

UMA ESCRITORA DA HOSPITALIDADE: AS IMAGENS DA ESCUTA DE SVETLANA ALEKSIÉVITCH¹

A WRITER OF HOSPITALITY: SVETLANA ALEKSIÉVITCH'S IMAGES OF LISTENING

João Camilo Grazziotin PORTAL*

Resumo: A partir da obra de Svetlana Aleksievitch, busca-se analisar a sua postura em relação aos testemunhos e a inscrição da escuta enquanto elemento linguístico de hospitalidade e acolhimento em relação ao trauma. Para tanto, procuramos dialogar com a teoria do reconhecimento de Judith Butler, a hospitalidade de Derrida e a teoria das imagens de Didi-Huberman. Assim, foi analisado um pouco do seu processo de escrita imagética, enquanto produtora de discursos sensíveis de alteridade a partir de violências extremas. Os recursos sógnicos, enquanto atos de inscrição do sensível na linguagem, foram vinculados à narrativa traumática, e buscam trabalhar as potencialidades da autora no que diz respeito à escrita.

Palavras-chave: Svetlana Aleksievitch; hospitalidade; trauma; escuta; catástrofe.

Abstract: Based on the work of Svetlana Aleksievitch, we seek to analyze her attitude towards testimonies and the inscription of listening as a linguistic element of hospitality and welcoming in relation to trauma. To this end, we sought to dialogue with Judith Butler's theory of recognition, Derrida's hospitality, and Didi-Huberman's theory of images. Thus, some of her image-writing process was analyzed, as a producer of sensitive discourses of otherness from extreme violence. The sign resources, as acts of inscription of the sensitive in language, were linked to the traumatic narrative, and seek to work the author's potentialities regarding writing.

Keywords: Svetlana Alexievich; hospitality; trauma; listening; catastrophe.

A questão a respeito do advento do testemunho no mundo contemporâneo não cessa em ser discutida por diversos autores em nível mundial. Desde a magistral publicação de *A era da testemunha* em 1998, pela historiadora Annette Wieviorka, autores como Elisabeth Jelin, Paul Ricoeur, François Hartog, Henry Rousso e muitos outros na historiografia nacional e internacional têm se dedicado ao estudo sobre a posição da testemunha em vinculação ao cenário catastrófico e traumático contemporâneo. A presença da testemunha na historiografia contemporânea encontrou-se aliada da história oral, sob a baliza da corporeidade, dando continuidade aos estudos sobre a memória e os movimentos de memória e justiça. A partir de Alessandro Portelli (1997), acreditamos que a presença viva da testemunha nos trouxe um novo olhar a respeito de nossa prática discursiva e nossa linguagem disciplinar. Nesse sentido,

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, RS, Brasil; bolsista CAPES. Membro do Laboratório de Estudos sobre os Usos Políticos do Passado (LUPPA/UFRGS). joacamiloo@gmail.com

acreditamos que o historiador, principalmente o historiador oral, foi confrontado com uma série de questões para as quais não fora preparado disciplinarmente. O aprendizado da escuta, da autoridade autoral em relação à testemunha, da linguagem corporal, do abandono da figura autoral solitária, do peso traumático do testemunho, da hospitalidade, das modulações e forças do psiquismo, do silêncio são questões centrais para a atuação de historiadores na história oral. Dessa forma, o objetivo do artigo é analisar a memória e a hospitalidade na escuta de testemunhos na produção literária de Svetlana Aleksievitch, Nobel de Literatura de 2015. Como consequência desse gesto, buscamos neste artigo trazer contribuições linguísticas e narrativas a respeito da escuta, do corpo e da escrita imagética para a área historiográfica. O artigo, assim, utiliza de elementos literários, clínicos e imagéticos para tecer contribuições em relação à escuta, à hospitalidade e à curadoria no que tange à escrita da história.

Uma linguagem da hospitalidade

“Passei a vida inteira ensinando história... E nunca soube como falar disso. Que palavras usar”, nos diz uma testemunha anônima em *A guerra não tem rosto de mulher* (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 43). Enquanto historiadores e historiadoras, o que podemos aprender em termos disciplinares com a fala dessa professora soviética de história a respeito da Segunda Guerra Mundial? Partamos inicialmente sobre a questão da linguagem. Consideramos a linguagem, enquanto forma de abertura para a exterioridade, uma das questões fundamentais para qualquer tipo de narrativa, questão que vai se mostrar muito relevante para nosso estudo sobre Svetlana Aleksievitch. Partindo das reflexões feitas pela filosofia sartreana, acreditamos haver duas estruturas condicionantes para a existência: a temporalidade e a linguagem (SAAS, 2009). Dessa forma, tentaremos interpretar a narrativa de Svetlana a partir dessas duas constituintes estruturais, que são, respectivamente, a memória e a hospitalidade, ambas aliadas a um esforço de compreensão do trauma. Assim, chegamos à pergunta central para nossa análise, que é: de que forma tanto a temporalidade quanto a linguagem são empregadas na narrativa de Svetlana Aleksievitch? Podemos começar dizendo que essas duas questões são trabalhadas narrativamente como um contraponto à história dos grandes homens, aquilo que a autora chama de *o cânone soviético*, a partir de uma escrita da hospitalidade e do acolhimento que possui como fio condutor a memória. Mas, enquanto escrita que nasce e se projeta no real, quais são suas premissas existenciais? Ao longo do artigo, pretendemos demonstrar como a literatura da autora constitui

material relevante para um olhar mais atento sobre a escuta, almejando contribuir para a teoria da história e a história oral.

É interessante notar que Svetlana nasceu na Ucrânia em 1948, mas passou a maior parte da sua vida na Bielorrússia. O último trecho do seu discurso, ao receber o Nobel de Literatura em 2015, é interessante de ser observado: “Tenho três casas: a minha terra bielorrussa, pátria do meu pai, onde vivi toda a minha vida; a Ucrânia, pátria da minha mãe, onde nasci; e a grande cultura russa, sem a qual não me imagino” (ALEKSIÉVITCH, 2016b, p. 383). Biograficamente, então, a autora realiza uma grande tentativa de inserir a sua voz autoral na cultura russa a partir de uma perspectiva compartilhada, o que investe sua obra de uma função política muito forte. Desde a década de 1970, ela viaja pela então União Soviética e se dedica a recolher testemunhos de milhares de soviéticos “subalternos”, e é a transcrição desses testemunhos que compõe os seus livros.

Muito embora a autora reconheça que o documento oral é sempre o resultado de uma interação entre o entrevistado e o entrevistador, em *As últimas testemunhas*, por exemplo, há apenas um prefácio e um posfácio, ambos de uma página, partes nas quais a autora “aparece” de maneira mais explícita. No resto do livro, não há mais menções à autoria, como se nos deparássemos com a simples [sic] transcrição dos relatos. Todavia, como qualquer entrevista, o que há em sua literatura é a interpelação entre o que foi dito pelas testemunhas e o que foi escrito por ela. Como não sabemos quais foram as perguntas que foram feitas às testemunhas, com raras exceções, não podemos ir metodologicamente muito além. A autora se empenha fortemente em produzir um discurso de verdade, em afirmativas como “é impossível inventar isso” (2016a, p. 21), ou “a dor funde e aniquila qualquer falseamento. A temperatura é alta demais!” (2016a, p. 13), ou “Escuto a dor com atenção... A dor como prova da vida passada. Não existem outras provas, não confio em outras provas” (2016a, p. 23).

Apesar da autora se esforçar em produzir uma literatura documental, que soa por vezes como reflexo da realidade, podemos ver muitas vezes uma grande confusão entre a sua voz, autoral, e a voz dos testemunhos. Mesmo que na maioria das vezes não saibamos quais perguntas foram feitas, uma comparação entre as diferentes edições de um mesmo livro nos possibilitam algumas dicas sobre o peso ficcional da mão da autora no remanejamento dos relatos. Conforme muito bem sublinhado por seus tradutores franceses (ACKERMAN; LEMARCHAND, 2009), que compararam as edições russas de *A guerra não tem rosto de mulher* de 1985 e 2004, foi possível perceber como a autora trocava frases de lugar, de testemunho em testemunho, inserindo citações que

vinham de sua própria imaginação enquanto escritora. Foi nesse mesmo sentido que a jornalista Sophie Pinkham se lançou, publicando em 2016 um artigo intitulado “Adulteração de testemunhas: a ganhadora do Nobel Svetlana Aleksievitch cria mitos, não histórias”². De maneira semelhante à dos tradutores franceses, Pinkham (2016) observou que a autora utiliza do formato polifônico para inserir sua voz autoral no meio de testemunhos, afirmando:

Quando olhei para as duas versões lado a lado, tive a impressão de estar comparando rascunhos de monólogos de uma peça. Palavras, frases e passagens foram reorganizadas, removidas ou adicionadas. O efeito cumulativo deu à versão revisada um sabor mais nítido e dramático, e uma mensagem ideológica mais alinhada.

Ademais, é necessário ressaltar que a constante reescrita dos seus livros não apenas acentua o seu caráter dramático, mas também faz parte de uma proposta ideológica que tende a uniformizar o caráter devastador dos acontecimentos. Como puderam bem notar Ackerman e Lemarchand sobre *A guerra não tem rosto de mulher*, o testemunho de Tamara Oumniaguina na edição de 2004 possuía frases vindas da pena da própria autora na edição de 1985, de modo à anterior frase em itálico de Svetlana agora aparecer no próprio relato de Oumniguina. Assim, percebemos que a literatura de Svetlana por vezes está longe daquilo por ela afirmado em seu discurso do Nobel: “Nos meus livros, ele [o pequeno homem] próprio conta a sua pequena história [...] Aqui, não se tem o direito de inventar. Deve-se mostrar a realidade como ela é.[...] É a testemunha que deve falar (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 372-373, grifos nossos). Na verdade, é em última instância a autora quem fala, o que investe sua autoria de uma potente responsabilidade, fato que lhe rendeu bons problemas em 1991, quando diversos testemunhos de *Meninos de Zinco* a processaram. Tais problematizações são afirmadas aqui não para desmerecer o trabalho da autora, mas apenas para denotar as fronteiras epistemológicas que distanciam sua literatura da narrativa da história oral. A questão da autenticidade testemunhal em sua produção é um tema complexo, que não pretende ser esgotado aqui, mas que merece ser trazido à tona apenas para delimitar a sua não concordância com o gênero historiográfico, que ela compreende sempre a partir da frieza. Por ora, deixemos esse espaço em aberto e afirmemos que o testemunho oral é tema fundamental para sua literatura enquanto produtor de corporeidades performáticas e discursivas, sejam elas em maior ou menor grau provindas de ficcionalidades autorais. Apresentemos melhor a produção da autora.

Svetlana publicou seu primeiro livro, intitulado *A guerra não tem rosto de mulher*, em 1985, num período de efervescência cultural no qual a literatura permitiu

diversas críticas às contradições soviéticas, com a publicação de diversos outros autores antes reprimidos, como Soljenítsin, Chalmóv, Pasternak, etc. Nesse livro, a autora critica a grande presença da morte na União Soviética, em citações de testemunhas como “Não sabíamos como era o mundo sem a guerra, o mundo da guerra era o único que conhecíamos” (2016a, p. 10), ou com relatos de crianças que, nos tempos da escola, eram ensinadas a amar a morte. “Estou com medo de não resistir à tortura no interrogatório” (ALEKSIÉVITCH, 2018, p. 264), clama uma criança em plena guerra, após experimentar a dor de fechar propositalmente o dedo em livros para ver se aguentaria a tortura encabeçada pela ocupação nazista à época.

Muito embora os dois primeiros livros da autora tratem da Segunda Guerra, o primeiro com uma memória feminina, e o segundo com uma memória infantil, percebemos que os conceitos de guerra e violência tornam-se fundamentais para a sua obra. Na segunda metade de sua produção, percebemos como o conceito de “guerra” torna-se aplicável à própria existência da União Soviética de maneira mais generalizada. E isso nos seus últimos quatro livros torna-se central. Após ter sido publicado em revistas literárias russas entre 1989 e 1990, em 1991 o título *Meninos de Zinco* é publicado em formato de livro por duas editoras de Moscou, rendendo um verdadeiro conflito em torno da Guerra do Afeganistão, e também alguns processos judiciais à autora na Bielorrússia. Nesse livro, fica clara sua posição em denunciar a Guerra do Afeganistão enquanto sintoma imperialista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), balizando-a sob a continuidade da extrema violência da guerra na sociedade soviética. Em 1993, publica *Encantados com a morte*, no qual ela narra os suicídios de soviéticos à margem do regime. Esse é o único livro da autora ainda não publicado no Brasil, e o menos traduzido em nível mundial. Em 1997, publica *Vozes de Tchernobil*, livro no qual ela traça uma linearidade muito concreta entre a catástrofe biológica do desastre nuclear e a catástrofe social da União Soviética. Em 2013, é publicado *O fim do homem soviético*, no qual constam entrevistas entre 1991 e 2012, com reflexões sobre o imaginário repressivo na temporalidade pós-soviética, tais como o medo, os *gulags* e demais memórias traumáticas.

Ainda no seu primeiro livro, ela afirma: “estou escrevendo uma história dos sentimentos... Uma história da alma... Não é a história da guerra ou do Estado, e não é a hagiografia dos grandes heróis, mas a história do pequeno ser humano arrancado da vida comum e jogado na profundeza épica de um acontecimento enorme...” (2016a, p. 62). Percebam aqui como a autora se coloca contra o caráter épico da Grande Vitória Soviética, como um busto no qual os testemunhos, e sobretudo ela própria, não se

reconhecem. “Justo ali, na calidez da voz humana, no reflexo vivo do passado, está escondida uma alegria primitiva, e se desvela a intransponível tragicidade da vida” (p. 18), nos diz ela, em *A guerra não tem rosto de mulher*. Em termos de temporalidade, a autora se coloca contra a temporalidade heroica e progressiva de uma história que sempre vence, sempre se impõe, sempre triunfa. A sua ênfase é numa quebra na temporalidade épica da Vitória em 1945, nos demonstrando que a história, tanto da Segunda Guerra quanto da União Soviética, foi feita também de diversos sacrifícios, diversas fragilidades, vulnerabilidades e silenciamentos. Por detrás da postura heroica, encontra-se o caráter trágico e desumano da guerra. Em vez de enxergar na guerra a autorrealização patriótica de um povo (TOROPOVA, 2015), a autora percebe-a como produtora de memórias traumáticas e de extrema violência e desumanidade. Nesse sentido, há, aqui, a constatação de que muitas vezes somos compostos por nossos sonhos perdidos e nossos projetos inconclusos, e não apenas em nossos triunfos biográficos.

“Vozes... Dezenas de vozes... Elas desabaram sobre mim, revelando uma verdade insólita, e ela, essa verdade, já não cabia naquela estreita fórmula que eu conhecia desde a infância: nós vencemos” (2016a, p. 61). O que Svetlana demonstra é que essa grande Vitória, tanto da Grande Guerra Patriótica quanto aquela expressa pelo regime soviético como um todo, foi acompanhada por duras penas, considerando a guerra como “uma tarefa desumanamente humana” (2016a, p. 12). A autora, logo, passa a considerar a história soviética a partir dos seus muitos silenciamentos biográficos. “Devia escrever um livro sobre a guerra que provoque náuseas e que faça a própria ideia de guerra parecer repugnante. Louca. Os próprios generais ficariam enauseados” (2016a, p. 20). Estudando sua obra, percebemos que a autora possui a visão de que a história soviética é revisitada a partir da biografia, da vida privada, do trauma, da interioridade.

“O que estamos procurando? [...] Em geral, o que nos parece mais interessante e próximo não são os grandes feitos e o heroísmo, mas aquilo que é pequeno e humano. [...] Eu gostaria de ler sobre o que as pessoas conversavam em casa. Como partiam para a guerra. Que palavras diziam no último dia e na última noite antes de se separar daqueles que amavam. Como se despediam os guerreiros...” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 12-18).

Em termos de temporalidade e história da historiografia, podemos inserir Svetlana no amplo movimento, observado tanto na historiografia quanto nas humanidades, de considerar os aspectos traumáticos do passado. Desde a década de 1980, a história tornou-se uma disciplina calcada na incompletude, um campo de forças

e relações de poder entre passados em disputa e ainda em aberto. Esse amplo movimento historiográfico, comumente associado ao Holocausto e ao advento da testemunha no cenário público, foi impulsionado por um grande movimento nas sociedades para revisitarem seus passados a partir das ideias de “memória e justiça”.

Em termos sociais, a autora se engaja no amplo processo de transparência da *glasnost* a partir de 1985, no maior momento memorial da União Soviética a respeito de seu passado; esse momento em que, como bem analisado etimologicamente por Boris Schnaiderman (1997, p. 13), tudo é posto às claras, em um julgamento público, em oposição à anterior confidencialidade da forma oposta, *nieglásni*. Ao mesmo tempo, então, trata-se de visitar a memória proibida e curá-la, no sentido clínico do termo, entre o trabalho de luto e o trabalho de lembrança, sob a figura de um julgamento moral a respeito do regime soviético. Não é sem razão que Mark Lipovetsky (KOBRIK; LIPOVETSKY, 2017), estudioso da literatura russa, afirmou ainda em 2017 que Aleksiévitich atualmente ocupa a posição que Soljenítsin ocupara durante a época de Gorbachóv, como uma escritora de julgamento moral em relação ao passado soviético.

“A história relatada por uma testemunha ou por um participante que ninguém notou. Sim, é isso que me interessa, é isso que eu gostaria de transformar em literatura” (2016a, p. 18). A autora bielorrussa não se preocupa, então, em escrever sobre uma ideia abstrata de guerra enquanto evento, mas sobre o ser humano na guerra, ou seja, como esse fenômeno foi expresso e vivenciado por pessoas em sua interioridade biográfica. Isso aplica-se também, e sobretudo, ao regime soviético. Nesse sentido, tanto os subtítulos do seu último livro, nomeados como “Sobre o ruído das ruas e as conversas na cozinha”, quanto o título *O fim do homem soviético* expressam bem essa ideia. Como um rito de despedida, as pessoas são convidadas a elaborar as suas histórias individuais ao longo da entrevista para, posteriormente, talvez se permitirem àquilo que Freud definiu como “um trabalho de lembrança”. Em relação às entrevistas, que na maior parte das vezes possuem um grande cuidado em relação às condições sensíveis que permitem o desabrochar do trauma, ela fala: “muitas vezes reparo como elas estão escutando a si mesmas. O som de sua alma. Conferindo-o com suas palavras. Depois de longos anos, a pessoa entende que aquilo era a vida, e que agora é preciso fazer as pazes e se preparar para a partida” (2016a, p. 15). Essa grande ideia narrativa é expressa então a partir de uma polifonia de vozes que se entrecruzam, tanto da autora quanto das testemunhas, denotando uma grande pulsão social envolta numa “vontade coletiva de falar” e numa espécie de “fim” para a União Soviética.

É dessa forma que Svetlana nos diz em relação às mulheres entrevistadas para seu primeiro livro:

Isso aconteceu mais de uma vez, em mais de uma casa. Sim, elas choram muito. Gritam. Depois que eu saio, tomam remédios para o coração. Chamam a “emergência”. Mas mesmo assim me pedem. “Volte. Volte sem falta. Ficamos em silêncio por tanto tempo. Quarenta anos em silêncio...” (2016a, p. 22).

A narrativa sobre a guerra não passa mais a seguir o que ela nomeia como “cânone”, envolto numa temporalidade retumbante e numa masculinidade dos grandes homens. Em vez disso, a guerra passa a tomar o rosto de mulheres, de crianças, daqueles excluídos da “grande Vitória”... milhares de infâncias mergulhadas sob as águas da desumanidade, da fome e tudo que constitui a guerra enquanto tal.

Envolta numa perspectiva sensível, a partir da qual inclusive poderíamos refletir se há uma ruptura em relação aos padrões de gênero, ela nos diz que “os homens se escondem atrás da história, dos fatos, a guerra os encanta como ação e oposição de ideias, diferentes interesses, mas as mulheres são envolvidas pelos sentimentos [...] A guerra delas tem cheiro, cor, o mundo detalhado da existência” (2016a, p. 20). Segundo Svetlana, ela se propõe então escrever um retrato soviético baseado na feminilidade, o que significa uma ênfase nas vulnerabilidades, nas fragilidades e nos traumas gerados pelo regime...

Se inserida num contexto mais amplo a respeito da *perestroika* e da *glasnost*, podemos perceber como Svetlana narra um espaço de medo, de repressão, de falta de confiança. Quando Gorbatachóv anuncia publicamente um período de grande debate, transparência e reflexão pública sobre o passado nacional, a trajetória do socialismo e um grande engajamento por parte dos soviéticos, há uma enorme efervescência cultural de críticas sociais, institucionais, culturais e políticas (NOVIKOVA, 2007). Atualmente, Svetlana inclusive se insere numa temporalidade pós-soviética, em perspectiva semelhante à delineada por Tatiana Zhurzhenko (2012), quando afirma que há uma grande ênfase nos países pós-dependentes em relação a narrativas de sofrimento, ou a um passado em ruínas, como um processo que vai “do triunfo ao trauma”, na qual a figura da vítima é central. Esse preenchimento memorial realizado por Svetlana insere essas trajetórias biográficas num processo de trabalho e revisão em relação ao passado nacional. As menções a uma “memória soviética única” ou a um “espaço de amnésia total” (2016b, p. 376) indica um processo de ruptura da tradição, bem como uma insurgência por parte de memórias subterrâneas, aquelas que ficaram à margem, uma memória institucionalmente manipulada (RICOUER, 2007).

“Quero falar... Falar! Desabafar! Finalmente querem nos escutar também” (2016a, p. 62), nos diz uma testemunha em *A guerra não tem rosto de mulher*. Se há algo como uma curadoria de memórias aqui, é o fato de Svetlana escrever não apenas algumas trajetórias de certos sujeitos, mas de propor uma escuta que possibilite a emergência de uma voz sublimada pelo trauma. Afinal, se Svetlana realiza um retrato da violência viva na memória, também é a partir da cotidianidade dessa barbárie que surge o seu extraordinário. Originado a partir de uma violência que rompe a proteção do psiquismo para fenômenos externos, o trauma se espacializa em regiões de difícil acesso. Tendo em vista que o trauma projeta a sua própria autorreprodução, romper a *compulsão à repetição* torna-se uma tarefa delicada e precisa (FREUD, 2019). “Não, é como um pesadelo... Não consigo! Não vou!”. Ou ‘Não quero me lembrar! Não quero! Passei muito tempo esquecendo...’ (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 160), nos dizem alguns fragmentos. “Ai, minha alma vai doer... Vai começar a doer de novo [...] Ai! Hoje, minha alma vai ficar fora do lugar o dia inteiro e a noite inteira. Abalada, remexida” (ALEKSIÉVITCH, 2018, p. 239), nos diz a testemunha Ánia Pávlova, em *As últimas testemunhas*, sobre as resistências e dificuldades do ato de lembrar sua infância durante a guerra.

Possibilitar condições para que o psiquismo enfrente o trauma enquanto experiência presente e incessantemente contínua é um processo árduo, pois tocar sua recessividade também significa confrontar a angústia, o medo e o susto do eu-passado (FREUD, 2019, p. 52). Narrar o trauma, todavia, pode fazer sua posteridade recessiva tornar-se contemporânea do acontecido, visualizando-o ao mesmo passo em que se diminui sua latência. Para isso, antes de tudo, é necessária certa postura, certo olhar, ou aquilo que a psicanálise encarna também como certo silêncio acompanhado. “Não quero lembrar. Mas as pessoas precisam contar suas desgraças. É difícil chorar sozinha...” (ALEKSIÉVITCH, 2018, p. 225) lamenta Vália Emitrovitch em *As últimas testemunhas*, momento em que é possível perceber uma confiança compartilhada com a hospitalidade proposta por Aleksievitch. O próprio falar compartilhado das testemunhas, nesse sentido, encontra-se reconhecido por certa escuta, certo acolhimento, certa hospitalidade para com a narrativa dessa experiência. Partindo da ideia do escritor contemporâneo para Deleuze (2011, p. 14), compreendemos Svetlana como uma curadora, uma cuidadora, “uma escritora que, enquanto tal, não é doente, mas antes médica, médica de si própria e do mundo”.

Acreditamos que a fala testemunhal não pode ser desassociada da escuta que a autora propõe, num reconhecimento que constrói juntamente a abertura em relação à

continuidade do trauma, e, enquanto elaboração, a sua emergência enquanto linguagem aberta. A autora logo passou a receber diversas cartas, assim como diversos apelos dizendo coisas como “Svetlana, ache minha filha!”, assim mesmo, com ponto de exclamação, de modo a essas vozes alguns anos depois tomarem a imensa tiragem de milhões de exemplares vendidos. Numa tentativa de instaurar e refletir sobre o fim do homem soviético, numa compreensão que dota os soviéticos como assassinos³, essa narrativa talvez se assemelhe àquilo que Derrida definiu como um *adeus*. Pois, muito embora Svetlana ocupe diversos não-lugares enquanto autora, passando muitas vezes inclusive de maneira aparentemente despercebida ao longo dos testemunhos, a autora responde justamente onde as palavras nos faltam, enquanto uma comunidade ferida (DERRIDA, 2011), quase nos obrigando a nos sentirmos como estrangeiros de nossa própria espécie, ao descrever enforcamentos coletivos de *partisans* diante dos quais uma aldeia inteira deveria observar em silêncio. Que silêncio seria esse, senão um silêncio ético de dor? Escrever o relato de uma mãe que recolhe os pedaços de seus filhos quase totalmente comidos por pastores alemães na época da ocupação nazista torna-se uma experiência de dor, vergonha, silêncio. Retomando a velha questão leninista, o que fazer diante desses fragmentos de desespero, no qual a história da humanidade aparece muito mais como retrato quebrado do que como símbolo de comunidade política? O que fazer diante de uma mãe que perdera seu filho de três anos na época da guerra, quando o bebê confundiu uma granada com um brinquedinho, e explodiu uma das forças materiais que tornam possível a própria guerra?

Rendemo-nos à incompleta navegação das testemunhas narrando os seus traumas, processo esse no qual Svetlana ocupa a posição de retratista. Ao abolir a distância entre nós e o relato por ela escrito, ela mesma investe seu gesto de uma potência clínica, na medida em que ela promove uma curadoria desses traumas. Há aqui uma aura religiosa, como uma prece em relação aos destinos da humanidade no século XX. O título original de Чернобыльская молитва, que poderíamos traduzir também como “oração de Tchérnobil”⁴, provavelmente fora traduzido para o português como *Vozes de Tchérnobil* em função de seu caráter polifônico, sem que percamos de mente a oração transcendental e ética que se vislumbra ali. “Quer me consolar? Para nós um escritor é mais que um escritor. É um professor. Um confessor” (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 129), argumenta uma testemunha em *O fim do homem soviético*, logo após falando sobre o padre de sua igreja e a fé de suas rezas.

Poderíamos afirmar, nesse sentido, que Svetlana nos demanda certa confiança, certa “responsabilidade confiada”, para utilizar a frase de Derrida (2015, p. 28)? Tendo

em vista que testemunha-se sempre para *outrem*, podemos responder que sim. E o famoso título do livro inaugural de Primo Levi, com certeza a testemunha mais conhecida pela historiografia ocidental, nos ajuda muito nessa resolução: É isto um homem, violado, muitas vezes praticamente inexistente? É isto uma mulher combatente do Exército Vermelho? Svetlana tenta reconstituir o elo perdido do afeto, a negação do respeito pela humanidade, dando acolhimento e hospitalidade a uma memória iniciada pela absurda negação. Com certeza há aqui uma grande política de poder investida na autora, assim como no leitor, na medida em que é na literatura onde surge um terreno possível para a transitividade em relação à insistência do trauma. Lembrando a questão levantada por Paul Ricoeur (2012), em certa medida nos tornamos “testemunhas em segundo grau” dessas memórias, ao imaginá-las na mesma medida em que nos mostramos responsáveis por elas. Escrever esses traumas pode significar humanizarmos a nós mesmos, e é nesse sentido que a autora se lança.

Seus livros continuam existindo como horizonte ou possibilidade de recebimento, como um domicílio ético no qual repousa a violência da humanidade – ou, para uma leitura mais atenta, da história soviética. A partir das entrevistas, das quais possuímos, em sua esmagadora maioria, apenas as respostas, e não as perguntas, a hospitalidade passa a ser o próprio rosto que encaramos em silêncio, numa reflexão não apenas ética, mas sobretudo ontológica em relação a uma literatura por meio da qual compomos sua linguagem primeira de violação. Portanto, não apenas memória e justiça, mas memória *enquanto* justiça (DERRIDA, 2015, p. 46), tanto biográfica quanto social, numa linguagem que cala em nós as possibilidades de grito; uma linguagem que transforma-se em um ensurdecido silêncio que, como leitores, nos situam à margem da própria ideia de comunidade. Esse discurso, antes de tudo ético, direciona o cuidado ao rosto que vislumbramos, ao outro de mim que existe no olhar do outro. Dessa forma, visa-se a uma transcendência da hospitalidade, do acolhimento, do reconhecimento para com o abismo que nos forma enquanto indivíduos pretensamente autossuficientes e egoístas. Svetlana vem para dismantelar a arrogância de nossa supremacia enquanto indivíduos, propondo o reconhecimento e a escuta enquanto formas de existência.

No final das contas, e muito embora Svetlana opere a partir de diversos não-lugares, tentando esconder a mão autoral das transcrições das entrevistas, a autora torna-se a maior testemunha de todas, retendo na sua biografia uma história de vida pautada pela escuta e pelo reconhecimento traumático: a grande cultura russa como casa. Essa torna-se sua marca tanto biográfica quanto autoral, numa intencionalidade baseada no

acolhimento e também numa crítica ao que surge em uma guerra. De forma semelhante, pontuou no seu discurso de recebimento do Nobel de Literatura em 2015:

Flaubert disse de si mesmo que era um “homem-pena”. Posso dizer que sou uma “mulher-ouvido” [...] 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. [...] Eu vivia num país onde, desde a infância, nos ensinavam a morrer, nos ensinavam a morte. Diziam-nos que o homem existe para se doar, para queimar, para sacrificar. Ensinavam-nos a amar o homem com fuzil (ALEKSIÉVITCH, 2016b, p. 370).

Svetlana, então, almeja nos fazer odiar a ideia de um homem com um fuzil. Proferido em 2015, esse discurso mostra certo espanto ao ver jovens começando a ler de novo Lênin e Marx, traçando – a nosso ver, de maneira infiel ou totalizante – uma linha entre esses dois pensadores e a construção de monumentos a Stálin. “Não há mais império vermelho, mas o ‘homem vermelho’ permanece. Continua a existir [...] não são poucos os que hoje voltam a ler Marx e Lênin. Em certas cidades russas foram abertos museus e erigidos monumentos a Stálin”, nos diz ao longo do discurso (2016b, p. 371). Estaria Svetlana traçando uma linha de continuidade entre 1917 e 1991, totalizando a União Soviética a partir de Stálin, do medo? Consideramos que sim, na medida em que o “morrer pela pátria” muitas vezes se assemelha a “morrer por Stálin” (2016b, p. 375), mesmo que a autora critique o capitalismo russo e fale com certa nostalgia que “até pouco tempo todos eram iguais” (2016b, p. 382). Todavia, em termos políticos gerais, a autora se coloca veementemente contra a União Soviética, traçando uma linha de continuidade catastrófica e dotando o período como “Uma batalha perdida”, que é inclusive o título do seu discurso do Nobel. O título faz referência à frase do escritor Varlam Chalámov; de que ele, parafraseado por Svetlana, como comunista “participou de uma grande batalha perdida pela renovação efetiva da humanidade” (ALEKSIÉVITCH, 2016b, p. 371). Após ter passado vinte anos em campos de trabalho forçado, posteriormente Chalámov se tornou um dos mais expoentes escritores que deu testemunho sobre o *gulag*. É interessante notar como a autora amplia a dimensão da Segunda Guerra, a Guerra do Afeganistão e Tchérnobil para o próprio cotidiano soviético, ao afirmar que “Escrevi cinco livros, mas tenho a impressão de que todos eles são apenas um. Um livro sobre a história de uma utopia” (2016b, p. 370). Acreditamos que tal generalização, senão anacrônica, é no mínimo totalizante de processos diversos.

Todavia, para nosso desafio disciplinar aqui proposto, acreditamos que a marca autoral que mais gostaríamos de destacar é a constituição de uma obra que se abre como

recolhimento e curadoria de certa temporalidade, em rostos machucados nos quais habita “a história omitida”. É justamente por isso que o livro *As últimas testemunhas* possui esse título, na medida em que essa memória ocular e pretensamente original da guerra apenas existe por intermédio das suas testemunhas, as últimas testemunhas, que, nascidas entre as décadas de 1930 e 1940, já estão em sua maioria morrendo, e, quando da publicação do livro, já estavam com 60 anos. Elas irão morrer, mas suas memórias não!, parece exclamar Svetlana, dotando sua escrita de uma marca atemporal. De acordo com ela, junto com as testemunhas morrem também as memórias ditas originais sobre o evento, de modo a sua literatura reter aquilo que restou. Essa dimensão tanto memorial quanto ocular traveste sua literatura de um forte elemento de corporeidade, de uma grande performance aberta enquanto linguagem e janela de significados, pois é no corpo que o trauma se manifesta como sintoma (BRENCIO; NOVAK, 2019; BUTLER, 2018). Nesse sentido, se se busca um gênero que dê conta dessa polifonia de vozes e testemunhos vivos sobre o passado, especialmente o passado traumático, ele precisa passar primeiramente por um elemento sensorial e corporal, o “socialismo doméstico” do qual a autora tanto nos fala. A literatura traumática, portanto, alude ao corpo no qual o passado se manifesta e se lembra, dimensão essa que também é o espaço que torna possível a existência de qualquer leitor que seja, afinal, todos habitamos em determinada corporeidade

Assim, podemos dizer que a autora opera então a partir de uma forte tríade. Para os não conhecedores da teoria musical, uma tríade é o requisito básico para que um conjunto de notas se torne um acorde unitário. Um acorde, então, precisa ter no mínimo três notas, podendo também ser uma tétrede, tendo quatro notas, etc. Logo, é nessa composição de três notas que compõem um acorde, ou, no nosso caso, o pacto da literatura traumática, que testemunha, autor e leitor operam a partir de um mesmo espaço em comum; um espaço não apenas de violências e negações, mas um espaço que, quando criado, existe sobretudo como espaço de acolhimento e escuta conjunta desses elementos que formam a tríade narrativa da autora. Essa espécie de olhar compartilhado opera por um forte trabalho de lembrança e alteridade que nos toca na mesma medida em que nos esvazia. Se Didi-Huberman (2010, p. 29) nos fala que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”, e se “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”, pedimos licença ao autor para afirmar que, no caso de nossa tríade, enxergamos uma imagem que se abre em três! Usamos aqui a ideia de imagem não em seu uso comum enquanto documento fotográfico, mas sim enquanto acontecimento imaginado por meio da literatura. Por conta do caráter imagético e visual

da literatura de Aleksievitch, entendemos que trata-se de um texto-imagem. Assim, será essa a ideia de imagem trabalhada por nós, na medida em que desejamos trabalhar as potencialidades visuais e sonoras dos relatos de Aleksievitch.

O forte uso de reticências pela autora faz nascer um ritmo interrogativo, como uma espécie de apelo sem resposta, um pedido de cuidado. Apenas na edição brasileira de *As últimas testemunhas*, com 271 páginas, somos confrontados com 1589 reticências! Enquanto produtora de uma temporalidade própria, as reticências como elemento sóico do texto prolongam uma voz humana que procura resposta para tamanhas violências.

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

O comandante tomou a decisão...

Ninguém se animava a transmitir a ordem para a mãe, mas ela mesma adivinhou. Foi baixando a criança enroladinha para a água e segurou ali por um tempo... A criança não gritou mais... Nenhum som... E nós não conseguíamos levantar os olhos. Nem para a mãe, nem uns para os outros... (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 32)

Essa dupla recusa vem para demonstrar o desfalecimento, a miséria da guerra. Trata-se de matar a vida para salvá-la, portanto? O afogamento do bebê encarna o conflito ético intransponível a essa experiência, na qual a morte da criança representa a salvação do grupo *partisan* resistente, ao mesmo passo em que é mais uma derrota que a guerra acumula. Talvez, então, haja certo preenchimento a partir desse vazio intencionalmente construído pelas reticências, que se manifestam como espera, uma espera reflexiva que não vem com uma resposta pronta, mas trabalha em busca da sua própria resposta. Um vazio de silêncio que muito provavelmente habita na frágil saúde da própria autora e do próprio testemunho traumático, assim como em nós mesmos enquanto leitores. Nesse sentido, lembramos Deleuze (2011, p. 14): “[o escritor] goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires”. Em nós, a autora também procura fazer nossa voz também

morrer, para em seguida ser encarada por esse profundo e investigativo silêncio ético, que surge como devir.

Reticências, uma performance visual da escuta

A construção dessa potência testemunhal, levada a cabo por uma representação signíca de dor e medo, é a dimensão cênica de uma memória perturbada. Ao mesmo tempo exercício de compreensão e pedido de demora, as reticências, enquanto elemento signíco e textual, dotam o texto enquanto uma plataforma de significado em aberto. Ao ver-nos diante desse cenário, certamente latente, nos deparamos com a manifestação de um sintoma escondido da humanidade, que a constitui e a forma de maneira violenta. Empenhada na narrativa como quem recolhe os escombros de uma terra arrasada, tal como Walter Benjamin (1987) definiu a crise do narrador no século XX, produz-se a familiaridade que nós como estrangeiros carregamos em direção ao rosto reservado ao outro. As reticências se desdobram para também atingir a nós, para nos provocar em nosso silêncio.

Enquanto palavra que possibilita a emergência do trauma enquanto linguagem, podemos ver a manifestação de um discurso que surge como prática de pertencimento comum. Nesse sentido, percebemos a visualização de uma memória que passa pela voz, pela oralidade, pela imaginação do ato da entrevista. A literatura torna-se o retrato falado da imagem memorial, tanto da entrevista quanto da experiência traumática. Tarefa nada fácil, ela mesmo carrega sua tensão narrativa enquanto esforço de compreensão da brutalidade de certa época. As reticências da autora operam o texto como um significado interrogativo em aberto, sem hipertrofiá-los em seu passado ou “fetichizar” sua potência imaginativa. É uma literatura que, como bem demonstrado por Didi-Huberman (2020, p. 64) em relação ao poder das imagens em Auschwitz, “fora criada para esse ato do olhar”.

“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”, nos diz Aleksievitch (2016b, p. 42) sobre Tchernobil. Ao mesmo tempo guerra e catástrofe, a autora narra essas destruições que se tornaram “a medida do horror”, “a história das catástrofes” (ALEKSIÉVITCH, 2016b, p. 43). Tanto a Segunda Guerra quanto o desastre nuclear de Tchernobil, enquanto símbolos da ruína soviética, fazem parte de uma compreensão histórica que coloca a catástrofe em seu centro.

“Mas você, minha querida, entendeu a minha tristeza? Você a levará às pessoas” (ALEKSIÉVITCH, 2016b, p. 65), nos diz uma residente na zona proibida de Tchérnobil. Ao mesmo tempo porta-voz da catástrofe, Svetlana empenha-se na frágil, horrível e dolorosa tarefa de narrar algumas das catástrofes do século XX.

Agora já não podemos mais crer, como os heróis de Tchékhev, 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, Tchérnobil. O Onze de Setembro de Nova York. É incompreensível como se sucederam tantos fatos, como couberam na vida de uma geração, nas suas proporções (ALEKSIÉVITCH, 2016b, p. 50).

Essas palavras de Svetlana nos situam à margem, mas, ao mesmo tempo, perante o enorme drama de uma condição humana baseada na destruição. O texto passa a contaminar-nos em sua perversidade, como a expressão de uma desmontagem que nos ultrapassa. Todavia, acreditamos que o narrar dessas experiências traumáticas também é resistir à sua latência. Imaginar o acontecido a partir do inferno não surge como forma estéril ou meramente contemplativa em relação à sua aparente incompreensão inimaginável, mas incita à ação, à compreensão, ao esforço. Narrar a memória, temporalizá-la enquanto acontecido é encarar o seu caráter enquanto verdade existente e socialmente produzida. Há, portanto, a produção de uma imagem que nos aproxima, em vez de afastar-nos do acontecido, sob a justificativa muitas vezes inócua do “indizível” e do “irrepresentável”. Conforme muito bem apontado por Georges Didi-Huberman (2020, p. 45),

Ora, é preciso fazer com que a imagem, com todo o rigor teórico, o que já fazemos, sem dúvida com mais facilidade (Foucault nos ajudou nisso), com a linguagem. Pois em cada produção testemunhal, em cada ato de memória, ambas – linguagem e imagem – são absolutamente solidárias, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas: uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar.

Nesse sentido, entendemos que a construção de uma literatura tangente à corporeidade da experiência testemunhal é solidária à elaboração de uma imagem do acontecido. Não apenas imaginar, dizer, mas fazer falar pela imagem imaginada, esse duplo “entrelaçamento dos poderes da letra e da imagem” (RANCIÈRE, 2009, p. 20). Somos confrontados com uma imagem que se impõe, perturbante, colocando-nos em uma reticente espera. Por seu caráter polifônico, a obra de Svetlana trabalha como um coro incessante e frágil, mas ao mesmo tempo ensurdecidor, cujo grito prolonga em nós a ética de um silêncio em espera. Fenomenologicamente, o próprio testemunho torna-se parte do acontecido, feito um grito de desespero que, sim, é preciso imaginar e escutar.

“Coro de soldados”, “coro do povo”, coro de crianças”, “uma solitária voz humana”: os próprios nomes do capítulo de *Vozes de Tchérnobil* exemplificam o esforço corpóreo e testemunhal ao qual a autora se lança em compreensão.

Tomando a ajuda de Deleuze (2011, p. 16), podemos entender que esse ambiente cênico, corpóreo e sofrido constrói imagens textuais que “não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece em movimento”. O testemunho, enquanto imagem imaginada da memória, faz parte da própria estrutura linguística da narrativa, de modo à hospitalidade ser seu constituinte originário. Não apenas escrever, mas sobretudo “curar”, “cuidar”, no sentido clínico que os termos carregam.

A memória reprimida passa a adquirir sons, sonhos, texturas, cheiros e diversos elementos sensoriais de rememoração individual, que colocam o corpo – machucado, traumatizado, fragilizado – no centro de sua imagem recomposta em texto. “Fico sem voz quando conto isso... Minha voz morre...” (ALEKSIÉVITCH, 2018, p. 216), dizem as primeiras frases do relato de Ánia Grúbina, em *As últimas testemunhas*, antes de narrar a miséria da fome durante o cerco de Leningrado, quando comiam terra e flores. A leitura clínica, em certo sentido psicanalítica, que Svetlana realiza na face de seus entrevistados torna-se a escrita pela qual somos atravessados enquanto leitores, na busca de uma significação latente e silenciosamente gestual. Certamente trabalhados e reescritos continuamente pela mão da autora para acentuar-lhes o conteúdo dramático, e mesmo que esse processo de reescrita seja muito mais complicado do que podemos abordar aqui (ACKERMAN; LEMARCHAND, 2009), sua literatura é um território tanto incompleto quanto fragmentário. Todas essas imagens do passado, entrevistas sob suas diferentes texturas, compõem uma atmosfera memorial de medo e fragilidade. Envoltas numa estética do fragmento, seu texto torna-se um lugar privilegiado para observarmos o trabalho de luto que os testemunhos processam, feito uma modulação dos quadros sentimentais.

Ao mesmo tempo em que a autora busca no real a materialidade de sua literatura, é no real que ela busca intervir enquanto forma de aprendizado da catástrofe. Pois lançar-se ao terreno da linguagem, desvendar na fala os diferentes efeitos retroativos do trauma, é também uma forma de tomar lugar e compor uma memória socialmente estabelecida sobre o século XX e o regime soviético. “Passei muito tempo procurando... Com que palavras seria possível transmitir o que escuto? Procurava um gênero que respondesse à forma como vejo o mundo, como se estruturam meus olhos, meus ouvidos”, diz Aleksievitch (2016a, p. 11). Atitude tipicamente testemunhal, o

texto aparece antes de tudo como reconhecimento, ato ou olhar em direção ao outro (BUTLER, 2018). Fazendo uma relação entre a teoria do reconhecimento de Judith Butler e o conceito de hospitalidade desenvolvido por Jacques Derrida, podemos dizer que Svetlana funda sua autoria precisamente onde acolhe o trauma anteriormente reservado ao rosto do outro. Trata-se, com efeito, de transcender o evento originário, contrapondo sua violência e sua brutalidade primeiras com uma escuta acolhedora, como uma espécie também de trabalho de confiança em relação ao outro.

É oferecida ao leitor uma série de imagens de desespero que, enquanto ferramenta de alteridade, nos permitem – nos obrigam, nos apelam, nos incitam a – sofrer a guerra. O destino da esfera visual desse trabalho, enquanto imagem imaginada da memória performatizada pelo corpo testemunhal, transcende sua linguagem originária, essa potência narrativa que provém justamente da impotência. Ao mesmo tempo movimento de choque e movimento de retorno, esse ato literário recorda para que imaginemos o passado em sua concretude existencial enquanto experiência vivida e relatada. É precisamente nesses momentos de fracasso que devemos saber persistir, parece dizer Svetlana. É a nudez moral, a completa exposição, quase epidêmica, do sofrimento produzido pela humanidade. Svetlana torna visível a nossa própria destruição, designando-a pelo que ela verdadeiramente é: um produto da barbárie.

“Escuto quando elas falam... Escuto quando estão caladas... Tanto as palavras quanto o silêncio são texto para mim”, nos diz ela (2016a, p. 24). Há, aqui, tal como Mr. Gwyn – o personagem-escritor de Alessandro Baricco que, após desistir da escrita, se destina a *escrever retratos* – uma grande reflexão sobre a emergência da fala enquanto linguagem. Podemos perceber um forte esforço psicanalítico, ou clínico, em relação aos desvios e significados por detrás do silêncio. O próprio silêncio torna-se objeto de fala, de escuta e de escrita. Concordamos veementemente aqui com Jean-Paul Sartre, em *A imaginação*, citado por Didi-Huberman em seu *Imagens apesar de tudo*, quando afirma que a imagem não é coisa ou artefato, mas sim um ato direcionado da vontade humana. O silêncio, que expressa também a dificuldade da representação do trauma, passa a ser percebido enquanto manifestação psíquica e fato linguístico, que o leitor é instigado a perceber como aprendizagem ou assimilação. Por parte da autora, percebemos um grande esforço em arrancar do inferno uma imagem de esperança. “Passei muito tempo sem falar. Sete anos... [...] Depois de sete anos consegui articular uma palavra, depois outra... Escutava a mim mesmo” (ALEKSIÉVITCH, 2018, p. 178), nos fala uma testemunha que possuía seis anos à época da guerra, como se fôssemos capazes de desenvolver conjuntamente essa falta rompida na linguagem por anos.

Não há apenas uma discussão nostálgica, derrotista e imobilizadora em relação ao trauma, tal como problematizado pela historiadora polonesa Ewa Domanska (2018). Em vez disso, o trauma é mobilizado como ferramenta propositiva para humanidades conciliáveis, que elevam a hospitalidade a um presente comportamental que saiba dar conta desse abalável que nos atinge enquanto humanidade ferida. “Justo ali, na calidez da voz humana, no reflexo vivo do passado, está escondida uma alegria primitiva, e se desvela a intransponível tragicidade da vida. Seu caos e sua paixão [...] Construo templos a partir de nossos sentimentos...” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 18), nos diz ela. Muito longe de uma escrita distante ou disciplinar que afasta a imaginação, há uma forte presença clínica em seus escritos, que mobilizam sentimentos, afetos e corpos. Svetlana encontra-se não apenas sob a baliza da catástrofe, da dor, da violência extrema, mas também pelos marcos da escuta, do acolhimento, do reconhecimento e da hospitalidade. Não há uma reprodução estéril ou impotente em relação a esses episódios de fracasso, mas uma esperança futura que se encontra por debaixo de sua própria proposta narrativa. Como bem disse a própria autora em seu *diário do livro de A guerra não tem rosto de mulher*:

Tento reduzir a grande história a uma escala humana para entender alguma coisa. Encontrar as palavras. Mas parece que, nesse território pequeno e cômodo para o olhar – o espaço da alma humana –, tudo é ainda mais incompreensível, menos previsível do que na história. Tenho diante de mim lágrimas vivas, sentimentos vivos. Uma face viva, humana, pela qual passam sombras de dor e medo durante a conversa. Às vezes até se insinua a ideia subversiva de uma quase imperceptível beleza do sofrimento humano. E então me assusto comigo mesma...

O caminho é um só: amar o ser humano. Compreendê-lo pelo amor (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 189)

Podemos perceber o pequeno projeto de paz de Derrida de certa forma se realizando pela autora. No final, vislumbra-se uma outra dimensão do ser humano, após a violência, e *apesar* da violência. Há uma grande reflexão em cima de seu ofício de escrita, que envolve diversos elementos corporais, sentimentais, sensíveis e psíquicos. Retomando a pergunta do início desse artigo, pensamos que Svetlana nos oferece diversos caminhos para nossa prática enquanto historiadores e historiadoras.

A partir das reflexões levantadas por Arthur Ávila (2018), acreditamos que a renovação disciplinar da prática historiográfica deve ser acompanhada de uma reformulação de nossos códigos linguísticos e práticas discursivas. Ávila (2018, p. 37), a partir das críticas de Hayden White, argumenta que “a transformação da historiografia em uma disciplina pretensamente científica acarretou na domesticação da imaginação

não só sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro”. Nesse sentido, acreditamos que atualmente a disciplina histórica, a nível nacional, tem levantado diversas críticas à tradição, com importantes reformulações no que diz respeito à crítica à imparcialidade científica e ao seu passado disciplinar. Na esteira de Rodrigo Turin (2018, p. 205), acreditamos ser imensamente necessária a “elaboração e ampliação de [nossas] linguagens” enquanto historiadores, e acreditamos que isso passa, em primeiro lugar, pela imaginação de futuros mais inclusivos e de hospitalidade. Com Svetlana, percebemos um verdadeiro uso prático e sensível do psiquismo traumatizado, de modo à corporeidade compartilhada tornar-se também um fundamento autoral do pacto narrativo por ela proposto.

Com efeito, e apesar de não ser uma autora muito estudada em nível nacional pela área historiográfica, acreditamos que sua literatura nos permite a abertura em relação a um horizonte interdisciplinar, colocando o reconhecimento da precariedade como objetivo narrativo. Nesse sentido, a testemunha é interpretada como elemento ativo de criação de significado, enquanto a autora decodifica os silêncios, o inconsciente e a linguagem que brota em ilimitadas porém quietas expressões da entrevista. Trata-se de uma escuta que cria uma rede de novas significações compartilhadas, tal como proposta por Aurora Rabelo (2021) em seus estudos sobre a teoria da escuta. A inscrição desse ato, enquanto fragmento sensível de distância abolida, produz certo olhar sobre a semelhança que também pode nos unir, como certo agir que, enquanto escrita da catástrofe, coloca à historiografia, e principalmente à nossa tradição disciplinar, um grande aprendizado, também uma grande escuta.

Referências

ACKERMAN, Galia; Frédéric Lemarchand. Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievich. *Tumultes*, Paris, n. 32-33, p. 29-55, 2009.

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

_____. *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*. Trad. Sonia Branco. São Paulo: Cia das Letras, 2016b.

_____. *O fim do homem soviético*. Trad. Lucas Simone. São Paulo: Cia das Letras, 2016c.

_____. *As últimas testemunhas: crianças na Segunda Guerra Mundial*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

ÁVILA, Arthur Lima de. Indisciplinando a historiografia: do passado histórico ao passado prático, da crise à crítica. *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 35-49, jan./jun. 2018.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BRENCIO, Francesca; NOVAK, Kori D. The continuum of Trauma. In: LINDER et al. *Topography of trauma: fissures, disruptions and transfigurations*. Leiden: Brill | Rodopi, 2019, p. 11-24.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Trad. Sérgio Tadeu Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

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

DOMANSKA, Ewa. A necessidade de uma vanguarda historiográfica, uma entrevista com Ewa Domanska, por Pedro Silveira e Guilherme Bianchi. *HH Magazine*, Ouro Preto, 23 de novembro de 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3aywHAK>. Acesso em 19 de dezembro de 2020.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2019.

JABLONKA, Ivan. O terceiro continente. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 9-17, jul.-dez. 2017.

KOBRIN, Kirill; LIPOVETSKY, Mark. “Страх настоящего. Русская литература сегодня”. In: Colta.ru, Moscou, 12 de julho de 2017. Disponível em: <<https://www.colta.ru/articles/literature/15386-strah-nastoyaschego-russkaya-literatura-segodnya>>. Acesso em 20 de janeiro de 2021.

NOVIKOVA Olga. La política de la memoria: moldear el pasado para construir la sociedad democrática (la URSS y el espacio postsoviético). *Historia del presente*, Madrid, n. 9. pp. 71-100, 2007.

PINKHAM, Sophie. Witness tampering. *The New Republic*, Nova York, 29 de agosto de 2016. Disponível em: <<https://newrepublic.com/article/135719/witness-tampering>>. Acesso em 03 de março de 2021.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 14, p. 25-39, fev. 1997.

RABELO, Aurora. *Sobre a memória: para uma teoria da escuta*. Copenhague/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2ª ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOUER, Paul. A marca do passado. In: *História da historiografia*, Ouro Preto, n. 10, p. 329-349, dez/2012.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

SAAS, Simeão. A linguagem sartreana. In: CARNEIRO, Marcelo Carneiro; GENTIL, Hélio Salles (orgs.). *Filosofia francesa contemporânea*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p. 337-347.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

TOROPOVA, Anna. An Inexorable Debt: Stalinist Cinema, Biopolitics, and the Discourse of Happiness. *Russian Review*, Lawrence, n. 74, p. 665-683, out/2015.

TURIN, Rodrigo. Entre o passado disciplinar e os passados práticos: figurações do historiador na crise das humanidades. *Revista Tempo*, Niterói, vol. 24, n. 2, p. 187-205, maio/agosto, 2018.

ZHURZHENKO, Tatiana. Heroes into victims: The Second World War in post-Soviet memory politics. In: *Eurozine*, Viena, 31 de outubro de 2012. Disponível em <<https://www.eurozine.com/heroes-into-victims>>. Acesso em 06 de janeiro de 2020.

1 Este texto é uma ampliação da fala “A sensibilidade em contraponto à hagiografia dos grandes homens em Svetlana Aleksievitch”, apresentada na mesa “*Knigi! Gêneros e minorias étnicas na literatura russo-soviética*”, em setembro de 2020. A mesa fez parte do *Ciclo de Palestras Voprós: Gênero, sexualidade e minorias étnicas na Rússia e União Soviética*, organizado pelo Centro de Estudos Asiáticos da UFF, para quem eu agradeço o gentil convite.

2 “Witness Tampering: Nobel laureate Svetlana Alexievich crafts myths, not histories”. Tradução livre.

3 Ressaltemos ainda um trecho de seu discurso do Nobel, quando é possível perceber uma forte veia antissoviética: “Confesso que não me libertei imediatamente. Eu era sincera com os meus personagens, e eles acreditavam em mim. Cada um de nós seguiu o seu próprio caminho para a liberdade. Até o Afeganistão, eu acreditava num socialismo de rosto humano. Regressei de lá livre de todas as minhas ilusões. ‘Perdoe-me’, disse ao meu pai quando o encontrei. ‘Você me educou na fé e nos ideais comunistas, mas basta ver uma só vez os ex-estudantes soviéticos, esses que foram seus alunos e da mamãe (os meus pais foram professores de escola de aldeia), como eles matam em terras alheias outras gentes que nem conhecem, para que todas as suas palavras se transformem em pó. Nós somos assassinos, papai, entende?’ O meu pai chorou” (ALEKSIÉVITCH, 2016b, p. 378).

4 Tradução livre, na medida em que o termo Чернобыльская está adjetivando o substantivo молитва (“prece” ou “oração”). A edição brasileira, provavelmente por conta do caráter polifônico e sonoro da obra de Aleksievitch, fora traduzida como *Voices de Tchernobyl: a história oral do desastre nuclear*. Enquanto historiador, acredito que talvez seja ainda o caso de problematizar o subtítulo da edição brasileira, na medida em que a autora não produz história oral, mas sim literatura, ao contrário do que diz Ivan Jablonka (2017, p. 15): “Svetlana Alexievitch, coroada com o Prêmio Nobel de Literatura em 2015, escreveu uma história oral da epopeia soviética, desde o patriotismo das mulheres na Primeira Guerra até

o “fim do homem vermelho”, passando ainda pela guerra do Afeganistão e pela catástrofe de Tchernobyl.”

Artigo recebido em 03 de fevereiro de 2021.
Aceito para publicação em 04 de março de 2021.