



miguilim

VOLUME 13, NÚMERO 2 | MAIO-AGO 2024

A TERRA E OS TÚMULOS: METÁFORAS DA MEMÓRIA EM *VOZES DE TCHERNÓBIL*, DE SVETLANA ALEKSIÉVITCH



THE EARTH AND THE GRAVES: METAPHORS OF MEMORY IN *VOICES FROM CHERNOBYL*, BY SVETLANA ALEKSIÉVITCH

Raphael Domingos de ÁVILA
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AUTORIA
RECEBIDO EM 31/01/2024 • APROVADO EM 17/08/2024
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v13i2.1510>

Resumo

A escritora bielorrussa Svetlana Aleksiévitch se notabilizou por criar em seus livros coleções de relatos orais de testemunhas anônimas de marcos históricos da União Soviética. Em oposição à historiografia oficial, que privilegia os grandes personagens e acontecimentos, sua obra destaca memórias de pessoas comuns que tiveram suas vidas atravessadas por esses eventos. Para isso, a voz da autora pouco aparece textualmente em seus livros, de modo a fazer com que as vozes das testemunhas contem suas próprias histórias. No entanto, para que essas histórias isoladas ganhem o aspecto coletivo necessário para a transmissão do testemunho, a autora se vale de estratégias de seleção e organização dos relatos. Em *Vozes de Tchernóbil*, uma dessas estratégias é a repetição de certas imagens em diferentes testemunhos, como por exemplo a terra e o túmulo. Como

afirma Aleida Assmann (2021), a terra e o túmulo são algumas das muitas metáforas da memória, imagens que se tornaram essenciais para a compreensão teórica e conceitual sobre a recordação. Tendo em vista que memória e esquecimento são temas centrais da obra de Aleksievitch, acredito que a recorrência deliberada dessas imagens se torna uma forma da autora ligar histórias particulares a um imaginário coletivo sobre a recordação. Sendo assim, este trabalho propõe analisar como as diferentes aparições dessas imagens em *Vozes de Tchernóbil* podem estar relacionadas a um pensamento conceitual, a partir de uma breve arqueologia da terra e do túmulo como metáforas da memória.

Abstract

The Belarusian writer Svetlana Aleksievitch is well known for bringing together in her books collections of oral reports from anonymous witnesses of historical landmarks in the Soviet Union. Critically opposing the official historiography, which privileges great characters and events, her work highlights memories of ordinary people who had their lives marked by these events. To convey these, the author's voice rarely appears textually in her books, and so the voices of the witnesses tell their own stories. However, for these isolated stories to gain the collective aspect necessary for the transmission of testimony, the author uses strategies for selecting and organizing the oral reports. In *Voices from Chernobyl*, one of these strategies is the repetition of certain images in different testimonies, such as the earth and the grave. As Aleida Assmann (2021) states, the earth and the grave are some of the many metaphors of memory, images that have become essential for the theoretical and conceptual understanding of remembrance. Understanding that memory and forgetting are central concerns in Aleksievitch's work, I believe that the intentional repetition of these images becomes a way for the author to connect particular stories to a collective imagination about recurrence. Therefore, this work aims to analyze how the different appearances of these images in *Voices of Chernobyl* can be related to conceptual thinking, based on a brief archeology of the earth and the grave as metaphors for memory.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Literatura de testemunho. Metáfora. Memória. Literatura russa. Literatura contemporânea.

Keywords: Testimony literature. Metaphor. Memory. Russian literature. Contemporary literature.

Texto integral

*“Por trás dos arames farpados só restou a terra...
E os túmulos... O nosso passado. O nosso grande
país...”*

(Ivánovitch Mikhaliévitch, sobrevivente do desastre de Tchernóbil).

Na noite de 26 de abril de 1986, nas proximidades da cidade soviética de Prípiat, na atual Ucrânia, a explosão do reator da então maior usina nuclear do mundo, a de Tchernóbil, fez com que uma quantidade incalculável de radiação se espalhasse pelo ar. Ninguém estava pronto para isso, a possibilidade de um acidente não era algo a ser considerado, afinal a usina era um dos exemplos

triumfantes do progresso tecnológico da União Soviética. O dosímetro da usina era programado para captar até 3,6 Roentgen, um valor tido como impossível (estima-se que a radiação no entorno da usina chegou a 15000 Roentgen); os moradores de Prípiat não entendiam por que precisavam deixar suas casas se tudo parecia normal, a radiação era uma morte silenciosa e invisível que se assentava na terra, nas coisas e nos corpos. Assim como os medidores e as percepções, as palavras também defasavam.

Esse é o tema de *Vozes de Tchernóbil*, de 1997, penúltimo dos cinco volumes da série *Vozes da Utopia*, da escritora bielorrussa Svetlana Aleksievitch. Nesse projeto, momentos chave da história da União Soviética, como a Segunda Guerra, a Guerra do Afeganistão, a derrocada da política socialista no país e, claro, o desastre de Tchernóbil, são revisados a partir da perspectiva de testemunhas anônimas que vivenciaram esses eventos. O que a autora faz de mais inovador é compor seus livros com centenas de relatos em primeira pessoa de testemunhas desses eventos traumáticos. Para cada livro, ela “colhe entre trezentas e quinhentas entrevistas, seleciona cerca de cem vozes para cada livro e, entre estas, elege de dez a vinte para formar pilares – onde retomará entrevistas cerca de vinte vezes cada” (Marchetto, 2018, p.2). Dessa maneira, as interferências textuais de Aleksievitch se baseiam na seleção e organização desses relatos segundo a estrutura interna própria de cada volume da série, fazendo com que os sentidos se construam pelas relações estabelecidas nessa espécie de mosaico de histórias e não pela voz unificadora de um autor.

No geral, a voz da autora aparece textualmente nas introduções dos volumes da série, nas quais são propostas reflexões sobre recordação, esquecimento e linguagem no caso de cada contexto abordado. O que Aleksievitch levanta nesses textos é que a revisão histórica proposta não se trata apenas de uma mudança de perspectiva – das fontes oficiais e dos acontecimentos coletivos, no caso da narrativa histórica do Estado, para as experiências particulares de indivíduos anônimos, no caso dos testemunhos –, mas principalmente de uma mudança na forma de transmitir a história. Isto é, mais do que o *quê*, o *como*; mais do que o enunciado, a enunciação. A autora mostra como em cada uma dessas catástrofes as representações correntes foram desestabilizadas, de forma que há uma lacuna entre as narrativas oficiais e a das testemunhas que vivenciaram esses eventos.

No caso do desastre de Tchernóbil, ela reflete sobre como nossa noção temporal faliu frente ao tempo da radiação, uma vez que até hoje é difícil precisar a duração da radioatividade nos solos da cidade, entre 50 mil e 200 mil anos. Ainda para a autora, o desastre nuclear revelou uma nova dimensão do horror em um país onde ele sempre esteve atrelado ao contexto da guerra, sendo entendido também a partir de uma linguagem bélica. Faltavam-se palavras para descrever a catástrofe:

Em Tchernóbil, pode-se dizer que estão presentes todos os sinais das guerras: muitos soldados, evacuação, locais abandonados. A destruição da vida. As informações sobre Tchernóbil nos jornais estão cheias de termos bélicos: átomo, explosão, heróis... E isso dificulta o entendimento de que nos encontramos diante de uma

história nova: teve início a história das catástrofes (Aleksiévitch, 2020, p.43).

Em suma, o projeto de Aleksiévitch é o de oposição à narrativa histórica soviética, ligada a um ideário utópico, por relatos particulares do humano concreto que vivenciou essa história. No caso de *Vozes de Tchernóbil*, a história de uma utopia tecnológica representada pela usina em contraste à vida real de pessoas comuns, algo aquém e além às noções de progresso científico. Uma oposição política, histórica, mas também literária: é preciso intervir com outras formas e palavras para que essa outra história se torne legível. Dito de outro modo, a principal problemática que perpassa o projeto da autora (o que encontra a especificidade no exemplo do regime soviético, mas também está no cerne do testemunho como um todo) é como tornar as histórias particulares histórias coletivas, como inscrever essas histórias individuais em um imaginário antes ocupado por uma narrativa única. Como comunicar, isto é, tornar comum as singularidades da experiência dos sobreviventes.

Pensemos em uma das estratégias literárias de Aleksiévitch: a recorrência de certas imagens nos relatos escolhidos. Essa repetição em diferentes histórias e perspectivas cria um elo entre os testemunhos, de maneira que por meio dessas imagens em comum, mesmo que reveladas em situações e contextos diferentes, torna-se possível aproximar, por semelhança ou contraste, relatos distintos. Considerando que parte determinante do trabalho autoral da escritora é o de seleção dos trechos que irão para o livro, a repetição dessas imagens indica um trauma coletivo vivido por esses sobreviventes, mas também, e é impossível ignorar, uma escolha deliberada da escritora a fim de determinar certos suportes na construção de sentido de seus livros. Em *Vozes de Tchernóbil*, chama a atenção duas imagens recorrentes e interligadas: a terra e o túmulos.

Os mortos pela contaminação não eram devidamente sepultados, não havia cerimônias fúnebres para os familiares. Seus corpos eram enterrados profundamente, sob uma enorme quantidade de zinco e concreto para isolar a radiação. Eles eram tratados como resíduos radioativos, assim como absolutamente tudo em Tchernóbil, desde escombros da usina, objetos pessoais, até animais e o bosque. Nesse sentido, surge o trabalho dos liquidadores, um grupo especial responsável pela descomunal tarefa de enterrar todos esses restos contaminados, inclusive a própria terra.

Mas a terra e o túmulo são também metáforas canônicas da memória. Tendo em vista as discussões que Aleksiévitch propõe sobre recordação e esquecimento das memórias de Tchernóbil na introdução do livro, a escolha dessas imagens dá sinais de que há uma decisão consciente nessa repetição, como se a autora encontrasse nessa recorrência um comum entre os testemunhos que se comunica com uma construção imaginativa sobre a memória. É como se a autora estivesse propondo uma reflexão conceitual, mas sem precisar comentar sobre isso, apenas por meio de pistas encontradas nas próprias vozes escolhidas para seu livro, pistas estas que se tornam sugestões quando dispostas como um conjunto.

A forma como pensamos a memória deve-se muito a essas (entre outras) metáforas. Sendo assim, gostaria de apresentar neste ensaio uma reflexão sobre como as imagens da terra e do túmulo criam relações internas entre os

testemunhos de *Vozes de Tchernóbil*. Acredito que elas se apresentam na obra como se fossem espécies de pontos luminosos que formam uma constelação, cujo desenho é distinguível por um imaginário – a terra e o túmulo como metáforas privilegiadas da memória.

Metáforas da memória: conhecimento pelas imagens

Ao falar sobre Primo Levi, Márcio Seligmann-Silva (2008) aborda a paradoxal relação entre a necessidade de o sobrevivente transmitir seu relato e a impossibilidade dessa transmissão. Pensando no sistema concentracionário da Shoah, como Levi descreve, houve uma cisão inconciliável entre a realidade exterior e a experiência nos campos, de maneira que parâmetros éticos e morais do que é ser humano, a noção de vida e morte e todas as estruturas sólidas que regem nossa realidade se desmancharam segundo as leis próprias da máquina de extermínio nazista. Como falar, então, desse outro mundo ao qual qualquer parâmetro do nosso é estranho? Como não falar sobre? Em *É isto um homem?*, Levi (2013) relata seus constantes pesadelos que ilustram bem essa terrível condição. Neles o sobrevivente contava a um grupo de pessoas suas experiências no campo, mas pouco a pouco seus ouvintes iam embora do recinto, até que enfim não havia ninguém para ouvir sua narrativa.

Necessidade e impossibilidade de narrar, necessário porque impossível: apesar da *outridade* do sobrevivente ser vista como intratável, narrar é o único modo de “estabelecer uma ponte com ‘os outros’” [...] de romper com os muros do *Lager*”, mesmo que o testemunho de certo modo só exista “sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade” (Seligmann-Silva, 2008, p.66-67). Contra o inimaginável dessa experiência, a imaginação apresenta-se “como meio para enfrentar a crise do testemunho” em outro paradoxo: para tornar a irrealidade desse outro mundo realidade comum, o testemunho se volta ao trabalho de imaginação “para cobrir este *gap* com a simbolização”, em um “evento que oscila entre literalidade traumática e literatura imaginativa” (Seligmann-Silva, 2008 p.72).

Como afirma Jeanne Marie-Gagnebin (2006), não basta o passado ser apenas lembrado, é preciso que ele seja elaborado. Ainda segundo a autora, por não estarmos mais inseridos em uma tradição de transmissão oral e coletiva das histórias, precisamos inventar estratégias e mecanismos de conservação da lembrança. Mas, mais importante que isso, é fazer da lembrança algo ativo no presente, através de “um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento” (Gagnebin, 2006, p.105). Não devemos lembrar por lembrar, como em um culto ao passado, mas lembrar para compreender. Apesar de parecer contraditório, como afirma Seligmann-Silva (2008), um dos mecanismos de tornar esses relatos traumáticos compreensíveis é pelo recurso à simbolização, algo que nunca será o real experienciado e intransmissível, mas parte da compreensão daquela realidade.

Pensemos, por exemplo, no caso da metáfora do inferno para explicar Auschwitz. As referências à *Divina Comédia* são recorrentes na obra de Levi, algo natural se pensarmos que se trata de um autor italiano. No entanto, não é somente na literatura que a evocação ao inferno dantesco aparece, ela é feita por diversos

sobreviventes que não se tornaram escritores, muitas vezes remetendo diretamente ao poema¹. Como afirma Didi-Huberman, o inferno não define exatamente o que foram os campos de extermínio. “O inferno é uma ficção jurídica inventada pela crença religiosa, ao passo que Auschwitz é uma realidade antijurídica inventada por um delírio político-racial”. No entanto, sua imagem “faz [...] parte da verdade de Auschwitz” (Didi-Huberman, 2020, p.70), ela se tornou uma maneira de conectar a realidade concentracionária à realidade exterior.

Essa relação entre linguagem e compreensão está no centro da obra de Aleksievitch, apesar de haver uma diferença substancial no que ela realiza para, por exemplo, a obra de Levi. Não se trata de um testemunho pessoal da autora, mas de uma série de testemunhos selecionados, recortados e organizados por ela. Esse aspecto de sua obra já aponta para um compromisso de coletividade, apesar disso somente não resolver a distância entre o singular do relato e a necessidade de torná-lo público. Para isso, é preciso um trabalho de conhecimento que evoca à *imaginação*. Não no sentido de invenção deliberada, mas no de produção de *imagens* necessárias à elaboração do testemunho, como no caso inferno de Dante nos relatos sobre o *Larger*.

Para entender a metáfora como pensamento, comecemos por Borges. Em uma conferência realizada em Havard, em 1967, o autor argentino propõe uma pequena, mas reveladora arqueologia de metáforas clichês – o tempo que flui como o rio, a estrela que brilha como os olhos, a comparação da mulher com uma flor, entre tantas outras. O que ele mostra é como um número reduzido de imagens surradas se repetem na história da literatura em diferentes períodos e contextos. O ponto de Borges é o seguinte: apesar da linguagem oferecer inúmeras combinações possíveis, poetas se dedicam mais a retrabalhar as poucas afinidades essenciais que se repetem na história da literatura do que a pensar afinidades surpreendentes, uma vez que, segundo ele, “a surpresa dificilmente dura mais que um instante” (Borges, 2019, p.39).

Ainda para o autor, a imortalização de certas metáforas em detrimento de outras se daria pela criação de um “modelo” metafórico. “Ainda que bem diferentes quanto à imaginação” as metáforas que se repetem “são quase as mesmas para o pensador lógico” (Borges, 2019, p.29), funcionando como espécies de equações. Estabelece-se, portanto, algo como um cânone de metáforas, uma tradição enunciativa que, além de produzir um efeito sensível, torna-se um esquema pelo qual um conceito é historicamente pensado.

De modo parecido, existem modelos metafóricos que estão relacionados ao nosso entendimento sobre a memória. Segundo Aleida Assmann (2021, p.161), “sem metáfora não há como falar em recordação”. Via de regra, reflexões literárias, filosóficas, pedagógicas – mas também científicas – sobre a memória estão relacionados a esquemas metafóricos, de maneira que novas concepções teóricas e conceituais se orientam pelo surgimento de novas imagens. Assim, para a autora, “as imagens desempenham o papel de figuras do pensamento, modelos que demarcam os campos conceituais e orientam as teorias” (Assmann, 2021, p.162).

¹ “Num muro do Bloco 11 de Auschwitz, na célula 8, um prisioneiro polonês à espera de ser fuzilado regravou – com as próprias mãos, na sua própria língua – a célebre inscrição da porta dantesca: *Lasciate ogni speranza voi ch’entrate* [Abandonai toda esperança, vós que entrais]” (Didi-Huberman, 2020, p.71).

As construções imagéticas funcionariam, portanto, como esquemas interpretativos, algo que no caso da memória – fenômeno resistente à descrição direta e literal – mostram-se centrais a sua legibilidade. As metáforas como esse conhecimento de segunda mão, no qual algo é entendido por aquilo que não é, encontram aderência a algo tão volátil como a memória, de maneira que sua particularidade enquanto objeto só se torne possível por meio da comparação. Assim como constata Borges, para Assmann, apesar de existirem inúmeras metáforas possíveis para a memória, todas estão ligadas a uma mesma matriz teórica: o par conceitual entre memória como *ars* e *vis*, arte e potência. Isto é, de um lado, a memória pensada como armazenamento, enquanto técnica mnemônica aprendível e ensinável; de outro, como recordação, enquanto fixação imediata e não transmissível da lembrança, atravessada pelos efeitos do tempo e do esquecimento.

Seguindo as reflexões de Assmann, comecemos por uma das imagens da memória mais antigas, atrelada à forma original da lembrança histórica. Estou falando do túmulo como metáfora para a memorização dos mortos. O dever de guardar os nomes dos mortos está no núcleo antropológico da memória cultural, uma vez que essa prática de armazenamento e transmissão a gerações futuras é um dos principais elos de construção da memória coletiva de uma sociedade. Poderíamos dividir a memorização dos mortos em duas grandes dimensões – a religiosa e a secular –, opostas entre si como *pietas* (piedade) ou *fama*.

Piedade é a obrigação dos descendentes perpetuarem a memorização honorífica dos mortos, ou seja, algo que somente os vivos podem realizar pelos mortos. “Já a *fama*, isto é, a memorização cheia de glórias, cada um pode conquistar por si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida” (Assmann, 2021, p. 37). Enquanto *pietas* está ligada a uma eternização religiosa, a salvação dos espíritos dos mortos do esquecimento, a *fama* é a forma secular dessa eternidade, pela qual os nomes são salvos do esquecimento pelos seus feitos em vida. No entanto, ambas formas de memorização dependem da recordação de outros. O túmulo se revela uma imagem privilegiada dessa presença (ou ausência) dos mortos na memória dos vivos.

“A mais antiga e mais difundida forma de recordação social que une os vivos e os mortos é o culto aos mortos” (Assmann, 2021, p.37). A memória coletiva de diferentes sociedades está relacionada a esses rituais que, por mais diferente que fossem suas crenças religiosas, sempre eram realizados em torno de práticas comuns: o cuidado com os restos mortais e a imortalização dos nomes. No Egito antigo, esse dever de memória estava no centro dos esforços da sociedade. A confraternização em memória dos que partiram era feita em torno dos sarcófagos, os túmulos que guardavam os corpos mumificados, para que os mortos se mantivessem intactos e pudessem ser reconhecidos no plano espiritual. Dar um túmulo aos corpos ilustra a responsabilidade social sobre a memória dos mortos, um trabalho de piedade que responde a “um tabu universal”: “os mortos devem ser sepultados e levados ao repouso, pois de outra forma vão incomodar o descanso dos vivos e pôr em perigo a vida da sociedade” (Assmann, 2021, p.42).

Já a fama seria a versão mundana da eternização. Diferente da memória religiosa, preocupada com a salvação da alma dos mortos, a fama investe em uma memorização para a posteridade de maneira desvinculada ao culto fúnebre. Mas três

condições surgem para isso: a realização de grandes feitos; sua documentação; e sua rememoração. Assim, a eternização pela fama também depende do trabalho de memória dos vivos, mas no lugar desse trabalho ser mediado por sacerdotes e cultos religiosos, surge a importância da figura do poeta. Assmann (2008, p.45) cita uma famosa anedota, na qual é narrada o choro de Alexandra, O Grande, sobre o túmulo de Aquiles. Suas lágrimas não são por inveja ao que Aquiles realizou, mas sim pelos seus feitos terem sido narrados por um Homero. Mais importante do que o nome registrado naquela lápide, são as palavras de um outro capazes de transmitir as glórias por gerações.

Se os túmulos têm menor importância do que as histórias que ficam, eles ganham relevância a uma outra conceptualização da memória, justamente por sua relação negativa à fama. Falo do túmulo como esquecimento, uma imagem surgida “com o descobrimento do abismo entre presente e passado” e com a necessidade de construir “uma memória coletiva que se apresenta como busca do passado perdido nesse abismo” (Assmann, 2021, p.59). Essa noção está no cerne de uma mudança de orientação da memória coletiva, da sua centralidade pela Igreja para a construção de uma memória nacional. Com a ruptura dessa tradição histórica ligada à religião, era preciso construir uma nova história de origem para a nação, baseada em feitos realizados em um passado grandioso. O poeta Thomas Nashe, conforme citado por Assmann, fala do túmulo do esquecimento como metáfora para essa história nacional heroica que precisa ser recordada: “os feitos heroicos de nossos pais [...] acordaram novamente, e [nossos pais] se levantaram do túmulo do esquecimento para advogar em favor de seus antigos feitos honrados no espaço aberto do presente” (Nashe *apud.* Assmann, 2021, p.59).

Mas se falarmos da era moderna, o túmulo como esquecimento ganha significados contrários ao da busca pela recordação de feitos grandiosos. “A translação da fama, avançando acima dos limites culturais e saindo da época clássica atemporal para chegar à história nacional, faz parada em frente aos humildes moradores do cemitério aldeão” (Assmann, 2021, p.65). Na modernidade, a *fama* ganha um sentido paradoxal, até mesmo contraditório: não são saudados os grandes heróis e seus feitos, mas sim todos os nomes esquecidos pela história. A grandeza passou a ser considerada uma qualidade ambivalente, vista como a história dos vencedores construída em cima do grande sofrimento da maioria. Diferente do dever de recordação da memória nacional, a imagem do túmulo do esquecimento ganha na modernidade o sentido de todos os túmulos dos anônimos esquecidos, cuja única memorização possível é a do próprio esquecimento.

De maneira justaposta a essa imagem, surge a metáfora espacial da memória como terra. Recordar, portanto, estaria relacionado ao trabalho de resgatar aquilo que está soterrado. Freud comparou o trabalho do psicanalista ao do arqueólogo “que escava uma habitação destruída ou enterrada, ou um edifício antigo” (Assmann, 2021, p.174). Essa comparação serve para ilustrar o trabalho ativo do psicanalista, uma vez que, assim como o trabalho do arqueólogo, encontrar os fragmentos de recordação é somente a primeira parte da atividade; é preciso também interpretar e reconstruir a partir dos restos remanescentes.

A imagem daquilo que está soterrado introduz o conceito de profundidade da memória, de uma recordação inacessível por camadas profundas de

esquecimento. Ao mesmo tempo, a imagem da escavação arqueológica aponta para a ideia de uma possibilidade de trazer à superfície o que está oculto. O esquecimento passa a ser entendido, então, não como algo que se perdeu, mas como aquilo que está conservado em algum lugar profundo, aguardando um trabalho de escavação/recordação,

“Escavar e recordar” é justamente o título de um dos reveladores aforismos de Walter Benjamin (2013). Segundo a leitura de Assmann (2021), diferente de Freud, para quem essa mesma imagem distingue uma parte ativa do trabalho memorização do analista/arqueólogo para uma parte passiva da memória soterrada, que “aguarda”, Benjamin, por sua vez, “desvia uma tal contraposição entre ativo e passivo ao introduzir uma terceira categoria, a categoria de *médium*” (Assmann, 2021, p.177):

A língua indicou inequivocadamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado, mas muito mais o médium para tal. Ela é o médium do vivido, assim como o solo é o médium em que as cidades antigas estão sepultadas. Quem procura aproximar-se do próprio passado enterrado precisa comportar-se como um homem que escava. Acima de tudo, não se deve ter medo de retornar diversas vezes para um e mesmo estado de coisas – espelhá-lo como se espalha terra, sulcá-lo como se sulca o solo [...]. Assim, verdadeiras recordações precisam proceder muito menos de forma narrativa e designar com exatidão, isso sim, o local em que o pesquisador encontrou tal estado de coisas. (Benjamin, 1991, p.400 *apud.*, Assmann, 2021, p.177).

Segundo Assmann, Benjamin aponta com essa imagem que “recordações [...] não têm caráter factualmente objetivo; mesmo depois de se lhe terem retirado camadas e impedimentos e de se tê-las desnudado, elas nunca se deixam desprender por completo desse meio” (Assmann, 2021, p.177). Uma ossada desenterrada nunca estará completamente desvinculada da terra onde foi encontrada, assim como uma lembrança nunca estará separada do seu meio, isto é, a memória. Escavar não seria, portanto, apenas o trabalho de explorar um passado oculto, uma forma para se chegar a um fim, mas principalmente o trabalho direto com a própria terra, tornando o achado casual de um passado algo inseparável do *médium* da memória.

Em *Imagens apesar de tudo*, livro em que analisa quatro fotografias tiradas de dentro do campo de extermínio de Birkenau por membros do *Sonderkommando*², Didi-Huberman (2020) traz um exemplo real, e extremo, do que Benjamin formulou como uma metáfora da recordação. As quatro fotos tiradas de maneira clandestina de dentro de uma câmara de gás foram escondidas em um tubo de pasta de dente e enterradas na expectativa de que um dia fossem encontradas. Instantes arrancados do inferno e trazidos à luz anos depois nas escavações empreendidas nos campos. As películas foram escondidas no mesmo

² Grupo de judeus obrigados pelos nazistas a gerirem o extermínio em massa de seus iguais, desde a manutenção das câmaras de gás até a incineração dos corpos e descarte dos seus restos mortais (Didi-Huberman, 2020).

solo onde também se enterraram objetos pessoais, cinzas, cabelos, dentes dos mortos etc, de maneira que essas coisas e restos mortais – esses restos da história – se misturavam à própria substância da terra, mexida e remexida nas buscas arqueológicas.

“Enterrávamos a terra com terra”: memória e esquecimento de Tchernóbil

Vimos anteriormente que a imagem do túmulo está relacionada à memorização dos mortos, à presença dos mortos na vida dos vivos. Mas há também o contrário, a metáfora do túmulo como esquecimento, algo que se mostra próximo à lógica da metáfora da terra: o túmulo dos anônimos da história está soterrado por camadas e camadas de esquecimento. Esse percurso de uma imagem a outra revela como a reflexão sobre a memória é afetada pela compreensão do esquecimento como seu fator inevitável.

Assim, vamos analisar como essas duas imagens aparecem em *Vozes de Tchernóbil* tendo em mente esse percurso conceitual. Lembremos que há duas dimensões textuais em jogo: a do livro e a do relato. Cada relato é um elemento da montagem do livro, eles compõem uma espécie de mosaico: aqui, podemos pensar no túmulo e na terra como imagens que se conectam em um todo. Já os relatos isolados são narrativas autossuficientes, de modo que as referências ao túmulo e à terra podem ser ou não figurativas dentro do próprio discurso da testemunha.

Começamos pelo “sarcófago”. Essa é a maneira como ficou conhecida a estrutura construída sobre os blocos destruídos da usina de Tchernóbil a fim de conter a radiação. Um sarcófago é uma espécie de túmulo, algo construído com a finalidade de lembrar dos mortos de maneira religiosa. De modo radical, o sarcófago está ligado a ideia de eternização, pois, através do processo de mumificação, buscava-se a preservação total dos restos mortais. Na sua introdução, Aleksievitch liga o sarcófago de Tchernóbil a essas práticas fúnebres do antigo Egito: “Há um monumento aos heróis de Tchernóbil. É o sarcófago que construíram com as próprias mãos e no qual depositaram a chama nuclear. Uma pirâmide do século XX” (Aleksievitch, 2020, p.47).

Uma pirâmide moderna, uma vez que, assim como as pirâmides antigas – enormes estruturas com o fim de preservar a memória dos faraós –, o sarcófago de Tchernóbil tornou-se algo para além de sua finalidade prática: uma espécie de local de memória. Dessa maneira, valendo-se da metáfora do túmulo, o sarcófago de Tchernóbil não apenas contém a radiação, ele sepulta a radiação, torna-se ele próprio a memória do desastre ao passo em que a retém. Em uma citação retirada pela autora de uma enciclopédia, o sarcófago é descrito como “um defunto que respira. Respira a morte” (Aleksievitch, 2020, p.12).

Mas os sarcófagos tinham um sentido religioso, conservavam-se os mortos para o reconhecimento deles pelos deuses. Ainda na introdução, a autora compara as fossas biológicas, onde eram enterrados animais e plantas contaminadas na zona, com os “túmulos funerários da Antiguidade”: “[Mas eles eram] dedicados a que deuses? Ao deus da ciência e do conhecimento ou ao deus do fogo?” (Aleksievitch, 2020, p.48). “A pirâmide do século xx” ganha também o sentido de ser aquilo que preserva as ruínas dos discursos de progresso científico e tecnológico soviético, que culminaram no desastre.

A promessa de progresso científico transformou-se em um cenário de destruição e ruínas, como nas guerras. Por mais que apontasse para o céu de um futuro grandioso, Tchernóbil fez o humano se voltar à terra. Para conter o desastre, os chamados liquidadores foram responsáveis por enterrar resíduos de todos os tipos, de maneira manual:

Retirávamos a camada superior da terra, carregávamos os caminhões e transportávamos aquela terra para fossas comuns. A fossa, que eu imaginava ser uma complexa instalação técnica, era na verdade um grande buraco que se convertia em túmulo (Aleksiévitch, 2020., p.248, relato de Ivan Nikolaiévitch Jmikhóv, engenheiro químico).

Um grande buraco que se convertia na imagem de um túmulo. Dessa vez não se trata de uma imagem ligada à lembrança dos mortos, mas sim ao esquecimento – a própria cidade sepultada no túmulo do esquecimento. Uma imagem que, como vimos na seção anterior, está relacionada a uma visão negativa da grandeza e do heroísmo na modernidade, valores que estão na base do discurso soviético. A grandeza passa a ser vista como uma qualidade erguida sobre o sofrimento, pois, como Tchernóbil ilustra bem, a existência de uma história heroica, de um lado, aponta para uma história de dor e esquecimento, de outro. Uma história da qual só restam túmulos:

Vi um homem que assistiu com os próprios olhos ao enterro da sua casa. (Levanta-se e se afasta em direção à janela). O que restou foi um túmulo recém-cavado. Um grande quadrado. Enterraram também o poço, o jardim... (Silêncio.) Enterrávamos a terra. Cortávamos e envolvíamos a terra em grandes mantas. Eu avisei... Não há nada de heroico nisso tudo... (Aleksiévitch, 2020, p.133-134, relato de Arkádi Fílin, liquidador).

Objetos contaminados de todo tipo também eram enterrados em fossas chamadas de “valas comuns”. Em um dos relatos, um liquidador conta como objetos de valor eram comprados clandestinamente por guardas, apesar da radiação, enquanto todo o resto tido como sem importância – pertences pessoais abandonados – era enterrado nessas fossas. Ou seja, valendo-se dessa imagem, esses objetos cotidianos eram enterrados de maneira indigente, sem identificação, sem ninguém para reivindicarem seus corpos. Dessa maneira, apontavam justamente para a ausência e para o esquecimento das pessoas de Tchernóbil a quem eles pertenciam:

Quando escurecia, alguns rapazes se aproximavam de caminhonete do nosso vagão de guarda. Dinheiro, cigarros, vodca... Em troca, queriam pôr as mãos nas coisas confiscadas. Empacotavam os objetos. Para onde mandavam? Certamente para Kíev, Minsk... Ao mercado. O que sobrava, enterrávamos. Vestidos, sapatos, cadeiras, acordeões, máquinas de costura... Enterrávamos em fossas que chamávamos “vala comum” (Aleksiévitch, 2020, p.115, Aleksandr Ivánovitch Mikhaliévitch, dosimetrista).

Mas a radiação complexifica mais essas imagens. Ainda que se enterrasse objetos, corpos, até mesmo a própria terra, a radiação permanece intacta por milhares de anos, pela eternidade em uma escala humana. Nesse sentido, a imagem de pensamento benjaminiana da escavação parece ligar perfeitamente o trabalho dos liquidadores ao processo de apagamento da memória de Tchernóbil. Ainda mais se pensarmos como aquilo que era enterrado tinha a qualidade de *resto*: como vimos, eram objetos pessoais sem valor, animais abandonados, corpos contaminados tratados como resíduos. Todos eles eram espécies de isótopos radioativos, carregavam em si a prova dessa história que devia ser enterrada.

Nesse sentido, a própria substância da terra contaminada era uma espécie de testemunha muda da catástrofe. Como aponta Aleksiévitich, em alguns relatos em que é descrita a insana tarefa de enterrar a terra com terra, é revelado como os insetos, aranhas e todo tipo de animal mexiam e remexiam o solo, tornando-o algo vivo:

Quando fui vê-los, escutei os relatos sobre como eles (os primeiros e pela primeira vez!) levaram adiante a tarefa inédita, humana e desumana, de enterrar a terra com a terra, ou seja, de cobrir com a terra as camadas contaminadas e os seus habitantes – escaravelhos, aranhas, larvas –, confinando-os em *bunkers* de concreto especiais (Aleksiévitch, 2020, p.49).

Enterrávamos o bosque... Serrávamos as árvores, reduzindo-as a metro e meio, envolvíamos em plásticos e empurrávamos para uma fosse. À noite, eu não conseguia dormir. Fechava os olhos, e algo negro se movia, dava voltas. Como se estivesse vivo. Camadas vivas de terra. Com besouros, aranhas, minhocas
[...]

Cheguei ali quando os pássaros estavam no ninho e fui embora com as maçãs caídas sobre a neve. Não conseguíamos enterrar tudo. Enterrávamos a terra na terra. Com besouros, aranhas, larvas. Com todos esses diferentes povos. Com todo esse mundo (Aleksiévitch, 2020, p.134, relato de Arkádi Fílin, liquidador).

Se pensarmos esse trabalho paliativo, inútil e desesperado dos liquidadores relacionado ao próprio processo de apagamento da memória de Tchernóbil – com dados oficiais mentirosos, ausência de documentos e lacunas sobre a verdadeira história de quem vivenciou o desastre –, as recorrentes imagens do túmulo e da terra são significativas quando lidas sob o signo da recordação e do esquecimento. Assim como a radiação está na substância de todas essas coisas enterradas, entre elas a própria terra, de certa maneira esse passado que se buscou apagar permanece no corpo e na voz das testemunhas desse livro. Por mais que se tente soterrar profundamente o passado, a radiação e seu efeito nos revela, em uma possível relação com as formulações de Benjamin (2013), como o passado impregna o presente e contamina-o mesmo que de forma invisível, subterrânea.

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

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

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 8.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: infância berlinense*. Trad.: João Barrento. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad.: José Marcos Macedo. 2.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad.: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 1.ed. São Paulo, Editora 34, 2006.

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

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

PLOKHY, Serhii. *Chernobyl: The History of a Nuclear Catastrophe*. 1.ed. Basic Books, 2018.

SELIGMAN-Silva, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psi.Clin.*, Rio de Janeiro, Vol.20, n.1, p.65-82, 2008.

SELIGMAN-Silva, Márcio. O local do testemunho. *Metamorfoses-Revista de Estudos Literários Luso-AfroBrasileiros*, v. 10, n. 2, p. 176-203, 2010.

Para citar este artigo

ÁVILA, Raphael Domingos de. A terra e os túmulos: metáforas da memória em *Vozes de Tchernóbil*, de Svetlana Aleksiévitch. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 13, n. 2, p. 266-278, maio-ago. 2024.

Autoria

Raphael Domingos de Ávila é mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PósLit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: raphael_domingos.a@outlook.com; ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-4982-9960>.