem como forma de pensamento, como vimos na obra de Aleksievitch, diz respeito a interpretar a História como um choque de tempos anacrônicos.

Para concluir, podemos dizer que a montagem em *Vozes de Tchernóbil* funciona como uma espécie de metáfora para esse tempo fraturado pelo trauma. Rompida a linearidade das representações da História pela catástrofe, o tempo se revelou não uno, mas multifacetado e repleto de contrastes. As estratégias literárias de Aleksievitch, em especial o uso da montagem, está em sua obra como uma forma de inscrever os testemunhos na memória coletiva de Tchernóbil, dando às vozes e à singularidade dessa experiência traumática um corpo de verdade, um modo de dizer o trauma.

Ao trazermos essa perspectiva para o contexto dos Estudos Literários, esperamos refletir sobre um aspecto político da literatura, enquanto literatura. A partir da obra de Aleksievitch, pensar em como a forma literária está intrinsecamente ligada à atualização dos sentidos habituais que damos para a realidade. Isso tem um peso ainda maior quando falamos sobre os silêncios e os silenciados pela História. Nessa perspectiva, literatura é política por interferir diretamente na configuração dos lugares de visibilidade e inteligibilidade, por agir sobre os limites impostos entre o possível e o impossível de compreensão.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998. P. 7-26. Trad.: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo, 2008. Trad.: Selvino J. Assmann.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Trad.: Cecília Rosas.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **As últimas testemunhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a. Trad.: Cecília Rosas.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **Entrevista: Svetlana Aleksievitch**. Tag Livros. 2018b. Disponível em: <https://www.taglivros.com/blog/entrevista-svetlana-aleksievitch-tag-livros/>. Último acesso em: 05/02/2025.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **Meninos de Zinco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Trad.: Cecília Rosas.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **O fim do homem soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Trad.: Lucas Simone.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **The Wondrous Deer of the Eternal Hunt**. Words without borders. 2005. Disponível em: <https://wordswithoutborders.org/read/article/2005-04/the-wondrous-deer-of-the-eternal-hunt/>. Último acesso em: 05/02/2025.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **Vozes de Tchernóbil: A história oral do desastre nuclear**. 10.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. Trad.: Sonia Branco.

ANDRADE, Homero Freitas. O realismo socialista e suas (in) definições. **Literatura e sociedade**, v. 15, n. 13, p. 152-165, 2010.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: Formas e transformações da memória cultural**. São Paulo: Editora Unicamp, 3a ed., 2021. Trad.: Paulo Soethe.

ASSMANN, Aleida. History, memory, and the genre of testimony. **Poetics today**, v. 27, n. 2, p. 261-273, 2006.

AZEVEDO, Nisia. A teia de contra-frames na desconstrução da utopia socialista soviética, na obra de Svetlana Alexievich. In: CORREIA, João Carlos et al (org.). **Imaginários distópicos: Metáforas e ficções**. Covilhã, Portugal: Labcom.IFP: 2019. pp.113-137.

BAKHTIN, M. O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária in. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. Ed. São Paulo: Forense Universitária, 2010. Trad.: Beth Brait.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaio sobre literatura e história da cultura São Paulo: Editora Brasiliense, 2016.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. Trad.: João Barrento.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. Trad.: Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: Ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp.69-80. Trad.: Davi Arriguci Jr.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp.127-131. Trad.: Davi Arriguci Jr.

CARONE NETTO, Modesto. **Metáfora e montagem em Georg Trakl**. 1973. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

CHALÁMOV, Varlam. **Contos de Kolimá I**. São Paulo: Editora 34, 2015. Trad.: Denise Sales e Elena Vasilevich.

CLARK, Stuart. O historiador dos Analles. In: NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogério F. da (Org.). **Nova história em perspectiva. Volume 1**. São Paulo: Cosac e Naify, 2011, pp. 180-206.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. Trad.: Vera Casa Nova e Márcia Arbex.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020. Trad.: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**: o olho da história, 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. Trad.: Vera Casa Nova e Márcia Arbex.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). **Caderno de Leituras**, v. 1, p. 01-07, 2016.

DOBRENKO, Evgeny. Between History and the Past: The soviet legacy asa traumatic object of contemporary russian culture. In. **Slavonica**, vol.17, n.2, novembro, 2011, pp.77-84.

EISENSTEIN, Sierguéi. O Princípio Cinematográfico e o Ideograma. In. DE CAMPOS, Haroldo (Org.). Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem. São Paulo: Editora da UNESP.

FERREIRA, Jorge. URSS: Mito, utopia e história. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 75-103, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo, Editora 34, 2006.

GONÇALVES, Joyce R.S. Testemunho da catástrofe: memórias do trauma em Vozes de Tchernóbil. Boitató, Londrina, n.30, jul.-dez. 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. Editora Companhia das Letras, 1997

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**, Philippe Lejeune. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. Trad.: Martha Gerheim Noronha.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2013.

LINDBLADH, Johanna. The Problem of narration and Reconciliation in Svetlana Aleksievich's testimony Voices from Chernobyl. In: **The poetics of memory in Post-Totalitarian narration**. Lund, Suécia: The Centre for European Studies, 2008, pp.41-55.

MARCHETTO, Arthur. Vozes anônimas da União Soviética: O trajeto estilístico de Svetlana Aleksievitch. Anais, **16º SBPJor**. São Paulo, 2018.

MCKEON, Darragh. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Rio de Janeiro: Bertrand. Trad.: Renato Marques

MURAV, Harriet. Ilya Kabakov and the (Traumatic) void of Soviet history. **Slavonica**, v. 17, n. 2, p. 123-133, 2011.

NOBEL. **Fala oficial sobre o Prêmio Nobel de Literatura de 2015**. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/biographical/>. Último acesso em: 09/02/2025.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993. Trad.: Yara Khoury.

NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogério F. da (Org.). **Nova história em perspectiva. Volume 1**. São Paulo: Cosac e Naify, 2011.

NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogério F. da (Org.). **Nova História em perspectiva. Volume 2**. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

PERLATTO, Fernando. Svetlana Aleksievitch, a grande utopia e o cotidiano: testemunhos e memórias do homo sovieticus, in: Pelas Frestas: Literatura, história e cotidiano em regimes autoritários. Juiz de Fora, MG: **Editora UFJF**, p.44-60, 2021.

PLOKHY, Serhii. **Chernobyl: The History of a Nuclear Catastrophe**. Basic Books, 2018.

- POLLACK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.200-212.
- PORTELLI, Alessandro et al. A filosofia e os fatos. **Revista tempo**, v. 1, n. 2, p. 59-72, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. São Paulo: Editora 34, 2021b.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador, in: M, Solomon (org.) **História, verdade e tempo**. Chapecó, SC: Argos, p.21-51, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da história**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. **As revoluções russas e o socialismo soviético**. Unesp, 2003.
- SACRAMENTO, Igor. A era do testemunho: uma história do presente. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 7, n. 1, 2018.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- SCRIBNER, Doris. **Recreation of Chernobyl trauma in Svetlana Aleksievitch's Chernobyl'skaya Molitva**. Tese de Doutorado apresentada à Faculty of the graduate School at the University of Missouri-Columbia, 2008.
- SEIXAS, Jacy Alves. 'Vozes de Tchernóbil' – o tempo suspenso, o horror e a linguagem da memória e do esquecimento. **Gragoatá**, v. 23, n. 47, p. 737-751, 2018.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma, in: M. Seligmann-Silva e A. Nestrovski (org.) **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-98.
- SELIGMANN-SILVA. A era do trauma. Dossiê: A cultura como trauma. **Revista Cult**, n.205, 2006, pp.47-51.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psi.Clin.*, Rio de Janeiro, Vol.20, n.1, p.65-82, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Metamorfoses-Revista de Estudos Literários Luso-AfroBrasileiros*, v. 10, n. 2, p. 176-203, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 30, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Walter Benjamin e a guerra de imagens**. Editora Perspectiva S/A, 2023.

SOROKIN, Vladimir. **O dia de um Oprítchnik**. São Paulo: Editora 34, 2022. Trad. Arlete Cavaliere.

TEIXEIRA, Antonio et al. O futuro da energia nuclear. **Revista USP**, n. 76, p. 34-43, 2008.

WAKAMIYA, Lisa Ryoko. Post-Soviet Contexts and Trauma Studies. In. **Slavonica**, vol.17, n.2, novembro, 2011, pp.134-44.

WHITE, Hayden. Meta-história: A imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 2008. Trad.: José Laurênio de Melo.

WIERVIOKA, Anette. **The era of the witness**. Nova Iorque, Estados Unidos: Cornell University Press, 2006.

ZEPPINI, Andrea. Algumas notas sobre a obra de Chálov no campo da crítica. **Literatura e Autoritarismo**, n. 31, 2018.