

LITERATURA, SILÊNCIO E O ARQUIVO: UM OLHAR DISCURSIVO SOBRE A OBRA VOZES DE TCHERNÓBIL

LITERATURE, SILENCE AND THE ARCHIVE: A DISCURSIVE LOOK AT THE WORK VOICES OF TCHERNÓBIL

Carina Adriele Duarte de Melo Figueiredo 1
Alessandro Messias Moreira 2
Celso Augusto dos Santos Gomes 3
Renan Antônio da Silva 4
Alessandro Ferreira Alves 5

Doutora em Ciências da Linguagem – UNIVÁS. Docente no UNIS/ 1
MG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6909130283777291>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4674-151X>. E-mail: carina@unis.edu.br

Doutor em Educação – UNIMEP. Docente no Mestrado em 2
Gestão e Desenvolvimento Regional do UNIS/MG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5303526458310366>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8120-6219>.
E-mail: alessandromoreira@unis.edu.br

Doutor em Educação – UNIMEP. Docente no Mestrado em 3
Gestão e Desenvolvimento Regional do UNIS/MG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8784835682994528>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1836-5169>.
E-mail: celso.gomes@unis.edu.br

Doutor em Ciências Sociais – UNESP/MARÍLIA. Docente no Programa 4
de Pós-Graduação em Gestão e Desenvolvimento Regional – UNIS/MG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5491042310888384>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1171-217X>. E-mail: renan.silva@professor.unis.edu.br

Doutor em Matemática Aplicada a Engenharia Elétrica – UNICAMP. 5
Docente no Mestrado em Gestão e Desenvolvimento Regional do UNIS/ MG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7860986142316472>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6163-1285>. E-mail: alessandro.alves@unis.edu.br

Resumo: 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 Aleksíevitch, que narra de forma literária (com traços jornalísticos) a história do acidente nuclear a partir dos relatos das vítimas. 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 Aleksíevich, which narrates in a literary way (with journalistic traits) the history of the nuclear accident from the reports of the victims. 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.

Keywords: Literature and Silence. Archive and Historicity. Discourse Analysis.

Introdução

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 Aleksievitch, ganhadora do prêmio Nobel de Literatura em 2015.

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 engendremos nossos sentidos e hipóteses, à luz da Análise do Discurso. Para isso, buscaremos evidenciar, nos recortes, esse funcionamento. Trata-se, 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; *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 Aleksievitch. A voz da autora Aleksievitch 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, Aleksievitch 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 ex-liquidadores, os professores e intelectuais, os burocratas do Partido. Ela não fazia distinção de classe, interessava-se apenas pelas vítimas da radiação. Aleksievitch 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.

Ao fim, 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).

Na discussão sobre Literatura, Arquivo e Historicidade, nosso objetivo será 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 pos-

sibilidades de novas leituras que podem ser construídas no percurso da historicidade, pensamos a literatura em relação à narratividade, ao objeto ideológico e à própria historicidade.

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 veridades 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 encontramos suporte, 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.

Literatura: narratividade, objeto ideológico, arquivo

Inicialmente, será fundamental pensar 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, pensaremos a literatura em relação a três elementos: narratividade, objeto ideológico e arquivo. Tais relações nos ajudarão a compreender melhor os movimentos de sentido que foram observados. Começemos pela Narratividade.

Narratividade

De acordo com a formulação proposta por Orlandi (2017), no livro *Eu, tu e ele – Discurso e Real da História*, 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*).

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.

Como dissemos, quando um texto se faz circular, abre-se para os gestos de interpretação. Uma das leituras escolhidas 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.

Ela, a autora, também é testemunha de Tchernóbil. Não se trata de uma repórter que apenas foi lá investigar/colher relatos. Aleksievitch 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, 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.

Aleksievitch 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. Não se trata apenas de um sujeito que fala, pois Aleksievitch 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 Aleksievitch ter escolhido o ofício artístico em vez do jornalístico. O livro perdura, enquanto o jornal de ontem é substituído pela notícia de hoje.

Objeto ideológico

Determinadas literaturas deixam muito explícita sua gênese em lutas ideológicas. Se passarmos 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, a literatura é vista enquanto objeto ideológico. A fim de que consigamos

formular esta premissa, recorramos 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).

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.

Ao considerar que a sociedade estava envolta nessas lutas ideológicas, poderíamos então pensar que uma obra literária como *Vozes de Tchernóbil* configura-se 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. Há muita força ideológica por detrás do discurso literário. 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.

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. Evidenciamos a abertura desse espaço dado à testemunha para que ela nos conte o que não pôde contar ao Estado, à História.

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, móveis 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 Rogójkín; 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 ex-diretor 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. O fragmento está nas páginas iniciais do livro (e não nas finais), a história que termina nos noticiários está apenas começando na literatura. 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 *Voices 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 – con-

dição 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 preocupados 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 Aleksié-

vitch? 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 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...’ Tinha 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).

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 certeza. 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 Aleksievitch), 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 significativa ‘tem’ memória. Os diferentes sentidos do signo (suas diferentes formulações), de alguma forma, estão em cada um deles.” (ORLANDI, 2007, p.113). Aleksiévitshi 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).

O arquivo, que nasce no texto literário, também não deixa de ser um gesto simbólico inscrito na história. Há arquivos que tentam 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

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 pesquisa nos colocamos ao desafio de tentar reconhecer em uma dada literatura o efeito de arquivo, foi preciso indagar: como pode uma determinada literatura ter o efeito de arquivo? Diante de tal formulação, foi 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, *Voices 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.

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*¹, 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 Crusoe*, 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

¹ *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.

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 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 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 que 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 certa 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

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

BARTHES, Roland. **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.

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

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

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.

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/JoseHortaNunes.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 da Unicamp,

1997, 2 ed.

_____. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico.** Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **Maio de 1968: Os Silêncios da Memória.** Em: O papel da memória. Campinas: Pontes editores, 2015.

PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível.** Em: Análise de Discurso – Michel Pêcheux. Textos escolhidos por Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2011.

_____. **Ler o arquivo hoje.** Trad. Maria das Graças Lopes Morin do Amaral. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.) [et al.]. Gestos de leitura: da história no discurso. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 55-66

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento.** Tradução: Eni Puccinelli Orlandi. 7ª edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

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

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

Recebido em 20 de fevereiro de 2020.

Aceito em 26 de fevereiro de 2020.