

As Últimas Testemunhas de Svetlana Aleksievitch

Uma reportagem literária de guerra

BARBARA HELLER

Professora Pesquisadora
Universidade Paulista - Unip
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação
Brasil
b.heller.sp@gmail.com

LUCIA SANTA-CRUZ

Professora Pesquisadora
Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM-RIO
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em
Economia Criativa
Brasil
lucia.santacruz@espm.br

MONICA REBECCA FERRARI NUNES

Professora Pesquisadora
Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em
Comunicação e Práticas de Consumo
Brasil
monicarfnunes@espm.br

PRISCILA FERREIRA PERAZZO

Professora Pesquisadora
Universidade Municipal de São Caetano do Sul - USCS
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação
Brasil
prisperazzo2@gmail.com

VINICIUS SOUZA

Professor pesquisador
Universidade de São Paulo-Universidade Federal de
Mato Grosso
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação
Brasil
vgpsouza@uol.com.br



objeto de análise deste texto é o livro *As Últimas Testemunhas*, de Svetlana Aleksievitch, publicado pela primeira vez na então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) em 1985 e, no Brasil, em 2018. A autora manteve o mesmo método de entrevistar pessoalmente as vítimas da II Guerra Mundial empregado em seu outro livro intitulado *A Guerra Não Tem Rosto de Mulher*, de 1983. Dessa vez, não foram exclusivamente mulheres, mas adultos que experimentaram os horrores do conflito na então União Soviética durante a infância e se dispuseram a contar-lhe suas memórias, dar seus testemunhos. Muitos ficaram órfãos e uma minoria teve a sorte de reencontrar, ao menos, um dos pais, irmãos ou outros parentes vivos.

Svetlana Aleksievitch nasceu em 1948 na Ucrânia. Ainda muito jovem, trabalhou como repórter no jornal local na cidade de Narovl, região de Gomel. Em 1967, foi estudar jornalismo na Universidade de Minsk, na República Socialista Soviética da Bielorrússia. Foi correspondente da revista literária *Neman*, onde chegou a chefe da seção de não ficção. Na década de 1980, jornalista e escritora consagrada com seu primeiro livro *I've Left My Village* (não publicado no Brasil), baseado em depoimentos “de pessoas que abandonaram suas terras nativas”, teve problemas de ordem política com as autoridades da então URSS, tanto pelo seu estilo de escrita, quanto por não ter se filiado ao Partido Comunista. Com o fim da União Soviética em 1991, suas

Pour citer cet article, to quote this article,
para citar este artigo :

Barbara Heller, Lucia Santa-Cruz, Monica Rebecca Ferreira Nunes, Priscila Ferrari Perazzo, Vinicius Souza « *As Últimas Testemunhas* de Svetlana Aleksievitch. Uma reportagem literária de guerra », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 11, n°1 - 2022, 15 juin - june 15 - 15 de junho.

URL : <https://doi.org/110.25200/SLJ.v11.n1.2022.478>

obras se tornaram mais conhecidas mundialmente, culminando com o Prêmio Nobel de Literatura em 2015¹.

As Últimas Testemunhas, a exemplo de suas outras obras, traz a transcrição das narrativas dessas testemunhas que relatam, em primeira pessoa, as lembranças de quando nem sabiam o significado da palavra guerra e a mudança abrupta em suas vidas e destinos quando o conflito se tornou uma experiência vivida. Os únicos textos em que se percebe a voz da autora são, o inicial, “Em Lugar de Prefácio”, e o final, “Tentativa de Epílogo”.

Diferentemente de textos tradicionais de reportagem de guerra, como os de Marcelle Prat sobre a Guerra da África, em 1935, de Jean Perrigault – que, além de ter sido membro da Associação dos Escritores Combatentes, também publicou artigos sobre os entreguerras na Etiópia – ou do brasileiro José Hamilton Ribeiro, autor de reportagens sobre a Guerra do Vietnã –, Svetlana Aleksievitch escreve sobre uma guerra que não presenciou. Ao contrário, ressignifica os testemunhos de sobreviventes que lhe contam suas experiências pessoais em um registro *a posteriori* e indireto, pautado menos pelo olhar do acontecimento e mais pelos sentidos dos testemunhos.

Narrar acontecimentos de guerras faz parte de uma tradição jornalística milenar. Segundo Jorge Pedro Sousa (2005: 18), a escrita e a distribuição de relatos de guerra, desde a Antiguidade, já traziam formatos jornalísticos atuais como a “pirâmide invertida”. Para ele, e muitos outros, as *Actae Romanas*, publicadas por Júlio César a partir de 69 a.C, com informações diárias em latim sobre vários assuntos, incluindo as notícias das frentes de combate do Império, foram, talvez, o primeiro jornal da história. No Brasil, a cobertura de guerra se consagrou como estilo literário em *Os Sertões*, considerado o primeiro livro-reportagem nacional. A obra, de 1902, levou o jornalista Euclides da Cunha ao posto de membro da Academia Brasileira de Letras. É literatura, é reportagem, é jornalismo sem as amarras de *leads*, manchetes, olhos e aspas.

Ainda que não tenha vivido a guerra que reporta, Aleksievitch evidencia sua presença na escolha dos entrevistados como fontes, na organização da centena de entrevistas que coletou entre 1978 e 1985, na seleção, nos recortes inevitáveis para torná-las legíveis e no estilo que reconhecemos no texto².

A possibilidade do afloramento de uma polifonia discursiva que permita reconstituir um acontecimento é discutida por Passos (2017) ao analisar o papel das fontes de informação no jornalismo, especialmente no literário, um “gênero fronteiro, que tira partido das técnicas literárias e dos elementos básicos jornalísti-

cos, como levantamento de informações, para produzir um texto bem apurado e escrito” (Martinez, 2009: 17) e que se coloca como modelo em contraposição ao jornalismo de pirâmide (Passos, 2010). Nessa perspectiva, consideramos que Aleksievitch se vale de recursos do jornalismo literário para produzir uma reportagem de guerra sobre crianças que vivenciaram a II Guerra Mundial. Entre estes recursos estão a imersão, o emprego de estruturas complexas no texto, a precisão, a voz autoral, a responsabilidade ética, a criação de sentidos de uma história (Sims, 2007), a atenção às histórias cotidianas e o estilo do autor (Sims & Kramer, 1995).

A técnica que a autora adota, articulação dos relatos de seus entrevistados em primeira pessoa, permite a criação de sentidos múltiplos, pois mais que fontes ou meras personagens, seus entrevistados se afirmam autores de suas histórias. Todavia, também observamos homogeneidade nas narrativas, como se tivessem sido produzidas por um único autor. Tais características configuram o que se entende por reportagem jornalística, gênero explicado por Gonçalves, Santos e Porto Renó (dez. 2015-mar. 2016: 6) como:

[...] produto de um processo de seleção contínuo – seleção que começa pela temática, pelas fontes de informação, pela seleção lexical e também pelo estilo de narrativa mais apropriada para a abordagem proposta. Em cada forma de seleção e em cada opção de como articular as informações podem ser encontradas as marcas da subjetividade do jornalista, que não se mostra abertamente, mas deixa-se entrever pelas escolhas e pelo tom que emprega ao narrar ou comentar fatos.

Dessa maneira, partimos da premissa de que *As Últimas Testemunhas* é uma reportagem de guerra narrada aos moldes da literatura e sustentada na junção dos relatos testemunhais de quem viveu o conflito e também na narrativa jornalística que Aleksievitch lhe imprime.

A autora constrói em seus livros a mesma “interpretação sutil e rigorosa” já sugerida por Bosi (2003: 20), quando teoriza sobre a importância da memória e da oralidade. “Quando se trata da história recente, feliz o pesquisador que pode se amparar em testemunhos vivos e reconstituir comportamentos e sensibilidade de uma época” (Bosi, 2003: 17). Tanto pesquisadores, como jornalistas, quando atentos “às tensões implícitas, aos subentendidos, ao que foi só sugerido e encoberto pelo medo” (Bosi, 2003: 17), têm elementos para construir textos que reportam os leitores àquela época, seja pelos testemunhos, seja pelas reportagens de guerra ou pela literatura. Esses três elementos se encontram nos textos premiados da jornalista e já foram analisados por diversos pesquisadores que se

debruçaram sobre sua obra³. O que nos interessa aqui é investigar, a partir da análise da narrativa jornalística, as articulações entre as categorias de testemunho, nostalgia, utopia e heterotopia identificadas nos depoimentos com os quais Aleksievitch constrói uma reportagem de guerra em *As Últimas Testemunhas*. A análise das narrativas é uma metodologia frequentemente

utilizada, nos estudos de Comunicação, para compreender histórias em circulação no ambiente das mídias. 'Narrativa', neste caso, é entendida em sentido amplo, como toda história organizada de maneira que possa ser compartilhada. [...] Nas pesquisas em Comunicação, a análise de narrativas procura compreender as estratégias e os modos de contar uma história. (Martino, 2018: 157)

De posse dessa metodologia, seguimos com a análise narrativa do livro.

TESTEMUNHOS E IMAGINÁRIOS NAS REPORTAGENS DE GUERRA

Tratar de imaginários permite entender as imagens para além do visual: “a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagens, há imagens que estão todas em palavras” (Rancière, 2016: 16). Para o autor, as imagens podem ir da pura representação como “testemunho da realidade” (Rancière, 2016: 32) à “imagem como cifra da história e a imagem como interrupção” (Rancière, 2016: 35). Para ilustrar a primeira categoria, o autor indica, assim como Aleksievitch, imagens de vítimas do nazismo na II Guerra Mundial, ao analisar a exposição *Memórias do Campo*, com uma seção apenas para fotografias originais de 1945, assinadas por nomes como Lee Miller e Margaret Bourke-White, importantes fotojornalistas da história:

As imagens dos campos de concentração testemunham não apenas os corpos supliciados que nos mostram, mas também o que elas não mostram: os corpos desaparecidos, claro, mas sobretudo o processo de aniquilamento. As fotos dos repórteres de 1945, portanto, convocam dois olhares distintos. O primeiro vê a violência infligida por seres humanos invisíveis a outros seres humanos cuja dor e o esgotamento nos afrontam e suspendem toda apreciação estética. O segundo não vê a violência e a dor, porém um processo de desumanização, o desaparecimento das fronteiras entre o humano, o animal e o mineral. (Rancière, 2016: 36)

Com a leitura da obra de Aleksievitch, podemos construir duas categorias de imagens pensadas por Rancière: a representação da ausência do sentimento de segurança e de acolhimento dessas vítimas ainda jovens, bem como a desumanização a que estavam submetidas, potencializada pela fome, pelo medo e pela destruição generalizada. Tais imagens, socialmente compartilhadas, “geram um sentimento de perda e luto muito próximos das noções gregas de tragédia que se perpetuaram enquanto gênero literário e como referência para o sofrimento extremo no Ocidente” (Nepomuceno, 2018: 3).

Por isso, essa obra de Aleksievitch, que trata a guerra como a grande tragédia que acometeu milhões de crianças soviéticas, evoca imagens comuns tanto para a autora quanto para seus leitores, ainda que não tenham conhecido a guerra como experiência individual. Daí a necessidade, para quem lida com testemunhos e com histórias de vida, de ler nas entrelinhas, criar vínculo de confiança, ouvir os silêncios, uma vez que os depoentes, quando evocam suas memórias, “vivem atualmente e com intensidade nova a sua experiência” (Bosi, 2003: 44).

As entrevistas nos colocam em face de condições particulares para a atividade testemunhal e de memória, seja porque seus depoimentos recordam a infância e, neste sentido, o tempo transcorrido, as fantasias e o imaginário de seus depoentes podem alterar as percepções do acontecimento vivido, seja porque são testemunhos dos horrores da II Guerra. Para Paul Ricoeur (2007: 187) esse processo instaura uma crise, pois, “para ser recebido, um testemunho deve ser apropriado, quer dizer, despojado tanto quanto possível da estranheza absoluta que o horror engendra”.

Com as catástrofes do século XX, modifica-se a episteme do testemunho: não é mais a luta contra a impostura que originou a crítica histórica e os questionamentos sobre documentos para os quais a ascensão dos testemunhos contribuiu, fruto da vontade de lembrar, mas a luta contra a incredulidade e a vontade de esquecer (Ricoeur, 2007). Por sua vez, a literatura testemunhal nascida do trauma que a guerra instaura, e com a qual a reportagem de Aleksievitch (2018) se imbrica, revela a conciliação entre a vontade de esquecer e a de testemunhar; entre o evento vivido, materializado na memória declarativa do testemunho, e a memória arquivada, publicada em forma de livro à espera da inquietação de seus leitores.

A sensibilidade da autora ao acolher testemunhos “nunca antes ouvidos”, como anuncia a contracapa do volume, corrobora o paradoxo da linguagem vicária, ilusória e incompleta como lugar do irrepresentável, mas também como escritura e resolução de sentimentos soterrados pelo silêncio. “Ninguém acredita em

mim, nem mamãe acreditava. Quando começamos a recordar depois da guerra ela se surpreendia: ‘Você não pode se lembrar disso, era pequeno. Alguém te contou...’. Não, eu mesmo lembro...” (Aleksiévitch, 2018: 33, entrevista com Vássia Khárevski).

“Eu mesmo lembro”, “eu me lembro de tudo” são frases recorrentes. Sabe-se que a memória, em sua plasticidade, é capaz de modificar acontecimentos, eventos, experiências e, por meio da linguagem, reconstrói liames rotos e dá à nossa existência uma expressão explicável e clara (Yourcenar, 1980). Os testemunhos assumem a condição de *superstes*, testemunhos sobreviventes, os primeiros narradores, aqueles que viveram a morte de perto (Seligmann-Silva, 2006). Nessas circunstâncias, sobrevivem às próprias memórias traumáticas que permanecem, tornando-se, porém, suportáveis (Sarmiento-Pantoja, 2019) para serem narradas, ainda que a inteireza da experiência nunca chegue a ser alcançada. Sobram silêncios discursivos, interrupções no fluxo do pensamento, “eu mesmo lembro... minha mãe entregou para mim e para meu irmão as duas últimas batatinhas, e ela só olhava para nós [...]. Não, eu mesmo. Vi nosso primeiro soldado... Eu me lembro de tudo...” (Aleksiévitch, 2018: 33, entrevista com Vássia Khárevski).

Esse depoimento, assim como todos os coligidos, faz-nos entender a aporia do testemunho de um evento catastrófico em diálogo com os limites da linguagem e da própria memória, frágil, confluyente ao imaginário e à imaginação. Nem mesmo a mãe de Vássia acreditava que ele se lembrou do que viu – ao que ele afirma peremptoriamente: “eu me lembro”. Seligmann-Silva (2008) ressalta o papel da imaginação como meio para enfrentar a crise do testemunho provocada pela destruição. São as reservas de imaginação que podem, pela via da linguagem, criar outros mundos possíveis igualmente presentes à memória de quem narra: as utopias e as heterotopias das quais trataremos mais adiante neste texto.

A crise do testemunho sugere os recursos do imaginário, ou mesmo da imaginação, para a produção do texto testemunhal em sua relação com a reportagem de guerra numa escritura literária. A crise, originada na incapacidade de testemunhar graças à própria incapacidade de imaginar, dado o elemento inverossímil da guerra, impõe testemunhar e narrar de forma imperativa para a sobrevivência. Mas esse testemunho lança mão da imaginação, que vem ao “auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (Seligmann-Silva, 2008: 70).

A sensibilidade de Aleksiévitch a fez ouvir o que até então foi indizível, uma vez que, enquanto crian-

ças, suas fontes não tinham sido capazes de decifrar a dimensão do sentido da morte e muito menos de contá-la: “Fico sem voz quando conto isso... Minha voz morre...” (Aleksiévitch, 2018: 216, entrevista com Ánia Grúbina). Por esses testemunhos da morte, constroem-se as imagens imaginárias possíveis para enfrentar a crise que o testemunho gera. Nesse caso, as imagens mentais surgem mesmo sem serem desejadas e de modo imediato, ou seja, a “imagem é um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo”, mas, sim, como um representante do objeto (Sartre, 1996: 37).

Quando os bombardeios atingiram suas cidades e os incêndios devastaram suas casas, as primeiras vítimas surgiram aos olhos de todos. Para algumas crianças, entretanto, se as vítimas fossem seus familiares poderiam até voltar à vida, desde que não fossem vistas mortas. Entremeios aos testemunhos, práticas culturais e crenças são reportadas, derivadas das memórias dessas pessoas.

Reconhecemos nos inúmeros depoimentos que, apesar de tão pequenas, as crianças compreenderam, pouco tempo depois do início do conflito, que morrer significava separar-se definitivamente do corpo. Trata-se da categoria que Philippe Ariès (2003) denomina como “morte do outro”, aprendida e apreendida a partir do século XVIII. Ainda segundo o autor, foi nessa época que a humanidade chegou ao limite da sanidade para compreender e aceitar a morte alheia. Para isso, instituíram-se os rituais do luto e as grandes manifestações de dor. Até então, a morte era ritualizada de modos diversos e tinha diferentes representações no imaginário social.

No entanto, para as testemunhas do livro, os corpos ficavam para trás, ao relento, sem nenhuma ritualização, ainda que fossem de seus entes queridos. Além disso, não poderiam mais voltar à vida porque foram vistos mortos.

O relato de Andrei Tolstik, a seguir, traz sua consciência e incompreensão do fim da vida quando encontra o corpo de sua mãe. Angustiado, quer transportá-la, com a ajuda de seu avô, para sua cidade a fim de enterrá-la:

Mamãe levava uma rajada de metralhadora em todo o peito. Havia uma faixa na blusa... E um buraquinho preto na têmpora.... Eu queria que amarrassem logo o lenço branco dela, para não ver esse buraquinho preto. Tinha a sensação de que ela ainda sentia dor. (Aleksiévitch, 2018: 173)

Tolstik constrói a imagem do trauma por meio do “buraquinho preto na têmpora” da mãe, porque “a sensação de que ela ainda sentia dor” tornara-se o testemunho imaginado da sua própria dor. Como lembra Morin (1970: 31), “a dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida: quanto mais próximo for o morto, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, ‘único’, mais a dor é violenta”.

Nas narrativas de Nina Iarochévitch compreende-se que não há “perturbações por ocasião da morte do ser anônimo” (Morin, 1970: 31). “Fazia um frio terrível, os enforcados estavam tão congelados que, quando o vento os balançava, eles tilintavam. Tilintavam como árvores congeladas na floresta... Aquele som...” (Aleksiévitch, 2018: 53, entrevista com Nina Iarochévitch). Aparentemente, o relato é desprovido de sentimentos de impactos com a morte. Ela fala dos corpos enregelados como se fosse algo que lhe é alheio. No entanto, a morte do Outro, nesse caso materializada no símile “como árvores congeladas”, desconstrói a ideia da indiferença prevista por Morin (1970). Se entendermos que a “memória resgata o tempo mediante as imagens» (Bosi, 2003: 43), veremos que a depoente utilizou sua intuição poética e, por meio de metáforas, foi capaz de expressar sua subjetividade “tecida de imagens escavadas do subconsciente e salvas do esquecimento” (Bosi, 2003: 43), constituídas, assim, pelo ato da imaginação, “destinado a fazer aparecer o objeto” pensado e dele tomar posse (Sartre, 1996: 165). Apesar de Nina narrar a morte de pessoas anônimas, diferentes de outros que deram nomes e vida aos seus mortos, ela construiu por imagens sua representação da morte que viu diante dos olhos, e

[...] embora nem a imagem nem a poesia possam libertar alguém da prisão, nem interromper um bombardeio, nem, de maneira nenhuma, reverter o curso da guerra, podem, contudo, oferecer as condições necessárias para libertar-se da aceitação cotidiana da guerra e para provocar um horror e uma indignação mais generalizados, que apoiem e estimulem o clamor por justiça e pelo fim da violência. (Butler, 2019: 25)

A imagem acionada por Nina adulta, dos enforcados congelados que já não são humanos, mas pingentes formados de água da chuva, não é nem realista, nem idealizada, uma vez que o tempo a afastou desse cenário de guerra.

Este passado, que é evocado pelo presente, não é o mesmo que aquele constituído pelos eventos decorridos num tempo pretérito. É, antes, uma interpretação criativa e plástica que permite preencher a distância que media a experiência e a recordação, convertendo o passado em memória. (Peralta, 2007: 16)

A plasticidade desse evento chama a atenção para aspectos não visuais. A ideia dos corpos que tilintam ao sabor do vento traz, sob sua superfície, musicalidade: é possível imaginar a suave vibração emitida por esses macabros pedaços de gelo e, ao mesmo tempo, sua pouca transparência. Menos translúcidos que os pingentes gelados que se formam espontaneamente na natureza e com as notas sonoras que emitem, esses corpos congelados também acionam cores em nossa memória. A se acreditar nas narrativas dos depoentes, também elas compõem parte significativa do que se conta. Em *As Últimas Testemunhas*, a policromia sugere uma metáfora da guerra:

Ficou na minha memória uma cor...

Eu tinha cinco anos, mas lembro muito bem...

A casa do meu avô era amarela, de madeira, e atrás da sebe havia troncos sobre a grama. A areia branca na qual brincávamos parecia lavada. Era branca, branca. [...]. Depois, todas as lembranças têm cor escura. (Aleksiévitch, 2018: 44, entrevista com Liônia Khosseniévitch)

Eu tinha medo de olhar para o céu – estava preto por causa dos aviões – e para a terra – havia mortos por todo lado. (Aleksiévitch, 2018: 47, entrevista com Valódia Parabkóvitch)

Mamãe estava sempre de avental branco... Papai era oficial, e mamãe trabalhava no hospital militar. Foi meu irmão mais velho que me contou isso, já depois. Mas eu só lembro do avental branco da mamãe. Nem do rosto eu lembro, só do avental branco. (Aleksiévitch, 2018: 63, entrevista com Sacha Suiétin).

A memória tem cor...

Eu sempre me lembro do que aconteceu antes da guerra em movimento, tudo se move e muda de cor. Em geral, cores vivas. Já a guerra, o orfanato: parece que tudo parou. E as cores são cinza. (Aleksiévitch, 2018: 250, entrevista com Gália Spannóvskaia)

Esses quatro exemplos mostram como as palavras se haviam tornado insuficientes para expressar os sentimentos profundos e silenciados por décadas de quem presenciou cenas inimagináveis. Embora os leitores não tenham acesso ao ritmo e à melodia das falas que os depoentes lhes impõem enquanto contam suas histórias, Aleksiévitch foi uma ouvinte privilegiada, considerando-se que os escutou na língua materna, que também é a sua. É possível supor que a autora privilegiou textos metafóricos e poéticos que mostram os impactos da guerra para os

pequenos soviéticos. Afinal, associar a cor branca (da areia e do uniforme) a um cenário de alegria e de proteção e a cor negra (do céu com aviões) ao bombardeio e à guerra propriamente dita, corresponde ao imaginário ocidental de uma “sociedade instituinte”, criada em e por significações imaginárias instituídas (Castoriadis, 1995).

Mais uma vez, recorremos a Peralta (2007: 18), quando afirma que somos afetados pelo passado, especialmente pelas experiências traumáticas. Como somos seres sociais, envoltos pela cultura, elas não só são incorporadas, como também reconhecidas no outro, com quem compartilhamos memórias, imagens e imaginários. O passado

[...] marca-nos pessoalmente, socialmente e culturalmente, fazendo parte das vidas de cada um, independentemente da instrumentalização que sobre ele se fizer. Tal acontece especialmente no caso das experiências traumáticas ou de outras especialmente marcantes, em que o passado se torna ‘parte de nós’, compelindo-nos à sua recordação [...].

Vimos até agora que as narrativas das testemunhas ativam as memórias sociais daqueles que participam do ato de conhecê-las. Antecipadas por imagens também compartilhadas, passamos a reconhecer nesse outro a dor da tragédia da guerra, ainda que não verbalizada. Os silêncios dizem tanto ou mais que o discurso encadeado, permeado de símiles ou metáforas. Nessa reportagem de guerra, as impressões fragmentadas possuem fluxo narrativo, gozam de coerência e também falam de nós.

NOSTALGIA E TESTEMUNHO: ATO CRIATIVO

Mesmo o passado doloroso, que articula memórias traumáticas, pode promover certa nostalgia, expressa no testemunho. Comumente associada à ideia de lamento pela ausência de um objeto, uma pessoa ou um lugar que não se pode mais recuperar, a nostalgia pode também compreender o sentimento por um passado ou uma vivência que não existiu, além de também operar de forma propositiva, apontando para o futuro. Nesse sentido, o mais adequado é considerar a existência de nostalgias, como propõe Niemeyer (2014). *As Últimas Testemunhas* é atravessado pelas construções de imagens e imaginários, articulando um sentimento nostálgico em torno da infância abandonada ou abreviada em decorrência da guerra.

Em quase todos os depoimentos, encontramos a constatação da guerra como um marco na transformação de crianças em adultos, acompanhada do lamento por essa perda.

A infância acabou.... Com os primeiros tiros. Uma criança vivia dentro de mim, mas já ao lado de alguma outra pessoa. (Aleksiévitch, 2018: 191, entrevista com Efrim Fridliand)

A guerra é meu livro de história. Minha solidão... Perdi a época da infância, ela fugiu da minha vida. Sou uma pessoa sem infância, em vez de infância tenho a guerra. (Aleksiévitch, 2018: 34, entrevista com Vássia Khárevski)

A palavra nostalgia foi cunhada no século 17 pelo médico Johannes Hofer a partir de duas palavras gregas - *nostos* (voltar para casa) e *algia* (dor) -, para designar uma doença que afetava soldados e trabalhadores distantes de suas terras (Boym, 2001). Dois séculos depois, o conceito perdeu seu significado médico e passou de uma saudade da pátria para uma saudade do passado (Landwehr, 2018). Uma mudança de deslocamento espacial para deslocamento temporal (Keightley & Pickering, 2006), ao se tornar associada ao oposto de modernidade e progresso. Essa definição de nostalgia ajudou a transformá-la em um sentimento negativo, representando uma fuga da realidade na direção de um passado idealizado.

Somente no final do século 20 a nostalgia foi reabilitada como fenômeno psicológico e sociológico. Pode ser melancólica, na concepção de lamento e sofrimento, e também utópica (Keightley & Pickering, 2006), permitindo que os indivíduos atuem produtivamente sobre seu passado. A atuação produtiva que a nostalgia aciona é percebida nos testemunhos reportados pelas pessoas que contaram suas memórias da infância. Boym (2001) sinalizou a existência de dois tipos de nostalgia. A restauradora, que tem o objetivo de reconstruir a casa perdida e preencher as lacunas da memória, propondo um retorno ao estado original, o qual seria paradisíaco, encontra-se nos testemunhos de Raia Ilinkóvskaia e Jênia Belkiévitch, respectivamente:

Na guerra, tudo o que existia antes parecia o que havia de mais maravilhoso no mundo. Isso me ficou para sempre. Até hoje. (Aleksiévitch, 2018: 163)

A última coisa que me lembro da vida de paz é uma historinha, mamãe a lia de noite. Era a minha preferida, a do Peixinho Dourado [...]. Uma manhã acordei de medo. Uns sons desconhecidos... [...]. Foi assim que ficou associado na minha memória – guerra é quando o meu pai não está. (Aleksiévitch, 2018: 7)

Por sua vez, o segundo tipo descrito por Boym (2001), a nostalgia reflexiva, volta-se para uma valorização das ruínas e do sonho com outros lugares e

outros tempos, mas sem se dedicar a reconstruir esse passado, como no depoimento de Macha Ivánova:

Eu e minha mãe amávamos o papai. Eu o adorava, e ele nos adorava. Eu e mamãe. Será que estou enfeitando minha infância? Mas tudo de antes da guerra que me vem à memória é alegre e radiante. Porque... era a infância. A verdadeira infância... [...] Depois de uma infância tão feliz... De repente.... Logo veio a guerra! (Aleksiévitch, 2018: 194)

A restauração da infância ou a reflexão do passado, diante do testemunho nostálgico, reabilita Raia, Jênia ou Macha a se reestabelecerem com seus sentimentos e a lidarem com a crise do testemunho, despojando-o do passado de dor e horror (Ricoeur, 2007), restaurando-o no presente da reportagem. Desse modo, a nostalgia pode operar como um recurso afetivo, ajudando as pessoas a enfrentarem situações difíceis, como um recurso psicológico adaptativo (Sedikides et al., 2015). Muitos depoimentos reportam estratégias que as crianças utilizaram para sobreviver à barbárie do conflito bélico.

Eu já era grande, mas sentia saudade de ter brinquedos. Quando me deitava e todos já estavam dormindo, eu tirava peninhas do traveseiro e olhava para elas. Era minha brincadeira preferida. Se estava doente, dormia e sonhava com minha mãe. Queria ser a única filha da mamãe... e que ela me mimasse. Passei muito tempo sem crescer... Todos nós no orfanato crescíamos mal. Acho que era de tristeza, provavelmente. Não crescíamos porque ouvíamos poucas palavras carinhosas. Sem mãe não crescíamos. (Aleksiévitch, 2018: 206, entrevista com Maria Puzan)

No orfanato eu queria ter uma xícara individual, que fosse só minha. Sempre tive inveja: as outras pessoas guardavam alguns objetos da infância, e eu não tinha nenhum. Não tenho nada para dizer: 'Isso é da minha infância'. Queria tanto dizer isso que às vezes até inventava... (Aleksiévitch, 2018: 222, entrevista com Ira Mazur)

Como queria brinquedos de criança! Queria ser criança... Pegávamos um pedacinho de tijolo e imaginávamos que era uma boneca. Ou o menorzinho de nós fingia ser uma boneca. Se hoje eu vejo um vidrinho colorido na areia, quero pegar. Até hoje acho bonito. (Aleksiévitch, 2018: 172, entrevista com Marlen Robiêitchikov)

Por esse entendimento, pensamos na nostalgia como uma força ativa que motiva os sujeitos a ado-

tares uma memória também ativa (Kalinina, 2016), praticando o que Sedikides et al. (2015) chamam de nostalgizar. Longe de ser apenas uma produção saudosa do passado, nostalgizar tem efeitos de ordem prática por ser “um ato de fala que pode potencialmente se transformar em um processo criativo pragmático”⁴ (Niemeyer, 2014: 10), que ressalta o potencial criativo da nostalgia resistente, não só por combater a aceleração do tempo, mas também por criar espaços para se refletir sobre o próprio tempo, “às vezes criticamente, às vezes alegremente e às vezes calmamente”⁵ (Niemeyer, 2014: 19). Como pergunta Liudmila Nikanórova: “Quero lembrar... Antes da guerra, falávamos de guerra?” (Aleksiévitch, 2018: 197).

Essa característica ativa da nostalgia encontra eco no conceito de memória produtiva de Huyssen (2003: 27), que reforça a importância da rememoração como ato político, uma forma de resistência contra forças que promovem o apagamento do passado. Lembrar, portanto, não é se envolver nas brumas de um tempo perdido e irrecuperável, mas é reafirmar fatos e lutar contra o esquecimento, como se lê nas frases de Guena Iuchkiévitch: “Tudo acontecia como se fosse num sonho. Não na realidade. Eu já não era pequeno, lembro dos meus sentimentos” (Aleksiévitch, 2018: 10); e de Vália Brínskaia: “Somos as últimas testemunhas. Nosso tempo está acabando. Devemos falar... Nossas palavras serão as últimas” (Aleksiévitch, 2018: 269).

O passado também pode ser o combustível do futuro, uma condição positiva e produtiva para a fabricação do presente e para a imaginação de novos futuros potencialmente libertadores. Nostalgia propositiva é um conceito que se aproxima do que Leal e Ribeiro (2018: 10) defendem ao desencadear a articulação entre nostalgia e utopia. Ao indicar um projeto de futuro no presente, em diálogo com o passado, a utopia não é mais vista como sinônimo de “lugar nenhum”, mas de “outro lugar”, tensionada pela dialética entre identidade e diferença do nosso mundo. É o que nos faz entender Zoia Vassílieva, ao dizer: “Quantas alegrias tive antes da guerra! Que felicidade! E isso me salvou...” (Aleksiévitch, 2018: 235).

Nem sempre essa utopia se concretizará, mas ela dá alento e energia enquanto é praticada e nostálgica:

Para mim e para minha irmã, a única coisa que nos ficou da guerra é que comprávamos bonecas. Não sei por quê. Talvez porque sentíamos falta da infância. Da alegria infantil. Eu estava na universidade, e minha irmã sabia que o melhor presente para mim era uma boneca. (Aleksiévitch, 2018: 269, entrevista com Vália Brínskaia)

Passei a guerra toda esperando que, quando acabasse, eu e o vovô fôssemos atrelar o cavalo

e buscar a mamãe. [...] A guerra acabou... Esperei um dia, dois, ninguém veio me procurar. Minha mãe não veio me buscar, e papai estava no Exército, eu sabia. Esperei assim por duas semanas, já não tinha mais forças para esperar. [...]. Eu já tenho 51 anos, tenho meus filhos. Mesmo assim, eu quero a mamãe... (Aleksiévitch, 2018; 20, entrevista com Zina Kossiak)

A memória costuma ser percebida como um mecanismo que dá sentido tanto individual quanto coletivo aos sujeitos. A nostalgia, despida de uma concepção negativa e cristalizada, também pode operar nos mesmos moldes de maneira produtiva e resistente. Nostalgizar, para essas pessoas que, quando crianças, foram submetidas a uma situação-limite em suas vidas, é também o que as impulsiona, pelo testemunho, a trazer para o presente as experiências traumáticas que vivenciaram durante a guerra.

UTOPIAS E HETEROTOPIAS: MUNDOS POSSÍVEIS NA MEMÓRIA ARQUIVADA

Retomamos o papel da imaginação no enfrentamento da crise do testemunho provocada pela destruição. São as utopias e as heterotopias – encontradas nas memórias, nas imagens, nos imaginários, acionadas nos testemunhos – que criam outros mundos possíveis. A memória viva muta-se em memória arquivada com a gravação e a publicação dos testemunhos prestados pelos sobreviventes da guerra e editados pela jornalista, a ponto de ganharem o estatuto de prova documental, dialogando com Ricoeur (2007) ao tratar da operação historiográfica e, tendo em vista a reportagem, uma operação midiática. Para além da experiência da catástrofe, há nos relatos formas de vida talhadas pela imaginação.

Reconhecemos a criação de utopias e heterotopias em que esses modos clássicos de compreender o espaço tornam-se códigos espaciotemporais para a memória do futuro, no sentido atribuído pelas pesquisas de Nunes e Bin (2018) e, também, Nunes, Bin e Lobato (2019), isto é: “uma memória que se volta continuamente para o futuro, que arrasta outros elementos do passado” (Nunes & Bin, 2018: 17). Gália Spannóvskaia, separada de sua mãe e mantida em um orfanato, expressa: “Por toda guerra eu queria que a mamãe viesse logo, e que nós voltássemos para Minsk. Sonhava com as ruas, com o cinema perto da nossa casa, sonhava com a campanha do bonde [...]” (Aleksiévitch, 2018: 251).

Feitas de sonho, as projeções reminiscentes de Gália, o que ela arrasta do passado para o futuro – o cinema, o bonde, Minsk –, falam à imaginação utópica que a impulsiona a aguardar o retorno materno: “E então

mamãe me achou e veio para o orfanato. Foi completamente inesperado” (Aleksiévitch, 2018: 251). O encontro desejado se mostra paradoxalmente imprevisto, revelando o que Gabriel Saldías (2018) denomina como utopia crítica: uma sociedade não existente, porém localizada no tempo-espaço, vista como melhor que a sociedade em que se vive. Para Gália, o desejo utópico de estar com a mãe convive com a desconfiança, por isso o encontro é inesperado, mesmo desejado. Sua memória voltada ao futuro imagina os tempos vindouros compostos pelas reminiscências do passado. A despeito da incerteza, “sobrevém a promessa, a esperança: o futuro em aberto e que será diferente, capaz de gerar novas realidades” (Nunes et al., 2019 : 17).

Entretanto, após a guerra, junto à mãe e finalmente regressando a Minsk, o fracasso da utopia se materializa: desconhecem a cidade e a si mesmas: “Nosso cinema não estava lá... nem nossas ruas [...] Mamãe estava sempre triste. Não brincava e falava pouco [...]. À noite eu chorava: onde está minha mãe alegre? De manhã sorria para que mamãe não suspeitasse das minhas lágrimas...” (Aleksiévitch, 2018: 251).

Em outros testemunhos, a esperança do retorno materno também aparece. Tamara Parkhimóvitch relata: “Passei toda a guerra pensando na mamãe. Perdi a mamãe nos primeiros dias” (Aleksiévitch, 2018: 54). A menina sonhava todas as noites com a mãe. “E de repente ela apareceu na realidade, mas me parecia que era um sonho. Estava vendo: mamãe! Não acreditava. Passaram alguns dias me convencendo, mas eu tinha medo de me aproximar da mamãe. Vai que era um sonho!” As consequências do trauma infantil persistiram por toda a vida: “Tenho medo da felicidade. Sempre acho que logo mais ela vai acabar” (Aleksiévitch, 2018: 55). A imaginação utópica cumpre seu destino de fracasso, como diz Jameson (1996) ao tratar da utopia na pós-modernidade. Suspeitamos que, nesses testemunhos, o fracasso se soma à quase impossível memória-feliz, no sentido de Ricoeur (2007). O trauma permanece indelével, mesmo narrado.

De outra forma, heterotopias, isto é, lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los (Foucault, 2009), como contraespaços servem como antídoto para viver a guerra, comparecem à memória arquivada das testemunhas em seus relatos projetivos. Zina Chimánskaia relata:

[...] as pessoas gritavam: ‘Guerra!’. Todas as crianças disseram: ‘Viva!’ Nos alegramos. Imaginávamos a guerra assim: pessoas usando bu-dionovkas e montando cavalos. Agora íamos mostrar, ajudaríamos nossos soldados. Viraríamos heróis” (Aleksiévitch, 2018: 29).

A imaginação infantil é reserva para as criações utópicas e heterotópicas. Neste depoimento, a guerra se torna lugar heterotópico, ideal para cultivar aventuras, líderes soviéticos e seus símbolos, como o faz a menina ao narrar que, mesmo com a invasão dos alemães aos apartamentos de Minsk, ela e uma amiga burlavam as advertências da mãe.

[...] Mamãe disse: ‘Esconda seu lenço de pioneira’. De dia eu escondia o lenço, mas de noite, quando ia dormir, usava. Mamãe tinha medo: e se os alemães baterem à noite? Ela tentava me convencer. Chorava. Eu esperava até mamãe dormir, a casa e a rua ficarem quietas. Então pegava do armário o lenço vermelho, pegava os livrinhos soviéticos. E minha amiguinha dormia de budiônovka. Até hoje me agrada que fôssemos assim. (Aleksiévitch, 2018: 31)

Os espaços heterotópicos podem ser utopias localizadas, como afirma Foucault (2009), lugares que crianças conhecem bem, contestações de todos os outros espaços que nos relatos coligidos por Aleksiévitch surgem nos sonhos, bosques, ruas, espaços vividos que se mesclam aos não vividos, imaginados, contrapostos àqueles destruídos pela guerra. Das frágeis fronteiras da memória, a escritura do espaço-tempo catastrófico pode, contudo, tecer esperanças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final de *As Últimas Testemunhas*, podemos compreender os motivos da escolha do título do livro, cuja importância não está em serem as últimas, mas, sim, e sobretudo, em serem testemunhas. Como crianças durante a II Guerra Mundial, seus relatos dizem respeito ao que assistiram e viveram. Mesmo não tendo sido soldados nas frentes de batalha, não é na perspectiva de meros espectadores da história que Aleksiévitch posiciona suas fontes. A jornalista e escritora constrói sua reportagem de guerra conjuntamente com as últimas testemunhas. Nesse sentido, a memória social, articulada décadas após o evento, atesta a importância do jornalismo pautado na reportagem de guerra em termos de representações e imaginações.

Buscamos mostrar ao longo do artigo que a autora articulou, na construção de seu livro, categorias que reconhecemos nas narrativas dos depoentes, tais

como testemunho, nostalgia, utopia e heterotopia. Todas elas tratam de um mundo perdido, imaginado, sonhado ou recuperado, em uma relação espaço-tempo simultaneamente etérea e concreta.

Para darmos conta dessas questões, analisamos conceitos mais gerais e as relações entre testemunho, representações formuladas nas narrativas e os imaginários da guerra. Identificamos que a linguagem articulada nos testemunhos construiu imagens e imaginários sobre a guerra. Por meio da memória, as narrativas das lembranças infantis trazem cores, sons, imagens, sentimentos gerados pela catástrofe. Em cena, as tensões entre esquecer, lembrar, narrar e imaginar.

Em seguida, compreendemos como esses testemunhos, em suas dimensões imaginárias, articularam o sentimento nostálgico que possibilita o ato criativo. As representações da memória e dos imaginários nos mostraram que nostalgizar ressignifica o trajeto marcado pelo trauma.

Sendo esses testemunhos relatos imaginários e nostálgicos, a utopia que se apresenta diante de nós é redentora, porque é composta de sonhos e de projeções de futuro mesmo quando fracassa. Desse modo, na terceira seção do texto, refletimos, a partir das narrativas, as utopias e as heterotopias geradas pela guerra. E a reportagem que nos traz Aleksiévitch, em seu texto jornalístico, literário e produzido com a ação e reação das fontes, vem a público como a memória compartilhada das testemunhas em seus relatos projetivos.

A literatura, a memória social e os testemunhos se colocam como mediações entre o jornalista, a reportagem e o leitor. Tais conexões fazem-nos perceber a amplitude que as fontes ganham como atores e sujeitos da história; acionam sentimentos, emoções, nostalgias, utopias e heterotopias; modificam o entendimento do jornalista quanto ao acesso ao campo, aos atores, às situações. Motivam, por fim, formas jornalísticas criativas e particulares.

Submetido em 28-11-2020

Aceito em 01-10-2021

NOTES

^{1.} Informações recuperadas de <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/biographical/>

^{2.} Informações sobre como e quando Aleksiévitich produziu os registros de depoimentos aparecem de diferentes maneiras nas resenhas e artigos científicos produzidos sobre a autora premiada e sua obra. Assim, optamos por nos basear em duas fontes: a página do Prêmio Nobel: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/biographical/> e a introdução da primeira

edição brasileira do livro *A guerra não tem rosto de mulher* (2016).

^{3.} Apenas nos primeiros quatro meses de 2021 já foram publicados doze artigos sobre a autora, conforme o Google Acadêmico.

^{4.} No original: “an act of speech that can potentially turn into a pragmatic creative process”.

^{5.} No original: “sometimes critically, sometimes joyfully and sometimes calmly”.

REFERÊNCIAS

- Aleksiévitch, S., 2016, *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Aleksiévitch, S., 2018, *As últimas testemunhas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ariès, P., 2003, *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Bosi, E., 2003, *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Boym, S., 2001, *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Butler, J., 2019, *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Castoriadis, C., 1995, *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Foucault, M., 2009, *Les corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes.
- Gonçalves, E.M., Santos, M., & Porto Renó, D. 2016. «Reportagem: o gênero sob medida para o jornalismo contemporâneo». *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n. 130, pp. 223-242. Recuperado de <http://www.revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/download/2713/2662>
- Huyssen, A., 2003, *Present Pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Jameson, F., 1996, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.
- Kalinina, E., 2016, “What do we talk about when we talk about media and nostalgia?” *Medien & Zeit*, n. 4, pp. 6-15. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/313531584_What_Do_We_Talk_About_When_We_Talk_About_Media_and_Nostalgia
- Keightley, E. & Pickering, M., 2016, “The Modalities of Nostalgia”, *Current Sociology*, n. 546, pp. 919-941. Recuperado de <http://csi.sagepub.com/content/54/6/919>
- Landwehr, A., 2018, “Nostalgia and the turbulence of times”, *History & Theory*, n. 57(2), pp. 251-268.
- Leal, B. S. & Ribeiro, A. P., 2019, “Em busca do tempo: memória, nostalgia e utopia em *Westworld*”, *Contracampo*, n. 37(3), pp. 65-80. Recuperado de <http://periodicos.ufr.br/contracampo/article/download/19458/pdf>
- Le Goff, J., 1992, *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Martinez, M. & Heller, B., 2020, “A guerra não tem rosto de mulher: Svetlana Aleksiévitch reescreve a Segunda Guerra Mundial”, *E-compós*, n. 23(1), pp. 1-16. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1990>
- Martinez, M., 2009, “Jornalismo Literário: a realidade de forma autoral e humanizada”, *Estudos em Jornalismo e Mídia*, n. 6(1), pp. 71-83. Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2009v6n1p71/10418>
- Martino, L. M. S., 2018, *Métodos de pesquisa em comunicação*. Petrópolis: Vozes.
- Morin, E., 1970, *O homem e a morte*. Lisboa Publicações Europa-América.
- Niemeyer, K., 2014, Introduction, In: Niemeyer, K., *Media and Nostalgia: yearning for the past, present and future*. London: Palgrave Macmillan.
- Nepomuceno, M. M., 2018, “Partilha da dor: a piedade e o trágico”, *Anais do XXVII Encontro Anual da Compós, PUC-Minas, Belo Horizonte*. Recuperado de https://www.compos.org.br/menu_anais.php?idEncontro=Mjc=.
- Nunes, M. & Bin, M., 2018, “Retrofuturismo, espaço e corpo-mídia: steampunk e a memória do futuro”. *Revista Famecos, Porto Alegre*, n. 25(2), pp. 1-21. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.29017>
- Nunes, M., Bin, M., & Lobato, M. L., 2019, “São Paulo e memórias do futuro: Entre a utopia e retrotopia”, *E-Compós*, n. 22(1), pp. 1-23. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1703>
- Passos, M. Y., 2017, “De fontes a personagens: definidores do real no jornalismo literário”. In: Soster, D. A. & Piccinin, F. (Orgs.), *Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas epistemológicas*. Santa Cruz do Sul: Catarse, pp. 86-97.
- Passos, M. Y. & Marchetto, A. B., 2018, «Vozes do Leste: Os Jornalismo Literários de Svetlana Aleksiévitch e Hanna Krall”, *Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional*, n. 22 (22), pp. 53-70.
- Peralta, E., 2007, “Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica”, *Arquivos da Memória, Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa*, n. 2 (nova série), pp. 4-23. Recuperado de [http://arquivos-da-memoria.fchsh.unl.pt/ArtPDF/02_Elsa_Peralta\[1\].pdf](http://arquivos-da-memoria.fchsh.unl.pt/ArtPDF/02_Elsa_Peralta[1].pdf)
- Rancière, J., 2016, *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Ricoeur, P., 2007, *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp.
- Saldías, G., 2012, “El espacio de la esperanza en la distopia posmoderna: tipologías utopistas, hibridación y nomenclatura”, *Pterodactilo Revista de Arte, Literatura, Linguística y Cultura*, n. 11, pp. 1. Recuperado de https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22995/Pterodactilo11_Critica_saldias.pdf?sequence=11
- Sarmiento-Pantoja, A., 2019, “O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter”, *Literatura e Autoritarismo*, n. 33, pp. 5-18. Recuperado de <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/35461>
- Sartre, J. P., 1996, *O imaginário*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Sedikides, C., Wildschut, T., Routledge, C., Arndt, J., Hepper, E. G., & Zhou, X., 2015, “To Nostalgize: Mixing Memory with Affect and Desire”, *Advances in Experimental Social Psychology*, n. 51, pp. 189-273.
- Seligmann-Silva, M., 2006, *Escrituras da história e da memória*. In: Seligmann-Silva, M. (Org.), *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos.
- Seligmann-Silva, M., 2008, “Narrar o trauma. A questão dos testemunhos das catástrofes históricas”, *Psicologia Clínica*, n. 20(1), pp. 65-82. Recuperado de <https://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>
- Seligmann-Silva, M., 2012, “A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens”, *Remate de Males*, n. 26(1), pp. 31-

45. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v26i1.8636053>

Sims, N. & Kramer, M., 1995. *Literary Journalism*. New York: Ballantine Books.

Sims, N., 2005, *True Stories: A Century of Literary Journalism*. Evanston: Northwestern University Press.

Souza, J. P., 2005, *Elementos de Jornalismo Impresso*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

Yourcenar, M., 1980, *As memórias de Adriano*. São Paulo: Nova Fronteira.

RESUMO | RÉSUMÉ | ABSTRACT

As Últimas Testemunhas de Svetlana Aleksievitch. Uma reportagem literária de guerra

Les derniers témoins de Svetlana Aleksievitch. Un reportage littéraire de guerre

Last Witnesses by Svetlana Aleksievitch. A literary war reporting

Pt. Narrar acontecimentos de guerras faz parte de uma tradição jornalística há milênios. No entanto, diferentemente de reportagens de guerra comumente publicadas, a jornalista e escritora Svetlana Aleksievitch escreve sobre uma guerra que não presenciou. Em *As Últimas Testemunhas*, publicado no Brasil em 2018 pela Companhia das Letras, são os adultos que, na infância, enfrentaram os horrores da II Guerra Mundial na então União Soviética, que acionam e narram suas memórias muitas décadas depois de terminado o evento. A autora as ressignifica e elabora, a partir delas, uma densa reportagem de guerra, mas permeada de representações, sensações e imaginações dos depoentes. A presença da autora bielorrussa se faz sentir indiretamente, isto é, na seleção das fontes, na organização e edição da centena de entrevistas que coletou entre 1978 e 1985, para torná-las legíveis, coerentes e condizentes com qualquer reportagem de guerra. Mas, além disso, também faz uso do jornalismo literário, ao produzir um texto bem escrito, com recursos literários e altamente informativo sobre o conflito e seu contexto. Este artigo usa como procedimento metodológico a análise dessas narrativas. Busca-se, assim, investigar as articulações entre as categorias testemunho, nostalgia, utopia e heterotopia, identificadas nos depoimentos com os quais se constrói uma reportagem de guerra. Afirma-se que a literatura testemunhal nascida do trauma que a guerra instaura, e com a qual a reportagem de Aleksievitch se imbrica, revela a conciliação entre a vontade de esquecer e a de testemunhar; entre o evento vivido, materializado na memória declarativa do testemunho e a memória arquivada, publicada em forma de livro. Conclui-se que a literatura, a memória social e os testemunhos se colocam como mediações entre jornalista, reportagem e leitor, fazendo perceber a amplitude que as fontes ganham como atores e sujeitos da história. Surgem formas jornalísticas mais criativas, mais particulares e, ao mesmo tempo, compartilhadas pelo imaginário. A fundamentação teórico-metodológica assenta-se nos conceitos de testemunho, nostalgia, utopia e heterotopia.

Palavras-chave: Reportagem. Guerra. Testemunho. Imaginário. Memória.

Fr. Raconter la guerre renvoie à une tradition journalistique millénaire. Cependant, contrairement aux reportages de guerre habituellement publiés, la journaliste et écrivaine Svetlana Aleksievitch décrit une guerre dont elle n'a pas été témoin. Dans l'ouvrage *Les Derniers Témoins*, publié au Brésil en 2018 par Companhia das Letras, ce sont des adultes qui, ayant fait face aux horreurs de la Seconde Guerre mondiale pendant leur enfance dans l'ex-Union soviétique, cherchent au fond de leur mémoire et racontent leurs souvenirs plusieurs décennies après la fin de l'évènement. L'auteure les re-signifie et élabore grâce à eux un récit de guerre dense mais imprégné de leurs représentations, de leurs sensations et de leur imaginaire. La présence de l'auteure biélorusse se fait sentir d'une façon indirecte à travers la sélection des sources et l'organisation et l'édition d'une centaine d'entretiens qu'elle a recueillis entre 1978 et 1985, pour les rendre lisibles, cohérents et conformes à tout reportage de guerre. En outre, l'auteur a également recours au journalisme littéraire, en produisant un texte bien écrit, avec des références littéraires et très informatif sur le conflit et son contexte. A travers une méthodologie d'analyse des récits, cet article cherche à étudier les articulations entre les catégories de témoignage, de nostalgie, d'utopie et d'hétérotopie, identifiées dans les témoignages avec lesquels se construit un reportage de guerre. Nous y démontrons que la littérature testimoniale, née du traumatisme que la guerre établit, et dont le reportage d'Aleksievitch est imprégné, révèle la conciliation entre la volonté d'oublier et de témoigner (entre l'évènement vécu, matérialisé dans la mémoire décl-

native du témoignage et la mémoire archivée, publiée sous forme de livre). Nous arrivons à la conclusion que la littérature, la mémoire sociale et les témoignages forment des médiations entre le journaliste, le reportage et le lecteur, nous faisant réaliser l'amplitude que les sources gagnent en tant qu'acteurs et sujets de l'histoire. Des formes journalistiques plus créatives émergent, plus particulières et, en même temps, partagées par l'imaginaire. Le fondement théorique et méthodologique repose sur les concepts de témoignage, de nostalgie, d'utopie et d'hétérotopie.

Mots-clés: Reportage. Guerre. Témoignage. Imaginaire. Mémoire.

En Narrating war events has been part of a journalistic tradition for millennia. However, unlike commonly published war reports, journalist and writer Svetlana Aleksievitch writes about a war she did not witness. In *The Last Witnesses*, published in Brazil in 2018 by Companhia das Letras, it is the adults who, as children, faced the horrors of World War II in the then Soviet Union, who trigger and narrate their memories many decades after the event ended. The author re-signifies them and elaborates, based on them, a dense war reportage permeated with the deponents' representations, sensations, and imaginations. The Belarusian author's presence is indirect, that is, in the selection of sources, in the organization and editing of the hundred interviews she collected between 1978 and 1985, to make them readable, coherent, and consistent with any war reportage. But in addition, she also uses literary journalism, by producing a well-written text, with literary resources, which is highly informative about the conflict and its context. This article uses as methodological procedure the analysis of these narratives. It thus seeks to investigate the articulations between the categories of testimony, nostalgia, utopia, and heterotopia, identified in the testimonies with which a war reportage is built. The testimonial literature born from the war trauma, and with which Aleksievitch's reportage is imbricated, reveals the reconciliation between the will to forget and that of witnessing; between the lived event, materialized in the declarative memory of testimony, and the archived memory, published in book form. We conclude that literature, social memory, and testimonies are placed as mediations between journalist, reportage, and reader, making us realize the amplitude that sources gain as actors and subjects of history. More creative journalistic forms emerge, are more particular, and, simultaneously, shared by the imaginary. The theoretical and methodological foundation works with the concepts of testimony, nostalgia, utopia, and heterotopia.

Keywords: Report. War. Testimony. Imaginary. Memory.

