



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**AS “VOZES DE TCHERNÓBIL” E O PAPEL
DO TESTEMUNHO NA CONSTRUÇÃO DO
LIVRO-REPORTAGEM**

CLARA QUINTEIRO HERNANDEZ

Rio de Janeiro

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**AS “VOZES DE TCHERNÓBIL” E O PAPEL
DO TESTEMUNHO NA CONSTRUÇÃO DO
LIVRO-REPORTAGEM**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Bacharel em Jornalismo.

CLARA QUINTEIRO HERNANDEZ

Orientador(a): Prof^ª. Dr^ª. Cristiane Henriques Costa

Rio de Janeiro

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

H557" Hernandez, Clara Quinteiro
As "Vozes de Tchernóbil" e o papel do
testemunho na construção do livro-reportagem /
Clara Quinteiro Hernandez. -- Rio de Janeiro,
2023.

80 f.

Orientadora: Cristiane Henriques Costa
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola
de Comunicação, Bacharel em Jornalismo, 2023.

1. Livro-reportagem. 2. Testemunho. 3. Vozes
de Tchernóbil. I. Costa, Cristiane. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

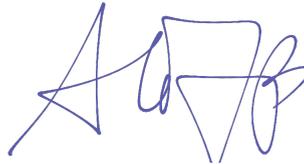
TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia o trabalho As “Vozes de Tchernóbil” e o papel do testemunho na construção do livro-reportagem, elaborado por Clara Quinteiro Hernandez.

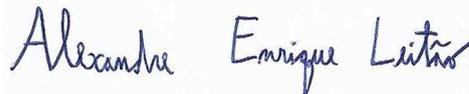
Aprovado por

Cristiane Costa

Profª. Drª. Cristiane Henriques Costa (orientadora)



Profª. Drª. Alessandra de Falco Brasileiro Lermen



Prof. Dr. Alexandre Enrique Leitão

Grau: 10,0

Rio de Janeiro, no dia 11/12/2023.

Rio de Janeiro

2023

AGRADECIMENTOS

Aproximadamente 190 quilômetros separam Macaé do Rio de Janeiro. Na maior parte do tempo, a distância parece insignificante, mas, às vezes, é como se existisse um oceano separando essas duas cidades. Macaé foi onde eu nasci e cresci; acho que sempre vai ser o meu lugar no mundo. O Rio foi uma escolha. Ainda não me sinto tão em casa por aqui, é verdade. É grande demais, é gente demais. Mas também tenho realizado sonhos que não seriam possíveis em nenhum outro lugar. Sinto que estou onde deveria estar.

Também sei que eu nunca me sentiria tão em casa em Macaé, e nunca realizaria sonhos tão bonitos no Rio, se não fosse por cada uma das pessoas responsáveis por tornar esses lugares tão especiais. Por isso, afirmo que a conclusão dessa etapa carrega um pouquinho de cada um de vocês.

À minha irmã, a melhor companheira que a vida poderia me dar. Te ver crescer tem sido lindo, mas crescer junto com você é ainda melhor. Leticia, seu nome significa alegria, e você contagia todo mundo com a sua. Obrigada por sempre me arrancar as melhores risadas e por me entender como mais ninguém. Que sigamos sempre sempre sempre juntas.

Aos meus avós Telma e Décio, por todo o carinho e zelo ao longo desses anos. Duas pessoas completamente diferentes, mas que são partes fundamentais disso tudo. Obrigada também aos meus avós Daniel e Vera, que fazem muita falta na nossa família, mas que continuam aqui com a gente no coração.

Ao Giuseppe, meu amor e parceiro nessa vida. Você é uma das minhas pessoas preferidas no mundo. Obrigada por segurar a minha mão e por acreditar em mim mesmo quando nem eu acredito. Obrigada pelo cuidado incansável e por me fazer tão bem. Tudo fica muito mais fácil, sereno e tranquilo com você.

Às minhas primeiras amigas, Erin, Selem e Isabela, por me mostrarem que a felicidade compartilhada é muito mais legal. Obrigada por tantas lembranças felizes e por se fazerem presentes mesmo com a distância.

Às amigas do Ensino Médio, que foram tão importantes para eu estar onde estou hoje. Mônica, Ana, Baeta, Victoria, Isabelle, Liz, Pereira e Cassiano, obrigada por tornarem esses três anos muito mais leves e divertidos. Que vocês sejam sempre muito felizes.

Às minhas amigas de curso que viraram amigas da vida. Ana, Fernanda e Gabi, a amizade de vocês é o que levo de mais especial da Escola de Comunicação. Obrigada por dividirem comigo as conquistas e as angústias durante esses anos. Vocês são a minha casa aqui no Rio, me ensinam e acolhem todos os dias, e eu tenho muito orgulho das profissionais

maravilhosas que vão ser.

Aos amigos da nossa “Ocean Family”, pelos lanches da tarde e por terem virado essa família do coração. Em especial à minha mana Duda, que faz essa cidade grande ser um pouquinho mais familiar. Vou sentir muita saudade de arranjar alguma justificativa aleatória pra pedir Little Mamma com você numa terça-feira qualquer.

Aos meus amores de quatro patas, Merlim, Aurora, Bali e Luna, que, a essa altura, devem saber mais sobre esse trabalho do que eu. Foram muitos revezamentos pra ver quem ia ficar do lado do computador e me fazer companhia na hora de escrever essa monografia. Não consigo imaginar chegar em casa e não ser recebida por vocês.

Às pessoas maravilhosas que conheci no Instituto Península e no Canal OFF. Obrigada por me abrirem portas e serem os primeiros a acreditarem no meu trabalho.

A todos os professores, da Educação Básica ao Ensino Superior, que tive a honra de ser aluna. Especialmente à professora Cristiane Costa, que me orientou com tanta atenção. Obrigada pela leitura atenta e por acreditar nessa pesquisa.

Finalmente, dedico esta monografia e agradeço por tudo que eu sou hoje à quem sempre esteve comigo desde que me entendo por gente: papai e mamãe. Que presente é ser filha de vocês. Não conheço uma vida que não seja repleta do amor, confiança e apoio de vocês dois, que nunca mediram esforços pra me fazer feliz. Prometo honrar toda dedicação que depositaram em mim. Eu amo vocês mais que tudo.

Destino é a vida de um homem, história é a vida de todos nós. Eu quero narrar a história de forma a não perder de vista o destino de nenhum homem.

(Svetlana Aleksievitch¹)

¹ ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **Vozes de Tchernóbil: A História Oral do Desastre Nuclear**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HERNANDEZ, Clara Quinteiro. **As “Vozes de Tchernóbil” e o papel do testemunho na construção do livro-reportagem.** Orientadora: Cristiane Henriques Costa. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Jornalismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2023.

RESUMO

Este trabalho busca compreender o papel desempenhado pelo testemunho na construção do livro-reportagem *Vozes de Tchernóbil: A História Oral do Desastre Nuclear*, da vencedora do Nobel de Literatura Svetlana Aleksiévitch. Procura-se identificar aspectos que caracterizam a obra em questão como um livro-reportagem e apresentar reflexões sobre o uso do testemunho oral enquanto fonte de informação. Também será selecionado um depoimento presente no livro para uma análise mais minuciosa, a fim de explorar as contribuições que ele traz para a narrativa. Essa pesquisa objetiva, assim, atestar o uso do relato oral — com toda sua riqueza e complexidade — como ferramenta eficaz para montar um panorama mais completo da história do acidente nuclear de Chernobyl.

Palavras-chave: Livro-reportagem; testemunho; Vozes de Tchernóbil.

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. Livro-reportagem: conceitos e características	8
2.1. A influência do <i>New Journalism</i> e a consolidação do mercado de livros-reportagem no Brasil	9
2.2. O livro-reportagem enquanto veículo de comunicação jornalística	16
2.3. O livro-reportagem enquanto gênero do discurso	21
3. O relato pessoal e a verdade na “era da testemunha”	27
3.1. A “era da testemunha”	28
3.2. As relações entre verdade, memória e testemunho	35
4. Uma solitária voz humana	45
4.1. Elementos narrativos	46
4.1.1. Enredo	47
4.1.2. Personagens	50
4.1.3. Tempo	56
4.1.4. Espaço	58
4.1.5. Ambiente	59
4.1.6. Narrador	61
4.2. Tema, assunto e mensagem	64
4.3. Discurso predominante	65
5. Considerações finais	68
6. Referências bibliográficas	70

1. Introdução

Estava marcado para o dia 25 de abril de 1986² o teste do dispositivo de segurança que alimentaria a Unidade 4 da Usina Nuclear Vladimir Ilyich Lenin — popularmente conhecida como Usina Nuclear de Chernobyl — durante um minuto em caso de uma queda total de energia. Apresentado pelos soviéticos como um novo sistema de segurança, esse equipamento era, na verdade, padrão dos modelos de reatores usados em Chernobyl e já deveria estar em operação há três anos. Para inaugurar a usina antes do prazo e obter prêmios e bonificações, os responsáveis pela obra assinaram relatórios de segurança que nunca foram realizados com o compromisso de que os testes seriam feitos em breve. “Em breve” virou três anos depois.

A simulação, enfim, seria realizada em 25 de abril de 86, com a equipe do turno da tarde da unidade, que recebera as devidas instruções sobre o procedimento. Todavia, executivos de Kiev pediram que o teste fosse adiado até que passasse o horário de pico de consumo de energia elétrica, fazendo com que a testagem só viesse a ser realizada na madrugada do dia 26, com um turno de funcionários inexperientes e sem orientação.

O que se sucedeu foi resultado de uma série de erros humanos e falhas de projeto do reator RBMK³. A equipe de operadores da sala de controle, já às cegas, estava guiando o sistema por meio de um manual repleto de rasuras, anotações e alterações manuscritas. O reator tinha um defeito técnico não mencionado pelos projetistas, que levava ao aumento exacerbado da produção de vapor dentro do núcleo quando este era exposto a determinadas condições. O profissional encarregado do teste, o engenheiro-subchefe Anatoly Dyatlov, tomou decisões imprudentes, permitindo que o teste continuasse mesmo quando os primeiros riscos começaram a aparecer.

Frente à inconsistência da situação, à 01h23min40s, o engenheiro de turbinas Aleksandr Akimov apertou o botão de emergência para iniciar o desligamento rápido do teste. Apesar de parecer a opção óbvia, nenhum dos operadores presentes na sala de controle sabia que os reatores RBMK tinham um erro de projeto. Ao forçar um desligamento emergencial, Akimov desencadeou reações químicas que aumentaram irreversivelmente a pressão e o calor

² Todas as informações a respeito do acidente — cronologia, envolvidos, causas e consequências — foram retiradas do livro *Chernobyl 01:23:40* (2020), de Andrew Leatherbarrow. O livro é dividido em 13 capítulos que explicam com uma linguagem acessível os eventos que aconteceram antes, durante e após o desastre nuclear.

³ A introdução desta monografia busca contextualizar de forma breve o que aconteceu na madrugada do dia 26 de abril de 1986, mas para os leitores interessados em compreender de forma mais técnica o funcionamento do reator, as reações nucleares e os elementos químicos que desencadearam a explosão, recomenda-se a leitura dos capítulos um e quatro do livro de Leatherbarrow, intitulados *Uma breve história da energia nuclear* e *O acidente*, respectivamente.

dentro do núcleo do reator, ocasionando uma explosão à 01h23h58. Essa primeira explosão foi responsável por expor o núcleo, fazendo com que todo o vapor contido dentro dele reagisse com o ar e criasse uma substância volátil que, por sua vez, desencadeou mais uma explosão. Coube à segunda explosão — bem mais forte do que a primeira — liberar toneladas de material radioativo na atmosfera, formando uma verdadeira nuvem tóxica.

O número reconhecido oficial e internacionalmente aponta que 31 pessoas morreram como resultado imediato do acidente⁴. Mesmo sendo evidente que esse cálculo não reflete a realidade a longo prazo, possivelmente nunca se saberá com exatidão o número de mortes decorrentes do desastre. Além da área contaminada ser muito extensa, abrangendo parte da Bielorrússia, Ucrânia, Rússia Ocidental e Leste Europeu, quantificar as consequências da exposição à radiação após anos e décadas é uma tarefa complexa.

Algumas estimativas revelam que dentre as duas milhões de pessoas oficialmente classificadas como vítimas de Chernobyl na Ucrânia, pelo menos 500 mil já morreram, sendo o número de mortes por câncer o triplo do registrado no restante da população (VIDAL, 2006, *apud* LEATHERBARROW, 2020). Outros problemas de saúde como deformidades físicas, anomalias congênitas, doenças cardíacas, renais, sanguíneas e respiratórias acometem não só as vítimas do desastre, mas também seus descendentes. Isso tudo acontece porque os radionuclídeos interferem no funcionamento das células, causando danos diretos ao seu DNA. Com o DNA danificado, a célula pode passar por processos de mutações genéticas, ou de destruição completa.

Por esse motivo, é recomendado que os seres humanos sejam expostos a, no máximo, 0,1 roentgens⁵ ao ano. Após o acidente, o nível de radiação na sala do reator da Unidade 4 passava de 30 mil roentgens por hora — a título de comparação, o volume e a intensidade das partículas radioativas lançadas na atmosfera durante a explosão da usina de Chernobyl equivaliam a dez bombas atômicas de Hiroshima.

Os efeitos do desastre também foram catastróficos para o meio ambiente, uma vez que os resíduos radioativos contaminaram água, solo, fauna e flora. Em razão disso, houve uma gigantesca operação de limpeza para impedir que a radiação se alastrasse ainda mais, o que levou à delimitação de uma área de exclusão com um raio de 30 quilômetros ao redor do reator — nesse processo, muitas pessoas precisaram ser evacuadas de suas casas; o acesso à zona é fortemente restrito até hoje. Os mais de 600 mil civis e militares que atuaram nessa

⁴ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-fut-49256601>. Acesso em 13 de novembro de 2023.

⁵ Roentgen é uma unidade de medida de radiação nomeada em homenagem ao físico alemão Wilhelm Conrad Röntgen.

força tarefa ficaram conhecidos como liquidadores, porque estavam liquidando os impactos da explosão.

No âmbito social, político e econômico, o acidente nuclear agiu como catalisador para a dissolução da União Soviética, uma vez que destacou falhas fundamentais do governo — como questões de segurança em instalações nucleares, ineficácia da burocracia e irresponsabilidade na prestação de contas. Somou-se a isso a falta de transparência das autoridades soviéticas ao lidarem com o desastre: houve a tentativa de minimizar a gravidade da explosão e a demora em informar tanto a população quanto a comunidade internacional sobre a magnitude do que havia acontecido. As informações, quando divulgadas, não eram precisas, completas ou corretas a respeito da extensão dos danos causados e da quantidade de radiação liberada.

A seriedade do acidente faz com que as discussões acerca dele se ramifiquem para áreas de conhecimento variadas. Nesta monografia, por exemplo, será analisado o livro-reportagem *Vozes de Tchernóbil: A História Oral do Desastre Nuclear*, de Svetlana Aleksievitch. A obra nasceu do esforço da jornalista em construir uma narrativa coletiva e jogar luz às repercussões emocionais dessa tragédia na vida dos sobreviventes. Para Aleksievitch, interessa abordar temas como o medo, a perda, a resistência, o passado e o futuro:

Este livro não é sobre Tchernóbil, mas sobre o mundo de Tchernóbil. Sobre o evento propriamente, já foram escritos milhares de páginas e filmados centenas de milhares de metros em película. Quanto a mim, eu me dedico ao que chamaria de história omitida, aos rastros imperceptíveis da nossa passagem pela Terra e pelo tempo. Escrevo os relatos da cotidianidade dos sentimentos, dos pensamentos e das palavras. Tento captar a vida cotidiana da alma. A vida ordinária de pessoas comuns. Aqui, no entanto, nada é ordinário: nem as circunstâncias nem as pessoas que, obrigadas pelas circunstâncias, colonizaram esse novo espaço, vindo a assumir uma nova condição. Tchernóbil para elas não é uma metáfora ou um símbolo, mas a sua casa. [...]

Nas altas esferas, decisões eram tomadas, instruções secretas eram passadas, os helicópteros subiam aos céus, uma enorme quantidade de caminhões militares se deslocava pelas estradas; embaixo, esperavam-se as ordens e temiam-se, vivia-se de rumores, mas todos guardavam silêncio sobre o principal: o que de fato havia acontecido? Não se encontravam palavras para novos sentimentos, e não se encontravam sentimentos para novas palavras, as pessoas não ousavam ainda se expressar, mas aos poucos emergia da atmosfera uma nova maneira de pensar; é assim que hoje podemos definir aquele nosso estado. Os fatos já não bastavam, devia-se olhar além dos fatos, penetrar no significado do que acontecia. Estávamos sob o efeito da comoção. E eu buscava essa pessoa abalada... E ela pronunciava um texto novo... As vozes por vezes irrompiam como de um sonho ou de um pesadelo, de um mundo paralelo. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 40-41)

As vozes que Svetlana se refere são proferidas pelas vítimas que entrevistou durante o processo de produção do livro: soldados, liquidadores, viúvas, crianças, professores, camponeses e tantas outras pessoas comuns que viviam vidas ordinárias antes de serem atravessadas por uma catástrofe. Svetlana ouve essas testemunhas e transforma seus depoimentos em uma tapeçaria de falas, usando pequenos fragmentos de história para escrever a grande história de Chernobyl.

Sendo assim, o uso complexo, sensível e jornalístico desses relatos orais será o tema de estudo deste trabalho. Ao longo do percurso dos capítulos, buscar-se-á encontrar respostas para os seguintes questionamentos: Como o testemunho contribui para a construção do livro-reportagem? Qual o papel que ele desempenha na narrativa organizada por Svetlana Aleksievitch? O que deve ser levado em conta ao tratar o testemunho enquanto fonte de informação? Em suma, o objetivo desta monografia será verificar se o emprego do relato oral no livro-reportagem é uma ferramenta eficaz para o entendimento mais completo do acidente nuclear de Chernobyl.

Tendo isso em mente, determina-se como objeto de pesquisa os próprios relatos presentes na obra de Aleksievitch. Contudo, por serem mais de 100 testemunhos ao longo de 384 páginas de conteúdo, elege-se-á um deles para uma análise mais minuciosa, adotando como metodologia o roteiro proposto por Cândida Gancho (2002), que será apresentado posteriormente. Aliando-se ao método de Gancho, também será realizada uma revisão bibliográfica dos autores pertinentes à cada bloco conceitual. Por conta disso, além desta introdução e das considerações finais, o trabalho contará com mais três capítulos de desenvolvimento.

No próximo capítulo — *Livro-reportagem: conceitos e características* —, será traçado um panorama teórico a respeito do livro-reportagem, que contextualizará as origens desse formato e salientará os motivos que fazem com que *Vozes de Tchernóbil* possa ser entendido como um exemplar do gênero.

O primeiro subcapítulo, *A influência do New Journalism e a consolidação do mercado de livros-reportagem no Brasil*, explicará porque o livro-reportagem é tido como um subproduto da prática jornalística, visto que o seu auge está intrinsecamente relacionado à consolidação do *New Journalism*, estilo que surgiu entre os repórteres dos Estados Unidos a partir da década de 1960. Neste momento, serão usadas majoritariamente as obras de Tom Wolfe (2005) e Eduardo Ritter (2013). Ainda nesse subcapítulo, serão resgatados os fatores responsáveis por influenciar o fazer de livros-reportagem no Brasil — dentre eles, mas não somente, o *New Journalism* — e contribuir para o fortalecimento desse gênero no mercado

nacional. Aqui, será usada primordialmente a bibliografia de Alexandre Zarate Maciel (2018).

Em seguida, será visto como o movimento descrito no subcapítulo anterior inaugura, também, um novo campo de pesquisa em Comunicação encabeçado por Edvaldo Pereira Lima, que defendeu a primeira tese de doutorado brasileira dedicada ao livro-reportagem, nos anos 1990. Para isso, o subcapítulo *O livro-reportagem enquanto veículo de comunicação jornalística* irá fazer uma revisão bibliográfica da proposta de conceituação elaborada pelo autor. As características fundamentais do livro-reportagem concebido por ele serão expostas e interpretadas no contexto de *Vozes de Tchernóbil*, com intuito de averiguar quais delas se apresentam na obra de Aleksievitch.

Posterior a Lima (2009), a tese de Antonio Heriberto Catalão (2010) submete uma nova definição para o livro-reportagem. O subcapítulo *O livro-reportagem enquanto gênero do discurso* focará nessa visão do autor, identificando os atributos e particularidade que ele confere a esse tipo de livro. Assim como no subcapítulo anterior, a revisão bibliográfica também estará conectada a *Vozes de Tchernóbil*, na mesma dinâmica de observar quais os aspectos fundamentais apontados por Catalão que podem ser detectados no livro de Svetlana.

Como será comentado adiante, Aleksievitch foi laureada com um Nobel de Literatura por *Vozes de Tchernóbil*, o que levanta questionamentos pertinentes: afinal, a obra deve ser compreendida como um livro de literatura, ou como um livro-reportagem? No fim das contas, a não-ficção pode, ou deve, ser considerada literatura? Essas ponderações justificam o exercício de classificação dos subcapítulos anteriores, que buscarão situar o livro dentro de um campo de estudo da Comunicação, reconhecendo os traços que tornam o trabalho da autora relevante para a pesquisa jornalística.

O próximo capítulo da monografia — *O relato pessoal e a verdade na “era da testemunha”* — aprofundará as questões referentes ao testemunho e sua incidência de verdade, uma vez *Vozes de Tchernóbil* conta predominantemente com essa fonte de informação.

Para iniciar essa reflexão, o primeiro subcapítulo deste bloco, intitulado *A “era da testemunha”*, recorrerá à obra da pesquisadora Annette Wieviorka (2006) — quem elaborou esse conceito —, apresentando os eventos que fizeram com que o relato testemunhal emergisse de forma central no espaço público. Será esquadrihado o contexto histórico que levou à tamanha valorização dos depoimentos na contemporaneidade e será mostrada a maneira pela qual *Vozes de Tchernóbil* contribui para a perpetuação dessa “era da testemunha”. A bibliografia será, sobretudo, de Wieviorka, mas com contribuições de Igor Sacramento (2018) e Ilana Feldman (2021).

A seguir, o subcapítulo *As relações entre verdade, memória e testemunho* atentará para o fato de que a notoriedade outorgada ao testemunho também abre portas para o questionamento da sua credibilidade. Serão assinalados, assim, alguns fatores capazes de influenciar um depoimento oral e ampliar-se-á a discussão para o contexto jornalístico do livro-reportagem, regido pelo compromisso com a verdade. Ao explorar autores como Paul Ricoeur (2007), Walter Benjamin (1994), Mark Roseman (2000), Ecléa Bosi (2022), entre outros, serão evidenciadas a complexidade e a riqueza de trabalhar com esse tipo de fonte de informação e serão sugeridos comportamentos e critérios a serem adotados por jornalistas autores para rejeitar a visão neopositivista e garantir o uso sensível, ético e responsável dessas declarações.

O último capítulo do desenvolvimento — *Uma solitária voz humana* —, investigará um dos relatos presentes em *Vozes de Tchernóbil* e examinará as contribuições que ele traz para a narrativa construída por Aleksiévitich. Por não existir uma metodologia específica que analise testemunhos dentro do contexto de livros-reportagem, será aplicado o método proposto por Cândida Gancho (2002) para análise do texto narrativo. Apesar do foco de Gancho ser textos com prosa de ficção, o uso deste roteiro neste trabalho é justificado porque a adição de recursos literários na elaboração do texto no livro-reportagem — necessariamente de não-ficção — aproxima sua estrutura narrativa daquela que caracteriza o texto ficcional. Além disso, será visto que a narração configura-se como procedimento composicional típico nesse tipo de livro.

O testemunho escolhido para análise será o de Liudmila Ignátienko, esposa do bombeiro falecido Vassili Ignátienko. Essa escolha será justificada por parâmetros variados, como o número de páginas — é o depoimento mais extenso do livro, logo, há mais material para ser analisado —, a conexão pessoal entre a testemunha e Svetlana, o impacto do relato e a relevância da história.

Esse capítulo, então, estará dividido em três subcapítulos que acompanharão as etapas do método de Gancho. Primeiro, serão definidos os elementos narrativos presentes no testemunho de Liudmila: enredo, personagens, tempo, espaço, ambiente e narrador. Logo após, acontecerá a distinção entre o tema, o assunto e a mensagem do relato. Por fim, haverá a identificação do tipo de discurso predominante da narrativa, podendo ser direto, indireto ou indireto livre.

O objetivo dessas etapas será oferecer os insumos necessários para que o leitor possa interpretar o texto lido de maneira crítica e aprofundada, observando a linguagem, as ideias expostas e os recursos utilizados. No campo de estudo do livro-reportagem, em geral, e na

conjuntura do acidente nuclear de Chernobyl, em particular, a análise também buscará comprovar se o testemunho oral proporciona um entendimento mais abrangente das histórias narradas.

Posto tudo isso, enfatizo que nenhuma das escolhas desta monografia será gratuita. Frente à proporção de uma tragédia nuclear — com impactos incalculáveis e imensuráveis —, acredito que vale nos debruçarmos sobre esse universo e ouvir as vozes que contam a história de Chernobyl. Svetlana Aleksievitch foi pioneira nesse sentido. Ao trilhar o caminho da subjetividade em detrimento da objetividade jornalística inalcançável, a autora também nos permite refletir sobre o papel dos depoimentos orais como fontes primárias de informação na construção dessa e de todas as narrativas. Finalmente, penso que *Vozes de Tchernóbil* torna-se ainda mais relevante para o campo da Comunicação na medida em que proporciona debates sobre a função, a conceituação e a abrangência do livro-reportagem enquanto produto jornalístico.

2. Livro-reportagem: conceitos e características

Em 2015, *Vozes de Tchernóbil: A história Oral do Desastre Nuclear* rendeu o primeiro prêmio Nobel de Literatura para a Bielorrússia⁶. Originalmente publicado em 1997, o livro é de autoria da jornalista e escritora Svetlana Aleksievitch. No Brasil, a obra ganhou sua primeira edição em abril de 2016, publicada pela editora *Companhia das Letras*. Em junho e novembro do mesmo ano, a editora lançou mais duas produções da autora: *A Guerra Não Tem Rosto de Mulher* e *O Fim do Homem Soviético*, publicados originalmente em 1983 e 2013, respectivamente. Em 2018, foi a vez de *As Últimas Testemunhas*, de 1985, chegar às prateleiras. Mais recentemente, em 2020, *Meninos de Zinco*, de 1989, também entrou nessa lista.

Svetlana Aleksievitch tem a habilidade de criar, em todos os seus livros, um mosaico complexo com as vozes dos homens, mulheres e crianças da sociedade soviética e pós-soviética que passaram por eventos traumáticos da história: a Segunda Guerra Mundial, o acidente nuclear de Chernobyl, a Guerra do Afeganistão, o colapso da União Soviética. Sua abordagem consiste na coleta de testemunhos de indivíduos que, muitas vezes, não são contemplados nas narrativas históricas oficiais.

O estilo de escrita de Aleksievitch é marcado pela combinação de suas habilidades jornalísticas com uma profunda sensibilidade literária. Suas obras são construídas por fragmentos e monólogos, resultantes do olhar extremamente cuidadoso da autora sobre os depoimentos recolhidos de seus entrevistados. Dessa forma, Svetlana consegue humanizar as narrativas, oferecer uma visão mais abrangente das consequências dos acontecimentos e permitir uma compreensão mais completa das histórias contadas.

À luz dos estudos comunicacionais, as características observadas no trabalho de Svetlana Aleksievitch permitem que suas obras sejam lidas, entendidas e conceituadas enquanto livros-reportagem. Isso porque, segundo Alexandre Maciel:

O livro-reportagem soma-se a todos os outros instrumentos de produção de sentido na sociedade, jornalísticos ou não, como um elemento a mais para o debate público. Um debate marcado pela pluralidade temática, objetividade deflacionada, humanização, abertura de leque de opiniões e visões e pela necessidade de sempre nos revisitarmos pelos caminhos instigantes da memória. (MACIEL, 2018, p. 280)

⁶ Svetlana Aleksievitch nasceu em 1948, na cidade de Stanislav — na época, parte da União Soviética. Atualmente, Stanislav está localizada na Ucrânia e é conhecida como Ivano-Frankivsk. Embora tenha nascido em uma região que agora pertence à Ucrânia, Svetlana é frequentemente associada à Bielorrússia, onde passou grande parte da vida e escreveu suas principais obras. Sendo, portanto, considerada uma escritora bielorrussa.

Maciel é um dos pesquisadores brasileiros que vem se debruçando sobre o livro-reportagem. Para o autor, o livro-reportagem seria uma “possibilidade discursiva de interpretação complexa dos acontecimentos e personagens históricos, sociais e cotidianos pelo prisma das heranças dos saberes jornalísticos, reconfigurados no reconhecimento, procedimento e na narração” (2021, p. 99). Ainda segundo Maciel (2021, p. 75), o jornalista escritor estaria, assim, mais livre dos limites impostos pelas rotinas produtivas das redações — como as linhas editoriais, o tempo reduzido para apurações e as limitações de espaço para escrever — e poderia realizar um trabalho mais autônomo, aprofundado e contextualizado.

Nesse mesmo sentido, Gomberg e Vilardo (2018, p. 5) entendem o livro-reportagem enquanto um produto que segue a tradição jornalística, “partindo sempre do relato de um fato real, mas que possibilita ao seu autor escapar do excessivo regramento do texto jornalístico tradicional na sua busca incessante por dar concretude aos acontecimentos”. Ambos afirmam que apesar do estudo do livro-reportagem se relacionar diretamente com a produção editorial, visto que sua aparição e comercialização acontece no suporte de livro, “este tipo específico de livro surge como consequência da prática da reportagem, portanto, é sobretudo resultado do trabalho jornalístico, um subproduto desse fazer jornalístico” (2018, p. 2).

Não à toa o livro-reportagem é tido como um subproduto do fazer jornalístico. Seu afloramento anda lado a lado à consolidação do *New Journalism*, estilo que surgiu nas redações estadunidenses dos anos 1960 e 1970. Mesmo que não faltem experiências anteriores que foram exitosas ao combinar jornalismo e literatura — como *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e *Dez Dias que Abalaram o Mundo* (1919), de John Reed —, o *New Journalism* influenciou grandemente uma geração de autores brasileiros de livros-reportagem, como será visto a seguir.

2.1. A influência do *New Journalism* e a consolidação do mercado de livros-reportagem no Brasil

Para Ritter (2013, p. 59), “o *New Journalism* surge em um momento em que o cenário cultural e político dos Estados Unidos estava favorecendo o surgimento de uma nova prática textual”. Isso porque as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por mudanças culturais profundas nos Estados Unidos, com a mobilização pelos direitos civis, o ativismo contra a guerra do Vietnã e as transformações nos padrões sociais e comportamentais — Tom Wolfe (2005) definiu a Nova Iorque da época como um pandemônio sorridente.

Wolfe, que foi um dos grandes precursores do *New Journalism*, explica que as redações norte-americanas costumavam funcionar por meio da divisão da equipe entre jornalistas de *hard news*, que cobriam as notícias⁷, e jornalistas de reportagens especiais:

“Reportagens especiais” era a expressão jornalística para uma matéria que escapava à categoria da notícia pura e simples. Abrangia tudo, desde pequenos fatos “divertidos”, engraçados, geralmente do movimento policial [...] até “histórias de interesse humano”, relatos longos e quase sempre hediondamente sentimentais sobre almas até então desconhecidas colhidas pela tragédia ou sobre hobbies estranhos dentro da área de circulação da folha... Em todo caso, as reportagens especiais davam ao sujeito certo espaço para escrever. (WOLFE, 2005, p. 13-14).

Na esteira de todas as mudanças e desafios que ocorriam na época, esse segundo grupo de jornalistas buscou distanciar-se do tom bege pálido e do espírito fleumático que marcava a imprensa (WOLFE, 2005, p. 32), encontrando na literatura um ambiente fértil para alcançar esse objetivo. Esses profissionais — encabeçados por Tom Wolfe, Gay Talese, Truman Capote, Joan Didion, Hunter Thompson, entre outros — passaram, então, a fazer paralelamente um trabalho jornalístico-literário que seria reconhecido como *New Journalism*.

[...] no começo dos anos 60, uma curiosa ideia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da *statusfera* das reportagens especiais. Tinha um ar de descoberta. Essa descoberta, de início modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser... lido como romance. (WOLFE, 2005, p. 19)

Contudo, antes deles, os Estados Unidos já haviam tido experiências jornalísticas bem-sucedidas no campo literário. O livro *Dez Dias que Abalaram o Mundo* (1919), de John Reed, foi inovador ao relatar eventos da Revolução Russa de forma mais subjetiva. Reed não se limitou a apresentar fatos objetivos, ele também expressou suas próprias opiniões e perspectivas sobre os dias que levaram à ascensão do governo de Vladimir Lenin. *Hiroshima* (1946), de John Hersey, também foi magistral ao usar técnicas narrativas para contar a história de seis sobreviventes do bombardeio atômico da cidade de Hiroshima durante a Segunda Guerra Mundial.

Apesar da importância indiscutível, livros como o de Reed e Hersey não fizeram parte de uma tendência, de uma transformação de comportamento da classe jornalística — a própria

⁷ Na classificação dos gêneros jornalísticos proposta por José Marques de Melo, tanto a notícia quanto a reportagem estão classificadas dentro do gênero informativo. Sua diferenciação está na progressão dos acontecimentos: “A notícia é o relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social. A reportagem é o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que já são percebidas pela instituição jornalística” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 66).

distância de publicação entre as obras atesta isso. O *New Journalism*, nesse sentido, surge como um movimento mais forte e estruturado. Wolfe, por exemplo, até destaca uma lista de recursos fundamentais que deveriam guiar a escrita dos novos jornalistas.

O primeiro recurso era considerado o mais simples: “O básico era a construção cena a cena, contar a história passando de cena para cena e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica” (WOLFE, 2005, p. 53). Já o segundo é o registro dos diálogos completos. Para Wolfe, “o diálogo realista envolve o leitor mais completamente do que qualquer outro recurso. Ele também estabelece e define o personagem mais depressa e com mais eficiência do que qualquer outro recurso” (WOLFE, 2005, p. 54).

O terceiro recurso é o ponto de vista da terceira pessoa, isso é:

A técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta. [...] Porém, como pode um jornalista, escrevendo não-ficção, penetrar acuradamente os pensamentos de outra pessoa? A resposta mostrou-se deslumbrantemente simples: entreviste-o sobre seus sentimentos e emoções, junto com o resto. (WOLFE, 2005, p. 54-55).

Por fim, o quarto recurso é considerado por Wolfe o menos entendido:

Trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena. Simbólicos de quê? Simbólicos, em geral, do status de vida da pessoa, usando essa expressão no sentido amplo de todo o padrão de comportamento e poses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou o que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse. (WOLFE, 2005, p. 55).

Todos esses aspectos apontam para uma mudança radical de pensamento, uma transição no que tange a atitude do jornalista durante a produção da reportagem. Nesse novo estilo, os novos jornalistas não queriam transmitir apenas os fatos, “mas também as suas impressões, suas emoções, bem como as impressões e as emoções dos personagens, como se todos eles tivessem origem na sua própria criação” (RITTER, 2013, p. 64). Era o rompimento com a supremacia da objetividade, da pirâmide invertida e do lide. Os repórteres poderiam seguir o caminho oposto, escrevendo textos enriquecidos com técnicas literárias e com espaço para a subjetividade.

Era a descoberta de que é possível na não ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de

consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo, ou dentro de um espaço relativamente curto... para excitar tanto intelectual como emocionalmente o leitor. (WOLFE, 2005, p. 28)

Os jornalistas começam, então, a produzir e publicar trabalhos experimentais que iam além dos limites convencionais do jornalismo (WOLFE, 2005, p. 37), mas que seguiam a tradição da profissão:

Embora seja muitas vezes lido como ficção, o novo jornalismo não é ficção. Ele é, ou deveria ser, tão fidedigno quanto a mais fidedigna reportagem, embora busque uma verdade mais ampla que a obtida pela mera compilação dos fatos passíveis de verificação, pelo uso de aspas e observância dos rígidos princípios organizacionais à moda antiga. O novo jornalismo permite, na verdade exige, uma abordagem mais imaginativa da reportagem, possibilitando ao autor inserir-se na narrativa se assim o desejar, como fazem muitos escritores, ou assumir o papel de um observador neutro, como outros preferem, inclusive eu próprio. (TALESE, 2004, p. 9)

Inicialmente, os espaços encontrados para essas publicações foram as revistas e os suplementos dominicais dos jornais (WOLFE, 2005, p. 30). Mas isso mudou em 1966. Um ano antes, o jornalista Truman Capote havia publicado uma série de reportagens na revista *The New Yorker* sobre o assassinato de uma família abastada no Kansas. Em 1966, as reportagens foram compiladas e publicadas no sucesso *A Sangue Frio*. Era a reportagem em formato de livro.

A Sangue Frio demandou uma pesquisa minuciosa e um esforço hercúleo de investigação. Capote passou anos entrevistando os assassinos Richard “Dick” Hickock e Perry Smith na prisão, explorando suas motivações e personalidades. O livro acompanha o assassinato, o desenvolvimento da investigação, a captura dos culpados e seus julgamentos. A narrativa também salta entre diferentes pontos no tempo com o uso de *flashbacks* que revelam a história de vida dos assassinos. O resultado foi que a obra desempenhou um papel fundamental na consolidação do *New Journalism* e na popularização do livro-reportagem:

Foi uma sensação — e um baque terrível para todos os que esperavam que o maldito Novo Jornalismo ou Parajornalismo se esgotasse como uma moda. Afinal, ali estava não um jornalista obscuro, nem algum escritor freelance, mas um romancista de longa data... cuja carreira estava meio parada... e, de repente, de um só golpe, com aquela virada para a maldita forma nova de jornalismo, não só ressuscitava sua reputação, mas a elevava mais alto que nunca antes.. e, em troca, tornava-se uma celebridade da mais inacreditável magnitude. Pessoas de todo tipo leram *A Sangue Frio*, pessoas de todos os níveis de gosto. Todo mundo foi absorvido por aquilo. O próprio Capote não chamava seu livro de jornalismo; longe disso; dizia que tinha inventado um novo gênero literário, “o romance de não-ficção”. Porém, seu sucesso atribuiu uma força esmagadora àquilo que logo viria a ser chamado de Novo Jornalismo. (WOLFE, 2005, p. 45-46)

Apesar do próprio Capote buscar se distanciar do jornalismo, fato é que seu livro inspirou muitos jornalistas a experimentarem novas abordagens narrativas em seus trabalhos. Para além dos artigos e colunas nos jornais e revistas, Wolfe (2005, p. 46) cita outros livros-reportagem que foram publicados no rastro de *A Sangue Frio: M*, de John Sack (1967); *Paper Lions*, de George Plimptom (1966); *Hell's Angels: Medo e Delírio Sobre Duas Rodas*, de Hunter Thompsom (1967); *Rastejando até Belém*, de Joan Didion (1968); *Jack Ruby*, de Garry Wills e Ovis Demaris (1967); *Os Exércitos da Noite*, de Norman Mailer (1968); *Fama e Anonimato*, de Gay Talese (1970).

Os livros do *New Journalism* também influenciaram o fazer jornalístico no universo do livro-reportagem brasileiro. Fernando Morais — autor de *A Ilha* (1976), *Olga* (1985), *Chatô, o Rei do Brasil* (1994), entre outros — admite a influência do estilo de Truman Capote, Gay Talese e Norman Mailer para a geração de profissionais da qual faz parte (MORAIS, 2016, informação verbal, *apud* MACIEL, 2018, p. 161). Caco Barcellos — autor de *Rota 66* (1992), *Abusado: O Dono do Morro Dona Marta* (2003), entre outros — releu *A Sangue Frio* mais de 30 vezes: “É todo transformado. Todo anotado. Eu estudava inclusive a maneira como ele começava cada parágrafo, que eu achava muito original” (BARCELLOS, 2016, informação verbal, *apud* MACIEL, 2018, p. 161).

Anteriores aos novos jornalistas, no entanto, o Brasil também já contava desde o início do século XX com repórteres e cronistas que se aventuraram no território do livro, como Lima Barreto, João do Rio e Euclides da Cunha. Esse último foi responsável por cobrir a Guerra de Canudos pelo *Jornal Estado de São Paulo*, experiência que resultou no livro *Os Sertões* (1902). A obra foi basilar para a literatura brasileira ao tratar com minúcia aspectos geográficos, sociais e políticos do sertão nordestino, explorando temas como a violência, a identidade nacional e as tensões culturais no país.

Apesar disso, para esse trabalho — assim como para a tese de Maciel —, interessa mais o legado desses autores em “narrar as cidades em profusão, seus tipos humanos e até mesmo denunciar as mazelas escondidas por trás do suposto progresso desenfreado do início do século XX”, no “exercício constante das confluências entre a reportagem e o narrar literário” (MACIEL, 2018, p. 103).

O legado desses autores é mais significativo porque, apesar do impacto inegável de obras como *Os Sertões*, é preciso reserva ao definir os primeiros livros escritos por jornalistas brasileiros como livros-reportagem (MACIEL, 2018, p. 96). Para Catalão (2010), esse produto só teria espaço e começaria a se consolidar no mercado brasileiro por volta de 1970:

A inexistência de um público leitor massivo, a raridade de trabalhos como os de Euclides e Barreto, a hegemonia de um modelo jornalístico ainda “artesanal” (cf. SODRÉ, 1999) e o estágio incipiente em que ainda se encontravam o mercado editorial brasileiro e o processo de profissionalização do jornalista exigem cautela de quem se disponha a considerar as obras desses dois predecessores como “livros-reportagem” – termo que sequer era corrente na época. (CATALÃO, 2010, p. 101)

Além dos nomes já citados do início do século XX, outras experiências brasileiras contribuíram para preparar o terreno do livro-reportagem no país: a revista *O Cruzeiro*, com Joel Silveira, Edmar Morel e David Nasser em 1950, a revista *Realidade*, em 1960, e o *Jornal da Tarde*, em 1970. Para Lima (2009, p. 237), essas revistas e jornais que optaram pelo aprofundamento das reportagens por meio de uma proposta estética refinada ajudaram a audiência a se acostumar com produções jornalísticas-literárias e a se interessar “em consumir livros-reportagem que ofereçam uma modalidade de informação mais densa”.

Todas as influências nacionais e internacionais citadas nos parágrafos anteriores convergem, em 1970, para que o mercado de produção de livros-reportagem comece a ter presença substancial no Brasil. Em 1975, a editora *Civilização Brasileira* lançou os romances-reportagem⁸ *O Caso Lou*, de Carlos Heitor Cony, e *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, de José Louzeiro. Antes, em 1973, foi fundada a editora *Alfa-Ômega*, inicialmente voltada para a publicação de trabalhos acadêmicos com ideias contrárias à Ditadura Militar (CATALÃO, 2010, p. 101). No entanto, “quando essa fonte foi se esgotando, a editora percebeu que teria um outro caminho a seguir, via livro-reportagem” (LIMA, 2009, p. 242).

Nos anos 1970, além de ter traduzido obras de Marx e Engels, a pequena editora *Alfa-Ômega* apostou em iniciativas ousadas no campo do jornalismo, como encampar a publicação de *A Ilha*, de Fernando Morais, em 1976. [...] Além de ser um marco na história do livro-reportagem brasileiro, *A Ilha* abriu a perspectiva de todo um mercado editorial. Foi um sucesso comercial, com 30 edições esgotadas, o marco de 60 semanas nas listas de livros mais vendidos e traduções na Europa, Estados Unidos e América Latina. (MACIEL, 2018, p. 116-118)

Em *A Ilha*, Fernando Morais conta sobre o governo socialista vigente em Cuba, para onde viajou clandestinamente. Antonio Callado, autor do prefácio da primeira edição da obra, afirma que o livro é uma reportagem no seu sentido mais exato: “Ela só admitiria um

⁸ Cosson defende a definição do romance-reportagem como um gênero híbrido, situado na fronteira entre o jornalismo e a literatura. Para o autor, o romance-reportagem é ambíguo, porque não permite uma definição que se “incline indubitavelmente para um ou para outro dos discursos” (COSSON, 2007, p. 252 *apud* MACIEL, 2018, p. 116). No entanto, “seja qual for o seu enquadramento [...], o romance-reportagem, que continuou revelando novos autores não só nos anos 1970, foi um movimento importante para consolidar um mercado editorial brasileiro para o livro-reportagem” (MACIEL, 2018, P. 116).

qualitativo, o de reportagem escolhida, já que o autor não foi imperativamente incumbido por nenhum jornal ou revista de ir a Cuba. Escolheu, como jornalista, seu tema, quis conhecer pessoalmente o país” (CALLADO, 1978, p. 17 *apud* MACIEL, 2018, p. 118-119).

Além de Fernando Morais, uma leva de jornalistas, ancorada pelas editoras, passa a publicar trabalhos na forma de livro-reportagem nos anos seguintes. Dentre eles estão Percival de Souza, Cláudio Bojunga, Fernando Portela, Marcos Faerman e Otávio Ribeiro, que viveram a transição de atitude da classe jornalística em relação ao produto:

A partir de meados dos anos 1980, o livro passa a ser encarado, tanto pelas editoras quanto pelos repórteres, como um espaço mais aprofundado para o exercício da reportagem. Aos poucos, as editoras passam a investir em repórteres que apresentam projetos exclusivos, principalmente biografias, tornando ainda mais variada e consistente a produção de livros-reportagem no Brasil a partir do final daquela década. (MACIEL, 2018, p. 121)

A consolidação do gênero no mercado inaugura, também, um novo campo de pesquisa. Em 1990, o professor Edvaldo Pereira Lima, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, defende a primeira tese de doutorado brasileira dedicada ao livro-reportagem. O trabalho, que deu origem ao livro *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*, publicado originalmente em 1993, é responsável pela proposta inaugural de conceituação do livro-reportagem no meio acadêmico. Em sua pesquisa, Lima sugere que o livro-reportagem é um “veículo de comunicação impressa não periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística periódicos” (LIMA, 2009, p. 26).

Posterior a Lima, a tese de doutorado *Jornalismo best-seller: o livro-reportagem no Brasil contemporâneo*, do professor Antonio Heriberto Catalão Júnior, submete uma nova definição do livro-reportagem, entendendo-o como um gênero do discurso com um tipo relativamente estável de enunciado — produzido na forma de reportagem e materializado em livro (CATALÃO, 2010, p. 12). Apesar de defendida no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Unesp/Araraquara, a tese de Catalão também trouxe importantes contribuições para o campo da Comunicação.

Sem a pretensão de apresentar uma visão conclusiva acerca da conceituação teórica do livro-reportagem, os dois subcapítulos a seguir irão apresentar as definições propostas por Lima e Catalão. Afinal, discutir as variações conceituais também é “voltar-se às questões de fundo sobre o papel do jornalismo e retomar as teorias do jornalismo que motivam os jornalistas-autores a decidirem por comunicar jornalisticamente por meio de um livro-reportagem” (GOMBERG; VILARDO, 2018, p. 3).

Também não há o objetivo de encravar o objeto de estudo desta monografia — o livro-reportagem *Vozes de Tchernóbil: A História Oral do Desastre Nuclear*, de Svetlana Aleksievitch — dentro de uma das elaborações conceituais citadas acima, definindo se ele é um veículo de comunicação jornalística, ou um gênero do discurso. O exercício aqui será observar quais são os aspectos fundamentais apontados por Lima e Catalão que se apresentam na obra e que permitem que ela seja compreendida, em primeira instância, enquanto um livro-reportagem.

2.2. O livro-reportagem enquanto veículo de comunicação jornalística

Para definir o livro-reportagem, Lima (2009) desmembra o binômio que o compõe. Em primeiro lugar, a reportagem, que o autor entende como a ampliação da notícia. Essa ampliação acontece por meio da “horizontalização do relato — no sentido da abordagem extensiva em termos de detalhes — e também sua verticalização — no sentido de aprofundamento da questão em foco, em busca de suas raízes, suas implicações, seus desdobramentos possíveis” (LIMA, 2009, p. 26).

Em segundo lugar, o livro. Lima apoia-se na delimitação de Rabaça e Barbosa e entende o livro como uma publicação não-periódica, materialmente caracterizada pela reunião de folhas de papel impresso⁹ ou manuscritas (RABAÇA; BARBOSA, 1978, p. 28b *apud* LIMA, 2009, p. 26).

Para Lima, portanto, o livro-reportagem é entendido como uma mídia jornalística não periódica que veicula reportagens em grau de amplitude superior quando comparado ao jornal, à revista, ou aos meios eletrônicos. O “‘grau de amplitude superior’ pode ser entendido no sentido de maior ênfase de tratamento ao tema focalizado, [...] quer no aspecto extensivo, da horizontalização do relato, quer no aspecto intensivo, de aprofundamento, seja quanto à combinação desses dois fatores” (LIMA, 2009, p. 26).

Para complementar a definição, Lima aponta três aspectos fundamentais que distinguem o livro-reportagem dos demais livros: em relação ao conteúdo, “o objeto de abordagem de que trata o livro-reportagem corresponde ao real, ao factual” (LIMA, 2009, p. 27); em relação ao tratamento e “compreendendo a linguagem, montagem e edição do texto, o livro-reportagem apresenta-se como eminentemente jornalístico” (LIMA, 2009, p. 27); em relação à função, “o livro-reportagem pode servir a distintas finalidades típicas ao jornalismo,

⁹ A questão da materialidade do papel deve-se à inexistência dos livros eletrônicos na época.

que se desdobram desde o objetivo fundamental de informar, orientar, explicar” (LIMA, 2009, p. 28).

Apesar do livro-reportagem apresentar-se como um produto fundamentalmente jornalístico, ele também tem aspectos que o diferenciam dos demais dentro dessa classe. Lima destaca a falta de periodicidade e a diferença na compreensão da atualidade — no livro-reportagem, este último fator está mais ligado à abordagem do contemporâneo do que do real imediato.

Apesar de se caracterizar pela *universalidade* – a temática é tão variada quanto nos jornais e nas revistas – e pela *difusão coletiva* – pois também circula publicamente para uma audiência heterogênea, dispersa geograficamente –, o livro-reportagem não apresenta *periodicidade*, tem quase sempre caráter monográfico, bem como seu conceito de *atualidade* deve ser compreendido sob uma ótica de maior elasticidade do que o que se aplica às publicações periódicas. (LIMA, 2009, p. 30)

Em relação à ótica mais elástica pela qual se deve entender o vínculo entre o livro-reportagem e a atualidade, Lima delimita duas categorias básicas de livro-reportagem: “o livro-reportagem que aproveita um fato de repercussão atual, para explorá-lo com maior alcance, enquanto o impacto reverbera pela sociedade” (LIMA, 2009, p. 35), e “o livro-reportagem que não se limita ao rigorosamente atual, trabalhando temas um pouco mais distantes no tempo, de modo que possa, a partir daí, trazer explicações para as origens, no passado, das realidades contemporâneas” (LIMA, 2009, p. 36). Nessa segunda categoria, estão também os livros-reportagem que abordam “temas não atrelados a um fato nuclear específico, no sentido restrito do termo, e que mais se relacionam à explicação de uma situação mais ou menos perene” (LIMA, 2009, p. 36).

Tendo em vista o contexto de produção, Lima também divide dois grupos particulares de livros-reportagem: “o livro-reportagem que se origina de uma grande-reportagem ou de uma série de reportagens veiculadas na imprensa cotidiana” (LIMA, 2009, p. 34), e o “livro-reportagem originado, desde o começo, de uma concepção e de um projeto elaborado para livro” (LIMA, 2009, p. 34).

Pensando na linha temática e nos modelos de tratamento narrativo, o professor propõe, ainda, a classificação dos livros-reportagem em 13 grupos distintos. Para esta monografia, interessa o livro-reportagem depoimento, que “reconstitui um acontecimento relevante, de acordo com a visão de um participante ou de uma testemunha privilegiada” e que “pode ser escrito pelo próprio envolvido — geralmente com a assistência de um jornalista — ou por um profissional que compila o depoimento e elabora o livro”. (LIMA, 2009, p. 51). O último caso

é o que está presente em *Vozes de Tchernóbil: A História Oral do Desastre Nuclear*, de Svetlana Aleksievitch. O livro tem como principal proposta ser um coral das vozes escutadas pela autora ao longo do processo de produção da obra.

Também é possível classificar o livro-reportagem em questão a partir dos outros critérios estabelecidos por Lima. Na primeira proposta de categorização, que diz respeito à atualidade, *Vozes de Tchernóbil* está junto aos livros que não se limitam ao rigorosamente atual, visto que a obra foi publicada originalmente 11 anos depois do acidente nuclear em Chernobyl. Na categorização que leva em conta o contexto de produção, *Vozes de Tchernóbil* está no segundo grupo, daqueles que foram concebidos, desde o princípio, para o livro.

Em sua tarefa de construir o quadro conceitual do livro-reportagem, Lima chega a uma de suas principais conclusões: o livro-reportagem é um subsistema híbrido que tem ligações tanto com o sistema jornalismo, quanto com o sistema editorial.

Assim, levando em conta a sua face dinâmica, o livro-reportagem é um subsistema por incorporar elementos procedentes do jornalismo — os próprios autores, sua narrativa por excelência, que é a reportagem, seus recursos técnicos — e, em menor escala, do sistema editorial — os meios de produção específicos do setor, as condições peculiares de produção de livros e suas condicionantes, as editoras, o mercado editorial, o público, os esquemas de distribuição do produto livro, e assim por diante. (LIMA, 2009, p. 39)

Quanto à função desse subsistema, Lima complementa:

Então, se cabe ao jornalismo informar e orientar, cabe a seu subsistema, o livro-reportagem, informar e orientar com profundidade, transformando-se este último papel num instrumento complementador e extensor dessa função declarada, individualizadora, do jornalismo. Naturalmente, circula no nível subjacente, das funções reais, tanto nos veículos cotidianos quanto no livro, a série diversificada de finalidades que incluem a função ideológica, a função política, a função econômica, a função educativa e todas as demais. (LIMA, 2009, p. 40)

Ao aprofundar a função informativa e orientativa, Lima compreende que o livro-reportagem “cobre vazios deixados pela imprensa, e amplia, para o leitor, a compreensão da realidade” (LIMA, 2009, p. 61). Nesse esforço, “as regras combinatórias dos elementos de que se utiliza o livro, para a construção da reportagem, atingem um patamar próprio, diferenciado de operação” (LIMA, 2009, p. 61). Dadas as diferenças entre a produção do livro-reportagem e a produção jornalística regular, Lima entende que o autor passa a ter uma série de “liberdades” em relação às rotinas produtivas, dentre elas: liberdade de tema, de angulação, do eixo de abordagem, das fontes e do tempo.

Svetlana Aleksievitch soube aproveitar as liberdades oferecidas pelo livro-reportagem.

Enquanto a imprensa se preocupava em relatar rapidamente “o que aconteceu naquela noite na central, quem é culpado, como o acidente foi ocultado do mundo e da própria população, quantas toneladas de areia e concreto foram necessárias para construir o sarcófago sobre o reator mortífero” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 40), a autora elegeu como temática para *Vozes de Tchernóbil* o mundo pós Chernobyl daqueles que sobreviveram ao desastre.

A angulação escolhida pela autora foi entender como essas pessoas reagiram ao evento e como aquelas experiências afetaram suas vidas e suas consciências¹⁰. Seu eixo de abordagem, como já citado, consistiu na coleta de testemunhos orais dos sobreviventes, mostrando que o livro-reportagem não precisa, obrigatoriamente, girar em torno do acontecimento, mas “pode vislumbrar um horizonte mais elevado penetrando na situação ou nas questões mais duradouras que compõem um terreno das linhas de força que determinam os acontecimentos” (LIMA, 2009, p. 85).

A autora realizou mais de 500 entrevistas, dentre as quais 107 foram incluídas na versão final do livro. Svetlana conversou com ex-trabalhadores da central atômica, cientistas, médicos, soldados, evacuados e residentes ilegais em zonas proibidas. Com homens, mulheres e crianças. “Com aqueles para quem Tchernóbil representa o conteúdo fundamental do mundo, cujo interior e entorno, e não só a terra e a água, Tchernóbil envenenou.” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 43). Isso deixa evidente que é possível, no livro-reportagem, “fugir do estreito círculo das fontes legitimadas e abrir o leque para um coral de vozes variadas” (LIMA, 2009, p. 84).

A complexidade na coleta dos testemunhos fez com que a escrita de *Vozes de Tchernóbil* levasse mais de dez anos, revelando a liberdade temporal do livro-reportagem. “Livre do ranço limitador da presentificação restrita, o livro-reportagem avança para o relato da contemporaneidade, resgatando no tempo algo mais distante do de hoje, mas que, todavia, segue causando efeitos neste.” (LIMA, 2009, p. 84).

Para Lima, esse território de liberdades também permite que os autores utilizem “todo o seu potencial de construtores de narrativas da realidade” (LIMA, 2009, p. 33), e o livro-reportagem oferece a esses profissionais “numerosas possibilidades de tratamento sensível e inteligente do texto, enriquecendo-o com recursos provenientes não só do

¹⁰ Além do capítulo *Entrevista da autora consigo mesma sobre a história omitida e sobre por que Tchernóbil desafia a nossa visão de mundo* e do apêndice *A batalha perdida*, informações sobre o processo de produção de Svetlana Aleksievitch para o livro-reportagem foram retiradas da entrevista concedida pela autora ao site da Dalkey Archive, que foi posteriormente traduzida por Carlos Alberto Bárbaro para o blog da editora *Companhia das Letras*. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Uma-conversa-com-Svetlana-Aleksievitch>. Acesso em 18 de setembro de 2023.

jornalismo, mas também da literatura” (LIMA, 2009, p. 34).

É na incorporação de estratégias narrativas que Lima acredita residir a chave do êxito deste tipo de livro: “o livro-reportagem atingiu respeitável nível de expressão ao transplantar para seu campo específico, com sucesso, técnicas da literatura” (LIMA, 2009, p. 244). Para Lima, essa abordagem é fundamental porque, no processo de comunicação com o leitor, o livro-reportagem busca atingir a harmonia entre a eficiência e a fluência. “A primeira cumpre a tarefa de informar e orientar com profundidade, de modo que o leitor obtenha uma compreensão ampliada da realidade. A segunda serve ao propósito de cumprir esta missão com elegância.” (LIMA, 1993, p. 15).

Svetlana Aleksievitch bebeu da tradição da literatura russa para escrever *Vozes de Tchernóbil*. Uma das referências da autora foi o livro *O Bloqueio* (1977), de Daniil Granin e Aliés Adamóvitch, que narra o cerco a Leningrado, durante a Segunda Guerra Mundial, por meio das recordações das vítimas. Inspirada nesse tipo de abordagem, Svetlana acredita que os pesadelos do século XX merecem ser mostrados como eles são, não há espaço para inventividade. Para isso, “exige-se uma ‘supraliteratura’, uma literatura que esteja além da literatura. É a testemunha que deve falar” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 372).

Dessa forma, o principal recurso literário empregado pela autora em *Vozes de Tchernóbil* é a polifonia. A partir dos depoimentos coletados, ela cria um rico painel de experiências e pontos de vista. Por conta disso, a estrutura do texto é fragmentada — os testemunhos são organizados de modo a criar uma narrativa coesa, mas não necessariamente linear.

Os depoimentos aparecem no livro-reportagem por meio dos monólogos e dos coros, o que revela outra técnica empregada no livro-reportagem: as vozes dos entrevistados são as protagonistas. Todos os depoentes são narradores personagens, que contam suas histórias na primeira pessoa do singular.

As exceções acontecem no *Monólogo junto a um poço fechado* (p. 205-213), em que a autora também insere alguns comentários em primeira pessoa:

Uma conversa que inesperadamente havia começado tão séria, infelizmente para mim, não prosseguiu. Uma tarefa urgente aguardava os rapazes. Compreendi que estavam abandonando para sempre a sua casa natal. Foi quando surgiu na soleira a dona da casa. Ela veio me abraçar como se eu fosse da família. E me beijou. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 206-207).

E também no *Monólogo sobre o fato de que há muito descemos da árvore e não inventamos nada para que ela se convertesse depois numa roda* (p. 198-205), em que a autora

mostra alguns fragmentos de diálogo que teve com a entrevistada, uma doutora em ciências agrícolas. Ao longo do texto, Svetlana questiona à testemunha: “E por que isso?” (p. 198), “O que você propõe? Como as pessoas devem viver aqui?” (p. 200).

Outro recurso literário presente em *Vozes de Tchernóbil* é o uso de marcações que revelam detalhes da entrevista, como o modo pelo qual algo foi dito pelo entrevistado, um gesto que foi feito ou o tom que foi usado. Essas marcações aparecem no texto destacadas em itálico e entre parênteses. Em *Três monólogos sobre um antigo terror; e sobre por que o homem calava enquanto as mulheres falavam* (p. 87-97), por exemplo, há: (*Chora*), (*Chora de novo*), (*Silêncio*), (*Enxuga as lágrimas*), (*Cala-se um tempo. Depois, chora longamente*), (*Novamente se cala*), (*Acrescenta ainda algumas palavras*), (*De repente, sorri*) e (*E junto ao portão, já se despedindo*). A autora também não usa filtros ou alterações significativas na linguagem, conteúdo ou estilo das falas dos entrevistados. Somadas, essas duas técnicas dão um tom realista à narrativa e aproximam o leitor dos relatos.

Desse modo, *Vozes de Tchernóbil* é um exemplo da aliança proposta por Lima entre a eficiência e a fluência no livro-reportagem. Por meio dos princípios da horizontalização e da verticalização, Svetlana apresenta um panorama muito completo da realidade dos sobreviventes de Chernobyl, cumprindo a função de informar com profundidade sobre “ocorrências sociais, episódios factuais, acontecimentos duradouros, situações, ideias e figuras humanas, de modo que ofereça ao leitor um quadro da contemporaneidade capaz de situá-lo diante de suas múltiplas realidades, de lhe mostrar o sentido, o significado do mundo contemporâneo” (LIMA, 2009, p. 39); e por meio do uso de diversas ferramentas narrativas, importando técnicas da literatura de ficção e adaptando-as para histórias da vida real, o livro também “supera o caráter perecível do texto jornalístico tradicional, transcende o tempo, chega a um público diferenciado e conquista um status cultural de maior prestígio” (LIMA, 2009, p. 352).

2.3. O livro-reportagem enquanto gênero do discurso

Antonio Heriberto Catalão Júnior (2010) ampara-se em Bakhtin e conceitua o gênero do discurso como um tipo relativamente estável de enunciado, elaborado em um campo específico da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2003, p. 262 *apud* CATALÃO, 2010, p. 12). Para Bakhtin, “é por meio dos gêneros que organizamos nossos discursos, nossa participação dialógica na vida social e também nossa inserção no mundo da linguagem”

(BAKHTIN, 2003, p. 282-283 *apud* CATALÃO, 2010, p. 47).

Catalão explica que todo processo de comunicação discursiva implica no diálogo entre os sujeitos que dele participam e que o enunciado consiste na unidade por meio da qual esse diálogo se desenvolve (CATALÃO, 2010, p. 44). Nesse sentido, os tipos de enunciados — isto é, os gêneros do discurso — são as “correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2003, p. 268 *apud* CATALÃO, 2010, p. 48).

Partindo desse panorama conceitual, Catalão defende, portanto, que o livro-reportagem é um gênero do discurso enquadrado no campo da comunicação discursiva jornalística. A particularidade dos seus “enunciados típicos” é que eles são “produzidos mediante trabalhos de reportagem e materializados e difundidos em livro” (CATALÃO, 2010, p. 12).

Além disso, o enunciado típico desse gênero “nasce das ideias, indagações, descobertas, interesses e valores de um autor específico” (CATALÃO, 2010, p. 128). Esse autor específico é um jornalista, “cuja enunciação tem como destinatário um público leitor potencialmente numeroso, difuso, heterogêneo e não-especializado” (CATALÃO, 2010, p. 8). E porque é resultado de um projeto desse jornalista, o livro-reportagem corresponde a uma situação particular de comunicação:

Assim, todo livro-reportagem é resultado de um projeto discursivo, de uma escolha que o constitui como tal e não como tese, poema, conto, relatório, etc. Tal escolha é determinada [...] pela intenção discursiva de seu autor, considerando a situação concreta de comunicação em que se insere, sua condição pessoal e a de seus destinatários, o conteúdo semântico-objetual que constituirá seu tema [...], dentre outros fatores. E ao escolher esta forma de gênero particular em vez de qualquer outra, o autor assume uma posição específica na trama dialógica da cultura, determina o lugar a partir de onde formulará e dirigirá sua intervenção – inscreve-se, enfim, no campo histórico, social e, portanto, impessoal da linguagem. (CATALÃO, 2010, p. 49-50)

Neste gênero do discurso, o jornalista também ocupa uma posição dialógica singular, sendo-lhe possível relacionar-se com o leitor, já que “o caráter autoral do gênero permite ao repórter desvencilhar-se de constrangimentos enunciativos típicos de um campo marcado pela concentração de poder, pela normatização de procedimentos e de estilos, pelo cultivo da impessoalidade e por restrições temáticas, temporais e de espaço” (CATALÃO, 2010, p. 129).

Nessa interpretação, Catalão aproxima-se de Lima. No entanto, o primeiro complementa o raciocínio, apontando uma ironia nesta dita liberdade: “ausente a subordinação funcional e econômica, é necessário ser bem-sucedido comercialmente para ter o próprio trabalho remunerado” (CATALÃO, 2010, p. 233). Isso demanda o esforço de

selecionar temáticas que atraíam o interesse público e escrever sobre elas de maneira acessível e facilmente inteligível, de modo a atrair o maior número de leitores possível (CATALÃO, 2010, p. 129). Então, se por um lado o livro-reportagem libera o autor de “vários constrangimentos que são típicos do campo jornalístico, devidos aos interesses organizacionais que nele predominam”, por outro, “exige-lhe — sob pena de não ter seu trabalho remunerado — a realização do mais elementar objetivo da velha *penny press*¹¹: vender sua mercadoria, como em qualquer negócio capitalista” (CATALÃO, 2010, p. 129).

O *corpus* de pesquisa de Catalão é composto pelos 18 livros-reportagem mais vendidos no Brasil entre 1966 e 2004. A análise desse *corpus*, segundo o autor, revela características típicas, embora não universais, do livro-reportagem enquanto gênero discurso. Essas características podem ser entendidas como “as situações de comunicação discursiva recorrentes, cuja repetição implica intencionalidades e projetos discursivos típicos” e as “maneiras igualmente típicas de realizar tais intencionalidades e projetos” (CATALÃO, 2010, p. 126).

Apesar do autor apontar a existência de exceções, a autoria individual é a primeira característica recorrente no livro-reportagem. Para Catalão, tal traço é reforçado “pelas menções que são feitas à intencionalidade, à ideia, ao projeto que orientou a produção de tais reportagens. É o repórter quem assume cada uma dessas iniciativas” (CATALÃO, 2010, p. 127). Todas as tarefas envolvendo definição de pauta, planejamento, pesquisa, coleta de informações e elaboração do texto costumam ser resultado de um projeto individual do jornalista que produzirá o livro-reportagem (CATALÃO, 2010, p. 128).

Catalão também observou a predominância do relato como tipo de enunciado que constitui os livros-reportagem. Dentro dessa lógica, “o livro-reportagem típico dedica-se, portanto, à enunciação de um acontecimento — melhor, de acontecimentos, entretecidos na trama de uma biografia, de certo momento histórico, de determinadas ações ou de situações nucleares” (CATALÃO, 2010, p. 130). Nesse contexto, a segunda característica é a narração como procedimento composicional típico do livro-reportagem. Essa narração é marcada, na maior parte das vezes, pelo “relato linear constituído por uma sucessão de episódios articulados conforme a ordem cronológica de suas ocorrências” (CATALÃO, 2010, p. 131).

A terceira característica é a familiaridade. Para Catalão, é típico no livro-reportagem “que o autor oriente sua enunciação para uma relação de proximidade pessoal com o leitor”, tendo em vista “o caráter massivo do público a que se dirige” (CATALÃO, 2010, p. 134). Os

¹¹ *Penny press* é um termo que se refere ao estilo de jornalismo popular do século XIX nos Estados Unidos, caracterizado por ser acessível especialmente à classe trabalhadora, devido ao baixo custo de venda.

aspectos que marcam essa familiaridade entre os interlocutores são a ausência de qualquer forma cerimoniosa, oficial ou hierárquica de tratamento, o emprego de termos coloquiais, a recusa de expressões especializadas, o uso reduzido de adjetivos e substantivos abstratos e a opção por parágrafos e períodos curtos.

A quarta característica considerada é o didatismo, isto é: “em vez de se limitar à caracterização apenas por meio das ações e palavras que atribui a tais personagens, o autor prefere sempre oferecer explicações complementares a seu respeito, especificando quem é cada uma e qual seu papel no enredo” (CATALÃO, 2010, p. 138).

Catalão também verificou que nos livros-reportagens “não é comum haver dúvidas, indefinições ou inquietações do autor, seja quanto aos acontecimentos relatados, às teses defendidas ou às informações que as sustentam e ao processo por meio do qual elas foram obtidas” (CATALÃO, 2010, p. 140). O pesquisador denominou essa característica de onisciência, devido ao tom predominante de certeza e segurança dos autores quanto a si mesmos.

A valorização da excepcional — “em detrimento não apenas do acontecimento banal, corriqueiro, mas também das informações e análises que não se associem diretamente a um acontecimento excepcional que lhe sirva de ‘gancho’” (CATALÃO, 2010, p. 144) — é outra recorrência no livro-reportagem. Segundo Catalão, esse aspecto “dá inegável contribuição para o sucesso comercial de cada livro, na medida em que dá ênfase à suposta importância e à singularidade do acontecimento, personagem ou tese de que o livro-reportagem trata e aumenta seu apelo junto ao leitor-consumidor” (CATALÃO, 2010, p. 146).

A sétima característica listada por Catalão é a personificação, ou seja, a centralidade que os personagens desempenham no livro-reportagem. Esse aspecto não está presente apenas nas biografias. Nos livros-reportagem em geral, nota-se que “a história é abordada sob uma perspectiva personificada, como um palco em cujo centro estão sempre as personagens que supostamente a fazem” (CATALÃO, 2010, p. 147).

Por fim, Catalão discorre sobre o aspecto da contemporaneidade, entendendo-a como o fator “que define a dimensão espaço-temporal da relação dialógica entre autor e leitores do livro-reportagem” (CATALÃO, 2010, p. 154). Sob essa perspectiva, ele defende que o livro-reportagem proporciona ao leitor “uma experiência de contemporaneidade em relação ao assunto, à trama e às pessoas de que o repórter fala, mediante o contato ‘direto’, ‘imediato’, ‘envolvente’ que o discurso proporciona” (CATALÃO, 2010, p. 156).

No livro-reportagem *Vozes de Tchernóbil: A História Oral do Desastre Nuclear* é possível observar, em maior ou menor grau, todas as características apontadas por Catalão: a

autoria individual de Svetlana Aleksievitch; a familiaridade com o leitor, vista principalmente no capítulo *Entrevista da autora consigo mesma sobre a história omitida e sobre por que Tchernobil desafia a nossa visão de mundo*, escrito em primeira pessoa por uma Svetlana que divide suas motivações para produção da obra, e nas marcações ao longo do livro que revelam o comportamento dos entrevistados durante o testemunho; o didatismo nas notas de rodapé, que explicam certos termos e situações típicas da sociedade soviética, e na creditação de todos os depoentes; a valorização do excepcional ao falar sobre as figuras que sofreram diretamente os efeitos do “principal acontecimento do século XX” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 39); a centralidade dos personagens, que costumam toda a narrativa através dos monólogos e coro de vozes. Apesar de não seguir uma linearidade cronológica, no aspecto da narração, há também a predominância do relato e a enunciação dos acontecimentos vividos pela sociedade soviética pós Chernobyl entretecidos na trama desse momento histórico particular.

Já o aspecto da onisciência expressa-se de maneira singular em *Vozes de Tchernobil*. Svetlana não se coloca como uma autora que “tudo explica” e “parece tudo saber” (CATALÃO, 2010, p. 140). A autora, pelo contrário, questiona se está “dentro da nossa capacidade alcançar e reconhecer um sentido nesse horror” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 39), porque “Tchernobil é um enigma que ainda tentamos decifrar. Um signo que não sabemos ler” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 41). A onisciência de Svetlana mostra-se verdadeiramente presente quando a autora alega dedicar-se à “história omitida, aos rastros imperceptíveis da nossa passagem pela Terra e pelo tempo”, escrevendo sobre “os relatos da cotidianidade dos sentimentos, dos pensamentos e das palavras” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 40), pois foi nesse esforço que viu “como o homem pré-Tchernobil se converteu no homem de Tchernobil” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 45). O tom de certeza, nesse caso, revela-se nos relatos recolhidos por Svetlana e na defesa de que “cada bielorrusso é uma espécie de ‘caixa-preta’ viva” que “registra as informações para o futuro” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 43).

E finalmente, a contemporaneidade em *Vozes de Tchernobil* também alcança outras dimensões. Svetlana discorre com frequência sobre como o acidente nuclear rompeu o fio do tempo, início e fim se tocaram: “Antes de tudo, em Tchernobil se recorda a vida ‘depois de tudo’: objetos sem o homem, paisagem sem o homem. Estradas para lugar nenhum, cabos para parte alguma. Você se pergunta o que é isso: passado ou futuro?” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 51). Nesse sentido, *Vozes de Tchernobil* só consegue definir a dimensão espaço-temporal entre autora e leitores quando rompe a dimensão espaço-temporal por completo, já que o tempo da vida humana, quando comparado ao tempo em que a radiação emitida pelo acidente estará presente no planeta, passa a ser irrisório.

Mas olho para Tchernóbil como para o início de uma nova história; Tchernóbil não significa apenas conhecimento, mas também pré-conhecimento, porque o homem pôs em discussão a sua concepção anterior de si mesmo e do mundo. Quando falamos de passado e futuro, imiscuímos nessas palavras a nossa concepção de tempo, mas Tchernóbil é antes de tudo uma catástrofe do tempo. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 39)

Tendo em vista tudo que foi apresentado, *Vozes de Tchernóbil* também apresenta as características do livro-reportagem proposto por Catalão. Por meio dos testemunhos, Svetlana elabora uma compreensão do mundo — “ou, mais especificamente, de determinado acontecimento no mundo” —, e o faz falando “algo mais que a linguagem”, propondo “informar” e postulando “a existência de uma realidade para além do discurso” (CATALÃO, 2010, p. 238).

3. O relato pessoal e a verdade na “era da testemunha”

Pensar no quadro conceitual do testemunho é, antes de tudo, resgatar suas heranças e abordagens. Na teologia cristã, “o testemunho extrai principalmente o lugar mediador entre um universal invisível e uma existência singular: torna-se testemunho de uma fé no absoluto que desafia tanto a consciência quanto o valor histórico” (PIERRON, 2010 *apud* LAGE, 2016, p. 22). Nessa noção de testemunho, há o dilema da experiência que não pode ser comprovada.

Na abordagem jurídica, recai sobre o testemunho o peso da prova e um “valor empírico de atestação desafiado pelo perigo do falso testemunho” (LAGE, 2016, p. 22). Essa perspectiva alude a uma das origens da palavra “testemunha”: no latim, *testis* significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro na disputa entre duas partes de um processo (AGAMBEN, 2008, p. 27 *apud* LAGE, 2016, p. 22).

Para Lage, o valor de atestação adquirido pelo testemunho nas ciências jurídicas é semelhante àquele mobilizado na abordagem historiográfica. Nessa última, “o testemunho detém um sentido documental, como vestígio de um tempo ausente” (LAGE, 2016, p. 22). Esse aspecto remete a segunda etimologia latina da “testemunha”: *superstes*, “aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2008, p. 27 *apud* LAGE, 2016, p. 21). No entanto, o testemunho histórico também não está isento de ser posto na balança entre a confiança e a suspeita, nem está a salvo de interpretações em momentos distintos dos quais foi produzido (RICOEUR, 2007, p. 171).

Costa (2019) acredita que o ato de testemunhar faz parte da vida humana assim como a memória e o conhecimento, porque o que passa a ser testemunho um dia foi experiência. “Desde o instante em que o homem cria o código linguístico para comunicar-se com seu semelhante, ele testemunha. O testemunho é a versão de alguém para o fato. Dependemos necessariamente daquilo que nos é dito para aprender e conhecer.” (COSTA, 2019, p. 38).

Na literatura, Arfuch (2010) aponta a obra *Confissões* (397), de Santo Agostinho, como um marco no relato testemunhal da própria vida e na valorização do biográfico. Para a autora, ao narrar seu processo de conversão ao cristianismo, Santo Agostinho exemplifica “a virada obrigatória que toda narrativa, enquanto processo temporal essencialmente transformador, impõe a sua matéria: contar a história de uma vida é dar vida a essa história” (ARFUCH, 2010, p. 42).

No entanto, apesar de *Confissões* ser um antecedente inegável da literatura

autobiográfica, Annette Wieviorka (2006) entende que houve um certo evento histórico que elevou o testemunho a um lugar privilegiado na sociedade: o julgamento, em 1961, de Adolf Eichmann, um dos perpetradores do plano do regime nazista de genocídio de judeus europeus. Para Wieviorka, o processo contra Eichmann foi fundamental na inauguração do que a autora denominou de “a era da testemunha” (WIERVIORKA, 2006, p. XV, tradução nossa¹²).

3.1. A “era da testemunha”

Annette Wieviorka é especialista na Shoah¹³ e na história dos judeus do século XX. Em seu livro *A Era da Testemunha* (2006), a autora francesa investiga o processo de mutação histórica que fez com que o relato testemunhal emergisse de forma central no espaço público. No livro, foram identificados alguns momentos distintos que conduziram a sociedade a essa mudança de paradigma.

Ainda durante a Segunda Guerra Mundial, o historiador Emmanuel Ringelblum foi um dos primeiros a constatar a urgente necessidade de arquivar registros da vida dos judeus residentes no gueto de Varsóvia. Em meio à perseguição e genocídio orquestrados pelo regime nazista, a existência material de testemunhos da população judaica era a única garantia de que a história daquelas pessoas um dia poderia ser contada (WIEVIORKA, 2006, p. 1). Junto a outros intelectuais, Ringelblum coletou de forma sistemática diversos elementos da vida cultural do gueto, como cartazes de apresentações teatrais, pôsteres de concertos, atas de reuniões do conselho judaico, decretos nazistas e jornais clandestinos. Além dos registros organizados pelo grupo, houve a produção de diários, crônicas e contos por judeus que esperavam publicá-los em livros.

Iniciativa parecida também foi vista no gueto de Lodz, o que levou Wieviorka a caracterizar esse movimento como uma primeira onda de testemunhos (WIEVIORKA, 2006, p. 24), em uma tendência que não cessou junto à liberação do regime nazista na Europa. A partir de 1945, os relatos continuaram a ser produzidos em duas principais frentes: a poesia e os livros memoriais, que surgiram da tentativa de honrar os mortos, ressuscitar um mundo

¹² *The era of the witness.*

¹³ De acordo com Feldman (2021, p. 27), “presente no livro do Gênesis como sinônimo de sacrifício, o termo Holocausto, de acordo com diversos críticos, emprestaria à morte um caráter voluntário e passivo, estabelecendo um sentido de inevitabilidade histórica e divina, como se o extermínio judeu fosse um destino já traçado há dois mil anos para a expiação de uma culpa original. Em seu lugar, pesquisadores têm preferido o termo hebraico Shoah, que, embora também presente em textos bíblicos, nomeia uma destruição, desastre ou devastação radical, aquela que deixaria a terra arrasada, reduzida a pó, a nada”.

aniquilado e resgatar o significado da cultura judaica.

Os livros memoriais, com seus cortejos de retratos e litâneas de nomes, buscavam uma forma de salvar os mortos da insignificância. Aqueles que produziram estes livros honraram um testamento implícito que deve ser entendido no sentido hebraico de “aliança” — não com Deus, mas uma aliança dos vivos com os mortos. A especificidade de um indivíduo nunca existe isoladamente. É o coletivo que a confere. A redescoberta de uma dimensão singular implica na reconstrução dessa coletividade e da sua cultura com os instrumentos da memória. Lá novamente, o indivíduo se junta ao coletivo. (WIEVIORKA, 2006, p. 27-28, tradução nossa¹⁴)

Apesar desse trabalho coletivo de luto, os livros memoriais não tiveram o êxito esperado e essas obras se tornaram “cemitérios que ninguém jamais visitava” (WIEVIORKA, 2006, p. 28, tradução nossa¹⁵). Isso aconteceu por dois motivos. Imediatamente após a guerra, o desejo predominante era o de superar o evento e esquecer os horrores vividos. O segundo motivo foi o choque entre as gerações judaicas e o vazio aberto pelo genocídio: “Algo se rompeu e tornou impossível aos judeus mais jovens orientarem-se em direção a uma história coletiva. As gerações nascidas após a guerra sequer ousaram conceber uma história que reconstituísse suas origens” (WIEVIORKA, 2006, p. 28, tradução nossa¹⁶).

Com a passagem dos anos, todavia, Wieviorka (2006, p. 60) aponta uma mudança de comportamento, que resulta num pequeno aumento de interesse do público pelos relatos da Shoah. É a próxima fase destacada pela autora na história do testemunho. A partir de 1950, livros sobre o assunto são publicados e consumidos na França — dentre eles, destaca-se *A Noite* (1956), de Elie Wiesel, em que o escritor relata sua passagem pelos campos de concentração de Auschwitz e Buchenwald. Wieviorka confere ao tempo a razão desse fenômeno, porque ele permite que a experiência vivida seja metabolizada e transformada. “Memórias se instalam, tornam-se menos perturbadoras, as feridas cicatrizam. Então, torna-se possível trocar impressões e histórias.” (PROST, 1997, p. 136 *apud* WIEVIORKA, 2006, p. 61, tradução nossa¹⁷).

¹⁴ *Memorial books, with their processions of portraits and litanies of names, sought a way to save the dead from nothingness. Those who edited these books honored an implicit testament that must be understood in the Hebrew sense of “covenant” — not with God, but a covenant of the living with the dead. The specificity of an individual never exists in isolation. It is the group that confers it. The rediscovery of a singular dimension implies the reconstruction of that collectivity and its culture with the instruments of memory. There again, the individual rejoins the collective.*

¹⁵ *Cemeteries that no one ever visited.*

¹⁶ *Something had been ruptured that made it impossible for younger Jews to orient themselves in relation to a collective history. The generations born after the war did not even dare conceive of a story retracing their origins. Recollection and commemoration seemed impossible.*

¹⁷ *Memories settle, become less troubling, the wounds heal. It then becomes possible to exchange impressions and stories. It is a way of verifying one's own memories.*

No entanto, “sobrepostos a essas obras literárias estão os testemunhos que passaram a ser frequentemente utilizados para complementar o trabalho de pesquisa documental de historiadores e juristas” (SACRAMENTO, 2018, p. 127), porque também é nessa década que acontecem os processos judiciais subsequentes aos Julgamentos de Nuremberg. Enquanto em Nuremberg, em 1945 e 1946, o objetivo foi julgar os líderes nazistas, os julgamentos subsequentes visavam processar uma gama mais ampla de indivíduos envolvidos nos crimes, incluindo médicos que participaram de experimentos em seres humanos, membros da organização paramilitar SS, oficiais de campos de concentração, entre outros. Olhar para todos esses julgamentos, desde Nuremberg, é fundamental, porque eles simbolizam o triunfo do escrito sobre o oral (WIEVIORKA, 2006, p. 67).

As testemunhas de guerra falam antes das comissões de inquérito de natureza jurídica ou histórica. A pessoa privada, no testemunho, tende a desaparecer atrás dos fatos, cuja verdade deve ser restaurada. Aqui, o testemunho é codificado, orientado inteiramente para a administração da prova: a irrupção da emoção é considerada um embaraço. (SACRAMENTO, 2018, p. 127)

Essa fase culmina com o julgamento de Adolf Eichmann, em 1961. Eichmann foi um dos arquitetos do plano nazista de extermínio judaico. Era conhecido por sua eficiência burocrática, por seu papel na logística do transporte dos judeus para campos de concentração e extermínio e pela supervisão do confisco de propriedades judaicas. Em 1960, foi capturado pelas forças de inteligência israelenses na Argentina, onde vivia escondido desde 1946. Em 1961, acontece seu julgamento.

Mas o que faz Wieviorka apontar esse último evento citado como crucial para o estabelecimento de um novo paradigma é a condução do processo, organizado pelo promotor e procurador-geral Gideon Hausner. Para Hausner, o julgamento não cumpria apenas o papel de punir o réu, mas deveria proporcionar uma lição às gerações futuras. Ele chegou à conclusão de que a maneira mais eficaz de alcançar esse objetivo seria colocando os testemunhos no centro da discussão (WIEVIORKA, 2006, p. 66).

Hausner certamente reconheceu os méritos da documentação. O excelente dossiê preparado para ele pela polícia, responsável pela investigação sob a lei israelense, foi construído inteiramente com base em documentos nazistas, a maioria dos quais foram usados em Nuremberg. “Há uma vantagem óbvia na prova escrita; tudo o que ela tem a transmitir está preto no branco”, observa Hausner. “Não há necessidade de depender da memória de uma testemunha, especialmente muitos anos após o evento. O documento também não pode ser intimidado ou acuado. Ele fala com voz firme; pode não gritar, mas tampouco pode ser silenciado.” Embora em Nuremberg a justiça tenha sido ministrada de forma eficiente, o julgamento [...] não conseguiu chegar

aos corações dos homens. Para Hausner, não se tratava simplesmente de obter um veredicto. [...] Ele esperava algo a mais: “um registro vivo de um gigantesco desastre humano e nacional”. [...] Consequentemente, Hausner decidiu basear o caso em “dois pilares principais em vez de um: documentos e provas orais”. (WIEVIORKA, 2006, p. 67-68, tradução nossa¹⁸).

Hausner organizou o julgamento de forma sistemática e empregou várias estratégias para “sobrepôr a um fantasma uma dimensão da realidade” (HASSNER, 1966, p. 292 *apud* WIEVIORKA, 2006, p. 70, tradução nossa¹⁹). O primeiro artifício utilizado foi a transmissão televisada do julgamento, conferindo-lhe enorme publicidade. O segundo artifício foi a variedade das testemunhas, uma vez que Hausner queria reconstituir os diversos estágios da perseguição nazista. Além disso, a escolha das testemunhas também seguia critérios históricos e sociológicos, para representar classes sociais diversas: “Elas vieram de todas as esferas da vida, assim como a catástrofe atingiu toda a nação” (HASSNER, 1966, p. 296 *apud* WIEVIORKA, 2006, p. 74, tradução nossa²⁰). Nessa escolha, também foi importante selecionar aqueles sobreviventes que já tivessem prestado depoimento em outras ocasiões, ou que tivessem registrado por escrito suas memórias, evitando, assim, lacunas nos relatos (HASSNER, 1966, p. 296 *apud* WIEVIORKA, 2006, p. 74).

Por fim, o terceiro artifício foi solicitar as testemunhas que relatassem o que viram com os próprios olhos e experienciaram na própria pele:

Esses testemunhos não deveriam ser escritos e lidos no palanque, mas proferidos em voz alta por homens e mulheres de carne e osso. “A única maneira de concretizar a lição”, segundo Hausner, “era chamar testemunhas sobreviventes, tantas quantas o quadro do julgamento permitisse, e pedir a cada uma delas que contasse um pequeno fragmento do que tinha vivido. A história de um determinado conjunto de eventos, contada por uma única testemunha, ainda é tangível o suficiente para ser visualizada. Juntas, as várias narrativas de diferentes pessoas sobre diversas experiências seriam suficientemente concretas para serem compreendidas”. (WIEVIORKA,

¹⁸ Hausner, for his part, certainly recognized the merits of documentation. The excellent dossier prepared for him by the police, who were responsible for the investigation under Israeli law, was built entirely on Nazi documents, most of which had been used in Nuremberg. “There is an obvious advantage in written proof; whatever it has to convey is there in black on white”, Hausner remarks. “There is no need to depend on the retentive memory of a witness, especially many years after the event. Nor can a document be browbeaten or broken down in cross-examination. It speaks in a steady voice; it may not cry out, but neither can it be silenced.” Although at Nuremberg justice was delivered efficiently, that trial [...] failed to reach the hearts of men. For Hausner, it was not simply a matter of obtaining a verdict. [...] He hoped for something more than a verdict: “a living record of a gigantic human and national disaster”. [...] Hausner consequently decided to base the case on “two main pillars instead of one: both documents and oral evidence.”

¹⁹ Superimpose on a phantom a dimension of reality.

²⁰ They came from all walks of life, just as the catastrophe struck the whole nation.

2006, p. 69, tradução nossa²¹)

A partir do julgamento de Eichmann, o testemunho é visto como um verdadeiro imperativo social, e não mais uma necessidade interior (SACRAMENTO, 2018, p. 127). A identidade do sobrevivente é reformulada, e ele passa a ter uma função primordial: ser o portador da história. “A testemunha tornou-se uma personificação da memória, atestando o passado e a presença contínua do passado” (WIEVIORKA, 2006, p. 88, tradução nossa²²), o que cristaliza essa era na contemporaneidade.

A fase final da história da testemunha corresponde ao último quarto do século XX, momento em que diversas produções culturais acreditaram que “era necessário colecionar, sob a forma de filmes de vídeo, o testemunho dos sobreviventes” (SACRAMENTO, 2018, p. 128). A série estadunidense *Holocausto*, dirigida por Marvin Chomsky em 1978, é o principal expoente desse período e responsável por provocar uma mutação sem igual.

A série *Holocausto* torna-se então disparadora de uma nova “paisagem memorial” em que se combinam diversos elementos: a modificação da imagem do sobrevivente (marcado até então pela culpa e vergonha de ter sobrevivido), a mutação da identidade judaica (por meio do orgulho da sobrevivência possibilitado pelo testemunho) e os usos políticos da memória do genocídio (com as novas pedagogias da Shoah empregadas tanto para o fortalecimento de uma cultura democrática inclusiva nos EUA, como para a legitimação do caráter então expansionista do Estado de Israel). [...] Também, fazendo parte dessa nova paisagem testemunhal, arquivos públicos e privados começam a ser criados no início dos anos 1980 para recolher, sob a forma do vídeo, os testemunhos daqueles que os norte-americanos chamariam de agora em diante de “sobreviventes”. (FELDMAN, 2021, p. 28)

A série recebeu críticas vorazes, inclusive dos próprios sobreviventes da Shoah, pela abordagem romantizada e simplista do evento, mas não deixou de ser um sucesso de público nos Estados Unidos e Europa, inaugurando um período de coleta sistemática de testemunhos audiovisuais. Em 1982, a Universidade de Yale começa a construção de um arquivo que, em dez anos, recolheu cerca de dez mil horas de entrevistas (WIEVIORKA, 2010, p. 108). Em 1993, é fundado o *United States Holocaust Memorial Museum*, em Washington, com uma

²¹ *These testimonies were not to be written down and read on the witness stand, but rather uttered aloud by men and women of flesh and blood. “The only way to concretize it,” according to Hausner, “was to call surviving witnesses, as many as the framework of the trial would allow, and to ask each of them to tell a tiny fragment of what he had seen and experienced. The story of a particular set of events, told by a single witness, is still tangible enough to be visualized. Put together, the various narratives of different people about diverse experiences would be concrete enough to be apprehended”.*

²² *The witness became an embodiment of memory, attesting to the past and to the continuing presence of the past.*

coleção dedicada exclusivamente à história oral²³. Em 1994, um ano após o lançamento do filme *A Lista de Schindler* (1993), Steven Spielberg cria a Fundação Shoah, que “avançou numa variação de testemunho diferente e mais popular” (SACRAMENTO, 2018, p. 128). A instituição elevou o testemunho a dimensões industriais, coletando relatos em mais de trinta idiomas (WIEVIORKA, 2010, p. 112).

Questionando-se sobre quais motivações estariam por trás da explosão do testemunho em relação à Shoah, Wieviorka aponta algumas possibilidades: “para alguns, o que está em jogo é a criação de um arquivo de história oral no sentido tradicional” (WIEVIORKA, 2006, p. 140, tradução nossa²⁴), como é o caso do *United States Holocaust Memorial Museum*. “Para outros, esses projetos são um esforço desesperado para resgatar o indivíduo das massas, para dar voz às pessoas comuns que não têm nem o desejo nem talvez a capacidade de escrever as suas histórias” (WIEVIORKA, 2006, p. 140, tradução nossa²⁵), uma tendência que já era vista desde a produção dos livros memoriais no pós-guerra imediato. Uma terceira alternativa seria, ainda, “uma promessa feita a um amigo ou parente que está prestes a morrer, uma promessa de contar ao mundo o que aconteceu com ele e, assim, salvá-lo do esquecimento” (WIEVIORKA, 2006, p. 101, tradução nossa²⁶).

Como explicita Sarlo (2007) citada em Feldman (2021), fato é que a gigantesca tomada da palavra gerou uma revolução cultural sem precedentes, uma verdadeira guinada subjetiva na sociedade. E apesar de Wieviorka dar bastante destaque às iniciativas audiovisuais, a autora também chama a atenção para o testemunho que é transformado em livro, na crença de algumas pessoas de que a história e a informação conseguem ser mais bem transmitidas por obras de não-ficção: “Num momento em que a morte é onipresente, surge a ideia de que a obra de arte é eterna, que só ela pode garantir a memória, ou seja, a imortalidade. As vítimas da confiança depositada na palavra escrita demonstram, em última

²³ A história oral é um método de pesquisa histórica que se baseia na coleta de relatos orais que são posteriormente transformados em documentos de base material escrita. Holanda e Meihy (2007, p. 15) conceituam-na como “um conjunto de procedimentos que se inicia com a elaboração de um projeto e que continua com o estabelecimento de um grupo de pessoas a serem entrevistadas. O projeto prevê: planejamento da condução das gravações com definição de locais, tempo de duração e demais fatores ambientais; transcrição e estabelecimento de textos; conferência do produto escrito; autorização para o uso; arquivamento e, sempre que possível, a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas”.

²⁴ *For some, at issue is the creation of an oral history archive in the traditional sense.*

²⁵ *For others, these testimony projects are a desperate effort to rescue the individual from the masses, to give voice to ordinary people who have neither the desire nor perhaps the ability to put their stories in writing.*

²⁶ *A promise made to a friend or relative who is about to die, a promise to tell the world what happened to them and thus to save them from oblivion.*

análise, a sua humanidade irreduzível” (WIEVIORKA, 2010, p. 22, tradução nossa²⁷).

Também diferente da abordagem sociológica e histórica, “a literatura diz: ‘vamos dar uma olhada nesta pessoa em particular. Vamos dar-lhe um nome. Vamos dar-lhe um lugar; coloque uma xícara de café em sua mão’. A força da literatura está na sua capacidade de transmitir intimidade... do tipo que toca a sua própria” (BEYRAK, 1995, p. 137 *apud* WIEVIORKA, 2010, p. 141, tradução nossa²⁸).

Um exemplo prático que mostra tamanha a valorização que o relato testemunhal alçou na contemporaneidade é o prêmio Nobel de Literatura concedido a Svetlana Aleksievitch por *Vozes de Tchernóbil*, em 2015. Segundo Feldman (2021, p. 37), essa é “a expressão máxima do reconhecimento oficial que o campo do testemunho e dos estudos do trauma vem adquirindo desde o início dos anos 1980 — e do qual a série Holocausto teria sido um disparador”.

Em *Vozes de Tchernóbil*, também há a convicção que a obra escrita seria uma garantia da perpetuação da memória de Chernobyl — algo observado por Wieviorka nos testemunhos sobre a Shoah. Em alguns momentos do livro-reportagem de Aleksievitch (2016), existem pedidos dos entrevistados para que a autora não deixe seus relatos de fora: “Eu quero testemunhar, a minha filha morreu por culpa de Tchernóbil. E ainda querem nos calar. [...] Anote. Anote ao menos que minha filha se chamava Kátia. Katiúchenka. Morreu aos sete anos” (p. 68); “Eu me ajoelho aos seus pés... Suplico... Encontre Anna Suchkó. [...] Eu dou todos os detalhes e você publica. [...] Publique isso...” (p. 86); “Não escreva sobre as maravilhas do heroísmo soviético. Também houve, é verdade. E que maravilhas! Mas primeiro você deve falar da negligência e da desordem, depois das proezas” (p. 111); “Conte a todo mundo sobre a minha filha. Escreva. Aos quatro anos ela canta, dança, recita poesias de cor” (p. 126); “A nossa lembrança viverá enquanto estivermos vivos. Escreva isso. Os jornais mentem, mentem sem parar” (p. 288).

Há muitas simbioses no trabalho de Svetlana, fazendo com que seja impossível classificá-lo como inteiramente jornalístico, inteiramente literário, ou inteiramente histórico. Mas isso é menor, porque o verdadeiro compromisso da autora é com o testemunho: “Há uma parte da vida humana, uma conversação que não podemos conquistar [...]. A mim ela já

²⁷ *At a time when death is omnipresent, the idea arises that the work of art is eternal, that it alone can guarantee memory, that is, immortality. The trust victims placed in the written word demonstrates, in the last analysis, their irreducible humanity.*

²⁸ *Literature says: “let's take a look at this particular person. Let's give him a name. Let's give him a place; put a cup of coffee in his hand”. The strength of literature lies in its ability to convey intimacy... the kind of intimacy that touches your own.*

enfeitiçou, me fez prisioneira. Adoro a forma como as pessoas falam, adoro a voz humana solitária. Essa é a minha maior paixão, o meu maior amor” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 370).

Svetlana não só contribui na perpetuação do que Wiewiorka chamou de “era da testemunha”, mas o faz corroborando, também, um aspecto fundamental apontado por Costa (2019, p. 41): o testemunho não elege, ele é democraticamente de todos. Ele pode falar dos atos de bravura às miudezas do cotidiano — no caso de *Vozes de Tchernóbil*, esses dois se misturam: “O que me interessa é o pequeno homem. O pequeno grande homem, eu diria, porque o sofrimento o torna maior. Nos meus livros, ele próprio conta a sua pequena história e, no momento em que faz isso, conta a grande história” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 373).

3.2. As relações entre verdade, memória e testemunho

Svetlana acredita que, atualmente, vive-se um momento em que o conteúdo rompe a forma: “Não há fronteiras entre o fato e a ficção, um transborda sobre o outro. Mesmo a testemunha não é imparcial. Ao narrar, o homem cria, luta com o tempo assim como o escultor com o mármore. Ele é um ator e um criador” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 373). Seguindo esse fluxo de raciocínio, a autora aproxima-se de Benjamin, quando este diz que:

Ela [a narrativa] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. [...] Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Mas se o indivíduo influencia diretamente o relato que narra, como falar sobre confiabilidade na “era da testemunha”? Afinal, “o grande debate acerca do testemunho ainda foca esforços em averiguar a incidência de verdade que ele pode apresentar” (COSTA, 2019, p. 42). Primeiramente, para começar a responder essa pergunta é necessário resgatar o que fala Ricoeur (2007), sobre o testemunho: ele parte de uma relação de confiança, sendo inseparável da testemunha e da credibilidade outorgada às suas palavras.

A partir dessa afirmação, é possível esboçar duas linhas de argumentação. A primeira corresponde à alegação de que o testemunho seria indissociável da testemunha, porque “se não fizesse menção à implicação do narrador, limitar-se-ia a uma simples informação” (RICOEUR, 2007, p. 172). E o testemunho não busca ser uma simples informação, porque essa “só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa

entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele”, enquanto a narrativa “conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1994, p. 204).

Pensando dessa forma, o testemunho diz muito mais sobre o sujeito que o profere do que sobre o fenômeno que representa, e prova disso é que ele acontece em primeira pessoa, exaltando o singular em detrimento do universal (COSTA, 2019, p. 46). O tempo pretérito do verbo e a menção do lá em relação ao aqui também atestam a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais de ocorrência do acontecimento (RICOEUR, 2007, p. 172).

Nesse sentido, pode-se observar a relação intrínseca que existe entre a narrativa contada e a identidade da testemunha. A autenticidade do testemunho não está apenas no relatar objetivo dos fatos:

O que torna o testemunho singular está em promover uma conexão entre o que é dito, com uma maneira de ser e de existir do sujeito que testemunha. A mobilização que o testemunho opera naquele que o profere é complexa, pois exige dele muito de sua capacidade de como se expressar para dizer, o que fazer e gesticular para dar complemento à cena, como se preparar para contestar, atestar ou de agir. Afinal, testemunhar recruta habilidades desse sujeito que deseja expor seu absoluto. A testemunha apresenta uma realidade que a excede. (COSTA, 2019, p. 45)

Além disso, o testemunho “recruta a atmosfera envolvida com o acontecimento e vai além do relato, pois captura o sensível e envolve o sujeito que narra” (COSTA, 2019, p. 39). Desse modo, a verdade transcende a mera correspondência com os eventos e abarca a integração do testemunho na vida e na experiência do indivíduo, o que “explica porque diante de um mesmo fato testemunhas com experiências de vida e psique diferentes narram, de forma igualmente diferentes um mesmo fato” (COSTA, 2019, p. 47).

Por isso, Costa atesta que o testemunho não é da ordem do previsível e calculado, ele é da ordem da irrupção e da emergência — fatores que surgem como imperativos para “compreender os fenômenos, suprir a carência, a insuficiência do método das ciências modernas” (COSTA, 2019, p. 39). Para a autora, isso não torna o testemunho menos fidedigno, mas mostra como, muitas vezes, a verdade testemunhada é aquela que o sujeito necessita testemunhar (COSTA, 2019, p. 40).

A segunda argumentação diz respeito à estrutura fiduciária do testemunho — a relação de confiança que se estabelece entre aquele que testemunha e aquele a quem se testemunha: “É diante de alguém que a testemunha atesta a realidade de uma cena à qual diz ter assistido, eventualmente como ator ou como vítima, mas, no momento do testemunho, na posição de um terceiro com relação a todos os protagonistas da ação” (RICOEUR, 2007, p. 173).

Nesse contexto, o testemunho instaura uma situação dialogal em que é fundamental à testemunha que lhe deem crédito, visto que “a autenticação do testemunho só será então completa após a resposta em eco daquele que recebe o testemunho e o aceita; o testemunho, a partir desse instante, está não apenas autenticado, ele está acreditado.” (RICOEUR, 2007, p. 173). Ou seja, o credenciamento equivale à autenticação da testemunha a título pessoal, revelando uma escolha de quem recebe o testemunho entre a confiança e a suspeita.

Sim, no testemunho também está sempre implícita a possibilidade da suspeita. E a resposta da testemunha a essa suspeita se dá por meio da disponibilidade de ratificar o seu testemunho, fortalecendo a relação de confiança entre as partes e reiterando a credibilidade do seu relato:

A testemunha confiável é aquela que pode manter seu testemunho no tempo. Essa manutenção aproxima o testemunho da promessa, mais precisamente da promessa anterior a todas as promessas, a de manter sua promessa, de manter a palavra. O testemunho vem assim unir-se à promessa em meio aos atos de discurso que especificam a ipseidade em sua diferença da simples mesmidade, aquela do caráter, ou melhor, da fórmula genética, imutável da concepção à morte do indivíduo, alicerce biológico de sua identidade. A testemunha deve ser capaz de responder por suas afirmações diante de quem quer que lhe peça contas delas. (RICOEUR, 2007, p. 174)

Pode-se dizer, então, que a estrutura estável da disposição a testemunhar confere ao testemunho um fator de segurança nas relações sociais. Além disso, “essa contribuição da confiabilidade de uma proporção importante dos agentes sociais à segurança geral faz do testemunho uma instituição” (RICOEUR, 2007, p. 174).

Segundo Ricoeur (2007, p. 174), o testemunho enquanto instituição é mantido por dois fatores: a estabilidade do testemunho pronto a ser reiterado e a confiabilidade concedida a cada testemunho, na medida em que ele repousa na confiança na palavra do outro.

Gradativamente, esse vínculo fiduciário se estende a todas as trocas, contratos e pactos, e constitui o assentimento à palavra de outrem, princípio do vínculo social, a tal ponto que ele se torna um hábito das comunidades consideradas, e até uma regra de prudência: começar por confiar na palavra de outrem, em seguida duvidar, se fortes razões inclinarem a isso. Em meu vocabulário, trata-se de uma competência do homem capaz: o crédito outorgado à palavra de outrem faz do mundo social um mundo intersubjetivamente compartilhado. Esse compartilhamento é o componente principal do que podemos chamar “senso comum”. [...] O que a confiança na palavra de outrem reforça, não é somente a interdependência, mas a similitude em humanidade dos membros da comunidade. O intercâmbio das confianças especifica o vínculo entre seres semelhantes. (RICOEUR, 2007, p. 174-175)

No entanto, suspeitar do testemunho não deve ser visto como uma ofensa à

testemunha. Porque se o testemunho é inseparável de quem o profere, há uma cadeia de operações mentais que têm início no nível de percepção da cena vivida, continua no nível de retenção da lembrança e acaba na fase narrativa da reconstituição do acontecimento (RICOEUR, 2007, p. 171). Costa (2019, p. 42) caminha nesse mesmo sentido, ressaltando a importância de considerar a maneira pela qual os componentes que fazem parte da percepção influenciam as lembranças que posteriormente são transformadas em testemunho. Um dos fatores de influência apontados pela autora é o tempo, que pode gerar lacunas na memória. E a tentativa, por parte da testemunha, de preenchê-las pode se dar por meio de embelezamentos ou pela valorização de aspectos críticos de determinado acontecimento.

Roseman (2000) observou, ainda, que, no caso de experiências dolorosas e perturbadoras, o trauma pode resultar na incapacidade de enxergar as lembranças tais como são, levando a duas possíveis consequências: a inapetência de falar sobre o assunto, ou a adição de mudanças sutis no que realmente aconteceu. Para o autor, esse comportamento nem sempre ameaça o testemunho, mas mostra “como a memória vagueia em torno de um núcleo incontrolável, tentando manter experiências traumáticas sob alguma espécie de controle” (2000, p. 131).

A relação que os entrevistados de *Vozes de Tchernóbil* nutrem com suas lembranças também apontam para uma possível tentativa de controlar certos fantasmas, como pode ser visto nos trechos a seguir: “São lembranças tão difíceis que não falo delas em voz alta” (p. 56); “Esqueci a minha vida pessoal. Nem me pergunte sobre ela. O que li nos livros eu lembro, também me lembro das coisas que me contaram, mas da minha vida eu me esqueci” (p. 97-98); “Lembrar? Talvez o necessário seja afastar de si algumas lembranças, tomar distância delas” (p. 146); “Não quero me lembrar daqueles dias na zona. Invento diversas explicações para mim mesmo. Não quero abrir aquela porta” (p. 155).

Apesar — e talvez por conta — disso, todos esses testemunharam. Em grau maior ou menor de detalhes, deixando a emoção transparecer de forma mais clara ou mais discreta. Feldman (2021) traça um paralelo entre a coragem de testemunhar sobre trauma e a aporia sintetizada por Elie Wiesel, onde falar é difícil, senão impossível; mas calar é proibido (WIESEL, 2007, p. 13 *apud* FELDMAN, 2021, p. 38). Pode-se complementar com Benjamin, que diz que é no momento da morte que a existência vivida assume uma forma transmissível: “o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor” (1994, p. 207-208).

A certeza da morte também é um motivador dos testemunhos de *Vozes de Tchernóbil*:

“Nós não compreendemos tudo o que vimos, mas deixe assim. Alguém lerá e entenderá. Mais tarde. Depois de nós...” (p. 43); “Mas você, minha querida, entendeu minha tristeza? Você a levará às pessoas, mas talvez eu já não esteja mais aqui, poderão me encontrar na terra. Sob as raízes.” (p. 65); “Os documentos foram destruídos porque eram radioativos. Mas é possível que tenham sido destruídos para que ninguém soubesse a verdade. E nós somos testemunhas. Mas em breve morreremos” (p. 117). Pensando de forma benjaminiana, esse é um dos fatores que confere credibilidade a esses relatos.

Em outras passagens, também se revela o efeito do tempo nas lembranças dos soviéticos: “Eu me esqueci de tudo. Só lembro que estive ali, mas não me recordo de mais nada. Eu me esqueci de tudo” (p. 104); “Ah. Mais uma coisa! Tinha me esquecido por completo, até anotei no papel para não esquecer” (p. 204); “Esqueci uma coisa que eu queria dizer. Sintomático... Ah! Lembrei!” (p. 258); “Havia canções muito bonitas. *(Canta.)* ‘Águias, águias...’ Agora esqueci as palavras. ‘Voem alto com as suas asas.’ É assim?” (p. 270); “Sabia que o tempo iria passar e muitas coisas seriam esquecidas, desapareceriam para sempre, como de fato aconteceu. Os meus amigos que estavam no centro dos acontecimentos, físicos nucleares, se esqueceram do que sentiram na época, do que conversaram comigo” (p. 273).

Por essas razões, mantém-se como uma questão preliminar na avaliação dos testemunhos a confiabilidade da memória que serve de base para esses depoimentos. A crítica ao testemunho questiona até que ponto é possível garantir precisão e minúcia de detalhes, bem como acreditar em uma lembrança reavivada para lembrar eventos que ocorreram há muito tempo. A essas indagações, Langer (1991, p. XV *apud* ROSEMAN, 2000, p. 124) rebate entendendo que, primeiramente, não há necessidade de reviver aquilo que nunca morreu.

Apesar do autor estar se referindo às lembranças das testemunhas da Shoah, pode-se estabelecer uma comparação com as testemunhas de Chernobyl. Para aqueles que sobreviveram ao acidente nuclear, “experimenta-se uma nova sensação de tempo. E tudo é Tchernóbil” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 49). Especificamente para as pessoas que residem na zona proibida, por exemplo, é desnecessário “reviver” as lembranças, porque elas estão por toda a parte: não se deve arrancar as flores dos arbustos, sentar-se na terra, ou beber a água dos mananciais (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 44).

Assim como também defende Langer (1991, p. XV *apud* ROSEMAN, 2000, p. 124), é preciso lembrar que antes de serem históricos ou jornalísticos, os testemunhos são documentos humanos, então “a interação perturbada entre passado e presente atinge uma gravidade que ultrapassa a preocupação com a exatidão”. Aleksiévitch corrobora essa

perspectiva afirmando que os documentos são seres vivos e, portanto, mudam junto com as pessoas:

Logo depois da guerra, a pessoa narra uma determinada guerra, e dezenas de anos mais tarde, narra outra, evidentemente, porque as coisas se transformam, e dentro das suas lembranças a pessoa inclui toda a sua vida, tudo o que ela é. O que viveu nesses anos, o que leu, o que viu, as pessoas que encontrou. Aquilo em que crê. E, por fim, se é feliz ou infeliz. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 375)

E não são só a passagem do tempo ou a experiência de um trauma que influenciam o testemunho. Svetlana percebeu que todo o contexto em que o indivíduo está inserido afeta sua forma de ver o mundo e, posteriormente, sua forma de falar sobre esse mundo: “Evidentemente, a pessoa fala a partir do seu tempo: ela não pode falar de outro lugar! Mas é difícil penetrar na alma humana, ela está atulhada de superstições, parcialidades e mentiras da sua época. Insuflada pela televisão e pelos jornais” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 373). Nesse sentido, embora forte, o testemunho é paradoxalmente frágil, porque, enquanto um produto do homem, ele “acompanha a incompletude, a incerteza e a ambiguidade que marcam a complexa existência humana” (COSTA, 2019, p. 43).

Outro paradoxo do testemunho diz respeito à sua coletividade inerente. Apesar de individual, o testemunho também envolve uma dimensão comunitária, “uma vez que, no tempo são convocadas as tradições e as instituições que constituem pontos de transmissão prolongando a recepção do testemunho” (PIERRON, 2010, p. 24-25 *apud* COSTA, 2019, p. 43). Isso mostra que nem sempre as testemunhas orais são o avesso das fontes político-hegemônicas. Como ressalta Bosi (2022, p. 17), elas “muitas vezes são dominadas por um processo de estereotipia e se dobram à memória institucional”. Para a autora, isso representa a diferença entre o depoimento e o documento. Enquanto esse permite o acesso a uma enorme quantidade de informações factuais, aquele faz emergir uma visão de mundo, revelando a complexidade dos acontecimentos (BOSI, 2022, p. 19).

Não à toa muitos testemunhos de *Vozes de Tchernóbil* revelam certas contradições típicas da sociedade soviética, principalmente em relação aos embates entre nação e indivíduo:

Mas, bem, o que era Tchernóbil? Viaturas militares, soldados. Postos de lavagem. Situação de guerra. Fomos alojados em barracas de campanha, dez em cada uma. Um tinha deixado em casa os filhos; outro, a mulher a ponto de parir; outro não tinha apartamento. Mas ninguém se queixava. Se tem de ser feito, que se faça. A pátria te chama, a pátria te ordena. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 247)

O medo não surgiu na mesma hora, durante muito tempo não deixamos que ele nos dominasse. Foi exatamente assim. Sim... Sim! É como eu entendo hoje. Não havia como o medo fundir-se, na nossa consciência, à ideia de energia atômica para uso pacífico. Não sintonizava com o que havíamos estudado nos manuais escolares e lido em todos aqueles livros... [...] Tínhamos uma visão infantil do mundo. Vivíamos segundo o manual. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 184-185)

Estávamos deprimidos, mas ao mesmo tempo é forte dentro de nós o sentimento de dever a cumprir, de nos fazer presentes ali onde as coisas são duras e perigosas, de defender a pátria. Acaso não é isso que ensino aos meus alunos? Justamente isto: ir adiante, atirar-se ao fogo, defender, sacrificar-se. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 226)

O nosso povo sempre viveu assim, sob o medo: revolução, guerra. Esse vampiro sanguinário. Esse diabo! Stálin... E agora, Tchernóbil... E depois ainda nos surpreendemos por que a nossa gente é assim. Por que não são livres, por que temem a liberdade. As pessoas estão acostumadas a viver sob a fêrula do tsar. Sob o poder do tsar, o paizinho. Ele pode ser chamado de secretário-geral ou presidente, tanto faz. Não há nenhuma diferença. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 199)

Todos tinham uma expressão de loucura no rosto. Os camponeses tinham, mas nós também. Nos jornais, alardeavam o nosso heroísmo... Que éramos rapazes valentes, heróis do Komsomol, voluntários! Mas quem éramos nós, na realidade? O que fazíamos? Eu gostaria de saber, de ler em algum lugar. Apesar de ter estado lá... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 105)

Dez anos se passaram. E é como se nada tivesse acontecido; se não fosse pela doença, eu teria esquecido... É preciso servir à pátria! Servir à pátria é coisa sagrada. Recebi uma muda completa: cuecas, calças, botas, gorro, jaqueta, cinto, mochila e... em marcha! Recebi também um caminhão basculante. Carregava concreto. Eu acreditava que o ferro e o vidro da cabine me protegiam. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 110-111)

Nós tínhamos uma pátria, agora não temos mais. Quem sou eu? [...] Nos passaportes, no meu e no dos meus filhos, está escrito que somos russos, mas não somos! Nós somos soviéticos! No entanto, a pátria em que nasci não existe mais. Não existe mais nem no lugar que chamávamos nossa pátria, nem no tempo, que era o tempo da nossa pátria. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 96)

Eu sou um soldado, recebo ordens e as cumpro. Prestei juramento. Mas isso não é tudo. Dentro de mim havia também um impulso heroico. Experimentei... Isso era incutido em todos nós desde a escola, e também pelos pais. E pelos conselheiros políticos. Pelo rádio e pela televisão. [...] Eu me relacionei com uns e outros e posso dizer que esses homens sentiam que estavam realizando um ato heroico. Estavam escrevendo a história. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 106)

Estive numa central atômica: era um silêncio solene. Uma limpeza... Num canto, bandeiras vermelhas e flâmulas 'Vencedor da competição socialista'. Era o nosso futuro. Vivíamos numa sociedade feliz. Diziam para nós que éramos felizes, e éramos felizes. Eu era um homem livre, e não me ocorria pensar que alguém pudesse considerar a minha liberdade como uma não

liberdade. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 310-311)

Passados poucos dias da catástrofe a bandeira vermelha já ondulava sobre o quarto reator. Como uma chama. Depois de alguns meses, foi devorada pela radiação e içaram uma nova bandeira. E mais tarde, outra. Rasgaram a velha em pedacinhos para levar como recordação. Metiam os pedaços por dentro da jaqueta, perto do coração. E levavam para casa! E mostravam orgulhosos às crianças. Guardavam. Loucura heroica! Mas eu também sou assim. Nem uma gota melhor que os demais. Eu tentava imaginar os soldados subindo até o teto do reator, condenados à morte. E tinham tantos sentimentos... Primeiro, o sentimento do dever; segundo, o amor à pátria. Você diria paganismo soviético? Mas acontece que, se me pusessem a bandeira na mão, eu também estaria lá, escalaria. Por quê? Não posso responder. E certamente, ainda que fosse a minha última ação, eu não teria medo de morrer... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 136-137)

Esses relatos explicitam as formas pelas quais os aspectos que eram caros à União Soviética — o sentimento de dever para com a pátria, a importância do trabalho em prol do bem comum — aparecem nas lembranças dessas pessoas. Os bombeiros e liquidadores que responderam ao acidente nuclear, por exemplo, foram retratados como heróis que estavam lutando pelo bem maior, com as noções de heroísmo e sacrifício sendo sempre exaltadas. A construção dessa narrativa influenciou a forma como esses sobreviventes perceberam suas próprias experiências e traumas. Isso pode ser sintetizado na proposição de Bosi (2022) sobre as interfaces entre memória individual e memória coletiva:

Quando um acontecimento político mexe com a cabeça de um determinado grupo social, a memória de cada um de seus membros é afetada pela interpretação que a ideologia dominante dá desse acontecimento. Portanto, uma das faces da memória pública tende a permear as consciências individuais. É preciso sempre examinar matizando os laços que unem memória e ideologia. (BOSI, 2022, p. 21)

Sobre a memória individual, Halbwachs (2006 *apud* OLIVEIRA; BERND, 2021, p. 11) também aponta que ela não funciona sem a existência de símbolos compatíveis — rituais, histórias, imagens, mitos, tradições, símbolos visuais, linguagem e outros elementos culturais que têm significado para a comunidade — compartilhados pelo grupo em que o sujeito está inserido. Os símbolos compatíveis atuam como uma ponte entre a experiência pessoal e a memória compartilhada e, assim sendo, as lembranças pessoais são colocadas, em maior ou menor grau, sob a perspectiva do grupo.

O livro-reportagem emerge, nesse cenário, como uma possibilidade de reunir e codificar esses símbolos, construindo a narrativa de uma memória coletiva. Não só isso, muitos elementos presentes nos livros-reportagem também são carregados de simbologias — como a descrição dos locais e a reprodução de diálogos — e “fornecem informações

essenciais sobre aquela determinada comunidade e sua cultura, atestando as marcas das passagens do tempo e das pessoas que estiveram por ali e que constituem a memória daquele grupo e local”. (OLIVEIRA; BERND, 2021, p. 10).

Respectivamente, individualidade, cognição, tempo, trauma, ideologia e comunidade foram alguns dos fatores considerados responsáveis por influenciar o testemunho. Atentando para isso, o questionamento inicial desse subcapítulo se mantém: como garantir a credibilidade na “era da testemunha”? Ampliando o questionamento para o contexto do livro-reportagem, que é regido pelos princípios éticos do jornalismo e do compromisso com a verdade, a situação parece se configurar de forma ainda mais complexa.

Todavia, existem algumas estratégias que podem ajudar os autores de livro-reportagem nessa investida:

Muitas vezes temos que nos contentar com o depoimento solitário de um sobrevivente e fazer as perguntas sobre exatidão apenas a um dos lados da história. Meu argumento é o de que, quando é possível comparar depoimentos de testemunhas com outras fontes, fazê-lo não constitui desrespeito aos sobreviventes. Fazer isso não implica um desejo ou uma expectativa de ameaçar a veracidade fundamental de seu depoimento. Ao contrário, contribui para iluminar os muitos processos da memória que procuramos compreender. (ROSEMAN, 2000, p. 134)

Para Maciel (2018), o escritor de livros-reportagem, assim como qualquer outro jornalista, lida com filtros de interpretação da realidade. Além disso, quando organiza sua narrativa, promove um segundo enquadramento do real. Assim, para garantir a credibilidade de sua obra, Maciel acredita que é necessário

Estabelecer um pacto entre o jornalista e os seus leitores, tendo por princípio, portanto, que toda narrativa é uma reconstrução. Uma vez que trabalha com a orquestração de depoimentos orais e documentos que existem para avaliar determinado acontecimento, mas que podem ter sido redigidos com interesses pessoais, o jornalista tem que partir a campo desarmado das crenças positivistas da verdade absoluta e de que o fato se revela por si só, a partir do uso de determinados métodos racionais. (MACIEL, 2018, p. 192-193)

Em Costa (2005, p. 225), fica claro que “a exatidão factual também pode esconder distorções, porque jornalistas não apenas reproduzem os fatos, mas dão sentido a versões dos acontecimentos em suas reportagens. Eventualmente, uma história pode ser escrita a partir de ângulos diferentes e vários deles serem verdadeiros”. A verdade no testemunho de um soldado que respondeu prontamente ao chamado de sua pátria e relembra sua atuação em Chernobyl com orgulho não diminui a verdade do testemunho de um liquidador que guarda rancor das mentiras contadas pelo seu governo. “Fatos objetivos são suscetíveis a

interpretações discordantes. A verdade depende da perspectiva de quem observa”. (COSTA, 2005, p. 224).

Dessa maneira, Costa (2005) acompanha o que diz o apêndice de *Vozes de Tchernóbil*: a verdade não se sustenta num só coração, num só espírito, ela é fragmentada, múltipla, diversa e dispersa pelo mundo (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 372). Há tantas versões e interpretações dos mesmos acontecimentos, que nem a ficção nem o simples registro dos fatos conseguiria dar conta dessa variedade.

Em conta disso, LaCapra (2001, *apud* SACRAMENTO, 2018, p. 129) aponta o perigo de criticar o testemunho pelos seus aspectos de subjetividade. Para o autor, esse comportamento também endossa uma visão neopositivista, que reclama um modelo de conhecimento baseado no documento escrito no qual a narrativa é um empecilho para chegar à verdade. Sob esse olhar,

Deve ser mais objeto de pesquisa a empatia com o relato, as formas narrativas de produzir tal empatia em dado contexto, suas convenções e sistemas de reconhecimento, do que a verificação da verdade do testemunho. A produção da veracidade, antes de efeito de sentido, é um fenômeno cultural, inserido no horizonte cultural de uma sociedade numa época. (SACRAMENTO, 2018, p. 129)

Por fim, Pierron (2010 *apud* COSTA, 2019, p. 43) não nega que o testemunho pode ser suspeito, mas continua acreditando que, mesmo assim, ele é a “única maneira de entrar realmente no assunto vivo. [...] É por ele que conhecemos os detalhes nem sempre harmônicos para nossas falsas ou verdadeiras certezas e generalizações”.

4. Uma solitária voz humana

Para debater as questões centrais dessa monografia — a maneira pela qual Svetlana Aleksiévitich usou o testemunho oral na construção de *Vozes de Tchernóbil* e o papel desempenhado por ele no livro-reportagem —, os dois capítulos anteriores mapearam as bases teóricas necessárias. Primeiro, as discussões acerca da conceituação do livro-reportagem revelaram que a obra em questão é um exemplar desse gênero e se sustenta por pilares fundamentais desse híbrido entre jornalismo e literatura. Em seguida, as reflexões sobre o testemunho serviram para revelar a complexidade e a riqueza de trabalhar com esse tipo de fonte de informação, sendo o livro-reportagem um suporte adequado para tal uso.

Partindo desse panorama, este capítulo analisa de forma mais minuciosa um dos testemunhos presentes na obra, explorando as contribuições que ele traz para a narrativa construída por Aleksiévitich. Aqui, o objetivo é observar a linguagem, as ideias expostas e os recursos utilizados, buscando atestar o uso do relato oral como uma maneira efetiva de montar o quadro completo da história do acidente nuclear.

Vozes de Tchernóbil é dividido em três partes construídas exclusivamente por depoimentos: *A Terra dos Mortos*, que é finalizada com o coro dos soldados; *A Coroa da Criação*, com o coro do povo; e *A Admiração pela Tristeza*, com o coro das crianças. O livro também tem dois capítulos intitulos *Uma solitária voz humana*, que apresentam os testemunhos de Liudmila Ignátienko e Valentina Timofiévna Apanassiévitch — esposas de um bombeiro e de um liquidador, respectivamente, e primeiro e último testemunho do livro, respectivamente.

Para enriquecer ainda mais a obra, também há uma nota histórica, com informações compiladas de publicações bielorrussas na internet entre 2002 e 2005; uma entrevista de Svetlana consigo mesma, na qual a autora divide suas motivações para escritura do livro; um epílogo montado com trechos extraídos de jornais bielorrussos de 2005; e um apêndice que consiste na transcrição do discurso proferido por Svetlana na cerimônia do prêmio Nobel de Literatura, em 2015.

O testemunho escolhido para ser analisado foi o de Liudmila Ignátienko, esposa do bombeiro falecido Vassíli Ignátienko. É o primeiro testemunho que aparece no livro, logo após a nota histórica. Alguns motivos levaram à escolha desse depoimento: é o mais extenso do livro (23 páginas), então, há mais material para ser analisado; Liudmila é citada por

Svetlana como uma de suas heroínas²⁹, esclarecendo a relevância do seu relato para a construção do livro; o drama do casal se tornou uma das principais tramas da premiada minissérie *Chernobyl*³⁰ (2019), da HBO, mostrando o quão impactante é o depoimento.

Por não existir uma metodologia específica de análise de testemunhos dentro do universo do livro-reportagem, foi escolhido o método elaborado por Cândida Gancho (2002) para a análise do texto narrativo. Afinal, como aponta Catalão (2010), a narração é o procedimento composicional típico do livro-reportagem. Além disso, a ornamentação do texto jornalístico com recursos literários e a adaptação de técnicas da literatura de ficção para histórias da vida real fazem com que a estrutura narrativa do livro-reportagem se aproxime daquela que compõe o texto ficcional (OLIVEIRA, 2006). Sendo assim, o roteiro proposto por Gancho, que é voltado para a análise da narrativa literária em prosa, cabe nesse estudo.

O objetivo do método é oferecer os insumos necessários para que o leitor possa ler e interpretar o texto de maneira crítica e aprofundada, dessa forma, a análise é dividida em três etapas: a definição dos elementos narrativos, a distinção entre tema, assunto e mensagem e a identificação do tipo de discurso predominante.

4.1. Elementos narrativos

Gancho (2002) explica que narrar é uma manifestação originária do homem:

As gravações em pedra nos tempos da caverna, por exemplo, são narrações. Os mitos — histórias das origens (de um povo, de objetos, de lugares) —, transmitidos pelos povos através das gerações, são narrativas; a Bíblia — livro que condensa, história, filosofia e dogmas do povo cristão — compreende muitas narrativas. [...] Muitas são as possibilidades de narrar,

²⁹ “Agora, em lugar das frases habituais de consolo, o médico diz à esposa sobre o marido moribundo: ‘Não se aproxime! Você não deve beijá-lo! Não deve acariciá-lo! Ele já não é a pessoa amada, mas um elemento que deve ser desativado’. Aqui, até Shakespeare emudece. E também o grande Dante. Beijar ou não beijar, eis a questão. Aproximar-se ou não se aproximar? Uma das minhas heroínas (grávida naquele momento) nunca deixou de se aproximar do marido e beijá-lo, e não o abandonou até a morte. Por essa ousadia, ela pagou com a saúde e com a vida da filha. Mas como escolher entre o amor e a morte? Entre o passado e o presente desconhecido? E quem poderá condenar as esposas e mães que não ficaram ao lado dos maridos e filhos? Ao lado de elementos radiativos? No seu mundo, o amor se modificou. E também a morte.” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 50)

³⁰ *Chernobyl* é uma minissérie de cinco episódios lançada em 2019 pela emissora HBO. A obra recebeu dezenove indicações ao Emmy, maior e mais prestigioso prêmio relacionado à programação televisiva, e venceu as categorias de Melhor Minissérie, Melhor Direção em Minissérie (Johan Renck) e Melhor Roteiro em Minissérie (Craig Mazin). Os atores Jared Harris (Valery Legasov), Stellan Skarsgård (Boris Shcherbina) e Emily Watson (Ulana Khomyuk) também receberam nomeações por suas atuações. Apesar de se basear grandemente em *Vozes de Tchernóbil*, a produção não menciona Svetlana Alexiévich nos créditos.

oralmente ou por escrito, em prosa ou em verso, usando imagens ou não. (GANCHO, 2002, p. 6)

Todas essas possibilidades narrativas, no entanto, precisam de certos componentes fundamentais sem os quais não podem existir. Esses componentes são chamados de elementos narrativos e têm a função de responder às seguintes questões de uma história: “O que aconteceu? Quem viveu os fatos? Como? Onde? Por quê?”³¹ (GANCHO, 2002, p. 5).

Desse modo, Gancho identifica o enredo, os personagens, o tempo, o espaço, o ambiente e o narrador como elementos primordiais para qualquer narrativa. “Sem os fatos não há história, e quem vive os fatos são os personagens, num determinado tempo e lugar. Mas para ser prosa de ficção³² é necessária a presença do narrador, pois é ele fundamentalmente que caracteriza a narrativa.” (GANCHO, 2002, p. 9).

4.1.1. Enredo

De forma objetiva, o enredo é o conjunto dos fatos de uma história. Para Gancho (2002, p. 10), a análise do enredo deve considerar duas questões: sua natureza verossímil e sua estrutura.

Quanto à natureza verossímil, destaca-se que “os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros, no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto, mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê” (GANCHO, 2002, p. 10). Para o campo do livro-reportagem e para o caso de *Vozes de Tchernóbil*, que conta com testemunhos reais, o aspecto da verossimilhança “é verificável na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência” (GANCHO, 2002, p. 10).

Por mais distante da realidade da maioria das pessoas que o lerá, o testemunho de Liudmila Ignátienko, apesar de real, também é verossímil, porque há uma organização lógica em sua narração. Cada fato apresentado por ela tem uma motivação, não acontece de forma

³¹ O texto jornalístico também procura sanar todas essas questões, o que muda é a maneira pela qual o faz. Enquanto no livro-reportagem o autor pode ir gradativamente explicando certos aspectos de um acontecimento, a existência do lide pede que tudo seja prontamente apresentado ao leitor no primeiro parágrafo de uma notícia, por exemplo.

³² Importante ressaltar que, como já citado na abertura desse capítulo, o livro-reportagem não tem prosa de ficção. Contudo, a adição de recursos literários na elaboração do texto aproxima a estrutura narrativa do livro-reportagem daquela que caracteriza o texto ficcional.

gratuita. Além disso, sua ocorrência desencadeia novos fatos que são responsáveis pela continuação da história — como será visto adiante.

Quanto à estrutura, destaca-se que a organização dos fatos no enredo não acontece somente por meio da divisão da narrativa entre começo, meio e fim. Há um elemento estruturador que lhe dá vida e movimento: o conflito, um “componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor” (GANCHO, 2002, p. 11). Além de conflitos entre personagens, também podem existir conflitos sociais, morais, religiosos, econômicos e psicológicos. Em *Vozes de Tchernóbil*, muitos relatos de soldados, pilotos e bombeiros, por exemplo, apresentam conflitos entre o dever com a pátria e o medo de servir, aspecto já abordado no capítulo anterior.

Geralmente é o conflito que determina as quatro partes do enredo — sendo elas: (1) a exposição, que situa o leitor diante da história por meio da apresentação dos fatos iniciais; (2) a complicação, parte na qual se desenvolvem os conflitos; (3) o clímax, momento de maior tensão da história, no qual o conflito chega a seu ponto máximo; (4) e o desfecho, que é a solução dos conflitos e pode acontecer de forma surpreendente, feliz, trágica, cômica, entre tantas outras possibilidades (GANCHO, 2002, p. 11).

O testemunho de Liudmila Ignátienko apresenta um enredo com as quatro partes bem delimitadas. A exposição coincide com o começo do relato, quando Liudmila apresenta os fatos iniciais: o casamento, o marido, a vida cotidiana, a gravidez. Ainda na exposição, também é contextualizado o acontecimento central que é gancho para a história — a explosão do reator nuclear da usina de Chernobyl —, como pode ser visto no fragmento a seguir.

Estávamos casados havia pouco tempo. Ainda andávamos na rua de mãos dadas, mesmo quando entrávamos nas lojas. Sempre juntos. Eu dizia a ele “eu te amo”. Mas ainda não sabia o quanto o amava. Nem imaginava... Vivíamos numa residência da unidade dos bombeiros, onde ele servia. [...] Esse era o trabalho dele. Eu sempre sabia onde ele estava e o que se passava com ele. No meio da noite, ouvi um barulho. Gritos. Olhei pela janela. Ele me viu: “Feche a persiana e vá se deitar. Há um incêndio na central. Volto logo”. A explosão, propriamente, eu não vi. Apenas as chamas, que iluminavam tudo... O céu inteiro... Chamas altíssimas. Fuligem. Um calor terrível. E ele não voltava. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 16)

A complicação se desenrola a partir da evolução do quadro clínico de Vassíli com a síndrome aguda da radiação, o que marca o grande conflito da história. Essa fase tem palco no hospital de Moscou, onde as consequências imediatas do desastre e a exposição à radiação afetam cada vez mais a vida do casal:

O meu marido começou a mudar; cada dia eu via nele uma pessoa diferente... As queimaduras saíam para fora... Na boca, na língua, nas maçãs do rosto; de início eram pequenas chagas, depois iam crescendo. As mucosas caíam em camadas, como películas brancas. A cor do rosto, a cor do corpo... Azulada... Avermelhada... Cinza-escuro... E, no entanto, tudo nele era tão meu, tão querido! (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 23)

Além da gravidade do estado de saúde do bombeiro, Liudmila também tem sua própria condição médica — estava grávida. Esse fator soma-se à complicação do enredo, podendo ser interpretado como um conflito secundário:

Certa noite, tudo estava silencioso. Estávamos sós. Ele olhava para mim longamente e de repente disse:
 “Como eu queria ver o nosso filho. Como será que ele vai ser?”
 “E como vamos chamá-lo?”
 “Bem, é você que vai decidir.”
 “Por que eu, se nós somos dois?”
 “Então, se for menino, pode ser Vássia, e se for menina, Natachka.”
 “Por que Vássia? Eu já tenho um Vássia. Você! Não preciso de outro.”
 Eu ainda não sabia como o amava! Ele... Só ele... Estava cega! Eu nem sentia os golpezinhos embaixo do coração, embora já estivesse no sexto mês de gravidez. Eu pensava que a pequena dentro de mim estaria protegida, a minha filhinha. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 29)

Devido à piora da condição de Vassíli, o clímax da narrativa atinge o ponto máximo com a morte do bombeiro. Este momento torna-se ainda mais trágico porque Liudmila não estava junto do marido, havia ido acompanhar uma amiga em um funeral:

Ao voltar do cemitério, chamei logo a enfermeira:
 “Como ele está?”
 “Morreu há quinze minutos.”
 Como? Eu estive com ele a noite toda. Só me afastei por três horas! Apoiei-me à janela e gritei:
 “Por quê? Por quê?”
 Olhei para o céu e gritei. Todos no hotel ouviram... Tinham medo de se aproximar de mim. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 31)

O conflito secundário — a gravidez — também chega ao clímax com a morte da filha do casal. Natália vive poucas horas antes de vir a óbito devido à radiação a qual foi exposta durante a gestação. As sequelas e a solidão decorrentes da perda do marido e da filha levam Liudmila a ter um segundo filho, Andrei, alguns anos depois: “Agora eu tenho alguém por quem respirar e viver. É a luz da minha vida. Ele compreende tudo perfeitamente: ‘Mãe, se eu for à casa da vovó por dois dias, você conseguirá respirar?’. Não consigo! Tenho medo de me separar dele por um dia” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 37).

Não mais tão solitária quanto antes, a vida de Liudmila passa a ser cuidar do filho e lidar com os impactos da radiação que permanecem na realidade dos dois — ela própria teve

um ataque cardíaco e Andrei adoece com frequência, vai duas semanas à escola e passa duas semanas em casa, com o médico. E se o desfecho de uma história é a resolução dos seus conflitos, pode-se sintetizar o do testemunho analisado na passagem abaixo:

E vamos vivendo. Tememos um pelo outro. E em todos os cantos está Vássia. As suas fotografias... À noite, converso com ele sem parar. Às vezes, ele me pede em sonho: “Mostre-me o nosso filhinho”. E Andrei e eu vamos vê-lo. E ele traz pela mão a nossa filhinha. Sempre com a pequena. Sempre brincando com ela.

Assim vou vivendo. Vivo ao mesmo tempo num mundo real e irreal. Não sei onde me sinto melhor. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 37)

4.1.2. Personagens

Personagem é o ser responsável pelo desempenho do enredo. Ele pertence à história e só existe enquanto tal se participa efetivamente dela, isso é, se age ou fala. Se um determinado ser é citado, mas não influencia a narrativa, pode-se não o considerar personagem (GANCHO, 2002, p. 14). Na ficção, o personagem é sempre uma criação — mesmo quando baseado em pessoas reais. Já no livro-reportagem, os personagens nunca devem ser inventados.

Os personagens são definidos pelo que fazem, pelo que dizem e pelo julgamento que o narrador e os outros personagens fazem dele (GANCHO, 2002, p. 14). Em decorrência, podem ser classificados quanto ao papel que desempenham no enredo, ou quanto à caracterização.

Quanto ao papel desempenhado, o personagem pode ser protagonista — personagem principal —, antagonista — personagem que se opõe ao protagonista, com ações e características diametralmente contrárias as dele —, ou secundário — personagem que tem uma participação menos frequente (GANCHO, 2002, p. 14-16). No testemunho escolhido para análise, a própria Liudmila Ignátienko é a protagonista. O segundo personagem de maior destaque é Vassíli Ignátienko, seu marido. O testemunho não conta com antagonistas, sendo o restante dos personagens secundários.

Tânia Kibénok, por exemplo, era uma amiga de Liudmila. Seu marido, Vítia Kibénok, estava na mesma enfermaria que Vassíli em Prípiat³³. Ainda nos primeiros dias da internação, as duas viajam até uma aldeia próxima para comprar garrafas de leite — segundo a equipe do hospital, era isso que os pacientes deveriam beber. Tânia aparece novamente no testemunho

³³ Prípiat é uma cidade que foi construída a alguns quilômetros de distância de Chernobyl para abrigar os trabalhadores da usina nuclear. Atualmente é considerada uma cidade fantasma.

para pedir que Liudmila a acompanhe no enterro do marido e, durante o velório de Vítia, Vassíli morre no hospital.

As menções a Tânia revelam um pouco da dinâmica da vida de Liudmila e Vassíli antes do desastre: “Nós éramos muito amigos do casal, vivíamos como uma família. Um dia antes da explosão, nos fotografamos todos juntos na residência dos bombeiros, onde morávamos. Como eles estavam bonitos, os nossos maridos! E alegres!” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 31).

Outra personagem apresentada por Liudmila é Anguelina Vassílievna Guskova, chefe de seção de radiologia do hospital de Moscou. O primeiro encontro entre as duas acontece com Liudmila mentindo a respeito de sua gravidez para que a médica não a impeça de ver o marido internado. Anguelina descobre a verdade e confronta Liudmila, mas pede a protagonista que volte ao hospital para realizar seu parto.

Enquanto conta sobre a evolução do quadro clínico de Vassíli, Liudmila também cita Dr. Gale, um professor norte-americano que realiza um transplante de medula no bombeiro. Além de representar a gravidade do estado de Vassíli, a presença do médico é interessante porque retrata quais protocolos estavam sendo adotados pela área de saúde naquele momento. Informações como essas, apesar de sutis, são muito valiosas para situar o leitor no momento histórico narrado.

Por conta do transplante, são introduzidas na história as duas irmãs de Vassíli, Natacha e Liúda:

A pequena Natacha de catorze anos chorava muito, estava assustada. Mas a medula dela era a melhor de todas. (*Silêncio.*) Agora posso falar sobre isso... Antes não podia. Eu me calei por dez anos... Dez anos... (*Silêncio.*) Quando ele soube que a medula seria doada pela irmãzinha mais nova, recusou com veemência:
 “Prefiro morrer. Não toquem em Natacha, ela é pequena.”
 A irmã mais velha, Liúda, tinha 28 anos, era enfermeira e sabia do que se tratava. “Que se faça o necessário para ele viver”, disse ela. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 26)

Também por parte da família de Vassíli, são mencionados um irmão, que cumpria serviço militar em Leningrado, e os pais, que viviam na aldeia de Sperijie, a quarenta quilômetros de Prípiat. Os três não têm nenhuma influência no testemunho, então não precisam ser considerados personagens.

Já pelo lado da família de Liudmila, são citados igualmente o irmão e os pais. Eles aparecem muito brevemente em um ou outro diálogo, mas contribuem para a caracterização de Liudmila revelando certos aspectos de sua personalidade.

Depois do casal protagonista, os personagens com mais destaque são os filhos de Liudmila: Natália e Andrei. Natália, de quem Liudmila estava grávida enquanto Vassíli fica internado, nasceu com cirrose e uma lesão congênita no coração. Liudmila se refere a ela com termos carinhosos, quase sempre no diminutivo: “Pelo aspecto, parecia um bebê saudável. Bracinhos, perninhas...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 34); “Eu pensava que a pequena dentro de mim estaria protegida, a minha filhinha. A minha pequena...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 29); “A minha filhinha me salvou. Recebeu todo o impacto radiativo, foi uma espécie de receptor desse impacto. Tão pequenininha. Uma bolinha” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 35).

E Andrei é o filho que Liudmila teve já viúva. O pai da criança é mencionado apenas uma vez, para Liudmila justificar que ele não ocupou o lugar de Vassíli em sua vida.

Tive um filho. Andrei... Andreika. As amigas me alertavam: “Você não deve ter filhos”. E os médicos se assustavam: “O seu organismo não suportará”. Depois... Depois, disseram que a criança nasceria sem mão. Sem a mão direita. Via-se pelo aparelho. “Bem, e daí?”, eu pensava. “Vou ensiná-lo a escrever com a mão esquerda.” Mas nasceu normal, um menino lindo. Já vai à escola e tira notas excelentes. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 37)

Há várias outras pessoas que também são citadas no depoimento de Liudmila: o médico que a despista enquanto seu marido é levado de Prípiat a Moscou; o policial que revela para qual hospital foram transferidos os bombeiros; o vigia subornado que permite que ela entre no setor de radiologia; os três conhecidos que, apesar do risco de contágio, recebem-na em sua casa; o médico que proíbe abraços entre o casal, o que depois vira uma brincadeira entre eles; os rapazes que estavam de plantão com Vassíli na noite do acidente; a enfermeira mais velha que, com carinho, prepara-a para a morte do marido; os dosimetristas que confiscam seus pertences; o padre e o clérigo que a orientam a comprar sapatos e depositá-los no túmulo de algum defunto, para que o espírito de Vassíli não vague mais descalço. Mesmo com menções breves e muitas vezes sem serem nomeadas, essas figuras influenciaram a narrativa de alguma maneira e, por isso, são lembradas no testemunho.

Como indicado anteriormente, os personagens também podem ser definidos no enredo em função de sua caracterização. Podem ser planos — personagens pouco complexos com um número pequeno e fixo de atributos —, ou redondos — personagens mais complexos com uma variedade maior e mutável de características. Essas características englobam aspectos físicos (corpo, voz, gestos e roupas), psicológicos (personalidade e estados de espírito), sociais (classe social, profissão, atividades sociais), ideológicos (filosofia de vida, religião, opções políticas) e morais (a partir de uma determinada perspectiva, se o personagem é bom ou mau, honesto ou desonesto, moral ou imoral). No aspecto moral, vale destacar que “o mesmo

personagem pode ser julgado de modos diferentes por personagens, narrador, leitor; portanto, poderá apresentar características morais diferentes, dependendo do ponto de vista adotado” (GANCHO, 2002, p. 18). Além disso, o personagem redondo costuma mudar no decorrer da história, então “a mera adjetivação, isto é, dizer se é solitário, ou alegre, ou pobre, as vezes não dá conta de caracterizá-lo” (GANCHO, 2002, p. 20).

No testemunho analisado, a caracterização dos personagens acaba sendo feita majoritariamente a partir da perspectiva de Liudmila e dos acontecimentos que ela escolhe relatar. Nesse sentido, ao falar sobre o marido, ela não poupa elogios e afeto, mesmo quando retrata a piora do seu quadro clínico:

Ele evacuava 25, trinta vezes por dia. Com sangue e mucosidade. A sua pele começava a rachar nas mãos e nos pés. O corpo ficou coberto de furúnculos. Quando ele virava a cabeça, caíam chumaços de cabelo sobre o travesseiro. E tudo isso era tão meu. Tão querido... Eu tentava gracejar: “É mais cômodo. Assim, você não precisa mais de pente.” Logo cortaram os cabelos de todos. Eu mesma cortei o dele. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 27)

Além de descrever seus aspectos físicos, Liudmila revela detalhes sobre a personalidade do marido. Ela conta, por exemplo, que seu trabalho favorito costumava ser no campo, arando e semeando. Quando foi convocado pelo exército, “serviu em Moscou nas tropas dos bombeiros e quando voltou só queria ser bombeiro. Nada mais.” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 17). Vassíli também é pintado como um homem bem-humorado — como visto no reencontro deles no hospital, em que brinca: “Ô, meu pai, estou perdido! Até aqui ela me encontra!” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 21) — e romântico — “Olhei para ele e vi que puxava de debaixo do travesseiro três cravinhos. Tinha dado dinheiro à enfermeira para comprá-los...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 25).

No entanto, também é um personagem complexo que fica cada vez mais frágil e dependente da esposa conforme adoece. No primeiro momento, ele suplica a Liudmila que vá embora para não comprometer a gestação, mas, dias depois, já não consegue ficar longe e chama pela esposa a todo momento. É um homem que trabalhava sem temer uma profissão de risco, mas que passou a conseguir dormir no hospital somente quando segura a mão da amada. É um homem que quer viver, mas não admite que, para isso acontecer, transplante-lhe a medula da irmã mais nova. É, portanto, um personagem redondo.

A própria Liudmila também é uma personagem redonda. Como seu testemunho é dado em primeira pessoa, sua caracterização é construída por meio das suas ações, dos seus

pensamentos e da reprodução de diálogos de terceiros. Mas todos os aspectos apontam para uma personagem bem desenvolvida e complexa, repleta de nuances e conflitos internos.

As ações de Liudmila revelam que ela é uma mulher com um amor incondicional pelo marido, disposta a fazer qualquer coisa para estar perto dele e para fazê-lo se sentir bem: “Era eu que o apoiava e o sentava na cama. Era eu que trocava os lençóis, tirava a temperatura, levava e trazia a comadre... Eu que o limpava... Passava todas as noites ao lado dele. Vigiava cada um dos seus movimentos, dos seus suspiros” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 25); “Enquanto ele dormia, eu sussurrava: ‘Eu te amo!’. Caminhava no pátio do hospital: ‘Eu te amo!’. Levava a comadre: ‘Eu te amo!’ (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 28); “Das nove da manhã às nove da noite eu tinha salvo-conduto. As minhas pernas ficaram azuladas até o joelho, inchadas de cansaço. A minha alma era mais forte que o meu corpo” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 29); “Nos últimos dias, eu levantava a mão dele e os ossos se moviam, dançavam, se separavam da carne. Saíam pela boca pedacinhos do pulmão, do fígado. Ele se asfixiava com as próprias vísceras. Eu envolvia a minha mão com gaze e a enfiava na boca dele para retirar tudo aquilo...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 32).

Pela ótica de terceiros, esse comportamento de Liudmila tornava-a extremamente insistente, obstinada e até mesmo teimosa. Essas características podem ser vistas nos seguintes excertos:

O meu irmão veio e se assustou:
 “Não vou te deixar voltar mais lá!”
 E o meu pai disse a ele:
 “Essa aí, você não vai deixar? Ela é capaz de se esgueirar pela janela! Pela escada de incêndio!” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 28)

Nenhum médico sabia que à noite eu dormia com ele na câmara hiperbárica, nem lhes passava pela cabeça. As enfermeiras consentiam. No início queriam me convencer:
 “Você é jovem. O que está inventando? Isso já não é um homem, é um reator nuclear. Vão queimar os dois.”
 Mas eu corria atrás delas como um cachorrinho. Ficava uma hora de pé na frente da porta. Pedia, implorava. E finalmente elas me diziam: “Ao diabo! Você não é normal”. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 29)

Apesar de querer ser forte para o marido, Liudmila também é uma mulher extremamente jovem que estava passando por uma situação traumática. Ao mesmo tempo em que fazia tudo por Vassíli, admitia ter medo dele. Não da doença, mas do marido: “E eu? Eu estava decidida a fazer de tudo para que ele não pensasse na morte. Nem no que havia de terrível na sua doença, nem que eu sentia medo dele” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 28). A vulnerabilidade da personagem também fica evidente no enterro do bombeiro, onde Liudmila

é consolada pela mãe: “Sinto que vou perder a consciência. [...] A minha mãe diz: “Calma, calma, filhinha”. Ela segura o meu rosto e o acaricia” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 33).

Também se pode ter uma dimensão do impacto psicológico do trauma vivido por Liudmila por meio dos seus sonhos. Após a morte do marido, a personagem passou a sonhar com o marido a chamando — “Durante a madrugada, sonhei que ele me chamava, ainda estava vivo, me chamava em sonho: ‘Liúcia! Liúciénka!’ (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 20) —, conversando com ela — “Nós dois andávamos pela água. Andamos muito, muito tempo... Ele pedia que eu não chorasse. Dava sinais de lá...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 34) —, ou brincando com a filha do casal — “Ele a lançava para cima, no ar, e os dois riam... Eu olhava para eles e pensava que a felicidade é simplesmente isso” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 34).

A perda da filha também afetou muito Liudmila. É, talvez, o maior dilema pessoal da protagonista. Ainda na barriga da mãe, Natália acabou absorvendo a maior parte da radiação em que Liudmila foi exposta durante os dias que cuidou de Vassíli no hospital. Por conta disso, viveu apenas durante quatro horas. A mãe não diz se arrepende de ter cuidado do marido da maneira que o fez, mas carrega uma culpa imensa pelo destino da filha:

Ali, na tumba, não está escrito Natália Ignátienko. Há só o nome dele. Ela não teve nome, não teve nada, apenas alma... E foi ali que eu enterrei a sua alma.

Sempre que os venho ver, trago dois buquês: um para ele, o segundo eu ponho num cantinho para ela. Eu me arrasto de joelhos pela tumba, sempre de joelhos... (*De maneira desconexa.*) Eu a matei... Fui eu... Ela... Ela me salvou... [...] Mas eu amava os dois. Será... Será possível matar com o amor? Com um amor como esse! Por que andam juntos, amor e morte? Estão sempre juntos. Alguém pode explicar? Alguém tentaria? Eu me arrasto sobre a tumba de joelhos... (*Longo silêncio.*) (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 35)

Sem o marido e a filha, Liudmila passa dois anos solitários. Decide ter um segundo filho, que vira a nova razão de sua vida. No entanto, a protagonista passa a ser extremamente dependente dele: quer protegê-lo como não conseguiu proteger Natália.

Estávamos caminhando pela rua, e senti que estava caindo... Foi quando tive o primeiro ataque, ali, na rua. “Mamãe, quer um pouco de água?” “Não, fique do meu lado. Não vá a parte alguma.” E agarrei a mão dele. Depois disso, não me lembro de nada. Abri os olhos no hospital. Agarrei-o com tanta força que os médicos tiveram dificuldade em soltar os meus dedos. E a mão dele ficou azul por algum tempo. Agora, quando saímos de casa, ele me pede: “Mamãe, não me segure pela mão. Eu nunca vou me afastar de você”. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 37)

Todos os fatores apontados acima caracterizam Liudmila como uma personagem redonda. Mas à exceção de Vassíli e dela própria, o restante dos personagens mencionado no

testemunho é plano. Por aparecerem de forma muito pontual, Liudmila não descreve muitos aspectos de suas personalidades — salvo dizer que uma enfermeira estava assustada, ou que as pessoas que a hospedaram em Moscou eram muito caridosas, por exemplo. Diferentemente do casal, não apresentam uma mudança significativa em comportamento ou atributos no decorrer da história.

4.1.3. Tempo

Os fatos de um enredo estão ligados ao tempo em níveis diversos. A época em que se passa a história, por exemplo, constitui o pano de fundo para essa narrativa (GANCHO, 2002, p. 20). No testemunho de Liudmila Ignátienko, a época corresponde ao final do século XX, tendo como acontecimento gancho o acidente nuclear de Chernobyl em 1986 e os seus primeiros desdobramentos nos anos seguintes. Além do desastre, tem-se como característica marcante dessa época o enfraquecimento da União Soviética.

Há também a duração da história. Enquanto alguns enredos se desenrolam em um curto período, outros se estendem ao longo de décadas, o transcurso do tempo é mais dilatado (GANCHO, 2002, p. 20). No testemunho de Liudmila, a narração abrange o período de alguns anos, começando com os eventos que aconteceram imediatamente após o desastre nuclear, com ênfase na evolução do quadro clínico de Vassíli, e estendendo-se até os anos seguintes, com foco nos efeitos da perda do marido na vida de Liudmila.

O tempo também pode transcorrer na ordem natural dos fatos no enredo, ou seja, do início ao fim. O tempo cronológico é ligado ao enredo linear e, portanto, não altera a ordem em que os fatos ocorreram (GANCHO, 2002, p. 21). Ao mapear as características típicas do livro-reportagem, Catalão (2010) percebeu o relato linear como tipo de enunciado predominante nesse produto. A narração consiste, assim, em uma série de episódios interligados de acordo com a sequência temporal de suas ocorrências.

Em contrapartida ao tempo cronológico — e menos comum no livro-reportagem —, também existe o tempo psicológico: “nome que se dá ao tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos” (GANCHO, 2002, p. 21). O tempo psicológico está ligado ao enredo não-linear e os acontecimentos estão fora da ordem natural. Uma das principais técnicas usadas nas narrativas com tempo psicológico é o *flashback* — artifício empregado por Truman Capote em *A Sangue Frio*, por exemplo.

Como estratégia para interpretar a progressão dos eventos de uma história, seja ela escrita em tempo cronológico ou psicológico, Gancho (2002, p. 21) sugere a identificação dos índices de tempo. Esses índices são termos usados no decorrer da narração para estabelecer uma sensação de coerência temporal.

A partir do levantamento dos índices de tempo no testemunho de Liudmila, conclui-se que a história é desenhada de forma predominantemente cronológica. A narrativa, portanto, segue uma ordem linear, relatando os eventos na sequência em que ocorreram: a explosão, os estágios da síndrome aguda da radiação, a morte de Vassíli, o luto de Liudmila.

A percepção de sequencialidade é construída por meio do uso de locuções como “No meio da noite”, “Às dez horas da manhã”, “No primeiro dia”, “À noite”, “Durante a madrugada”; “No dia seguinte”, “No primeiro dia”, “Depois de três dias”, e também pela identificação de marcos temporais. O acidente nuclear aconteceu no dia 26 de abril de 1986. Na página 25, Liudmila destaca que determinada ação estava acontecendo no dia 9 de maio, por exemplo.

A passagem do tempo em ordem cronológica também pode ser identificada em dois trechos relacionados. Logo quando chega ao hospital, Liudmila ouve que “o processo clínico de uma doença aguda do tipo radiativo dura catorze dias. No 14º dia, o doente morre” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 24). Após o funeral de Vassíli, ela retoma essa informação, mostrando que duas semanas se passaram entre as citações: “A funcionária do hotel, à nossa saída, contou todas as toalhas e lençóis. [...] Nós pagamos pelo hotel. Por catorze dias. O processo clínico das doenças radiativas dura catorze dias. Depois de catorze dias, as pessoas morrem” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 33).

Outro índice de tempo nas narrativas é a idade dos personagens, que, à medida que envelhecem, marcam a passagem dos anos. No testemunho analisado, isso pode ser observado na página 34, em que Liudmila diz ter vinte e três anos logo após a morte de Vassíli, e na página 36, quando fala sobre um novo homem que conheceu aos vinte e cinco anos.

No entanto, embora o enredo seja apresentado majoritariamente de forma cronológica, há certos momentos de introspecção que envolvem o tempo psicológico. Um exemplo de rompimento da sequencialidade linear dos acontecimentos pode ser visto no fragmento a seguir:

Quatro horas... Cinco horas... Seis... Nós tínhamos combinado de ir às seis horas à casa dos pais dele, para plantar batatas. Da cidade de Prípiat até a aldeia Sperijie, onde viviam, são quarenta quilômetros. [...]
Às vezes parece que escuto a voz dele... Que está vivo... Nem as fotografias me tocam tanto quanto a voz dele. Mas ele nunca me chama. Nem em

sonhos... Sou eu que o chamo...
 Sete horas... Às sete horas me avisaram que ele estava no hospital. Corri até lá, mas havia um cordão de policiais em torno do prédio, ninguém passava. As ambulâncias chegavam e partiam. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 17)

Nesse trecho, Liudmila estava relatando como foram as horas imediatamente após o acidente, ou seja, estava falando do passado. Esse fluxo contínuo é interrompido por um comentário do presente, uma percepção que ela acrescenta no momento em que está dando o testemunho, mas que não está na ordem da sequência de eventos relatada até então. Todavia, apesar do exemplo acima, mantém-se como lógica principal do enredo a cronologia dos eventos, corroborando o atestamento de Catalão (2010) a respeito da predominância da narração linear no livro-reportagem.

4.1.4. Espaço

Espaço é o lugar onde se passa a ação em uma narrativa. “Se a ação for concentrada, isto é, se houver poucos fatos na história, ou se o enredo for psicológico, haverá menos variedade de espaços; pelo contrário, se a narrativa for cheia de peripécias (acontecimentos), haverá maior afluência de espaços.” (GANCHO, 2002, p. 23). O espaço pode ser minuciosamente caracterizado em trechos descritivos, ou suas referências espaciais podem se mesclar à narrativa de forma mais diluída.

A principal função do espaço é posicionar as ações dos personagens e criar uma interação com eles, podendo afetar suas atitudes, pensamentos e emoções. No testemunho de Liudmila Ignátienko, destacam-se quatro espaços principais: a casa em Prípiat, o hospital de Moscou, o cemitério e o apartamento em Kiev. Esses quatro locais simbolizam algo importante para a narrativa e para a história que a protagonista viveu com o marido.

Antes do acidente nuclear, Liudmila e Vassíli vivem em Prípiat, no segundo andar de uma residência da unidade de bombeiros. “Ali viviam também três famílias jovens, e a cozinha era comunal. Embaixo, no primeiro andar, guardavam os carros, os carros vermelhos do corpo de bombeiros.” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 16). Casados recentemente, os dois não chegaram a morar muito tempo na casa, mas Liudmila lembra que foram felizes no lugar. Esse espaço representa a vida que o casal poderia ter e que lhes foi roubada.

Depois da explosão, Vassíli passa pela maior parte do tratamento no hospital de Moscou. Entre câmaras hiperbáricas, cateteres e injeções, é lá que Liudmila acompanha a piora do quadro do marido. Naquele momento, seu mundo se reduz aquele espaço e todos os

seus esforços são direcionados para recuperação de Vassíli, numa dinâmica quase febril. As ações que se desenrolam no hospital são um misto de desesperança e cansaço — influência da atmosfera do lugar —, mas também de carinho, afinal são os últimos momentos do casal.

Quando Vassíli morre, é enterrado em um cemitério de Moscou. Não há muitas descrições desse espaço, mas é citado que há uma tumba com o nome do bombeiro. Liudmila menciona o cemitério três vezes: para falar sobre o funeral do marido — “No cemitério, fomos rodeados por soldados. Seguimos sob escolta. O ataúde seguiu sob escolta. Não deixavam ninguém passar para se despedir, apenas os familiares” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 33) —, para contar quando entrou em trabalho de parto — “E ali, no cemitério, começaram as contrações. Logo que comecei a falar com ele...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 34) —, e para lembrar de Natália — “Sempre que os venho ver, trago dois buquês: um para ele, o segundo eu ponho num cantinho para ela” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 35). Apesar de viver diariamente com a memória do marido e da filha, o cemitério representa a conexão física de Liudmila com os dois.

O quarto e último espaço de destaque é o apartamento que Liudmila recebe em Kiev após o falecimento de Vassíli: “O apartamento é grande, com dois quartos, como eu e Vássia tínhamos sonhado. Mas ali eu ficava louca! Em todo lugar, olhasse para onde olhasse, lá estava ele. Os seus olhos... Decidi reformar, qualquer coisa para não ficar parada, qualquer coisa para não pensar” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 35). No edifício, também moram todos aqueles que foram evacuados da central atômica. Na narrativa, esse espaço representa o futuro de Liudmila: um lugar vazio e sem propósito com a ausência do marido.

4.1.5. Ambiente

Gancho faz a distinção entre espaço e ambiente: “O termo espaço, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um ‘lugar’ psicológico, social, econômico etc., empregamos o termo ambiente” (GANCHO, 2002, p. 23). O ambiente, portanto, é o espaço carregado de características sociais em que estão inseridos os personagens. Ele é um conceito que “aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um clima” (GANCHO, 2002, p. 23). O clima, por sua vez, é o conjunto de condições determinantes que cercam os personagens.

Principalmente no livro-reportagem, o ambiente é responsável por situar os personagens no acontecimento relatado. Aqui, há uma grande interface do livro-reportagem

com a construção da memória coletiva de determinado grupo: como já apontado por Oliveira e Bernd (2021), a ambientação fornece informações essenciais sobre uma cultura e sobre a comunidade inserida naquela cultura.

No testemunho de Liudmila Ignátienko, o ambiente é inseparável das características da sociedade soviética. A título de exemplo, pode-se extrair informações sobre a dinâmica dessa sociedade quando, ao mencionar sua casa em Prípiat, Liudmila fala sobre a cozinha comunal e a residência compartilhada. Ou quando descreve a estadia na casa de conhecidos em Moscou e destaca a generosidade dos anfitriões: “Eles, evidentemente, temiam o contágio, não podia ser diferente, já corria todo tipo de rumores, mas, apesar disso, estavam dispostos a me ajudar” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 23).

A solidariedade do povo soviético também é mencionada com frequência: “Eles me diziam: pegue panelas, tigelas, tudo de que precisar, não se acanhe” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 22), “Naqueles dias encontrei muitas pessoas solidárias, não me lembro de todas” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 23), “Apesar de tudo, eu dava um jeito de preparar a sopa. [...] Depois alguém me emprestou uma panela, acho que foi a faxineira ou a auxiliar. Alguém conseguiu uma tábua de cortar verduras. Eu não podia ir ao mercado com a roupa do hospital, mas alguém sempre me trazia verduras” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 24).

Outro aspecto percebido no ambiente é a noção de pertencimento à comunidade. Ele pode ser observado, por exemplo, nos termos usados por Liudmila — “Eram todos nossa gente. De Prípiat” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 21), “Assim é que eram essas pessoas... Assim é que eram!” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 22).

O compromisso com o trabalho e o senso de dever com a pátria também podem ser vistos na descrição que Liudmila faz dos evacuados da central atômica:

Aqui nós somos muitos, ocupamos toda uma rua. Chama-se “a rua de Tchernóbil”. Essa gente trabalhou a vida toda na central nuclear. Muitos até hoje vão ali fazer guarda; na central só há turnos de guarda. Ninguém mais vive ali nem viverá, nunca mais. Muitos sofrem de enfermidades terríveis, são inválidos, mas não deixam a central, têm medo até de pensar que ela possa fechar. Não imaginam a vida sem o reator, o reator é a vida deles. E para que mais eles serviriam hoje? (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 37-38)

A última condição que cerca os personagens no testemunho de Liudmila é a rigidez com a qual o governo soviético conduziu o acidente. Sendo assim, a falta de transparência e as medidas severas também compõem o ambiente. Essas características são reveladas no funeral de Vassili:

Subimos para o ônibus funerário. Os familiares e alguns militares. Um

coronel com um rádio. Pelo rádio se ouvia: “Esperem as nossas ordens! Esperem!”. Rodamos duas ou três horas por Moscou, seguimos por vias circulares. Voltamos a Moscou. Pelo rádio, diziam: “Não podem entrar no cemitério. Está rodeado de correspondentes estrangeiros. Esperem mais um pouco”.

[...]

Cobriram-no de terra rapidamente. “Rápido! Rápido!”, o oficial ordenava. Nem nos deixaram abraçar o ataúde. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 32-33)

E nos momentos subsequentes:

Imediatamente compraram e nos trouxeram as passagens de volta para casa. Já para o dia seguinte. O tempo todo esteve conosco um homem vestido de civil, mas com porte militar, que não nos permitia nem sair do quarto e comprar comida para a viagem. Temia que falássemos com alguém, sobretudo eu. Como se naquele momento eu pudesse falar! Nem chorar eu podia. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 33)

Portanto, fica evidente que o fator do ambiente é fundamental no livro-reportagem e na construção da memória coletiva. Ele situa a narrativa em um local e período específico da história, fazendo com que o leitor melhor compreenda as circunstâncias dos eventos. Não só isso, o ambiente também revela elementos culturais e sociais de um grupo, contribui para a credibilidade do livro-reportagem e mostra como o contexto em que o indivíduo está inserido pode influenciar seu comportamento.

4.1.6. Narrador

O narrador é o elemento estruturador de toda história, responsável por estabelecer o foco e o ponto de vista da narrativa — e pode fazer isso de formas variadas, a depender de sua posição e perspectiva frente aos fatos narrados (GANCHO, 2002, p. 26). Ele é identificado por meio do pronome pessoal que usa na narração, podendo estar em terceira ou primeira pessoa do singular.

O narrador em terceira pessoa costuma ser mais imparcial, uma vez que está falando de fora dos fatos narrados. Também chamado de narrador observador, esse tipo de figura tem como principais características a onisciência e a onipresença — sabe tudo sobre a história e está presente em todos os lugares dela. Ele sabe mais até que os próprios personagens. Dentro das variantes da narração em terceira pessoa também existe o narrador “intruso” — fala diretamente com o leitor e/ou julga o comportamento dos personagens — e o narrador parcial — identifica-se com um personagem da história e permite que ele tenha maior destaque, mesmo que não o defenda explicitamente (GANCHO, 2002, p. 27-28).

Já o narrador em primeira pessoa participa diretamente do enredo. Por conta disso, seu campo de visão é limitado a sua própria experiência, então ele não é onisciente nem onipresente. Conhecido como narrador personagem, ele também pode variar, sendo do tipo testemunha — não é o personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou —, ou protagonista — é o narrador e o personagem central da história (GANCHO, 2002, p. 28-29).

Os relatos de *Vozes de Tchernóbil* contam com narradores protagonistas em todos os depoimentos, e a escolha de Svetlana por esse formato contribui para o resultado do livro-reportagem em alguns níveis. A grande quantidade de testemunhos, por exemplo, faz com que também existam várias primeiras pessoas — o que marca o estilo polifônico da autora. Isso torna cada narrativa única, cada tom distinto dos demais.

O relato em primeira pessoa também cria noções de intimidade e empatia, então o leitor consegue enxergar a história através da ótica do narrador e acessar suas emoções de maneira mais orgânica. Além disso, a narração em primeira pessoa tende a ser percebida como mais confiável, porque é mais fácil acreditar em informações fornecidas por pessoas diretamente envolvidas na história. Ninguém fala com mais propriedade do que viveu em Chernobyl do que as vítimas de Chernobyl.

Exemplificativamente, no testemunho de Liudmila Ignátienko, a narrativa em primeira pessoa também impacta na profundidade da protagonista, fornecendo uma visão mais íntima do seu desenvolvimento e das batalhas internas que travou durante a história.

No entanto, o narrador protagonista também tem limitações. Ele vê as situações por meio do seu enquadramento particular e, conseqüentemente, o leitor não consegue ter acesso a informações fora do seu conhecimento. A narrativa é totalmente influenciada pelas suas lentes de opinião. Isso não representa um problema, apenas se configura como um fator que deve ser levado em conta na leitura crítica de um texto narrativo.

Para finalizar a discussão acerca dessa figura emblemática, Gancho esclarece que o narrador não é o autor. Nos textos de ficção, o narrador é uma criação linguística do autor, ele só existe no texto e, por isso, deve-se evitar usar a vida pessoal do autor para justificar as posturas do narrador. Mas essa premissa também é válida para os textos de não-ficção. Gancho cita as autobiografias, por exemplo, “nas quais não temos a verdade dos fatos, mas uma interpretação deles, feita pelo autor” (GANCHO, 2002, p. 29).

Mesmo com todo o protagonismo das testemunhas narradoras, em *Vozes de Tchernóbil* também há um extenso trabalho de curadoria da autora. Primeiro porque nem todas as entrevistas foram inseridas na versão final do livro-reportagem, a média é uma a cada cinco.

Além disso, Svetlana também explica que, a cada entrevista, são geradas cerca de cento e cinquenta páginas impressas de transcrição — número que varia a depender do timbre e da velocidade com que se narra. Para a obra finalizada, não vão mais que cinco ou dez páginas:

Eu faço um bocado de perguntas, seleciono os episódios e é assim que participo do ocorrido na criação de cada livro. Meu papel não se resume ao de alguém que ouve algo por alto na rua, mas sim também o de um observador e pensador. Para alguém de fora pode parecer um processo simples: as pessoas apenas me contam suas histórias. Mas não é simples assim. É importante tanto o que se pergunta, quanto o como se pergunta, além de o que se ouve e o que é selecionado de toda a entrevista. Não creio ser possível refletir de fato sobre o escopo mais amplo da vida sem a documentação, sem a prova humana. O quadro não ficará completo. (ALEKSIÉVITCH, 2016, informação verbal³⁴)

Além de todo esse trabalho de observação, escuta e seleção, Svetlana se faz igualmente presente no livro-reportagem por meio do *Monólogo junto a um poço fechado* e do *Monólogo sobre o fato de que há muito descemos da árvore e não inventamos nada para que ela se convertesse depois numa roda* — em que insere comentários seus nos testemunhos — e no capítulo *Entrevista da autora consigo mesma sobre a história omitida e sobre por que Tchernóbil desafia a nossa visão de mundo* — todo narrado em primeira pessoa. Essas ocorrências revelam que a própria Svetlana também é uma narradora personagem e, nesse caso,

Tem-se [...] o cumprimento de uma das mais importantes funções do jornalista-narrador: Ao se dizer, o autor se assina como humano com personalidade; ao desejar contar a história social da atualidade, o jornalista cria uma marca mediadora que articula as histórias fragmentadas; ao traçar a poética intimista, que aflora do seu e do inconsciente dos contemporâneos, o artista conta a história dos desejos. (MEDINA, 2003, 48)

Conecta-se a isso a defesa proposta por Moraes (2019) da prática de um jornalismo de subjetividade, “termo nascido não para fazer uma oposição ao objetivo, mas sim uma como forma de demarcar a importância do subjetivo, historicamente rechaçado no campo noticioso” (MORAES, 2019, p. 207). Sem renunciar à objetividade e aos procedimentos éticos do jornalismo, Svetlana escreve sobre a subjetividade alheia orientada a partir da sua própria, mostrando que

³⁴ Entrevista concedida pela autora ao site da Dalkey Archive, que foi posteriormente traduzida por Carlos Alberto Bárbaro para o blog da editora *Companhia das Letras*. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Uma-conversa-com-Svetlana-Aleksievitch>. Acesso em 06 de novembro de 2023.

Quem está filtrando aquela vida para leitoras e leitores não está apagado, ao contrário: está lá. Não se trata de dar ênfase a um testemunho, e mais acusar um processo de construção (ou seja, uma verdade entre muitas). A capacidade criativa da repórter precisa ser sublinhada, e cada encontro, único. (MORAES, 2019, p. 216)

4.2. Tema, assunto e mensagem

A segunda etapa do método proposto por Gancho é a distinção entre tema, assunto e mensagem do texto narrativo:

Tema é a ideia em torno da qual se desenvolve a história. Pode-se identificá-lo, pois corresponde a um substantivo (ou expressão substantiva) abstrato(a).

Assunto é a concretização do tema, isto é, como o tema aparece desenvolvido no enredo. Pode-se identificá-lo nos fatos da história e corresponde geralmente a um substantivo (ou expressão substantiva) concreto(a).

Mensagem é um pensamento ou conclusão que se pode depreender da história lida ou ouvida. Configura-se como uma frase. Mas cuidado: nem sempre a mensagem equivale a moral da história. As fábulas, por exemplo, têm uma mensagem moral. [...] Mas muitas histórias têm mensagens que contrariam a moral vigente e seriam, portanto, imorais. (GANCHO, 2002, p. 30).

Segundo Pinna (2006), esses conceitos também se relacionam às ideias de passado, presente e futuro. Respectivamente, o tema enquanto informação geral e abstrata sobre a obra pode ser identificado até mesmo antes da narração ser iniciada; o assunto enquanto informação sintética e concreta, durante o desenvolvimento do enredo; e a mensagem enquanto informação subjetiva, após a conclusão da história.

Reconhecer esses três aspectos de um texto, sendo ele fictício ou não, é essencial para ambos, autor e leitor. Para o autor, a clareza na delimitação do tema, do assunto e da mensagem é crucial para comunicar seus objetivos de maneira eficaz. Já para o leitor, explorar como essas ideias estão desenvolvidas no enredo leva a uma interpretação mais profunda dos significados, elementos, símbolos e detalhes presentes na história.

Para essa análise, entende-se que o tema do testemunho de Liudmila Ignátienko é o luto. Na narrativa de *Vozes de Tchernóbil*, ele representa uma das faces dos impactos humanos decorrentes do desastre nuclear.

O luto, por sua vez, é desenvolvido no enredo a partir da perda de Vassíli, o que configura o assunto da narrativa. Apesar das tentativas desesperadas de salvá-lo, Liudmila perde o marido devido à síndrome aguda da radiação. Ao longo da história, são descritos os

efeitos da doença no bombeiro e, posteriormente, a maneira como a protagonista lida com o óbito e os efeitos dele na sua vida.

Durante o testemunho, Liudmila também faz sua própria interpretação do luto, como pode ser visto nas passagens “Não sei do que falar... Da morte ou do amor? Ou é a mesma coisa? Do quê?” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 16), “Será possível matar com o amor? Com um amor como esse! Por que andam juntos, amor e morte? Estão sempre juntos. Alguém pode explicar? Alguém tentaria?” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 35) e “Muitos vão morrendo. Morrem de repente. [...] Estão morrendo, e ninguém lhes perguntou de verdade sobre o que aconteceu. Sobre o que sofremos, o que vimos. As pessoas não querem ouvir falar da morte. Dos horrores... Mas eu falei do amor... De como eu amei” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 38). Dessa forma, sintetiza-se como mensagem da narrativa que amor e morte caminham lado a lado.

Com tema, assunto e mensagem devidamente identificados, fica claro que a representação do luto de Liudmila no seu testemunho contribui para uma melhor compreensão da gravidade da tragédia de Chernobyl e ajuda o leitor a montar um quadro mais completo do acontecimento em questão.

4.3. Discurso predominante

A terceira e última fase do roteiro proposto por Gancho é a identificação do tipo de discurso predominante no texto. Em toda história, é possível diferenciar ao menos dois níveis de linguagem: o do narrador e o dos personagens. Para a análise narrativa, chamam-se discursos as várias possibilidades pelas quais o narrador dispõe para registrar as falas dos personagens (GANCHO, 2002, p. 33).

Gancho ressalta que a linguagem dos personagens pode variar a partir de uma série de fatores, como condições socioeconômicas, idade, grau de escolaridade e localização geográfica. Independente disso, entretanto, sempre deve ser possível diferenciar qual é a fala do narrador e qual é a fala dos personagens (GANCHO, 2002, p. 33).

Sendo assim, o discurso direto é “o registro integral da fala do personagem, do modo como ele a diz. Isso equivale a afirmar que o personagem fala diretamente, sem a interferência do narrador, que se limita a introduzi-la” (GANCHO, 2002, p. 33). Já no discurso indireto, “o narrador é o intermediário entre o instante da fala do personagem e o leitor, de modo que a linguagem do discurso indireto é a do narrador” (GANCHO, 2002, p. 36). Nesse caso, o

narrador diz com suas palavras o que disseram os personagens. Há ainda o discurso indireto livre, o “registro de fala ou de pensamento de personagem, que consiste num meio termo entre o discurso direto e o indireto, porque apresenta expressões típicas do personagem mas também a mediação do narrador” (GANCHO, 2002, p. 39).

O tipo de discurso utilizado influencia diversos aspectos do texto. Quanto ao tom, por exemplo, pode torná-lo mais formal ou informal, mais dramático ou descritivo. O discurso também pode criar uma sensação de proximidade maior ou menor do leitor com os personagens, além de afetar a fluidez da narrativa e a maneira pela qual os eventos são relatados nela.

No testemunho de Liudmila Ignátienko, o discurso é predominantemente direto e sua marcação é feita por meio de aspas, sem necessidade de travessões:

Ela imediatamente me perguntou: “Querida! Pobrezinha... Você tem filhos?”.

Como dizer a verdade? Estava claro que eu devia esconder a minha gravidez, ou não me deixariam vê-lo! Ainda bem que eu era muito magra e não se notava nada.

“Tenho”, respondi.

“Quantos?”

Eu pensei: “É melhor dizer dois. Se disser um, talvez não passe”.

“Um menino e uma menina.”

“Se são dois, então, creio que não terá mais. Agora escute: o sistema nervoso central foi completamente atingido, a medula está totalmente afetada.”

“Bem”, pensei, “ele deve estar mais nervoso.” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 20-21)

No jornalismo, o uso das aspas é uma das estratégias mais comuns para aumentar a credibilidade de uma notícia, porque ao atribuir declarações a fontes específicas é possível garantir a integridade da informação. No livro-reportagem, a reprodução das falas também serve a esse propósito, mas vai além dele. Como observado no fragmento acima, o discurso direto atua adicionando ritmo ao texto e deixando o diálogo mais dinâmico.

Dependendo do contexto, o discurso direto também ajuda a criar dramaticidade. Em momentos de conflito, as falas na íntegra tornam a narrativa mais emocionante e imprevisível. Nesse mesmo sentido, esse tipo de discurso permite uma maior imersão do leitor na história, porque ele consegue observar os personagens expressando suas personalidades e opiniões sem nenhum tipo de filtro.

No entanto, como o testemunho de Liudmila é contado a partir da reconstrução de eventos passados, também há necessidade de usar o discurso indireto em alguns momentos. Sua aplicação é menos frequente, mas imprescindível pela impossibilidade de reproduzir uma fala integral, ou para assegurar a fluidez da narração. Seguem alguns trechos ilustrativos: “A

fuligem se devia à ardência do betume, o teto da central estava coberto de asfalto. As pessoas andavam sobre o teto como se fosse resina, como depois ele me contou” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 16); “Fiquei em pé debaixo da janela da enfermaria; ele se aproximou e gritou alguma coisa para mim. Parecia desesperado! Alguém na multidão entendeu o que ele disse: seriam levados àquela noite para Moscou” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 19); “Foi então que um médico surgiu e confirmou que os doentes seriam levados de avião para Moscou, e que era preciso roupas para eles, pois as usadas na central haviam sido queimadas” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 19).

Nas situações acima, o uso do discurso indireto é apropriado porque ajuda a reproduzir o que foi dito por terceiros de forma mais lógica e concisa. Mas o tipo de discurso em questão também pode trazer outras contribuições para o texto, como criar e manter uma certa distância entre o narrador e os fatos narrados e enfatizar informações específicas de uma determinada fala. Além disso, esse artifício permite que o narrador tenha mais controle sobre a condução da narrativa, uma vez que pode ir direto ao ponto principal dos assuntos, ou acrescentar informações que não estão presentes na citação original.

Conclui-se que o testemunho analisado conta com dois tipos de discurso e que esses contribuem à sua maneira para a completude do relato. Fica evidente, portanto, que em uma análise narrativa, saber diferenciar a aplicação do discurso e identificar os efeitos de sentido produzidos por cada um deles permite uma interpretação mais completa e aprofundada do texto lido.

5. Considerações finais

Este trabalho se propôs a investigar o papel desempenhado pelo testemunho na construção do livro-reportagem *Vozes de Tchernóbil: A História Oral do Desastre Nuclear* — da vencedora do Nobel de Literatura Svetlana Aleksievitch — a fim de comprovar o emprego do relato oral como uma ferramenta eficaz para melhor contextualizar a história do desastre de Chernobyl.

Nesse esforço, concluiu-se, primeiro, que o estilo de Aleksievitch, marcado pela combinação de habilidades jornalísticas com uma profunda sensibilidade literária, permite que suas obras sejam entendidas enquanto livros-reportagem à luz de teorias da comunicação. Seja por meio dos princípios de horizontalização e verticalização da narrativa — no sentido da abordagem extensiva em detalhes e no sentido de aprofundamento da questão em foco, respectivamente — propostos por Edvaldo Pereira Lima (2009), seja por meio do uso de enunciados produzidos mediante trabalhos de reportagem e difundidos em livro que dividem uma série de características discursivas típicas, conforme defendido por Antonio Heriberto Catalão (2010).

Além disso, atestou-se que *Vozes de Tchernóbil* contribui para a perpetuação do que Annette Wieviorka (2006) denominou de “era da testemunha”, fase da história em que o relato oral é elevado a um lugar privilegiado na sociedade. Para Wieviorka, é a partir do julgamento do líder nazista Adolf Eichmann que o testemunho passa a ser visto como um imperativo social e a testemunha como uma personificação da memória, o que representa uma verdadeira guinada subjetiva na sociedade.

No entanto, atentou-se para o fato de que a notoriedade outorgada ao testemunho a partir desse momento histórico também implica no questionamento da sua credibilidade. Sendo assim, foram identificados alguns fatores capazes de influenciar um depoimento oral, como a individualidade e a subjetividade, a cognição, a passagem do tempo, a experiência de um trauma, a ideologia dominante e a comunidade em que o indivíduo está inserido. Apesar disso, a pesquisa evidenciou que não só existem estratégias e posturas a serem adotadas pelos jornalistas autores que apontam para um uso ético e responsável dos relatos orais, como também é importante destacar que antes de serem históricos ou jornalísticos, os testemunhos são documentos humanos. Para muitos autores aqui citados — a própria Svetlana inclusa — essa complexidade do testemunho também é o que o torna uma fonte de informação tão rica e potente.

Por fim, a partir da aplicação do roteiro de análise proposto por Cândida Gancho (2002), foi possível realizar a definição dos elementos narrativos, a distinção entre tema, assunto e mensagem e a identificação do tipo de discurso predominante em um dos testemunhos de *Vozes de Tchernóbil*: o de Liudmila Ignátienko. Por meio dessa análise, comprovou-se que o relato oral decerto é uma poderosa e sólida fonte de informação dentro do universo do livro-reportagem, em geral, e no contexto do acidente nuclear de Chernobyl, em particular, uma vez que consegue humanizar as narrativas, proporcionar uma visão ampla das implicações dos acontecimentos históricos e viabilizar uma compreensão mais abrangente das histórias narradas.

Embora o objetivo inicial desta monografia tenha sido atingido — como esclarecido acima —, o estudo sobre o livro-reportagem e o testemunho não está finalizado. Portanto, ainda há muitos caminhos abertos para novas pesquisas que podem dar continuidade ao que foi proposto neste trabalho. Pode-se sugerir, por exemplo, a extensão desse modelo de análise para os demais livros de Svetlana Aleksiévitich, buscando entender como outros eventos da sociedade soviética são retratados nas obras e investigar se há um padrão de discursos e enunciados nos depoimentos escolhidos. A interface entre o livro-reportagem e a construção da memória coletiva também é um campo fértil de estudo, que poderá aprofundar questões referentes ao papel do jornalista autor na preservação e interpretação da memória de um grupo. Finalmente, tendo em vista o fenômeno das *fake news*, uma linha de complementação de pesquisa poderá averiguar, ainda, a instrumentalização do testemunho oral para divulgação de notícias falsas.

Peço licença para usar a primeira pessoa do singular — assim como Svetlana e tantas testemunhas ouvidas para a produção de *Vozes de Tchernóbil* — e finalizar dizendo que acredito que o presente trabalho pôde contribuir para os estudos comunicacionais evidenciando que dar espaço à subjetividade, abrir o leque para um coral de vozes diversas e orientar pautas a partir de critérios sensíveis não significa uma falta de compromisso com a ética jornalística e com a verdade. Pelo contrário. Como defendeu Fabiana Moraes (2019), significa respeitar e potencializar uma das maiores capacidades do jornalismo: iluminar o que está sob as sombras.

6. Referências bibliográficas

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **Vozes de Tchernóbil: A História Oral do Desastre Nuclear**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1, p. 197-221).
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 4ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2022.
- CATALÃO JUNIOR, Antonio Heriberto. **Jornalismo best-seller: o livro-reportagem no Brasil contemporâneo**. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/103497>. Acesso em 28 de outubro de 2023.
- COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil, 1904-2004**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COSTA, Juliana Rocha de Azevedo da. **A história como testemunho, “eu estava lá”**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/26941>. Acesso em 28 de outubro de 2023.
- FELDMAN, Ilana. De “Holocausto” (1978) a “Chernobyl” (2019): O que pode o audiovisual face a um passado traumático e a um futuro ameaçado? **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 43, p. 24-49, 2021. Disponível em: <https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/221>. Acesso em 28 de outubro de 2023.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7ª edição. São Paulo: Ática, 2002.
- GOMBERG, Felipe; VILARDO, Beatriz. Na fronteira entre jornalismo e literatura: um levantamento das pesquisas mais atuais em livro-reportagem nos congressos da SBPJor. **VIII Encontro Nacional de Jovens Pesquisadores em Jornalismo**, JPJOR, 2018. Disponível em: <https://sbpjour.org.br/congresso/index.php/jpjour/JPJor2018/paper/viewFile/1613/607>. Acesso em 28 de outubro de 2023.
- LAGE, Leandro Rodrigues. **Testemunhos do sofrimento nas narrativas telejornalísticas: corpos abjetos, falas inaudíveis e as (in)justas medidas do comum**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-ADHP78>. Acesso em 28 de outubro de 2023.
- LEATHERBARROW, Andrew. **Chernobyl 01:23:40**. 2ª edição. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem**. 1ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo**. 4ª edição. São Paulo: Manole, 2009.

MACIEL, Alexandre Zarate. **Narradores do contemporâneo: jornalistas escritores e o livro-reportagem no Brasil**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/29836>. Acesso em 28 de outubro de 2023.

MACIEL, Alexandre Zarate. “A narrativa ideal seria ir além de uma grande reportagem”: conceitos e características do livro-reportagem brasileiro. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, v. 43, n. 1, p. 73-101, 2021. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/9854/7781>. Acesso em 28 de outubro de 2023.

MARQUES DE MELO, José. **Jornalismo Opinitivo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. 3ª edição. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano**. 2ª edição. São Paulo: Summus, 2003.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral: como fazer, como pensar**. 2ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

MORAES, Fabiana. Subjetividade: ferramenta para um jornalismo mais íntegro e integral. **Extraprensa**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 204-219, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/153247>. Acesso em 07 de novembro de 2023.

OLIVEIRA, Adriana Seibert; BERND, Zilá. Livro-reportagem: um produto cultural a serviço da memória: uma análise da obra Uma Questão de Justiça da jornalista canadense Isabel Vincent. **Interfaces Brasil/Canadá**, Florianópolis/Pelotas/São Paulo, v. 21, p. 1-25, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/21478>. Acesso em 28 de outubro de 2023.

OLIVEIRA, Priscila Natividade Dias Santos. Jornalismo Literário: como o livro-reportagem transforma um fato em história. **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Brasília, Distrito Federal, Intercom, 2006. Disponível em: <http://intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0717-1.pdf>. Acesso em 28 de outubro de 2023.

PINNA, Daniel Moreira de Sousa. **Animadas personagens brasileiras: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=9582@1>. Acesso em: 04 de novembro de 2023.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. 1ª edição. São Paulo: Unicamp, 2007.

RITTER, Eduardo. New Journalism: o livre amor entre o jornalismo e literatura. **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 1, n. 1, p. 56-70, 2013. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/view/3459>. Acesso em 28 de outubro de 2023.

ROSEMAN, Mark. Memória sobrevivente: verdade e inexatidão nos depoimentos sobre o Holocausto. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (Org.). **História Oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, Casa de Oswaldo Cruz, CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000, p. 123-134.

SACRAMENTO, Igor. A era da testemunha: uma história do presente. **Revista Brasileira de História da Mídia**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 125-140, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/7177>. Acesso em 28 de outubro de 2023.

TALESE, GAY. **Fama e Anonimato**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WIEVIORKA, Annette. **The Era of the Witness**. 1ª edição. Nova Iorque: Cornell University Press, 2006.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o novo jornalismo**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.