UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

CARINA ADRIELE DUARTE DE MELO FIGUEIREDO

SILÊNCIO E ARQUIVO NO DISCURSO LITERÁRIO

POUSO ALEGRE, MG, 2018

CARINA ADRIELE DUARTE DE MELO FIGUEIREDO

SILÊNCIO E ARQUIVO NO DISCURSO LITERÁRIO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Vale do Sapucaí, UNIVÁS para a obtenção do Título de Doutora em Ciências da Linguagem.

Área de Concentração: Linguagem e Sociedade

Linha de Pesquisa: Análise do Discurso

Orientação: Prof.ª Dr.ª Joelma Pereira de

Faria

FIGUEIREDO, Carina Adriele Duarte de Melo. Silêncio e arquivo no discurso literário / Joelma Pereira de Faria. – 2018.

128f. : il

Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2018.

Orientação: Prof^a. Dra. Joelma Pereira de Faria.

1. Literatura e Silêncio. 2. Arquivo e História. 3. Análise do Discurso.

CDD: 410





CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

Certificamos que a tese intitulada SILENCIO E DISCURSO: UMA LITERATURA COM EFEITO DE ARQUIVO foi defendida, em 22 de junho de 2018, por CARINA ADRIELE DUARTE DE MELO FIGUEIREDO, aluna regularmente matriculada no Doutorado em Ciências da Linguagem, sob o Registro Acadêmico nº98007855, e aprovada pela Banca Examinadora composta por:

Profa. Dra. Joelma Pereira de Faria Nogueira Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS Orientadora

Profa. Dra. Ana Amélia Furtado de Oliveira Centro Universitário do Sul de Minas - UNIS Examinadora

Profa. Dra. Valéria Regina Ayres Motta Centro Universitário de Itajubá - FEPI Examinadora

Profa. Dra. Greciely Cristina da Costa Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS Examinadora

Profa. Dra. Paula Chiaretti Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS Examinadora

Vaula Chiantei

DOCUMENTO VÁLIDO SOMENTE SE NO ORIGINAL

Dedico

Ao meu pai, que se faz presente no silêncio da ausência.

Aos escritores que, pela força da Literatura, mantêm viva a memória dos que foram silenciados no percurso da história.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a cada um que, durante esta pesquisa, deixou em mim uma memória.

Primeiramente, meus agradecimentos à minha orientadora Prof^a Dr^a Joelma Pereira de Faria, pela paciência e tempo dedicados à leitura do trabalho e por compartilhar comigo suas experiências acadêmicas.

Agradeço à professora Dr^a Paula Chiaretti que provocou em mim o encantamento pelas ciências da linguagem, e à professora Dr^a Greciely Cristina da Costa por me "apresentar" Régine Robin e por tanto me ensinar sobre arquivos.

Um agradecimento especial aos meus professores da graduação e do mestrado, talvez eles ainda não saibam o quanto de suas vozes ainda estão comigo.

Obrigada à minha família, aos meus amigos, alunos e colegas de trabalho, que me esperaram enquanto eu escrevia.

E, por fim, minha eterna gratidão ao meu companheiro de vida, Leonardo Figueiredo. Sem ele, eu não teria chegado até aqui.

"Para alguns, o já-dito é fechamento de mundo. Porque estabelece, delimita, imobiliza. No entanto, também se pode pensar aquilo que se diz, uma vez dito, vira coisa no mundo: ganha espessura, faz história. E a história traz em si a ambiguidade do que muda e do que permanece. Não me proponho a resolver esse impasse, que se expressa através da tensão entre o retorno e o avanço, entre o que restringe e o que alarga, entre o que já é e o que pode ser, entre o mesmo e o diferente. Ao contrário, mantenho a tensão como motivo da minha reflexão. Embora na ilusão da onipotência não deixe de tentar a especificidade, o único, o definido."

Eni Orlandi, A linguagem e seu funcionamento: As formas do discurso.

RESUMO

FIGUEIREDO, C. A. D. M. *Silêncio e Arquivo no discurso literário*. 2018. 128f. Tese (Doutorado) – Ciências da Linguagem, Universidade Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2018.

Este estudo investiga um determinado olhar para a literatura enquanto efeito de arquivo, sob a perspectiva teórica da Análise do Discurso. Como exemplo representativo deste tipo de literatura, o trabalho se desenvolve a partir de um olhar interpretativo sobre a obra Vozes de Tchernóbil, de Svetlana Aleksiévitch, que narra de forma literária (com traços jornalísticos) a história do acidente nuclear a partir dos relatos das vítimas. Nesta pesquisa, a obra se configura como principal corpus de análise e, ao usar a Análise do Discurso como lente para (re)ler o livro, temas como o silêncio, a memória e o discurso se evidenciam e nos levam a perguntar: como os silêncios marcam uma literatura de testemunhos? Qual história o silêncio cala? Ao silêncio cabe uma voz? Ou ele só pode se pronunciar no não dito? Tais indagações conduzem as análises da leitura literária para a principal pergunta: pode uma literatura, vista sobre um determinado gesto de leitura, produzir um efeito de arquivo? O livro, que aqui ilustra um certo tipo de funcionamento da literatura, revela-nos vozes das vítimas que foram silenciadas no percurso da história. A partir de uma narrativa singular, a autora evidencia acontecimentos que estão guardados no silêncio daqueles que tiveram suas vozes negadas e daqueles que, diante do horror, não conseguiam contar o inenarrável. Para melhor compreender os movimentos de sentidos propostos, a literatura será pensada em relação à narratividade, ao objeto ideológico e ao arquivo. Dessa forma, perpassando pelos conceitos teóricos de historicidade, propostos pela Análise do Discurso, será possível unir as pontas da discussão para então compreender como a literatura, que tem efeito de arquivo, tem a sua inscrição na história.

Palavras-chave: Literatura e Silêncio. Arquivo e Historicidade. Análise do Discurso.

ABSTRACT

This study investigates a certain look at the literature while archive effect, from the theoretical perspective of Discourse Analysis. As a representative example of this type of literature, this work develops from an interpretative look at the book Voices from Chernobyl, by Svetlana Aleksiévich, which narrates in a literary way (with journalistic traits) the history of the nuclear accident from the reports of the victims. In this research, the book is the main corpus of analysis and, by using Discourse Analysis as a lens to (re)read the book, themes such as silence, memory and discourse become evident and lead us to ask: how does the silences mark a testimonial literature? Which history does the silence keep voiceless? Is there a voice in the silence? Or can that voice only pronounce itself in the unspoken? These questions lead the literary readings analysis to the main question: can a literature, seen from a specific reading gesture, produce an archive effect? The book, which illustrates a certain type of literature's functioning, reveals us the voices of the victims who were silenced in the course of history. Using a singular narrative, the author shows up events that are kept in the silence by those who had their voices denied and those who, in the face of horror, could not say the unspeakable. In order to better understand the movements of the meanings proposed, the literature will be thought in relation to the narrativity, ideological object and archive. Thus, through the theoretical concepts of historicity, proposed by Discourse Analysis, it will be possible to connect the points of the discussion to understand how literature, while archive effect, has its inscription in history.

Key-words: Literature and Silence. Archive and Historicity. Discourse Analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – A LITERATURA, O SILÊNCIO E O ARQUIVO	12
CAPÍTULO 1: A CONSTITUIÇÃO DO CORPUS DE ANÁLISE	17
1.1. A obra Vozes de Tchernóbil	17
1.2. A testemunha da testemunha	29
1.3. Ecos de Tchernóbil – A recepção da obra no Brasil	32
1.4. Por que Vozes de Tchernóbil?	36
1.5. Por que pensar a Literatura na perspectiva da Análise do Discurso?	43
CAPÍTULO 2: O SILÊNCIO DO/NO SILENCIADO NA LITERATURA	47
2. 1. O Silêncio, por Eni Orlandi. A cesura, por Walter Benjamin	47
2.2. O Silêncio em Vozes de Tchernóbil	50
CAPÍTULO 3. ARQUIVOS E GESTOS DE LEITURA	81
3.1 Arquivos – Breve histórico sobre o estudo do Arquivo nas ciências da linguagem	81
3.2. Arquivos e Gestos de Leitura	88
CAPÍTULO 4. LITERATURA, ARQUIVO E HISTORICIDADE	93
4.1. Literatura: narratividade, objeto ideológico, arquivo	93
4.1.1. Narratividade	94
4.1.2. Objeto ideológico	101
4.1.3. Arquivo	107
4.2. Historicidade e Discurso literário	113
PALAVRAS FINAIS:	118
A LITERATURA COMO INSTRUMENTO DE HUMANIZAÇÃO DO HUMANO	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capítulos de Vozes de Tchernóbil	22
Figura 2 – The Wormwood Star: o memorial na cidade de Tchernobyl homenageia todas as aldeias perdidas em consequência do desastre nuclear	
Figura 3 – Edição brasileira da Companhia das Letras de Vozes de Tchernóbil	28
Figura 4 – Vozes de Tchernóbil, por Tatiana Feltrin	34
Figura 5 - Matéria sobre o livro no Site do G1	35
Figura 6 – Comentários dos leitores do G1	36
Figura 7 – Marcadores discursivos: núcleos comuns de significação	39
Figura 8 – Capa do livro de Daniela Arbex	40
Figura 9 – Capa do livro Todo dia a mesma noite, de Daniela Arbex	42
Figura 10 – Formas do silêncio, segundo Orlandi	49
Figura 11 – Termos associados ao silêncio	51
Figura 12 – O silêncio e seus possíveis descritores	53
Figura 13 – O "silêncio" em Vozes de Tchernóbil	57
Figura 14 – O silêncio como consequência	60
Figura 15 – A palavra calar (calado, calar e calam) em Vozes de Tchernóbil	63
Figura 16 – A palavra "emudecer" (e suas variações mudo, mudez e emudece) er Vozes de Tchernóbil	
Figura 17 – Mais formas do silêncio na narrativa	68
Figura 18 – Turismo em Tchernóbil	76
Figura 19 – Fotógrafo Andrej Krementschouk, livro Chernobyl Zona I	78
Figura 20 – Fotógrafo Andrej Krementschouk, livro Chernobyl Zona II	78
Figura 21 – Recorte com as formulações de sentido da palavra arquivo	84
Figura 22 – Esquema desenhado a partir do texto Ler o arquivo hoje	91
Figura 23 – Relações entre a literatura e outros elementos	94
Figura 24 – Recorte I (Imagem do livro Vozes de Tchernóbil)	96

Figura 25 – Recorte II (Imagem do livro Vozes de Tchernóbil)	.97
Figura 26 – Recorte III (Imagem do livro Vozes de Tchernóbil)	.98
Figura 27 – Esquema recapitulativo1	20

INTRODUÇÃO - A LITERATURA, O SILÊNCIO E O ARQUIVO

Qual história o silêncio cala? Ao silêncio cabe uma voz? Ou ele só pode se pronunciar no não dito? Como os silêncios marcam uma literatura de testemunhos? Eis algumas questões que norteiam a leitura do *corpus* desta pesquisa. Selecionamos como objeto uma dada literatura — aquela que transita entre a força estética da arte de narrar e o "horror" dos testemunhos de quem viveu uma catástrofe. A título exemplificativo, escolhemos o livro *Vozes de Tchernóbil*, de Svetlana Aleksiévitch, ganhadora do prêmio Nobel de Literatura em 2015.

Nosso objetivo inicial será compreender quais são os sentidos produzidos pelo silêncio, pois em *Vozes de Tchernóbil* o próprio silêncio parece "gritar" na medida em que ele se manifesta, intensa e reiteradamente, em várias passagens (o silêncio diante do inenarrável, o silêncio da morte, o silêncio enquanto pausa, o silêncio quando se nega uma informação, o silêncio na censura...). Após investigar os sentidos a partir do silêncio, abordaremos a relação entre Arquivo e História. Nosso objetivo se voltará para a seguinte questão: em uma perspectiva discursiva, pode uma dada literatura ser lida como arquivo? E se lida como arquivo, a literatura pode alterar a historicidade? Eis as perguntas desta investigação.

Não se trata, pois, de uma tese sobre o livro, mas sim de um certo funcionamento discursivo que é característico da literatura. *Vozes de Tchernóbil* é aqui o horizonte no qual engendraremos nossos sentidos e hipóteses, à luz da Análise do Discurso. Para isso, buscaremos evidenciar, nos recortes, esse funcionamento. Tratase, pois, de produção compilada em um certo lugar que nos leva a perguntar: até que ponto a literatura produz arquivo?

Sobre a construção teórica desta pesquisa, elencamos os principais autores em cada um dos tópicos da discussão. Para analisarmos o silêncio dentro da perspectiva discursiva, escolhemos *As formas do silêncio: nos movimentos dos sentidos* (2015), de Eni Orlandi. Para pensarmos a Literatura, o Arquivo e a Historicidade, os principais referenciais são *A memória saturada (2016)*, Régine Robin; *Discurso e Arquivo* (2016), de Jacques Guilhaumou, Denise Maldidier e Régine Robin; *Ler o arquivo hoje* (1982), de Michel Pêcheux; e *Eu, tu, ele – Discurso e real da história (2017)*, de Eni Orlandi.

A obra Vozes de Tchernóbil é composta por depoimentos de pessoas que viveram direta ou indiretamente as consequências de um dos maiores desastres nucleares da história. Como sua narrativa se constrói a partir de múltiplas vozes, é reconhecida muitas vezes como um romance polifônico. A obra nos apresenta testemunhas em suas formas mais despidas, os relatos que a compõem foram coletados ao longo de anos por Svetlana Aleksiévitch. A voz da autora Aleksiévitch se confunde com a narradora (eu-lírico) que, por sua vez, se confunde com os demais personagens. Ainda que nomeados, os relatos o tempo todo parecem ser ditos pela própria autora/narradora. Ao recontar os relatos das testemunhas, Aleksiévitch parece escrever a si mesma. A jornalista, diferente da maioria, não apresentava medo aparente do silencioso perigo da radiação, conseguia relatos muito sinceros porque não tinha receios de se sentar à mesa com os aldeões, as cozinheiras, os exliquidadores, os professores e intelectuais, os burocratas do Partido. Ela não fazia distinção de classe, interessava-se apenas pelas vítimas da radiação. Aleksiévitch também se assemelha a uma "colecionadora de vozes", ou, por que não, a uma arquivista.

A pesquisa volta o olhar para o silêncio daqueles que foram calados de diversas formas, daqueles que foram postos como ausentes na história oficial e negados na vida social: quando lhes foram negadas as informações, quando os privaram do direito de ir e vir, quando anularam a memória local e identitária. Em *Vozes de Tchernóbil*, o silêncio se apresentará de muitas formas nos personagens que, diante horror, não conseguem falar do inenarrável, o silêncio também aparecerá nas mortes das vítimas, na destruição da fauna e da flora.

No primeiro capítulo, *A constituição do corpus de análise*, apresentamos a obra *Vozes de Tchernóbil*, bem como as motivações pelas quais chegamos até ela. Ao apresentar a obra, à exemplo da autora, não podemos deixar de delinear o cenário histórico do evento. E para não cometermos qualquer espécie de anacronismo, é fundamental tornar claro que, à época, era ainda maior a complexidade em se avaliar e lidar imediatamente com a gravidade de um incêndio em um reator nuclear, porque jamais houvera outro precedente na história da humanidade. O desastre nuclear em 1986, em Tchernóbil, não só reverberou desastrosos e irreparáveis danos sociais e físicos à vida de muitas pessoas, como também trouxe consequências políticas à então enfraquecida União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS.

Ao analisar a obra discursivamente, é impossível não notar como o processo de escrita de Aleksiévitch foi preciso ao dialogar com a enorme quantidade de vozes que, carregadas de sentimentos, narravam os episódios nunca antes contados da história de *Tchernóbil*. Na narrativa, essas vozes ecoam, encadeiam-se com outras vozes e todas as histórias cruzadas ressoam na escrita da autora. A linguagem no *corpus de análise* é capaz de transferir ao leitor os sentimentos de dor e o sofrimento daqueles que perderam suas famílias, vidas e identidades, sem deixar de trazer à tona um certo teor jornalístico de uma entrevista. Literariamente, com um uso marcante das pontuações e dos fluxos de pensamento, a autora nos faz ouvir até mesmo o frequente silêncio das vítimas; o silêncio daquilo que não pode ser dito, porque é indizível aquilo que nos foi amputado. Na escrita, assim como na vida, o silêncio do que não pode ser dito é ensurdecedor.

O capítulo primeiro finaliza com a relevância de se ler a obra a partir de uma perspectiva discursiva. Para produzir um gesto de leitura da obra, a Análise do Discurso é usada como lente de releitura que nos possibilita dialogar com vítimas de outras catástrofes, em outros cenários e épocas, como se o silêncio dos sentidos existentes se repetisse com outras significações.

No segundo capítulo, *O silêncio do/no silenciado na literatura*, apresentamos as diversas formas do silêncio no livro literário *Vozes de Tchernóbil*. Inicialmente, pensaremos em dois tipos de silêncio na/da testemunha (ou deveríamos chamá-las de personagens, ou talvez intitulá-las de *personagens reais* para manter vivo o laço da literatura com o jornalismo tão marcante na obra). Os três primeiros tipos de silêncio que se manifestam são:

Silêncio do silenciado – quando o personagem real faz silêncio.

Silêncio no silenciado – quando imputam nele o silêncio.

Silêncio do indizível – quando não é possível falar sobre.

O primeiro silêncio ocorre quando o personagem se nega a dizer, tal negação se dá por diversos motivos: não deseja rememorar, quer se desvencilhar do passado, desconfiança em relação à jornalista, entre tantas outras razões. O segundo silêncio ocorre sob a égide da censura, ele se manifesta quando negam à testemunha o direito de ir e vir, quando negam a ela o direito de manter viva a própria identidade, pois já não serão mais homens e mulheres, mas sim *homens e mulheres de Tchernóbil*. O terceiro está na dificuldade de, diante do horror, contar o inenarrável, o silêncio nasce

a partir do trauma, quando não pode falar sobre, quando estar no silêncio é estar no sentido, *nonsense* do horror.

Para além da narrativa, é preciso notar os discursos existentes no vazio provocado pelo silêncio, olhando também para o que lhe escapa, aquilo que não pode ser dito. É nesta lacuna, ou cesura, como apontou Walter Benjamin, que habitam os outros gritos da história, as histórias não publicadas nos livros. Nas lacunas da história do acidente nuclear, veremos a manifestação do vazio de não se dizer nada e tudo ao mesmo tempo. Esse silêncio está presente na própria autora, nas vítimas, no Estado, nas cidades vazias, nos indivíduos censurados e até nos animais abandonados.

No terceiro capítulo, *Arquivos e os Gestos de leitura*, iniciamos com um breve estudo sobre as noções de arquivo, o papel do arquivo e, também, outras formas de arquivo. Ao investigarmos o arquivo enquanto memória é importante resgatar do quê o arquivo é constituído, e de que forma os gestos de leitura produzem novas interpretações da história.

As considerações teóricas do terceiro capítulo se debruçam sobre as referências, especialmente, de Pêcheux, Derrida, Guilhaumou, Maldidier, Robin, Foucault, Horta Nunes e Orlandi. É através dessa multiplicidade de visões que podemos elaborar uma leitura interdisciplinar sobre os gestos de leitura em torno do arquivo. E, para tanto, buscaremos a constituição do arquivo através de novas interpretações sob a ótica da Análise do Discurso. Tentaremos ampliar a identificação do arquivo para além da categorização institucional, comumente atribuída aos historiadores, para, enfim, perguntarmos: como determinada literatura e também os silêncios pungentes presentes nela podem ter efeito de arquivo?

Ao fim do capítulo terceiro, também investigaremos novos gestos de leitura que colocam a literatura como efeito de arquivo. No campo literário, estabeleceremos as relações entre a língua e o discurso, pois não se verifica tal hipótese sem a análise das discursividades dos registros, ou ainda, não se completa sem uma leitura que seja capaz de pensar o arquivo sob a perspectiva da forma (textual), do lugar em que foi produzido (vozes da história e da cultura) e do trabalho de quem o organiza (arquivista).

No quarto capítulo, *Literatura, Arquivo e Historicidade*, nosso objetivo é verificar a possibilidade desse tipo de literatura que navega entre o literário e o jornalístico ser acessado/lido como efeito de arquivo. Para isso, alguns

questionamentos futuros se farão necessários: como considerar o testemunho como arquivo? Como se coloca o arquivo na perspectiva da Análise do Discurso? Ou ainda, e quando o arquivo é institucionalizado pela literatura e não pelo museu?

Para compreender a literatura como efeito de arquivo e, a partir disso, pensar nas possibilidades de novas leituras que podem ser construídas no percurso da historicidade, pensaremos a literatura em relação à narratividade, ao objeto ideológico e à própria historicidade. Alguns fragmentos do *corpus de análise* serão fundamentais para engendrarmos os possíveis sentidos que cabem ao silêncio, à memória e à ideologia presentes no funcionamento da literatura.

Espera-se, a partir da perspectiva da Análise do Discurso (AD), mobilizar sentidos, propor diferentes possibilidades de/do olhar para o sujeito que se materializa/constitui no texto. Não buscamos possíveis veracidades e nem objetivamos *intervir* na história contada. Pretendemos apenas compreender como outros sentidos são produzidos na literatura/fora da literatura/e a partir da literatura.

Este tipo de pesquisa sobre arquivos incomoda certo grupo da literatura que rejeita pensar a obra a partir da história. Aos historiadores, incomoda ver chamarem de arquivo aquilo que não é documento oficial – catalogado e institucionalizado. Foi na Análise do Discurso que encontrei morada, por ela se preocupar com a história social dos textos, por se colocar como uma disciplina interpretativa.

Finalmente, leremos o arquivo como uma combinação de gestos simbólicos que se inscrevem na história e também se constitui a partir dela. A pluralidade de gestos de leitura que nos possibilitará evidenciar novos vestígios possíveis.

CAPÍTULO 1: A CONSTITUIÇÃO DO CORPUS DE ANÁLISE

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.

(Svetlana Aleksiévitch, Vozes de Tchernóbil)

Este capítulo se propõe a mostrar o nosso principal corpus de análise. Nos tópicos iniciais, há a apresentação da obra literária, da autora e do contexto de produção. Em seguida, está a justificativa da escolha da Análise do Discurso como lentes para (re)ler um texto literário e por que elegemos uma obra de referência a um lugar que, a princípio, parece tão distantes de nós.

1.1. A obra Vozes de Tchernóbil

No ano de 2015, o Prêmio Nobel de Literatura foi concedido à ucraniana Svetlana Aleksiévitch. Como era de se esperar, sina de toda autoria agraciada com o Nobel, as obras de Svetlana tiveram destaque no mundo. No Brasil, o primeiro livro lançado da autora foi *Vozes De Tchernóbil*. Escrito e publicado originalmente em russo no ano de 1997, chegou ao Brasil somente 20 anos depois, com edição da Companhia das Letras e com tradução, direto do russo, de Sonia Branco.

A obra *Vozes de Tchernóbil* conta a vida de pessoas que silenciosamente caíram no esquecimento, apresenta relatos de quem viveu direta e indiretamente as consequências de um dos maiores desastres nucleares da história. Antes de adentramos na apresentação da obra, relembremos como a história de Tchernóbil costuma ser formulada nos jornais e livros didáticos.

A Central Nuclear de Tchernóbil se localizava no norte da Ucrânia, fazendo fronteira com a Bielorússia. Vista como uma das mais potentes pela URSS, a usina era uma central nuclear responsável por produzir 10% da energia elétrica ucraniana através da utilização do calor produzido pela reação de materiais radioativos.

No ano de 1986, durante a madrugada do dia 26 de abril, um dos reatores da usina nuclear se consumiu em chamas. Quem viu de perto contou que foi uma bonita chama, uma mistura de cores brilhantes que alcançavam as nuvens (o brilho era decorrente da queima de elementos altamente radioativos, tais como o urânio-235, césio-137, iodo-131...). Naquela época, a população não sabia ao certo sobre os perigos da radioatividade, desinformação que acentuou ainda mais os danos à saúde das vítimas. Somente após 36 horas do acidente é que as pessoas de Prípiat foram retiradas de suas casas (sem qualquer explicação ou cautela). Prípiat era a cidade que abrigava os moradores da Usina Nuclear de Tchernóbil e que ficava a 4km do reator afetado.

Pela rádio, éramos advertidos da necessidade de evacuar a cidade dentro de três a cinco dias, que levássemos conosco agasalhos e roupas esportivas, que iríamos viver nos bosques. Em barracas. As pessoas chegaram a se alegrar: "Vamos à natureza! Vamos comemorar o feriado de Primeiro de Maio". Algo incomum. Prepararam carne assada, compraram vinho. Levavam violões, toca-fitas. Adoráveis festas de maio. Só as mulheres que tiveram os maridos vitimados choravam. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 19)

O depoimento acima, de umas das personagens do livro, revela a omissão do governo, um silêncio que agravou consideravelmente os danos à saúde da população. Mikhail Gorbachev, líder da União Soviética na época, alegou não ter sido informado sobre a gravidade do acidente. Segundo ele, como não havia precedentes na história, a necessidade primeira – e urgente – era investigar as possíveis consequências. Por isso o líder soviético reuniu especialistas do mundo inteiro para tentar desvendar questões que já deveriam ser do conhecimento do Estado que se propõe a usar energia nuclear. As perguntas, por mais preliminares que fossem, ainda não tinham respostas: quais as consequências da exposição de pessoas a níveis altíssimos de radioatividade? Como evitar novas explosões na usina? Como deter a radioatividade que já estava na atmosfera?... Enquanto o governo soviético buscava as respostas, as vítimas em poucos dias começavam a apresentar graves sintomas devido à alta exposição à radiação.

Apesar de o acidente ter sido na Ucrânia (em 1986 ainda considerada integrante à União Soviética), a Bielorrússia foi uma das regiões mais afetadas, pois os ventos sopravam para o norte. Em poucos dias as nuvens radioativas se espalharam por toda a Europa. Mikhail Gorbachev falou publicamente apenas dezoito dias após o acidente, o pronunciamento oficial ocorreu porque o então líder da União

Soviética foi pressionado por outros países europeus que questionaram sobre os altíssimos níveis de radioatividade detectados. Nem mesmo as autoridades estavam preparadas para lidar com o cenário da destruição, fato que cooperou para que o império soviético se desintegrasse nos anos subsequentes. O acidente em Tchernóbil foi uma tragédia social, física e política.

As causas divulgadas, polêmicas e obscuras ainda nos dias de hoje, são diversas: falha técnica, testes irresponsáveis, inabilidades de engenheiros que não eram formados na área. As consequências são evidentes: o acidente na usina de Tchernóbil trouxe danos irreparáveis à vida de muitas pessoas.

O livro de Svetlana faz um percurso contrário ao do discurso histórico, no lugar de datas e fatos, ele procurar narrar como as vítimas sentiram na alma o desastre nuclear (expressão usada pela própria autora). Pela força da estética literária, Vozes de Tchernóbil é belo, seduz; pelo efeito de real da força histórica, fere. Por isso é pungente, porque fere docilmente. No dicionário, pungente é ao mesmo tempo aquilo que fere, mas que também estimula; aquilo que penetra e comove.

Recortamos um trecho da primeira história que ilustra o diálogo entre um casal vitimado pela radiação. O marido, em fase terminal, estava hospitalizado em Moscou. Motivo: foi um dos primeiros bombeiros a chegar ao local do incêndio sem qualquer proteção adequada. A história é contada em 1ª pessoa pela esposa, que o acompanhava no hospital:

[...] Ele sempre me dizia: "Você não imagina como Moscou é bonita! Principalmente no Dia da Vitória, com os fogos de artifício. Quero que você veja."

Sentei perto dele, que abriu os olhos:

"É dia ou noite?"

"Nove da noite."

"Abra a janela! Os fogos vão começar!"

Eu abri a janela. Estávamos no oitavo andar, toda a cidade ali diante de nós! Um buquê de luzes ao céu.

"Olhe, então é isso!"

"Eu prometi que iria te trazer a Moscou. Prometi que nos dias de festa te daria flores, por toda a vida..."

Olhei para ele e vi que puxava de debaixo do travesseiro três cravinhos. Tinha dado dinheiro à enfermeira para comprá-los...

Aproximei-me dele e o beijei:

"Meu amor! Minha vida!"

Ele protestou:

O que foi que o médico disse? Você não pode me abraçar! Não pode me beijar!"

Fui proibida de abraçar, de acariciar o meu marido... Mas eu... Era eu que o apoiava e o sentava na cama. Era eu que trocava os lençóis, tirava a temperatura, levava e trazia a comadre... Eu que o limpava... Passava todas as noites ao lado dele. Vigiava cada um dos seus movimentos, dos seus suspiros. Apesar de eu estar no corredor e não no quarto... Um dia senti minha cabeça girar e me agarrei ao peitoril da janela. Nesse momento um médico passou e me segurou pela mão. Perguntou-me de supetão:

"Você está grávida?" (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 25)

No breve relato desta mulher, cujo destino fora agredido pela história de um jeito trágico, é possível identificar o caráter literário da narrativa, sua força em pungir. Embora trágica, a história é, antes de tudo, uma história de amor. Aliás, os temas de tragédia e de amor serão recorrentes durante toda a leitura da obra. Não é de se estranhar que, ao final da leitura, seja possível caracterizar a obra como também um livro de amor. Ao mesmo tempo em que se instaura em nós o horror à raça humana, eclode o lado mais sublime do amor e da alteridade nas pequenas trivialidades da vida das testemunhas de Tchernóbil. Não à toa, depois de tanto escrever sobre tragédias, em sua visita ao Brasil, Aleksiévitch disse que se dedicará à escrita do amor, e não mais a guerras e tragédias. Quando interrogada se é mais difícil narrar sobre o sofrimento dos conflitos ou a profundidade do amor, Aleksiévitch surpreendentemente responde:

[...] escrever sobre o amor é muito mais difícil do que escrever sobre a guerra. O mundo da guerra, apesar de todos os horrores, é mais transparente e compreensível, lá existe o bem e o mal, e eu creio que o escritor deve estar sempre do lado do bem. Lá tudo é mais simples. Já o mundo do amor é algo tão complexo dentro de nós, talvez seja o que de mais importante ocorre conosco. (ALEKSIÉVITCH, 2016)

Depois de adentrarmos brevemente na temática da obra, valem algumas palavras sobre sua estrutura e forma. Enquanto gênero, o livro entremeia a literatura e o jornalismo. A própria autora é apresentada ora como jornalista ora como literata, embora ela mesma considere sua obra como literária. "[...] eu escrevo os livros durante um longo período e entrevisto muitas pessoas, e por que eu cheguei nesse ponto eu já expliquei, queria apenas acrescentar que isso não é jornalismo, é literatura. É literatura em um novo gênero, ditado pelo nosso tempo." (ALEKSIÉVITCHI, 2016). Em

diversas entrevistas, a escritora chegou a dizer que se interessa mais pelas impressões das pessoas do que pelos fatos.

Sempre me atormentou o fato de que a verdade não se sustenta num só coração, num só espírito. Que ela é de algum modo fragmentada, múltipla, diversa e dispersa pelo mundo [...] O que eu faço? Recolho sentimentos, pensamentos, palavras cotidianas. Reúno a vida do meu tempo. O que me interessa é a história da alma. A vida cotidiana da alma. Aquilo que a grande história geralmente deixa de lado, que trata com desdém. Eu me ocupo com a história omitida. Ouvi mais de uma vez e ainda ouço que isso não é literatura, que é documento. Mas o que é literatura hoje? Vivemos mais rápido do que antes. O conteúdo rompe a forma. Ele a quebra e a modifica [...] Não há fronteiras entre o fato e a ficção, um transborda o outro. Mesmo a testemunha não é imparcial. Ao narrar, o homem cria, luta com o tempo assim como o escultor com o mármore. Ele é um ator e um criador. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 372)

Vozes de Tchernóbil já foi classificada como romance de vozes, escritos polifônicos. Os personagens ora são chamados de testemunhas, ora de "caixaspretas" (por guardarem, sinestesicamente, o silêncio do que viram). O livro é visto como uma espécie de enciclopédia, com um efeito de arquivo. Efeitos que revelam facetas obscuras da história. Há os que dizem que se trata de uma obra literária; já outros a consideram como um trabalho jornalístico. Nesta pesquisa, vamos adotar o posicionamento de Terry Eagleton apresentado no livro Teoria da literatura: uma introdução (2006):

Muitas têm sido as tentativas de definir literatura. É possível, por exemplo, defini-la como a escrita "imaginativa", no sentido de ficção - escrita esta que não é literalmente verídica. Mas se refletirmos, ainda que brevemente, sobre aquilo que comumente se considera literatura, veremos que tal definição não procede. [...]

A distinção entre "fato" e "ficção", portanto, não parece nos ser muito útil, e uma das razões para isso é que a própria distinção é muitas vezes questionável. [...] Talvez nos seja necessária uma abordagem totalmente diferente. Talvez a Literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou "imaginativa", mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. (EAGLETON, 2006, p. 1-3)

Sendo assim, aqui nosso objetivo também não será tentar classificar a obra como ditam os tradicionais manuais de literatura, pelo contrário, em nossas (re)leituras nos guiaremos pela força estética do livro enquanto arte, crítica e resistência.

Indubitavelmente, é uma literatura que incomoda. Não à toa o governo bielorrusso considerou o livro de Aleksiévitch perigoso, proibindo por um tempo sua publicação.

Algumas curiosidades dos bastidores literários nos instigam: como foram coletados esses relatos? Como foram transcritos os testemunhos? Discurso reportado?... Ao falar da dificuldade de escrever seus livros, Aleksiévitch disse ter levado em torno de sete a dez anos coletando em média 700 entrevistas por livro:

> Eu entrevisto muitas pessoas, e eu quero, eu tento construir um romance de vozes. Cada pessoa possui seus segredos, algo que ela mesma descobriu, algo de artístico, e quando se coloca todas essas vozes juntas forma-se um quadro em que o autor está sozinho. Porque hoje a vida é tão diferente e possui tantas possibilidades que é muito difícil que uma pessoa sozinha consiga reunir todas essas verdades, esses segredos sobre as pessoas e sobre o mundo, é de fato muito difícil e me parece que hoje na literatura devemos buscar novos gêneros. Não precisamos seguir o cânone tradicional, é possível encontrar novos caminhos e o mais importante é que hoje as pessoas acreditam mais do que tudo na testemunha. Na pessoa que foi testemunha de algum fato e que não se trata de um herói, ou de um político, ou de alguma atriz, mas de uma pessoa simples, que conta uma história naquela língua e com aquelas ideias que são interessantes e compreensíveis para outras pessoas. (ALEKSIÉVITCHI, 2016)

O resultado foi um livro dividido em nove partes que, como numa canção, metaforizam um coro, uma tessitura de vozes:

Nota histórica

Uma solitária voz humana

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

PRIMEIRA PARTE: A TERRA DOS MORTOS

Coro de soldados

SEGUNDA PARTE: A COROA DA CRIAÇÃO

Coro do povo

TERCEIRA PARTE: A ADMIRAÇÃO PELA TRISTEZA

Coro de crianças

Uma solitária voz humana

A título de epílogo

Apêndice — A batalha perdida

Figura 1 – Capítulos de Vozes de Tchernóbil

Inicialmente, uma *Nota histórica* situa o leitor na perspectiva da historicidade quanto ao que ficou nos registros, nos jornais, nas enciclopédias a respeito do desastre atômico. Uma das notas apresenta o julgamento dos responsáveis; a outra discorre sobre a construção, em 1986, do primeiro sarcófago (enorme cobertura de concreto em cima do reator destruído). A edição brasileira, embora seja datada de 2016, pode ser considerada um pouco desatualizada, porque a tradução foi realizada a partir da obra publicada em russo no ano de 1997, muita coisa mudou de lá para cá, inclusive um novo sarcófago já foi construído. Em *Nota histórica*, o leitor é apresentado ao que virá: sete páginas são dedicadas ao que ficou registrado na História e 368 páginas destinadas aos relatos, às vozes omitidas no discurso da História, ou, como definiu Aleksiévitch (2016), "a vida ordinária de pessoas comuns". Isso ilustra a própria intenção de escritora: através da literatura ressignificar os sujeitos que foram silenciados e atribuir pouco destaque ao modo como o acidente se inscreve no discurso da história e dos jornais.

O segundo tópico do livro, *Uma solitária voz humana*, traz o relato da esposa de um dos primeiros bombeiros a chegar no local do acidente. Trata-se de um dos depoimentos mais devastadores da obra. Nas redes sociais, muitos leitores afirmaram não conseguir prosseguir nas linhas subsequentes após a história de amor e morte narrada por Liudmila Ignátienko. Ela nos conta sobre a morte do bombeiro Vassíli Ignátienko. Ele teve contato direto com as chamas radioativas e morreu dias após. No texto, não nos são poupados detalhes da morte do bombeiro e do sofrimento da esposa que, na ocasião, tinha 23 anos e estava grávida. Segue um trecho ilustrativo:

Depois da sua morte, ao fim de alguns meses tive uma filha, mas ela viveu apenas poucos dias. Ela... Nós a desejávamos tanto, e eu a matei... Ela me salvou, recebeu todo o impacto radioativo. Tão pequenininha, uma bolinha... Mas eu amava os dois. Será possível matar com o amor? Por que amor e morte andam juntos? Estão sempre juntos. Alguém pode explicar? Eu me arrasto sobre os túmulos de joelhos..." (ALEKSIÉVITCHI, 2016, p. 369)

No terceiro e último tópico introdutório da obra, há o texto *Entrevista da autora* consigo mesma sobre a história omitida e sobre por que Tchernóbil desafia a nossa visão de mundo. O depoimento de Aleksiévitch é crucial para a análise proposta neste trabalho, pois ela se revela autora, testemunha e arquivista. A autora organiza os relatos, dá voz aos silenciados e registra (eterniza?), pela escrita, os arquivos-vivos. "Hoje cada bielorrusso é uma espécie de 'caixa-preta' viva, registra as informações

para o futuro. Para todos." (ALEKSIÉVITCHI, 2016, p. 43). A reincidência da palavra "vivo" nos chama a atenção, por que *vivo*?

- Se é vivo, está em transformação;
- O que é vivo, muda;
- O vivo não está pronto nunca;
- Vivo como o que não está dito ainda;
- Se é da ordem do indizível, o arquivo-vivo não se fecha.

Essa mudança se acentuará quando pensamos que as testemunhas são estes arquivo-vivo e caixa-preta, pois as testemunhas estão sujeitas às transformações da memória. Ainda que eternizadas nas palavras literárias, suas histórias serão sempre submetidas aos gestos de leitura. E sabemos pela Análise do Discurso que um gesto de leitura nunca é como o outro.

Após findar os monólogos introdutórios, a obra segue com os coros. A metáfora de uma canção, uma tessitura de vozes em um só coro, gritos de lamento. Aí também está um paradoxo provocador: embora juntos no mesmo coro, apresentam-se também como monólogos, um *conjunto* de *solidões*. Vamos conhecer a forma como a autora organizou os coros e monólogos de forma que seja possível mobilizar sentidos a partir deles:

- a) Antes do *Coro dos Soldados*, há os seguintes monólogos: Monólogo sobre para que as pessoas recordam; Monólogo sobre o que se pode conversar com os vivos e com os mortos; Monólogo sobre toda uma vida escrita nas portas; Monólogo de uma aldeia sobre como se convocam as almas do céu para chorar e comer com elas; Monólogo sobre minhocas, a alegria das galinhas, e sobre o que ferve na panela também não ser eterno; Monólogo sobre uma canção sem palavras; Três monólogos sobre um antigo terror, e sobre por que o homem calava enquanto as mulheres falavam; Monólogo sobre o fato de que o homem só se esmera na maldade, mas é singelo e aberto às palavras simples do amor.
- b) Antecedendo o segundo coro, Coro do Povo, são apresentados os monólogos: Monólogo sobre velhas profecias; Monólogo sobre a paisagem lunar; Monólogo de uma testemunha que sentiu dor de dente ao ver Cristo cair e gritar de dor; Três monólogos sobre os "despojos andantes" e a "terra

falante"; Monólogo sobre o fato de que não sabemos viver sem Tchékhov e Tolstói; Monólogo sobre como São Francisco pregava aos pássaros; Monólogo sem nome – um grito; Monólogo a duas vozes: masculina e feminina; Monólogo sobre como uma coisa completamente desconhecida vai se introduzindo dentro de você; Monólogo sobre a filosofia cartesiana e sobre como você come um sanduíche contaminado com outra pessoa para não passar vergonha; Monólogo sobre o fato de que há muito descemos da árvore e não inventamos nada para que ela se convertesse depois numa roda; Monólogo junto a um poço fechado; Monólogo sobre a nostalgia de um argumento e de uma atuação.

c) Fechando a trilogia dos coros, há o Coro de Crianças, que é precedido pelos monólogos: Monólogo sobre o que não sabíamos: que a morte pode ser tão bela; Monólogo sobre como é fácil se tornar terra; Monólogo sobre os símbolos e os segredos de um grande país; Monólogo sobre como na vida as coisas terríveis ocorrem em silêncio e de forma natural; Monólogo sobre o fato de que o russo sempre quer acreditar em algo; Monólogo sobre a pequena vida ser tão indefesa nos tempos grandiosos; Monólogo sobre a física pela qual todos nós em algum momento estivemos apaixonados; Monólogo sobre o que está muito além de Kolimá, de Auschwitz e do holocausto; Monólogo sobre a liberdade e o sonho de uma morte comum; Monólogo sobre a aberração que, apesar de tudo, vão amar; Monólogo sobre o fato de que se deve somar algo à vida cotidiana para compreendê-la; Monólogo sobre o soldado mudo; Monólogo sobre as eternas e malditas perguntas: o que fazer? e quem é culpado? Monólogo sobre um defensor do poder soviético; Monólogo sobre como dois anjos se encontraram com a pequena Olga; Monólogo sobre o poder ilimitado de uns homens sobre outros; e Monólogo sobre as vítimas e os sacerdotes.

A impressão que temos quando analisamos a forma como foram distribuídos os monólogos e os coros é a de que, inicialmente, cada personagem narra de forma solitária e, ao final, todas as vozes se unem em um só coro. No teatro grego, o coro aparecia como uma personagem coletiva que tinham como missão apresentar partes significativas da narrativa, em *Vozes de Tchernóbil* isso também se evidencia. Dividi-

los entre soldados, povo e crianças delineia a intenção da autora de dar voz a todos, mostrando como os mais diversos públicos foram afetados pelo acidente.

Outra vez *Uma solitária voz humana* reaparece. Semelhante a que abre o livro, essa também é uma história de amor e sofrimento. *Uma solitária voz humana* conta, em 1ª pessoa, a vida de Valentina Timofiéevna Apanassiévitch, esposa de um liquidador¹. Valentina, em um discurso no qual se mesclam memórias e silêncios, narra à Aleksiévitch os últimos dias que passou com o marido. Mas é a partir de certos gestos de leitura que nos perguntamos: como contar o inenarrável? É essa a sensação que temos quando ouvimos a história de Valentina. Em vários momentos ela se cala, faz longos silêncios e só depois consegue retomar a narrativa. A título de curiosidade, há uma entrevista de Eduardo Coutinho, o documentarista, em que ele aborda esse ponto, o silêncio dos entrevistados enquanto contam; ele diz que foi um aprendizado do tempo de entrevistador deixar que o entrevistado saia por si só dos silêncios em que ele se mete; diz Coutinho na entrevista que parar de interromper o silêncio propondo a continuidade do assunto foi um dos grandes aprendizados dele como entrevistador, e que é de grande beleza para os filmes este momento em que o entrevistado se recupera em si mesmo.

A título de epílogo encerra a versão original da obra. A autora, de uma forma irônica, apresenta textos extraídos de jornais bielorrussos que vendem o turismo em Tchernóbil. "Vocês terão coisas impressionantes para contar aos amigos quando voltarem. A experiência é única, não se compara a qualquer viagem às ilhas Canárias ou Miami." (ALEKSIÉVITCHI, 2016, p. 366). Depois de tantas histórias devastadoras, esse texto funciona como um solavanco no leitor. A leve ironia de um país da antiga URSS lucrando com o turismo que se construiu sob a égide da tragédia. A vulgaridade de uma nação que quer seguir a vida apesar de tantos silêncios de tantas histórias não contadas.

_

Os liquidadores foram pessoas convocadas pelo Estado para minimizar a tragédia de Tchernóbil. Aproximadamente 600 mil militares, policiais, operários, bombeiros e voluntários trabalharam como liquidadores. Muitos tiveram a saúde afetada pelos altos níveis de radioatividade a que se submeteram e outros milhares morreram.



Figura 2 – The Wormwood Star: o memorial na cidade de Tchernobyl homenageia todas as aldeias perdidas em consequência do desastre nuclear.

Na edição brasileira da Companhia das Letras, há ainda, nas páginas finais, o discurso de Svetlana proferido em 2015, na ocasião do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura. Nesta edição, o discurso se apresenta como *Apêndice – A batalha perdida*, a autora fala de depoimentos fortes que foram fundamentais para a construção dos seus livros. Entre as principais obras da autora estão: *A Guerra Não Tem Rosto de Mulher* (1985), relatos de mulheres soviéticas que vivenciaram a Segunda Grande Guerra; *As últimas testemunhas: cem histórias sem infância* (1985), apresenta depoimentos de crianças que viveram a Segunda Guerra Mundial; *Rapazes de Zinco: A geração soviética caída na guerra do Afeganistão (1989),* sobre a ocupação soviética na guerra no Afeganistão; *Vozes de Tchernóbil* (1997) e, por fim, *O Fim do Homem Soviético* (2013), sobre o drama socialista na URSS.

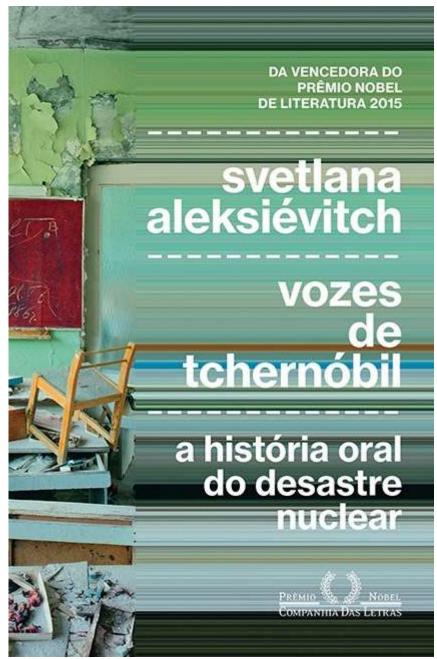


Figura 3 – Edição brasileira da Companhia das Letras de Vozes de Tchernóbil.

Ao longo da leitura percebemos que, por mais comoventes que sejam os relatos, chocar não será a principal intenção do livro. O objetivo ímpar é manter viva a memória desses personagens reais. Por isso, mais adiante, pensaremos em como a obra *Vozes de Tchernóbil*, ao navegar entre o jornalismo e a literatura, pode ser lida como um efeito de arquivo. E para acessar a obra enquanto efeito de arquivo, alguns questionamentos futuros se farão necessários: e quando um arquivo nasce de testemunhos? Como se coloca o arquivo na perspectiva da Análise do Discurso? Ou ainda, e quando o arquivo é institucionalizado pela literatura? Mas antes de tentarmos

pensar sobre tais questões, vamos conhecer quem foi a autora Svetlana Aleksandrovna Aleksiévitch.

1.2. A testemunha da testemunha

"Flaubert disse de si mesmo que era um "homem-pena". Posso dizer que sou uma "mulher-ouvido." (ALEKSIÉVITCHI, 2016, p. 370). A declaração de Svetlana Aleksandrovna Aleksiévitch revela a trajetória de quem passou grande parte de sua vida ouvindo pessoas que viveram situações de conflitos ocasionadas por guerras, problemas políticos, acidentes nucleares.

Svetlana nasceu em 1948 em Stanislav (pertencente à antiga União Soviética), hoje Ivano-Frankivsk, na Ucrânia. Sendo filha de pai bielorrusso e mãe ucraniana, ela cresceu em meio às culturas das duas principais regiões que viriam a ser atingidas pela radiação.

Svetlana Aleksiévitch, desde pequena, escrevia poemas e era colaboradora na imprensa escolar. Essa aproximação entre jornalismo e literatura determinará sua relação com a escrita. Após construir um legado literário primoroso (e também jornalístico), em 2015 Svetlana é a primeira *jornalista* a receber o Nobel de *Literatura*².

O processo de escrita de Aleksiévitch chama a atenção da comunidade acadêmica. Para alguns críticos e teóricos da literatura, a autora instaurou um novo gênero. Por quê? Vimos, em páginas anteriores, que ela coleta relatos por décadas antes de compor uma obra. No entanto, seu processo de escrita vai muito além de transcrever os relatos, Aleksiévitch compila em dez páginas o que foi transcrito, inicialmente, em aproximadamente cem. Como ela mesmo diz, deixa de lado questões informacionais e cronológicas para fazer viver, através da literatura, a alma de cada personagem (real). O processo de criação literária de Aleksiévitch fez dela uma mulher polifônica: "Não estou sozinha nesta tribuna: estou cercada de vozes, centenas de vozes, que estão sempre comigo, desde a infância." (ALEKSIÉVITCHI, 2016, p. 367).

As vozes dos relatos migram para a voz de Aleksiévitch, constituindo-a em uma autora representativa de todos os discursos ali presentes. Svetlana busca a voz

-

² Esse fato paradoxal foi fundante para justificar a escolha da obra como corpus na análise.

social. Aí está a grandeza do seu processo de escrita: é apenas pela aura que emana da entidade "autor" – do certo prestígio decorrente da arte da escrita – que foi possível conhecer todas as vozes cunhadas no livro.

Há ainda um outro diferencial na escrita da autora: no discurso jornalístico, na maior parte das vezes, repete-se o mesmo, o factual, o cronológico. Aleksiévitch vai além ao nos contar a sua própria história mesclada à história do seu povo. Como ela própria comenta, enquanto os jornalistas ficavam em seus hotéis comendo o que levavam, Aleksiévitch visitava as casas, as aldeias, comia o que lhe ofereciam, sentava-se à mesa com os aldeões, as cozinheiras, os esquecidos...

Mas eu acreditava que não se pode pedir a uma pessoa que revele sua alma para você e ao mesmo tempo ir comer escondido em um hotel a comida que você trouxe para si. Me parecia que isso não seria honesto, apesar de eu não ter certeza se deveria ter me arriscado dessa maneira. Mas nesse momento, nessa situação, eu não pude me distanciar dessas pessoas. Para receber respostas honestas, eu tinha que tratar as pessoas com igual honestidade, de modo que estavam todos ali em total desconforto. (ALEKSIÉVITCHI, 2016)

Para a escritora, essa era única forma de se alcançar a alma das pessoas. Se nomeamos os autores desses relatos de *personagens reais* (gosto da expressão porque ela nos mantém no entremeio, na fronteira da literatura e do jornalismo), como intitular Aleksiévitch em relação ao seu processo de autoria? Melhor dizendo: como se constitui a noção de autoria em sua obra? Ou haveria um apagamento da autoria? Ao representar as diversas vozes do seu povo, Aleksiévitch seria também a personagem desta voz coletiva?

De um lado, temos o grupo social (povo); do outro, a textualidade que lhe corresponde e constitui (discurso social). O autor, neste contexto, é a personagem do discurso que tem função social e que, no imaginário social, é considerado estar na origem do discurso, como produtor de seus sentidos e que responde por eles. Ele é personagem do discurso social." (ORLANDI, 2007, p. 111)

A citação acima, de Eni Orlandi, está no livro *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos* (2007). Nela, a autora discorre sobre o lugar do autor quando se tem em cena o povo e o discurso social. A forma como Orlandi (2007) considera o discurso social é um efeito do já-dito. Se usarmos essas definições como lentes para análise de *Vozes de Tchernóbil*, veremos que os discursos já estavam lá, a autora não os criou, o coro – grupo social – representa a voz do povo, esse conjunto de relatos compilados em uma obra literária, por sua vez, dá espaço à voz coletiva.

Orlandi (2007) amplia a discussão sobre autoria a fim de tentar compreender os mecanismos da linguagem de resistência. Na citação a seguir, ela recorre a Foucault para ampliar o conceito de autoria:

[...] o princípio do autor, diz Foucault (1969), não refere o sujeito 'como indivíduo que pronunciou ou que escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso como unidade e origem de suas significações, como foyer de sua coerência.'

O autor é o sujeito que 'sabe' que há um interlocutor; um sujeito que deve seguir injunções da racionalidade social, disposição do uso social da linguagem. Se o sujeito abriga, em princípios, opacidade e contradições, o autor, ao contrário, tem um compromisso com a clareza e a coerência: ele tem de ser visível pela sociedade, sendo responsável pelos sentidos que sustenta. (ORLANDI, 2007, p 103)

Pensar a ideia de autoria. O que é um autor na reportagem, ou ainda, o que é o autor na literatura que nasce de pesquisas semelhantes à reportagem?

Orlandi nos ajuda a compreender a escrita proposta por Aleksiévitch, cuja pretensão é apresentar um texto que evidencie o colocar-se no lugar do outro, um texto que exerça em sua forma mais intensa, os princípios da alteridade e dialogia, ou ainda, um texto que ouça sem interromper, que pareça completo ainda que recortado.

[...] pensando a linguagem como fundamentalmente dialógica, a alteridade é parte constitutiva do dizer que o delimita, sendo o discurso sempre atravessado por "outros" discursos. É assim que se cumpre a relação necessária do linguístico com o ideológico: os sentidos não têm donos. (ORLANDI, 2007, p. 134)

Quando Aleksiévitch esteve no Brasil em 2016, realizando palestras na FLIP – Festa Literária de Paraty e em São Paulo, disse algo significativo e notável: que de uma pessoa fica apenas a palavra, daí incidia seu desejo de eternizar a palavra através da literatura. Isso nos leva a pensar que a escrita é, para todos nós, a possibilidade de tornar eterno o que antes era apenas memória. Aleksiévitch, através do seu singular fazer literário, ao compilar diferentes discursos em um mesmo espaço, possibilita que os sentidos ali construídos se movimentem/circulem pelos mais diversos leitores.

1.3. Ecos de Tchernóbil – A recepção da obra no Brasil

A edição de *Vozes de Tchernóbil* chegou ao Brasil através da Companhia das Letras. Houve recepção satisfatória, porque, além da popularidade da autora devido à recente premiação do Nobel, no ano seguinte tivemos a visita de Svetlana na FLIP – Festa Literária de Paraty, um dos mais representativos eventos literários do Brasil.

O sucesso não impossibilita que encontremos algumas críticas à edição da Companhia das Letras. A editora traduziu a partir da primeira versão em russo da obra publicada em 1997. Logo, algumas informações já estão desatualizadas. Em *Nota histórica*, por exemplo, não é mencionada construção do segundo sarcófago, vinte anos se passaram e muita coisa mudou. A única atualização realizada pela Companhia das Letras foi o acréscimo do discurso de Svetlana proferido na ocasião do recebimento do Prêmio Nobel. Outra questão que causou estranhamento: por que Tchernóbil e não Chernobyl? Já que Chernobyl é como, efetivamente, o nome da região se popularizou no Brasil.

Interrompo a análise para um comentário autobiográfico. O primeiro contato que tive com a obra foi através de um clube de leitura que realizamos em Varginha no sul de Minas Gerais. *Vozes de Tchernóbil* foi a obra mais votada pelos participantes e a que menos foi lida de forma integral durante as leituras do final de 2016 e início de 2017. Dos onze participantes que votaram no livro no dia 03 de Outubro de 2017, apenas sete apareceram para comentar a leitura no dia 24 de Fevereiro de 2017. Desses sete, apenas três leram integralmente a obra. A justificativa foi quase unânime: "a primeira história é muito chocante, não conseguimos avançar a leitura após o depoimento da esposa do bombeiro."

Apesar de ser um pequeno grupo de leitores sul-mineiros, é possível observar que esse tipo de recepção se repete com leitores de outros estados brasileiros. Embora saibamos que "Não há discurso estanque que os torne de todo "controláveis" nem discurso que garanta uma correspondência estrita aos lugares (posições) em que são produzidos. Uma vez postos em circulação, eles podem se deslocar por qualquer ponto dos processos discursivos." (ORLANDI, 2007, p. 117), interessa-nos observar, ainda que superficialmente, a recepção da obra pelos leitores brasileiros. Para ilustrar a forma como a obra foi divulgada e recebida pelo público em geral no Brasil,

selecionei dois recortes que possuem amplo acesso de leitores na internet. Não houve o critério de que os recortes fossem da crítica acadêmica, pelo contrário, objetivei rastrear o olhar do leitor comum, por isso a escolha dos dois veículos de comunicação:

- a) Youtube, mais especificamente, o Canal Literário de Tatiana Feltrin: a escolha desse veículo se deu pelo desejo de incluir um novo gênero de divulgação o vlog gênero que apresenta boa receptividade entre os internautas. O vlog ganha destaque ao autorizar que todos possam explanar sobre o que desejam, quem os gerencia são os chamados *youtubers*, ou mais especificamente, os *booktubers*, como ficaram conhecidos os resenhistas de livros do Youtube. Eles se tornaram, para grande parte do público jovem atual, vozes de autoridade.
- b) Site do G1: página de abrangência nacional, com leitores diversos.

Façamos alguns gestos de leitura sobre o primeiro recorte:

O Youtube apresenta diversos vídeos de *influencers* que promovem análises e debates literários, basta uma rápida busca pela página para encontrarmos cerca de duas dezenas de *youtubers* analisando especificamente *Vozes de Tchernóbil*. Os 24 vídeos acessados tiveram aproximadamente 39.706 visualizações até o mês de dezembro de 2016. Pesquisas recentes revelaram que uma das principais ações para motivar a leitura literária é propiciar ao leitor espaços de debates com outros leitores. Com o *boom* da internet, os clubes virtuais de leitura ganharam força e agitaram o mercado editorial nos últimos anos.

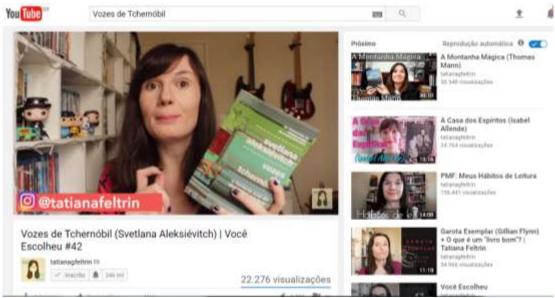


Figura 4 – Vozes de Tchernóbil, por Tatiana Feltrin.

Tatiana Feltrin é uma dessas *influencers* que possui um canal literário no Youtube com mais de duzentos mil seguidores. Em seus vídeos, ela dialoga com um público diverso (seu público não se restringe a acadêmicos ou intelectuais).

No vídeo-resenha de Tatiana Feltrin, o livro Vozes de *Tchernóbil* é analisado em quatro etapas: contextualização da obra no Brasil, o que foi o acidente nuclear, o que fala a obra em si, por que ler a obra. Ao falar da relação de Tchernóbil com o mundo e, mais especificamente, com o Brasil, Tatiana chama a atenção dos leitores sobre a importância de a radiação ser vista como uma preocupação mundial. No vídeo, ela cita exemplos nacionais semelhantes, como o que aconteceu em Goiânia, com o césio-137.

Segundo Tatiana, apesar de os relatos serem muito intensos, crus e chocantes, "não é um livro que foi feito para chocar, é mais um livro para manter a memória das pessoas, para não deixar que as pessoas esqueçam o que foi feito com elas..." (FELTRIN, 2017). Ao final do vídeo, ela ainda completa: "as pessoas [dos relatos do livro] não vão passar a mão na sua cabecinha para te contar essas histórias [...] isso aqui (o livro) é vida real, gente! Isso aqui é o que acontece." (FELTRIN, 2017). É com esta linguagem informal que Tatiana Feltrin conquista diversos públicos/seguidores, ela fala de assuntos sérios, temas intelectuais sem o rigor da linguagem acadêmica. O outro recorte é:

26/04/2016 12h12 - Atualizado em 28/06/2016 22h37

Leia trecho de 'Vozes de Tchernóbil', de Svetlana Alexiévitch

Livro da ganhadora no Nobel sai no Brasil nos 30 anos do desastre nuclear. 'Não sei do que falar... Da morte ou do amor? Ou é a mesma coisa?'

Do G1, em São Paulo





No mesmo dia em que o mundo rememora os 30 anos da catástrofe de Chernobyl, na Ucrânia, o pior acidente com usina nuclear da história, chega às livrarias do Brasil um livro essencial sobre a tragédia.

Escrito pela bielorrussa Svetlana Alexiévitch, ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 2015, "Vozes de Tchernóbil" (Companhia das Letras) traz depoimentos de cientistas, soldados, operários e viúvas das vítimas do episódio. O número de mortos continua um

Figura 5 – Matéria sobre o livro no Site do G1.

A imagem acima é do portal de notícias do G1. Na seção *Pop e Arte* está a apresentação da obra. Para divulgá-la, o resenhista intercalou: a contextualização, o trecho do livro seguido por comoventes fotolegendas e finalizou com um vídeo-reportagem. A resenha foi bem sucinta e de cunho mais informativo, por isso pouco revela sobre as impressões que a obra pode provocar. Nos comentários também não foi diferente, as impressões dos leitores não são relativas à leitura da obra, os comentários se detêm mais à tragédia e lamentam sobre o ocorrido.



Figura 6 – Comentários dos leitores do G1

Um dos pontos positivos da divulgação de obras na internet está no fato de que o ciberespaço oportuniza a formação de grupos, de tribos, proporcionando a eles espaços colaborativos que promovem discussões de temas afins. O vídeo de Tatiana Feltrin, por exemplo, teve 3 mil visualizações e mais de 200 comentários. Sem dúvidas, a internet aproxima o leitor a outros leitores, ao autor e à própria obra quando os colocam no mesmo espaço de interação. Além de todas as transformações na sociedade após o advento da internet, foram impactantes as mudanças na leitura literária, nos novos gêneros textuais literários e na própria formação de novos leitores.

1.4. Por que Vozes de Tchernóbil?

Durante a escrita desta tese, algumas pessoas perguntaram quais eram as minhas motivações para falar de um lugar que, a princípio, parece tão distante de nós. Sempre tive um interesse marcante pela relação discursiva entre memória, história e literatura, e foi a partir do livro *Vozes de Tchernóbil* que comecei a observar como as pessoas se textualizavam, como forma de arquivos vivos, no discurso literário. Poderia ter sido outro tema ou outra obra? Sim, indubitavelmente. No entanto, a multiplicidade de sentidos e os gestos de leitura de *Vozes de Tchernóbil* atravessam os limites geográficos, culturais e com as barreiras próprias de um idioma diferente do nosso (escrito em outro alfabeto, o cirílico). *Vozes de Tchernóbil* reúne histórias reais de pessoas reais, por isso atualiza eventos que já ocorreram em outros tempos e lugares.

Vozes de Tchernóbil fala – pode até soar irônico, mas é o que é – de algo tão urgente à nossa sociedade: a necessidade de humanizar o humano.

O parágrafo acima pode ecoar um tanto quanto romântico, mas não seria essa também umas das armas do próprio discurso literário que propomos analisar? Ao tornar sensível o que é verossímil, a obra de Aleksiévitch entremeia o discurso literário ao jornalístico (ao escrever literariamente as entrevistas de testemunhas) e assim contempla, concomitantemente, a força estética da arte literária e a aparente nudez do discurso factual.

Mas por que Vozes de Tchernóbil? Nas primeiras aulas de literatura que tive na graduação em Letras, no início dos anos dois mil, a professora de Teoria Literária, Geysa Silva, dizia que o maior trunfo da literatura é provocar o ato de *deslocar-se*. A arte literária retira o leitor do seu lugar comum, seja por levá-lo a outros lugares, seja pelo próprio princípio da alteridade que se constrói entre leitor e personagem e/ou leitor e autor. Naquela época, isso me marcou de forma ímpar, porque eu era uma jovem estudante, em uma cidade do interior, que não conhecia sequer o mar, mas já sonhava com as ruas de São Petersburgo devido aos escritos de Dostoiévski, conhecia a Praga de Kafka, o Anexo Secreto de Anne Frank em Amsterdã ³. Se aprendemos que a literatura provoca o deslocamento, por que não nos deslocarmos a Tchernóbil ou por que não deslocar Tchernóbil até nós? Ou ainda, por que não nos deslocarmos até o outro – até a "alma" do outro – como sugere Aleksiévitch?

Dadas às devidas proporções, obviamente, proponho que pensemos em nossos *tchernóbils* brasileiros, no assombro das catástrofes que nos une, nas pessoas que foram vítimas de irresponsabilidades diversas – seja do governo ou das grandes empresas –, naquelas que tiveram o seu direito de ir e vir negado, que foram censuradas, nas que perderam suas casas, seus objetos pessoais e a própria identidade. Há tantos testemunhos de sofrimentos semelhantes no Brasil, aqui as histórias de Tchernóbil se repetem com outra roupagem.

Quem não se lembra do acidente do com o césio-137 em Goiânia ocasionado por um descarte irresponsável de equipamento médico? Esse foi considerado um dos maiores acidentes radioativos em área urbana do mundo, 66 pessoas morreram e

-

³ Vale lembrar que a internet ainda era bem restrita e não tínhamos o Google Earth da forma como o conhecemos hoje.

aproximadamente 1,4 mil foram contaminadas. O acidente ocorreu um ano após o de Tchernóbil, em 1987, quando dois catadores de sucata abriram um aparelho de raio x abandonado no antigo instituto de radioterapia e o levaram a um ferro velho. Lá, os trabalhadores se encantaram com o pó brilhante azulado que estava dentro do equipamento, mostrando-o aos familiares e vizinhos. Em poucas horas, já haviam vários contaminados pelo césio-137. Ainda hoje, trinta anos após o acidente, as vítimas reclamam da omissão do governo em relação às assistências médicas e farmacêuticas.

No Brasil, ainda que em um breve recorte histórico, encontraremos diversos episódios para evidenciar relatos devastadores de pessoas inocentes vitimadas por irresponsabilidades alheias. Quando nos propomos a ler e ouvir depoimentos de pessoas que viveram tragédias, é gerada em nós a sensação do "já ouvi isso em algum outro lugar", como se este assombro das catástrofes fosse comum a várias culturas e a diferentes gerações. É possível encontrar nos relatos de tragédias marcadores discursivos que se repetem em vários contextos e que, por sua natureza polissêmica, remetem-nos à noção de interdiscurso, ou seja, àquilo que já foi dito em outro lugar e de outra forma. Walter Benjamin, em O Narrador, texto de 1936, já evidenciava, por exemplo, uma característica comum nos soldados que voltavam das guerras, segundo Benjamin eles retornavam mudos dos campos de batalha, com poucas experiências comunicáveis porque já não mais conseguiam dizer. O que tenciono propor como reflexão é a evidência de que alguns marcadores discursivos se repetem ou se assemelham independente da distância histórica, geográfica ou cultural. Mesmo sabendo que, para a Análise do Discurso, nunca dizemos a mesma coisa em cada formulação. Se fizermos um passeio pela História, encontraremos outros tchernóbils, com diálogos globais (ainda que singulares).

Nas histórias a seguir, veremos como vários relatos nos conduzem à repetição de determinados marcadores discursivos, que podem ser lidos como núcleos comuns de significação. Esses núcleos, com maiores recorrências nos textos, poderiam ser representados pelas seguintes expressões:

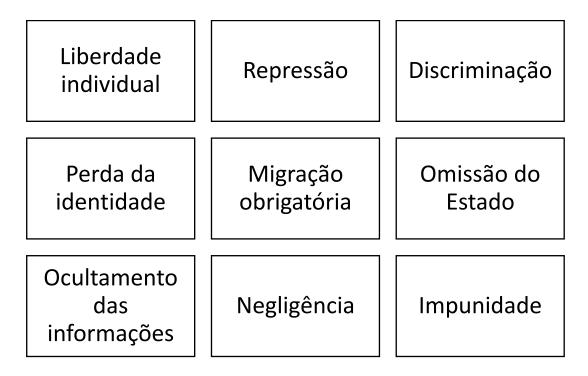


Figura 7 – Marcadores discursivos: núcleos comuns de significação.

Escolhemos *Vozes de Tchernóbil* como representante deste tipo de literatura que, a partir do testemunho, intenta narrar o que parece ser inenarrável. No entanto, existem diversas outras literaturas que também evidenciarão as condições de produção dos marcadores discursivos indicados anteriormente. Vejamos alguns exemplos:

a) Testemunhos sobre os pacientes do Hospital Psiquiátrico em Barbacena:

A história do sofrimento se repete com outras roupagens, podemos encontrar semelhanças, por exemplo, na repressão de manifestações que vão contra determinadas regras arbitrárias ou até mesmo no transporte de pessoas inocentes sem o respeito à liberdade individual. No século XX, milhares de pessoas foram levadas à força para o hospital psiquiátrico em Barbacena – MG, episódio na história que ficou conhecido como holocausto brasileiro, tão bem retratado no livro da jornalista Daniela Arbex. De acordo com os depoimentos da jornalista, apenas 30% dos pacientes tinham o diagnóstico de doenças mentais. Os demais eram encaminhados ao hospital por serem homossexuais, militantes políticos, meninas que tiveram relações sexuais

antes do casamento, mulheres estupradas que engravidaram... Enfim, pessoas inocentes que sofriam algum tipo de preconceito. Há a estimativa de que 60 mil pessoas morreram na colônia de Barbacena.

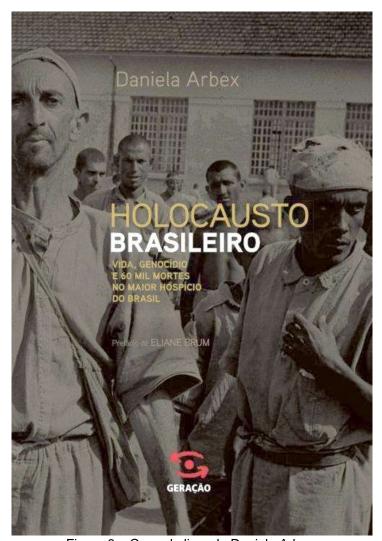


Figura 8 – Capa do livro de Daniela Arbex.

Desde o início do século XX, a falta de critério médico para as internações era rotina no lugar onde se padronizava tudo, inclusive os diagnósticos. Maria de Jesus, brasileira de apenas vinte e três anos, teve o Colônia como destino, em 1911, porque apresentava tristeza como sintoma. Assim como ela, a estimativa é que 70% dos atendidos não sofressem de doença mental. Apenas eram diferentes ou ameaçavam a ordem pública. Por isso, o Colônia tornou—se destino de desafetos, homossexuais, militantes políticos, mães solteiras, alcoolistas, mendigos, negros, pobres, pessoas sem documentos e todos os tipos de indesejados, inclusive os chamados insanos. A teoria eugenista, que sustentava a ideia de limpeza social, fortalecia o hospital e justificava seus abusos. Livrar a sociedade da escória, desfazendo-se dela, de preferência em local que a vista não pudesse alcançar. (ARBEX, 2013, p. 25)

Vale lembrar que, em Tchernóbil, as pessoas também foram obrigadas a deixar suas casas. Após serem levadas a outros lugares, caso dissessem que eram de Tchernóbil, sofriam preconceitos por serem objetificadas a meras "bombas radiativas". "Desde os primeiros dias sentimos que nós, gente de Tchernóbil, éramos repudiados. Tinham medo de nós." (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 243). Quando o governo soviético começou a "tentar" conter a radiação, as pessoas eram convocadas como "voluntárias" pelo governo russo e, se houvesse qualquer objeção, eram ameaçadas, inclusive, de perderem as carteiras do partido. "[...] havia a disciplina militar. Tinham de apresentar as suas carteiras ao Partido, e lá não permitiam que ninguém se deslocasse." (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 169). Embora em contextos diferentes, vemos em Holocausto Brasileiro a repetição dos mesmos marcadores discursivos destacados anteriormente (falta de liberdade individual, repressão, discriminação, perda da identidade, migração obrigatória, omissão do Estado, ocultamento das informações, negligência e impunidade).

b) "A história não contada da boate Kiss"

A obra *Todo dia a mesma noite: a história não contada da boate Kiss*, de Daniela Arbex, traz uma outra perspectiva dos acontecimentos do fatídico 27 de janeiro de 2013, em Santa Maria. À semelhança do tipo de literatura que estamos investigando, a autora procura evidenciar os fatos dando voz àqueles que, direta ou indiretamente, estiveram próximos aos acontecimentos da tragédia. São relatos sinceros e emocionados de sobreviventes, familiares, amigos, bombeiros, profissionais de saúde e tantos outros: todos vítimas de uma catástrofe anunciada. Mais do que apenas transmitir os relatos, Arbex humaniza os personagens reais da história que vai muito além do incêndio e das exaustivas coberturas da mídia.



Figura 9 – Capa do livro Todo dia a mesma noite, de Daniela Arbex

O livro traz temas dolorosos, porém necessários. Necessários porque recontam, ao mesmo tempo que denunciam, as diversas negligências e erros que a História oculta. Obras como *Todo dia a mesma noite* nos permitem, através do senso de justiça, não tolerar que histórias assim se repitam. Histórias marcadas por ações obscuras de empresários, políticos, servidores públicos e tantos outros que, ou se beneficiaram da fragilidade jurídica brasileira, ou tentaram deliberadamente calar a voz das famílias. Há, assim como em *Vozes de Tchernóbil*, a tentativa de recuperar das vozes ocultadas daqueles que viram entes queridos terem suas histórias interrompidas. Aqui também vemos a repetição dos mesmos marcadores discursivos destacados anteriormente (falta de liberdade individual, repressão, discriminação, perda da identidade, migração obrigatória, omissão do Estado, ocultamento das informações, negligência e impunidade).

Sabemos que a história se repete de muitas formas e com diferentes versões. Ao relacionar as histórias que vimos no Brasil às histórias de Tchernóbil, procuramos mostrar que algumas cenas já existiam em outros lugares, em outros cenários. De alguma forma, as coisas já estavam significadas, que é o que a Análise do Discurso chama de interdiscurso, aquilo que já foi dito em um outro lugar e de outra forma. No entanto, ao criarmos os diálogos entre as cenas brasileiras e as histórias de Tchernóbil, retomamos sentidos já existentes, mas também instauramos novas significações quando propomos um novo olhar para o que há de comum nessas histórias que se repetem. Enfim, produzimos novos sentidos a partir de sentidos já existentes.

No próximo tópico, vamos adentrar no universo da Análise do Discurso (AD) a fim de compreendermos como a AD possibilita diferentes olhares sobre a literatura. Como obra representativa desse *fazer literário*, teremos, obviamente, como objeto de análise o livro *Vozes de Tchernóbil*.

1.5. Por que pensar a Literatura na perspectiva da Análise do Discurso?

Com os instrumentos da Análise do Discurso (AD), mais precisamente pela Análise do Discurso de linha francesa, podemos mobilizar diversos sentidos a partir da obra *Vozes de Tchernóbil*. Não nos interessa a interpretação fechada, estável, mas sim investigar/especular o funcionamento de uma obra literária em diálogo com a história. Ou ainda, como os sujeitos-personagens (reais) se delineiam a partir do imaginário de uma obra literária.

Quanto ao campo teórico da AD, diversos conceitos são importantes nesta pesquisa: noção de arquivo, ideologia, narratividade, historicidade. Entretanto, o principal aparato teórico utilizado nesta etapa é a noção de silêncio. Por isso nossa principal referência é o livro *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos*, de Eni Orlandi (2007) – uma das pesquisadoras mais representativas nas pesquisas em Análise do Discurso no Brasil. Através de sua obra, é possível perceber as múltiplas possibilidades de se pensar o texto a partir do texto.

Com efeito, a relação que a análise de discurso estabelece com o texto não é para dele extrair um sentido, mas sim para problematizar essa relação, ou seja, para tornar visível sua historicidade e observar a relação de sentidos que aí se estabelece, em função do efeito de unidade. (ORLANDI, 2007, p. 172)

Em As formas do silêncio, a autora mobiliza os sentidos do silêncio, ou mais precisamente, sua constituição e funcionamento. Ao ler uma obra literária (*Vozes de Tchernóbil*) sob a ótica de *As formas do silêncio*, podemos questionar: que outra versão é contada a partir de um livro literário? Ou ainda, como a dicotomia "escrita literária" *versus* o dito "factual" se desfaz na leitura desta obra? Que outros sentidos são colocados à prova?

Eni Orlandi não está interessada na forma física do silêncio (o ruído e o não ruído), mas preocupa-se em com o silêncio simbólico e histórico e também na forma como ele se manifesta. Nesta investigação, proponho leituras sobre um tipo de silêncio que nasce a partir do silêncio físico, a partir do não ruído. Por exemplo, quando o trauma se instaura e não conseguimos falar... que silêncio está por trás desse outro silêncio físico? Vamos pensar em um sentido engendrando outros sentidos, ou mais precisamente, como o silêncio simbólico pode se manifestar através do silêncio físico (do não ruído).

Para entendermos melhor essa engrenagem, vamos recorrer à metáfora para compreender a teoria: há um conto de Jorge Luis Borges que, pelo viés da ficção, ilustra como um sentido engendra outro(s). O conto revela-nos o que chamamos de lirismo, mas é também uma filosofia da linguagem – e uma qualidade da linguagem, ou, para ser mais preciso, do discurso. O conto se intitula *A escrita do Deus*, o personagem Tzinacan, mago da pirâmide Qaholom, está preso num cárcere tentando decifrar a escritura de deus.

Horas depois, comecei a avistar a lembrança; era uma das tradições do deus. Este, prevendo que no fim dos tempos ocorreriam muitas desventuras e ruínas, escreveu no primeiro dia da Criação uma sentença mágica, capaz de conjurar esses males. Escreveu-a de maneira que chegasse às mais distantes gerações e que não tocasse o azar. Ninguém sabe em que ponto a escreveu nem com que caracteres, mas consta-nos que perdura, secreta, e que um eleito a lerá. Considerei que estávamos, como sempre, no fim dos tempos e que meu destino de último sacerdote do deus me daria acesso ao privilégio de intuir essa escritura. (BORGES, 1999, p. 665)

No conto do escritor argentino, as palavras estão dentro das palavras. Pela alegoria borgeana, é possível também pensar nas palavras que engendram ação, ou

mais especificamente, na força de o verbo moldar o mundo ao nomearmos as coisas e darmos sentido a elas.

Considerei que mesmo nas linguagens humanas não existe proposição que não envolva um universo inteiro; dizer o tigre é dizer os tigres que o geraram, os cervos e tartarugas que ele devorou, o pasto de que se alimentaram os cervos, a terra que foi a mãe do pasto, o céu que deu luz à terra. Considerei que na linguagem de um deus toda palavra enunciaria essa infinita concatenação dos fatos, e não de um modo implícito, mas explícito, e não de um modo progressivo, mas imediato. (BORGES, 1999, p. 665)

Com os instrumentos da AD, seria possível verificar o potencial semântico da sentença — "as palavras estão dentro das palavras" — ao relacioná-la com o pressuposto de que o sentido sempre pode vir a ser outro. Tais reflexões nos levariam a perguntar: as vozes de Tchernóbil engendram quais outros sentidos? Ou ainda, pelo viés da Análise do Discurso, podemos questionar: que outros sentidos são produzidos (ou são tensionados, ou estão à margem do texto literário)? Quando Aleksiévitch decide, por meio da literatura, dar voz aos aldeões, às cozinheiras, ao pobre, às pessoas simples... àqueles, como ela mesmo afirma, que foram silenciados, quais outras histórias nos contam as histórias por eles contadas?

Quando deixamos de lado as histórias dos textos mecanizados dos jornais para falar daquelas que ganharam vivacidade pela força estética da literatura, evidenciamos que a circulação desses discursos – onde eles se formulam e se manifestam – faz toda a diferença. E tudo pode virar objeto de análise.

No âmbito da terra existem formas antigas, formas incorruptíveis e eternas; qualquer uma delas podia ser o símbolo buscado. Uma montanha podia ser a palavra do deus, ou um rio ou o império ou a configuração dos astros. Mas no curso dos séculos as montanhas se aplainam e o caminho de um rio costuma desviar-se e os impérios conhecem mutações e estragos e a figura dos astros varia. No firmamento há mudança. (BORGES, 1999, p. 665)

Em *A escrita de deus*, Tzinacan acredita que a chave para decifrar as palavras da divindade camufla-se nas listras de um jaguar que o acompanha na cela. Antes que consiga ler a pelagem do animal, Tzinacan sabe ser necessário compreender, primeiro, a linguagem do deus.

Assim como a palavra de deus borgeana, veremos que, na Análise do Discurso, tudo pode ser *corpus* para análise, "qualquer uma delas podia ser o símbolo buscado", o que possibilita constante migração de sentidos. Através das leituras propostas pela professora e pesquisadora Eni Orlandi, buscaremos, no segundo

capítulo, decifrar a linguagem do silêncio, a forma como ela se constitui e se manifesta, para assim, compreendermos o silêncio na literatura. Como exposto na introdução deste trabalho, espera-se, a partir da perspectiva da Análise do Discurso (AD), mobilizar sentidos, propor diferentes possibilidades de/do olhar para o sujeito que se materializa/constitui no texto literário, ou ainda, compreender como outros sentidos são mobilizados na literatura/fora da literatura/e a partir da literatura.

CAPÍTULO 2: O SILÊNCIO DO/NO SILENCIADO NA LITERATURA

Vale a pena aí lembrar: toda palavra é capaz de poesia; todo sentido é capaz de silêncio. (Eni Orlandi, As formas do Silêncio)

2. 1. O Silêncio, por Eni Orlandi. A cesura, por Walter Benjamin.

O poeta Manoel de Barros dizia que "a palavra é o nascedouro que acaba compondo a gente." Neste capítulo pretendo rasurar os versos do poeta para dizer: [o silêncio] "é o nascedouro que acaba compondo a gente". Lá no início da pesquisa, algumas questões foram postas em cena: qual história que o silêncio cala? Ao silêncio cabe uma voz? Ou ele diz apenas no não dito? Tais questionamentos serão retomados ao longo das próximas páginas. Como referenciais teóricos, dois conceitos são fundamentais: o silêncio e suas formas, proposta por Orlandi em *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos* (2007) e o conceito de cesura, formulado pelo frankfurtiano Walter Benjamin.

Inicialmente, será pelo viés da Análise do Discurso que compreenderemos a noção do silêncio, mais especificamente, o seu prisma/caráter fundador, como propõe Orlandi. Depois de pensarmos neste silêncio que perpassa as palavras – ou que está entre elas – mobilizando outros sentidos, recorreremos a Walter Benjamin a fim de tentarmos compreender o conceito de cesura pelo viés da AD.

Segundo Orlandi,

1. há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras; 2. O estudo do silenciamento (que já não é silêncio mas "pôr em silêncio") nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito distinta da que se tem estudado sob a rubrica do "implícito". (ORLANDI, 2007, p. 11)

Nas análises propostas em *Vozes de Tchernóbil*, os três tipos de silêncio serão identificados:

- I. Estar em silêncio = Estar em sentido
- II. Pôr em silêncio = forma de censura
- III. Silêncio do indizível = Estar no sem sentido

Enquanto o primeiro e o terceiro abarcam o silêncio fundante, princípio de toda significação, o segundo tem a ver com a própria noção de silenciamento, ou ainda, com a própria política que envolve o silêncio. Já o terceiro silêncio revela a dificuldade de, diante do horror, contar o inenarrável. No título deste capítulo apresentamos "o silêncio do/no silenciado na literatura", o funcionamento do/no poderia assim ser interpretado:

- O silêncio do silenciado (silêncios I e III estar em silêncio e silêncio do indizível). Nesse caso, o silêncio parte do sujeito.
- O silêncio *no* silenciado (silêncio II pôr em silêncio forma de censura). Nesse tópico, o silêncio foi imputado no sujeito.

Mas seria possível efetivamente demarcar as diferenças entre as formas do silêncio?

Quando atentamos para o silêncio, tematizando razões "constitutivas", fazemos o percurso da relação silêncio/linguagem e estamos no domínio do silêncio fundante. Quando circulamos pelas razões políticas, trabalhamos a dimensão do silenciamento na "formulação" dos sentidos. (ORLANDI, 2007, p. 54)

Para Orlandi (2007), embora o silêncio não seja categorizável, ela procura desvendar sua constituição, de maneira que não seja visto apenas como "vazio", como popularmente é visto em nossa sociedade. O silêncio pode ser dividido em duas formas e subformas:

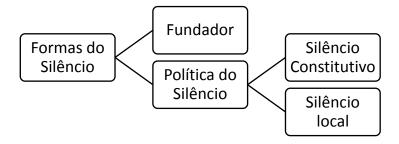


Figura 10 – Formas do silêncio, segundo Orlandi.

O silêncio fundante é o princípio de toda significação, a partir do silêncio é que a linguagem se constitui. Já a política do silêncio pressupõe o silenciamento, que tem relação com o "poder-dizer". No silêncio constitutivo, por exemplo, quando se diz algo, deixa-se de dizer outra coisa.

Com efeito, a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada.

A diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio é que a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo. (ORLANDI, 2007, p. 73)

Assim como o silêncio indica que o sentido pode vir a ser outro, a cesura – na perspectiva benjaminiana – indica que as lacunas na história têm muito a nos contar. Na perspectiva das normas de versificação, cesura é a pausa ou o corte no interior do verso, necessária para identificar suas divisões rítmicas. Para Benjamin, não se deve buscar o discurso histórico apenas no desenrolar da narrativa histórica, deve-se observá-lo mais precisamente naquilo que lhe escapa, nos seus silêncios, nos seus cortes, em sua cesura. Jeanne Marie Gagnebin, uma das maiores pesquisadoras da obra de Benjamin, em seu livro *História e narração em Walter Benjamin* dedica um capítulo a explorar a relação História e Cesura na obra do frankfurtiano. Segundo a autora:

[...] as fraturas que escandem a narração não são, portanto, simplesmente as marcas da desorientação moderna ou do fim de uma visão universal coerente. São, igualmente, os indícios de uma falha mais essencial da qual pode emergir uma outra história, uma outra verdade (da qual podem nascer outras histórias, outras verdades) (GAGNEBIN,1999, p.103-104).

Ao pensarmos no discurso histórico, podemos relacionar às expressões silêncio e cesura à ideia de fratura. "O silêncio é assim a 'repetição' (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido." (ORLANDI, 2007, p. 13). Já a cesura é o recuo necessário para que a história possa se (re)significar. É esse silêncio presente na cesura que possibilita que outra história seja contada.

Trazendo à tona tais definições, devemos nos perguntar sobre o livro literário *Vozes de Tchernóbil*: o que nele significa por si mesmo e o que se diz não dizendo? Responder não será fácil, já que o "silêncio não é pois imediatamente visível e interpretável. É a historicidade inscrita no tecido textual que pode 'devolvê-lo', tornálo apreensível, compreensível. (ORLANDI, 2007, p. 58). Mais ao fim da discussão vamos, enfim, nos perguntar: como a historicidade poderia ser (re)significada a partir do livro? Por enquanto, interessa-nos apenas as formas do silêncio que se faz cesura, fratura, fôlego.

2.2. O Silêncio em Vozes de Tchernóbil

Quando o homem, em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo. (ORLANDI, 2007, p. 27)

Antes de adentrarmos nas análises, gostaria de comentar sobre o meu desejo primeiro, que era ter a literatura como corpus de análise. No entanto, ao escolher para análise uma obra literária estrangeira, sabia que assumiria alguns riscos: um romance que trazia relatos de um desastre em plena União Soviética traria memórias discursivas muito diferentes da nossa cultura, as condições de produção de lá seriam diferentes das nossas de cá, as formações discursivas também não se equivaleriam. Foi pensando em todas essas questões que comecei a refletir sobre a universalidade da literatura, tendo como fundamento algumas características globais da arte literária. Algumas correntes da crítica literária já se debruçaram longamente à investigação de mapear características universais nos diferentes textos literários, como por exemplo, o trabalho dos formalistas russos ao pensarem na literatura como ciência (as noções de estranhamento, literariedade...). Se há um traço comum em todas as literaturas,

por que não nos perguntar: como tal obra literária funciona em nós? Essa questão nos leva a uma proposta levantada por outra linha teórica, da Estética da Recepção, em que se propõe analisar como a obra se materializa a partir do leitor. Toda essa bagagem dentro dos estudos literários, de certa forma, influenciava o que eu buscava na Análise do Discurso. Ainda que fossem ciências distintas, fui percebendo que a minha formação nos estudos literários poderia contribuir nas descobertas que eu pretendia realizar na AD. E assim me decidi por *Vozes de Tchernóbil* mesmo conhecendo todos os riscos das fronteiras.

Em Vozes de Tchernóbil, não só as vozes são múltiplas, os silêncios também o são. Para conseguir mapear e compreender as significações deste silêncio simbólico, inicialmente resolvi encontrar, na literatura, o silêncio físico (o não ruído). Na minha concepção, seria esse não ruído que me levaria ao simbólico. Então comecei a buscar na obra a palavra silêncio e também alguns de seus sinônimos ou sentidos aproximados. Ao final, obtive a seguinte lista e suas respectivas regularidades:



Figura 11 – Termos associados ao silêncio

Em Vozes de Tchernóbil, a narrativa carrega alguns traços do texto dramático. A autora se preocupa em marcar entre parênteses determinadas ações dos personagens, chamadas rubricas. Além de situar o leitor quanto aos aspectos da narrativa, as palavras nos parênteses também funcionam como pausa e fôlego. Esse movimento do silêncio significante, esse deslocamento de presença e ausência,

revela-nos uma relação fundamental entre linguagem e o tempo. O ritmo no significar supõe o movimento entre silêncio e linguagem (ORLANDI, 2007, p. 25). A força semântica e o caráter polissêmico dessas observações nos impacta, pois ora as palavras indicam o "perder a voz", ora indicam o "fazer com que cale", ora a "interdição"... Cada uma das formas possibilita múltiplas intepretações, por isso também nos interessa verificar como, a partir delas, os sentidos se movimentam. Como diz a própria autora de *As formas do Silêncio* (2007), usamos as mesmas palavras para outras significações, assim como dizemos palavras diferentes para manter o mesmo significado. (ORLANDI, 2007, p. 94)

O número de regularidades das palavras que remetem ao silêncio evidencia, ainda que de forma superficial, a persistência do sentido no livro. Nos próximos tópicos, proponho inicialmente que pensemos nos movimentos de sentido a partir das palavras que já trazem a marca do silêncio no próprio código, em sua própria textualização.

Sabemos que a forma do silêncio se significar não está apenas na palavra silêncio. O silêncio pode ser marcado por um sinal de pontuação, por algum relato que não foi incluído pela autora na obra, o silêncio pode ter muitas formas. Resolvemos começar a pensar o silêncio a partir de sua textualização para tentar compreender como ele se movimenta nos testemunhos. A partir desse primeiro gesto de leitura sobre a palavra *silêncio*, elencamos alguns descritores que persistem nos fragmentos literários.

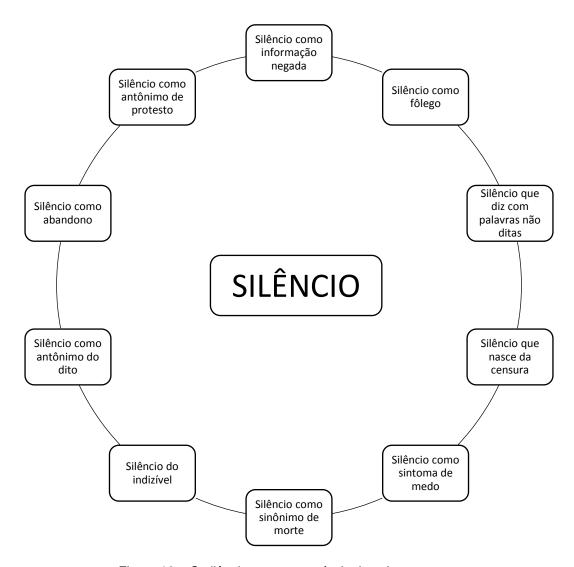


Figura 12 – O silêncio e seus possíveis descritores

Alguns recortes serão feitos para que possamos pensar na palavra dentro das outras palavras, nos sentidos que engendram outros sentidos. Para não se perder a força estética do texto literário, consideramos importante apresentar tais palavras dentro do contexto em que elas estavam inseridas. Seguem os recortes:

"Serviu em Moscou nas tropas dos bombeiros e quando voltou só queria ser bombeiro. Nada mais. (Silêncio)." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.17) - Relato de Liudmila Ignátienko, esposa de um bombeiro falecido.

"Pegue tudo o que for necessário. Pegue! Como ele está? Como estão todos? Eles vão viver?". Viver... (Silêncio). (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.23) - Relato de Liudmila Ignátienko, esposa de um bombeiro falecido.

'A pequena Natacha de catorze anos chorava muito, estava assustada. Mas a medula dela era a melhor de todas. (Silêncio)." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.26) - Relato de Liudmila Ignátienko, esposa de um bombeiro falecido.

"Agora posso falar sobre isso... Antes não podia. Eu me calei por dez anos.. Dez anos... (Silêncio)." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.26) - Relato de Liudmila Ignátienko, esposa de um bombeiro falecido.

"Ele pedia que eu não chorasse. Dava sinais de lá... De cima. (Longo silêncio.)" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.34) - Relato de Liudmila Ignátienko, esposa de um bombeiro falecido.

"Alguém pode explicar? Alguém tentaria? Eu me arrasto sobre a tumba de joelhos... (Longo silêncio.)" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.35) - Relato de Liudmila Ignátienko, esposa de um bombeiro falecido.

"E não me pergunte mais nada... Não quero me chatear... (Silêncio.)" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.90) - Relato de Liudmila Ignátienko, esposa de um bombeiro falecido.

"Também é gente armada, mas é diferente, não perseguem pessoas. Se eu escuto um tiro, sei que estão caçando aves ou lebres. (Silêncio.)" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.93) - Relato de Família K (mãe).

"O que restou foi um túmulo recém cavado. Um grande quadrado. Enterraram também o poço, o jardim... (Silêncio.) Enterrávamos a terra." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.134) - Relato de Arkádi Fílin, liquidador.

"Depois daquele dia, eu já não podia continuar com ele, responder às perguntas que fazia... (Silêncio.)" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.151) - Relato de Kátia P.

"Que não era o nosso amor. (Dá a volta até a janela e chora em silêncio.)" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.128) - Relato de Larissa Z., mãe.

Não quero! Não quero lembrar! (Fecha os olhos e se balança em silêncio.)' (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.272) - Relato de Nina Prókhorovna, esposa de um liquidador.

"O que restou dele para mim foi o relógio, a carteira militar e a medalha de Tchernóbil. (Longo silêncio.)" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.360) - Relato de Valentina Timofiéevna, esposa de um liquidador.

Silêncic

"Os rapazes ficaram em silêncio; havia duas mulheres, uma delas estava de guarda no dia do acidente e chorou: 'Meu Deus! Os meus filhos estão lá. O que será deles?' ". (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.22) - Relato de Liudmila Ignátienko, esposa de um bombeiro falecido.

" '(...) mas todos guardavam silêncio sobre o principal: o que de fato havia acontecido?' " (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.42) - Relato da autora.

"E eles não tinham culpa, nem as feras nem os pássaros, e morriam em silêncio, isso é ainda mais terrível." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.47) - Relato da autora.

" 'Os rapazes ficaram em silêncio por um tempo e se foram. Eram tão jovens. Uns garotos!'" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.61) - Relato de Zinaída levdokímovna, residente na zona proibida.

" 'Fiquei dentro de casa. Lá fora eram só gritos. Só gritos! Mas depois, silêncio.' " (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.61) - Relato de Zinaída Ievdokímovna, residente na zona proibida.

" 'À noite, sonho às vezes que alguém me chama. A voz da vizinha: Zina!. Silêncio. E novamente: Zina!'." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.64) - Relato de Zinaída levdokímovna, residente na zona proibida.

"'Ai, como me dói, vizinhas, como dói! É melhor falar baixo. Levem o ataúde em silêncio. Com cuidado.'". (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.81)

"O jovem caiu... Beijou os sapatos deles... Todos nós ficamos em silêncio, o ônibus todo. Assim que o ônibus partiu: ta-ta-ta... Tive medo de olhar para trás... (Chora.)" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.87) - Relato da filha, Família K.

"O silêncio te ajuda a se preparar... O homem vive entre a morte, mas não entende o que ela é." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.99) - Não há atribuição de nome ao relato.

"Os oficiais que nos acompanhavam respondiam às nossas perguntas com silêncio." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.118) - Coro dos soldados

"Fomos obrigados a assinar um papel. Um compromisso de não divulgar nada. Eu mantive o silêncio." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.119) - Coro dos soldados

"E a nossa única resposta é o silêncio." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.130) -Relato de Evguêni Aleksándrovitch, professor da Universidade Estatal de Gómel

"Foi estranho, aquilo não era nada habitual no meu pai. Todos estavam em silêncio no ônibus, olhavam pela janela." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.148) - Relato de Kátia P.

Silêncio

"Em completo silêncio. Experimentei uma sensação de choque." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.155) - Relato de Serguei Gúrin, operador de câmera cinematográfica.

"Ele abre os olhos e volta a dormir. Em silêncio. Como se estivesse morto." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.236) - Relato do Coro do povo.

"MONÓLOGO SOBRE COMO NA VIDA AS COISAS TERRÍVEIS OCORREM EM SILÊNCIO E DE FORMA NATURAL" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.256) - Título do monólogo

"E, numa palavra, compreendi que na vida as coisas mais terríveis ocorrem em silêncio e de forma natural." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.263) - Relato de Zóia Danílovna Bruk, Inspetora do Serviço de Proteção da Natureza.

'Um silêncio. Que silêncio existe ali! Completamente diferente daqui. E de repente, no meio desse silêncio, se ouve a estranha voz humana: "Gocha é bom. Gocha é bom'." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.299) - Relato de Lília Mikháilovna, professora da Escola de Arte e Cultura de Moguilióv e diretora de teatro.

"Pelas ruas cobertas pela relva, correm gatos com as caudas levantadas. Não há ninguém. Os gatos fazem amor. Tudo floresce. Há beleza e silêncio. Os gatos correm por uma estrada, esperam alguém. Na realidade, eles se lembram dos homens." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.304) - Relato de Lília Mikháilovna, professora da Escola de Arte e Cultura de Moguilióv.

"Estive numa central atômica: era um silêncio solene. Uma limpeza... Num canto, bandeiras vermelhas e flâmulas 'Vencedor da competição socialista'." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.310) - Relato de Vladímir Matviéevitch, ex-primeiro secretário do Comitê Distrital do Partido de Slávgorod.

"Um parente tinha dado a ela e explicado como tomar (ele trabalhava no Instituto de Física Nuclear); ele pediu, porém, silêncio absoluto sobre o assunto. Ela lhe deu a palavra de que ficaria muda como um peixe, como uma pedra! Ele temia, sobretudo, conversas e perguntas pelo telefone."

(ALEKSIÉVITCH, 2016. p.314) - Relato de Irina Kisseliova, jornalista.

"Eu viajei à zona desde os primeiros dias. Lembro que ao parar em algum povoado, o que me impressionava era o silêncio!" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.314) - Relato de Irina Kisseliova, jornalista.

"Não se ouvia nada. Eu andava pelas ruas... silêncio." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.314) - Relato de Irina Kisseliova, jornalista.

"Um silêncio, uma calma... Lá você pode esquecer a sua vida." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.350) - Relato de Valentina Timofiéevna, esposa de um liquidador.

ilêncio

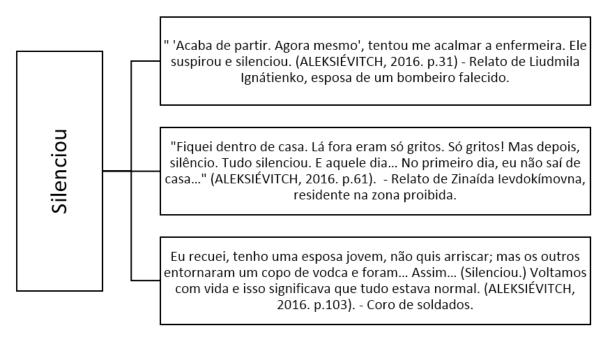


Figura 13 – O "silêncio" em Vozes de Tchernóbil

Difícil indicar as diferentes formas de cada um desses silêncios. No entanto, durante a leitura, somos levados a supor que suas formas se manifestam:

 na informação negada: quando as autoridades se recusavam a dar informações claras às vítimas. "[...] mas todos guardavam silêncio sobre o principal: o que de fato havia acontecido?" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.42). O fragmento a seguir é um relato de uma das testemunhas sobre o dia após o acidente:

Ninguém falava em radiação, só os militares circulavam com máscaras respiratórias... As pessoas compravam os seus pães, saquinhos com doces e pastéis nos balcões... A vida cotidiana prosseguia. Só que... as ruas eram lavadas com uma espécie de pó...(ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 19)

- no silêncio como fôlego: alguns relatos são tão dramáticos que as testemunhas precisam de fôlego para seguir na narrativa. Eis a fala de Liudmila Ignátienko, esposa de um bombeiro falecido no acidente: "Alguém pode explicar? Alguém tentaria? Eu me arrasto sobre a tumba de joelhos... (Longo silêncio.)" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.35).
- no silêncio que diz com palavras não ditas: por mais que Aleksiévitch tentasse mostrar uma quantidade considerável de vítimas e de histórias, muito ainda ficou por dizer. Há duas causas que justificam a impossibilidade dessa

totalidade: nem todas as vítimas puderam ser entrevistadas e nem tudo pôde ser dito. Há dois títulos de monólogos que marcam esse tipo de silêncio: 1º) Monólogo de uma canção sem palavras; 2º) Três monólogos sobre um antigo terror, e sobre por que o homem calava enquanto as mulheres falavam.

- no silêncio que nasce da censura: Quando as vítimas buscavam por respostas, o governo ameaçava retirar suas carteiras do partido: "Certo dia, pedi a palavra na reunião do Partido e perguntei: onde estão os profissionais? Onde estão os físicos? Os radiologistas? Mas então ameaçaram cassar a minha carteira." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.232).
- no silêncio como sintoma de medo: Relato de Nina Prókhorovna, esposa de um liquidador: "Não quero! Não quero lembrar! (Fecha os olhos e se balança em silêncio.) Não quero falar. Ele morreu e tive tanto medo, como num bosque escuro." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.272).
- no silêncio como sinônimo de morte: Relato de Valentina Timofiéevna, esposa de um liquidador: "O que restou dele para mim foi o relógio, a carteira militar e a medalha de Tchernóbil. (Longo silêncio.)" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.360)
- no silêncio do indizível: Compreendemos como silêncio do indizível aquilo que não pode ser dito em decorrência do horror. O relato de Evguêni Bróvkim, professor universitário e vítima de Tchernóbil, nos permite compreender esse inenarrável:

Mandei o conto para uma revista. Responderam que aquilo não era literatura, mas conto de terror. Certamente havia me faltado talento. Mas naquela resposta, tenho a impressão de que havia outra razão. Eu ficava matutando: por que se escreve tão pouco sobre Tchernóbil? Os nossos escritores continuam a escrever sobre a guerra, sobre os campos de trabalho stalinistas, mas calam sobre Tchernóbil. Há talvez um, dois livros e acabou-se. Você acha que é mera casualidade? O acontecimento ainda está à margem da cultura. É um trauma da cultura. E a nossa única resposta é o silêncio. Fechamos os olhos como crianças pequenas e acreditamos que assim nos escondemos, que o horror não nos alcançará. (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.130)

 no silêncio como antônimo do dito: o silêncio que surge quando não se quer dizer: "Os oficiais que nos acompanhavam respondiam às nossas perguntas com silêncio." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.118), ou ainda, "Fomos obrigados a assinar um papel. Um compromisso de não divulgar nada. Eu mantive o silêncio." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.119).

- no silêncio como abandono: Relato de Lília Mikháilovna, professora da Escola de Arte e Cultura de Moguilióv e diretora de teatro: 'Um silêncio. Que silêncio existe ali! Completamente diferente daqui. (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.299)
- no silêncio como antônimo de protesto: quando se cansa da luta, o não falar para não lembrar. "E não me pergunte mais nada... Não quero me chatear... (Silêncio.)" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.90).

Orlandi (2007) ressalta que o silêncio não fala, ele significa. Para nós, ainda é difícil compreender esse *significar* sem traduzi-lo em palavras. Não sem esforço, o uso dos descritores é uma tentativa de formular sentidos a partir da palavra. Tais gestos de leitura não falam o silêncio, mas eles nos situam, como se nos revelasse: "Olhem! Aqui está o silêncio." em vez de dizer "Aqui é o silêncio".

Também é interessante perceber como que, nos relatos, o silêncio aparece mais como consequência do que causa. Como causa, houve apenas uma ocorrência: quando o silêncio existe propositalmente para negar uma informação. Por exemplo, quando o governo soviético omitiu os reais perigos do acidente nuclear.

Nas altas esferas, decisões eram tomadas, instruções secretas eram passadas, os helicópteros subiam aos céus, uma enorme quantidade de caminhões militares se deslocava pelas estradas; embaixo, esperavam-se as ordens e temiam-se, vivia-se de rumores, mas todos guardavam silêncio sobre o principal: o que de fato havia acontecido? Não se encontravam palavras para novos sentimentos, e não se encontravam sentimentos para novas palavras, as pessoas não ousavam ainda se expressar, mas aos poucos emergia da atmosfera uma nova maneira de pensar; é assim que hoje podemos definir aquele nosso estado. Os fatos já não bastavam, devia-se olhar além dos fatos, penetrar no significado do que acontecia. Estávamos sob o efeito da comoção. E eu buscava essa pessoa abalada... E ela pronunciava um texto novo... As vozes por vezes irrompiam como de um sonho ou de um pesadelo, de um mundo paralelo. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 42)

Se não havia autoridades e responsáveis para nomear aquilo que estava acontecendo, o próprio silêncio causava novos sentimentos e novas palavras. Sempre aprendemos que, quanto mais a sociedade se modifica, mais as palavras também se alteram. Como significar aquilo que não tem nome? Como significar aquilo que não

tem memória discursiva? Aleksiévitch encontrou uma forma para isso: a literatura. Através da literatura, ela produziu um gesto de interpretação sobre o que aparentava inenarrável. E talvez o grande trunfo estava no fato de ela não se ater a dados históricos, estatísticas..., a autora buscou o que parecia menos notável: ouvir histórias.

Como podemos observar, não se trata apenas de diferenciar o ruído do não ruído, a ausência de sons nesses casos é, efetivamente, de origem simbólica. O silenciar, neste caso, é um ato consequente da tragédia. Assim interpretamos:

Em vez de protesto, silêncio.

Quando se quer dizer, mas não é se permitido. Silêncio como sintoma de censura.

Quando se quer dizer, mas não consegue. Silêncio como sintoma de trauma.

Silêncio na cidade fantasma, como consequência do abandono após o acidente.

Figura 14 – O silêncio como consequência.

As próximas palavras apresentadas possuem sentidos que são considerados próximos aos sentidos do silêncio, no entanto, veremos que na Análise de Discurso não existem sinônimos perfeitos; cada constituição, formulação e circulação do discurso mobiliza seus diferentes sentidos. A fim de que melhor as observemos dentro de suas formulações, as palavras foram dispostas em dois blocos: a) calar (calado e calam) e b) emudecer (mudo, mudez e emudece).

a) calar (calado e calam):

"Calaram-se os filósofos e os escritores, expulsos dos seus canais habituais da cultura e da tradição." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.42) "Eu quero testemunhar, a minha filha morreu por culpa de Tchernóbil. E ainda querem nos calar." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.68) "O trabalho deles é gritar. O nosso é nos calar." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.75) " 'Eliminar a canhoneira inimiga. Fazer calar a metralhadora a peito aberto.' " (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.111) "O poder se cala, traiu seu povo, mas nós não vamos nos calar." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.193) "Os pilotos se calaram. Eles tinham vindo contar como realizavam cinco voos num só dia." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.221) "Não lembro sobre o que eu queria me calar. Aconteceu de tudo. Eu olhava tão longe, talvez além da morte... (Detém-se.)." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.356) "Os outros voltaram para casa e se calaram." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.376)

"Os familiares estavam calados. Mamãe estava com um lenço preto." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.33)

"O meu marido ficou dois meses acamado. Calado, não me respondia. "
(ALEKSIÉVITCH, 2016. p.71)

"Que estivesse acamado, calado, mas em casa. Quando uma pessoa morre, não se deve chorar." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.71)

"Ficamos caladas... Eles gritaram: "De onde é?!". (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.90)

"Um oficial falou: 'Calados! As expressões de pânico serão julgadas por um tribunal militar como em tempo de guerra'. " (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.118)

"Eu me mantive calado. Quem estava disposto a me ouvir?" (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.119)

"Durante as primeiras semanas e os primeiros meses, todos se mantiveram calados." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.177)

" 'Vou morrer'. Voltou mais calado. Eu tentava convencê-lo. Implorava." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.235)

"Durante a meia hora de viagem, permanecemos calados ou falamos de outros assuntos. Temíamos comentar em voz alta com os colegas o ocorrido." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.275)

"Um filme sobre um soldado mudo. Ele se mantém calado durante todo o filme." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.301)

"As crianças não aplaudem. Não se levantam. Ficam caladas." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.302)

"Novamente não aplaudem. Não se levantam. Permanecem caladas. (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.302)

"E apesar disso, os meus alunos se apaixonam, têm filhos. Mas os seus filhos são calados, fracos." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.303)

"Tenho me calado, me calado, mas um dia no trem comecei a contar para pessoas estranhas." (ALEKSIÉVITCH, 2016. p.351)

Calado

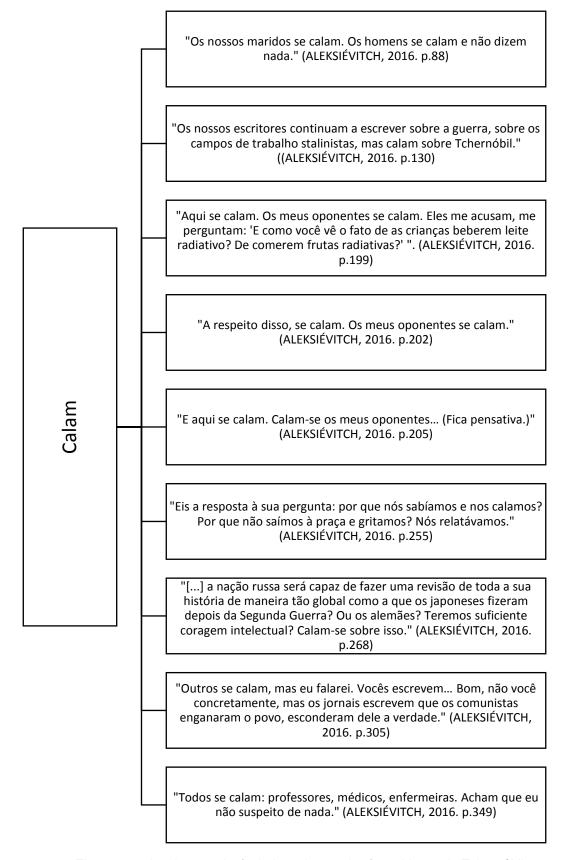
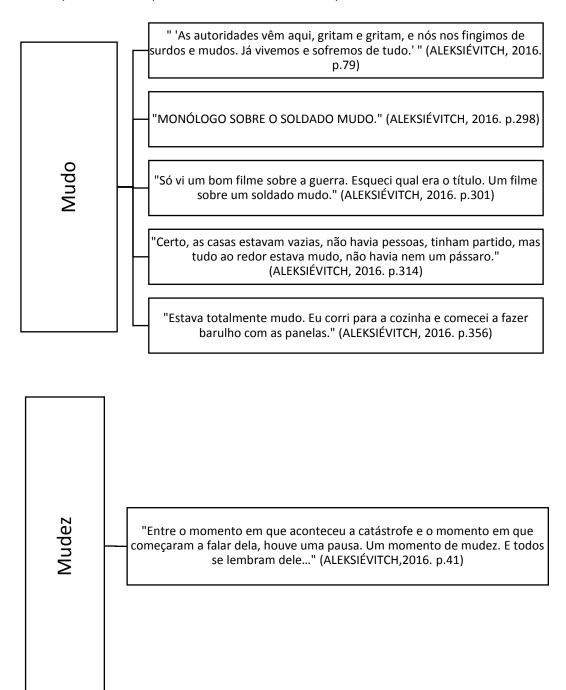


Figura 15 – A palavra calar (calado, calar e calam) em Vozes de Tchernóbil

b) Emudecer (mudo, mudez e emudece):



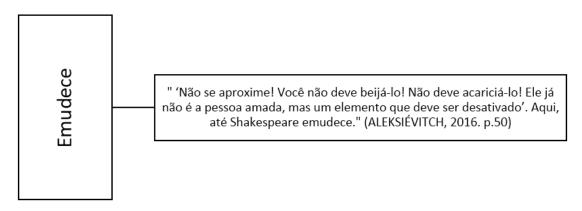


Figura 16 – A palavra "emudecer" (e suas variações mudo, mudez e emudece) em Vozes de Tchernóbil

Tentando encontrar diferentes formas de como os sentidos são mobilizados a partir das palavras *silenciar, calar, emudecer*, recorri a alguns dicionários em Língua Portuguesa e em outros idiomas. Quando buscamos as palavras em outras línguas, muitas vezes são utilizadas as mesmas palavras para definir *emudecer* e *silenciar*, mas *calar* geralmente vem com outro verbete e também é usado mais nas formas coloquiais.

Na Língua Inglesa, por exemplo, para *silenciar* e *emudecer* há uma mesma palavra "mute"; para calar, é muito recorrente a ação imperativa *shut up*. Na Língua Russa, para *silenciar*, *emudecer* e *calar* também são grafadas de formas distintas.

Interessante observar que, na Língua Portuguesa, silenciar e emudecer possuem sentidos mais próximos se comparadas a calar. Na maior parte das ocorrências, as palavras são definidas como não fazer ruído/oposição ao falar. Já calar, chama a atenção pela definição de "fazer cessar", pois, mais do que nos outros dois verbetes, calar carrega, muitas vezes, certo sentido que evidencia as relações de poder.

Em *Vozes de Tchernóbil* observamos que tal ideia de agressividade nas variações de sentido da palavra *calar* vem muito atrelada à censura. Vejamos um trecho do livro em que um pai desabafa pela perda 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 a minha filha se chamava Kátia. Katiúchenka. Morreu aos sete anos." (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.68)

Segundo a fala deste pai, Nikolai Fomítch Kalúguin, podemos mobilizar alguns sentidos:

- Há algo (eles) que o ameaça (quer calá-lo).
- A filha morreu devido ao acidente nuclear, mas a ciência ainda não comprovou.
- III. Apenas se comprova com banco de dados, o depoimento de um pai não é comprovação.
- IV. A comprovação científica é tardia.

O verbo "calar" neste caso, por si só, imbui à ideia de censura, à interdição de falar. O fato de o verbo vir acompanhado por um sujeito indeterminado (eles) reforça essa carga semântica (há algo que o ameaça). O uso do pronome no plural revela que não se trata de alguém específico, mas sugere um grupo ou, quiçá, o Estado. Ao dizer, Nikolai Fomítch, recusa-se a se submeter à censura. A fala seguinte de Orlandi ajudanos a compreender esse processo:

Valei aí ressaltar um aspecto fundamental da censura. Submetido a ela, o sujeito não pode dizer o que sabe ou o que se supõe que ele saiba. Assim, não é porque o sujeito não tem informações ou porque ele não sabe das coisas que ele não diz. O silêncio da censura não significa ausência de informação mas interdição. Nesse caso não há coincidência entre não dizer e não saber. (ORLANDI, 2007, P. 107)

A referência à censura da URSS em relação ao ocorrido em Tchernóbil vai se repetir em vários depoimentos. É nesse ponto que se manifesta a maior beleza da literatura proposta pela ucraniana Aleksiévitch: o fato de ter dado voz a esse silêncio incutido pela censura soviética. Por isso *Vozes de Tchernóbil* pode ser considerada uma obra de resistência, fala-se não apenas como forma de desabafo, fala-se para manter viva a memória a fim de que se evite a repetição da tragédia e a impunidade dos culpados.

Mas estaria o silêncio presente apenas nas palavras que remetem à ideia do não dizer? Após destacar as regularidades das palavras silenciar, emudecer e calar, observa-se que o silêncio não está apenas nas evidências das palavras que retomam

sua essência, até mesmo porque "o silêncio não tem uma relação de dependência com o dizer para significar: o sentido do significado não deriva do sentido das palavras." (ORLANDI, 2007, p. 66). O silêncio também se significa no silêncio.

[...] o silêncio não se reduz à ausência de palavras. As palavras são cheias, ou melhor, são carregadas de silêncio. Não se pode excluí-lo das palavras assim como não se pode, por outro lado, recuperar o sentido do silêncio só pela verbalização. (ORLANDI, 2007, p. 67)

Como o silêncio não é categorizável, buscamos compreender os movimentos do silêncio, já que ele nos escapa. Sendo assim, o significar do silêncio pode se materializar de diversas formas: nas palavras, na ausência delas, na pontuação, nos parênteses indicando as ações dos "personagens". Os parênteses com a palavra silêncio que aparecem no livro são semelhantes às rubricas teatrais, eles estão ali para mostrar ao leitor um pouco da cena, ou mais especificamente, para situar o silêncio explícito. Não apenas o silêncio do "não dizer", mas o silêncio do trauma, do fôlego.

Se até agora buscamos o silêncio nas palavras, daqui em diante faremos o contrário: buscaremos o silêncio na ausência delas. Almejamos rastrear mais o silêncio da narrativa do que o silêncio nas palavras, considerando, sobretudo, que "o sentido emigra (e se desloca) para qualquer outro objeto simbólico possível." (ORLANDI, 2007, p. 124)

Em Vozes de Tchernóbil o silêncio se manifesta de muitas formas, continuaremos tentando elencar aquelas que, de uma maneira ou outra, mais nos afetam. Depois de apresentá-las, comentaremos brevemente cada uma das formulações.

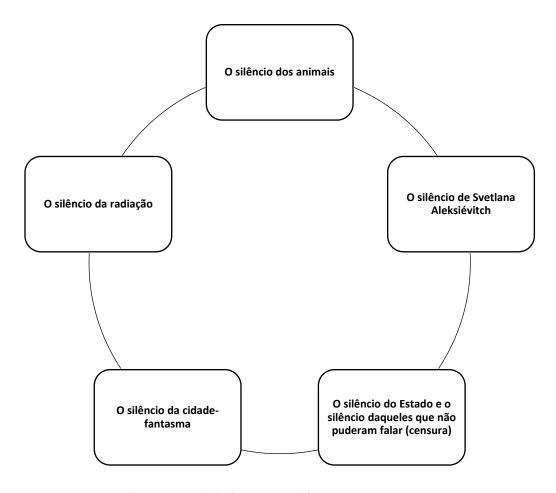


Figura 17 – Mais formas do silêncio na narrativa

a) O silêncio de Svetlana Aleksiévitch

A terceira voz que aparece em *Vozes de Tchernóbil* é a de Svetlana Aleksiévitch. A autora intitula o seu próprio capítulo como *Entrevista da autora consigo mesma sobre a história omitida* e sobre por que *Tchernóbil desafia a nossa visão de mundo*. Nele, Aleksiévitch procura explicar o porquê de ter demorado tanto para escrever o livro. Em seus depoimentos, fica em nós a sensação de que, ao transformar a catástrofe em linguagem, a autora organiza um mundo que parece inenarrável. "Está dentro da nossa capacidade alcançar e reconhecer um sentido nesse horror que ainda desconhecemos?" (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 39). Revela-nos, pois, a força da linguagem literária em dar sentido às coisas, ou seja, a escrita funciona como uma ferramenta de reordenação dos acontecimentos (ou, por que não, da memória?).

Antonio Cândido, em *O direto à literatura* (2004), vê a literatura como instrumento poderoso de instrução e educação, segundo o autor, os valores de uma

sociedade estão presentes nas diversas manifestações da ficção. "A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas." (CANDIDO, 2004, p.175)

Se foi através da literatura de Aleksiévitch que conhecemos histórias omitidas, onde estaria então o silêncio da autora? O silêncio se evidencia no tempo anterior à escrita da obra.

Entre o momento em que aconteceu a catástrofe e o momento em que começaram a falar dela, houve uma pausa. Um momento de mudez. E todos se lembram dele... [...] Não se encontravam palavras para os novos sentimentos, e não se encontravam sentimentos para novas palavras, as pessoas não ousavam ainda se expressar [...]. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 41-42)

Para a autora, o silêncio também veio como fôlego, como impulso para criar um discurso que é literário, mas também histórico.

Um ano depois da catástrofe, alguém me perguntou: 'Todos estão escrevendo. Mas você, que vive aqui, não escreve. Por quê?'. Eu não sabia como escrever sobre isso, com que ferramentas, a partir de que perspectiva. Se antes, quando escrevia os meus livros, eu observava o sofrimento dos outros, dessa vez éramos, a minha vida e eu, parte do acontecimento. Fundiram-se numa só coisa, não havia distância. O nome do meu país, pequeno e perdido na Europa, quase nunca pronunciado no mundo, passou a ecoar em todas as línguas; o meu país converteu-se no diabólico laboratório de Tchernóbil, e nós, bielorrussos, no povo de Tchernóbil. Onde quer que eu fosse, olhavam com curiosidade: 'Ah, você é de lá? O que está acontecendo?'.

"É claro que eu poderia ter escrito um livro rapidamente, uma obra como as que logo começaram a sair, uma depois da outra: o que aconteceu naquela noite na central, quem é culpado, como o acidente foi ocultado do mundo e da própria população, quantas toneladas de areia e concreto foram necessárias para construir o sarcófago sobre o reator mortífero... Mas havia algo que me detinha. Algo que me segurava a mão. O quê? Uma sensação de mistério. Essa impressão que se instalou como um raio em nosso foro íntimo impregnava tudo: as nossas conversas, as nossas ações, os nossos temores, e seguia os passos dos acontecimentos. O acontecimento se assemelhava a um monstro. Em todos nós se instalou, explicitamente ou não, o sentimento de que havíamos alcançado o nunca visto.

'Tchernóbil é um enigma que ainda tentamos decifrar. Um signo que não sabemos ler. Talvez um enigma para o século XXI. Um desafio para o nosso tempo. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 40)

Como contar o inenarrável? Aquilo que ainda nem tem nome? Por isso a autora demorou quase vinte anos para escrever o livro, conversou com inúmeras pessoas – desde cientistas a residentes ilegais em zonas proibidas. Ao entrevistar essas pessoas, eles costumavam dizer: "Anote [...]. Nós não compreendemos tudo o que vimos, mas deixe assim. Alguém lerá e entenderá. Mais tarde. Depois de nós..."

(ALEKSIÉVITCH, 2016, p.43). Todas aquelas pessoas estavam com a razão, porque muitos deles já nem estão mais vivos. Mas conseguiram deixar sua mensagem. (ALEKSIÉVITCH, 2016). Era a escrita tentando organizar o mundo e deixar seu rastro na história.

Quando homens e mulheres de Tchernóbil não souberam como dizer, foi aí que o silêncio se fez ainda mais forte e significativo. Eles não sabiam que, ao não dizer, já estavam significando – e isso também era emanar sentidos. Muitas vezes o silêncio significa em vez de falar.

Além do silêncio dos homens, houve um outro silêncio tão pungente quanto: o silêncio dos animais que tiveram que ser abandonados e posteriormente mortos pelos caçadores convocados pela URSS. É sobre esta outra forma do silêncio que falaremos no tópico seguinte.

b) O silêncio dos animais

Em Tchernóbil, as diferenças entre o homem e os demais animais se anulam, pois, diante da catástrofe, igualam-se na impossibilidade de se defenderem. O desastre em Tchernóbil tanto horrorizou por vitimar pessoas inocentes quanto por aniquilar a natureza e os demais animais, que não puderam ser levados pelos seus criadores. Além de abandonados na cidade-fantasma, foram mortos pelos caçadores-liquidadores, por serem considerados radiativos.

Na terra de Tchernóbil, sente-se pena do homem. Mas o bicho dá mais pena ainda... Não estou denegrindo, vou explicar. O que restou na zona morta depois que as pessoas foram embora? As velhas tumbas e as fossas biológicas, como chamam os cemitérios de animais. O homem só salvou a sua pele, todo o resto ele atraiçoou. Depois que as populações partiram das aldeias, pelotões de soldados e caçadores foram lá e abateram os animais. E os cachorros acorriam à voz humana, e também os gatos... E os cavalos não podiam entender nada. E eles não tinham culpa, nem as feras nem os pássaros, e morriam em silêncio, isso é ainda mais terrível. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 47)

Como analisar o silêncio dos animais? Geralmente, o silêncio é visto como oposição à fala. Se os animais não verbalizam, como caracterizar os seus silêncios? Em um dos depoimentos, ouve-se dizer: "Certa vez, vi como os soldados entraram numa aldeia já evacuada e começaram a atirar. Os gritos impotentes dos animais... Eles gritavam nas suas diversas línguas." (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 47). Diante do horror, é possível observar que, no discurso dos moradores de Tchernóbil, os homens

e os demais animais são colocados lado a lado; enquanto vítimas, eles se igualam na catástrofe. Aqui, verificamos um deslizamento de sentido a partir do discurso daqueles que vivenciaram a tragédia; segundo eles, os animais também "gritavam", gritavam por virem *silenciado o direito* de serem salvos.

Serguei Gúrin, operador de câmera cinematográfica, esteve em Tchernóbil. Na obra literária, sua história se intitula: MONÓLOGO SOBRE COMO SÃO FRANCISCO PREGAVA AOS PÁSSAROS. O nome se deve ao fato de Gúrin comover os leitores ao falar dos animais. Foi ele que nos contou da avó que decidiu ficar na zona de perigo porque não pôde levar seu gato, essa cena chocou tanto Gúrin que, desde então, ele decidiu filmar apenas animais.

Uma vez, mostrei os meus filmes de Tchernóbil a algumas crianças. [...] As perguntas eram as mais diversas, mas uma especialmente me ficou na memória. Um menino, com a voz entrecortada, vermelho de vergonha, um desses meninos mais tímidos, que falam pouco, perguntou: "E por que não puderam ajudar os animais que estavam ali?". Como assim, por quê? Nunca me havia ocorrido essa pergunta. E não pude responder. A nossa arte só trata do sofrimento e do amor humano, e não de tudo que é vivo. Só do homem! Não nos rebaixamos até os animais e as plantas. Não vemos o outro mundo. Porque o homem pode destruir tudo. Matar tudo. Agora isso já não é nenhuma fantasia. Eu soube que nos primeiros meses depois do acidente, quando se discutia a evacuação das pessoas, alguém apresentou um projeto de transportar também os animais junto com as pessoas. Mas como? Com poderiam transportar todos? Talvez fosse possível transportar os que se deslocam sobre a terra. Mas e os que vivem dentro da terra, como as minhocas e os vermes? E os que vivem pelo ar? Como evacuar um pardal e uma pomba? O que fazer com eles? Não temos como lhes transmitir as informações necessárias.

Quero fazer um filme. O título será: Os reféns. É sobre os animais. Você se lembra da canção: "Flutuava pelo oceano uma ilha alazã"? Um navio afunda, as pessoas sobem nos botes. Mas os cavalos não sabem que nos botes não há lugar para eles... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 161)

Talvez seja aí o momento mais contundente em que, no discurso sobre a catástrofe, separaram-se os homens dos demais animais. A distância poderia ser medida pelo tempo de morte? Para a maioria dos animais, o fim veio mais rápido; como não puderam sair da zona de risco, ficaram lá confinados até a chegada dos caçadores-liquidadores.

Na Análise do Discurso, a interpretação e os gestos de leitura impossibilitam que uma análise seja igual à outra. Quando se propõe a analisar um corpus, as formações discursivas do analista, de certa forma, interferem nos diálogos construídos por ele com o objeto em questão. Digo isso porque fico remoendo se as referências aos animais são tão destruidoras aos olhos de outros leitores como o são para mim

que, desde a infância, tive muito apego com os bichos – sobretudo, com gatos e cães, que são os mais citados em *Vozes de Tchernóbil*. Quando a história de cada um deles foi contada, ficou na minha memória o poema de Drummond, *Um boi vê os homens*. É através da ironia e da leve melancolia, que Drummond concede à figura do boi uma voz para analisar o homem:

Um boi vê os homens

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm e correm de um para outro lado, sempre esquecidos de alguma coisa. Certamente, falta-lhes não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves, até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam nem o canto do ar nem os segredos do feno, como também parecem não enxergar o que é visível e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes e no rasto da tristeza chegam à crueldade. Toda a expressão deles mora nos olhos - e perde-se a um simples baixar de cílios, a uma sombra. Nada nos pêlos, nos extremos de inconcebível fragilidade. e como neles há pouca montanha, e que secura e que reentrâncias e que impossibilidade de se organizarem em formas calmas, permanentes e necessárias. Têm, talvez, certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem perdoar a agitação incômoda e o translúcido vazio interior que os torna tão pobres e carecidos de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme (que sabemos nós?), sons que de despedaçam e tombam no campo como pedras aflitas e queimam a erva e a água, e, difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade. (DRUMMOND, 2012, p. 25)

Durante o meu gesto de leitura em *Vozes de Tchernóbil* tive alguns devaneios, como se, silenciosamente, os animais de Tchernóbil também se assemelhassem ao boi drummondiano enquanto observavam as cidades serem evacuadas. Ainda que figurativamente, esse gesto de interpretação ficou ruminando em minhas leituras toda vez que um animal aparecia na narrativa.

Há uma certa tendência dentro dos estudos literários em classificar a escrita artística, que coloca o animal em cena temática, como Zoopoética. A pesquisadora Maria Esther Maciel (UFMG) já escreveu algumas obras sobre o tema: *Pensar / escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica* (2011) e *Literatura e animalidade* (2016). Em suas obras, Maciel busca identificar na literatura as manifestações de animalidade do humano, em que questiona os discursos cristalizados sobre os conceitos de humano e de animalidade. Antes de nos

dispersemos ainda mais, sigamos em busca do silêncio na literatura, partindo agora para uma de suas formas mais opressoras: o silêncio do Estado.

c) O silêncio do Estado e o silêncio daqueles que não puderam falar (censura)

Os moradores de Tchernóbil foram retirados de suas casas – sem nenhuma explicação clara – horas depois do acidente. Eles não sabiam para onde iriam e levaram consigo apenas documentos e algumas roupas. Gorbachev se pronuncia sobre a catástrofe dezoito dias depois – motivado pela pressão na Europa, que identificou nuvens radioativas em outros países. Este silêncio espaçado nos remete ao esquecimento nº 1 de Pêcheux:

[...] há sentidos que não nos são proibidos por uma autoridade de palavra mas que, por processos complexos de nossa relação ao dizível e que tocam diretamente ao que se significa na história, nós não chegamos a formular e nem mesmo a reconhecer (processo ideológico, do nível do esquecimento nº 1 de Pêcheux). (ORLANDI, 2007, p. 106)

Existem situações que nos parecem tão estranhas quando consideramos as nossas formações discursivas. Não conseguimos compreender, porque estamos no nível do esquecimento nº1 de Pêcheux, não foi dada a possibilidade de formular sentidos diferentes.

No caso dos liquidadores, por exemplo, a agressão dada pelo Estado a esses homens é difícil de ser compreendida. Os liquidadores, conforme já vimos, foram os homens convocados pelo Estado com a missão de tentar minimizar a tragédia. A seguir, temos o relato de Arkádi Fílin, professor de História antes de ser um liquidador.

[...] passados poucos dias da catástrofe a bandeira vermelha já ondulava sobre o quarto reator. Como uma chama. Depois de alguns meses, foi devorada pela radiação e içaram uma nova bandeira. E mais tarde, outra. Rasgaram a velha em pedacinhos para levar como recordação. Metiam os pedaços por dentro da jaqueta, perto do coração. E levavam para casa! E mostravam orgulhosos às crianças. Guardavam. Loucura heroica! Mas eu também sou assim. Nem uma gota melhor que os demais. Eu tentava imaginar os soldados subindo até o teto do reator, condenados à morte. E tinham tantos sentimentos... Primeiro. O sentimento do dever; segundo, o amor à pátria. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 137).

Quando se impõe uma responsabilidade, um ato de heroísmo aos moradores de Tchernóbil, nega-se a possibilidade desse sujeito ser outro, o que acontece muito em regimes ditatoriais. Aí também reside uma forma de censura:

Como a função enunciativo-discursiva do autor é a mais sujeita às coerções sociais, o silêncio instala um trabalho que incide justamente sobre o jogo da identidade social; em outras palavras, sobre a dimensão pública do cidadão: ele é responsável diante da lei. Em consequência, a relação entre o que ele diz e o que ele não diz concerne à ética e ao político. (ORLANDI, 2007, p. 107)

Sentimentos de dever e amor à pátria não são manifestações imotivadas, esses sentimentos nascem das formações discursivas que constituem o homem soviético, sujeito imerso às discursividades da guerra, da sobrevivência, de um regime ditatorial. Portanto, um sujeito com pouca voz.

MONÓLOGO SOBRE O PODER ILIMITADO DE UNS HOMENS SOBRE OUTROS: eis um dos relatos que mais geram indignação no leitor, o testemunho é de Vassíli Boríssovitch Nesterénko, ex-diretor do Instituto de Energia Nuclear da Academia de Ciências da Belarús. Vassíli tentou de todas as formas avisar pelos canais governamentais sobre a seriedade do acidente, sobre a necessidade de operação de profilaxia de iodo em toda a população e de evacuar toda a população e os animais em um raio de cem quilômetros. Vassíli foi extremamente repreendido:

O que é isso, professor, está ficando histérico? Ou será que só você se preocupa com o povo bielorrusso? As pessoas de qualquer modo vão morrer de alguma coisa: tabaco, acidente de automóvel, suicídio. [...] Confiscaram-nos. Sem explicação. Ligaram para a minha casa e me ameaçaram: "Pare de assustar as pessoas, professor! Ou você vai acabar lá, onde Judas perdeu as botas. Não adivinha? Esqueceu? Você esquece rápido!". Pressionavam os trabalhadores do instituto e os amedrontavam. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.323-325)

Ainda, segundo o relato de Vassíli, ele tinha a informação de que as autoridades tomavam iodo, levaram seus filhos para longe do acidente, usavam roupas especiais que os outros não possuíam, além de produzirem alimentos em estufas especiais.

O interdito apaga sentidos. Segundo Orlandi, "proíbem-se certas palavras para proibirem certos sentidos".

[...] se diz "x" para não (deixar) dizer "y", este sendo o sentido a se descartar do dito. É o não-dito necessariamente excluído. Por aí se apagam os sentidos que se quer evitar, sentidos que poderiam instalar o trabalho significativo de uma "outra" formação discursiva, uma "outra" região de sentidos. O silêncio trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando consequentemente os limites do dizer. (ORLANDI, 2007, p 74)

No texto *Maio de 1968: os silêncios da memória*, Orlandi afirma que o "que é silenciado em uma formação discursiva é acolhido em outra formação discursiva." (ORLANDI, 2015, p. 58). *Vozes de Tchernóbil*, por esse viés, pode ser lido como uma obra de resistência. Há uma resistência de sentidos. Se, diante do Estado, tantas vítimas não puderam falar porque tiveram seus sentidos apagados, foi na literatura que elas encontraram voz.

d) O silêncio da cidade-fantasma

"Antes de tudo, em Tchernóbil se recorda a vida 'depois de tudo': objetos sem o homem, paisagem sem o homem. Estradas para lugar nenhum, cabos para parte alguma. Você se pergunta o que é isso: passado ou futuro?' (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 51). Tchernóbil hoje é apenas ruína. "'A ruína é, pelo contrário, essa lembrança aberta como um olho', assinala Derrida, 'ou o orifício na cavidade do crânio, que nos permite ver sem nada mostrar, nada de tudo'" (DERRIDA apud NOUZEILLES, 2011, p.132). Tchernóbil hoje é este "nada de tudo", a paisagem sem homem, mas carregada de "tudo", de histórias.

Ruínas que se converteram em espaço para o turismo do horror, uma banalização da tragédia, que também vemos nos monumentos e ruínas da *Shoah*. Banalização que, segundo Régine Robin, em *A memória saturada* (2016), é um grande risco para o esquecimento.



MATÉRIAS

Prédios abandonados em Chernobyl viram atrações turísticas

Após 31 anos do acidente nuclear na Ucrânia, cidades abandonadas próximas à usina de Chernobyl recebem turistas; veja fotos

Por <u>Ludmilla Balduino</u>
© 25 abr 2017, 17h58 - Publicado em 25 abr 2014, 19h51



Figura 18 - Turismo em Tchernóbil

e) O silêncio da radiação

Para o homem soviético, tão acostumado com os discursos de guerra, foi difícil compreender que o acidente nuclear apresentava os riscos de uma guerra sem estar na guerra. No início de tudo, os campos ainda estavam verdes, as vacas continuavam dando leite, os legumes ainda cresciam. Que perigo era esse que não podia ser visto?

A culpa é da radiação ou de quem? Como ela é? Vai ver, mostraram-na em algum filme. Você viu? Ela é branca ou o quê? De que cor? Uns contam que ela não tem cor nem cheiro, outros contam que é negra. Como a terra! Se não tem cor, é como Deus: está em todo lugar, mas ninguém vê. Querem nos assustar. As maçãs estão penduradas nas árvores e as folhas também, as batatas estão crescendo no campo...

O que eu penso é que não houve nenhum Tchernóbil, que inventaram isso tudo. Enganaram as pessoas. A minha irmã foi embora com o marido. Não muito longe daqui, uns vinte quilômetros. Nem bem fazia dois meses que viviam ali, e um dia vem correndo uma vizinha e lhes diz:

"A radiação passou da sua vaca para a minha. A vaca está caída."

"E como ela passou?"

"Ela voa pelo ar, flutua. É voadora."

Histórias! Contam muita coisa... Mas o que eu vou contar é verdade. O meu avô tinha abelhas, cinco colmeias. Pois as abelhas passaram três dias sem voar, nem umazinha saiu. Ficaram lá dentro das colmeias. Esperando. O avô anda para lá e para cá no pátio: "Que peste deu nelas? É a cólera? Aconteceu alguma coisa na natureza". Mas foi um vizinho que nos explicou, mais tarde, depois de um tempo, que o sistema delas é melhor que o nosso, veja só, elas ouviram logo. O rádio e os jornais ainda não diziam nada, mas as abelhas já sabiam de tudo. Só no quarto dia elas saíram para voar.

E as vespas... Havia vespas, um vespeiro sob o telhado, ninguém mexia ali, e naquele dia de manhã elas desapareceram. Ninguém as viu, nem vivas nem mortas, nem sombra. Voltaram depois de seis anos. A radiação... Ela assusta as pessoas e os animais... E os pássaros... Até a árvore, que é muda. Não dirá nada. Mas os besouros das batatas seguem iguais, comendo o bulbo, devorando a folha, estão habituados ao veneno. Como nós. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 84).

O depoimento acima é de Anna Petróvna Badáieva, residente na zona contaminada. Anna representa diversos moradores que tinham uma vida predominantemente rural. O estilo de vida rural das pessoas na época fez com que muitas não quisessem sair de lá.

O fotógrafo Andrej Krementschouk fez visitas a Tchernóbil a partir de 2008 para registrar as paisagens e as pessoas que lá ficaram.



Figura 19 – Fotógrafo Andrej Krementschouk, livro Chernobyl Zona I.



Figura 20 – Fotógrafo Andrej Krementschouk, livro Chernobyl Zona II.

Todas as demais fotografias, que também são bem comoventes, podem ser vistas nos livros *Chernobyl Zone I* e *Chernobyl Zone II* disponibilizados no site pessoal do fotógrafo.

Nas páginas anteriores, procurei mostrar um pouco da presença do silêncio na literatura, como forma de tentar compreendê-lo, embora muitos deles não possam ser textualizados. Em um mundo que tanto verbaliza, o silêncio contemplativo pode ser interessante. Silenciar-se, muitas vezes, implica em ouvir e por isso propomos ouvir os relatos. O que tem a nos dizer os moradores de Tchernóbil, aqueles que viram de perto um dos maiores desastres nucleares da história? Talvez, seja esse também o avesso mais bonito da literatura, porque ela nos permite exercer a alteridade, colocar-se ao lado do personagem e com ele aprender. "[...] pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos. É por aí que se pode fazer intervir as 'fissuras' que nos mostram efeitos de silêncio." (ORLANDI, 2007, p. 48)

A força da literatura em tentar contribuir para essa busca da completude do sujeito (que é, por natureza, incompleto), e por isso, para os teóricos da literatura, a arte da escrita tem o poder de auxiliar na construção da identidade do sujeito, aos nos reconhecermos no outro – ainda que personagem – (re)modelamos quem somos. Nos demais movimentos discursivos, não é diferente:

[...] não há sujeito-absoluto, autossuficiente, nem um sujeito-complemento, inteiramente determinado pelo fora. Esse espaço da subjetividade na linguagem é um lugar tenso onde jogam os mecanismos os discursivos da relação com a alteridade.

A incompletude é uma propriedade do sujeito (e do sentido), e o desejo de completude é que permite, ao mesmo tempo, o sentimento de identidade [...]. (ORLANDI, 2007, p. 78-79)

A incompletude está também no discurso, no "não se pode dizer tudo" porque é da ordem do inenarrável, que não pode ser simbolizado. E isso é muito marcante quando se trata de relatos de testemunhas. Segundo Robin, em *A memória saturada*,

As narrativas testemunham a impossibilidade de falar. Eles são como poços sem fundo, perfeitamente conscientes da grandeza temporal que separa o hoje do passado e da impossibilidade de transmitir a experiência do horror, ou do sentimento de solidão que os assola, geralmente momentos das festas de família, em que eles estão suscetíveis a estar felizes e a manifestar essa alegria. Eles têm o sentimento de que continuamos vivos, mas que "não é bem assim". (ROBIN, 2016, p. 249).

A narrativa do trauma é movediça, não linear, descontínua. Mas aquilo que não está dito nela também significa e tem muita força. Bethania Mariani, no texto *Testemunho: um acontecimento na estrutura*, discorre sobre a (im)potência dos dizeres das testemunhas, a pergunta que ela nos faz é como seria possível transmitir algo indizível? Mais adiante tentaremos observar como a literatura – enquanto arte – pode narrar eventos que não são possíveis de serem inscritos na narrativa da História. Roland Barthes (1996) nos ensina que a "literatura assume muitos saberes", restanos, pois, perguntar: quais são os saberes por trás dessa literatura de testemunhos?

CAPÍTULO 3. ARQUIVOS E GESTOS DE LEITURA

Os escafandristas virão explorar sua casa seu quarto, suas coisas sua alma, desvãos

Sábios em vão tentarão decifrar o eco de antigas palavras fragmentos de cartas, poemas mentiras, retratos vestígios de estranha civilização

(Chico Buarque, Futuros Amantes)

3.1 Arquivos – Breve histórico sobre o estudo do Arquivo nas ciências da linguagem

Em meados de 2012, em uma das aulas da Faculdade de Letras da UFMG, o professor Reinaldo Marques — um dos maiores pesquisadores sobre Arquivos Literários hoje no Brasil — disse, talvez reinventando a frase célebre de Freud, que toda pesquisa é uma busca de nós mesmos. Desde então, volta e meia vem a mim o questionamento sobre por que investigar discursivamente os possíveis sentidos de Arquivo. Há algumas perguntas às quais sempre recorro: como, em um certo lugar, há um gesto de interpretação que coloca o arquivo como causa de um novo devir histórico? Com outras palavras, a partir de um determinado gesto de leitura, como o arquivo pode alterar o fluxo narrativo da história, dando margem para que outras versões sejam contadas? Pode-se, por exemplo, a partir dos arquivos de uma guerra legada pelos vencedores, contar-se a história dos vencidos, antes silenciada? E quando o silêncio daquilo que não pode ser dito também compõe o *corpo* de um arquivo em um *corpo* literário? Não há a pretensão de tentar responder a todas essas questões, o objetivo de apresentar tantos questionamentos no início deste capítulo tem o intuito de tentar desenhar a trajetória que me trouxe até aqui.

A construção desta etapa da pesquisa debruça-se sobre a questão do arquivo. No capítulo anterior, nosso interesse foi criar mecanismos para análise dos testemunhos daqueles a quem a voz foi negada, ou ainda, ilustrar uma tentativa de audição para aquilo que se diz no silêncio, porque é indizível em palavras. Mais

adiante, vamos pensar como um certo tipo de literatura pode, em um determinado gesto de interpretação, causar um efeito de arquivo – ainda que esburacado, ainda que repleto de silêncios. Haverá aqui, como diria Derrida, a persistência de uma "impaciência absoluta de um desejo de memória". (DERRIDA, 1994, p.8).

Nos próximos parágrafos, percorremos por algumas formulações de sentidos em torno do arquivo, tendo como principais referências Pêcheux, Derrida, Guilhaumou, Maldidier, Robin, Foucault, Horta Nunes e Orlandi – autores que margearam os (des)limites do arquivo. Nesta etapa, pensar multidisciplinarmente nos gestos de leitura em torno do arquivo será fundamental para desenvolver os objetivos propostos.

Arquivo como verdade, autoridade, documento, subordinação, vestígio, traça, memória, acontecimento. Muitas interpretações são possíveis quando se trata da palavra arquivo, e outras questões também vêm à tona: Como pensar o arquivo hoje? Qual é o poder do arquivista? Ele, ao organizar os arquivos, não estaria organizando a própria história assim como um colecionador que, ao manusear documentos, tomaos como monumentos de uma época específica? Interessa-nos neste capítulo resgatar teoricamente a constituição do arquivo, debater o seu lugar dentro da Análise do Discurso e, mais adiante, pensar nos gestos de leitura que se pode estabelecer no arquivo e a partir do arquivo e em como novas interpretações podem ser (re)construídas.

Segundo o dicionário Aulete (2011), o verbete *arquivo* apresenta seis acepções e algumas possiblidades de sentido provenientes das expressões:

Arquivo (ar.qui.vo) sm.

- 1. Conjunto de documentos ou elementos de informação, em diversos tipos de suporte (manuscritos, impressos, fotográficos, fonográficos etc.) guardados e conservados, ger. com registro que permita sua fácil localização e consulta, mantidos sob a guarda de uma pessoa ou de uma instituição.
- **2.** P.ext. Qualquer conjunto de elementos de informação (anotações, fotografias, recortes) assim guardados e preservados.
- **3.** Lugar, entidade, instituição etc. onde se guardam esses documentos e elementos de informação.
- **4.** Móvel próprio para se guardar documentos, de forma a conservá-los e permitir fácil localização e acesso.
- **5.** Fig. Repositório: Aquele homem é um arquivo de todas as anedotas de sua terra.

6. Inf. Conjunto de dados (textos, imagens, sons, animações, rotinas, programas etc.) gravados e armazenados como uma unidade independente e identificável.

[F.: Do gr. archeîon, pelo lat. archivum, i. Hom./Par.: arquivo (sm.), arquivo (fl. de arquivar).]

Arquivo ASCII

1 Inf. Arquivo cujos caracteres são codificados em ASCII; arquivo de texto.

Arquivo binário

1 Inf. Arquivo no qual o conteúdo é codificado diretamente em dígitos binários (cada caractere é representado por uma combinação de apenas dois dígitos, 0 e 1).

Arquivo de texto

1 Inf. Arquivo ASCII.

Arquivo morto

1 Arquivo já não consultado, ou pouco consultado.

Arquivo público

1 Órgão que reúne documentos de arquivos de entidades públicas e privadas para sua conservação e disponibilização para consulta.

Arquivo vivo

1 Pol. Bras. Gír. Pessoa que pode depor testemunhando sobre um crime.

Queima de arquivo

1 Ação e resultado de eliminar, matando, possível testemunha de um crime, para evitar que o revele ou denuncie os responsáveis por ele. (AULETE, 2011, p. 148)

Nas definições expostas pelo dicionário Aulete, notamos que o Arquivo se constitui a partir de outros elementos, vejamos:

Arquivo Organizado por um Guardado por um Constitui-se arquivista: arconte: enquanto lugar: Constitui-se no "Guardados e humano: "Lugar, entidade, conservados" instituição etc. onde "conjunto de "[...] gravados e se guardam esses documentos [...] "Aquele homem é armazenados como documentos e mantidos sob a um arquivo de todas uma unidade elementos de guarda de uma as anedotas de sua independente e informação." terra." pessoa ou de uma identificável." instituição." "Móvel próprio..."

Figura 21 – Recorte com as formulações de sentido da palavra arquivo.

É difícil cercear o conceito de arquivo (se é que é possível) sem que se considere sua materialidade e seu espaço constitutivos. Outro ponto que nos chama atenção na versão dicionarizada são as dicotomias *Arquivo Morto* e *Arquivo Vivo*, *Arquivo Público* e *Arquivo Privado*. A partir de um determinado gesto de leitura, é possível associar esses dois últimos a um lugar de autoridade do antigo arconte, do guardador de arquivos, daquele que ditará o que pode ou não ser revelado e, mais, aquele que detém o poder de interpretar o arquivo. Já o *Morto* e o *Vivo* não funcionam aqui como antônimos, *Arquivo Morto* seria aquele pouco consultado e *Vivo* remeteria ao arquivo humano? Por outro lado, se o Arquivo se torna *Morto* (imutável), há o apagamento de outros gestos de leituras? Outra dualidade também bastante instigante na definição do dicionário está no contraste dos conceitos de Arquivo e Arquivar: enquanto o substantivo diz, o verbo silencia. Palavras com sentidos que se aproximam, mas que funcionam ora como voz e ora como lacuna.

Derrida, na conferência proferida em 1994 em Londres, que resultou no texto *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, busca analisar o arquivo, em perspectiva psicanalítica, dentro do discurso da História. Para Derrida, há que se notar a relação do arquivo com a sua própria construção, com o seu corpo.

Não há arquivo sem espaço instituído de um lugar de impressão. Externo, diretamente no suporte, atual ou virtual. Em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve no próprio corpo? Por exemplo, segundo uma *circuncisão*, em sua letra ou em suas figuras? (DERRIDA, 1994, p. 8).

Os diversos gestos de leitura sobre o arquivo também se transformam quando pensamos em sua própria materialidade: o funcionamento do arquivo no silêncio, no corpo, na palavra, no objeto, na literatura. Todo um conjunto de categorias identificado pela força de "reeditar a lei", de mudar, de um dado lugar, o percurso da História. Segundo Derrida, "[...] na jurisdição desse dizer a lei eram necessários ao mesmo tempo um guardião e uma localização. Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência." (DERRIDA, 1994, p. 13)

Arquivo tem uma relação etimológica com a palavra grega *arkheîon*, que pode significar residência. Podemos pensar em arquivo hoje a partir do seu corpo e espaço. É no espaço do arquivo que encontraremos a linha tênue entre o público e o privado. Tênue porque a passagem do privado para o público se dá sempre que o arquivo vem à tona: quando casas se tornam museus, arquivos pessoais viram objetos de visitação, ou ainda, quando relatos pessoais de testemunhas se tornam obras literárias (como ocorreu em *Vozes de Tchernóbil*). Interessante notar como certas obras literárias, que carregam em si esse efeito de arquivo, democratizam o acesso àquilo que somente encontrávamos em museus e livros de História.

Michel Foucault, em *Arqueologia do Saber* (2008), colocará o arquivo como um documento sujeito a interpretações. Segundo o autor,

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas. O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento. Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria. (FOUCAULT, 2008, p. 148)

De forma bastante poética, Foucault nos apresenta um arquivo que se molda a partir dos discursos ou, mais precisamente, se reformula a partir de cada interpretação.

Michel Pêcheux, em *Ler o arquivo hoje* (1997, p. 51), fala-nos de uma das acepções de arquivo que, de forma ampla, é comumente visto como um "campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão".

Interessa também pensar na "carência documental", pois o silêncio no arquivo nos diz muito, mas não diz tudo. Em se tratando da escrita da história, há que se ler suas cesuras, os seus não ditos. Quando a história silencia, ali também se manifesta o arquivo. "O silêncio é assim a 'repetição' (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido." (ORLANDI, 2007, p. 13). Assim como a cesura é o recuo necessário para que a história possa se (re)significar. É esse silêncio que possibilita que outra versão da história seja contada.

O arquivo traz à tona o passado, ressignifica o presente e aponta para um outro futuro. Para Derrida (20014, p. 31), o "arquivo sempre foi um penhor e, como todo penhor, um penhor do futuro. O autor ainda diz: "[...] a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro." (DERRIDA, 1994, p. 29).

Para Guilhaumou, Maldidier e Robin (2016), em *Discurso e arquivo:* experimentações em análise do discurso, a Análise do Discurso ampliou seu campo de investigação para o que eles chamam de história social dos textos. Os autores criticam que apenas a identificação institucional do arquivo é insuficiente.

O arquivo jamais é dado; à primeira vista, seu regime de funcionamento é opaco. Todo arquivo, sobretudo manuscrito, é identificado pela presença de uma data, de um nome próprio, de um selo de uma instituição etc., ou ainda pelo lugar que ele ocupa em uma série. Para nós, essa identificação, essencialmente institucional, é insuficiente: ela não diz tudo sobre o funcionamento do arquivo, aliás, longe disso. Nossa prática atual de Análise de Discurso retoma as preocupações dos historiadores de mentalidades que, ao construir objetos tais como a morte, o medo, o amor, o profano e o sagrado, colocam em evidência, pela confrontação de séries arquivísticas, regimes múltiplos de produção, circulação e leitura de textos. Esses historiadores trabalham tanto com a longa duração quanto com o acontecimento: a instituição - e a classificação arquivística que ela impõe é sempre, para eles, uma questão problemática imperfeita. Isso porque o arquivo não é o reflexo passivo de uma realidade institucional; ele é, em suas próprias materialidade e diversidade, organizado por seu campo social. (GUILHAUMOU, MALDIDIER, ROBIN, 2016, p.116)

Os autores reconhecem a diversidade do arquivo e sabem que, apenas pela abordagem institucional, pouco se saberá sobre o seu funcionamento. Interessa-nos encontrar, a partir de um determinado gesto de leitura, outros dizeres no arquivo além dos institucionais.

Se estamos considerando que os gestos de leitura têm papel fundamental na constituição do arquivo, não seria mais prudente utilizarmos a acepção *efeito de arquivo*? Pois há que se considerar as distinções entre os dois conceitos que nos permitem diferentes leituras: *Arquivo* e *Efeito de arquivo*. A saber:

Efeito de arquivo: aquilo que pode ser lido/ acessado/compreendido/ interpretado como arquivo.

A primeira vez que me deparei com a expressão efeito de arquivo foi no livro Discurso e Arquivo (2016), de Guilhaumou, Maldidier e Robin, mais precisamente, no capítulo Efeitos de Arquivo, em que os autores consideram como dispositivos de arquivo o aparecimento massivo do termo subsistência e circulação da expressão pão. Posteriormente, encontrei a expressão no livro Memória Saturada (2016), de Régine Robin. "Sabemos o quanto a ideia de arquivo, de preservação dos vestígios, de acumulação, de tudo que pode produzir efeito de arquivo é fundamental hoje. Até

podemos falar de um "fetichismo" do arquivo." (ROBIN, 2016, p. 316). Nesta pesquisa, similarmente aos autores citados, vamos optar pela acepção efeito de arquivo no lugar de arquivo, a fim de investigar a possibilidade de uma dada literatura – como Vozes de Tchernóbil, por exemplo - ser lida como efeito de arquivo a partir de um determinado gesto de interpretação.

O lugar do arquivo para esses autores interessa-nos pelas reflexões que promovem e, ao mesmo tempo, estimulam-nos a encontrar o nosso próprio lugar do arquivo. No entanto, como dissemos no início dessa pesquisa, não nos apegamos a ideias sedimentadas sobre dicotomias e classificações (sejam sobre arquivos, literatura e história, ficcional e não ficcional...). Acreditamos que os múltiplos gestos de leitura delineiam os objetos. Se o sentido é movediço, não podemos nos amparar em classificações ou demarcar dicotomias.

Dando continuidade na investigação em torno do arquivo, no próximo tópicos ampliaremos a discussão a um ponto que muito nos interessa: os gestos de leitura a partir do arquivo.

3.2. Arquivos e Gestos de Leitura

De uma forma ou de outra, praticamente todos os autores aqui citados, abordam a questão dos gestos de leitura. Para Derrida, "A democratização efetiva se mede sempre por este critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, o acesso à sua constituição e à sua interpretação." (DERRIDA, 1994, p.16). Quando se democratiza o acesso ao arquivo, ampliam-se os leitores e as possibilidades de interpretação.4

Pêcheux também deixou seu legado sobre o polêmico espaço da leitura de arquivos. Para o autor, é fundamental considerar a pluralidade dos gestos de leitura.

⁴ Quando pensamos na geração banda larga, do livre acesso a diferentes informações, pode-se evidenciar o resultado de uma democratização do acesso a diferentes arquivos. Na medida em que os arquivos são mais acessíveis, ampliam-se também os tipos de leitores. No entanto, é preciso não cair no sofismo de que a banda larga "tudo" disponibiliza e de que todo leitor tem acesso a tudo que desejar. Há pesquisas bem significativas sobre o

tema que evidenciam que, na internet, vivemos dentro de pequenas grandes "bolhas" que restringem a circulação

de informações.

É à existência desta materialidade da língua na discursividade do arquivo que é urgente se consagrar: o objetivo é o de desenvolver práticas diversificadas de trabalhos sobre o arquivo textual, reconhecendo as preocupações do historiador tanto quanto as do linguista ou do matemático-técnico em saber fazer valer, face aos riscos redutores do trabalho com a informática — e, logo, também nele — os interesses históricos, políticos e culturais levados pelas práticas de leitura de arquivo. (PÊCHEUX, 1997, p. 59).

O autor problematiza as duas formas de leitura: a leitura literal – simples apreensão do documento – e a leitura interpretativa (PÊCHEUX, 1982, p. 51). Para ele, é imprescindível que se considere a pluralidade dos gestos de leitura nesse espaço polêmico das leituras de arquivos.

Ainda sobre o texto de Pêcheux, podemos estabelecer diversas reflexões sobre o arquivo e a leitura que fazemos dele. Embora escrito há mais de três décadas, o texto dialoga com a atualidade. Não se pode falar de arquivo sem falar do seu tratamento. O autor traz à tona a necessidade de uma pesquisa multidisciplinar quando o assunto é a leitura de arquivos. Algumas indagações são colocadas: quem são os leitores dos arquivos? A quem cabe a sua interpretação? Aos cientistas ou literatos?

Por tradição, os profissionais da leitura de arquivos são "literatos" (historiadores, filósofos, pessoas de letras) que têm o hábito de contornar a própria questão da leitura regulando-a num ímpeto, porque praticam cada um deles *sua* própria leitura (singular e solitária) construindo o seu mundo de arquivos. (PÊCHEUX, 1997, p. 50)

Se voltarmos à história, identificaríamos que os leitores mais antigos de arquivos eram o seleto grupo de clérigos. Arquivos não estavam à disposição de todo e qualquer leitor interessado (e, dependendo do arquivo, muitos ainda hoje não o estão). Era necessário estar autorizado a ler o arquivo, no que vai muito da relação da escrita com as relações de poder que a outorgava. Dado que nos permite pensar na relação entre o leitor e o arquivo e nas modificações que mutuamente se estabelecem.

Desde a Idade Média a divisão começou no meio dos clérigos, entre *alguns* deles, autorizados a ler, falar e escrever em seus nomes (logo, portadores de uma leitura e de uma obra própria) e *o conjunto de todos os outros*, cujos gestos incansavelmente repetidos (de cópia, transcrição, extração, classificação, indexação, codificação etc.) constituem também uma leitura impondo ao sujeito-leitor seu apagamento atrás da instituição que o emprega: o grande número de escrivães, copistas e "contínuos", particulares e públicos, constituiu-se, através da Era Clássica e até nossos dias, sobre esta renúncia a toda pretensão de "originalidade", sobre este apagamento de si na prática silenciosa de uma leitura consagrada ao serviço de uma Igreja, de um rei, de um Estado, ou de uma empresa. (PÊCHEUX, 1997, p. 52)

Nunca foi fácil e despedido o acesso à informação. Porém, os arquivos não estão mais guardados pelos monges. Muitos estão agora expostos nas bibliotecas virtuais, a um download de todo e qualquer leitor. Poderíamos trazer para os dias de hoje a questão levantada por Derrida em 1994, "por que reelaborar hoje um conceito de arquivo?" e ainda: como tem se constituído a leitura de arquivos? Sendo mais diversificada as possibilidades de interpretação, o fácil acesso aos arquivos modela um novo perfil de leitor ao mesmo tempo que o arquivo se ressignifica a cada leitura.

[...] a questão da leitura permaneceu quase sempre implícita: há, entretanto, fortes razões para se pensar que os conflitos explícitos remetem em surdina clivagens subterrâneas entre maneiras diferentes, ou mesmo contraditórias, de ler o arquivo (entendido no sentido amplo de "campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão"). (PÊCHEUX, 1997, p. 51)

Ao discorrer sobre esse espaço polêmico do arquivo, Pêcheux dirige provocações às duas fortes instituições leitoras do arquivo: a dos cientistas e a dos literatos.

É, em particular, dizer aos "literatos": vocês acreditam poder ficar assim à distância da adversidade que ameaça historicamente a memória e o pensamento? Acreditam poder ficar tanto tempo ainda protegidos, na casa do seu mundo de arquivo particular?

E também dizer aos "cientistas": vocês, a quem chamam de fabricantesutilizadores de instrumentos, vocês acreditam poder ainda por muito tempo escapar à questão de saber para que vocês servem e quem os utiliza? (PÊCHEUX, 1997, p. 56)

Nas diferentes formas de leitura, há que se considerar a língua e sua materialidade. Mas de que forma? Pêcheux critica o espaço lógico-matemático em que a materialidade da língua é recusada como se fosse possível uma metalinguagem universal. Pêcheux propõe que se considere um entremeio: nem a literatura, nem a ciência, mas sim a linguística.



Figura 22 – Esquema desenhado a partir do texto Ler o arquivo hoje.

Através de uma análise linguística – mais precisamente da teoria sintática – é possível considerar o enunciado como objeto de cálculo ao mesmo tempo em que é possível valorar os deslizes, as falhas, a ambiguidade, que são elementos constitutivos da língua, sendo possível jogar com o sentido. (PÊCHEUX, 1997, p. 57).

Não se pode subestimar a língua quando o assunto é leitura de arquivos. "É esta relação entre *língua* como sistema sintático intrinsecamente passível de jogo, e a discursividade como inscrição de efeitos linguísticos materiais na história, que constitui o nó central de um trabalho de leitura de arquivo." (PÊCHEUX, 1997, p. 57).

Em José Horta Nunes, no texto *Leitura de arquivo: historicidade e compreensão*, destaca-se que o arquivo está sujeito à interpretação, ou ainda, sujeito às diferentes interpretações, por isso não corresponde a um espaço de "comprovação" ou a uma história unívoca (HORTA NUNES, 2005, p. 2). Ainda para o autor, o "arquivo não é visto como um conjunto de "dados" objetivos dos quais estaria excluída a espessura histórica, mas como uma materialidade discursiva que traz as marcas da constituição dos sentidos." (HORTA NUNES, 2005, p. 2).

Sobre gesto de interpretação, Eni Orlandi afirma que "o gesto de interpretação se dá porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A interpretação é o vestígio do possível. É o lugar próprio da ideologia e é 'materializada' pela história." (ORLANDI, 1996, p. 18).

Guilhaumou, Maldidier e Robin (2016), em *Discurso e arquivo:* experimentações em análise do discurso, também se voltarão para os aspectos interpretativos do arquivo. Segundo os autores, "O arquivo não é um simples documento do qual são retirados os referentes; ele permite uma leitura que revela dispositivos, configurações significantes." (GUILHAUMOU, MALDIDIER, ROBIN, 2016, p.116).

Ou ainda.

O retorno ao arquivo abre então, para a Análise do Discurso, múltiplas possibilidades. Longe de ser uma metodologia auxiliar para os historiadores, uma aventura sem margens para os linguistas, ela pode encontrar critérios de inteligibilidade em si mesma. Aceitando ao mesmo tempo as copresenças linguageiras que constituem o corpus, os usos reflexivos e a espessura da língua, ela se coloca como uma disciplina absolutamente interpretativa. (GUILHAUMOU; MALDIDIER; ROBIN, 2016, p.134-135)

Conforme exposto na introdução desta pesquisa, foi na Análise do Discurso que encontrei amparo teórico para pensar em uma determinada literatura que produz um efeito de arquivo. Há um grupo considerável de teóricos literários que rejeitam pensar a literatura em consonância com a história. Para muitos historiadores mais conservadores, não se pode chamar de arquivo aquilo que não é institucionalizado enquanto documento oficial, carimbado e classificado. É por se colocar como uma disciplina interpretativa – que gera possibilidades de sentidos, que permite-nos pensar no funcionamento discursivo de determinados textos – que a Análise do Discurso contribui, significativamente, nesta pesquisa.

A partir desta breve retrospectiva do estudo sobre o arquivo no campo das ciências da linguagem, resta perguntar: como todas essas leituras me permitem falar do que estou analisando e tentando formular? Dada às discussões realizadas até aqui, como arquivo compreendemos: documentos compilados (e manipulados) pelo arquivista que, sob a guarda de uma instituição, possuem significados que se movem a depender dos gestos de leitura de quem os acessa. Sendo assim, proponho pensar o arquivo a partir de três perspectivas:

- primeira, o corpo do arquivo diz muito sobre ele (corpo enquanto forma);
- segundo, o trabalho do arquivista a forma como ele organiza os arquivos
 interfere na constituição do arquivo.
- terceiro, os gestos de leitura sobre o arquivo são múltiplos e, por isso coloca
 o arquivo suscetível a interpretações de quem os acessa.

Partindo desses pressupostos, no próximo capítulo colocaremos algumas questões sobre o funcionamento discursivo de determinadas obras literárias que, lidas de um certo lugar, podem figurar o efeito de arquivo no percurso da História.

CAPÍTULO 4. LITERATURA, ARQUIVO E HISTORICIDADE

"O verdadeiro desaparecimento é aquele da massa anônima. O que se deixa depois de uma vida "normal"? Vestígios em um registro civil, as certidões de nascimento e de óbito, uma referência de certificado de estudos no jornal local que indica os "comprovantes" do cantão, alguns fragmentos. Um túmulo no cemitério, uma lápide e, se o tempo não os apagar, um nome, uma inscrição, datas. Se houver descendentes, algumas lembranças transmitidas à família, algumas fotos, às vezes, partes de correspondência em cartões-postais. Em casos ainda mais raros, diários íntimos. Depois de várias gerações, guando a lembrança desvanece, quando as concessões ditas para perpetuidade chegam ao fim, não resta quase mais nada. Esse desaparecimento, essa imersão dos anônimos no nada é o destino comum da humanidade. Somente a curiosidade de um historiador ou de um romancista pode dar vida novamente aos desconhecidos, anônimos e esquecidos."

(Régine Robin, A memória saturada)

4.1. Literatura: narratividade, objeto ideológico, arquivo

Nesta etapa, vamos trazer as discussões iniciadas no capítulo anterior a fim de que pensemos em alguns movimentos de sentido: sendo os testemunhos do acidente de Tchernóbil textualizados em uma obra literária, o ofício do jornalista-literato não seria semelhante ao de um arquivista? O produto final – a obra literária em si – não poderia então ser acessado por leitores como um documento que possui efeito de arquivo?

Para desenvolvermos tais questões, vamos pensar a literatura em relação a três elementos:



Figura 23 – Relações entre a literatura e outros elementos.

Tais relações nos ajudarão a compreender melhor os movimentos de sentido que foram observados. Comecemos pela Narratividade.

4.1.1. Narratividade

Falaremos de narratividade de acordo com a formulação proposta por Orlandi (2017), no livro, *Eu, tu e ele – Discurso e Real da História*. De acordo com a autora, a narratividade é a forma pela qual a memória se diz no sujeito:

Pela observação da narratividade flagramos a inscrição do(s) outro(s) no discurso do sujeito, assim como a determinação mais amplas da voz do Outro (interdiscurso, ideologia) presente no espaço de interpretação do sujeito individuado. O funcionamento da memória no sujeito se faz pela narratividade. (ORLANDI, 2017, p. 309)

Para formular a relação entre um certo tipo de literatura e a narratividade, tomemos como exemplo o livro *Vozes de Tchernóbil*. A obra é perfeita aqui por se tratar de um livro de memórias. As memórias dos outros se dizem na memória da autora. *Vozes de Tchernóbil* nos apresenta, na verdade, um conjunto de intersecções de memórias. Em vários momentos da narrativa, parece haver uma fusão das memórias dos outros *(eles)* na própria memória textualizada da autora *(ela)*.

O escritor Luiz Ruffato tem um texto muito intrigante, que o próprio título parece ilustrar o que tentamos formular aqui. O texto se chama *Minhas memórias dos outros*, e ele começa com uma história bem interessante:

Certa feita, durante o lançamento de um dos volumes do meu romance "Inferno Provisório", um leitor postou-se à minha frente, e sapecou a terrível pergunta: "Lembra-se de mim?". Se pela passagem do tempo seu rosto me era indefinível, agora, agravado pelo nervosismo da situação, tornara-se absolutamente estranho. Percebendo meu constrangimento, ele tentou atiçar minhas recordações: "Também sou de Cataguases...". E, então, algumas vagas imagens ascenderam. Por debaixo da calvície, dos óculos de lentes grossas, da barriga proeminente, emergiu o Carlinhos, meu colega do curso primário no Grupo Escolar Flávia Dutra. Levantei-me e o abracei e, bastante comovido, antes que me sentasse novamente, ele arremessou, à queimaroupa: "Eu não sabia que o Gilmar tinha ficado manco não... que coisa! Sabe que eu lembro até hoje do dia que o Marquinho foi atropelado... a gente era pequeno, mas fiquei impressionado com aquela mancha enorme nos paralelepípedos... E o Vicente Cambota, heim? Que maneira horrível de morrer!" E, me segredando: "Agora, cá entre nós, eu sempre achei estranho o Tiquinho ter desaparecido assim, sem mais nem menos... sabia que tinha alguma coisa errada ali..." E, segurando meu braço: "Que memória você tem! Como você consegue lembrar de tudo, tintim por tintim?". Confuso, tomei um copo d'água. Zonzo, pensei explicar que aquelas pessoas de quem ele falava, com tamanha intimidade, eram somente personagens de meus livros, não recordações da nossa infância. Mas como dizer isso a ele, se de alguma maneira aquelas minhas evocações difusas haviam se transformado em reminiscências comuns? Notando meu espanto, Carlinhos ainda me sussurrou, antes de se despedir: "Preocupa não, eu percebi que você tentou disfarçar, trocando os nomes..." (RUFFATO, 2012, p. 277-278)

A forma como uma memória se funde à outra é bem evidenciada no capítulo de *Vozes de Tchernóbil* intitulado *Entrevista da autora consigo mesma sobre a história omitida e sobre por que Tchernóbil desafia a nossa visão de mundo.* Nesse texto, mais do que um recurso gramatical, a autora utiliza as aspas de uma forma muito peculiar: ela abre as aspas em cada parágrafo, mas não as fecha. Isso pode ser interpretado como uma forma de marcar a intersecção de memórias. Selecionei três recortes para tentar ilustrar tais movimentos de sentido: Recorte I (os primeiros parágrafos do capítulo); Recorte II (parágrafos intermediários); Recorte III (os parágrafos finais do capítulo).

Recorte I

"Sou testemunha de Tchernóbil. O principal acontecimento do século XX, além das terríveis guerras e revoluções que já marcam essa época. Passaram-se vinte anos desde a catástrofe, mas até hoje me persegue a pergunta: eu sou testemunha do quê, do passado ou do futuro? É tão fácil deslizar para a banalidade. Para a banalidade do horror. Mas olho para Tchernóbil como para o início de uma nova história; Tchernóbil não significa apenas conhecimento, mas também pré-conhecimento, porque o homem pôs em discussão a sua concepção anterior de si mesmo e do mundo. Quando falamos de passado e futuro, imiscuímos nessas palavras a nossa concepção de tempo, mas Tchernóbil é antes de tudo uma catástrofe do tempo. Os radionuclídeos espalhados sobre a nossa terra viverão cinquenta, cem, 200 mil anos. Ou mais. Do ponto de vista da vida humana, são eternos. Então, o que somos capazes de entender? Está dentro da nossa capacidade alcançar e reconhecer um sentido nesse horror que ainda desconhecemos?

"De que trata o livro? Por que o escrevi?

"Este livro não é sobre Tchernóbil, mas sobre o mundo de Tchernóbil. Sobre o

Figura 24 – Recorte I (Imagem do livro Vozes de Tchernóbil)

Recorte II

"Eu levei muitos anos escrevendo este livro. Quase vinte anos. Encontrei e conversei com ex-trabalhadores da central, cientistas, médicos, soldados, evacuados, residentes ilegais em zonas proibidas. Com aqueles para quem Tchernóbil representa o conteúdo fundamental do mundo, cujo interior e entorno, e não só a terra e a água, Tchernóbil envenenou. Essas pessoas conversavam, buscavam respostas. Nós pensávamos juntos. Frequentemente tinham pressa, temiam não chegar ao fim, eu ainda não sabia que o preço do seu testemunho era a vida. 'Anote', repetiam eles. 'Nós não compreendemos tudo o que vimos, mas deixe assim. Alguém lerá e entenderá. Mais tarde. Depois de nós...' Tinham razão em ter pressa; muitos deles já não estão entre os vivos. Mas conseguiram mandar um sinal...

"Tudo o que conhecemos sobre o horror e o medo tem mais a ver com a guerra. O gulag stalinista e Auschwitz são recentes aquisições do mal. A história sempre foi a história das guerras e dos caudilhos, e a guerra se tornou, como costumamos dizer, a medida do horror. Por isso as pessoas confundem os conceitos de guerra e catástrofe. Em Tchernóbil, pode-se dizer que estão presentes todos os sinais da guerra: muitos soldados, evacuação, locais abandonados. A destruição do curso 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... Mas o homem não quer pensar nisso, porque nunca ninguém pensou nisso antes. Esconde-se atrás do que já é conhecido. Atrás do passado. Até os monumentos aos heróis de Tchernóbil parecem militares...

"Na minha primeira visita à zona, os jardins floresciam, a relva jovem

Figura 25 – Recorte II (Imagem do livro Vozes de Tchernóbil)

Recorte III

"Tudo se modificou, menos nós.

"Para que um acontecimento se torne história, são necessários uns cinquenta anos. Mas nesse caso as marcas ainda estarão quentes.

"A zona é um mundo à parte. Outro mundo em meio ao restante da Terra. Primeiro foi inventada pelos escritores de ficção científica, mas a literatura cedeu o passo à realidade. Agora já não podemos mais crer, como os heróis de Tchékhov, que dentro de cem anos o ser humano será maravilhoso. Que a vida será maravilhosa! Esse futuro nós já perdemos. Nesses cem anos houve o gulag de Stálin, Auschwitz, Tchernóbil. O Onze de Setembro de Nova York. É incompreensível como se sucederam tantos fatos, como couberam na vida de uma geração, nas suas proporções. Na vida do meu pai, por exemplo, que está com 83 anos. E o homem sobreviveu!

"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.

"Antes de tudo, em Tchernóbil se recorda a vida 'depois de tudo': objetos sem o homem, paisagem sem o homem. Estradas para lugar nenhum, cabos para parte alguma. Você se pergunta o que é isso: passado ou futuro?

"Algumas vezes, parece que estou escrevendo o futuro..."

Figura 26 – Recorte III (Imagem do livro Vozes de Tchernóbil)

Como dissemos, quando um texto se faz circular, abre-se para os gestos de interpretação. Umas das leituras que escolhi do uso que a autora fez das aspas foi justamente aquela da intersecção de memórias. Ao colocar a sua própria fala entre aspas, a autora parece citar o outro, mas se a entrevista é consigo mesma, isso nos leva a acreditar que, em um jogo discursivo de alteridade, ela cita a sua própria fala como se também citasse a fala do outro. Não seria um "outro qualquer". Esse outro também é testemunha de Tchernóbil. Vale dizer que o uso das aspas está apenas no capítulo da entrevista da autora consigo mesma; nos demais capítulos, em que ela efetivamente declara contar as histórias dos outros, não há as aspas. Sinto como se Aleksiévitch, por meio do seu eu-lírico, dissesse-nos:

...não sou apenas eu que falo, mas eles que falam em mim e/ou comigo.

- em mim: porque as memórias deles também estão nas minhas.
- comigo: porque as vozes deles também se colocam ao lado das minhas.

Ela, a autora, também é testemunha de Tchernóbil. Não se trata de uma repórter que apenas foi lá investigar/colher relatos. Aleksiévitch é ucraniana e assistiu de perto ao acidente nuclear. Ao dizer, na primeira frase do capítulo, "Eu sou testemunha de Tchernóbil", a autora se coloca em lugar próximo aos seus entrevistados. Essa aproximação se repete em outras frases pela presença do *nós*:

"Nós pensávamos juntos."

"Tudo se modificou, menos nós."

Também é interessante notar que, ao não fechar as aspas no fim de cada parágrafo, é como se as vozes continuassem ecoando. Na última linha do capítulo (ver Fragmento III), finalmente a autora abre e fecha as aspas. Mas o silêncio, ainda assim, ecoa, ele persiste... desta vez, ele se insinua pelas reticências. Mas o eco não chega ao leitor, nós apenas o imaginamos no silêncio daquilo que não foi dito, como se estive ali numa terceira margem roseana. A *Terceira Margem do Rio* é um conto do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. No conto, o pai deixa a família e vai para a terceira margem do rio... mas o que seria essa terceira margem do rio se o rio tem apenas duas margens? A metáfora da terceira margem pode significar muitas coisas, e uma delas é o nome que se dá àquilo que não se pode nomear, àquilo que não existe em nossa memória, porque é da ordem do inenarrável. Bethania Mariani, professora no departamento de Ciências da Linguagem da Universidade Federal Fluminense, escreveu um trabalho muito bonito sobre a canção *Terceira Margem do Rio* de Caetano Veloso e Milton Nascimento (a canção foi inspirada no conto *A terceira margem do rio* e na obra *Grande Sertão: Veredas*). Em sua análise, Mariani diz:

O rio não tem somente as duas margens comuns, mas também essa terceira margem, assim como as palavras ditas e as não ditas que ficam nas beiradas das enunciações, pressionando o dito com as possibilidades inúmeras do por dizer. As palavras transpiram silêncio, como nos diz Orlandi (1992), um silêncio onde os sentidos, em sua movência, em seu fluxo incessante, se mostram/escondem na iminência do dizer. (MARIANI, 2004, p. 2)

Em formato semelhante, a literatura *Vozes de Tchernóbil* liberta sentidos antes aprisionados nas beiradas – na terceira margem –, porque ao transmitir o silêncio de personagens reais à interpretação e aos gestos de leitura de cada espectador, ela rompe as barreiras da língua e multiplica as possibilidades de sentidos. Cada leitor, de acordo com as suas formações discursivas, mobilizará uma

infinidade de significações. Talvez, seja esse o grande trunfo da arte literária de cunho memorialístico: eternizar em palavras as reverberações do passado.

Voltando ao texto de Luiz Ruffato, *Minhas memórias dos outros*, ele nos conta outra história genial:

Imaginemos um bando de homens, coletores ou caçadores, voltando para a caverna ao fim de um dia estafante, e que, após reencontrar as mulheres e as crianças, reúnem-se em torno de uma fogueira para descansar. Logo surge alguém se gabando de que, após ter sido entocado por uma fera, conseguiu se livrar, astuciosamente, ferindo-a de morte. Há um alvoroço, nascem indagações, questionamentos, alguém pede mais detalhes, e, entre suspiros de admiração e esgares de inveja, o sono espesso se instala. No dia seguinte, antes de eles saírem novamente para a aventura da sobrevivência, um dos componentes do grupo (talvez uma mulher, por que não?) registra nas paredes da caverna a cena narrada. Inscrita, ou seja, tornada concreta, a história contada deixa de ser uma experiência individual, transfigurando-se, inicialmente, em exemplo. Com o tempo, entretanto, as relações objetivas entre aquele sinal pictórico e seu fato gerador vão se esgarçando, e a experiência do indivíduo que suscitou a cena descrita torna-se, pela repetição, experiência do grupo ao qual ele pertence - o que era memória individual transmuda-se em memória coletiva. Ou, melhor ainda, transcende o caráter meramente didático, ressurgindo em arte. (RUFFATO, 2012, p. 279)

Esse trecho pode ser visto também como uma sutil crítica ao registro formal na historicidade, porque o feito do homem pode ter nascido de uma mentira vaidosa se dessa premissa partirmos; mas ainda assim a arte rupestre é registro dito oficial. O que se sobressai, nessa hipótese da inverdade, é a memória dignificada pelo discurso; e o que fica para a posteridade é esta narratividade, independentemente da veracidade dos fatos.

Em outras palavras, o que vemos da anedota de Ruffato é:

uma narrativa >> nascida de uma memória individual >> torna-se concreta >> transmuda-se em memória coletiva >> é inscrita como arte.

Eis algumas semelhanças com as literaturas que se inscrevem enquanto arte, mas que tiveram sua gênese em memórias que textualizaram em narrativas, como aconteceu, por exemplo, com a obra de Aleksiévitch, *Vozes de Tchernóbil*, ou de Arbex, *Todo dia a mesma noite* e *Holocausto Brasileiro*.

No caso de Aleksiévitch, poderíamos dizer que seu legado literário nada mais é do que, parafraseando o título de Luiz Ruffato, suas memórias dos outros. Aleksiévitch escreveu histórias que se entrelaçavam na sua própria história, e isso não

ocorreu somente com *Vozes de Tchernóbil*, a autora parece ter tecido toda a sua vida com os fios da arte literária. Façamos uma breve retrospectiva de sua vida e principais obras:

- ✓ Nasceu na Ucrânia quando ainda era uma República Socialista da URSS, uma figura feminina que viu de perto o que é ser mulher na guerra. Resultado em arte: o livro A guerra não tem rosto de mulher.
- ✓ Assistiu à dissolução da União Soviética em 1991. Resultado em arte: o livro O fim do homem soviético.
- ✓ Viu seu país ser devastado após o acidente nuclear em Tchernóbil.
 Resultado em arte: o livro Vozes de Tchernóbil.

Como se pode notar, não se trata apenas de um sujeito que fala, pois Aleksiévitch fala de um lugar... e esse lugar toma forma e cor pelas linhas literárias. Toda uma vida compilada em um grande fazer literário. Talvez seja esse um dos porquês Aleksiévitch ter escolhido o ofício artístico em vez do jornalístico. O livro perdura, enquanto o jornal de ontem é substituído pela notícia de hoje.

4.1.2. Objeto ideológico

Determinadas literaturas deixam muito explícita sua gênese em lutas ideológicas. Se passearmos pelos acervos literários brasileiros, encontraremos muitas marcas dessas lutas, pois vários autores encontram na arte literária o espaço necessário para construir um engajamento social e político. Sabemos da forte relação entre língua e ideologia, mas quando essa mesma língua se inscreve no campo artístico, como acontece no caso da literatura, outras forças entram no jogo: a catarse, a mímesis...

Neste tópico, vamos pensar na literatura enquanto objeto ideológico. A fim de que consigamos formular esta premissa, voltemos a Pêcheux. Em uma de suas entrevistas, Pêcheux usou a expressão "Lutas ideológicas de movimento" para falar dos movimentos do fim da década de 1960:

A meu ver, os movimentos que aconteceram no fim da década de 1960 em torno da escola, da família, da religião, da divisão social do trabalho, e o relacionamento com o meio-ambiente constituem, todos eles, aquilo que chamo de *lutas ideológicas de movimento*. Ao mesmo tempo em que, sem dúvida, são uma questão de luta de classes no terreno da ideologia, essas lutas devem ser pensadas não como lutas entre classes constituídas como tais, mas em vez disso, como uma série de disputas e embates móveis (no terreno da sexualidade, da vida privada, da educação, etc.) pelos processos por meio dos quais a exploração-dominação da classe burguesa se reproduz, com adaptações e transformações. (PÊCHEUX, 2011, p.97)

Gostaria de pegar emprestada a expressão utilizada por Pêcheux para pensar sobre um funcionamento da literatura dentro de um contexto histórico. Se pensarmos mais especificamente no livro *Vozes de Tchernóbil*, evidenciaremos tensões a partir de temas como *negligência*, *tudo em nome do progresso*, *a vida pela medalha de herói*, *omissão do Estado ao negar informações sobre os perigos da radiação*, entre outros. Enfim, somam-se aqui uma série de temas que podemos acessar a partir do acidente nuclear e das medidas (não) tomadas pela então URSS. O que se deu a partir disso foi um afastamento maior entre população e Estado que impactou nas lutas ideológicas dentro de uma união soviética prestes a ruir.

Se pensarmos que a sociedade estava envolta nessas lutas ideológicas, poderíamos então pensar que uma obra literária como *Vozes de Tchernóbil* configurase como objeto ideológico, pois há ali um funcionamento discursivo que marca não só a voz de uma autoria, mas de milhares de vítimas revividas pela voz(es) da narradora-personagem. Essas vozes não são meras ficções, são memórias de quem viveu uma tragédia, lamentavelmente, real.

Pêcheux propõe pensar que objeto ideológico é esse objeto flexível em relação às condições de força que o constitui, isso tira a literatura de um lugar de observação (lugar de instalação de memória, ficção ou não ficção, narrativa...) e dá a ela uma dimensão ideológica que procuro, desde o início, trazer para a discussão a medida em que falo do silêncio, silenciamento, esquecimento.

Se a literatura não está apenas no campo da contemplação, haveria então uma força literária sobre o sujeito. Ao considerarmos a literatura como objeto ideológico, somos levados a perguntar: pode o sujeito ser interpelado pela ideologia que se manifesta no discurso literário? Para buscarmos por tais respostas, voltemos a Orlandi (2015, p. 54):

É já conhecido, na análise de discurso, que há interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia. É assim que se considera que o sujeito se constitui em sujeito por ser afetado pelo simbólico. Daí seu assujeitamento, ou seja, para que o sujeito seja sujeito é necessário que ele se submeta à língua. E é por estar sujeito à língua, ao simbólico, que ele, por outro lado, pode ser sujeito de. (ORLANDI, 2015, p.54)

Somos sujeitos dos discursos que encontramos ao longo de nossas trajetórias. Desde muito nova gostei dos livros literários, meu primeiro contato com a literatura foi ouvindo meus pais contando histórias para que eu pudesse dormir. Lá em casa não tinham livros infantis e por isso meus pais abriam a enorme Bíblia Sagrada - com aquelas páginas bem amareladas do tempo e com uma vistosa capa dura de cor rubra. Ali nasceu o meu primeiro contato com o universo das histórias. Meus pais selecionavam os livros bíblicos, lembro-me de que o Apocalipse só era lido quando a travessura durante o dia fora grande – falar de anjos caídos e de suas trombetas era uma forma de amedrontar meus irmãos e eu com o objetivo de que ficássemos mais comportados nos dias seguintes. Eu gostava mesmo era de ouvir histórias do livro do Gênesis, sobre a criação do mundo e do homem, sobre estar dentro e fora do Jardim do Éden, sobre estar dentro e fora da Arca de Noé. Já o meu primeiro contato com a palavra escrita foi com o livro O Barquinho Amarelo, que a Tia Beth usava para alfabetizar as crianças no início dos anos 90. Não me recordo muito bem das palavras das histórias, mas me lembro com nitidez das imagens das personagens vendo o barquinho correr rio afora... Havia ainda as histórias da Piabinha, da Cocota e do Cavalinho branco. Depois disso, o prazer de poder ler sozinha... vieram então os contos de fada, a série vagalume, os clássicos da nossa literatura. Ler era uma forma de compreender o mundo: o de lá e o de aqui dentro. Na rebeldia da adolescência, eu me inspirava em personagens que fugiam dos padrões e questionavam o mundo à sua volta. Foi nessa época que adotei a astúcia de Emma Bovary, o existencialismo de Antoine de Roquentin, o cansaço de Gregor Samsa. Construí-me a partir de tantos personagens que, às vezes, parece que convivi com eles, que visitaram a minha casa e depois partiram. Talvez seja um jeito muito romantizado de dizer, mas hoje afirmo, indubitavelmente, que os discursos literários com os quais tive contato me constituíram de forma muito intensa e singular.

Há muita força ideológica por detrás do discurso literário. Outra cena ilustrativa, também pessoal, ocorreu em 2017, quando propus uma oficina sobre

Literatura e Discurso a alunos do curso de Letras. Durante a atividade, solicitei aos alunos que analisassem os seguintes versos:

"Os cavaleiros da glória descansaram no abraço da morte Agarraram as torres com as mãos de fúria e rasgaram como uma torrente."

Sem conhecerem a autoria, a interpretação foi unânime: os versos são muito bonitos, parecem advindos de uma literatura distópica ou, talvez, mitológica. Todos os alunos presentes apreciaram o texto. Então, após análise, apresentei-lhes o autor: Osama Bin Laden. Em seus olhos, evidenciou-se o remorso por terem admirado versos que ilustravam o terror do 11 de Setembro de 2001. Esta aula nasceu a partir de uma matéria publicada, em Agosto de 2017, no caderno *llustríssima* da *Folha de São Paulo*. A matéria tinha como tema o livro, na ocasião recém-publicado, *Jihadi Culture: The Art and Social Practices of Militant Islamists*, que reunia artigos acadêmicos sobre os poemas, hinos, sonhos, filmes e rituais dos extremistas. Tanto o meu espanto ao ler o jornal quanto o espanto dos alunos ao se depararem com versos de Bin Laden se justificavam porque, quando se pensava em Al Qaeda e Estado Islâmico, para nós as formulações de sentido mais comuns se resumiam a terrorismos. Thomas Hegghammer (2017), editor do livro, desconfiava da força ideológica dos produtos culturais no processo de recrutamento dos militantes:

As emoções podem importar mais para o recrutamento do que pensávamos. [...] A radicalização não ocorre apenas pela força do argumento. Existe uma estética de sedução. São coisas diferentes, uma envolve o intelecto, e a outra, por assim dizer, o coração. [...] Esse material que circula na internet, como poemas e hinos, pode ser perigoso. (HEGGHAMMER apud BERCITO, 2017, p. 6)

Para Hegghammer, as agências de inteligência deveriam incluir em suas análises os produtos culturais dos militantes, pois isso pode contribuir na elaboração de estratégias de combate ao fundamentalismo.

Trouxe essa discussão para o tópico *Literatura e Objeto Ideológico* porque, como disse no início da discussão, não se questiona a força da ideologia na língua, no entanto, quando a língua se textualiza na literatura, a sedução pode ser ainda mais intensa, pois a arte literária, além de ser mimética, ela comove e provoca, muitas

vezes, um sentimento catártico no leitor. É por essa força da sedução que Sherazade garantiu as suas mil e uma noites.

Mário Quintana dizia que "Um bom poema é aquele que nos dá a impressão de que está lendo a gente ... e não a gente a ele!". Esse reconhecimento em manifestações artísticas muitas vezes se estabelece devido a uma certa identificação do leitor com o que é dito pelo eu-lírico. Há um processo de identificação (e comoção) de leitores com o dizer literário. Tal comoção parece se acentuar quando as artes explicitam lutas ideológicas, políticas e sociais que convergem ou divergem com as lutas do espectador/leitor.

Recentemente, no Brasil, vimos discussão similar: em 2017, o artista Chico Buarque de Holanda lançou o álbum *Caravanas*, com uma das principais canções intitulada *Tua Cantiga*. Vejamos a composição:

Tua Cantiga

Quando te der saudade de mim Quando tua garganta apertar Basta dar um suspiro Que eu vou ligeiro Te consolar

Se o teu vigia se alvoroçar E, estrada afora, te conduzir Basta soprar meu nome Com teu perfume Pra me atrair

Se as tuas noites não têm mais fim Se um desalmado te faz chorar Deixa cair um lenço Que eu te alcanço Em qualquer lugar

Quando teu coração suplicar Ou quando teu capricho exigir Largo mulher e filhos E de joelhos Vou te seguir

Na nossa casa Serás rainha Serás cruel, talvez Vais fazer manha Me aperrear E eu, sempre mais feliz

Silentemente Vou te deitar Na cama que arrumei Pisando em plumas Toda manhã Eu te despertarei

Quando te der saudade de mim Quando tua garganta apertar Basta dar um suspiro Que eu vou ligeiro Te consolar

Se o teu vigia se alvoroçar E, estrada afora, te conduzir Basta soprar meu nome Com teu perfume Pra me atrair

Entre suspiros Pode outro nome Dos lábios te escapar Terei ciúme Até de mim No espelho, a te abraçar

Mas teu amante Sempre serei Mais do que hoje sou Ou estas rimas Não escrevi Nem ninguém nunca amou

Se as tuas noites não têm mais fim Se um desalmado te faz chorar Deixa cair um lenço Que eu te alcanço Em qualquer lugar

E quando o nosso tempo passar Quando eu não estiver mais aqui Lembra-te, minha nega Desta cantiga Que fiz pra ti (HOLANDA, 2017)

O título nos remete ao período literário que ficou conhecido como Trovadorismo, em que os principais gêneros literários eram as cantigas de amor e amigo, em que os homens eram verdadeiros vassalos de suas mulheres. Apesar da qualidade da composição, Chico Buarque recebeu várias críticas:

- adjetivado como machista, porque na letra da canção o eu-lírico masculino disse largar mulher e filhos para ficar com a amante.
- tachado como alienado, pois, dada às condições políticas atuais do Brasil,
 como falar de traição e não priorizar temas políticos. Perguntaram ao Chico Buarque:
 "onde estavam as canções da ditadura?".

- o cantor foi, inclusive, confundido com o próprio eu-lírico da composição, sendo atacado por ser "destruidor de lares".

Poderíamos nos debruçar por horas a analisar as atuais formações discursivas sobre empoderamento feminino que impactaram nos (des)likes desta canção, mas fugiríamos do nosso objetivo primeiro. Cito o episódio da canção do Chico Buarque apenas para evidenciar que marcas políticas e ideológicas fazem parte do funcionamento discursivo de um determinado tipo de arte, no entanto é importante evidenciar que não é condição sine qua non, não se trata de um pré-requisito para definir a qualidade artística. Nem toda arte se propõe a dialogar politicamente com o seu tempo presente. Muitas são as funções e leituras de uma obra de arte e sabemos, pelas premissas básicas, que tais funções e leituras se movem de acordo com os diferentes gestos de interpretação. Não extraímos sentidos do texto, mas sim atribuímos sentidos a ele. Em outras palavras, a arte deve ser livre e há que se redimir o artista da obrigatoriedade de falar ao seu tempo.

Enfim, muitos são os exemplos que poderíamos citar para evidenciar como determinados gestos de leitura nos permitem colocar a literatura na forma de objeto ideológico. Uma vez lida assim, podemos mobilizar várias outras leituras. E a formulação que nos dedicaremos agora é pensar na literatura como efeito de arquivo.

4.1.3. Arquivo

Chegamos à etapa de tentar formular a seguinte questão: como uma determinada literatura, inserida em um certo lugar, pode ter um efeito de arquivo se lida a partir de um gesto de interpretação? Dito de outro modo e sem tantos adendos: a produção compilada num certo lugar me leva a perguntar até que ponto a literatura produz arquivo?

Antes, é necessário delinear que literatura é essa, já que não se trata de toda e qualquer literatura. A literatura da qual falamos aqui é aquela que se constrói a partir das memórias de testemunhas. Não se trata da literatura que está apenas no campo da ficção (se é que exista alguma literatura assim, pois sabemos que o mundo real também se diz através de metáforas).

A presença das testemunhas na literatura provoca no leitor um efeito de real, atribui certa legitimação à história. É como pensar na força do "Ninguém nos contou.

Nós estávamos lá." Régine Robin, em *A memória saturada*, chama isso de autoridade semântica nas testemunhas. Na mesma obra, Robin destaca o lugar da testemunha que, quando ouvida, desloca-se do anonimato para o centro. Ao citar exemplos dos julgamentos relacionados ao nazismo, Robin destaca que é comum, no dispositivo judiciário, que a testemunha (vítima) seja colocada no centro ao invés do acusado.

[...] o julgamento autoriza enfim os sobreviventes a encontrar uma fala própria, a sair de sua mudez ou a deixar de utilizar a linguagem das opressões para falar deles mesmos. Eles se toram os autores de sua história, eles a dizem, escrevem-na, apropriam-se dela, sem dúvida pela primeira vez. Eles reencontram uma legitimidade [...]. (ROBIN, 2016, p. 153-154).

Enquanto, nesse fragmento, Robin discute sobre o lugar da vítima no dispositivo judiciário, quero propor que pensemos o lugar da testemunha na literatura. Tanto em *Vozes de Tchernóbil* quanto em *Todo dia a mesma noite* evidenciamos a abertura desse espaço dado à testemunha para que ela nos conte o que não pôde contar ao Estado, à História – e se pensarmos no caso da boate Kiss, que está em um país que se destaca pela impunidade no âmbito jurídico, poderíamos incluir "para que a testemunha conte o que a própria justiça não ouviu".

Recorte – Vozes de Tchernóbil:

Assim começa a história: no ano de 1986, começam a aparecer reportagens sobre o

julgamento dos acusados pela catástrofe de Tchernóbil nas primeiras páginas dos jornais soviéticos e estrangeiros.

Mas, agora, imagine um prédio de cinco andares vazio. Uma casa sem moradores, mas com objetos, mobílias e roupas — coisas que ninguém nunca mais poderá usar, porque essa casa fica em Tchernóbil. Pois é justamente numa dessas casas da cidade morta que se realiza uma pequena conferência para a imprensa, oferecida pelas pessoas encarregadas de levar a cabo o julgamento dos acusados pelo acidente atômico. Nas instâncias mais altas do poder, no Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética, considerara-se necessário examinar as causas do delito in loco. Na própria cidade de Tchernóbil. O tribunal se constituiu no prédio da Casa da Cultura local. No banco dos réus havia seis pessoas: o diretor da central atômica, Víktor Briukhánov; o engenheiro-chefe, Nikolai Fomín; o substituto do engenheiro-chefe, Anatóli Diátlov; o chefe do turno, Boris Rogójkin; o chefe da seção do reator, Aleksandr Kovaliénko; e o inspetor do Serviço Estatal de Inspeção de Energia Atômica da União Soviética, Iuri Láuchkin.

Os assentos destinados ao público estavam vazios, ocupados apenas por alguns jornalistas. Aliás, já não vivia mais ninguém por lá, a cidade estava "fechada" por ser "zona de controle radiativo severo". Não seria esse o motivo de terem-na escolhido como local do julgamento? **Quanto menos testemunhas, menor o barulho.** Não havia operadores de câmera nem jornalistas estrangeiros. Decerto todos gostariam de ver no banco dos réus as dezenas de funcionários de Moscou igualmente responsáveis. E todo o estamento científico, à época do acidente, deveria ter sido obrigado a

assumir as suas responsabilidades. Mas se conformaram com a "arraia-miúda".

Saiu a sentença: Víktor Briukhánov, Nikolai Fomín e Anatóli Diátlov receberam pena de dez anos. Para os outros, as penas foram menores. No final, Anatóli Diátlov e Iuri Láuchkin morreram em consequência da exposição às fortes radiações. O engenheiro-chefe Nikolai Fomín enlouqueceu. Por outro lado, o diretor da central nuclear Víktor Briukhánov cumpriu toda a sentença, todos os dez anos, ao fim dos quais os seus familiares e alguns jornalistas foram recebê-lo. O acontecimento passou despercebido. O exdiretor vive atualmente em Kíev e trabalha como simples escrevente em uma empresa. **Assim termina a história.** [...] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.13-14, **grifo nosso**)

No início do livro, Aleksiévitch apresenta ao leitor informações compiladas de publicações bielorrussas na internet entre os anos 2002 e 2005. A citação anterior é uma delas.

Como disse, o fragmento está nas páginas iniciais do livro (e não nas finais), a história que termina nos noticiários está apenas começando na literatura.

Recorte - Prefácio do livro Todo dia a mesma noite

Para recontar a história das 242 vítimas da boate Kiss, incendiada naquela madrugada, Daniela Arbex recorre ao ponto de vista dos principais protagonistas do episódio: os sobreviventes, as testemunhas, os parentes das vítimas, os profissionais da saúde que atuaram no resgate e no atendimento em meio ao desastre. Pelos olhos dessas pessoas, a autora nos leva de volta ao 27 de janeiro, a uma Santa Maria atônita e incrédula que, antes de velar seus mortos, teve de juntar santinhos, notas de dinheiro dobradas, identidades, cartões de bancos, batons, chaves e celulares, muitos celulares. Num deles, o visor trazia, ao lado da palavra "mãe", 134 chamadas não atendidas. Cada objeto desses diz muito sobre essas mães, sobre esses pais, seus filhos, e sobre uma cidade jovem, com vocação para acalentar sonhos, uma fábrica de projetos de vida, de aspirações, de futuro. (CANELLAS, 2018, p. 61-65, Arquivo Kindle)

Semelhante à obra da ucraniana, o livro *Todo dia a mesma noite – a história não contada da boate kiss* também é construído a partir de relatos dos que testemunharam a segunda maior tragédia brasileira quando se leva em questão o número de vítimas. As histórias se tecem a partir de lembranças. De forma pungente, efetivamente somos levados a conhecer a "história não contada da boate kiss". Novamente, a literatura parece humanizar a vítima que, muitas vezes, é textualizada apenas em números para fins históricos e didáticos.

Na citação seguinte, Robin exemplifica com episódios da *Shoah*, mas suas palavras também parecem ler cenas de Tchernóbil ou mesmo da boate Kiss:

A contradição na qual essas testemunhas se movem é dramática. Estamos lidando com um tipo de discurso autobiográfico em "primeira pessoa", "eu" ou "nós", em que o sujeito é fundamental, enquanto o que dizem essas testemunhas – os acontecimentos aos quais se referem – remete a uma noite de anonimato. Eles não eram "eu", mas eram números, eles não tinham mais nome, nem história, eles eram *Stücke* – peças, pedaços –, não antes de estarem mortos, mas de se tornarem restos. As testemunhas passam de uma esfera a outra, do "eu" hoje dividido àquilo que não tem enunciação, a vozes sem enunciador. Elas só podem dar conta de um passado ferido, esmagado, sem ligação. Aqui, nesta prática, o fato de se lembrar não traz nenhuma consolação, nenhum trabalho de luto. (ROBIN, 2016, p. 249).

As palavras de Robin são duras. A noção de *restos* também incomoda. É comum aparecer nos relatos a formulação de que as testemunhas não se sentem sobreviventes, mas sim restos, como se tivessem se tornado um problema social.

Em Vozes de Tchernóbil, no capítulo Três monólogos sobre um antigo terror, e sobre por que o homem calava enquanto as mulheres falavam, a fala da testemunha identificada apenas como mãe ilustra o que aconteceu com várias vidas no pós-Tchernóbil:

Tive uma vida... Uma outra vida... Lá, eu me considerava uma pessoa importante. Tenho até patente militar: tenente-coronel das tropas das estradas de ferro. Aqui, fiquei desempregada até conseguir um trabalho de limpeza na prefeitura. Esfrego o chão... A minha vida ficou para trás... E já não tenho forças para uma segunda vida... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 95)

Os elementos dêiticos "lá" e "aqui" colocam o acidente nuclear no centro da história e dividem as vidas no antes e no depois. No "aqui", as vítimas foram reduzidas ao nada – condição que ainda parecia privilegiada se comparada ao preconceito que muitas delas sofreram por serem consideradas elementos radiativos.

Vale também destacar que não se pode cobrar da narrativa do trauma a linearidade, pois ela é movediça, descontínua, esburacada.

Memória angustiante, que conhece seus limites e os desgastes do tempo. Os sobreviventes que contam sua vida não estão concernidos pela total verdade da cronologia, das datas, dos nomes de pessoas que evocam, a não ser da sua relação do presente com o passado. O testemunho é atravessado pela ausência, e mesmo que sejam obrigados, pelo quadro instituído, a produzir uma narrativa, o que inevitavelmente quer fazer sentido, as testemunhas resistem a esse "fazer sentido." (ROBIN, 2016, p. 249).

Pensando nisso, façamos uma breve análise do relato de Nina Prókhorovna Kovaliova, esposa de um liquidador:

O que eu quero entender? Eu mesma não sei. (Sorri sem se dar conta.) Um amigo dele me propôs casamento. Ainda quando éramos estudantes... Quando éramos estudantes, ele me cortejava; depois se casou com uma amiga minha, mas logo se separou. Alguma coisa não deu certo na relação. Vinha me ver com um ramo de flores: "Você vai viver como uma rainha". Tinha uma loja, um apartamento esplêndido na cidade e uma casa no campo. Eu recusei. Ele se ofendeu: "Já se passaram cinco anos e não há meios de você esquecer o seu herói? Ha-ha-ha! Você vive com um monumento". (Põe-se a gritar.) "Fora! Fora!" Eu o expulsei de casa. "Estúpida! Vá viver com o seu salário de professora, com os seus cem dólares."

Vivi e ainda vivo. (Acalma-se.)

Tchernóbil encheu a minha vida, e a minha alma se alargou. Ela sente dor. A chave secreta. Você se põe a falar depois dessa dor e te saem palavras bonitas. Eu dizia essas coisas, com essas palavras, só quando amava. E agora... Se eu não acreditasse que ele está no céu, como poderia suportar? Ele contava. Eu guardava na memória. (Fala como esquecida de si mesma.) Nuvens de pó. Tratores no campo. Mulheres com forquilhas. Dosímetro que soa.

Não há gente, e o tempo se move de outro modo. O dia é longo, longo como na infância.

Era proibido queimar as folhas. Eles as enterravam.

Não tem sentido sofrer desse modo. (Chora.) Sem as bonitas palavras conhecidas. Sem a medalha que lhe deram. Está em casa, no armário. Ele nos deixou.

De uma coisa eu sei: nunca mais serei feliz. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.273)

Como se pode notar, não há uma linearidade temática na fala. As orações, em sua maioria, coordenadas e com poucos elementos coesivos, parecem desenhar o fluxo de pensamento de Nina. As rubricas marcadas pela autora também evidenciam a não linearidade dos sentimentos decorrente de uma possível fragmentação da memória.

Neste emaranhado de histórias, qual seria o papel de autoras como Svetlana Aleksiévitch e Daniela Arbex? Há uma expressão proposta por Robin que as caracteriza bem: metatestemunhas. As autoras podem ser chamadas de metatestemunhas na medida em que testemunham as testemunhas. "A testemunha não é tanto a que vê [...], mas a que "acolhe a visão". (ROBIN, 2016, p. 265).

Há quem pergunte: ao compilar testemunhos e textualizá-los em literatura, as autoras não estariam substituindo a história ou reescrevendo-a? Não me parece ser esse o caminho, não vejo como exclusão de uma história ou sua reedição. O que percebo é justamente o contrário: trata-se de adição, de um algo a mais. Constrói-se aí um olhar a mais, um novo vestígio, um novo efeito de arquivo. Gestos de leituras que vão se juntar a outras interpretações.

Estamos, pois, delineando um modo de produzir literatura que possibilita a constituição de um arquivo. Em outras palavras: trata-se de um gesto de leitura que permite a construção de um arquivo formulado literariamente.

Os arquivos são vistos por Pêcheux como gestos simbólicos que se inscrevem na história. Esses gestos precisam ser interpretados – não se pode esquecer da interpretação como vestígio do possível. A prática de leitura do arquivo é influenciada pelos interesses históricos, políticos e culturais tanto do historiador quanto do linguista. Portanto, ainda citando Pêcheux, é preciso considerar a "pluralidade" dos gestos de leitura.

Se o arquivo é institucionalizado pela literatura, poderíamos então pensar em uma estabilização de sentidos? As histórias estarão ali, eternizadas na obra, mas os nossos gestos de leitura continuarão sendo múltiplos, abertos, contínuos. Derrida (2004), ao resgatar a história dos arquivos, falava de uma certa *domicialização* dos arquivos, de sua morada, que marca também a passagem do privado ao público. Quando os relatos de Tchernóbil são inscritos no livro — na literatura —, eles possibilitam outras leituras e outras interpretações — semelhante ao exemplo *domiciliação* dado por Derrida também no *Mal de Arquivo — Uma impressão freudiana*. É o que se dá, por exemplo, em nossos dias, quando a casa de algum escritor se transforma em museu, há a passagem de uma instituição à outra. Ao adentrarmos na casa — ou no livro — entram no jogo discursivo os nossos gestos de leitura sobre o que vemos e lemos, pois sabemos que atribuímos sentido às coisas e não apenas retiramos sentidos delas. Trata-se de uma dupla via de significações.

Há literatos que parecem exercer o trabalho de um arquivista ao tentar reconstituir o que, muitas vezes, é irreconstituível. Esse tipo de arquivistas (testemunhas e escritores), ao textualizarem memórias, parecem tentar organizar a história ou mesmo a própria história. Como se, no texto, fosse possível encontrar o sentido que não se encontra na vida real.

"Eu levei muitos anos escrevendo este livro. Quase vinte anos. Encontrei e conversei com ex-trabalhadores da central, cientistas, médicos, soldados, evacuados, residentes ilegais em zonas proibidas. Com aqueles para quem Tchernóbil representa o conteúdo fundamental do mundo, cujo interior e entorno, e não só a terra e a água, Tchernóbil envenenou. Essas pessoas respostas. conversavam, buscavam Nós pensávamos Frequentemente tinham pressa, temiam não chegar ao fim, eu ainda não sabia que o preço do seu testemunho era a vida. 'Anote', repetiam eles. 'Nós não compreendemos tudo o que vimos, mas deixe assim. Alguém lerá e entenderá. Mais tarde. Depois de nós...' Tinham razão em ter pressa; muitos deles já não estão entre os vivos. Mas conseguiram mandar um sinal... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.43, grifo nosso).

Em textos memorialísticos – que têm como tema o horror, a tragédia – nem tudo é dito, nem tudo pode ser dito e reorganizado. Como dizer o indizível na literatura que se faz arquivo, se há vazios, cesuras, silêncios? Há experiências que são da ordem do indizível. No entanto, há algo que não se conta a não ser pela literatura. A arte da escrita, talvez por unir a força estética ao lirismo, constrói uma aproximação maior ao que eles mesmos chamam de "alma" desses personagens reais. Traduzem em poesia os seus silêncios. Diferentemente da historiografia, que muitas vezes se detém a "fatos" e cronologias.

Ainda que a arte permita uma aproximação com cenas de tragédias e de horror, há histórias que estão na ordem do irrepresentável... a arte nos leva a ver isso. São livros para fazer lembrar. Um outro olhar nos olhará: "'Anote', repetiam eles. 'Nós não compreendemos tudo o que vimos, mas deixe assim. Alguém lerá e entenderá. Mais tarde." (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.43).

4.2. Historicidade e Discurso literário

Reconhecer determinada literatura como objeto ideológico só faz reforçar a sua potencial força de ser lida como arquivo. Essa mesma literatura, que tanto pode nos dizer sobre eventos extra narrativos, não está separada da sua história, não está isolada, ela nasce inscrita em uma historicidade.

A fim de possamos unir as pontas dos movimentos de sentido construídos até o momento, neste tópico traçaremos a seguinte linha de discussão: compreender o conceito de historicidade e pensar como a literatura, que tem efeito de arquivo, pode se inscrever no discurso (e curso) da história.

Adotamos como possibilidade de sentido do termo historicidade a seguinte formulação: historicidade é a relação constitutiva entre linguagem e história, mais precisamente, a forma como a história se inscreve no discurso.

Trabalhar a historicidade implica em observar os processos de constituição dos sentidos e com isso desconstruir as ilusões de clareza e de certitude. Ao mesmo tempo, trabalhar a historicidade na leitura de arquivos leva a realizar percursos inusitados, seguindo-se as pistas linguísticas, traçando percursos que desfazem cronologias estabelecidas, que explicitam a repetição de mecanismos ideológicos em diferentes momentos históricos, que localizam deslocamentos e rupturas. Desse modo, o arquivo não é visto como um conjunto de "dados" objetivos dos quais estaria excluída a espessura histórica, mas como uma materialidade discursiva que traz as marcas da constituição dos sentidos. O material de arquivo está sujeito à interpretação e, mais do que isso, à confrontação entre diferentes formas de interpretação e, portanto, não corresponde a um espaço de "comprovação", onde se suporia uma interpretação unívoca. (HORTA NUNES, 2005, p. 1-2)

As palavras de Horta Nunes muito nos interessam porque, contrário ao que se poderia supor, ao ler uma dada literatura como efeito de arquivo, isso não dá a ela o "espaço de comprovação" e nem de "interpretação unívoca". Pelo contrário, ao atribuir a uma arte o efeito de arquivo, nós ampliamos as possibilidades de leitura e interpretação. Para Orlandi (2007),

Diríamos que há uma historicidade inscrita na própria textualidade, historicidade que faz com que os sentidos valham para toda a sociedade, não estando o 'povo' excluído da contradição entre o mesmo e o diferente, isto é, o sentido que vai além do senso comum: dizem o 'mesmo' para dizer o 'outro' sentido. (ORLANDI, 2007, p 112).

Há uma história que se textualiza em *Vozes de Tchernóbil* (ou em outra literatura que se propõe narrar eventos históricos), e a historicidade está, justamente, neste modo como a história de Tchernóbil se inscreve no discurso literário. Embora já se tenha ouvido falar muito sobre o que foi o acidente nuclear em Tchernóbil ("dizer o mesmo"), a obra literária diz o "outro sentido".

O termo historicidade funciona de modo a caracterizar a posição do analista de discurso em relação à do historiador. O deslocamento história/historicidade marca uma diferença entre as concepções de história, de um lado como conteúdo, e de outro como efeito de sentido. Aos historiadores ligados à AD cabe questionar a transparência da linguagem, levando-se em conta a espessura da língua. Aos analistas de discurso, a história passou a ser vista não como um pano de fundo, um exterior independente, mas como constitutiva da produção de sentidos. (HORTA NUNES, 2005, p. 1)

A literatura, que propõe a narrar testemunhos, está inserida dentro uma história que também a constitui. Em *Vozes de Tchernóbil*, identificamos que a autora escreveu todas aquelas histórias a partir de um determinado lugar. E quando evidenciamos isso, que nos parece óbvio, mas que na verdade é bem revelador ao que nos propomos discutir aqui, chegamos à engenhosa frase de Leonardo Boff: "todo ponto de vista é a vista de determinado ponto."

A Análise do Discurso é uma ciência da interpretação, por isso a AD não atribui à história apenas o caráter de bastidor, a história é mais do que isso, ela é parte constitutiva nos sentidos. No entanto, é preciso pensar na história dos outros, mas também na nossa, porque a nossa história também está, dia após dia, nos constituindo. Trata-se de uma atividade que não se encerra. Discursivamente, enquanto sujeito, já não sou a mesma de ontem. Em uma de suas palestras, Lygia Fagundes Telles contou uma experiência de leitura interessante. Segundo a escritora, a primeira vez que leu Dom Casmurro, aos dezoito anos, teve a certeza de que Capitu não havia traído Bentinho. Na segunda leitura, ela já havia se formado em Direito e começou a desconfiar da postura da jovem personagem. Na terceira leitura, voltou a achar que Capitu era inocente. Na quarta leitura, chegou à conclusão de que não se deve confiar em narradores-personagens que contam suas versões. A história é interessante porque ilustra como o sentido também parte de nós. O leitor ao atribuir sentido ao texto o faz sendo influenciado pela história. Lygia leu o mesmo texto quatro vezes, as fases da sua vida modificaram drasticamente sua interpretação da narrativa.

As memórias que se textualizam em literaturas e que descrevem eventos do universo extra narrativo não estão isentas de serem apenas versões. Os autores, sobretudo os conhecidos como *literatos-jornalistas*, têm como ofício selecionar histórias, recortá-las, editá-las e, somente ao fim, eles irão textualizar essas memórias. Há, nesta manipulação de documentos, vários jogos discursivos:

- Uma memória da memória.
- Uma reconstituição da memória.
- Uma edição da memória.
- Uma textualização da memória.

Os gestos de leitura do literato-jornalista estão nos mais imperceptíveis movimentos, como na própria constituição das rubricas, por exemplo:

```
(Fala como esquecida de si mesma)
(Sorri sem se dar conta)
(Acende um cigarro e se cala)
(silenciou)
(calou-se)
(chora)
(tenta novamente não chorar)
```

Nas rubricas, a voz some para dar lugar à observação.

Os gestos estão também na própria seleção: qual testemunho será ouvido, qual família será visitada, em qual momento esse relato entrará... É o ofício do arquivista que, em função da organização e compilação dos testemunhos, atribuirá novos sentidos aos arquivos os quais manipula. Robin, em *Memória Saturada*, assim define os arquivistas: "Mestres da memória por seu trabalho de classificação, triagem, acabamento, etiquetagem, preservação, comunicação ou de não comunicação, os arquivistas são, também, mestres do tempo, mestres da cidade dos mortos e dos vivos." (ROBIN, 2016, p. 104). E por mais que se fique anos ouvindo relatos (como foi o caso de Aleksiévitch), a totalidade será sempre inalcançável. Foucault, em *Arqueologia do Saber*, insiste em dizer que não há uma unidade no discurso, ele questiona o próprio conceito de verdade, "[...] o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho." (FOUCAULT, 2008, p. 144).

Ao dizer que determinada literatura produz efeito de arquivo, não garantimos a ela a totalidade de um evento, de um discurso..., pois o próprio arquivo também é apenas o recorte de um tempo e lugar. Nas palavras de Foucault,

É evidente que não se pode descrever exaustivamente o arquivo de uma sociedade, de uma cultura ou de uma civilização; nem mesmo, sem dúvida, o arquivo de toda uma época. Por outro lado, não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é no

interior de suas regras que falamos, já que é ele que dá ao que podemos dizer - e a ele próprio, objeto de nosso discurso — seus modos de aparecimento, suas formas de existência e de coexistência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento. O arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade. Dá-se por fragmentos, regiões e níveis, melhor, sem dúvida, e com mais clareza na

medida em que o tempo dele nos separa: em termos extremos, não fosse a raridade dos documentos, seria necessário o maior recuo cronológico para analisá-lo. (FOUCAULT, 2008, p.149)

Aprendemos com a AD que, nos movimentos do sentido, não há senão versões (ORLANDI, 2001). Aqui não é diferente, o discurso literário se inscreve como um olhar a mais na história. Não se trata de uma versão excludente a outra (isso ou aquilo), mas de um olhar a mais (isso e aquilo). "É a materialidade do signo, sua história, que permite esse jogo de sentido social: a matéria significante 'tem' memória. Os diferentes sentidos do signo (suas diferentes formulações), de alguma forma, estão em cada um deles." (ORLANDI, 2007, p.113). Aleksiévitchi se propõe a formular sentidos não evidenciados pelas formulações discursivas da historiografia oficial, dos noticiários.

Robin (2016), conta-nos uma experiência vivida pelo escritor Patrick Modiano que, ao ler uma nota no jornal – "Paris. Procura-se uma adolescente. Dora Bruder,15 anos, 1m55, rosto oval, olhos castanhos[...]" – sai em busca desta que viria a se tornar uma personagem real em seus escritos. Modiano busca Dora a partir de todos os vestígios que lhe são possíveis e coloca em evidência uma entre tantas outras adolescentes judias desaparecidas naquele ano. Como diz Robin, "O escritor fez uma desconhecida sair do anonimato, no tempo de uma narrativa." (ROBIN, 2016, p. 101).

Tanto o trabalho do escritor quanto do arquivista é imprescindível para manter viva a memória dos mortos. "Bastava que os arquivos fossem destruídos ou esmagados para que os frágeis fragmentos que comprovam a existência de milhões de seres não pudessem nunca mais produzir memória." (ROBIN, 2016, p. 101). Aleksiévitchi, Arbex e Modiano são exemplos de escritores que foram em busca de vestígios e criaram literaturas com efeito de arquivo.

O arquivo, que nasce no texto literário, também não deixa de ser um gesto simbólico inscrito na história. Há arquivos que intentam significar os eventos do horror, mas nem tudo pode ser textualizado e ressignificado.

No entanto, a perspectiva da qual parte o literato-jornalista evidencia que muito ficou à margem: nem todas vozes puderam ser ouvidas; naquelas ouvidas, nem tudo pôde ser dito. Ao final, a falta não nos falta. A falta se revela. A falta se diz. Tudo passa a movimentar sentidos: o vazio, a cesura, a fratura, o silêncio, o calar, a pausa, as reticências, as rubricas.

PALAVRAS FINAIS:

A LITERATURA COMO INSTRUMENTO DE HUMANIZAÇÃO DO HUMANO

E assim se passaram pelo menos seis anos ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor. (Guimarães Rosa, Sagarana).

Chegamos, enfim, no momento de tentarmos unir as pontas e desatar alguns nós. Mas não sem buracos, cesuras, silêncios. Ainda ficou muito por ser dito. Em nós, as fraturas também não passariam despercebidas.

Logo ao início desta tese nos colocamos ao desafio de tentar reconhecer em uma dada literatura o efeito de arquivo. Entre uma leitura e outra, vi nascer em mim uma analista, mas com ela nasceu também todos os desafios de quem não larga a palavra nem quando a noite vem. A mim foi tocar justo uma literatura que, geograficamente, parece nos lançar a histórias tão distantes das nossas. Parece. Enquanto leitora, chorei com cada memória textualizada em *Vozes de Tchernóbil*. Enquanto analista, busquei por diferentes gestos de leitura que nos permitissem formular novos (e outras) interpretações. E foi no silêncio que encontrei muitas significações.

Ainda em fase inicial da pesquisa, pensei que o silêncio estaria apenas perpassando as memórias dos personagens, até perceber que seus ecos chegariam ainda mais longe: no ofício do escritor, na forma literária, nos arquivos, na historicidade. Foi então que, em um gesto de quem principia, coloquei-me na tentativa (quase vã) de mapear esse silêncio, dar forma, nome e voz a ele. Essa trajetória foi fundamental para que eu compreendesse que nem todo silêncio clama por voz. Nem todo silêncio se textualiza em reticências, rubricas, aspas não fechadas, ou mesmo em palavras que nos remetem a ele (calar, silenciar, emudecer...). No entanto, nesta busca por formulações, um sentido resistiu: todo silêncio é constituído por significações, e ainda, todo silêncio é suscetível a múltiplas interpretações.

Depois de conhecer um corpus que tanto falava aos leitores, à história, ao seu tempo... foi preciso indagar: como pode uma determinada literatura ter o efeito de arquivo? Para chegar a uma formulação possível à proposta desta pesquisa, revisitamos vários autores que já se empenharam a discorrer sobre o arquivo. Influenciados por eles, compreendemos preliminarmente: como documentos compilados (e manipulados) pelo arquivista que, sob a guarda de uma instituição, possuem significados que se movem a depender dos gestos de leitura de quem os acessa. Diante de tal formulação, é preciso pensar em alguns deslocamentos: sendo os testemunhos do acidente de Tchernóbil textualizados em uma obra literária, o ofício do jornalista-literato não seria semelhante ao de um arquivista? O produto final — a obra literária em si — não poderia então ser acessado por leitores como um documento que possui efeito de arquivo?

A fim de que tentássemos responder a essas questões, foi preciso pensar na forma como dada literatura está atrelada à narratividade, ao objeto ideológico e a própria historicidade. Pelo primeiro aspecto, a narratividade, é possível conhecer como a memória se inscreve no discurso presente em uma literatura de testemunhos. Pelo segundo aspecto, ao compreender uma determinada manifestação artística como objeto ideológico – e encontrar nela traços de lutas ideológicas de movimentos –, reconhecemos nela (a literatura) a força arquivística (com marcas também ideológicas) de quem tem muito a dizer sobre um determinado evento (no caso, a história de Tchernóbil). Pelo último aspecto, essa mesma literatura não está separada da sua história, não está isolada, ela nasce inscrita em uma historicidade e, ao chegar em seus leitores, – com a força do efeito de arquivo que tem –, ela promove ainda novas interpretações. Em outras palavras, *Vozes de Tchernóbil* nasce de um gesto de leitura que, depois de divulgado, possibilita novos gestos de leituras na perspectiva de outros leitores. Faz-se aí uma cadeia discursiva sujeita a interpretações, que se reverbera no tempo futuro.

Após essa breve retrospectiva, conseguimos alinhavar alguns pontos:

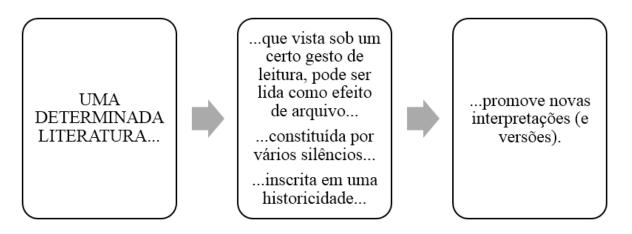


Figura 27 – Esquema recapitulativo

Qual o valor de tudo isso? A que caminhos nos conduzem essa discussão?

A literatura possibilitou um espaço de audição aos que não foram dadas a voz – ausentes na história oficial e negados na vida social. Como vimos em Walter Benjamin (1994), a escrita da história é marcada por cesuras, que indicam fraturas essenciais no seu percurso. Quando as notamos, é possível elaborarmos outras versões. O que se sabe sobre Tchernóbil hoje irá aos poucos se constituindo em uma nova memória mais ampla – a memória que inclui também os anteriormente silenciados. Mais adiante, quando o futuro se fizer presente, as narrativas que compõem o nosso tempo terão afetado a historicidade dos discursos que virão.

Roland Barthes, em suas pesquisas sobre a fotografia, dizia que algumas imagens carregam um *punctum*, uma espécie de ponto, de detalhe na imagem, que nos afeta, que nos punge. O *punctum* quase nunca é central, quase nunca é a captura-primeira da lente. Ele aparece quase que despercebido, mas nos toca, toca-nos mais do que o objeto-protagonista da fotografia. Então fico pensando se não haveria esses *punctuns* na história... Personagens quase imperceptíveis, mas que quando notados, tomam uma proporcionalidade imensurável. Os heróis de Svetlana eram pessoas simples, comuns... legítimos *punctuns*. *Punctuns* que, quando ouvidos, contam muito mais do que as notícias dos jornais e a cronologia dos "fatos".

Em sua *Aula*⁵, Roland Barthes dizia que "A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa." (BARTHES, 1996, p. 18). O autor compreende a literatura no seu sentido amplo: a prática de escrever. Segundo ele, a literatura nos permite trapacear a língua, fazendo uma verdadeira revolução da linguagem. Ao revolucionar a linguagem, ela também ensina...

A literatura assume muitos saberes. Num romance como Robinson Crusoé, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou

de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto numa, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. (BARTHES, 1996, p. 17-18).

Em tempos de desumanização, há que se adotar uma visão mais ampla do fenômeno literário, sua força em trazer à tona nossa relação com o outro e as noções de ética. Dentre tantos saberes propiciados pela literatura, talvez esses sejam os mais caros à nossa geração. Antônio Candido já dizia que a literatura "[...] humaniza em sentido profundo porque faz viver." (CANDIDO, 2004, p. 176)

Se olharmos, especialmente, para *Vozes de Tchernóbil*, a relação com o outro se acentua ainda mais. A escritora ora cede lugar para que o outro fale, ora coloca a voz do outro em cadência com a sua própria voz. Semelhante aos versos de Mário de Sá-Carneiro: "Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio [...]" (CARNEIRO, 1996, p. 80).

Foi na música que encontramos a definição que mais se aproxima do que tentamos compreender em relação à forma como as múltiplas vozes se textualizam na voz da escritora. Na música, existem as chamadas texturas musicais: monofonia, polifonia e homofonia. Na monofonia, há apenas uma melodia; na polifonia, há mais de uma melodia sendo tocada ao mesmo tempo; na homofonia há a melodia principal acompanhada por blocos de acordes. *Vozes de Tchernóbil* pode, figurativamente, ser comparada a um processo semelhante ao da homofonia: há voz principal da narradora-personagem (melodia principal) que é acompanhada pelas demais vozes (blocos de acordes), todas conduzindo o coro no qual a obra se estrutura. Embora a

⁵ *Aula* é o nome do livro de Roland Barthes. O texto foi proferido, inicialmente, em sua aula magna, quando assumiu a cadeira de semiologia literária no Collège de France, em 1977.

escritora dê nome e primeira pessoa aos seus personagens, ela continua no centro (como melodia principal), pois é ela que textualiza os testemunhos, organiza-os e descreve-os através das rubricas, dos nomes e funções.

Flaubert disse de si mesmo que era um "homem-pena". Posso dizer que sou uma "mulher-ouvido". Quando ando pelas ruas e me surpreendo com alguma palavra, frase ou exclamação, sempre penso: quantos romances desaparecem sem deixar rastro no tempo. Permanecem na escuridão. Há uma parte da vida humana, uma conversação que não poderemos conquistar para a literatura. Ainda não a apreciamos, ela não nos surpreende, não nos encanta. A mim ela já enfeitiçou, me fez prisioneira. Adoro a forma como as pessoas falam, adoro a voz humana solitária. Essa é a minha maior paixão, o meu maior amor. O meu percurso até esta tribuna foi longo: quase quarenta anos de pessoa em pessoa, de voz em voz. Não posso dizer que esse caminho nunca tenha estado acima das minhas forças; muitas vezes fiquei chocada e horrorizada com o ser humano, experimentei admiração e repulsa, quis esquecer o que tinha ouvido, quis voltar ao tempo em que ainda vivia mergulhada na ignorância. E também mais de uma vez quis chorar de alegria ao ver a beleza do homem." (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.370)

Há que existir uma certa responsabilidade sobre a forma como atribuímos sentido às coisas e o que fazemos a partir desses sentidos. A literatura se inscreve neste interstício: entre nomear e fazer. A materialização literária reproduz os significados aparentes dos nossos gestos de leitura; e na literatura estes significados se tornam múltiplos ao serem submetidos a outros gestos de leitura. Essa significação assimilada é também responsável por construir a visão de mundo do indivíduo que se manifestará na sua interação com outros indivíduos. É nesta interação ideológica que existimos socialmente e produzimos os discursos carregados da nossa própria narratividade. O discurso é a prática primeira da ação social. Somos sujeitos de linguagem e, por isso, a língua está arraigada do poder discursivo construído pela combinação das nossas interações culturais e ideológicas, ou seja, é através da palavra que manifestamos a historicidade dos fatos constituídos em nós e, é também através dela, que moldamos o mundo à nossa volta.

Tal construção de sentido pertinente à literatura, ao mesmo tempo que é uma forma de expressão para quem produz, é também uma forma de conhecimento para quem consome. Não há nisso senão um papel humanizador e de construção identitária. Este papel humanizador se faz presente em *Vozes de Tchernóbil*: de um lado, a autora, funde suas próprias memórias com as versões de outras vítimas, ampliando o significado do silêncio; do outro lado, o leitor, se sensibiliza com os vestígios expostos pelas memórias e, revestido da alteridade que a literatura é capaz

de promover, compreende uma perspectiva ainda não apresentada pela história oficial e catalogada. Toda esta estrutura observada de forma textualizada revela uma complexidade da literatura que, além de produzir significado histórico, é capaz de humanizar através do sentimento.

A função da literatura está ligada à complexidade de sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório, mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos 3 faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura de significado; (2) ele é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ele é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CANDIDO, 2004, p.176)

Há discursos que persistem e resistem na literatura enquanto arte. Há versões de histórias que emanam sentidos que só podem ser assimilados pela sensibilidade que a arte provê. É neste espaço sublime que a literatura se situa e também humaniza, porque ela age justamente na contrariedade existente nas faculdades mentais que diferenciam o ser humano de qualquer outra espécie animal: a racionalidade e o sentimento. Logo, a obra literária é mais do apenas um objeto.

Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é frente ao poder humanizador desta construção, enquanto construção. De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capaz de organizar a visão que temos do mundo. (CANDIDO, 2004, p.177)

Na literatura há produção de evidências, sentidos e esquecimentos, assim como há, uma produção de memória. Ela tem a força de demonstrar, pela linguagem, o efeito de real; e tem expressividade, porque é um objeto ideológico, um fato material. Os objetos ideológicos quando verificados na interação entre sujeitos também exercem seus próprios julgamentos. Ou seja, os valores éticos e morais que determinada sociedade aceita, ou não, estão sempre presentes na literatura, porque ela também combate, denuncia, nega, ratifica e apoia. Trazendo esse olhar para o corpus desta pesquisa, evidenciamos que Vozes de Tchernóbil é, sobretudo, uma

obra de resistência no sentido amplo da palavra: resistência à história unilateral, às negligências alheias, ao esquecimento e (por que não?) à formalidade dos registros.

À exemplo da historiografia, o que a literatura "mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; ela não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens." (BARTHES, 1996, p. 18). Mas, por esse sentido histórico, se Vozes de Tchernóbil é um arquivo como ele pode, no futuro, modificar a discursividade das pessoas? Certamente que os fatos de um evento sempre serão mais acessíveis quanto mais recente ele estiver do observador – é mais fácil reconstruir acontecimentos ocorridos há três décadas do que há três séculos. Imaginemos que todo evento histórico já ocorrido possuísse também os registros da "história não contada", com as vozes e sentimentos daqueles de foram ocultados. Neste exercício de hipóteses, claramente observamos que a percepção dos fatos ocorridos seria ampliada se outras versões tivéssemos. É nesta lacuna da história que este tipo de literatura se insere, ressignificando eventos e produzindo efeitos ainda não experimentados. A obra Vozes de Tchernóbil é certeira neste aspecto, porque induz no analista da história novos gestos de leitura sobre o acidente nuclear, colocando em cena protagonistas nunca apresentados.

Esse caminho reflexivo, que observa as possíveis histórias nunca contadas, nos conduz a questionar a ideia de finitude. Os gestos de interpretação sobre qualquer fato jamais estarão esgotados, e pela força ideológica – seja da literatura ou do arquivo – o discurso persistirá até que se possa fazer justiça com o silêncio e a memória, ou, até que a história seja novamente revisitada.

É a arte da palavra escrita que faz perdurar o registro daquilo que parece finito em nós. A raça humana está impregnada de paixão e continuará a escrever para perpetuar esse sentimento que lhe é comum, porque "a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). (BARTHES, 1996, p. 20). Já os fatos, diferentemente dos humanos, estes serão imortais; pelo menos enquanto houver chama para alimentá-los... e posto que a palavra é a chama, "que seja infinito enquanto dure".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **Vozes de Tchernóbil.** – 1ª Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro** – 1. ed. – São Paulo: Geração Editorial, 2013.

_____. **Todo dia a mesma noite**. Rio de Janeiro: Intrínseca. Edição do Kindle, 2018.

AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexicon, 2011.

BARTHES, Roland. O grão da voz. São Paulo: Martin Fontes, 2004.

_____. Aula. São Paulo: Cultrix, 1996.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** 7. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.222-232.

BERCITO, Diogo. **Osama Bin Laden, terrorista e poeta**. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, p. 6, 27 ago. 2017.

BORGES, Jorge Luis. A Escrita do Deus. In: O Aleph – 1949. **Obra Completa.** São Paulo: Globo, 1999, v. 1.

_____. **Kafka e seus precursores**. In: BORGES, Jorge Luis. Obras completas, volume 2. São Paulo: Globo, 1999. p.96-98.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura.** In: Vários escritos. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves, 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GARCIA, D. A. **A documentação e a divulgação do saber linguístico na revista do IHGB**. In: Linguagem em (Dis)curso, Tubarão, SC, v. 11, n. 3, p. 463-495, set./dez. 2011.

GUILHAUMOU, Jacques; MALDIDIER, Denise; ROBIN, Régine. **Discurso e arquivo: experimentações em análise do discurso**. Tradução: Carolina P. Fedatto, Paula Chiaretti. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

GUILHAUMOU, J.; MALDIDIER, D. **Efeitos do arquivo. A análise do discurso no lado da História**. In: ORLANDI, E.P. (Org.). Gestos de leitura: da história no discurso. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

HOLANDA, Francisco Buarque de. **Tua Cantiga**, 2017. Disponível em: https://www.letras.mus.br/chico-buarque/tua-cantiga/ Acesso 20 abr. 2018.

MACIEL, Maria Esther. **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica.** Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

_____. Literatura e animalidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MARIANI, Bethania. **Silêncio e Metáfora, algo para se pensar**. 2004. Disponível em: http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/BethaniaMariani.pdf. Acesso: 15 set. 2017.

MARQUES, Reinaldo. **Memória literária arquivada**. In: Aletria – Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 18, p.105-120, jul./dez. 2008.

MARQUES, Reinaldo. **Grafias de coisas, grafias de vidas.** In SOUZA, Eneida Maria de, MARQUES, Reinaldo (Org.). Modernidades alternativas na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 327-350.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). **A trama do arquivo**. Belo Horizonte: Editora UFMG; CEL/UFMG, 1995.

MIRANDA, Wander M., SOUZA, Eneida M. de (Org.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

NOUZEILLES, Gabriela. **Os restos do político ou as ruínas do arquivo**. In MIRANDA, Wander M., SOUZA, Eneida M. de (Org.). Crítica e coleção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

NUNES, J. H. **Leitura de Arquivo: Historicidade e Compreensão.** In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 2, 2005, Porto Alegre. Anais eletrônicos. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: < http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/JoseHortaN unes.pdf >.

ORLANDI, Eni P. Ler a cidade: o arquivo e a memória. In: ORLANDI, E. P. (Org). Para uma enciclopédia da cidade. Campinas: Pontes; Labeurb, 2003.

(Org.). Gestos de Leitura - da História no Discurso . Campinas: Editora d	at
Unicamp, 1997, 2 ed.	
Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópoli	s:
Vozes, 1996.	
Maio de 1968: Os Silêncios da Memória . Em: O papel da memóri Campinas: Pontes editores, 2015.	a.
PÊCHEUX, Michel. A língua inatingível. Em: Análise de Discurso – Michel Pêcheu Textos escolhidos por Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2011.	х.
Ler o arquivo hoje. Trad. Maria das Graças Lopes Morin do Amaral. I ORLANDI, Eni Puccinelli (org.) [et al.]. Gestos de leitura: da história no discurs Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 55-66	
O discurso: estrutura ou acontecimento. Tradução: E Puccinelli Orlandi. 7ª edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.	ni

ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Tradução Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2016.

RUFFATO, Luiz. **Minhas memórias dos outros**. In: SOUZA, Eneida Maria; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos. (Org.). O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SÁ-CARNEIRO, Mario. Poemas completos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

Outras referências

ARAÚJO, Alessandra. **Road trip leste europeu 1**: chernobyl/prypiat. In: Um Novo Destino, 2015. Disponível em: http://www.umnovodestino.com.br/road-trip-leste-europeu-1-chernobylprypiat/ Acesso em: 15 set. 2017.

BALDUINO, Ludmila. **Prédios abandonados em Chernobyl viram atrações turísticas.** In: Viagem e Turismo. São Paulo: Editora Abril, 2017. Disponível em: https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/predios-abandonados-em-chernobyl-e-arredores-viram-atracoes-turisticas/> Acesso em: 15 abr. 2018.

FELTRIN, Tatiana. **Vozes de Tchernóbil (Svetlana Aleksiévitch)** | Você Escolheu #42. 2017. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=YUI8a4feWCw > Acesso em: 15 set. 2017.

G1. Leia trecho de 'Vozes de Tchernóbil', de Svetlana Alexiévitch. Globo: São Paulo, 2016. Disponível em: < http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/04/leia-trecho-de-vozes-de-tchernobil-de-svetlana-alexievitch.html Acesso em: 16 set. 2017.

KREMENTSCHOUK, Ar	ndrej. Ch e	ernok	yı Z	ona I. 1 fotogi	rafia, colo	or. Disponivel (em: <
http://foto.krementschou	ık.com/3-	projek	<u><t <="" u="">> A</t></u>	Acesso: em 16	abr. 201	8.	
Chernobyl	Zona	II.	1	fotografia,	color.	Disponível	em:
<http: foto.krementscho<="" td=""><td>uk.com/p</td><td>rojec</td><td><u>t-4/</u>></td><td>Acesso: em 1</td><td>16 abr. 20</td><td>)18.</td><td></td></http:>	uk.com/p	rojec	<u>t-4/</u> >	Acesso: em 1	16 abr. 20)18.	