

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

ISABEL SANTOS BRITO

**DO LIVRO À MINISSÉRIE: DIÁLOGOS ENTRE A OBRA LITERÁRIA
VOZES DE TCHERNÓBIL E A SÉRIE TELEVISIVA *CHERNOBYL***

São Paulo

2020

ISABEL SANTOS BRITO

Do livro à minissérie: diálogos entre a obra literária *Vozes de Tchernóbil* e a série televisiva *Chernobyl*

Trabalho de dissertação apresentado ao Curso de Letras do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestra em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luiza Guarnieri Atik

São Paulo

2020

B862d

Brito, Isabel Santos.

Do livro à minissérie: diálogos entre a obra literária Vozes de Tchernóbil e a série televisiva Chernobyl / Isabel Santos Brito.
177 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2021.

Orientadora: Maria Luiza Guarnieri Atik.

Referências bibliográficas: f. 168-177.

1. Chernobyl. 2. Vozes de Tchernóbil. 3. Teoria literária. 4. Cinema. 5. Comparação. I. Atik, Maria Luiza Guarnieri, *orientadora*. II. Título.

CDD 801.95

Folha de Identificação da Agência de Financiamento

Autor: Isabel Santos Brito

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras

Título do Trabalho: DO LIVRO À MINISSÉRIE: DIÁLOGOS ENTRE A OBRA LITERÁRIA VOZES DE TCHERNÓBIL E A SÉRIE TELEVISIVA CHERNOBYL

O presente trabalho foi realizado com o apoio de ¹:

- CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
- Instituto Presbiteriano Mackenzie/Isenção integral de Mensalidades e Taxas
- MACKPESQUISA - Fundo Mackenzie de Pesquisa
- Empresa/Indústria:
- Outro:

¹ **Observação:** caso tenha usufruído mais de um apoio ou benefício, selecione-os.

ISABEL SANTOS BRITO

Do livro à minissérie: diálogos entre a obra literária *Vozes de Tchernóbil* e a série televisiva *Chernobyl*

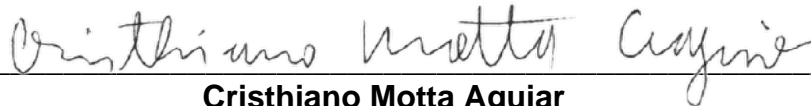
Trabalho de dissertação apresentado ao Curso de Letras do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestra em Letras.

Aprovado em


Banca Examinadora



Profa. Dra. Maria Luiza Guarnieri Atik
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)



Cristhiano Motta Aguiar
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)



Fernanda Cristina Araújo Batista
University of Ontario Institute of Technology (UOIT)

“Esta dissertação não reflete a opinião da Universidade Presbiteriana Mackenzie.
Seu conteúdo e abordagem são de total responsabilidade de seu autor.”

A meu avô, por ser exemplo de busca por conhecimento e zelo ao que mais importa na vida, mesmo quando as provações parecem maiores do que nós.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu avô, Rev. Moisés Araujo, pela oportunidade proporcionada de estar aqui. Com 20 anos de Mackenzie, fecho um ciclo e inicio os próximos por ter conhecido, aprendido e trabalhado nessa instituição. Sem meu avô, nem o conhecimento, nem as pessoas que tanto prezo estariam em minha vida. É a ele que dedico este trabalho.

À minha família, por ser o banquinho de quatro pernas que sempre fomos. Minha irmã, meu maior exemplo, minha mãe, minha primeira professora, e meu pai, o nosso bombeiro da vida real. Por tudo que passamos juntos e pela criação que tive é que posso ter orgulho da pessoa que sou hoje. Apesar das provações, sempre houve amor e compreensão, e eu levo a certeza de que sou abençoada e querida pelo resto da vida.

À orientadora Maria Luiza Atik, por sua disposição, confiança plena em meu trabalho e ideias, pelas correções e apontamentos de tão grande valor e pela paciência durante as ligações, mensagens e incontáveis e-mails ao longo desses dois anos. Espero ter absorvido pelo menos um pouco de seu conhecimento.

Aos professores do programa e participantes da banca, por terem compartilhado tanta experiência e conselhos, sem os quais não teria completado essa fase tão importante da vida acadêmica.

Aos amigos, Samuel e Camila, pelo apoio desde meus 14 anos de idade, e por sempre saber onde encontrá-los. A Stephanie, por seu apoio incondicional e por me ensinar que amizade não é apenas presença física, mas todo o amor que cultivamos mesmo à distância. Aos amigos de faculdade, Leo, Bia, Mari, Bertô, Ligia e Malu, por serem tranquilidade e leveza meio a tantas dificuldades.

A meu melhor amigo e confidente, em quem encontrei o mais completo amor de todos, João Paulo. A espera de quatro anos valeu a pena, e nós dois sabemos que, não fosse aquele primeiro mês, eu jamais teria chegado até aqui. Como não existem mais palavras no vernáculo capazes de expressar o quão importante é sua presença na minha vida, deixo aqui meu agradecimento — por tudo.

E por último, mas jamais menos importante, ao Deus que me guia e protege em todos os meus caminhos. Também não estaria aqui sem Ele, que zelou por mim quando eu mesma não consegui. Por Ele estou viva e é nEle que vivo todos os dias.

A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte

(TODOROV, 2013, p. 128).

RESUMO

A relação entre literatura e cinema, apesar de bastante estudada, é enriquecida a cada ano, à medida que obras escritas são transpostas para a linguagem audiovisual, desde filmes até séries em serviços de *streaming* online. Sendo assim, sempre há novos pontos a serem observados e analisados. Um exemplo recente desse tipo de transposição midiática foi a adaptação da obra *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*, originalmente publicado por Svetlana Aleksievitch em 1996, para a minissérie da emissora HBO de cinco capítulos *Chernobyl*, em 2019. O livro vencedor do Nobel do ano de 2015 trouxe para a série televisiva base para diversos personagens que viveram o acidente nuclear de Chernobyl de perto. Por mais que sejam diferentes, ambas as obras partiram de um mesmo ponto: os acontecimentos reais do ano de 1986. Após conhecer o que ocorreu, o objetivo deste estudo é, então, analisar cada obra em sua particularidade, para compreender seus elementos e funcionamento, para, em seguida, compará-las a fim de entender como um mesmo ponto de partida pôde gerar obras tão diversas. A análise abordará as semelhanças e diferenças entre as duas, e como foi o processo de transposição do acontecimento para cada criação. Contribuindo para o estudo da relação entre obras escritas e televisivas, esta dissertação será feita por meio de análise qualitativa, com base na teoria literária e na teoria do cinema, convergindo para a comparação.

Palavras-chave: Chernobyl; *Vozes de Tchernóbil*; teoria literária; cinema; comparação.

ABSTRACT

The relationship between literature and cinema, although highly studied, is enriched each year, as written works are transposed to audiovisual language, from films to series in online streaming services. Thus, there is always a new point to be observed and analyzed. A recent example of this kind of mediatic transposition was the adaptation of the book *Voices from Chernobyl: the oral history of a nuclear disaster*, originally published by Svetlana Aleksievitch in 1996, to the HBO miniseries of five episodes *Chernobyl*, in 2019. The 2015 Nobel winner book brought to the television series the base for several characters who lived the Chernobyl nuclear accident

closely. However different, both works came from the same point: the real events of 1986. After knowing what happened, the goal of this study is to analyze each work individually, to comprehend its elements and behavior to, then, compare them in order to understand how one starting point could create such different works. The analysis will approach the similarities and differences between them, and how the process of transposition from the accident occurred with each creation. Contributing to the study of the relationship between written and television works, this dissertation will be made through qualitative analysis, based on literature theory and cinema theory, converging into the comparison.

Keywords: Chernobyl; *Voices of Chernobyl*; literature theory; cinema; comparison.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Cena do episódio 2, Please Remain Calm, com o casal Ignátienko. Fonte: Aventuras na História. Acesso em 10 mai. 2020.20
- Figura 2:** atriz Jessie Buckley (à esquerda) em comparação com Liudimila Ignátienko (à direita). Fonte: Insider. Acesso em 11 mai. 2020.20
- Figura 3:** desdobramentos dos fatos em cada obra. Fonte: dos autores.22
- Figura 4:** esquematização de núcleo da Usina de Chernobyl. Fonte: Osvalter Urbinat. Gazeta do Povo: 2019.36
- Figura 5:** mapa da área de Chernobyl e a zona de exclusão. Fonte: Osvalter Urbinati, Gazeta do Povo: 2019.38
- Figura 6:** Foto do efeito da explosão na Unidade 4. Fonte: Leatherbarrow, 2016. ...46
- Figura 7:** Escala da estrutura do "New Safe Confinement". Fonte: chnpp.gov.ua...52
- Figura 8:** "New safe confinement" em construção. Fonte: chnpp.gov.ua.52
- Figura 9:** Julgamento de Chernobyl, em julho de 1987. Em ordem de proximidade, em relação à câmera, Viktor Bryukhanov, Anatoly Dyatlov e Nikolai Fomin. Fonte: BBC News Brasil.54
- Figura 10:** Vita Polyakova explicando a função do new safe confinement: "Este arco irá conter o antigo abrigo". Fonte: The Babushkas of Chernobyl (2015).....56
- Figura 11:** Babushka Maria Shovkuta, explicando como mantém sua horta: "Nós trabalharemos com nossas mãos". Fonte: The Babushkas of Chernobyl (2015).....59
- Figura 12:** cena dos mergulhadores que explicita a questão de contraste e iluminação. Fonte: HBO, 2019.95
- Figura 13:** exemplos de contraste "quente x frio". 1, 2 e 3: explosão contra o plano das personagens; 4: visão aérea de Pripyat. Fonte: HBO, 2019.96
- Figura 14:** exemplo de som "jumpscare". Fonte: HBO, 2019.98

Figura 15: exemplos de locações reais da série. 1 - Instituto de Pesquisa Nuclear de Kiev (com o mural "O átomo amigável" na lateral, de Halyna Zubchenko e Hryhorii Pryshedko); 2 - Hospital da cidade de Pripyat (cujo letreiro diz "a saúde do povo é a riqueza do país"); 3 – Piscina pública de Solomianski, em Kiev; 4 – Universidade Técnica Nacional da Ucrânia. Fonte: HBO, 2019.	104
Figura 16: Liudimila centralizada, sem poder entrar no quarto de seu marido. Fonte: HBO, 2019.	105
Figura 17: símbolo dramático - a queda de cabelo de Legasov indica que sua saúde já foi afetada pelas altas doses de radiação. Fonte: HBO, 2019.	107
Figura 18: faixa propagandista caída como exemplo de simbolismo. Fonte: HBO, 2019.	108
Figura 19: exemplo de elipse — suicídio da personagem de Valery Legasov. Vê-se apenas um dos pés, dependurado, e seus óculos ao chão. Fonte: HBO, 2019.	110
Figura 20: exemplo de elipse de evocação sonora — Liudimila grita, mas o que se ouve é a música de fundo. Fonte: HBO, 2019.	111
Figura 21: cena com movimentos de câmera acompanhando a tensão da personagem de Legasov. Fonte: HBO, 2019.	113
Figura 22: exemplo de plano contrapicado. Fonte: HBO: 2019.	114
Figura 23: exemplo de plano picado. Fonte: HBO, 2019.	115
Figura 24: exemplos de intérpretes em comparação com o a realidade. 1: Sam Troughton e o chefe dos turnos Akimov; 2: Adrian Rawlins e o engenheiro-chefe Fomin; 3: Jared Harris e o físico Legasov; 4: Paul Ritter e o engenheiro subchefe Dyatlov. Fonte: Dibly. Acesso em 04 nov. 2020.	117
Figura 25: Fomin no escritório de Bryukhanov, possivelmente cobiçando-o. Fonte: HBO: 2019.	121
Figura 26: Pikalov voluntariando-se para averiguar os danos do acidente: "Então eu farei eu mesmo". Fonte: HBO, 2019.	122

Figura 27: oposição entre Khomyuk, representando a imposição da verdade, e Dyatlov, representando a negação. Fonte: HBO, 2019.	124
Figura 28: Khomyuk como idealização da busca pela verdade: "É neste momento em que nosso júri irá finalmente ouvir a verdade". Fonte: HBO, 2019.	125
Figura 29: lagarta como símbolo da transformação de Scherbina. Fonte: HBO, 2019.	127
Figura 30: exemplo de uso de apelo emocional. Fonte: HBO, 2019.	144
Figura 31: exemplo de uso de apelo visual. Fonte: HBO, 2019.	145
Figura 32: exemplo da censura retratada na série, com riscos vermelhos indicando a proibição do acesso a documentos. Fonte: HBO, 2019.	153
Figura 33: cena da série em que Gorbatchev assiste ao telejornal. Fonte: HBO, 2019.	154
Figura 34: cena real da cobertura de Peter Jennings, de 28 de abril de 1986. Fonte: World Tonight videos (página oficial da ABC World News Tonight no Facebook), 2016.	154
Figura 35: exemplo de legenda para localização temporal e espacial, do segundo episódio. "Manhã, 27 de abril - 30 horas após a explosão". Fonte: HBO, 2019.	158

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO 1. O ACIDENTE.....	26
1.1 ANTECEDENTES: O PENSAMENTO SOVIÉTICO	27
1.2 O QUE FOI CHERNOBYL	34
1.3 O LEGADO E AS VÍTIMAS: O QUE É CHERNOBYL HOJE	51
CAPÍTULO 2. OBRA LITERÁRIA	60
2.1 O LIVRO – ELEMENTOS FORMAIS E A NARRAÇÃO	61
2.2 DEPOIMENTOS E TRANSCRIÇÕES – A VOZ NARRATIVA, OS RELATOS E SEUS TEMAS	70
CAPÍTULO 3. OBRA TELEVISIVA.....	90
3.1 A SÉRIE – TEORIAS E ELEMENTOS CINEMATOGRÁFICOS	91
3.2 PERSONAGENS – O FOCO DA SÉRIE E QUEM ELA RETRATA.....	116
CAPÍTULO 4. ANÁLISE COMPARATIVA.....	130
4.1 FATORES EXTERNOS	131
4.2 FATORES INTERNOS.....	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	168
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	170
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS.....	171
FIGURAS.....	175

INTRODUÇÃO

É antiga a relação entre literatura e cinema. Desde o advento da película e suas diversas criações, romances e contos foram transpostos para a linguagem fílmica. Obras do cânone mundial, como as peças de Shakespeare — em sua versão clássica de *Romeu e Julieta*, de 1968, ou na versão *pop Romeu + Julieta*, de 1996, ou mesmo no musical *Amor, Sublime Amor*, de 1961 — bem como obras da literatura popular, como a *Saga Crepúsculo*, escrita entre 2005 e 2008 e transformada em fenômeno internacional em 2008, com cinco filmes de arrecadação bilionária.

Tornou-se também popular a adaptação de romances em telenovelas ou minisséries. Os romances clássicos de Jane Austen tornaram-se minisséries da emissora britânica BBC, como *Razão e Sensibilidade*, escrito em 1815 e adaptado em 2008, *Orgulho e Preconceito*, escrito em 1813 e adaptado em 1995, e *Emma*, escrito em 1815 e adaptado em 2009. Em território nacional, várias obras literárias obtiveram destaque nas telenovelas, como a versão da peça shakespeariana *A Megera Domada*, transformada pela Rede Globo em *O Cravo e a Rosa*, transmitida pela primeira vez entre 2000 e 2001 e reprisada mais recentemente em 2019.

Livros voltados para o público infanto-juvenil também conquistaram seu espaço com a era digital e a evolução da internet a partir de 2010. Obras como os Y.A. (*Young Adult*, literalmente “jovens adultos”), populares entre o público infanto-juvenil americano, transformaram-se em séries longas, por vezes ultrapassando o universo literário no qual foram criados. *Os 13 Porquês*, escrito por Jay Asher em 2007, virou a série *13 Reasons Why*, com a primeira temporada lançada pelo serviço de *streaming Netflix* em 2017, em andamento atualmente.

Há também obras apenas inspiradas em outras, como é o caso do filme *10 Coisas que eu Odeio em Você*, de 1999, uma releitura da já citada peça de Shakespeare *A Megera Domada*. Filmes inspirados em livros apropriam-se de personagens, espaços ou partes do enredo sem comprometimento com fidelidade para com o texto-fonte; isso pode ocorrer também em filmes ambientados em épocas específicas ou que retratam momentos históricos importantes. O filme *Bastardos Inglórios*, de 2009, utiliza-se do contexto da Segunda Guerra Mundial para criar uma

ficção, na qual Quentin Tarantino reimagina o fim do Terceiro Reich de maneira caricata.

Sendo assim, a forte influência das obras escritas nas criações cinematográficas e televisivas é bastante identificável e de grande relevância. Outro lado dessa influência pode ser visto em séries ficcionais que retratam acontecimentos reais. Um exemplo bastante recente e de grande sucesso foi a série da HBO em parceria com a Sky Television, intitulada *Chernobyl*. Com estreia nos Estados Unidos em 6 de maio de 2019, a minissérie, composta de cinco episódios, reconta os acontecimentos mais importantes desde a madrugada do dia 26 de abril de 1986 até os julgamentos de 1987, contendo recortes dos desdobramentos políticos e das consequências do acidente para a população de Prypiat e imediações.

A série, por mais que seja baseada em pessoas e fatos com artigos veiculados nas mídias da época, tem como fonte principal para a criação de seus personagens secundários o livro *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*, de Svetlana Alexiévitch¹. Lançado pela primeira vez em 1997, conta por meio de relatos pessoais a história do acidente nuclear em Chernobyl, na Ucrânia soviética. Transcrito pela autora bielorrussa, a obra é um mosaico de experiências contadas por camponeses, donas de casa, bombeiros e moradores da zona de exclusão, pessoas que estavam — e ainda estão, em alguns casos — em Chernobyl e Pripyat.

Alexiévitch nasceu em Stanislav (atual Ivano-Frankivsk, Ucrânia) em 1948 e cresceu na Bielorrússia. Formada em jornalismo pela Universidade de Minsk, trabalhou como jornalista literária alguns anos na *Revista Neman*, também de Minsk, escrevendo contos, artigos e ensaios, nos quais já inseria seu tom poético ao relatar a vida cotidiana do povo ucraniano da União Soviética. Com seus livros, a autora iniciou um gênero denominado pelo autor Ales Adamovich — mentor literário e grande influência para Alexiévitch² — como “novela-oratório” e “novela-evidência”. Trazendo relatos dos sobreviventes de guerras e do acidente nuclear em Chernobyl, dos filhos

¹ A grafia dos nomes russos e ucranianos aqui adotada segue a grafia da versão brasileira dos livros de Alexiévitch, publicados pela editora Cia. das Letras, e de Andrew Leatherbarrow, publicado pela editora L&PM.

² ISAKAVA, Volha. Between the public and the private: Svetlana Aleksievich interviews Ales' Adamovich. Translator's preface. Canadian Slavonic Papers: 29 nov. 2017.

de soldados soviéticos que invadiram o Afeganistão e mulheres que participaram da guerra, Alexiévitch retrata a vida por meio da voz de quem esteve nessas situações e que contam, em primeira pessoa, o que viram, ouviram e viveram, deixando com que falem sem interrupções ou inibições. Em *Vozes de Tchernóbil*, a autora transcreveu os relatos da maneira como lhe foram ditos, inserindo, em capítulos separados nos quais a voz narrativa é a sua própria, textos ensaísticos acerca da vida e das consequências dos acontecimentos de 1986 para o mundo. Muito de seu estilo é referente não a quem ela escreve, mas por quem: as pessoas comuns que sofreram com o acidente encabeçado por autoridades soviéticas por conta de um ideal inalcançável da utopia socialista.

A autora foi vencedora do Nobel, em 2015, e a obra sobre Chernobyl chamou a atenção do produtor e roteirista americano Craig Mazin. Com um trabalho bastante extenso dentro do universo televisivo e cinematográfico, Mazin partiu de sua experiência com produções de grande alcance do público para construir a série *Chernobyl*. Sendo assim, é perceptível o apelo com o qual os filmes do cineasta trabalham, arrecadando milhões de dólares ao longo dos anos. Unindo popularidade com roteiros redondos bem finalizados, tais experiências ajudaram-no a transformar a minissérie britânico-americana em um sucesso.

Bastante familiarizado com os filmes *blockbuster* e com as narrativas de Hollywood, o cineasta novaiorquino anunciou em 2017 sua parceria com as emissoras HBO e Sky Television para a criação da minissérie. Vencedora da 77ª edição do Golden Globe, a série se utiliza de diversas fontes para trazer os elementos da realidade para os episódios.

Desse modo, pode-se ver o porquê de a série ter alcançado tanto sucesso: é repleta de apelo emocional ao mostrar o trabalho dos bombeiros e trabalhadores da usina e o sofrimento de suas famílias. Mazin revelou ao público cenas de momentos reais; pessoas diante do caos da explosão, dos feridos nos hospitais e das investigações acobertadas pelo governo. Com diversos núcleos diferentes, a série traz personagens como o secretário geral e chefe-de-estado Mikhail Gorbachev, e Liudimila Ignátienko — esposa do bombeiro Vassíli Ignátienko —, presente na obra

de Alexiévitch logo no primeiro relato, sob o título “Uma solitária voz humana”. Contando como era a vida com seu esposo, a dona de casa se deixa levar pelas memórias, emocionando-se durante a entrevista com a autora. No entanto, em vez de trazer apenas os horrores do que passou, Ignátienko fala dos últimos momentos de amor que viveu com seu marido:

Logo cortaram os cabelos de todos. Eu mesma cortei o dele. Eu sempre queria fazer tudo por conta própria. Se eu aguentasse fisicamente, ficaria 24 horas ao lado dele. Eu lamentava perder qualquer minuto que fosse... qualquer tempinho, me doía perder... (*Cobre o rosto com as mãos e silêncio*) (ALEXIÉVITCH, 2016, p. 27-28).

Em diversos relatos na mídia, contudo, Liudimila Ignátienko alegou não ter sido consultada, e disse em entrevista à emissora BBC não ter permitido que sua história fosse retratada na série da HBO. Em resposta, a emissora contou que “os cineastas fizeram todos os esforços para representar sua história e a de todos os afetados por essa tragédia, com autenticidade e respeito” (O GLOBO, 2019). De fato, a série parece trazer uma sensibilidade ao telespectador, que se emociona e se sente mais próximo das pessoas que estiveram em Chernobyl. Ao retratar o relacionamento de Liudimila e Vassílienko, as cenas demonstram um cuidado da esposa ao tratar de seu marido, mesmo que fosse proibida a sua presença no hospital em que ele estava internado.



Figura 1: Cena do episódio 2, *Please Remain Calm*, com o casal Ignátienko. Fonte: Aventuras na História. Acesso em 10 mai. 2020.



Figura 2: atriz Jessie Buckley (à esquerda) em comparação com Liudimila Ignátienko (à direita). Fonte: Insider. Acesso em 11 mai. 2020.

Apesar disso, fica claro que ainda se trata de Hollywood, e a questão da audiência é um dos fatores de maior pressão ao se fazer uma série tão cara — o que a série fez foi, então, trazer esses momentos descritos no livro para a imagem visual.

A caracterização física da intérprete de Liudimila é bastante próxima da pessoa real, e os efeitos de maquiagem e ambientação dão o tom da época na qual a história se passa.

Seguindo com a maquiagem, a série trouxe imagens fortes e bastante chocantes de como os bombeiros e operários foram afetados pela radiação que receberam ao trabalhar na usina nos dias após a explosão. Vassílienکو é mostrado cheio de feridas, pus e sangue, usando óculos escuros dentro do hospital por conta da sensibilidade à luz.

Por mais que a emissora alegasse o contrário, Ignátienکو contou à mídia que se sentiu “magoada e desconfortável” ao descobrir que seria retratada sem sua permissão, sentimentos opostos do que o relato no livro de Alexiévitч retratou, em que se vê um relato fluido, desimpedido e emotivo: “Durante a madrugada, sonhei que ele me chamava, ainda estava vivo, me chamava em sonho: ‘Liúcia! Liúcienska!’. Mas depois que morreu, não me chamou nem uma vez. Nem uma vez... (*Chora*)” (ALEXIÉVICH, 2016, p. 20)

Se *Chernobyl* é a versão romanceada televisiva dos acontecimentos, e *Vozes de Tchernóbil* é a versão de voz popular das vítimas, sobreviventes e moradores dos arredores, entende-se que existe um mesmo ponto de partida para ambas as obras: os fatos de 1986 e seus desdobramentos. Ilustrando essa ideia, ter-se-ia algo como um V, cujo vértice representa a historicidade dos fatos, que se desdobra nas duas vertentes aqui apresentadas:

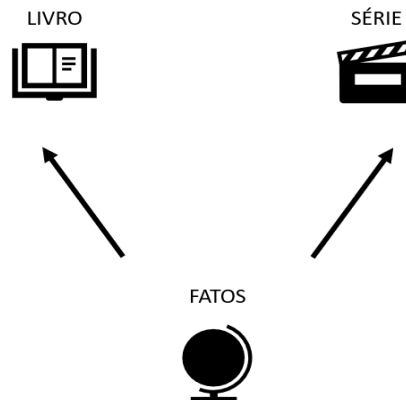


Figura 3: desdobramentos dos fatos em cada obra. Fonte: dos autores.

Aqui, então, estrutura-se o objetivo primevo desta dissertação: entender como uma mesma fonte — nesse caso, o acidente nuclear de Chernobyl — pôde se desdobrar em duas obras tão distintas.

Inscritos dentro desse objetivo geral, há dois objetivos específicos que podem ser delimitados da seguinte forma:

- Entender como cada obra é estruturada internamente — narrativa, personagens, cronologia, focos, efeitos de sentido;
- Entender as pressões externas — mercado consumidor, público-alvo, motivações pessoais — que moldaram cada obra, contribuindo com suas formas finais.

Tais pontos, internos e externos, são de suma importância para que se possa atingir o objetivo principal previamente mencionado.

O método escolhido foi a análise qualitativa por meio de comparações, para compreender quais são as diferenças que uma mesma história pode ter a partir de diferentes pontos de vista. Por meio de tal análise, procura-se entender o porquê das escolhas feitas pelos autores de cada obra. Comparando a série e o livro, busca-se evidenciar o que motivou cada produção (escrita e audiovisual), e como as circunstâncias dessas criações vieram a se manifestar, mantendo sempre em mente que ambas as obras são apenas relatos e reconstruções da realidade e dos fatos, e não necessariamente a verdade objetiva.

Comparando o livro e a série com os fatos noticiados em jornais e artigos veiculados na mídia mundial, procura-se entender quais forças e influências direcionaram cada autor em seus respectivos relatos do caso — como as narrativas contam ou deixam de contar as histórias de seus personagens, qual a carga emocional e elemento de identificação que trazem ao público (telespectador e leitor), como se relacionam com a fonte de onde provêm.

Assim, pensa-se nos capítulos de discussão delimitados a seguir, para que o processo de análises e contextualizações gere possíveis respostas às questões levantadas.

Inicialmente, para entender o acontecimento retratado nas obras escolhidas para análise, é necessário saber quais foram as causas que levaram ao acidente, não só no dia de seu ocorrido, mas também o contexto no qual ocorreu. Assim, o acidente nuclear torna-se foco, desde algumas questões técnicas acerca da usina e como era tratado esse tipo de energia e sua importância, até o acidente em si, a noite da explosão, e as consequências para a sociedade russa e mundial. Com a ajuda de tal panorama, será possível compreender um pouco a experiência das vítimas e moradores da zona de exclusão, contida tanto na série quanto no livro. Para isso, contar-se-á com artigos jornalísticos e notícias publicados sobre o assunto, além do autor Andrew Leatherbarrow — cujo trabalho serviu de consultoria para os detalhes técnicos da série de Mazin —, em *Chernobyl 01:23:40* (2020), das cineastas Anne Bogart e Holly Morris, com o documentário de 2015 *As Babushkas³ de Chernobyl* sobre a vida na zona de exclusão 30 anos após o acidente, e do diretor Thomas Johnson com o documentário *The Battle of Chernobyl*, de 2006.

No segundo capítulo, traz-se à atenção o livro escolhido para análise. Para tratar de seu gênero, será utilizado o livro *Romance-reportagem: o gênero*, de Rildo Cosson (2001), um artigo do autor Felipe Pena (2006), e, como base para a questão da narrativa, o livro *As estruturas narrativas*, de Tzvetan Todorov (2006). Em conjunto

³ Em russo, “avós”, maneira comum para se referir às senhoras de mais idade na Rússia e países ao redor que faziam parte da URSS. É também o nome dos lenços coloridos utilizados por elas, colecionados ao longo de suas vidas para serem distribuídos como braçadeiras de luto aos presentes no funeral.

com tais teóricos e pesquisadores, será tratada a questão da memória em relatos pessoais, por meio da obra de Beatriz Sarlo (2007), *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, e de Jeanne Marie Gagnebin (2009), em *Lembrar esquecer escrever*. A partir de trechos de relatos e monólogos do próprio *Vozes de Tchernóbil*, buscar-se-á trazer a realidade das personagens contidas na obra, personagens essas que serão vistas novamente no capítulo seguinte. Falar-se-á, também, um pouco da biografia de Svetlana Alexiévitch, utilizando-se descrições em *sites* editoriais e entrevistas publicadas com a autora, por conta da escassez de materiais especializados no assunto. Será discutido o processo criativo descrito pela autora em seu livro *Meninos de Zinco* (2020) e a maneira como concretiza suas ideias na escrita. Conhecendo-a e a sua obra, torna-se mais fácil compreender o processo de criação de *Vozes de Tchernóbil* e como é a relação da autora com os relatos compilados no livro.

Assim, no terceiro capítulo, o foco é a versão televisiva do acidente: a minissérie *Chernobyl*. Além de tratar dos personagens já vistos no livro e os dados técnicos da série, aqui é importante entender como funciona a linguagem cinematográfica, utilizando autores como Marcel Martin (2003) em *A linguagem cinematográfica*, Robert Stam (2003) com *Introdução à teoria do cinema* e a autora Linda Seger (2007) com *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. Tais autores tornaram possível compreender o universo no qual a minissérie em questão foi criada. Será comentado, também, o trabalho de Craig Mazin e as escolhas feitas pelo cineasta ao moldar a série.

Com ambas as obras escolhidas como *corpus* desta dissertação já estudadas, parte-se para o quarto capítulo, no qual a análise comparativa que dá sentido à pesquisa desenvolve-se. Para chegar às possíveis conclusões que partem do objetivo anteriormente explanado, estão presentes os teóricos já citados para o capítulo anterior, cuja compreensão é de suma importância para este trabalho, por conta da presença do fatídico nas obras analisadas.

A presente pesquisa justifica-se por conta, além de ser um tema recente e, portanto, com poucos estudos especificamente a seu respeito — a série foi lançada

em 2019 e o Nobel da autora veio em 2015, portanto, durante o período em que esta pesquisa esteve em desenvolvimento, encontraram-se apenas artigos científicos publicados, porém não dissertações ou teses —, da questão da literatura e do cinema como formas de expressar a vida humana continua relevante; como visto anteriormente, há diversas adaptações e versões, com trocas e influências inegáveis entre obras escritas e cinematográficas. Assim, entende-se que tal tipo de comparações está sempre em voga: utilizando-as, é possível analisar o mesmo fato por meio das obras literária, que parte do ponto de vista do cidadão comum russo, e televisiva, que se utiliza bastante da visão do alto escalão soviético lidando com a política na época do acidente de Chernobyl. Para tanto, o método das análises comparativas é a ferramenta ideal para gerar a discussão motriz desta pesquisa.

CAPÍTULO 1. O ACIDENTE

Este capítulo traz informações específicas sobre o acidente nuclear de Chernobyl, desde seus antecedentes históricos até o dia do acidente, cronologicamente marcado, seguido pelos desdobramentos na atualidade e questões relacionadas ao legado deixado por ele.

Dividido em três subcapítulos, o texto foi escrito tendo em mente a importância de entender minuciosamente os detalhes do que constituiu o pior acidente nuclear da humanidade. Primeiro, trar-se-á de acontecimentos da história russa e como foi constituída a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas como nação; entendendo a maneira como se consolidou, tornar-se-á possível compreender a mentalidade por trás da reação ao acidente. Tendo em vista a narrativa contada pelos relatos recolhidos por Alexiévitich na obra *corpus* desta pesquisa, a mentalidade soviética é de suma importância para entender as personalidades retratadas no livro e as retratadas na série, que será analisada em comparação ao livro em capítulos posteriores.

Seguindo para o segundo subcapítulo, a ordem cronológica dos eventos do dia 26 de abril de 1986 servirá como um mapa para acompanhar os relatos do livro e a retratação do acidente na série de Mazin, de maneira a conhecer a factualidade do tempo e espaço das narrativas — assim, será possível inserir os relatos da obra escrita no contexto histórico real, e como as personagens da série, baseados no livro e nos governantes e trabalhadores soviéticos, foram construídos.

Por último, os desdobramentos do acidente e a vida na ex-União das Repúblicas Socialistas Soviéticas serão abordados no terceiro subcapítulo, a fim de ajudar a traçar o perfil das pessoas reais vítimas do acidente em comparação com as obras, para, posteriormente, analisar o que foi permutado e o que se manteve. Será examinada a relevância do acidente e dos relatos e como, ainda, despertam o interesse no público (seja leitor, seja telespectador) atualmente.

O capítulo como um todo acrescenta à pesquisa um aprofundamento do conhecimento acerca do acidente, da história russa e soviética, e das consequências geradas, dando as linhas gerais que servirão de guia para o tema da análise, a ser desenvolvido nos capítulos seguintes.

1.1 ANTECEDENTES: O PENSAMENTO SOVIÉTICO

É possível perceber, a partir da reconstrução histórica do acidente nuclear de Chernobyl, que, desde o início das pesquisas sobre tal tipo de energia até o desligamento total da usina, o *modus operandi* da sociedade soviética foi ditado por questões ideológicas, em resposta ao ocorrido. Em diversos pontos, o povo russo — tanto o proletariado quanto os governadores e chefes do alto escalão — mantinha um sentimento comum que guiou as decisões tomadas durante o curso do que se tornou a maior catástrofe nuclear da história.

Identificando-se como um coletivo e colocando-se à frente do problema, muitos dos operários e trabalhadores recrutados pelo governo usavam expressões como “dever moral”, “obrigação”, “senão nós, quem?” e “alguém teria de fazê-lo”. No caso dos ministros e chefes do Partido Comunista, havia a necessidade de projetar a imagem de um país plenamente desenvolvido e avançado a qualquer custo. Essas mentalidades consolidaram-se nos anos anteriores à Revolução Russa, de 1917, e de seus desdobramentos ao longo do século XX.

Posteriormente à queda gradual da autocracia, com o pouco avanço durante o reinado de Alexandre III, a ascensão de Nicolau II ao trono em 1884 foi o ponto de maior vazão para o pensamento socialista soviético. Já em 1903 os grupos marxistas, reprimidos pelo governo, voltaram a se agrupar, com a figura do ex-exilado Vladimir Ilyich Ulianov, de pseudônimo Lenin, à frente das reuniões; o objetivo-base era a derrubada do czar a fim de estabelecer uma República democrática, que pudesse almejar uma ditadura do proletariado e, assim, instaurar de fato o socialismo.

Após anos de embates, greves e exílios durante o governo conturbado de Nicolau, os anos anteriores à Primeira Guerra Mundial foram de crescimento

industrial; o pós-guerra foi um período de recuperação dos partidos revolucionários, com os bolcheviques — assim chamados os integrantes do Partido Operário-Social Democrata Russo (POSDR) sob liderança de Lenin — à frente. De acordo com o professor de história em Yale, Paul Bushkovitch (2015, p. 311), “foi da reação de Lenin à guerra, e não como resposta à Revolução Russa posterior, que o comunismo nasceu”.

Por conta das perdas russas na guerra e de gastos escusáveis, o czar iniciou uma onda de patriotismo na qual a febre das greves dos trabalhadores evaporou; São Petersburgo (nome alemão) foi renomeada para Petrogrado (nome russo) e, mais uma vez, os líderes revolucionários fugiram ou foram exilados, como foi o caso de Lenin. Com expectativas de os socialistas unirem-se contra a guerra, o apoio europeu acabou silenciando os poucos grupos antagônicos, como os bolcheviques.

Segundo Bushkovitch (2015, p. 311), Lenin, porém, não era um pacifista, e “proclamou que a derrota do Império Russo seria o melhor resultado para a Rússia e conclamou todos os socialistas, na Rússia e alhures, a transformar a guerra internacional numa guerra civil”. Com reuniões de pequenos grupos socialistas antiguerra, na Suíça, os bolcheviques começaram a ter apoio no ocidente. Após tentativas falhas do czar em controlar o povo e o governo, greves em 1917 aumentaram ainda mais as pressões; os grevistas foram inicialmente massacrados, mas os militares, no dia seguinte, recusaram-se a lutar e uniram-se aos cossacos. Assim, em 15 de março, Nicolau renunciou e foi instaurado um governo provisório.

Ainda em tentativas de tomar o poder e instaurar o socialismo, os bolcheviques e outros revolucionários saíram da clandestinidade e organizaram-se em uma manifestação armada, sendo reprimidos pelo governo e fugindo da Rússia. Apenas em outubro, Lenin conseguiu retornar de seu esconderijo na Finlândia e, após os grupos organizarem-se mais uma vez, avançaram sobre o palácio de inverno para derrubar o governo provisório. Finalmente, em 7 de novembro, após a tomada do poder pelos bolcheviques, o Congresso de Deputados Soviéticos proclamou o novo Estado: a República Federativa Soviética da Rússia.

Assim, nos anos 1920, deu-se vazão ao que seria, de fato, o pensamento soviético que fez parte da vida do proletariado até a queda da URSS, em 1991. Em 1926, a produção atingiu os níveis do pré-guerra, com a tentativa constante de avançar para acompanhar o desenvolvimento do mundo moderno. Após diversas lutas e discussões internas ao Partido Comunista, um dos revolucionários de maior influência dentro do Partido Operário Social-Democrata, Josef Stalin, tornou-se secretário-geral e, com a morte de Lenin, em 1924, obteve poder absoluto — a URSS estava, então, isolada do mundo capitalista e hostil ao qual tinham de combater e demonstrar sua autossuficiência, especialmente em relação à nova potência americana, os Estados Unidos.

Com o isolamento e a necessidade de aumentar suas produções cada vez mais, seria preciso um aumento da taxa populacional urbana, mas isso exigia do país muito mais suprimentos e alimentos do que poderiam produzir com sua agricultura atrasada em comparação aos moldes capitalistas. Em 1928, a situação foi agravada por conta da crise no abastecimento de cereais, que acabou por instituir racionamentos por toda a URSS; a qualidade da produção foi prejudicada em prol da meta quantitativa, e os estoques de comida foram diminuindo rapidamente.

Como solução, houve a coletivização no território urbano, fazendo com que várias pessoas fossem deslocadas de área em área para trabalhar. Mesmo em Moscou e outras grandes cidades, a situação habitacional transformou-se em um problema, considerando-se que diversas famílias começaram a viver em apartamentos comunitários, nos quais a cozinha e os banheiros eram de uso comum. O padrão de vida caiu vertiginosamente, piorando com o clima ruim de frio e seca nos anos 1931 e 1932, na Ucrânia e no norte da Rússia — justamente as áreas mais fortes na produção de cereais. O que se seguiu foi o período de fome mais grave na história russa, durante o qual o número de mortes chegou a 5-7⁴ milhões de camponeses.

Somente em 1935 a escassez extrema começou a regredir — o racionamento terminou e a população começou a ter uma melhora na qualidade de vida; no entanto,

⁴ Os dados expostos por Bushkovitch, em *História Concisa da Rússia* (2015), não são precisos em relação ao número exato de mortes no período de fome relatado, deixando a margem descrita acima.

as tensões políticas voltaram a ser um problema: em 1937, uma nova constituição começou a ser discutida pelo Comitê Central do Partido, com o objetivo principal de perseguir traidores e caçar fascistas. O resultado foi o chamado “terror russo”, ou “terror de Stalin”, com a prisão e morte de mais de 40 mil oficiais, a deportação de minorias (como alemães, poloneses e finlandeses) e a execução de criminosos comuns. Dois anos depois, como resultado do reconhecimento por parte de Stalin do exagero na abordagem do Partido, a carnificina teve fim e foi instaurada a paz. Assim, com o aumento da produção e maior geração de empregos, em 1940 a URSS já havia se tornado a terceira potência industrial do mundo.

A Segunda Guerra Mundial, por mais que tenha sido danosa à nação — as mortes estavam entre 20 e 27 milhões, dentre civis, militares e prisioneiros, e a devastação das áreas agrícolas e complexos industriais gerou uma nova onda de fome —, também trouxe vantagens: os investimentos pré-guerra geraram frutos e começou o desenvolvimento da energia nuclear, que se seguiu até a morte de Stalin, em 1953.

O sucessor, Nikita Kruchev, realizou reformas agrícolas, instaurou a redução de impostos e a revisão das políticas de repressão de Stalin, além da extinção do campo de trabalho forçado, a Gulag, e a libertação de seus presos. Em 1960, apesar dos descontentamentos com o chefe de estado e as manifestações dos opositores, a indústria russa desenvolveu-se e ultrapassou a agricultura no país, dando oportunidade a conquistas tecnológicas e à corrida espacial. Como apontado por Bushkovitch (2015, p. 418), “as conquistas soviéticas em tecnologia, como a construção da indústria nuclear e de foguetes que podiam ir para o espaço, eram símbolos visíveis de um Estado moderno”. O lançamento do Sputnik (programa de produção dos primeiros satélites russos) em 1957 e o primeiro voo de um homem no espaço, com Yuri Gargarin, em 1961, foram façanhas que mostraram ao mundo o desenvolvimento soviético e elevaram a moral da população expressivamente. O ideal socialista, para o povo, fazia mais sentido do que nunca.

Após embates com a comunidade científica e a tentativa de dissolver a Academia, além de um novo culto pessoal e violentas perseguições religiosas e a

opositores, Kruchev foi demitido do cargo de secretário-geral e foi sucedido por Leonid Brejnev em 1964.

Com Brejnev, o pensamento soviético pôde se desenvolver com maior liberdade, ao reformar as políticas de seu antecessor, dar fim às perseguições políticas e religiosas e possibilitar o crescimento econômico — além dos avanços na área de gás e petróleo, foram construídas cerca de 50 usinas nucleares, criando paridade com os Estados Unidos novamente — e a urbanização, com variedade de lojas, aparelhos eletrônicos modernos e a presença de televisores até em aldeias mais afastadas das grandes cidades.

Por mais que essa época representasse o ápice soviético, um problema era o alto grau de desenvolvimento exibido pelo mundo ocidental no pós-guerra, tão veloz e expressivo; a URSS “estava perseguindo um alvo móvel” (BUSHKOVITCH, 2015, p. 424), correndo atrás do mundo capitalista, e o padrão de vida dentro da União Soviética ficou estagnado durante os anos 1970. Além disso, criou-se um dilema ainda pior: após a invasão russa no Afeganistão, a moral do país foi abalada.

Mais grave era o sentimento generalizado de que o país estava, de certa forma, no caminho errado, uma sensação que se cristalizou com a invasão soviética do Afeganistão em 1980. A sensação mais comum à invasão não foi nem o patriotismo nem a indignação, mas a sensação de que a liderança tinha cometido um erro grave. Para a maioria das pessoas, a União Soviética continuava um Estado legítimo, mas que estava, com toda a certeza, nas mãos de líderes míopes e incompetentes (BUSHKOVITCH, 2015, p. 425).

Como é possível perceber, a população, por mais que condenasse a situação, continuava a apoiar a nação, com o mesmo ideal de patriotismo e unidade desenvolvido no início da Revolução Russa.

Com a morte de Brejnev, em 1982, o Partido passou por dois líderes de idade já avançada — Iuri Andropov, que morreu em 1984, e seu sucessor, Konstantin Chernenko, o qual faleceu no ano seguinte. Assim, o comitê central escolheu Mikhail Gorbachev para assumir como Secretário Geral do Partido Comunista, último político

a ocupar o cargo, seguindo até a queda da União Soviética, em 1991, e estando à frente do governo durante o acidente de Chernobyl.

Toda essa trajetória torna evidente o processo de consolidação da mentalidade soviética. De um lado, existiam governantes ávidos por ganhar uma competição de décadas contra o capitalismo dos países ao redor, que, com a globalização e a interação internacional, podiam trocar informações entre si, aumentando seu arcabouço intelectual e técnico para se desenvolverem industrial, econômica e politicamente; o isolamento russo, além de impossibilitar tais oportunidades, trazia mais tensões aos líderes do Partido justamente por terem de alcançar metas razoavelmente altas para o padrão de desenvolvimento interno do país. Diante disso, era necessário alcançar o mesmo nível de industrialização e prosperidade político-econômica sem poder desfrutar dos meios de produção capitalistas ou da troca de conhecimento que os cercava. Sendo assim, um sentimento de orgulho por parte dos secretários era o que impulsionava, em grande parte, projetos sofisticados e ambiciosos, como a criação da usina de Chernobyl; tal orgulho levou-os a apressar uma construção extremamente delicada, substituindo materiais caros por opções mais baratas, postergando testes de qualidade e ignorando diretrizes de segurança, tudo para poder mostrar ao mundo o quão eficiente era o poderio de produção soviético, sempre inaugurando obras grandiosas antes do prazo.

Por mais que esse pensamento tenha prejudicado o povo em diversas ocasiões, como a fome e o terror russo mencionados anteriormente, o sentimento que se concretizou na população comum da União Soviética era outro tipo de orgulho: o patriotismo pregado pelo governo chegava ao povo com notícias de grandes feitos e honrarias alcançadas pela pátria. Desse modo, mesmo quando o acidente ocorreu e uma zona de exclusão delimitada exigiu evacuações imediatas, os trabalhadores da cidade-nuclear de Pripyat permaneceram.

Foi o caso do eletricista Aleksander Lelechenko, que entrou na zona de radiação no lugar dos eletricistas mais novos e, mesmo tendo ido para casa, decidiu retornar para continuar ajudando, argumentando com sua esposa “Você não pode imaginar o que está acontecendo por lá. Temos de salvar a usina” (READ, 1993, p.

193, apud LEATHERBARROW, 2020, p. 90); por conta da radiação absorvida, Lelechenko morreu duas semanas depois, fraco demais para ser transferido para um hospital especializado, e foi condecorado postumamente com a medalha da Ordem de Lênin.

Essa questão é comentada por Leatherbarrow (2020) no trecho a seguir:

Ao longo de toda a minha pesquisa, todas as diversas fontes repetiam sempre a mesma coisa, e parece ser um traço da mentalidade soviética em geral: as pessoas estavam dispostas a fazer tudo o que fosse necessário. Milhares e milhares de homens e mulheres renunciaram à saúde e à vida por todos nós [...] (LEATHERBARROW, 2020, p. 165).

Mesmo após o acidente, até mesmo depois da queda do socialismo, ainda havia um sentimento de pertencimento e identificação que o povo russo manteve vivo. Em *Vozes de Tchernóbil*, na seção “Três monólogos sobre um antigo terror, e sobre por que o homem calava enquanto as mulheres falavam”, Svetlana Aleksievitch dá voz a uma mãe de família, que expressa não só seu entendimento de nacionalidade, bem como sua saudade do período socialista:

Nós tínhamos uma pátria, agora não temos mais. Quem sou eu? A minha mãe era ucraniana e o meu pai, russo. Nasci e cresci na Quirguízia, o meu marido é tártaro. Quem são os meus filhos? Qual é a nacionalidade deles? Todos nós nos misturamos, o nosso sangue se misturou. 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).

Esse é o sentimento presente durante toda a sequência imediata de acontecimentos pós-acidente.

Foi assim, permeados por essa mentalidade, de orgulho cego dos governantes unido ao sentimentalismo patriota do povo, que os acontecimentos de 1986 tiveram suas causas e consequências tão específicas e tão únicas à nação soviética. “Nós

vamos viver aqui. Aqui, agora, é a nossa casa. Tchernóbil é a nossa casa. A nossa pátria... (De repente, sorri.)” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 97).

1.2 O QUE FOI CHERNOBYL

Após o ataque a Pearl Harbor durante a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos iniciaram suas pesquisas sobre o processo de fissão nuclear, o qual, por meio da quebra de átomos dentro de um reator, gera energia. Stálin, então, depois de tomar conhecimento de tais avanços americanos, começou seus investimentos no mesmo tipo de energia. Contratando o cientista Igor Kurchatov, os soviéticos começaram suas pesquisas em laboratórios secretos a fim de alcançar a concorrência com os Estados Unidos.

Apesar de estarem atrás dos americanos, os avanços russos foram rápidos, e logo tiveram a primeira usina civil de energia nuclear do mundo — AM-1, sigla para “Átomo Pacífico 1” —, em 1952. Seu reator serviu de protótipo para o reator de alta potência RBMK-1000 — sigla para *Reaktor Bolshoi Moshchnosti Kanalny*, russo para “Reator de Alta Potência tipo Canal” —, o mesmo modelo utilizado em Chernobyl, que começou a operar em 1973.

Os reatores do tipo RBMK utilizavam pastilhas de Urânio-235, elemento físsil: ao fazer a fissão nuclear, as partículas liberadas se chocam umas com as outras, gerando calor em uma reação em cadeia. Esse calor era utilizado para ferver água que, ao evaporar, movimentava uma turbina que alimentava um gerador de energia elétrica.

Para controlar tal reação, dentro do núcleo havia hastes de controle feitas de Boro (elemento que absorve as partículas liberadas pelo processo de fissão), que desaceleravam o ciclo de energia. Sempre em maior quantidade, as hastes de controle eram alternadas dentro do núcleo com as hastes de combustível, varetas nas quais ficavam as pastilhas de Urânio. As hastes de controle eram abaixadas, esfriando o núcleo e contendo a reação, que é altamente radioativa, ou levantadas para permitir

a aceleração do processo e a geração de calor. Por conta da radioatividade, tudo acontecia dentro de um núcleo revestido por escudos biológicos.

O trabalho, então, dos operadores da usina consistia em, dentro da sala de comando, operar as hastes de controle de Boro e as de combustível de Urânio, controlando a fissão nuclear para manter o gerador de energia alimentado sem que houvesse mais calor do que o adequado. Em Chernobyl, o processo era o mesmo, mas os reatores estavam ligeiramente ultrapassados por ainda usarem moderadores de grafite, tendo sido projetados nos anos 1960 para serem baratos, potentes, de manutenção fácil e longa durabilidade. A seguir, há um esquema com o núcleo e as varetas ilustradas:

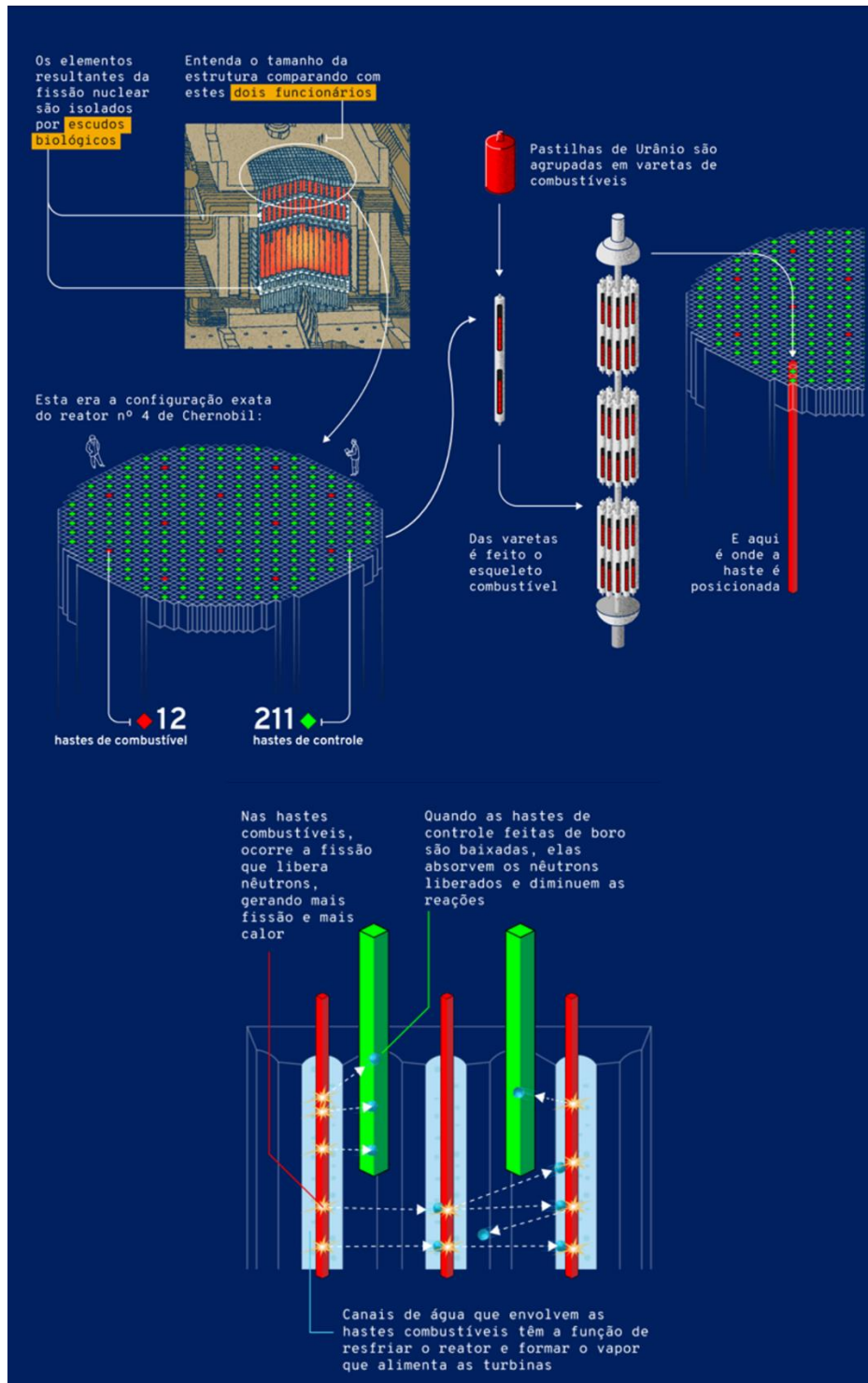


Figura 4: esquematização de núcleo da Usina de Chernobyl. Fonte: Osvalter Urbinat. Gazeta do Povo: 2019.

Por ser um método recente para gerar energia, ainda havia falhas técnicas e problemas a serem resolvidos ao longo do uso dos reatores; tais problemas levaram a acidentes. Em 1982, houve um sério acidente nuclear, com o derretimento parcial do núcleo da Unidade 1 de Chernobyl, mantido em segredo da população. A investigação oficial do setor negou haver contaminação por radiação, mas o Instituto de Pesquisa Nuclear da Academia de Ciências de Moscou demonstrou em relatórios que os níveis de radiação eram centenas de vezes mais altos do que o aceitável. O acidente poderia ter servido como um aviso acerca da qualidade dos projetos da usina, e o autor de *Chernobyl 1:23:40* descreve as causas do problema da seguinte forma:

É possível que se tenha identificado uma falha no projeto do reator ou — mais provável — um problema de qualidade na fabricação como causa principal do acidente, mas os políticos preferiram a saída fácil de jogar a culpa num engenheiro de operações. É mais fácil engolir um erro humano do que reconhecer que aquele seu reator nuclear novinho em folha, desenvolvido e construído a custos altíssimos e já operante em duas usinas, tem um defeito de projeto (LEATHERBARROW, 2020, p. 52).

O primeiro reator — Unidade 1 — foi encomendado em 1977, e testado durante meses. Logo em seguida, foram construídas as Unidades 2, em 1978, Unidade 3, em 1981 e a Unidade 4, em 1983, esta última tendo sido a unidade onde o acidente ocorreu.

Com construção iniciada em 1970, a usina, oficialmente denominada Usina Atômica V.I. Lênin, ficava a cerca de 20km da cidade de Chernobyl. Em uma área pantanosa próxima à fronteira norte da Ucrânia, a construção era próxima o suficiente da capital, Kiev, e das ferrovias, mas ainda mantinha uma distância segura. Juntamente com sua construção, primeira do tipo no país, criou-se a *Atomograd* (“cidade atômica”, em russo) de Pripyat, a 3km de distância, para abrigar todos os operários, construtores e trabalhadores da obra, bem como a suas famílias.

O mapa abaixo demonstra as posições mencionadas:



Figura 5: mapa da área de Chernobyl e a zona de exclusão. Fonte: Osvalter Urbinati, Gazeta do Povo: 2019.

Chefiando o andamento do projeto estava Viktor Bryukhanov, diretor da usina. Segundo a reconstituição feita por Leatherbarrow (2020, p. 71), tanto ele quanto os ministros do Partido Comunista queriam inaugurar Chernobyl antes do prazo estipulado — a antecipação traria bonificações aos envolvidos e prêmios aos trabalhadores, além da imagem de uma nação avançada perante o mundo capitalista —, e, para isso, assinaram documentos acerca de testes de segurança, na intenção de serem realizados posteriormente; muitos jamais aconteceram. Apenas o “alto escalão”, ministros e chefes de altos cargos, sabiam das falhas no projeto e dos acidentes passados: os operários e trabalhadores nunca souberam de nada.

Assim, no dia 25 de abril foi decidido que um dos testes de segurança seria realizado na madrugada do dia 26, sendo antecipado para que não coincidissem com o pico de consumo de energia e tendo início à 1h com o objetivo de testar a capacidade de a Unidade 4 alimentar-se sozinha, caso houvesse um corte de energia, seja por falha ou interferência humana. Estavam presentes 176 homens e mulheres, além de 286 operários na construção da Unidade 5.

O controle do estado interno do reator era feito por meio de um medidor de megawatts. Com o reator feito para operar até um máximo de 3200 megawatts, o teste deveria ser realizado com apenas 700. Nas horas anteriores ao teste, a usina estava operando a 1600 megawatts, não tão distantes da energia ideal para a realização do teste, mas com esse nível de energia, o reator esfriou e acumulou o elemento Xenônio, um produto gerado pela reatividade do processo e que, em energias maiores, seria eliminado pelo calor.

Às 00h28, o engenheiro-chefe do reator, Leonid Toptunov, de 25 anos, acabou cometendo o erro de trocar uma chave para o modo automático, acarretando em um desligamento quase total da usina — normalmente em 1500 megawatts, a queda deixou a operação a apenas 30 — e no envenenamento do reator (que já estava envenenado com Xenônio), já que não havia força o suficiente para as bombas d'água resfriarem-no.

Anatoly Dyatlov, engenheiro subchefe da usina, ficou furioso e ordenou que o reator fosse religado imediatamente, por temer perder seu cargo e ser pressionado por seus superiores por conta do possível desperdício do teste. Toptunov e Aleksandr Akimov, chefe dos turnos da unidade, de 32 anos, recusaram seguir as ordens de Dyatlov, mas, por serem menos experientes e consideravelmente mais jovens, acabaram cedendo às pressões do engenheiro. Os operários conseguiram chegar a apenas 200 megawatts, insuficientes para que o teste fosse realizado.

Como aponta Leatherbarrow (2020, p. 77), em circunstâncias normais, os sistemas de segurança já teriam desligado o reator automaticamente, mas Dyatlov, por ignorância às falhas e por medo do desprestígio, deu andamento ao teste e não aceitou que seus homens desligassem o reator.

Ainda tentando aumentar a energia do reator a todo custo, às 1h19 as hastes de controle estavam quase todas levantadas, com o Urânio livre dentro do reator, que apenas esquentava cada vez mais — sem o fluxo de água para resfriá-lo, os homens perderam o controle do reator.

Às 1h23m04, uma das turbinas foi desconectada e desacelerou, dando maior tranquilidade aos homens, que pensavam que o reator estava funcionando e poderia ser desligado. No entanto, com receio de não serem capazes de recobrar o controle total do reator, às 1h23m40, Akimov anunciou que estava apertando o botão de emergência para iniciar um desligamento rápido, no qual todas as hastes de controle desceriam até o núcleo para conter a reação até cessarem-na. O teste seria cancelado pela terceira vez e teria de ser reagendado.

No entanto, a falha crucial do projeto, que era de conhecimento apenas para os projetistas e ministros do Partido e não tinha dado problemas até então, finalmente demonstrou seu potencial: as hastes de controle, como dito anteriormente, eram feitas de Boro, mas suas pontas eram feitas de grafite — o material era usado nas hastes de combustível justamente por permitirem o processo de fissão nuclear. A finalidade das pontas de grafite era deslocar a água de resfriamento no caminho da haste, aumentando o amortecimento do Boro sobre as hastes de combustível. O projeto foi feito desse modo por ser mais barato e permitir a construção da usina antes do prazo.

Sendo assim, em vez de parar a reação, as hastes de controle que foram abaixadas apenas aceleraram o processo por conta do aumento súbito de reatividade: a energia chegou a 32000 megawatts, gerando vapor e calor, que fraturou parte da barra de combustível e destorceu os canais das hastes de controle; impedidas de serem abaixadas por completo, as hastes ficaram travadas, alojadas no centro do núcleo. Os tubos de combustível e de água foram rompidos, e o fluxo de água de resfriamento foi completamente cessado; a água que estava no núcleo gerou ainda mais vapor, por conta do calor, e o vapor não pôde ser expelido porque a pressão excedente rompeu as válvulas de segurança do reator.

Desse modo, às 1h23m58, o excesso de vapor acumulado gerou uma explosão que ergueu o escudo biológico — um disco de 15 metros de diâmetro formado por

duas mil chapas metálicas —, que caiu e deixou o núcleo exposto. Valeriy Perevozchenko, chefe da área do reator no período da madrugada, estava na sala das bombas principais na hora da explosão e viu a cobertura do reator “começar a saltar para cima e para baixo” (LEATHERBARROW, 2020, p. 82). Com essa exposição, o núcleo entrou em contato com o oxigênio, e uma segunda explosão, ainda mais forte, fez voar o teto da usina. Cerca de 50 toneladas de combustível nuclear foram arremessadas na atmosfera, liberando uma fumaça altamente tóxica, calculando-se ser 400 vezes maior radioatividade do que as bombas de Nagasaki e Hiroshima, e tudo se incendiou em Chernobyl.

Mesmo com a segunda explosão causando grande destruição na Unidade 4 e na usina como um todo, Dyatlov estava convencido de que o núcleo estava intacto. Assim, enviou dois estagiários, Aleksander Kudyavtsev e Viktor Proskuryakov, para moverem manualmente as hastes em falha; quando os dois voltaram e lhe contaram sobre o estado do núcleo, Dyatlov recusou-se a acreditar e continuou alimentando o núcleo com água.

Os operários continuaram em seus postos, tentando ajudar. Muitos se sacrificaram por seus colegas. Apesar de muito esforços terem sido vãos por não atacarem o problema principal, o trabalho dos operários em evitar outra explosão conteve e impediu que o fogo alcançasse as outras unidades e, certamente, destruísse todos os outros reatores, até que o corpo de bombeiros chegasse.

Presente ainda antes das 2h, o coronel Vladimir Pravik, de 23 anos, responsável pela primeira leva de bombeiros, pediu reforços: o incêndio que tomou conta da usina só foi agravado por conta do revestimento do teto, de material inflamável — à época da construção, o mais barato disponível. Não avisaram o que estava acontecendo quando o primeiro grupo de bombeiros foi chamado, e Pravik logo pôde perceber que seus homens eram insuficientes e não estavam equipados à altura da situação. Um dos bombeiros relatou: “Não sabíamos muito sobre radiação. Mesmo os que trabalhavam lá não tinham a menor ideia” (SHCHERBAK, 1987, p. 44, apud LEATHERBARROW, 2020, p. 113). Já Anatoli Zakharov, outro bombeiro presente

naquela noite, lembrou em uma entrevista para o jornal *The Guardian*⁵, em 2006, “É claro que sabíamos! Se tivéssemos seguido regulamentos, jamais teríamos chegado perto do reator. Mas era uma obrigação moral — nosso dever. Éramos como kamikazes”.

Poucos minutos depois, a segunda leva de bombeiros foi trazida, chefiada pelo coronel Leonid Telyatnikov; nenhum dos homens enviados por ele ao telhado da usina sobreviveu, e ele mesmo morreu de câncer em 2004. Como descrito por Leatherbarrow (2020, p. 114), por presunção do alto escalão de Chernobyl, as táticas de contenção de fogo eram comuns: criam não ter acontecido nada tão grave quanto a explosão do reator e lidaram com a situação a partir desse princípio.

Às 2h30, Bryukhanov chegou à usina e mandou que abrissem os bunkers de emergência para fazer uma reunião. A equipe de dosimetristas estava trabalhando na medição da radiação, e chegaram à leitura de 3,6 roentgens (unidade de medida de radiação) — alta, porém não letal. O que não sabiam (diferentemente do diretor e do engenheiro subchefe da usina) é que essa era a leitura máxima a qual o dosímetro chegava; a realidade era bem mais assustadora, chegando a 30000 roentgens por hora. Com os funcionários reunidos e temendo criar pânico com uma evacuação que poderia nem ser necessária, Bryukhanov ligou para seus superiores em Moscou e avisou que o núcleo estava intacto e que a situação não era tão grave.

Um último esforço foi feito por Yuri Bagdasarov, chefe do turno da noite: às 5h, ao perceber que não havia água para resfriar o reator, ele pediu ao engenheiro-chefe Nikolai Fomin para desligá-lo, mas teve seu pedido negado. Fomin chegou a solicitar a opinião de um físico experiente, cujo relatório foi ignorado posteriormente; o especialista também faleceu.

Às 6h35, o fogo já havia sido controlado, com exceção do reator. Muitos dos 186 bombeiros separados em 37 turmas passaram mal e foram enviados ao hospital de Pripjat, pouco equipado para receber tantos pacientes em situação tão crítica. Inicialmente, o único médico de plantão era Valentin Belokon, de 28 anos, que, ao ser

⁵ HIGGINBOTHAM, Adam. Chernobyl 20 years on. *The Guardian*: 26 mar. 2006.

chamado, não foi avisado do que se tratava, mas, após examinar os feridos, percebeu que a causa eram altas doses de radioatividade, mas continuou seu trabalho por horas a fio: “Entendi o perigo? Entendi. Fiquei com medo? Fiquei. Mas quando as pessoas veem por perto alguém de jaleco branco, elas se acalmam” (SHCHERBAK, 1987, apud LEATHERBARROW, 2020, p. 115). O segundo médico, Varsinian Orlov, chegou na usina e trabalhou por três horas antes de ele mesmo sentir os efeitos da radiação, descritos por “um gosto de metal na boca e dor de cabeça”⁶. Ele pediu permissão para ir embora e, mais tarde, morreu por conta da exposição por radiação.

Às 8h, desavisados acerca do ocorrido, os operários da equipe da manhã chegaram a Chernobyl para trabalhar; com toda a comoção, somente às 12h foram informados do que havia acontecido e liberados para irem embora, mas a maioria permaneceu para ajudar.

Todos continuavam tentando bombear água para o reator, mas apenas alagaram o subsolo com água que se contaminou. Bryukhanov, percebendo a gravidade da situação, ligou para seus superiores para solicitar a evacuação da cidade, mas os líderes do Partido Comunista se recusaram a acatar o pedido: uma evacuação traria mais pânico e espalharia a notícia, fazendo com que perdessem o controle da população e de sua reputação internacional. Segundo Lyudmila Kharitonova, engenheira de alta posição, “várias pessoas souberam do acidente em horas diversas, mas, ao anoitecer de 26 de abril, quase todos sabiam” (MEDVEDEV, 1989, cap. 4 apud LEATHERBARROW, 2020, p. 119).

Assim, foi prevista a chegada de uma comissão especial do governo que avaliaria a situação, com cientistas e funcionários do partido. O líder era Boris Shcherbina, vice-presidente do Conselho de Ministros da União Soviética; acompanhado dele estava o cientista mais importante da missão, Valerii Legasov, doutor em Química e primeiro vice-diretor do Instituto de Energia I. V. Kurchatov, cuja grande inteligência e experiência o tornaram bastante influente dentro do Partido e na comunidade científica mundial como um todo.

⁶ Anatomy of an Accident: A Logistical Nightmare, The Washington Post: 26 out. 1986.

Enquanto a comissão não chegava, a polícia unia forças para conter a cidade, montando barreiras que impediam que a população entrasse ou saísse do local — possivelmente, segundo Leatherbarrow (2020, p. 120), em mais um esforço para que a notícia não se espalhasse.

Às 14h, chegou em Kiev uma tropa de uma unidade química específica, que seguiu rumo a Chernobyl para fazer medições de radiação. Enquanto isso, os membros da comissão do governo, de cima de helicópteros, puderam avaliar o dano ao reator: o núcleo estava exposto e a Unidade, destruída. Finalmente, Legasov e seus colegas convenceram o alto escalão de que não havia maneira de esconder o acidente e uma evacuação era inevitável. Shcherbina, também relutante no início, cedeu ao anoitecer e concordou com que a população dentro de um raio de dez quilômetros da usina fosse evacuada. Um comboio de 1100 ônibus chegou de Kiev para realizar essa missão, receando que, se as pessoas utilizassem seus próprios veículos, houvesse congestionamento.

No dia 27 de abril, às 11h, um informe na rádio da cidade foi transmitido:

À atenção dos residentes de Pripyat! O conselho Municipal informa que, devido ao acidente na Usina de Chernobyl na cidade de Pripyat, as condições radioativas nas vizinhanças estão se agravando. No entanto, no intuito de manter o povo tão salvo e saudável quanto possível, sendo as crianças a maior prioridade, precisamos evacuar temporariamente os cidadãos para as cidades mais próximas da região [*oblast'*, em russo] de Kiev. Por essas razões, começando em 27 de abril, 1986, às 14h, cada bloco de apartamento terá um ônibus a sua disposição, supervisionado pela polícia e os oficiais da cidade. É altamente recomendável que levem seus documentos, alguns pertences pessoais vitais e um pouco de comida, por precaução, com vocês. Os executivos sêniores das instalações públicas e industriais da cidade apontaram uma lista de trabalhadores necessários para ficar em Pripyat para manter tais instalações em ordem de bom funcionamento. Todas as casas serão protegidas pela polícia durante o período de evacuação. Camaradas, ao deixar suas residências temporariamente, por favor certifiquem-se de que desligaram as luzes, equipamentos elétricos e água, e fecharam as janelas. Por favor,

mantenham a calma e ordem durante o processo dessa evacuação de curto-período.⁷

Como é possível perceber, o informe, além de vago, frisava bastante a temporariedade da situação, acalmando os moradores para que saíssem sem saber que jamais retornariam a suas casas ou reaveriam os bens que abandonaram.

Evitando divulgações, as pessoas foram enviadas para cidades a apenas 60km de distância de Pripjat, mas o raio de evacuação aumentou para 30km, e, por consequência, o diâmetro da área alcançou essas cidades seis dias após a primeira saída dos moradores. Em uma segunda evacuação, em maio, grávidas e crianças foram afastadas para ainda mais longe.

No dia 28 de abril, pela manhã, a Usina Nuclear de Forsmark, na Suécia (a uma distância de mais de 1000km) detectou níveis elevados de radiação no uniforme de um de seus engenheiros. Analisando a trajetória das partículas, os especialistas perceberam que elas estavam vindo da direção da URSS. O embaixador da Suécia em Moscou ligou para o Comitê do Estado Soviético para o Uso de Energia Atômica para saber o que havia acontecido, mas apenas lhe disseram que não tinham informação alguma a respeito da radiação. Ao final da tarde do mesmo dia, Finlândia e Noruega já haviam detectado altos níveis de radiação no ar; assim, o comando soviético teve de admitir o acidente em um informe superficial na rádio de Moscou.

Apenas no dia 29 o mundo ocidental foi informado de fato do que havia acontecido, quando um satélite americano enviou a analistas de Washington fotos de Chernobyl. Os cientistas ficaram chocados ao ver o teto da usina derrubado.

⁷ Informe original transmitido em 27 de abril de 1986. Tradução da transcrição do site *The Chernobyl Gallery*, em inglês.



Figura 6: Foto do efeito da explosão na Unidade 4. Fonte: Leatherbarrow, 2016.

Na usina, como medidas para redução imediata da temperatura do fogo, foram lançadas, entre 28 de abril e 1º de maio, cerca de 5 mil toneladas de areia sobre o núcleo. Inicialmente, foi efetivo, mas, além de as partículas levantarem ainda mais radiação no ar, a areia vedou o espaço entre o escudo biológico e o reator, fechando as saídas de ar e aumentando a temperatura em seu interior ao ponto do derretimento, em de 2250 °C. Legasov, então, iniciou o que foi chamado de “contagem de vidas”: O químico, Shcherbina e a comissão perceberam que, para qualquer plano ser colocado em prática, sacrifícios teriam de ser feitos; assim, cada plano era pensado de acordo com o número de pessoas que perderiam a vida realizando-o.

Seguindo um dos planos, no dia 6 de maio, três voluntários foram incumbidos de drenar a piscina de supressão de pressão, para que o derretimento do núcleo não vazasse para as fundações do edifício. As válvulas de drenagem eram manuais e estavam submersas na água, agora radioativa, jogada pelos bombeiros ao tentarem apagar o fogo. Desse modo, Alexei Ananenko, engenheiro mecânico sênior que conhecia a localização das válvulas, Valery A. Bespalov, engenheiro de turbinas, e Bóris Baranov, supervisor de turnos que atuava como socorrista de plantão, entraram em ação.

Segundo a “lenda”, os homens apalparam no escuro, acharam as válvulas e ouviram a água escoando, sendo recebidos com aplausos pelos colegas, mas sucumbiram pouco tempo depois em decorrência da radiação. Na realidade, eles encontraram as válvulas sem grandes obstáculos além da água nos joelhos, e voltaram logo em seguida. Ananenko, que ainda mora em Kiev, e Bespalov continuam vivos até o momento, e Baranov faleceu em 2005 por conta de um ataque cardíaco.

Além dos voluntários, a comissão decidiu fortalecer a base da usina congelando o solo abaixo dela com nitrogênio líquido. Sob ameaças de fuzilamento do vice-presidente do Conselho de Ministros da URSS, Ivan Silayev, Bryukhanov teve de procurar pelo material, que finalmente chegou e foi bombeado antes da madrugada do dia 7.

Entre os dias 10 e 11 de maio, novas leituras apontaram a diminuição da temperatura, mas o núcleo havia vazado para o subsolo. Por isso, no dia 12, mineiros de toda a URSS foram recrutados: cavaram um túnel para abrigar um resfriador. Tudo foi feito manualmente para evitar abalos na estrutura do prédio. Com altas temperaturas, falta de oxigênio e nenhuma proteção contra a radiação, 25% dos mineiros morreram antes dos 40 anos. Vladimir Amelkov, um dos mineiros, disse anos depois: “Alguém tinha de ir e fazer. Nós ou outros. Fizemos nossa obrigação. Não deveríamos ter feito?” (JOHNSON, 2006)⁸.

Ao final, todo esse esforço foi em vão: o núcleo resfriou-se sozinho e o resfriador nunca foi instalado e utilizou-se concreto resistente ao calor. “Tudo o que fizemos foi um desperdício de tempo”, disse Veniamin Prianichnikov, chefe dos programas de treinamento da usina em entrevista para o *The Guardian* em 2006.⁹

Com o incêndio controlado e o perigo imediato contido, deu-se início ao processo de descontaminação da área. Várias estratégias foram utilizadas a fim de diminuir as consequências da radiação no raio de 30km delimitado com zona de exclusão: foram construídas barragens ao longo do rio Pripyat, para evitar que a radiação se espalhasse por meio das partículas transportadas pela chuva; houve o

⁸ Entrevista contida no documentário *The Battle of Chernobyl*, de 2006. Dir. Thomas Johnson.

⁹ HIGGINBOTHAM, Adam. Chernobyl 20 years on. *The Guardian*: 26 mar. 2006.

aterro e sepultamento de vilas, algumas duas ou três vezes; grupos de caça, para o abate dos animais de estimação que foram abandonados após a evacuação; novas estradas foram construídas por cima das antigas, agora contaminadas; os edifícios e a cidade em geral receberam jatos químicos e asfalto novo; houve o enterro da Floresta Vermelha, área utilizada como rota de fuga pela população, assim conhecida por conta da coloração avermelhada de suas coníferas após receberem altas doses de radiação — esta última tática tendo sido vã por conta da poeira levada pelo vento e pela chuva —; e o despejo de polímeros especiais, por helicópteros, para selar o solo.

Um dos métodos mais importantes utilizado foi o recrutamento de liquidadores, assim chamados os 240 mil civis¹⁰ e militares que trabalharam na limpeza da área. Dormiam em barracas simples e nadavam na piscina de Pripjat, que passava por inspeções constantes para poder dar aos trabalhadores algum lazer. Segundo Leatherbarrow (2020, p. 158), era bastante perceptível a desinformação dos homens e mulheres recrutados, já que muitos não utilizavam as máscaras antigas por conta do calor e manuseavam o grafite radioativo sem proteção específica. Segundo Igor, um dos liquidadores, a precariedade das estruturas era mais difícil do que imaginavam, bebendo álcool não só por conta da exaustão física e emocional, mas também por terem sido levados a crer que a vodca os protegeria da radiação.

Pensei que os locais para enterro seriam lugares de engenharia complexa, mas eram como buracos abertos, sequer revestidos com algo! Nós levantamos o solo em um grande rolo, como se fosse um tapete, com todas as minhocas e insetos e aranhas dentro! Mas você não pode despelar o país todo; não pode tirar tudo o que vive na terra. Nós descascamos milhares de quilômetros não só de terra, mas de pomares, casas, escolas — tudo. À noite, nós nos embebedávamos. De outro modo, não conseguiríamos fazê-lo. Nós dormíamos em tendas, em camas de palha, levadas de fazendas próximas ao reator!¹¹

¹⁰ Dados numéricos retirados do relatório publicado pela Organização Mundial da Saúde *Health Effects of the Chernobyl Accident and Special Health Care Programmes*, de 2006.

¹¹ Relato encontrado tanto na obra de Aleksievitch (2016, p. 248) quanto no site *Chernobyl Children International*.

Ao fim de 1986, mais de 600 vilas e cidades próximas já haviam sido descontaminadas pelos liquidadores.

Enquanto os militares e civis trabalhavam na descontaminação da área, teve início a construção do chamado Sarcófago, uma estrutura de metal e concreto de 170m de comprimento por 66m de altura projetada para envolver toda a Unidade 4. Cerca de 250 mil pessoas trabalharam, recebendo a dosagem máxima de radiação, para remover e enterrar combustível e grafite radioativos; além da mão de obra russa, foram utilizadas escavadeiras alemãs e japonesas operadas por controle remoto, para ajudar na remoção dos destroços, e robôs do modelo STR-1, inicialmente projetados pela URSS para pousarem na lua. No entanto, um desses robôs “[...] se recusou a obedecer — a radiação afetara até mesmo as máquinas. Depois, ele rolou até a beirada do telhado e se jogou do alto da usina.” (KOSTIN, Igor; JOHNSON, Thomas, 2006, p. 49 apud LEATHERBARROW, 2020, p. 161).

Logo em seguida, as escavadeiras importadas também pararam de funcionar e foi necessário substituí-las pelos chamados “biorrobôs”: em um máximo de apenas 40 segundos por vez, com roupas usadas uma única vez, eles atravessavam correndo o telhado da usina, trabalhando manualmente retirando os destroços e grafite radioativo. A maioria dos 60 homens a fazer esse trabalho faleceu poucos anos depois, mas receberam um bônus de 100 rublos (75 dólares, na época). Aleksander Fedotov, ex-biorrobô, em participação para o documentário *The Battle of Chernobyl* (2006), afirmou: “Para mim, não havia dúvida. Tinha de cumprir o meu dever. Se eu não o fizesse, quem o faria? Quem iria limpar esse desastre e impedir que a radioatividade se espalhasse por todo o mundo? Alguém tinha de fazê-lo”¹². Apesar dos cálculos feitos pelos cientistas, muitos dos biorrobôs não marcavam em seus relatórios de horas a quantidade correta de tempo trabalhado, para poderem ajudar mais, chegando a subir no telhado quatro ou cinco vezes.

A construção do Sarcófago foi finalizada em novembro de 1986, mas já contava com problemas desde o início, assim como Chernobyl: o telhado era apenas apoiado

¹² Entrevista contida no documentário *The Battle of Chernobyl*, de 2006. Dir. Thomas Johnson.

em vigas, sendo estas apoiadas em concreto danificado, acarretando vazamentos e fragilidade estrutural.

Após o acidente, o chefe de estado da URSS, Mikhail Gorbachev, anunciou no dia 14 de maio de 1986 que as informações sobre o acidente seriam apresentadas e discutidas em agosto, em uma conferência em Viena. Apesar de terem sido, de fato, debatidas durante o congresso, as informações permaneceram confidenciais dentro da União Soviética, fora do acesso do povo. Além disso, o relatório passado em Viena omitia informações e era enganoso, pois culpava apenas os operadores que trabalhavam na usina naquela noite.

Legasov foi interrogado durante a conferência e, por mais que tenha ido contra as recomendações do Partido Comunista e conversado com os congressistas estrangeiros, o cientista admitiu: “Não menti em Viena, mas não contei toda a verdade” (SAKHAROV, 1991, p. 657 apud LEATHERBARROW, 2020, p. 202). Ele escreveu diversos artigos sobre o acidente, contando detalhes da estrutura defeituosa e dos protocolos de segurança em falta, além dos problemas dos reatores RBMK e da indústria nuclear soviética como um todo; seus trabalhos foram censurados pela KGB ou sequer chegaram a ser publicados. No dia 26 de abril de 1988 (exatamente dois anos após o acidente), Legasov ditou suas memórias em um gravador e cometeu suicídio. Incentivados por sua morte, a comunidade científica russa iniciou mais pesquisas a respeito de radioatividade e dos acontecimentos de Chernobyl, dando vazão a uma série de novos trabalhos e informações relevantes, antes omitidas, sobre o acidente. Yeltsin, sucessor de Gorbachev, condecorou o cientista em 1996 como “herói da federação”.

Após uma queda significativa na geração de energia na Ucrânia, em 29 de setembro de 1986 houve o primeiro religamento em Chernobyl, na Unidade 1, e em menos de um mês o reator já estava operando em capacidade máxima. No entanto, após um novo relatório ter sido divulgado em 1991, com os diversos problemas técnicos e falhas de projeção em Chernobyl, iniciou-se a desativação gradual da usina e, finalmente, em outubro do mesmo ano, um novo acidente grave levou ao fim da

Unidade 1, em 30 de novembro de 1996. Com diretrizes de segurança mais rígidas e novas inspeções, diversas outras usinas foram desativadas.

Mais de uma década após o acidente, no dia 15 de dezembro de 2000, o presidente ucraniano Leonid Kuchma anunciou o desligamento da usina: " Hoje dei a ordem de desativar o terceiro reator de Chernobyl, o último em atividade. Isso significa fechar uma instalação que entrou para a história como a catástrofe mais terrível. [...] Hoje, nós estamos fechando Chernobyl. Hoje, a Ucrânia tem que entender que Chernobyl é uma grande tragédia para o mundo."¹³ Sergui Bachtovy, engenheiro da central, desativou o reator da Unidade 3, acompanhado por colegas e pelo diretor da usina, Vitali Tolstonogov. Nenhum RBMK jamais foi construído novamente, mas, dos 17 comissionados, dez ainda estão em uso.

1.3 O LEGADO E AS VÍTIMAS: O QUE É CHERNOBYL HOJE

Segundo dados da Agência Brasil¹⁴, há mais de 30 usinas em funcionamento na Rússia atualmente, empregando cerca de 250 mil pessoas. No entanto, os reatores do tipo RBMK deixaram de ser produzidos pouco tempo após o acidente, e as diretrizes de segurança se tornaram muito mais rígidas após os relatórios que esclareciam todas as falhas evitáveis caso a construção de Chernobyl tivesse sido mais cuidadosa, respeitando prazos e prezando pela excelência da usina em vez da propaganda soviética.

Especificamente com o RBMK de Chernobyl, a desativação gradual e a preocupação em selar a usina demonstraram claramente o fim da projeção desse tipo de reator, ainda mais levando-se em consideração que a radioatividade emanada pela área demarcada como zona de exclusão não será neutralizada em um futuro tão próximo. Depois de anos utilizando o Sarcófago para proteger a Unidade 4, em setembro de 2010 iniciou-se a construção do "*new safe confinement*", uma nova estrutura projetada para conter o antigo Sarcófago, completada em Julho de 2019. Para evitar a contaminação dos operários, foi construída fora do local e o encaixe por

¹³ Trecho retirado de notícia da BBC Brasil de 15 de dezembro de 2000.

¹⁴ Dados do *site* Agência Brasil.

cima do Sarcófago foi feito por meio de um sistema de trilhos deslizantes. Com 100m de altura e 162m de comprimento¹⁵, o “*new safe confinement*” foi feito para durar pelo menos um século.

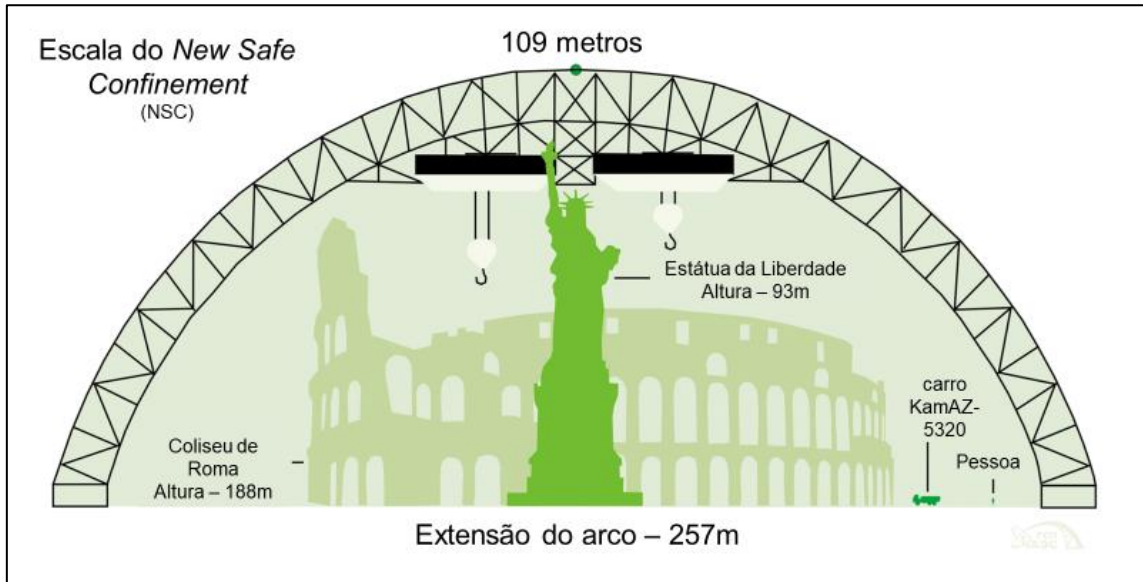


Figura 7: Escala da estrutura do "New Safe Confinement". Fonte: chnpp.gov.ua.



Figura 8: "New safe confinement" em construção. Fonte: chnpp.gov.ua.

¹⁵ Dados do site online do *European Bank for Reconstruction and Development*. Disponível em <<https://www.ebrd.com/what-we-do/sectors/nuclear-safety/chernobyl-new-safe-confinement.html>>. Acesso em 22 jun. 2020.

A área contaminada se expande por 390km², cobrindo 23% da Bielorrússia e 7% da Ucrânia. Provavelmente, nunca se saberá o número exato de mortes causadas em decorrência do acidente. Segundo Vyacheslav Grichin, da União de Chernobyl, dados apontam que, dentre os 600 mil recrutados, cerca de 25 mil faleceram e mais de 70 mil permanecem debilitados na Rússia, com números similares na Ucrânia, e 10 mil mortos e 25 mil deficientes na Bielorrússia.¹⁶

“Pelo menos 500 mil pessoas — talvez mais — já morreram dentre os 2 milhões de pessoas que foram oficialmente classificadas como vítimas de Chernobyl na Ucrânia”, disse Nikolai Omelyanets, deputado adjunto da Comissão Nacional de Proteção a Radiação na Ucrânia, para o *The Guardian*: “[Estudos mostram que] 34,499 pessoas que participaram da limpeza de Chernobyl morreram desde a catástrofe”.¹⁷

Várias das autoridades e engenheiros principais da usina de Chernobyl faleceram pouco tempo após o acidente. Dyatlov morreu em 1995 de insuficiência cardíaca em decorrência da contaminação por radiação. Os operários mais jovens, Toptunov e Akimov, faleceram no ano do acidente, tendo o segundo sofrido até a hora de sua morte. Segundo sua esposa,

Enquanto ainda conseguia falar, continuava repetindo ao pai e a mãe que tinha feito tudo certo. Isso o torturou até o final. [Na última vez que o vi,] não conseguia mais falar. Mas havia dor em seus olhos. Eu sabia que ele estava pensando naquela noite maldita, estava reencenando tudo dentro dele mesmo, sem cessar, e não conseguia entender que culpa ele tinha. Ele recebeu uma dose de 1.500 roentgens, talvez ainda mais, e estava condenado. Foi ficando cada vez mais escuro e, no dia que morreu, estava escuro como um negro. Estava totalmente torrado. Morreu com os olhos abertos (MEDVEDEV, 1989, cap. 7 apud LEATHERBARROW, 2020, p. 127-128).

Ainda no alto escalão, Shcherbina morreu em 1990, aos 70 anos, mas não há certeza se causa da morte tem relação com a radioatividade recebida por ele, já que

¹⁶ Dados encontrados em artigo online do jornal *Le Monde*, “*Selon un rapport indépendant, les chiffres de l'ONU sur les victimes de Tchernobyl ont été sous-estimés*”.

¹⁷ Entrevista concedida por Nikolai Omelyanets ao jornal online *The Guardian*. Tradução do inglês.

os relatórios permaneciam confidenciais na época. Bryukhanov foi sentenciado a dez anos em um campo de trabalhos forçados, dos quais serviu apenas cinco, e vive até hoje em Kiev; Fomin, sentenciado aos mesmos dez anos, foi solto após um colapso mental seguido de uma tentativa de suicídio.



Figura 9: Julgamento de Chernobyl, em julho de 1987. Em ordem de proximidade, em relação à câmera, Viktor Bryukhanov, Anatoly Dyatlov e Nikolai Fomin. Fonte: BBC News Brasil.

Quanto ao povo, diversos trabalhadores e residentes de Pripyat foram vítimas do acidente, não somente pela radiação, mas também pela evacuação do local. Bombeiros, mineiros, operários da usina e seus familiares tiveram ferimentos graves e sucumbiram. Um dos casos mais famosos foi o do bombeiro Vassíli Ignátienko, já mencionado anteriormente de maneira breve, cuja esposa participou do livro de relatos de Svetlana Aleksiévitich, *Vozes de Tchernóbil*. Em alguns trechos, Liudimila Ignátienko descreve a situação do marido após sua internação no hospital, falando sobre seus ferimentos e sua saúde:

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... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 23).

Segundo Aleksievitch (2016, p. 43), o povo que sofreu com o acidente guarda as memórias até hoje: “cada bielorrusso é uma espécie de ‘caixa-preta’ viva, registra as informações para o futuro”. Muitos tinham esperanças de retornar em breve; no documentário *The Battle of Chernobyl* (2006), que traz entrevistas com as pessoas que estavam lá no dia do acidente, há um trecho com cenas do dia da evacuação no qual um homem, já dentro do ônibus, expressa seu desejo de voltar: “Essa cidade tem de sobreviver. É linda. As pessoas precisam voltar. Elas vão voltar um dia, têm de voltar. É uma cidade linda. [...]. Precisa ter crianças aqui. Não existe vida sem riscos” (JOHNSON, 2006).

No entanto, nem todos tiveram apenas o desejo de voltar, pois há os próprios residentes da zona proibida: é o caso das *Babushkas de Chernobyl* (2015).

À época da gravação do documentário, cerca de 100 repatriados (em sua maioria, mulheres idosas) viviam na zona de exclusão, em Chernobyl, em um dos territórios mais tóxicos do planeta. O longa mostra a dificuldade das *babushkas* em sobreviverem dentro da Zona de exclusão, incluindo trechos em que as pensões, dadas pelo governo, foram distribuídas após quatro meses de atraso — a corrupção e instabilidade econômica tornaram ainda mais difícil que elas encontrassem meios para conseguir alimentos e remédios.

Vivendo daquilo que plantam em suas hortas ou do que encontram na floresta, as mulheres são constantemente expostas a altos níveis de radiação, que ingerem ao comer e beber. Frequentemente, vão às casas umas das outras em visitas durante datas comemorativas — no documentário, comemoram juntas a sexta-feira santa e a missa de madrugada do domingo de Páscoa, em uma vila vizinha. Além de sua própria companhia, militares, dosimetristas e cientistas vão às casas das idosas para fazerem leituras da radioatividade na área e para verem como estão e se precisam de algo.

Vita Polyakova, guia turística oficial do governo, é uma das pessoas que arriscam sua saúde trabalhando na cidade-fantasma e indo até as casas das *babushkas*: “Quando eu vim e as conheci pela primeira vez, ainda morando aqui, fiquei

impressionada com o quão gentis são, o quão fortes são. São tão comprometidas com o que fazem, sua terra natal, ainda que esteja contaminada” (BOGART; MORRIS, 2015).



Figura 10: Vita Polyakova explicando a função do New Safe Confinement: "Este arco irá conter o antigo abrigo". Fonte: The Babushkas of Chernobyl (2015).

A jovem diz saber os riscos, mas não consegue dizer não às babushkas. Em seus tours guiados, ela explica como proceder:

Radiação é o perigo invisível. Portanto, é proibido fumar e comer do lado de fora por conta da concentração de poeira radioativa no ar. Ela adentra seus intestinos. Tocar qualquer vegetação é proibido. Sem cogumelos, frutas, ou beber água de qualquer fonte aberta. Por favor, evitem tocar quaisquer estruturas — uma parede pode estar à beira de um colapso (BOGART; MORRIS, 2015).

De acordo com cientistas do Laboratório de Testes de Radiação de Chernobyl, é altamente desencorajado o consumo de qualquer alimento ou bebida naturalmente encontrada nas florestas, mas as babushkas ignoram tais advertências e, apesar dos problemas de saúde, permanecem firmes em suas terras e seus trabalhos braçais. Um doutor do Centro Médico aponta, durante o documentário: “Houve um estudo que calculou a mortalidade daqueles que partiram em comparação com os que ficaram. Ele mostrou que os que evacuaram morreram mais jovens do que os que

permaneceram. De maneira bem simples, as pessoas morrem de angústia” (BOGART; MORRIS, 2015).

Uma das babushkas entrevistadas, Valentyna Ivanivna, expressando seu contentamento em viver na zona proibida, afirmou “graças a Deus eu voltei à minha terra natal; nunca tivemos medo — não se pode adoecer em sua terra natal” (BOGART; MORRIS, 2015).

Apesar de as residentes da zona expressarem sua felicidade ao contarem suas histórias de retorno, há muitas babushkas que foram realocadas para vilas próximas; algumas, originalmente da vila de Mashevo (dentro do raio de 10km da zona), foram evacuadas para 200km de distância de suas terras. Em vários relatos, demonstraram a saudade de estar em suas casas.

Nós ainda sonhamos em estar lá. [...] Nossa terra foi cercada com arame farpado, não se pode chegar lá. Ainda queremos ir para casa, nossas vidas aconteceram lá — nossas infâncias, a criação de nossos filhos, a celebração de casamentos, vimos pessoas amadas irem para o exército, tudo. Terra natal é terra natal (BOGART; MORRIS, 2015).

Outra aponta: “Nós tínhamos tudo na floresta. Nossos filhos se lembram, mas os filhos deles jamais saberão” (BOGART; MORRIS, 2015).

Além das babushkas, outras pessoas invadem a zona proibida, de tempos em tempos, mas por motivos diferentes: após o lançamento do videogame “*S.T.A.L.K.E.R. – Shadow of Chernobyl*”, em 2007, do desenvolvedor ucraniano GSC Game World, diversos jovens ao redor do mundo tiveram sua curiosidade atiçada, incentivados pelo jogo a invadir Pripyat e Chernobyl, arriscando-se dentro da zona de exclusão. Segundo um dosimetrista que monitora a área, “vários dos fãs do jogo estão completamente fora da realidade. Não se pode brincar com átomos” (BOGART; MORRIS, 2015). Um dos “stalkers”, como ficaram conhecidos os jovens invasores, relatou o seguinte no documentário: “é uma sensação de dominar algo proibido — você é atraído por ela” (BOGART; MORRIS, 2015).

Sendo um assunto extremamente interessante por sua própria natureza, e unida ao fato de ter suas informações omitidas do público por tantos anos, essa curiosidade talvez seja um dos fatores que tornam o acidente de Chernobyl relevante até hoje para o público em geral. Filmes, livros, séries e documentários são produzidos de ano em ano, contando histórias ficcionais com o plano de fundo da realidade. É o caso do livro de Svetlana Aleksievitch supracitado, *Vozes de Tchernóbil*; além do assunto extremamente interessante, o modo como retrata a vida e a alma russa pós-URSS o tornou de grande relevância histórica, ainda mais em destaque após a autora receber o Nobel.

A obra ajuda a entender melhor como é a realidade das pessoas que tiveram suas vidas afetadas direta e indiretamente pelo acidente, assim como o documentário sobre as babushkas. Vendo a realidade do povo, pode-se traçar comparações entre as pessoas reais e a retratação nas obras de ficção, como as séries.

Quando questionada sobre sua vida na zona de exclusão, a *babushka* Maria Shovkuta deu um importante depoimento para o documentário, que sumariza o sentimento não só das idosas que moram na área, ou que foram realocadas para as vilas próximas, como do povo russo em geral: “Eu não tenho medo de nada, querido. Eu nasci durante a fome forçada de Stalin. [...] Radiação não me assusta — inanição, sim” (BOGART; MORRIS, 2015).



Figura 11: Babushka Maria Shovkuta, explicando como mantém sua horta: "Nós trabalharemos com nossas mãos". Fonte: *The Babushkas of Chernobyl* (2015).

Assim como o pensamento soviético de orgulho da pátria, fica bem clara a força do povo em sobreviver aos tempos difíceis, sempre em seu país — sem fugas, mas com nostalgia e saudosismo pelos tempos felizes. O que importa é o orgulho de não mais abandonar sua terra natal: “Não me arrependo de nada. Eu continuo feliz por estar em minha própria casa. Não dependo de ninguém; vou e trabalho no meu jardim. O sol brilha. E Deus olha por mim” (BOGART; MORRIS, 2015).

CAPÍTULO 2. OBRA LITERÁRIA

Este capítulo traz informações e análises sobre a obra literária *corpus* da presente pesquisa. Dividido em dois subcapítulos, o objetivo é refletir sobre a maneira com a qual a autora, Svetlana Aleksievitch, escreve e produz suas obras, além de compreender o livro *Vozes de Tchernóbil* no que tange à forma e conteúdo.

O primeiro subcapítulo, intitulado “O livro – elementos formais e a narração” traz informações a respeito da biografia da autora, a fim de conhecer seus antecedentes e o contexto no qual começou a desenvolver seu estilo literário, bem como seus motivos para fazê-lo do modo como o faz. Aqui também é colocada em foco a discussão acerca do gênero literário das obras de Aleksievitch, trazendo como bases teóricas o autor Rildo Cosson, com *Romance-reportagem: o gênero* (2001), e o artigo *O jornalismo literário como gênero e conceito* (2018), de Fellipe Pena.

O segundo subcapítulo, intitulado “Depoimentos e transcrições — a voz narrativa, as personagens e seus temas”, traz análises mais profundas sobre os relatos na obra de Svetlana. Trata-se do tema da estrutura formal da obra, em relação a capítulos, voz narrativa, construção de tempo e espaço e a maneira como as personagens são apresentadas com cada relato transcrito. Seguindo a questão formal, entra em destaque a questão dos temas da obra, como conteúdo. Explicados separadamente, cada tema é abordado por meio de diferentes citações dos relatos e entrevistas, com análises subsequentes.

Para tais análises, os autores-base a serem utilizados são Tzvetan Todorov, com sua obra *As Estruturas Narrativas* (2013), Beatriz Sarlo com *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), Beth Brait, com *A personagem* (1985), Jeanne Marie Gagnebin, com *Lembrar escrever esquecer* (2009), e o artigo *Análise estrutural todoroviana do tecido narrativo confeccionado em “Record”, direção de Mess Santos* (2014), de João Paulo Hergesel e Míriam Cristina Carlos Silva.

O objetivo, sumariamente, é traçar um perfil não apenas da autora como também de sua obra, para compreender seu funcionamento, características, efeitos, público-alvo e estrutura, a fim de, posteriormente, poder examinar a comparação do escrito com o televisionado pela série *Chernobyl*.

2.1 O LIVRO – ELEMENTOS FORMAIS E A NARRAÇÃO

Svetlana Alexandróvna Aleksiévitich nasceu em 1948 em Stanislav, atual Ivano-Frankivsk, uma cidade no oeste da Ucrânia. Filha de pai bielorrusso e mãe ucraniana, foi em Minsk que passou a maior parte de sua infância e onde completou seus estudos na Universidade Estadual da Bielorrússia, enquanto já exercia carreira no jornalismo. Na mesma cidade, tornou-se correspondente da revista *Nyoman*, na qual escreveu crônicas e ensaios; seu trabalho levou-a a desenvolver o estilo literário que a daria, em 2015, o Nobel — já em sua primeira obra publicada, *A guerra não tem rosto de mulher*, em 1985, a autora utilizou a compilação de relatos testemunhais de mulheres vítimas da Segunda Guerra Mundial para construir uma narrativa não-ficcional que contou histórias nunca antes divulgadas.

O modo de escrever de Aleksiévitich chamou a atenção em outros romances publicados no mesmo estilo, como *Meninos de Zinco* e *Vozes de Tchernóbil*; este último originalmente publicado em 1997, em russo, começou a ser escrito pouco tempo após o acidente, em 1986, quando Aleksiévitich trabalhava como jornalista em Minsk, capital da então república soviética da Bielorrússia.

Por um período de aproximadamente vinte anos, a autora entrevistou e conversou com mais de 500 testemunhas do acidente nuclear, entre trabalhadores da usina e suas viúvas, residentes da cidade de Prypiat e imediações, liquidadores contratados na época, as babushkas, mencionadas anteriormente, algumas autoridades da usina e estudiosos de física e química, entre outras pessoas envolvidas de alguma maneira com o acidente.

O livro em questão é dividido em três grandes partes: *A terra dos mortos*, *A coroa da criação* e *A admiração pela tristeza*; além desses blocos, há no início do livro uma nota histórica, com compilados de informações técnicas sobre o acidente, o monólogo da já citada Liudimila Ignátienko denominado *Uma solitária voz humana* e um monólogo da autora consigo mesma. Já ao final do livro, o último bloco é seguido de um segundo capítulo *Uma solitária voz humana*, sendo mais uma vez um monólogo da viúva de um liquidador, um capítulo chamado *A título de epílogo*, com informações de viagens turísticas para Chernobyl, e, por fim, a transcrição do discurso de

Aleksiévitch em cerimônia do prêmio Nobel de Literatura na Academia Sueca de Estocolmo, em 2015, intitulado *A batalha perdida*.

Ao longo de toda a obra, a autora traz os relatos das memórias do povo comum, ainda soviético, acerca da pátria, dos costumes, do sentimentalismo patriótico e acerca também de tópicos mais específicos relacionados ao acidente nuclear — o dia do acidente, a resposta de emergência na usina, a evacuação da cidade — e às perdas ligadas a ele.

Calaram-se os filósofos e os escritores, expulsos dos seus canais habituais da cultura e da tradição. Naqueles primeiros dias, era mais interessante conversar não com cientistas, funcionários ou militares com muitas medalhas, e sim com os velhos camponeses. Gente que vivia sem Tolstói e Dostoiévski, sem internet, mas cuja consciência de algum modo tinham uma nova imagem de mundo. E ela não se destruiu (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 42).

Jeanne Marie Gagnebin, em sua obra *Lembrar escrever esquecer*, desenvolve um novo olhar sobre a literatura de testemunho, muito relacionável ao de Aleksiévitch, com o relato de anônimos diante grandes acontecimentos; segundo a autora, esse tipo de narrador

[...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

Não existe no livro uma homogeneidade que permita uma única definição, ou mesmo que explicita o motivo das três divisões feitas; em todas elas há relatos que trazem a voz de uma pessoa única — a qual reconta os acontecimentos da maneira que lhe convém, misturando tempos verbais, memórias, sonhos e reflexões — e de grupos grandes de testemunhas não nominalmente denominadas — as quais relembram juntas em um alarido de vozes que se sobrepõem e se dirigem à autora, por vezes conversando com ela e entre si. O que une as diferentes seções do livro é o sentimento de reconstrução que os permeia: a autora tenta reconstruir os

acontecimentos pós-acidente por meio dos relatos das vítimas, moradores e testemunhas que, por sua vez, tentam reconstruir suas memórias, suas vidas na época da tragédia e após o ocorrido.

Conhecido como “romance-oratória”, “novela coletiva” ou “novela evidência”, o gênero literário das obras de Aleksievitch levanta ainda debates, justamente por não haver uma definição exata do que se trata. Por ser um livro não-ficcional que reconta um fato histórico real, trazendo pessoas que o presenciaram para fazer esse recorte, um dos gêneros bastante atribuídos à obra é o de romance-reportagem. De acordo com Rildo Cosson (2001), professor de literatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o discurso do romance-reportagem é advindo justamente dessa união entre o jornalismo e a literatura, e sua mais importante marca semântica é a verdade factual.

Quem já leu um romance-reportagem não pode negar o fato de que a moldura de sua significação está na extrema factualidade do relato. Com efeito, sabemos, quando lemos uma obra desse tipo, que a narrativa em nossas mãos é testemunho de uma realidade efetivamente ocorrida (COSSON, 2001, p. 33).

Segundo o estudioso, “[...] um romance-reportagem não se contenta em ser factualmente verdadeiro, para ele também é fundamental também parecer verdadeiro” (COSSON, 2001, p. 36). No entanto, no caso de Aleksievitch, o que se pode observar em sua construção textual e na maneira como deixa que seus entrevistados falem livremente, sem amarras a um modelo específico ou censuras ao modo de falar, parece não existir em *Vozes de Tchernóbil* uma necessidade ou mesmo uma vontade de se definir como documento histórico factual; os relatos da obra são muito mais focados no sentimentalismo do povo soviético e pós-soviético, em sua saudade de sua terra e suas raízes e costumes, do que em um compromisso com a verdade dos fatos. Ao gravar a fala dos entrevistados, a autora, por várias vezes, desaparece da escrita e o que se sobressai é a história contada pelo povo, em primeira pessoa, trazida puramente pela individualidade do falante, baseada em fotos e documentos pessoais, além da memória que, diversas vezes, é falha e contaminada por sentimentalismo, medo e esquecimentos naturais advindos do tempo.

Um dos elementos que reforçam a ideia de que o livro é fruto de um fluxo livre da fala é a marca do coloquialismo presente em vários relatos ao longo da obra. Pausas, lamentos, ações e falas diretas com a autora são marcados na escrita entre parênteses, bem como comentários pessoais de Aleksievitch. Isso pode ser observado nos excertos abaixo:

Por que você não anota isso? São as minhas palavras. Mas você só anota o que quer. Vocês tiram vantagem do povo. Confundem. Querem se fazer com capital político? Encher os bolsos de dólares? Temos a nossa vida aqui. Sofremos. E não há culpados! Dê o nome de algum culpado! Eu sou a favor dos comunistas! Quando eles voltarem num instante vão achar os culpados. Caralho! Entende? Vocês vêm aqui... gravam... Eh-eh-eh! À puta que os pariu. (*Segue-se uma montanha de xingamentos*) (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 312-313).

Quando ela nasceu, não era uma criança, era um saquinho vivo, costurado por todos os lados, não tinha nem uma fenda sequer, só os olhos abertos. No prontuário médico há uma anotação: “Menina nascida com patologia complexa múltipla: aplasia do ânus, aplasia da vulva, aplasia do rim esquerdo”. Soa assim em linguagem médica, na popular é: sem xaninha, sem fiofó, com um rim só (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 125).

Nos casos apontados, os entrevistados não são direcionados pela autora, e expressam de maneira natural aquilo que intendem dizer. As marcas do coloquial contidas nas expressões de baixo calão ou termos populares, nas perguntas retóricas e nas risadas transcritas trazem à obra um efeito de realidade — é assim que as pessoas falam, portanto, é assim que Aleksievitch escreve. Esse tipo de transcrição é também apontado por Cosson, que o explica como uma estratégia de escrita que agrega a ideia de verossimilhança e naturalidade ao relato:

[...] esse processo narrativo realista tem a função de instaurar marcas de coloquialidade nos diálogos e, dessa maneira, naturalizá-los. Isto é, como os diálogos são considerados “transparentes” como linguagem narrativa, a apresentação deles exige que sejam o mais natural possível em si mesmos. Um diálogo “natural” é aquele que, mesmo em linguagem escrita, guarda o tom coloquial próprio da fala. Logo, o registro da fala direta e espontânea

das personagens naturaliza os diálogos e age também como processo narrativo que busca a transparência da linguagem (COSSON, 2001, p. 59).

Apesar, então, de trazer elementos da realidade e de se basear quase que por completo nos relatos testemunhais dos entrevistados, a obra de Svetlana Aleksievitch foge da definição de romance-reportagem aqui exposta: não há datação ou marcas de lugares específicos, como nenhuma das falas é checada para que se saiba se o que é descrito corresponde a acontecimentos factuais. Há diversos momentos em que, antes de uma série de relatos subsequentes, a autora não explicita o nome de cada falante, apenas apresenta-os no início do capítulo como um grupo fechado, sem que haja motivo perceptível para a ordem escolhida.

Partindo para outra abordagem, talvez mais próxima da essência do livro, há a atribuição do gênero do jornalismo literário à obra da autora bielorrussa. De acordo com Felipe Pena, escritor e professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal Fluminense, em seu artigo intitulado *O jornalismo literário como gênero e conceito* (2006),

[...] a natureza do jornalismo está no medo. O medo do desconhecido, que leva o homem a querer exatamente o contrário, ou seja, conhecer. E assim, ele acredita que pode administrar a vida de forma mais estável e coerente, sentindo-se um pouco mais seguro para enfrentar o cotidiano aterrorizante de seu meio ambiente (PENA, 2006, p. 1).

A obra de Aleksievitch enfoca justamente esse medo do desconhecido, quando afirma que “Tchernóbil é um enigma que ainda tentamos decifrar. Um signo que não sabemos ler. Talvez um enigma para o século XXI. Um desafio para nosso tempo” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 41). A autora explica no capítulo ensaístico *Entrevista da autora consigo mesma sobre a história omitida e sobre por que Tchernóbil desafia a nossa visão de mundo* que sua motivação de escrita é trazer à tona o que chama, como se vê no título, de “história omitida”, a história que julga ser esquecida nos livros de história oficiais, por ressaltar conteúdos políticos e sociais mais polêmicos e complexos, falando abertamente de sofrimentos pessoais e as agruras sofridas por conta de guerras ou, como no livro em questão, um acidente causado por erro humano.

Segundo Pena (2006), o jornalismo literário, trazendo essa junção das duas áreas, pode ser compreendido como a potencialização dos recursos já conhecidos no jornalismo, porém rompendo com as definições estáticas do gênero:

Significa [...] ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas de realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lide, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade ao relato (PENA, 2006, p. 6).

No caso de Aleksievitch, os elementos elencados por Pena em uma estrutura que o jornalista chama de “estrela de sete pontas”, são, grosso modo, estão bastante presentes na obra em questão. A autora traz relatos do povo comum, que conta a história sob seu ponto de vista, mas o foco não é no fato concreto, e sim no que ele desperta nas pessoas entrevistadas — como se sentiram, como lidaram com as perdas, como isso as mudou e moldou quem são hoje —, sobrepujando a superficialidade do jornalismo cotidiano, abrangendo diferentes aspectos e núcleos do acidente sem se tornar datado: o livro, por ser sobre sentimentos e a essência de um povo, torna-se perene; as informações são contextualizadas, mas, ao mesmo tempo, são mais abrangentes. Ao evitar as fontes já consolidadas e abordar a fala do povo comum, a obra também foi capaz de exercer a cidadania plena por seu compromisso social; o não-abordado pôde ser o foco. Por último, a estrutura clássica do *lide*, com as questões-chave de uma notícia, também foi rompida na obra de Aleksievitch; houve a apropriação dos pontos mais importantes (o que, como, onde, quando e por que) por meio de estratégias literárias. O resultado é um livro com acontecimentos factuais permeando sensações e lembranças.

Por mais que, como mencionado anteriormente, a definição do romance reportagem trazida por Pena seja mais próxima à natureza do livro escolhido como *corpus* desta pesquisa, faz-se importante compreender que *Vozes de Tchenóbil* não se conforma às delimitações de um gênero específico, fluindo entre a literatura e o documento, sem necessariamente ficar estacionário em nenhum dos dois.

Ao falar de sua própria escrita, mesmo a autora não se define dentro de uma área apenas, e não procura satisfazer a dúvida de tantos críticos e leitores a respeito de seu gênero de sua escrita; no mais, ela descreve o que e porquê escreve, colocando-se como autora do que chama de “pequena história”, colhendo relatos esquecidos pela “grande história” justamente a fim de dar-lhes valor ao comporem juntos parte da história factual. No excerto abaixo, ela explica que o importante, para sua obra, não é a fatualidade dos acontecimentos, mas as consequências dos fatos:

Sempre me atormentou o fato de que a verdade não se sustenta num só coração, num só espírito. Que ela é de algum modo fragmentada, múltipla, diversa e dispersa pelo mundo. [...] O que eu faço? Recolho sentimentos, pensamentos, palavras cotidianas. Reúno a vida do meu tempo. O que me interessa é a história da alma. A vida cotidiana da alma. Aquilo que a grande história geralmente deixa de lado, que trata com desdém. Eu me ocupo com a história omitida. Ouvi mais de uma vez e ainda ouço que isso não é literatura, que é documento. Mas o que é literatura hoje? Quem pode responder? [...] O conteúdo rompe a forma [...], a palavra escapa aos limites do documento. 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. [...] Nos meus livros, ele próprio conta a sua pequena história e, no momento em que faz isso, conta a grande história (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 372-373).

Apesar de não se encaixar nos gêneros mais consolidados da literatura e conter ainda diversas lacunas a serem preenchidas, discutir e teorizar acerca do estilo literário de Svetlana é um processo que ajuda a chegar a tal conclusão, a compreender como a autora pensa e qual a utilidade da estrutura da obra, por qual motivo o livro foi montado em relatos e não em informações factuais.

Segundo Pena,

No caso do texto (literário ou não), o objetivo da divisão de gêneros é fornecer um mapa para análise das estratégias do discurso, tipologias, funções, utilidade e outras categorias. Ou seja, propor uma classificação *a posteriori* com base em critérios *a priori* (PENA, 2006, p. 10).

Desse modo, sabendo o *como*, parte-se para o *porquê*: com a estrutura estabelecida, precisa-se discutir o motivo de a obra ser como é. No caso de Aleksievitch, o livro não é um documento oficial a ser vendido como um livro de história. Ele conta a história não do país, ou do socialismo como um movimento político e social; ao se construir com relatos, por vezes incompletos, extremamente pessoais, e espalhados por uma linha do tempo de 20 anos e uma geografia que envolve tanto a capital da Ucrânia e as pequenas vilas próximas a Prypiat, Svetlana decide que a “pequena história” é seu foco porque é para os protagonistas dessa história que ela escreve.

Eu levei muitos anos escrevendo este livro. Quase vinte anos. Encontrei e conversei com ex-trabalhadores da central, cientistas, médicos, soldados, evacuados, residentes ilegais em zonas proibidas. Com aqueles para quem Tchernóbil representa o conteúdo fundamental do mundo, cujo interior e entorno, e não só a terra e a água, Tchernóbil envenenou. Essas pessoas conversavam, buscavam respostas. Nós pensávamos juntos. Frequentemente tinham pressa, temiam não chegar ao fim, eu ainda não sabia que o preço de seu testemunho era a vida. “Anote”, repetiam eles. “Nós não compreendemos tudo o que vimos, mas deixe assim. Alguém lerá e entenderá. Mais tarde. Depois de nós...” Tinham razão em ter pressa; muitos deles já não estão entre os vivos. Mas conseguiram mandar um sinal... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 43).

Em vez de usar a primeira pessoa do singular “eu”, ao descrever seu processo criativo, a autora fala na primeira pessoa do plural “nós”, contando como foi ouvir os relatos para transcrevê-los, sabendo que sua voz também fazia parte da comunidade: “Se antes, quando escrevia os meus livros, eu observava o sofrimento dos outros, dessa vez éramos, a minha vida e eu, parte do acontecimento. Fundiram-se numa só coisa, não havia distância” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 40).

Como bem assinala Daniel Klein, em seu artigo intitulado *História, polifonia e verdade em obras selecionadas de Svetlana Aleksievitch*, a autora dá continuidade ao romance polifônico de Dostoiévski: citando Bakhtin, Klein afirma que “o herói possui uma voz tão irredutível quanto a do autor, ou seja, ambos são plenos” (2019, p. 206).

Ainda segundo o autor acerca da escrita de Svetlana, “[...] seus textos são decididamente voltados a abertura de espaços para essas vozes irreduzíveis, que ela mesmo afirma possuírem um valor inestimável” (2019, p. 208). Essa questão da polifonia é um dos temas mais fortes na obra de Aleksievitch, tendo sido mencionado pela secretária permanente da Academia Sueca, Sara Danius¹⁸, ao anunciar o prêmio Nobel — Danius destacou que tal reconhecimento é decorrente de “sua escrita polifônica e memorial ao sofrimento e à coragem na nossa época”.

O livro é um mosaico de vozes, um compilado de crônicas e pequenas histórias que funciona como um muro das lamentações, o qual expia os sofrimentos do povo dando voz a ele, já que foi silenciado e ignorado pela história por tanto tempo. Aleksievitch não escreve para a grande mídia, com o objetivo de tornar-se historiadora, pois, de acordo com ela, já há material suficiente sobre o tema.

Este livro não é sobre Tchernóbil, mas sobre o mundo de Tchernóbil. Sobre o evento propriamente, já foram escritas 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 (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 40).

Voices de Tchernóbil é sobre o impacto do acidente, sobre o depois, e como isso moldou a vida dos envolvidos e o futuro deles. O mais precioso não é um furo de notícia com fontes elaboradas, mas o sentimentalismo, as lembranças da dor, o efeito do medo e as coisas simples do cotidiano — canções, piadas, anedotas, costumes. O espaço aqui aberto é não só sobre as vítimas do acidente, mas também para as vítimas; é o modo que a autora encontrou, com elas, de manter viva a memória do que aconteceu com o povo por meio da voz dos próprios, sem embelezamentos, roteiros, marcações ou pompa. Apenas a verdade individual, em cada relato. “Destino é a vida de um homem, história é a vida de todos nós. Eu quero narrar a história de

¹⁸ Citação retirada da notícia “A nova história de Svetlana Aleksievitch”, por Orlando Figes, pela Folha Piauí, em 2016.

forma a não perder de vista o destino de nenhum homem” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 50).

2.2 DEPOIMENTOS E TRANSCRIÇÕES – A VOZ NARRATIVA, OS RELATOS E SEUS TEMAS

Tecidas algumas reflexões acerca da biografia e do modo de escrever de Aleksiévitch, pode-se partir para uma análise mais específica da obra em si, trabalhando a voz narrativa do livro, bem como tempo e espaço nessa narrativa, e a construção das personagens, por mais que sejam não-fictícias, por meio dos relatos — como falam, quais assuntos têm em comum, quais efeitos cada tema traz e como a obra é como um todo.

No que tange à narrativa, já foi dito anteriormente que a construção se dá com um conjunto de vozes relatando, cada uma, sua realidade, sempre dando voz às pessoas comuns, que foram testemunhas do acontecimento. De acordo com Gagnebin, o objetivo do narrador seria, desse modo, focar

aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo — principalmente — quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

Vale ressaltar que, assim como expõe Gagnebin, “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'tal como ele propriamente foi'. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo" (BENJAMIN, 1940, apud GAGNEBIN, 2009, p. 40); isso ressalta a ideia de que, por mais que se trate de questões históricas, o foco não é na acuracidade dos fatos tal como dita uma verdade objetiva, mas sim como esses fatos são lembrados e por quê. Mesmo Tzvetan

Todorov, na obra *As estruturas narrativas*, trata do assunto da subjetividade, concluindo que a questão não é empecilho para que uma análise literária seja levada a sério:

Dizem-nos [...] que a ciência deve ser objetiva enquanto a interpretação da literatura é sempre subjetiva. Em minha opinião, essa oposição brutal é insustentável. O trabalho do crítico pode ter diferentes graus de subjetividade, tudo depende da perspectiva que ele escolheu. [...] Por outro lado, não existe ciência social (nem mesmo ciência) que seja livre de toda subjetividade. A simples escolha de um conjunto de conceitos teóricos ao invés de outro já pressupõe uma decisão subjetiva (TODOROV, 2013, p. 83).

Na maior parte dos capítulos, o que se tem são entrevistas com as vítimas, nas quais o povo fala em primeira pessoa, havendo momentos específicos nos quais a autora se dirige a eles, e vice-versa, e existem pequenas conversas. Além dessa organização, há os capítulos nos quais a autora assume a narrativa e fala por si mesma, também em primeira pessoa, sobre sua obra. Destarte, existe mais de um tipo de narração ao longo de *Vozes de Tchernóbil*, dependendo do momento narrativo. Todorov (2013) expõe três grandes grupos de narradores:

Ou o *eu* do narrador aparece constantemente através do *ele* do herói, como no caso da narrativa clássica, com um narrador onisciente [...]; ou o *eu* do narrador fica inteiramente apagado atrás do *ele* do herói; estamos então diante da famosa “narração objetiva” [...]: nesse caso, o narrador ignora tudo de sua personagem e vê simplesmente seus movimentos, seus gestos, ouve suas palavras; [...] ou enfim o *eu* do narrador está em igualdade com o *ele* do herói, ambos são informados do mesmo modo sobre o desenvolvimento da ação [...]; o narrador se apega a uma das personagens e observa tudo através de seus olhos (TODOROV, 2013, p. 62).

A narração mais comum aos romances e livros ficcionais prende-se, de modo geral, aos tipos de narradores descritos acima: ou tem-se um narrador em primeira pessoa — o narrador personagem, que é alguém dentro da história e faz parte dela como integrante do enredo, seja ele principal ou secundário —, ou um narrador em

terceira pessoa — observador, o qual narra os acontecimentos como alguém de fora do enredo, ou onisciente, o qual é capaz de narrar não só as ações como também os sentimentos e motivações das personagens. Ao escolher uma das formas apresentadas, o autor costuma segui-la por todo seu trabalho, mantendo uma homogeneidade na questão dos pronomes a serem utilizados, bem como tempos verbais.

No caso de *Vozes de Tchernóbil*, tais estruturas não são seguidas à risca. Usando de exemplo o capítulo *Entrevista da autora consigo mesma sobre a história omitida e sobre por que Tchernóbil desafia nossa visão de mundo*, Aleksievitch utiliza diferentes vozes narrativas no que seria um ensaio sobre o que ela mesma pensa sobre sua obra, o porquê de a ter escrito e como ela, como autora, relaciona-se com o tema. No trecho abaixo, observa-se o uso da primeira pessoa do singular:

Sou testemunha de Tchernóbil. O principal acontecimento do século XX, além das terríveis guerras e revoluções que já marcam essa época. Passaram-se vinte anos desde a catástrofe, mas até hoje me persegue a pergunta: eu sou testemunha do quê, do passado ou do futuro? (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 39).

No mesmo capítulo, em um trecho já descrito no subcapítulo anterior, a autora utiliza a primeira pessoa do plural *nós*, em vez de seguir com o pronome *eu*, ao mesmo tempo em que se refere aos entrevistados como terceira pessoa do plural *elas*: “Essas pessoas conversavam, buscavam respostas. Nós pensávamos juntos” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 43).

Já na maior parte dos relatos, as vítimas do acidente tomam as rédeas da narrativa, em primeira pessoa, seja do plural ou do singular, por vezes mesclando-se: “Nós já não nos distinguimos: eu sou bielorrusso, eu sou ucraniano, eu sou russo... Todos nos chamamos pessoas de Tchernóbil. Nós somos de Tchernóbil, eu sou de Tchernóbil. É como se fôssemos um povo à parte... Uma nova nação...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 172). Nesses casos, a voz da autora é omitida.

Em vários outros momentos, as vozes se misturam, autora e entrevistados, e há pequenas interferências da autora em notas entre parênteses, bem como

direcionamento de perguntas por parte do entrevistado, que traz a autora de volta: “Por que rezo? Me diga: por que rezo? Não rezo na igreja, rezo sozinha. Pela manhã ou à noite, quando todos em casa estão dormindo. Quero amar! Eu amo! Rezo pelo meu amor! Mas para mim... *(Interrompe a frase. Vejo que não quer falar)* (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 146). Nesses casos, a intromissão é menor, mas há casos em que o que se tem são conversas entre autora e vítima. No excerto a seguir, por exemplo, Aleksievitch faz perguntas diretas a Slava Konstantínovna Firsakova, doutora em ciências agrícolas; esses momentos são marcados na escrita, em itálico, para destacar a diferença nas locuções:

Muita gente no mundo se compadece de nós, quer nos ajudar, mas não vamos viver eternamente da esmola do Ocidente. Não podemos pôr na conta dos outros. Todos os que assim desejaram, foram embora; restaram os que querem viver, e não morrer, depois de Tchernóbil. Aqui é a pátria destes. *O que você propõe? Como essas pessoas devem viver aqui?* As pessoas se curam. Também a terra se cura. É preciso trabalhar. Pensar. Superar os obstáculos, ainda que seja pouco a pouco. Ir adiante (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 200).

O livro é, então, bastante diversificado no que diz respeito à construção do fio narrativo, trazendo várias vozes que se alternam entre primeira e terceira pessoas. Acerca do uso da primeira pessoa, Beatriz Sarlo explica em sua obra *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007) que, apesar de haver ainda um estigma ao tratar informações de efeito factual nesse uso verbal, “[...] a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (2007, p. 19).

Haver diferentes formas de narração também não significa que a obra de Svetlana seja menos digna ou menos organizada do que a literatura comumente expõe: Todorov explica que “toda narrativa combina várias visões ao mesmo tempo” (2013, p. 62) e, no caso do livro em questão, todas as maneiras de narrar são não apenas válidas, como justificadas pelo fato de a obra não conter um único ponto de

vista. A cada relato, uma pessoa diferente se posiciona, e sua forma de contar e lembrar os acontecimentos que viveu pode ser, e provavelmente será, diferente da de seu antecessor.

Já que, então, os próprios autores dos relatos narram as ações, sua construção é feita à medida que os depoimentos são apresentados. Segundo Beth Brait em sua obra *A personagem* (1985), quando a própria personagem se apresenta, ela tem a tarefa de se conhecer e expressar o que conhece, apresentando tais conhecimentos para o leitor. De acordo com a autora, para realizar tal tarefa, existem diferentes maneiras de escrever, como diários, memórias e monólogos interiores.

Cada um desses discursos procura presentificar a personagem, expondo sua interioridade de forma a diminuir a distância entre o escrito e o “vivido”. No artifício do diário, o emissor, a voz narrativa, não pressupõe um receptor. Dessa forma, cada página procura expor a “vida” à medida que se desenvolve, flagrando a existência da personagem nos momentos decisivos de sua existência, ou pelo menos nos momentos registrados como decisivos (BRAIT, 1985, p. 62).

No caso de Svetlana, há a predominância de monólogos, os quais, de acordo com Brait, são o recurso mais profundo no que diz respeito à expressão da personagem e sua interioridade: “O leitor se instala, por assim dizer, no fluir dos “pensamentos” do ser fictício, no fluir de sua ‘consciência”” (BRAIT, 1985, p. 63). Por mais que se trate de pessoas reais contando suas versões dos acontecimentos, essa noção de fluxo de consciência é aplicável à obra em questão, ainda mais após a citação acerca de escritos de diário, por exemplo: nos monólogos, percebe-se a presença de uma fala, como visto anteriormente, mais livre, sem roteirização ou planejamento prévio; esse tipo de escrita possui marcas de coloquialidade, como já exposto, e uma construção mais fluida. De acordo com Brait, isso permite que a fala abranja mais do interior da personagem, dando ao leitor melhor entendimento do que se passa em sua consciência.

A radicalização [...] flagrada na ausência de pontuação, no volume de sintagmas que se sucedem de forma a reproduzir um jorro de consciência que obedece a um mínimo de sintaxe, permite a confluência de conteúdos

psíquicos díspares e a reprodução dos movimentos alógicos dos pensamentos apanhados em seu estado de nascimento e expressão (BRAIT, 1985, p. 64).

Também em relação ao tempo da narrativa, a obra da autora bielorrussa destaca-se por não seguir uma linha contínua. Como visto anteriormente, *Vozes de Tchernóbil* foi escrito por um período de, aproximadamente, vinte anos, e a autora se deslocou dentro do país entre a capital, vilarejos pequenos próximos à área de exclusão e a própria zona proibida. De acordo com o artigo *Análise estrutural todoroviana do tecido narrativo confeccionado em "Record"* (2016), de João Paulo Hergesel e Míriam Cristina Carlos Silva, uma narrativa possui tempo externo (o qual diz respeito ao momento histórico no qual a obra é produzida pelo autor e lida pelo consumidor) e tempo interno, este último sendo dividido entre cronológico e psicológico. Segundo os autores, o tempo cronológico diz respeito à ordem na qual os acontecimentos se desenvolvem, havendo, por vezes, expressões como “no dia seguinte”, “tempos depois” etc. Já o tempo psicológico retrata o tempo que se passa na mente das personagens, que pode ir para frente e voltar ao passado dependendo de como a personagem quiser se expressar.

Em *Vozes*, o tempo não possui muitas marcações mensuráveis, e por vezes se confunde em épocas mais próximas ou mais distantes do ano de 1986, sendo os depoimentos, assim, mais vívidos ou mais apagados pelo esquecimento. O mais comum são expressões absolutas, como a própria autora explica: “Nos seus relatos, frequentemente se apresenta o tema do tempo, nas expressões ‘primeira vez’, ‘nunca mais’, ‘para sempre’” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 46). Um exemplo disso é o relato da babushka Zinaída Ievdokímovna Kovaliénka.

Estou acostumada a tudo. Há sete anos vivo sozinha, há sete anos, desde que as pessoas foram embora. À noite, às vezes, fico acordada até clarear, pensando, pensando... Hoje, inclusive, passei a noite sentada na cama como um dois de paus, e depois fui ver que sol fazia. [...] No início, eu achava que as pessoas regressariam. Que ninguém iria embora para sempre, que sairiam por um tempo. Hoje eu só espero a morte (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 58).

Sendo assim, percebe-se que o tempo cronológico, por muitas vezes, é sobrepujado pelo tempo psicológico: é muito mais valorizado o tempo mental das testemunhas, do que se lembram e quando se lembram de ter acontecido, do que um tempo específico no qual o livro se passa — Aleksievitch não se preocupa em dar datas: o período de vinte anos compreende momentos diversos, sem que haja uma ordem específica em que cada relato foi recolhido. Logo, as múltiplas dimensões do tempo estão presentes na narrativa, como a própria autora assinala:

Eu escrevia a história através da narração de testemunhas e participantes anônimos. Pessoas a quem nunca ninguém havia se dirigido. Não sabemos o que as pessoas, simplesmente as pessoas, pensam sobre as grandes ideias. 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. Os documentos são seres vivos, eles mudam junto conosco (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 375).

De maneira similar é o relacionamento da obra com o espaço; de acordo com Hergesel e Silva (2016), há, novamente, um espaço físico e um psicológico. O primeiro diz respeito ao local no qual a obra se passa, o qual pode ser apenas ilustrativo, como uma ambientação, ou funcional, quando se relaciona com o comportamento das personagens. O espaço psicológico, evidentemente, é de suma importância na obra, pois é ele que norteia cada relato, de acordo com as lembranças pessoais expressadas pelo povo: sem ele, não haveria o sentimentalismo tão característico das obras de Svetlana.

O espaço psicológico é o local em que os personagens se encontram consigo próprios, isto é, uma atmosfera interior em que se esbarram com seus pensamentos, reflexões, divagações, sentimentos e emoções. É um cenário criado pela mente do personagem que permite ao leitor conhecer mais de suas expectativas e motivações. Dado que pode estar desvinculado do espaço físico e social, esse espaço é representado pelos monólogos (Hergesel; Silva, 2016, p. 93).

Nesse caso, no entanto, o espaço físico, por mais que não especificamente delimitado pela autora, torna-se parte importante da obra: as pessoas entrevistadas se veem como socialistas ainda, bastante patriotas e saudosas de sua terra, dado que a maioria não pôde retornar a suas casas. Em um trecho intitulado *Monólogo de uma aldeia sobre como se convocam as almas do céu para chorar e comer com elas*, várias senhoras realocadas para vilas próximas à zona proibida contam como vivem depois do acidente e a saudade que têm de sua terra: “É como se diz: na terra que te viu nascer, lá debes morrer. [...] Na nossa terra, estamos no paraíso. Mas em outras terras, até o sol brilha de outro jeito” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 71). O espaço físico é mencionado diversas vezes, em trechos similares, que trazem a questão da identidade fortemente relacionada ao patriotismo.

Em outro relato, contido no capítulo *Coro de soldados*, um liquidador conta sua experiência ao tentar explicar aos moradores o porquê da evacuação.

Os camponeses não entendiam, por exemplo, por que não era permitido que levassem de casa um balde, uma jarra, uma serra ou um machado. Por que não podiam lavar a horta. Como explicar a eles? [...] As mulheres se reuniam e imploravam: “Rapazes, deixem a gente passar. É a nossa terra... São as nossas casas...” E nos traziam ovos, toucinho, *samogón*¹⁹. Choravam pela sua terra envenenada, pelos móveis, pelas suas coisas (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 105).

Assim, tanto o espaço psicológico quanto o espaço físico são construídos na obra de maneira a posicionar melhor as personagens dentro de um local, a fim de ser mais fácil compreendê-las e seguir suas narrativas.

Partindo agora para o conteúdo, dentro da obra de Svetlana, ainda, há assuntos específicos que, ao longo dos relatos, são repetidos algumas vezes pelos diferentes entrevistados, tornando-se mais expressivos por conta de sua recorrência. Seguir-se-á, assim, a análise de acordo com os temas mais comuns e de maior importância para a essência da obra.

¹⁹ Tipo de bebida caseira, como aguardente, bastante produzida (clandestinamente) após 1985 por conta da lei seca e de campanhas soviéticas para a diminuição do consumo alcoólico.

Um dos temas de maior expressão é a menção de factualidade — tempo e locais específicos onde as ações acontecem, protocolos que foram seguidos durante e após a evacuação, alusões a políticos e pessoas conhecidas, ou apenas lembranças que façam referência a momentos mais factuais. No trecho abaixo, por exemplo, é feita uma referência direta ao jornal, na época, cuja matéria envolvia o nome do já citado engenheiro-chefe do reator, Toptunov, de plantão na madrugada do acidente.

Guardo o recorte de um jornal sobre o operador Leonid Toptunóv. Era ele quem estava de guarda naquela noite na central e apertou o botão vermelho de emergência alguns minutos antes da explosão. O botão não funcionou. Ele foi tratado em Moscou. “Para salvá-lo, precisaríamos de um corpo”, diziam os médicos, impotentes (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 120).

Por mais que seja uma memória vaga, o entrevistado, provavelmente um soldado ou liquidador — novamente, Aleksievitch não se preocupa em colocar os nomes das pessoas na ordem dos relatos — extrai da própria memória a informação que viu circulando na mídia; talvez justamente por não ter estado na usina e por terem se passado anos no momento do relato, pode-se perceber uma confusão: quem apertou o botão naquela noite foi, na verdade, o também já mencionado chefe dos turnos da unidade, Aleksandr Akimov. Isso faz com que seja mais palpável ainda o senso de realidade da obra, já que a memória falha, mas, como no caso do liquidador, ainda é a maior fonte de conhecimento na qual as pessoas confiam ao contar suas histórias: apesar do engano, continua sendo a verdade objetiva para o soldado.

Em trecho semelhante ao anterior, menciona-se o físico encarregado Legasov e o grande alvoroço em torno de sua morte:

[...] por que o acadêmico Legássov, um dos que dirigiu os trabalhos de liquidação do acidente, acabou se suicidando? Regressou para casa em Moscou e meteu uma bala na cabeça. E o engenheiro-chefe da central atômica enlouqueceu (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 206).

O relato, de Maria Fedótovna Velítchko, cantora popular e contadora de histórias, mostra mais um pouco de como os acontecimentos mais importantes pós-acidente ficaram marcados no imaginário popular: Legasov suicidou-se em 1988 e,

como foi discutido anteriormente, sua morte acabou sendo uma espécie de incentivo para a sociedade científica soviética, fazendo com que ganhassem força as pesquisas acerca do tema da radiação. Além de sua morte, descrita pela cantora com a expressão “meteu uma bala na cabeça”, há também menção ao engenheiro chefe Nikolai Fomin, cuja expressão “enlouqueceu” refere-se a um colapso nervoso que sofreu, o qual, como supracitado, levou-o a cumprir apenas cinco dos dez anos de sentença que recebeu.

Já no caso a seguir, o mesmo liquidador do relato anterior explica a situação no teto da usina, onde trabalhou próximo aos “biorrobôs”, comparando-os às máquinas importadas, que, diferentemente dos soldados, falhavam por conta da alta radiação:

Havia um guindaste da Alemanha Federal, mas morto; percorreu um pouco o teto e morreu. Os robôs morriam. Os nossos robôs foram construídos pelo acadêmico Lukatchóv para explorar Marte. Havia também robôs japoneses com aparência humana. Mas via-se que queimavam por dentro devido à alta radiação. Por outro lado, os soldadinhos correndo nos seus trajes e luvas de borracha, estes funcionavam (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 121-122).

Aqui pode-se ver um pouco do orgulho soviético em ter apresentado um desempenho mais confiável do que os robôs de tecnologia avançada que foram utilizados; por outro lado, por conta da expressão “soldadinhos”, é possível analisar o trecho como uma expressão ressentida, apesar de orgulhosa, do fato de a mão de obra humana ter sido tão expressiva no trabalho de descontaminação e ter sido necessário o sacrifício de tantos trabalhadores, seja com a vida ou com sequelas permanentes.

Em vários outros relatos, há a questão da informação e de sua omissão: “Gorbatchóv surgiu só depois das celebrações das festas de maio e disse: ‘Não se preocupem, camaradas, a situação está sob controle. Houve um incêndio, um simples incêndio. Não é nada grave...’ [...] Nós acreditamos nele” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 229). Nesse caso, uma evacuada conta o quão pouco era de conhecimento popular a gravidade do acidente, bem como a abordagem do Estado para tratar do assunto.

Outro liquidador, em tom similar, relata que “se o suecos não vêm avisar, estaríamos todos ainda a arar” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 140), fazendo menção a Usina Nuclear de Forsmark, a qual detectou os níveis de radiação e tentou contato com a embaixada, em Moscou. Foi por causa dessa constatação que o acidente se tornou de conhecimento do exterior, levando em consideração que o governo soviético omitia tudo de seu povo e relutava em relatar a verdadeira gravidade do acontecimento para a mídia mundial.

Além de retratar a questão política, alguns relatos também trazem a questão da construção da usina; Vassíli Boríssovitch Nesterénko, ex-diretor do Instituto de Energia Nuclear da Academia de Ciências da Belarús, descreve as más condições nas quais foi construída a usina:

Já se escreveu sobre o ritmo acelerado com que se construiu a central atômica de Tchernóbil. Construiu-se à maneira soviética. [...] Quando faltava algo, faziam vista grossa e substituíam esse algo por qualquer coisa que tivessem à mão. [...] E quem dirigia a central atômica? Entre os diretores, não havia nenhum físico nuclear. Havia engenheiros de energia, de turbinas, comissários políticos, mas nenhum especialista. Nenhum físico (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 327).

Tal questão foi bastante explorada no capítulo anterior, ao ser explicada a pressa com a qual as construções soviéticas eram feitas, sempre com o objetivo de entregar o produto antes do prazo estipulado para demonstrar a grandeza e as proezas da sociedade soviética.

Essa mentalidade é, justamente, o foco do próximo tema a ser aqui exposto: como visto no capítulo 1.1, Leatherbarrow (2020) expõe em sua obra seu interesse acerca do patriotismo do povo soviético, desde menções à Grande Pátria até o sentimento de dever e responsabilidade no dia a dia do trabalho. Outro trecho do relato de Nesterénko mostra a procura voluntária das pessoas para trabalhar no processo de descontaminação:

[...] tenho muito forte dentro de mim o sentido de dever. Mas muitos eram assim, eu não era o único. Sobre a minha mesa havia dezenas de petições

que diziam coisas como: “Solicito que me mandem a Tchernóbil”. Iriam de coração, voluntários! As pessoas estavam dispostas a se sacrificar sem pensar duas vezes nem pedir nada em troca. Escrevam vocês o que quiserem, mas existia algo chamado “caráter soviético”. E existia também o “homem soviético”. Seja lá o que for que escrevam, não conseguirão negar. Ainda lamentarão ter perdido tudo isso. Vão se lembrar (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 309).

O pensar desse modo é fruto de uma criação específica, em desenvolvimento desde a queda do czar Nicolau II: a população era levada a se ver como um único povo, unido, cujos objetivos deveriam sempre levar em consideração o crescimento da nação. Nikolai Prókhorovitch, professor de formação profissional, explica em seu relato: “Nós recebemos uma educação militar. Um pensamento militar. Fomos preparados para repelir e liquidar um ataque nuclear.” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 168); tão forte era essa educação que todo curso universitário contava com uma “cátedra militar”, na qual os alunos, ao se formarem, adquiriam além do título do curso feito uma patente militar.

Mesmo aqueles que não participaram de maneira braçal do processo de liquidação e descontaminação pós-acidente demonstram em suas falas como era fazer parte ativa do mundo soviético. Serguei Gúrin, operador de câmera cinematográfica, trata a questão da força do povo mediante quaisquer adversidades: “Pensar em dinheiro era coisa de burguês; preocupar-se com a própria vida não era patriótico. O estado normal era a fome. Os nossos pais sobreviveram vicissitudes, portanto nós também deveríamos superá-las. [...] Assim nos formamos.” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 156-157). Seus antepassados sofreram assim como eles sofrem, e faz parte da mentalidade desenvolvida na época a associação entre tais adversidades e a honra adquirida ao sobrepassá-las.

Já em relatos mais brutos, como as falas de Natália Arsénievna Roslova, presidente do Comitê de Mulheres de Moguilióv “Crianças de Tchernóbil”, demonstram não só a realidade do povo como a força com a qual seguiam os ideais que lhes eram passados pelos governantes. Logo após o acidente, em abril, houve as comemorações do Dia do Trabalho, de extrema importância no território da URSS.

Roslova, em seu depoimento, conta que, mesmo com a situação grave em Chernobyl, e talvez até por conta dela, o povo se manifestava ainda mais fortemente em prol das atividades do feriado:

Eu não sou membro do Partido, mas sou soviética. [...] E a demonstração do Primeiro de Maio? Ninguém nos obrigou a ir; a mim, por exemplo, ninguém me obrigou. Tínhamos escolha, mas não a usamos. Eu não me lembro de outra demonstração do Primeiro Maio tão cheia de gente, tão alegre como a daquele ano. Tinha soado o alarme e todos queriam se abrigar no rebanho. Apoiar-se no outro. Estar junto com os demais. [...] Os nossos homens sim que são homens de verdade! Homens russos! Dispostos a tudo! Lutam contra o reator! Não temem pela própria vida! Sobem ao teto fundido com mãos nuas em luvas de borracha (nós tínhamos visto isso na tevê)! [...] Mas isso é também a imagem da barbárie, essa falta de medo pela própria vida. Nós sempre falamos “nós” e não “eu”: “nós revelaremos o caráter soviético” para o mundo todo! (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 332-333).

A expressão “se abrigar no rebanho” deixa em evidência o ideal coletivista que era cultivado no povo pelos líderes; já com a expressão “homens de verdade”, tem-se a altivez que o povo via no trabalho dos soldados. Havia um orgulho militar em estar em situação de guerra e poder prestar serviços à pátria; um soldado, em seu relato, explica a importância dessa participação, sabendo que, por mais que a União Soviética não fosse o país mais desenvolvido em questões de infraestrutura, era uma nação de destaque por seu heroísmo:

Fomos soldados a guerra, precisavam de nós. Esquecemos o mal, mas isso ficou. Ficou o fato de que sem você não teriam conseguido... Você foi útil... [...] E o russo, nesses momentos, mostra como é grandioso! Único! Nunca seremos como os holandeses e os alemães. Não teremos asfalto inquebrável nem gramados bem cuidados. Mas sempre haverá heróis! (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 112).

Essa questão do heroísmo russo é outro tema bastante comum por toda a obra de Aleksievitch. Nos relatos acima, tem-se uma visão bastante positiva do modelo soviético, mas em diversos momentos é relatado como era o tratamento para com os

considerados heróis da pátria e a realidade pós-acidente. Um dos trabalhadores exprime suas sensações ao chegar, de fato, na zona de exclusão:

As ruas da aldeia... Nem uma alma... [...] E por ali, as placas diziam: “O nosso objetivo é a felicidade de toda a humanidade”; “O proletariado do mundo todo vencerá”; “As ideias de Lênin viverão eternamente”. Nos escritórios dos colcozes²⁰, você via flâmulas penduradas, bandeirolas novinhas, pilhas de documentos com o perfil dos líderes. Nas paredes, os retratos dos líderes; sobre as mesas, estátuas de gesso dos líderes. E monumentos milhares por toda parte... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 103).

Por mais que a propaganda política fosse forte e influenciasse o orgulho do povo, havia também o choque com a realidade da evacuação; no relato acima, o culto aos líderes e a esperança do retorno acabam se esvaziando do que antes era um orgulho positivo, tornando-se como que o retrato de um ufanismo desperdiçado, agora triste. No depoimento a seguir é perceptível a decepção de um soldado ao ver as propagandas e lembrar-se como foi recompensado por seu heroísmo:

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. [...] “Trabalhem com valor e entrega”, “Resistiremos e venceremos.” Referiam-se a nós com a bela expressão “soldados do fogo”. Pela façanha, eles me deram um diploma e mil rublos (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 111).

Apesar de ser uma quantia bastante alta de dinheiro na época, não seria o suficiente levando em consideração todos os danos de saúde — mental e física — causados por conta do trabalho prestado. Partindo, agora, para o outro lado, havia o ponto de vista dos superiores: Nesterénko, mais uma vez, explica como funcionava a ação política ao recrutarem o povo, usando de estratégias de chantagem emocional para convencer as pessoas a se alistarem como soldados ou liquidadores, apelando justamente para seu senso patriótico:

²⁰ Propriedade rural coletiva típica da URSS, com camponeses formando uma cooperativa de e o Estado fornecendo os meios de produção.

Eu chamava as pessoas ao meu gabinete e lhes dizia: “Colegas! Se eu fugir, se vocês fugirem, o que as pessoas dirão? Que os comunistas desertaram?”. Se não fosse convincente, usava outras palavras: “Você é patriota ou não é? Se não é, ponha na mesa a sua carteira do Partido. E suma!”. Alguns sumiam (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 309).

Por mais que tenha estado em posição de superior, ele se resigna ao concluir: “Tínhamos 3 mil microrentgen por hora. Mas não se preocupavam com as pessoas, e sim com o poder. A prioridade do Estado era indiscutível. E o valor da vida humana se reduzia a zero. [...] Tinham mais medo da ira dos superiores que do átomo” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 323).

Ao falar sobre esse descaso do governo, o ex-diretor trata de outro tema bastante comum em diversos relatos: os altos níveis de radiação recebidos pela população e as consequências na saúde pública. Em muitas das transcrições, há pequenas menções a doenças desenvolvidas por conta do acidente, como câncer, inflamações e deficiências permanentes (aleijamentos, cegueira, problemas respiratórios e cardíacos etc.) que se tornaram presentes não só na geração de trabalhadores da usina, mas também na vida de seus filhos. As mulheres que estavam grávidas na época foram encorajadas pelo governo a realizarem abortos em clínicas médicas por conta dos riscos tanto para a mãe quanto para as crianças. O caso já citado de Liudmila Ignátienko tornou-se bastante famoso por conta de sua gravidez não interrompida; as visitas diárias ao hospital cessaram apenas após a morte de seu marido, e a jovem, de 23 anos na época, deu à luz uma menina natimorta, a qual acabou absorvendo a radiação no lugar de sua mãe: “Pelo aspecto, parecia um bebê saudável [...] Mas tinha cirrose. No fígado havia 28 roentgen, e uma lesão congênita no coração. Depois de quatro horas, me disseram que ela tinha morrido” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 34).

No relato de uma parteira, fala-se do receio das mulheres gestantes após o acidente: “Há muito tempo não vejo mulheres grávidas felizes. Mães felizes. Assim que nasce o filho, a mãe pede: ‘Doutora, me mostre o bebê! Deixe-me vê-lo!’. [...] Observa-o todo. Quer se certificar: ‘Doutora, o meu filho é normal? Está tudo bem?’” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 225). O medo dos efeitos da radiação tomou conta da

população, e vários casos de crianças com deficiências e mulheres com gravidezes de risco foram registrados nos anos que se seguiram à explosão da usina.

Larissa Z., apresentada por Aleksievitch apenas como “mãe”, conta como é a vida com sua filha, cuja saúde foi muito afetada pela radiação desde a gestação: “Crianças como ela não sobrevivem, morrem logo. Ela não morreu porque é muito amada. Em quatro anos, já fez quatro cirurgias. É a única criança na Bielorrússia a sobreviver a uma patologia tão complexa. Eu a amo muito. Eu não posso mais parir.” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 125-126). Professores também contam em seus depoimentos a diferença da nova geração, conhecida como “filhos de Chernobyl”, dentro da escola. Nina Konstantínovna, filóloga, expõe um pouco dessa realidade: “Quando fazem fila, essas crianças desmaiam, quando ficam em pé por quinze ou vinte minutos, vertem sangue pelo nariz. Estão sempre sonolentas, cansadas. O rosto pálido, cinzento” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 165). Em seu relato, ela conta que a aprendizagem dessas crianças é diferente, pois os alunos retêm menos informações do que seria considerado normal.

Em relatos dos médicos, é possível ver a percepção das próprias crianças acerca de suas vidas e seus problemas de saúde, sem a seriedade da visão adulta: “Elas sabem tudo sobre si mesmas: o diagnóstico, o nome dos tratamentos e de todos os remédios. Sabem mais que as mães. E as brincadeiras? Correm pela enfermaria uma atrás da outra e gritam: ‘Eu sou a radiação!’” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 234).

Nadiéjda Afanássiévna Burakovna, habitante do povoado urbano de Jóiniki, também fala como a vida cotidiana foi transformada e ressignificada após o acidente: “A minha filha me disse há pouco tempo: “Mamãe, se eu der à luz uma aberração apesar de tudo, vou amá-la!” Pode imaginar? [...] Temos medo das outras pessoas. Aqui ao menos são todos de Tchernóbil. Não assustamos um ao outro (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 290).

O medo por ela relatado faz parte do que é talvez o tema mais pungente em toda a obra de Aleksievitch: o sentimentalismo. Saudosismo e saudade, esperança (ou sua falta), memória e o já citado medo são algumas das sensações mais comuns

dentre os relatos do livro. Em relação à esperança de retornar a suas casas, um soldado relata o seguinte:

Na porta está escrito: “Caro passante, não procure objetos de valor. Eles não existem e nós nunca os tivemos. Use tudo, mas não destrua. Nós voltaremos”. Em outras casas, vi inscrições com pinturas de várias cores: “Perdoe-nos, casa querida!”. Despediam-se das casas como de pessoas. Escreveram também: “Estamos partindo de manhã” ou “Estamos partindo à noite”; anotavam até as horas e os minutos (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 104).

No trecho acima, além da forte presença do respeito e carinho por seus lares, há, novamente, um esvaziamento do que era positivo para as pessoas em detrimento da resignação dos trabalhadores na zona de exclusão. A esperança de voltar some justamente quando o soldado estava presente no local da evacuação, e o que prevalece é a saudade e a certeza de que o retorno jamais será possível.

Além dessa falta de esperança, é comum ver, nas falas dos entrevistados, um desnorteamento total de um povo que confiava em seus líderes, mas agora não tem onde depositar essa confiança, como expressa Marat Filíppovitch Kokhánov, ex-engenheiro-chefe do Instituto de Energia Nuclear da Academia de Ciências da Belarús: “O que eu faço com essa fé? O que eu faço agora?” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 256).

Essa perda de rumo está muito relacionada a uma falta de perspectiva em relação ao futuro. Como dito anteriormente, as pessoas têm medo por seus filhos e netos, não só por causa da radiação e as consequências que ela pode ter, comprometendo sua saúde, mas também por conta do colapso da mentalidade soviética, da visão de mundo que o povo tinha tão forte ao levarem suas vidas, como exposto por Guenádi Gruchevói, diretor da fundação para as Crianças de Tchernóbil:

Queria lembrar como éramos quando ocorreu Tchernóbil. Porque na história estarão juntos o desmoronamento do socialismo e a catástrofe de Tchernóbil. Os dois coincidiram. Tchernóbil acelerou a decomposição da União Soviética, fez o império voar pelos ares (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 184).

Nadiéjda Afanássievna Burakovna, habitante do povoado urbano de Jóiniki, retrata exatamente essa questão:

Todos nós temos a mesma lembrança, a mesma sorte. Em qualquer outro lugar, em qualquer parte, somos estranhos. Apestados. [...] Nós temos medo de tudo. Tememos pelos nossos filhos, pelos netos que ainda não temos. [...] As pessoas sorriem menos, não cantam mais como antes cantavam nas festas. [...], o caráter nacional mudou. Todos estão depressivos (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 290-291).

Ao introduzir sua fala com o tema da lembrança, ela destaca o quão diferente é o comportamento nacional pós-acidente, ou seja, o passado afetou o presente de maneira, ao seu ver, irremediável. Beatriz Sarlo traz esse assunto ao explicar como funciona, na narrativa, o uso da memória:

Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque [...] o tempo *próprio* da lembrança é o presente, isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio* (SARLO, 2007, p. 10).

Existe, então, na obra de Aleksiévitich, uma preocupação por parte das pessoas em salientar que suas memórias não são apenas histórias do passado, mas são de suma importância para serem compreendidas como um povo que usa cada parte de sua experiência e vivência como aprendizagem para o futuro. Em um relato, um dos entrevistados explica uma comparação entre a memória coletiva russa e caixas-pretas:

Há pouco tempo, veio me visitar um amigo do Extremo Oriente e disse: “Vocês são como caixas-pretas”. Há “caixas-pretas” em todos os aviões. Elas registram todas as informações do voo. Quando o avião sofre uma avaria, encontram as “caixas-pretas”. Nós pensamos que vivemos como todo mundo. Andamos, trabalhamos, amamos... Não! Nós registramos informações para o futuro (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 234).

Segundo Sarlo, “A memória e os relatos de memória seriam uma ‘cura’ da alienação e da coisificação” (2007, p. 39), e é justamente a procura por essa cura que

se percebe no relato acima: o povo russo não apenas lembra, mas utiliza suas lembranças como aprendizado: “A memória nos inspira. Nós sempre vivemos no terror, somos capazes de viver no terror; é o nosso habitat” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 227); também Gagnebin expressa que “é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade” (2007, P. 44).

É nesse tom que o tema da memória é exposto no livro: passado e futuro; Valentin Aleksiéevitch Borissiévitch, ex-diretor do Laboratório do Instituto de Energia Nuclear da Academia de Ciências da Belarús, expressa em seu relato que é uma questão de tempo até que a humanidade possa entender, de fato, o que foi o acidente: “Nós não esquecemos Tchernóbil, e não o compreendemos. O que os selvagens podiam entender dos relâmpagos?” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 276). Segundo Gagnebin, o objetivo dos relatos de memória é lembrar dos erros do passado para que não se repitam no futuro, presando por uma vida melhor:

[...] as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro (GAGNEBIN, 2009, p. 47).

Percebe-se, desse modo, que a memória, para o povo russo, representa, além da esperança de uma vida melhor, sua própria existência, como exprimido pelo liquidado Aleksandr Kudriáguin: “A nossa lembrança viverá enquanto estivermos vivos. Escreva isso” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 289).

Apesar de cada tema ter sido explicado de maneira separada, é preciso destacar, mais uma vez, a heterogeneidade da obra: por se tratar de relatos orais espontâneos, sem organização ou roteirização prévias, o que se tem, na verdade, são relatos mistos, contendo, na maior parte dos casos, todos os temas em uma única fala. Todorov expressa justamente essa questão na seguinte fala: “O romance é um ser vivo, uno e contínuo, como qualquer outro organismo, e notar-se-á, creio eu, que

ele vive precisamente à medida que em cada uma de suas partes aparece qualquer coisa de todas as outras” (2013, p. 82). Entende-se aqui que não é necessário haver uma esquematização a ser seguida à risca: a obra de Aleksiévitich é sobre pessoas, sobre os vivos, e sobre como algo aparentemente caótico tem a possibilidade de ser compreendida como uma obra, ainda assim, organizada, com um propósito respeitado.

A narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. A narrativa nunca obedece a uma ou a outra força, mas se constitui na tensão das duas (TODOROV, 2013, p. 21).

Em suma, pode-se compreender que *Vozes de Tchernóbil* conta, ao mesmo tempo, uma única história, com início, meio e fim, e várias histórias com vários narradores, sem que haja, de fato, um fim para o tema proposto na obra; a história é algo vivo justamente por tratar de pessoas, portanto não é necessariamente preso a amarras de tempo e espaço, portanto existem diversas narrativas possíveis, nunca findando-se: “se antes da primeira narrativa há ‘contou-se’, após a última haverá ‘contar-se-á’” (TODOROV, 2013, p. 133).

CAPÍTULO 3. OBRA TELEVISIVA

O seguinte capítulo é dedicado, de modo semelhante ao capítulo anterior, a análises acerca da segunda parte do *corpus* desta pesquisa: a minissérie televisiva *Chernobyl*.

Inicialmente, no primeiro subcapítulo, será tratado o tema da arte cinematográfica, com visões diversas de teóricos, roteiristas e diretores de suma importância para o movimento. Em seguida, serão feitas análises acerca de temas mais técnicos e estratégias específicas do cinema, como iluminação, movimento de câmera e enquadramentos, juntamente com questões acerca da narrativa, como tempo, a voz narrativa em si e espaço. Por meio de tais tópicos, entrarão em questão análises do conteúdo das cenas e sequências, como elipses, símbolos e metáforas.

Para o segundo subcapítulo, o tema é delimitado pelos núcleos de personagens, os papéis desempenhados por cada núcleo e, individualmente, por cada personagem. Por fim, será tratada a questão do desenvolvimento de tais personagens, quais os efeitos de suas ações, o porquê de seus comportamentos e construções serem de tais formas para a série e como isso afeta a obra como um todo.

Para tal, utilizar-se-ão as obras *Introdução à teoria do cinema* (2003), de Robert Stam, *A linguagem cinematográfica* (2003), de Marcel Martin, para delimitar um pouco o tema, e *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme* (2007), de Linda Seger.

Stam, como o título o diz, traz uma introdução bastante minuciosa de teorias do cinema, apontando o pensamento de vários estudiosos diferentes ao longo do tempo, os quais tratam dos mais diversos assuntos em seus espaços. Já Martin trabalha de maneira mais técnica as construções e estratégias cinematográficas mais utilizadas, expondo movimentos de câmera, tipos de montagem, planos, entre outros temas específicos da sétima arte. Seger, por fim, traz atenção para a discussão acerca da questão Hollywoodiana e como são feitas adaptações dentro de tal contexto.

3.1 A SÉRIE – TEORIAS E ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS

A minissérie britânico-americana *Chernobyl* foi criada por Craig Mazin e dirigida por Johan Renck, com a produção e distribuição feita pelas emissoras *Sky TV*, no Reino Unido, e *HBO*, nos Estados Unidos. A série começou a ser idealizada por Mazin em 2014, a partir de pesquisas e entrevistas do cinegrafista com cientistas e cidadãos da ex-URSS para recolher material que trouxesse ao projeto maior efeito de realidade. Segundo Mazin, em entrevista para a Revista *Vice*, a melhor fonte foi, de fato, os relatos transcritos por Alexiévitch.

Usei todas as fontes que consegui encontrar. Li artigos de jornais científicos; li relatórios governamentais; li livros escritos por cientistas soviéticos que estiveram em Chernobyl; livros de historiadores ocidentais que pesquisaram sobre Chernobyl. Assisti documentários; li depoimentos em primeira pessoa. E aí você tem *Vozes de Chernobyl*, que é único. O que Svetlana Alexiévich fez aqui, acho, foi capturar um aspecto da história que raramente vemos, as histórias das pessoas que de outra maneira você nem saberia que existiram. Costumamos ver a história pelo ponto de vista dos grandes participantes, e ela mostrou a história através dos olhos dos seres humanos. Eles são iguais a ela: sejam generais, líderes de partido ou gente comum, não importa. E achei isso maravilhoso. O livro realmente me inspirou.²¹

Filmes de grandes franquias, como *Se Beber, não Case!* e *Todo Mundo em Pânico* têm roteiro e escrita assinados pelo produtor. Outro exemplo de bastante sucesso foi a releitura do conto de fadas *Branca de Neve e o Caçador*, cuja sequência *O Caçador e a Rainha do Gelo*, de 2016, foi escrita por Mazin e indicada a prêmios americanos de votação popular como *Kids Choice Awards* e *Teen Choice Awards*. Também em relação ao diretor do projeto, Johan Renck é bastante íntimo do processo de criação de obras de estrondoso sucesso, tendo dirigido episódios das séries *Breaking Bad*, *The Walking Dead* e *Bates Motel* — tais projetos não apenas o marcaram como um grande diretor da atualidade como também ajudam na identificação de fatores em comum em sua obra com Mazin, pela qual os dois

²¹ SCHWARTZ, Drew. “A obsessão de anos de Craig Mazin em fazer ‘Chernobyl’ ser terrivelmente precisa”. Revista *Vice*: 06 jun. 2019. Tradução de Mariana Schnoor.

receberam, em 2019, os prêmios Emmy em Melhor Direção e Melhor Roteiro em Minissérie, Filme ou especial dramático. A união entre os dois criadores rendeu uma das séries mais premiadas e aclamadas pela crítica em seu ano de estreia.

Por ser de cunho agudamente político e manter um ponto de vista baseado no mundo ocidental, conseqüentemente as críticas feitas na Rússia, Ucrânia e Belarus foram ferrenhas, com pedidos de banimento pelo membro de um dos partidos comunistas russos, Sergey Malinkovitch, descrevendo a série como “repugnante”²². Apesar de polêmicas semelhantes, a série é a mais bem avaliada no site IMDB, com uma pontuação impressionante de 9.7/10.

A minissérie é dividida em cinco seções (ou episódios), cada um com cerca de uma hora de duração, com lançamento semanal, iniciando em 6 de maio de 2019 e terminando em 3 de junho do mesmo ano.

Partindo, portanto, da obra literária para a televisiva, faz-se necessário expor algumas questões relacionadas às características dessa segunda área. Por se tratar de uma análise de elementos cinematográficos e por esta pesquisa ser da área de Letras, os temas pertinentes serão analisados à medida que as definições teóricas mais técnicas forem expostas. Assim, mesclar-se-ão aqui as estratégias estudadas e as cenas que sirvam de exemplo para cada tema.

Iniciando a discussão, faz-se mister trazer em voga a reflexão de Stam (2003) acerca das teorias do cinema: segundo o autor, “A teoria do cinema é um empreendimento internacional e multicultural” (STAM, 2003, p. 18), o que deixa clara a pluralidade das possíveis interpretações e visões acerca da forma fílmica. Cada interpretação, pautada em seus próprios pontos de vista e aspectos decisivos, é diferente, mas igualmente válida — reflete a visão de um estudioso, um tempo histórico, um momento econômico ou político dentre outras variáveis possíveis. Sendo assim,

As teorias da arte não são certas ou erradas como as teorias científicas. (Na verdade, é possível argumentar que até mesmo as teorias científicas são

²² Informações retiradas do artigo “Chernobyl: Russian communist party calls for ‘disgusting’ HBO show to be banned”, de 14 de junho de 2019, do jornal *Independent* online.

simples seqüências de aproximações metafóricas. [...] Em lugar de estarem simplesmente certas ou erradas [...] essas diversas matrizes são mais ou menos ricas ou empobrecidas, densas ou rasas culturalmente, abertas ou fechadas metodologicamente, fastidiosamente anais ou canibalisticamente orais, historicamente informadas ou a-históricas, unidimensionais ou multidimensionais, monoculturais ou multiculturais (STAM, 2003, p. 22).

Bem como as teorias, são igualmente diversas as recriações da realidade em cada tipo de obra. Um dos temas a serem abordados é assinalado por Stam (2003) pela soberania do cinema americano, expondo o quão importante é lembrar-se do multiculturalismo do cinema, que não exige uma forma pronta ou que siga um padrão específico para que seja tão válida quanto qualquer outra:

O longa-metragem à la Hollywood é freqüentemente [sic] considerado como o “verdadeiro” cinema, de forma bastante semelhante ao hábito dos turistas norte-americanos no exterior de perguntar: “Quanto é isso em dinheiro verdadeiro?” Pressuponho que o cinema “verdadeiro” exista sob diversas formas: ficção e não-ficção, realista e não-realista, mainstream e de vanguarda. Todos são dignos de nosso interesse (STAM, 2003, p. 19).

Sabendo-se ser a série uma produção ocidental, de grandes potências do entretenimento mundial, um dos efeitos desse ponto de vista mais importante encontrado logo no início da série é o do protagonismo: existe um herói. Isso pode ser explicado no excerto abaixo:

Muitos filmes americanos que fizeram sucesso têm também um personagem principal que desperta a simpatia do público, alguém de quem o espectador possa gostar e com o qual consiga se identificar. Quando assistimos a um filme, geralmente gostamos de torcer pelo protagonista, desejamos o melhor para ele e queremos que consiga alcançar seu objetivo. Na verdade, desejamos que o personagem principal seja vitorioso no final. Dessa forma, como espectadores, despendemos uma energia emocional considerável desejando o sucesso do personagem (SEGER, 2007, p. 22).

Para um filme do cinema blockbuster, ou, como no caso, uma série, o espectador precisa saber onde está o foco da narrativa, quem é o “mocinho” em

oposição aos vilões que serão introduzidos. Não importa muito se, fora da romantização do ocorrido, não existam, de fato, totalidades em personagens como honrosos e indignos: para o espectador, a oposição “bem X mal” é mais clara do que uma construção ambígua. No universo da série em questão, por exemplo, a posição de herói é ocupada pela personagem do cientista Legasov, o qual é acompanhado desde o primeiro até o último episódio com mais ênfase do que qualquer outro participante da história.

A questão da categorização do cinema dentro de rótulos fechados também é abordada por Stam quando o autor fala de gênero: por mais que sejam conhecidos os gêneros clássicos, como o drama, a comédia, o terror ou o romance, a ampla gama de características, visões e criações não cabe em etiquetas fixas, mas transcende a definição de gênero e se coloca como algo maior do que apenas um único tema. O autor fala, então, do

[...] risco de *normativismo*, de ter-se uma idéia [sic] preconcebida do que um filme de determinado gênero *deveria* fazer, em lugar de perceber o gênero simplesmente como um trampolim para a criatividade e a inovação. [...] imagina-se por vezes que o gênero seja *monolítico*, como se os filmes pertencessem exclusivamente a um único gênero. A “lei do gênero” supostamente proíbe a miscigenação, mas até mesmo os filmes hollywoodianos clássicos promoviam a hibridização de diversas tendências genéricas, ainda que por razões puramente comerciais [grifos do autor] (STAM, 2003, p. 149).

Mesmo encaixando-se, em termos gerais, no gênero dramático mais tradicional, o hibridismo em *Chernobyl* já é visível a partir do conhecimento de que a série é uma adaptação de um acontecimento factual, portanto histórico e levemente biográfico ao trazer personagens da vida real; o drama, então, mistura-se. A multiplicidade de gêneros também pode ser vista em elementos mais formais da obra, como iluminação, contraste de cores e trilha e efeitos sonoros.

No caso do tópico das iluminações, Martin (2003) afirma que “contribuem sobretudo para criar a ‘atmosfera’” (p. 71). No caso de *Chernobyl*, em se tratando de uma série dramática, criada, produzida e dirigida por grandes nomes do cinema

americano de estilo Hollywoodiano, a predileção na série é bastante óbvia: a maioria das cenas possui uma ambientação escura e de pouca visibilidade, trazendo ao espectador sensações comuns a filmes de terror ou do gênero *noir*. Há cenas em que grande parte da tela está completamente escura, e apenas o foco da ação é visível, sendo assim mais destacado. Um exemplo disso são os planos, ao final do segundo e início do terceiro episódios, nos quais os três mergulhadores — os já citados Ananenko, Bepalov e Baranov — adentram o subsolo da usina para fecharem as válvulas de água manualmente.



Figura 12: cena dos mergulhadores que explicita a questão de contraste e iluminação.

Fonte: HBO, 2019.²³

Por estarem completamente paramentados, suas expressões não são visíveis: a tensão por eles sentida precisa ser passada ao espectador de outra forma, e a estratégia do foco iluminativo é a fonte dessa tensão. Utilizando apenas suas lanternas, a série reproduz o campo de visão dos voluntários na sucessão de planos — vê-se apenas o que eles veem. A única fonte de luz natural sai justamente da saída

²³ Todas as imagens retiradas da série contidas nesta pesquisa foram mantidas com sua nitidez, cor e contraste originais para reforçar o argumento da iluminação.

do subsolo, como que demonstrando que a segurança termina onde o recinto no qual adentram começa.

Em diversos momentos, as únicas fontes de luz disponíveis falham, até o ponto em que duas das três param de funcionar. O pânico dos mergulhadores é crescente, e, à medida que as luzes se apagam, o espectador compreende que também o tempo de ação está se esgotando. A tensão só termina quando os trabalhadores saem do subsolo, vitoriosos, levantando o punho ao ar em sinal de sucesso. A atmosfera obscura é substituída pela volta da luz, já fora do prédio, e o alívio é palpável não só nas personagens acompanhando o desenrolar da ação como na audiência. A paleta de cores, com a iluminação amarelada e quente, dá lugar às cores da série — tons acinzentados, azuis e verdes, sempre numa atmosfera fria que domina a maioria dos episódios.



Figura 13: exemplos de contraste “quente x frio”. 1, 2 e 3: explosão contra o plano das personagens; 4: visão aérea de Pripjat. Fonte: HBO, 2019.

Tendo, então, em mente a afirmação feita por Martin (2003, p. 89) acerca de que “[...] é evidente que a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Parece portanto que a sua utilização [...] pode não ser apenas uma *fotocópia* da realidade exterior, mas deverá preencher uma função *expressiva* e *metafórica*” [grifos

do autor], compreende-se que, mais uma vez, a utilização das cores não é arbitrária, e sim escolhida com a finalidade de dar seguimento à atmosfera já criada.

O contraste das cores quentes com as frias, por exemplo, é utilizado em momentos de choque, para dar vazão a esse sentimento. Nas cenas acima, tem-se separados ambientes da usina com os mais próximos à explosão e ao incêndio: são duas visões separadas que, contrapostas, chocam o espectador por seu contraste.

Ainda no âmbito do gênero do terror, é possível trazer à atenção a questão dos sons e músicas da série. Acerca do tema, em termos gerais, Robert Stam afirma o seguinte:

A música conduz o espectador durante os pontos mais opacos da *diegesis* - daí a importância da música durante os créditos de abertura, em que a presença do texto escrito e a referência à equipe de produção podem chamar uma atenção indevida ao processo de fabricação do filme. A música do filme, tal como a montagem, é um dos procedimentos que, à primeira vista, podem parecer antinaturalistas [sic], mas que, ao fim e ao cabo, são reintegráveis por uma estética naturalista. Em um exame mais superficial, toda a música não imediatamente ancorada na imagem (ou seja, cuja fonte não está nem presente nem implícita na imagem) pareceria, por definição, ser antiilusionista [sic]. O cinema convencional, entretanto, frequentemente [sic] substitui o realismo superficial da aparência visual pelo realismo decididamente mais persuasivo da resposta subjetiva. As trilhas dos filmes dramáticos hollywoodianos lubrificam a psique do espectador e azeitam as engrenagens da continuidade narrativa; a música vai diretamente à jugular das emoções (STAM, 2003, p. 245).

É comum, assim como os movimentos de câmera e enquadramentos, que a música de uma obra Hollywoodiana seja previsível; momentos de felicidade trarão músicas amenas, enquanto momentos tristes trarão músicas mais solenes e lentas. No caso de *Chernobyl*, a série foge à regra: não há grandes músicas orquestrais ou mesmo uma trilha sonora. Na maior parte do tempo, o que se ouve são sons ou notas repetidas que dão ao espectador um sentimento de incômodo, para que sejam afetados de acordo com a tensão do momento apresentado. Como filmes de terror e

horror, os sons são desconcertantes e extremamente simples, às vezes sequer sendo, de fato, músicas. Os sons da série acabam, assim, dando alguns sustos na audiência, com o uso dos famosos “*jumpscares*”, expressão usada para designar o elemento do inesperado que assusta: o som quebra a atmosfera anterior, fazendo o espectador se surpreender (literalmente, “pulos de susto”). Um exemplo é a cena seguinte à de Legasov sentado à mesa, em sua casa, estudando a planta da usina. O silêncio é tão abrangente que apenas o som de batidas na porta é capaz de quebrar com essa atmosfera, já tensa, e, ao mesmo tempo, assustar a audiência e trazê-la de volta à realidade da série.



Figura 14: exemplo de som “*jumpscare*”. Fonte: HBO, 2019.

Apenas em cenas bastante específicas dos dois últimos episódios é que se tem músicas mais familiares ao esquema Hollywoodiano, porém mais sóbrias e, em vez de trilhas conhecidas, com vozes em coro, com bastante eco, trazendo um elemento mais etéreo a tais cenas, apenas acompanhando as ações vistas. Sendo assim, bem como descrito por Martin (2003, p. 160), a música participa apenas discretamente da criação da estética dramática geral da obra.

O cinema, em linhas gerais, trabalha a história por meio da sucessão de imagens, e por isso recebe o nome de “motion picture”, imagem em movimento. Essa

noção suscita questões de suma importância no cinema, o qual é mais do que apenas a sucessão desordenada, aleatória ou arbitrária de imagens cronologicamente expostas que possam contar uma história ao espectador: por ser uma forma de arte, a imagem em movimento traz noções de profundidade, simbolismo e criatividade intrínsecas ao seu formato, transformando a visão do real em algo elaborado e cheio de significados. De acordo com Martin,

O cinema não consiste já em contar uma história por meio de imagens, como os outros fazem com palavras ou notas de música: reside na necessidade insubstituível da imagem, na soberania absoluta de especificidade audiovisual do filme, dominando o seu papel de veículo intelectual. Daqui em diante, o espectador não terá mais a impressão de assistir a um espectáculo [sic] já preparado, mas de ser recebido na intimidade do cineasta e de lhe ver ser dada a oportunidade de participar com ele na criação (MARTIN, 2003, p. 296).

Assim, o cinema transcende o espaço do espetáculo teatral, retirando dele muitas de suas características primevas, mas levando-as a um próximo nível de significação possível por conta da liberdade que a tela grande e os diferentes movimentos de câmera e enquadramentos lhe permitem.

Trazendo tais questões para a análise da série, o primeiro episódio é intitulado *1:23:45*, horário que, como visto anteriormente, marca o momento no qual, após o operário Akimov apertar o botão AZ-5 para dar fim ao teste de segurança, por conta das falhas de projeto, um aumento desenfreado de reatividade acarretou a explosão do Reator 4. No entanto, apesar de o título sugestivo, a série não se inicia cronologicamente no momento da explosão, ou até mesmo momentos antes de ela ocorrer: o primeiro contato do espectador com a obra televisiva é, na verdade, sonoro — o que primeiro se tem é o som de passos, andando e movimentando objetos, ainda com letreiros técnicos da distribuidora da série. Apenas aos 42 segundos é que se tem o som de uma voz, ainda sem imagem alguma, dizendo “Qual é o preço de mentiras?”, e aos 45 segundos tem-se a primeira imagem da série: um gato, deitado no sofá, com pouquíssima iluminação e tonalidades amarelo-esverdeadas. Finalmente, a câmera foca em um homem sentado à mesa de sua cozinha, ouvindo o

que se presume ser sua própria voz gravada em fitas. O homem continua a gravação, falando sobre Dyatlov, os julgamentos de Chernobyl e o desfecho do caso, dirigindo-se a um grupo específico de pessoas. Em seguida, o homem guarda, disfarçadamente, as fitas em um duto de ventilação do lado de fora de sua casa, coloca comida para seu gato — muito mais do que poderia ser considerado normal —, ajusta seu relógio e, na última cena dessa sequência, é visto dependurado sob o chão, onde seus óculos estão caídos.

Entende-se, então, que o que aconteceu foi o suicídio do cientista Valery Legasov, na madrugada do aniversário de dois anos do acidente nuclear de Chernobyl. Após o frame que explicita um pouco mais sua morte, vê-se na tela preta, em letras garrafais, o nome da série. Inicia-se a narrativa dos acontecimentos de 1986, voltando dois anos e um minuto no passado: mostra-se a usina e os operários trabalhando no teste de segurança, como explicado anteriormente no capítulo 1 desta pesquisa.

Apenas com a introdução do episódio, o espectador já compreende que a série é não-linear. As primeiras cenas se passam em 1988, mas a série é focada principalmente no período imediatamente antes e os meses seguintes ao acidente, em 1986. Como chama Martin (2003), a obra se encaixa na categoria de “tempo desordenado”, que se baseia em *flashbacks* ou apenas na menção do passado para fins narrativos:

Em vez de apresentar as origens do drama, mostrando seguidamente sua conclusão, que se realiza vinte ou trinta anos depois, far-se-á começar o filme neste segundo período, estabelecendo-se depois de uma evocação do passado que exporá os acontecimentos já decorridos, antes de regressar ao presente para o desenrolar do drama. Deste modo, a obra fechar-se-á sobre si mesma, contendo uma simetria estrutural muito satisfatória, do ponto de vista estético, e uma simetria temporal que lhe dá uma unidade centrada no presente, que é o tempo mais eminentemente *participável* [...] [grifo do autor] (MARTIN, 2003, p. 275-276).

Por mais que a obra tenha pouco domínio sobre o presente, entende-se que apenas dois momentos estão nesse tempo: o começo do primeiro episódio, mostrando

a casa de Legasov, e o final do último, no qual a narração final das fitas é de continuidade direta ao discurso gravado e já citado acima:

LEGASOV (VOZ NA FITA)

Ser um cientista é ser ingênuo. Nós estamos tão focados em nossa busca pela verdade que falhamos em considerar quão poucos realmente querem que a encontremos. Mas ela está sempre lá, quer a vejamos ou não, quer a escolhamos ou não. A verdade não se importa com nossas necessidades ou vontades. Não liga para nossos governos, nossas ideologias, nossas religiões. Ela ficará à espera por todo o tempo.

Nós ASCENDEMOS MAIS ALTO — à medida que o carro desaparece estrada afora.

LEGASOV (VOZ NA FITA)

E esse, afinal, é a benesse de Chernobyl. Onde eu antes temeria pelo custo da verdade, hoje eu apenas pergunto:

CORTA (TUDO PRETO):

LEGASOV (VOZ NA FITA)

qual é o preço de mentiras?²⁴ (MAZIN, 2018, p. 59-60).

Assim, a série se torna um círculo fechado, cuja simetria indicada por Martin dá ao tempo o mesmo ponto de partida e de chegada, dando ao espectador a oportunidade de compreender não apenas a maneira como isso é realizado, mas também o porquê: só é possível entender o motivo de a personagem ter cometido suicídio se toda a história anterior for colocada diante da audiência, em detalhes, até que se chegue ao final trágico, porém altaneiro, do herói da série. Segundo Marcel Martin, “em vez de se conduzir a acção [sic] através da intervenção do protagonista, a título de elemento, é muito mais inteligente centrar o drama nele, fazendo da maior parte do filme a materialização das suas recordações” (2003, p. 277). A obra se torna

²⁴ Citações diretas, traduzidas dos roteiros originais da série, escritos por Craig Mazin. Fontes disponíveis na sessão de Referências deste trabalho.

mais orgânica, além de interessante — ainda segundo Martin acerca do tema da inversão: “O facto [sic] de o espectador saber desde logo que o drama vai acabar mal para o protagonista introduz uma atmosfera de fatalidade irremediável, que muito contribui para dar ao filme o seu carácter [sic] tão fascinante” (p. 276).

É importante frisar essa questão temporal; de acordo com Martin (2003), existe uma tripla noção de tempo: em primeiro lugar está o tempo de projeção, que é a duração da obra; em segundo, tem-se o tempo da ação, que corresponde à duração da história retratada; e, por último, existe o tempo da percepção, o qual se caracteriza pela impressão de duração causada no espectador, sempre arbitrária e subjetiva (p. 261). Acerca do último conceito, o autor explica que “O *presente* é o tempo mais comum no filme, mas ele existe apenas na nossa consciência, porque aquilo de que nos apercebemos como tal nunca é o que corresponde à nossa percepção actual [sic]” [grifo do autor] (MARTIN, 2003, p. 286). Fica claro, portanto, que toda a percepção temporal de uma obra cinematográfica ou televisiva é subjetiva e dependente da assimilação pelo espectador dos acontecimentos retratados. O “presente” é uma construção, e não uma constante.

Além dessa questão entre presente e passado, a série utiliza-se também, no quinto episódio, de alguns *flashbacks*, que seriam comparáveis ao tempo do pretérito mais-que-perfeito, por serem, um tempo ainda mais anterior ao que está sendo exposto na tela, o qual já consiste em uma narração passada. Quem rege essa volta ao passado anterior é o próprio Legasov, durante os julgamentos de Chernobyl, tendo agora em mente não mais o espectador, o qual já viu os acontecimentos se desenrolarem pelas cenas da série, mas na plateia presente como júri, ainda ignorante aos pormenores do acidente. No entanto, como estratégia para não se tornar repetitiva, a série traz novas cenas no contexto da usina, minutos antes de a explosão acontecer, sendo mais dinâmica e ainda tendo como prioridade o real espectador.

Ao falar do tempo, Martin também trata da unidade do cinema do tempo-espço, mencionando o seguinte:

Parece indiscutível que o cinema é *em primeiro lugar uma arte do tempo*, visto ser esta a premissa que se torna mais imediatamente visível em todo

o processo de compreensão do filme. Isso deriva, certamente, do facto que o espaço é objecto [sic] de *percepção*, enquanto o tempo é objecto [sic] de *intuição*. O espaço é um quadro fixo, rígido é objetivo [sic], independente de nós, e nós estamos no espaço (*representado*) do filme assim como estamos no espaço real [grifos do autor] (MARTIN, 2003, p. 246).

Enquanto o tempo é algo flexível e característica forte do cinema, por ser ele a arte de suprimir o tempo ao contar uma história, o espaço é algo muito mais concreto, porém igualmente importante para localizar o espectador e trazer à obra mais realidade ainda.

Este “realismo” espacial do filme explica que nós possamos “penetrar” tão facilmente no espaço dramático e aderir à acção [sic]. [...] o espaço é intimamente compenetrado pela duração num *continuum* indissociável. É idêntico ao da vida real, mas nele a duração é activada [sic] e valorizada, tornada sensorialmente perceptível, enquanto na realidade ela é geralmente inconsciente ou subconscientemente apresentada. [...] O cinema “tritura” o espaço e o tempo a ponto de *transformar um e outro numa interação dialéctica* [sic]. É como se [...] mostrasse ora uma, ora a outra face da realidade: a vida em acção [sic], as coisas em movimento [grifos do autor] (MARTIN, 2003, p. 256).

No caso da série, são mostrados vários lugares reais na Ucrânia, nos quais as personagens se movimentam tão livremente quanto o fariam se fossem reais. O espectador é, então, atraído por essa sensação de naturalidade, e mais uma vez respeita-se a qualidade orgânica da obra.

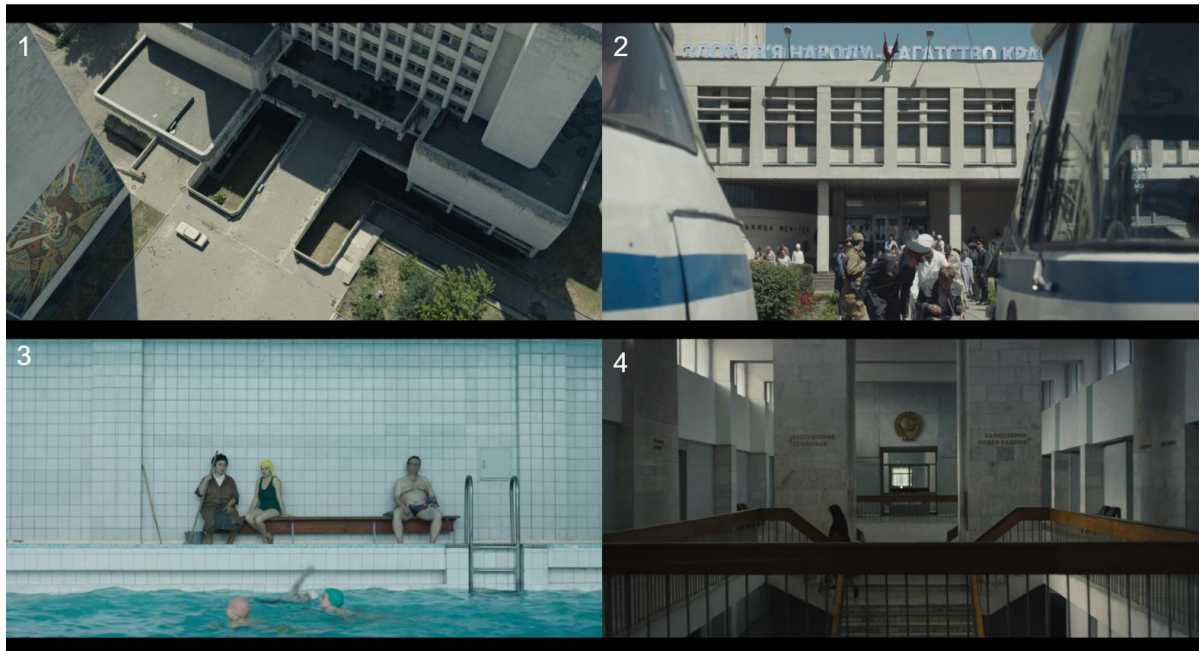


Figura 15: exemplos de locações reais da série. 1 - Instituto de Pesquisa Nuclear de Kiev (com o mural "O átomo amigável" na lateral, de Halyna Zubchenko e Hryhorii Pryshedko); 2 - Hospital da cidade de Pripyat (cujo letreiro diz "a saúde do povo é a riqueza do país"); 3 – Piscina pública de Solomianski, em Kiev; 4 – Universidade Técnica Nacional da Ucrânia. Fonte: HBO, 2019.

Esses espaços, no entanto, não são apenas de natureza física: não estão presentes nas cenas por mero efeito de verossimilhança; por mais que sejam cenários, cercados por câmeras e luzes, cada cena contém um objetivo para a totalidade da série, e em todos os casos são os ângulos e os movimentos de câmera que dão significação emocional e psicológica para as locações físicas. Um exemplo é a cena, no terceiro episódio, na qual Liudimila tenta entrar no quarto de seu marido durante a madrugada, mas é impedida pelas enfermeiras. A cena retrata o hospital, visto diversas vezes antes, mas o foco está no tamanho do corredor, que faz com que a personagem pareça diminuta e impotente, e nas portas fechadas a sua frente, dando a sensação de distanciamento — seu marido está a apenas alguns passos de distância, mas ela não pode ultrapassar esse limite, e as altas portas fechadas dão ao espectador esse sentimento de frustração que a própria personagem está sentindo. Para Martin (2003), “não se concebe uma acção [sic] cinematográfica fora de um ambiente real e autêntico: o realismo que se prende à coisa filmada parece atrair obrigatoriamente o realismo ao ambiente e àquilo que o cerca” (p. 78). Assim, transforma-se um cenário montado em um espaço realista e simbólico

simultaneamente, cujo enquadramento serve como metáfora da pequenez e da impossibilidade da personagem de agir.



Figura 16: Liudimila centralizada, sem poder entrar no quarto de seu marido. Fonte: HBO, 2019.

Partindo, então, para o tópico dos símbolos e metáforas, para Martin (2003), “[...] o símbolo resulta tanto melhor e impressiona mais quanto for menos visível, menos fabricado e menos artificial. É, no entanto, evidente que as possibilidades da expressão simbólica dependem do estilo e do contexto” (p. 134); sendo assim, cada símbolo está condicionado não apenas ao conteúdo que os realizadores desejam incluir na cena, mas também ao modo como será mais adequado fazê-lo, de acordo com a sutileza permitida pela situação cinematográfica.

Tal análise advinda desse modo de filmar do cinema aponta a singularidade do discurso fílmico em comparação à forma escrita ou até mesmo à língua falada. De acordo com Martin,

[...] o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do facto [sic] de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com

efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação (MARTIN, 2003, p. 24).

Para o autor, a linguagem cinematográfica está em desequilíbrio com a palavra escrita por conta de sua qualidade imagética, evocando algo específico por ele mesmo, sem a necessidade do mecanismo da escrita ou mesmo da oralidade. Segundo ele, a imagem mostra, e não demonstra (2003, p. 33), transformando “a casa”, por exemplo, em “esta casa”, vista pessoalmente pelo espectador sem auxílio de subterfúgios da língua tradicional.

Essa linguagem, específica da obra em movimento, também é comparada por Christian Metz, diretor francês conhecido por utilizar as teorias de Saussure acerca de semiologia dentro do mundo cinematográfico. Para o estudioso,

[...] o cinema não constitui uma linguagem amplamente disponível como um código. Todos os falantes de inglês a partir de uma certa idade aprenderam a dominar o código do inglês - são capazes, portanto, de produzir orações - mas a capacidade para produzir enunciados fílmicos depende de talento, formação e acesso. Em outras palavras, para falar uma língua, basta usá-la, ao passo que “falar” a linguagem cinematográfica é sempre, em certa medida, inventá-la (apud STAM, 2003, p. 131).

Desse modo, a língua como mecanismo se diferencia da linguagem cinematográfica por esta última ser mais aberta a criações e novas visões; falar depende do aprendizado e da assimilação da língua, mas roteirizar, dirigir ou encenar dependem, além da questão básica da língua, de um conhecimento amplo da linguagem do cinema e o talento para saber não só utilizá-la como também recriar, renovar e inventar essa linguagem.

Alguns dos mecanismos da linguagem cinematográfica são os símbolos, elipses e metáforas utilizadas para dar vazão às visões dos realizadores. Além da cena do hospital descrita acima, um exemplo de um símbolo um pouco mais explícito, descrito por Martin (2003) como “símbolo dramático” (p. 130), porém igualmente interessante, é a cena do quarto episódio na qual Legasov, estudando a planta do

reator para o julgamento que está por vir, percebe seu cabelo caindo. O tufo fica bem evidente no enquadramento:



Figura 17: símbolo dramático - a queda de cabelo de Legasov indica que sua saúde já foi afetada pelas altas doses de radiação. Fonte: HBO, 2019.

O físico passa a mão a cabeça e segura mais uma mecha que cai — entende-se que a radiação recebida está começando a fazer efeito, e a queda de cabelo é uma de suas consequências. Isso deixa o espectador mais vulnerável e impactado, pois a série já fez o seu trabalho de identificação com a personagem: Legasov já é reconhecido como o herói, e quaisquer problemas que enfrente serão tomados pela audiência como pessoais. Esse tipo de símbolo desempenha “um papel directo [sic] na acção [sic], fornecendo ao espectador elementos úteis para a compreensão da narrativa” (MRTIN, 2003, p. 130): o fim da cena mostra seu caráter e força de vontade, pois, ao jogar os cabelos caídos na pia atrás de si, o que fica subentendido é o foco da personagem em seu trabalho, mesmo que o custo seja sua própria saúde. É como se ele dissesse que não tem tempo para pensar nisso agora, e toda a sua energia deve ser gasta em trabalhar em prol da verdade.

Em relação aos chamados por Martin de “símbolos ideológicos”, tem-se o exemplo da cena dos liquidadores, no mesmo episódio, no qual as personagens de

Pavel, Bacho e Garo, após trabalharem na zona de exclusão, sentam-se para comer. Atrás da mesa, é possível ver uma construção com um banner caído, em sua fachada. Após um diálogo entre o novato Pavel e o veterano da Guerra do Afeganistão Bacho, o silêncio entre os dois é quebrado com Garo, dizendo “a felicidade de toda a humanidade” (título do episódio); confusos com a fala desconexa, Garo aponta para o banner caído e repete “nossa meta é a felicidade de toda a humanidade”, uma frase propagandista soviética bastante comum em cartazes e faixas pelas vilas. Aqui, o símbolo ideológico, chamados assim porque “servem para sugerir [...] idéias [sic] que ultrapassam largamente os limites da história em que estão integrados” (MARTIN, 2003, p 132), é menos brutal: a partir do ponto de vista dos criadores da série, pode-se inferir que o que querem indicar é a queda do socialismo soviético, a decadência de todo um conjunto ideológico teórico e sua falha na prática.



Figura 18: faixa propagandista caída como exemplo de simbolismo. Fonte: HBO, 2019.

Propositalmente, a série não escolhe mostrar cenas de patriotismo puro, mas foca no medo das personagens de serem perseguidas pelo regime, ou até mesmo mortas por conta de seu envolvimento no acidente. A cena, apesar de a frase de Garo ser explícita, é muito mais sugestiva e intuitiva do que demonstrativa, dando continuidade ao tom sutil, porém altamente crítico, da obra.

Em se tratando, então, de símbolos e elipses, as obras dramáticas costumam ser mais ricas nesses dois tipos de ferramenta, e *Chernobyl* não é uma exceção. A cena da morte de Legasov é a primeira de várias elipses apresentadas ao longo da série. De acordo com Martin (2003), uma elipse consiste, na maior parte dos casos, em “deixar determinados elementos da acção [sic] fora do enquadramento” (p. 45), por conta da necessidade de escolher aquilo que será mais importante e deve ser explícito, em prol de cenas que podem ser suprimidas, tanto por uma questão de tempo quanto por efeitos diferentes que possam causar no espectador:

A elipse não deve castrar, mas desbastar. A sua vocação não é tanto suprimir os tempos fracos e os movimentos vazios, mas antes sugerir o *sólido* e o *pleno*, deixando de fora de campo [...] o que o espírito do espectador consegue preencher sem dificuldade [grifos do autor] (MARTIN, 2003, p. 107).

Usando o exemplo do suicídio de Legasov, a elipse é construída ao longo de uma sequência que gera uma crescente ansiedade no espectador: a personagem, após esconder as fitas e colocar comida para o gato, anda calmamente por sua casa, olhando o relógio e tomando goles de sua bebida. A audiência consegue perceber que algo importante vai acontecer, mas não tem certeza do quê.

Apenas quando se ouve o som de um móvel sendo arrastado, seguido pela cena dos pés de Legasov acima do chão, é que a ansiedade acaba e a cena chega ao ápice. Nesse caso, a morte é, ao mesmo tempo, algo não explícito e algo que gera tensão, por ter sido construída ao longo de várias cenas nas quais a personagem se prepara para seu final. A violência é atenuada, mas o efeito permanece forte na audiência.



Figura 19: exemplo de elipse — suicídio da personagem de Valery Legasov. Vê-se apenas um dos pés, dependurado, e seus óculos ao chão. Fonte: HBO, 2019.²⁵

Outro caso é o da personagem de Liudimila Ignátienko, também no primeiro episódio: durante a madrugada, a câmera segue o som de uma descarga sendo ativada, e a personagem sai do banheiro limpando a boca. Fica subentendido, mesmo que não se saiba da existência real de Liudimila e de sua história, que ela está grávida. Essa confirmação acontece ao fim do terceiro episódio, quando ela conta ao seu marido, Vassílienko, o qual já está bem debilitado pelo efeito da radiação. Seguindo o mesmo tema, tem-se, ao quarto episódio, o momento no qual ela dá à luz: sem qualquer fala direta, Liudimila está em uma praça, no bairro de Troieshchyna, em Kiev, quando começa a gritar e se contorcer; outras mulheres correm ao seu socorro, e o som de seus gritos é abafado por uma música de fundo, e ocorre o que é descrito por Martin (2003) como a substituição pelo rosto da personagem, dando apenas a sua reação como indício do acontecimento (p. 101), além de incidir sobre um elemento sonoro (p. 102).

²⁵ As imagens retiradas da série presentes neste trabalho foram mantidas originais, sem modificação de contraste, justamente para demonstrar as estratégias imagéticas da obra.



Figura 20: exemplo de elipse de evocação sonora — Liudimila grita, mas o que se ouve é a música de fundo. Fonte: HBO, 2019.

A última elipse focada nessa personagem acontece ao final do mesmo episódio, no momento em que a câmera passa, lentamente e sem cortes, pela ala hospitalar da maternidade: mostram-se mães cuidando e amamentando seus recém-nascidos, até que o plano para de correr e a câmera estaciona atrás da cortina da cama de Liudimila — sozinha, sentada na cama, apenas pela expressão de seu rosto, percebe-se que a criança não sobreviveu por conta da radiação. O espectador não apenas entende a ação como também é levado a assimilar a tristeza da cena, acentuada pela falta de diálogos e pela lentidão do plano.

Seguindo essa reflexão, tem-se a questão do subjetivismo do cinema: uma obra mais próxima da realidade traz a profundidade necessária para um filme significativo, mas é preciso ter em mente que “a realidade que aparece no ecrã nunca é totalmente *neutra*, mas sempre *signal* de algo mais, num qualquer grau” [grifos do autor] (MARTIN, 2003, p. 24). Não existe objetivismo total em uma obra artística, mas sim uma versão do real pautada em um ponto de vista específico. O criador, diretor e roteirista são algumas das pessoas das quais esse ponto de vista depende e de onde parte.

Escolhida e composta, a realidade que então aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjectiva [sic] do mundo, a do realizador. O cinema dá-nos da realidade uma *imagem artística*, [...] *não realista* [...] e *reconstruída* em funções daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente [grifos do autor] (MARTIN, 2003, p. 31).

Para François Truffault, cineasta francês do movimento *Nouvelle Vague*, “o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que impregna o filme com a personalidade de seu diretor” (STAM, 2003, p. 103), ou seja, aquilo experienciado pelo espectador é parte da visão de mundo de quem o criou.

Essa subjetividade pode ser vista no modo como a série se utiliza dos movimentos de câmera e dos ângulos para construir a narrativa desejada pelos realizadores. Para Martin, os diversos movimentos possíveis “podem ser muito belos quando são [...] carregados de significação. Se não forem mais do que uma demonstração de virtuosismo, o seu valor não vai além da anedota” (2003, p. 68-69). Em muitos filmes de ação ou aventura, é muito comum que a câmera siga a personagem de modo suave ou até mesmo fique estética quando a cena é menos agitada, fazendo o oposto em cenas de explosões, perseguições ou que exijam maior tensão. Nesses casos, uma câmera que treme é bastante comum e não se diferencia de tantos outros filmes do gênero.

Para *Chernobyl*, não é tão diferente: em cenas como a do incêndio, no primeiro episódio, tanto do lado de fora da usina quanto de dentro, a câmera se movimenta de modo bastante previsível ao ponto de não ser notada. Há, no entanto, cenas em que essa expectativa é quebrada e o movimento traz significações além da tela. Um ótimo exemplo, tanto de movimento de câmera quanto de enquadramento, acontece nas sequências do julgamento de Chernobyl, no quinto episódio. Em uma das cenas, o professor Legasov é chamado para dar seu testemunho pela primeira vez, e a câmera mostra, fisicamente, seu medo e ansiedade internos, com movimentos instáveis, como se fosse filmado de um barco em movimento, indo e voltando. O enquadramento é, então, visivelmente torto, para seguir essa sensação de tontura causada pelo nervosismo da personagem. O resultado é uma cena em câmera lenta, curta, mas

bem explorada e montada, descrita por Marcel Martin pela intenção de “expressão da tensão mental de uma personagem” (2003, p. 56), seguindo a explicação anterior do autor de significação em oposição a algo simplório ou puramente anedotista.



Figura 21: cena com movimentos de câmera acompanhando a tensão da personagem de Legasov. Fonte: HBO, 2019.

Outro ângulo utilizado com significação é o momento no qual a personagem Khomyuk vai dar seu testemunho no tribunal, e o que se tem é um movimento similar ao do chamado por Martin de “plano contrapicado” — bastante conhecido como “contra-plongée” —, no qual a câmera fica em um nível abaixo do que seria o olhar normal.

Na cena, pode-se ver a superioridade do alto escalão do julgamento em relação à unidade e pequenez da cientista, a qual tem consciência do fato de que a verdade na íntegra representa perigo para sua vida — o fato de ter dito tudo o que sabia não a coloca, contudo, em uma posição de inferioridade, e até mesmo o enquadramento não chega a estar abaixo do nível do olhar. Sua coragem aumenta seu patamar, ainda que seja bastante claro quem possui o poder. Já para o caso oposto, do chamado plano picado — ou plongée —, no qual o movimento “tem tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao coloca-lo [sic] no nível

do solo” (MARTIN, 2003, p. 51), tem-se a exemplo a cena do primeiro episódio na qual se vê Boris Stolyarchuk olhando para um buraco no teto causado pela explosão, enquanto Aleksandr Yuvchenko está sentado, resignado com sua morte eminente.



Figura 22: exemplo de plano contrapicado. Fonte: HBO: 2019.

Esse enquadramento é utilizado em outros casos, com intenção semelhante: o acidente de Chernobyl foi tão grande que a perspectiva diminui as personagens diante dessa grandiosidade. A vista de cima para baixo é uma ferramenta bastante útil para dar esse efeito.



Figura 23: exemplo de plano picado. Fonte: HBO, 2019.

Todas essas questões relacionam-se diretamente com a noção de montagem, a qual é a responsável pelo fio narrativo escolhido pelos realizadores da obra:

A montagem (quer dizer, no fim de contas, a progressão dramática do filme) obedece muito exatamente a uma lei de tipo dialéctico [sic]: cada plano deve comportar um elemento [...] que encontra a sua resposta no plano seguinte. A tensão psicológica [...] criada no espectador deve ser satisfeita depois pela sequência de planos. A narrativa fílmica aparece portanto como uma sequência de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encaixa num perpétuo ultrapassar dialéctico [sic] (MARTIN, 2003, p. 177).

Assim, cada unidade analisada aqui é parte de um conjunto integrante da narratividade, sendo que cada sequência contribui para um todo com sentido e intencionalidade; tem-se movimentos, ritmos e apresentação de ideias trabalhando para a totalidade da série. Por mais que seja uma obra de grande divulgação, premiada e de cunho Hollywoodiano, *Chernobyl* utiliza-se de estratégias fílmicas muito bem colocadas e significativas, com as quais nada é por acaso. Tais características tornam compreensível o fato de ter sido um sucesso tão grande.

Em suma, pode-se caracterizar o cinema da seguinte forma:

Como muito bem disse Henri Agel, o cinema é *intensidade, intimidade e ubiquidade*: intensidade porque a imagem fílmica, particularmente o grande plano, tem uma força quase mágica porque dá uma visão absolutamente específica do real [...], intimidade porque a imagem [...] faz-nos literalmente penetrar nos seres [...] e nas coisas; ubiquidade porque o cinema transporta-nos livremente através do tempo e do espaço, porque densifica o tempo [...] e sobretudo porque recria a própria duração, permitindo ao filme adquirir, sem choque, à nossa corrente de consciência pessoal [grifos do autor] (MARTIN, 2003, p. 23).

A união dessas três forças faz do cinema a arte visual tão conhecida e apreciável, que não para de se transformar ao longo dos anos, desde sua primeira aparição.

3.2 PERSONAGENS – O FOCO DA SÉRIE E QUEM ELA RETRATA

Como se sabe, a série *Chernobyl* é baseada nos acontecimentos reais que circundaram o acidente nuclear da usina de Chernobyl, próxima à cidade de Pripyat, na Ucrânia Soviética, em abril de 1986. No entanto, por se tratar de uma série inglesa-americana, ou seja, Hollywoodiana, e ter como gênero principal o drama, pode-se inferir que a série recorre muito à romantização dos fatos, bem como a inserção de núcleos além das personalidades envolvidas na resolução do problema e até mesmo a criação de personagens fictícios.

Assim, o andamento da série, por mais que tenha um caminho pré-fabricado, seguindo os acontecimentos históricos, o que realmente se faz interessante para a audiência não é *o que se conta*, mas sim *como* isso é feito. Para as personagens, de acordo com Beth Brait (1985), “seu comportamento e o desfecho das ações por ele protagonizadas estão apoiadas nas necessidades do encaminhamento da história” (p. 33). Os acontecimentos são plano de fundo para a rede de interações, intrigas e relacionamentos entre as personagens, transformando tais questões em algo mais

realista — daí a preocupação na escolha de atores que fossem fisicamente semelhantes com seus correspondentes da vida real.

Essa semelhança com a realidade é respeitada para a maioria das personagens da série, seja no núcleo do alto escalão, seja com os atores que representaram os operários e trabalhadores da usina. Essa preocupação não só ajuda a série a se tornar mais orgânica como também faz o público, após ter visto a série, ter a curiosidade em procurar as pessoas que realmente participaram ativamente da situação e, por consequência, terem em tão alta conta a construção da série.

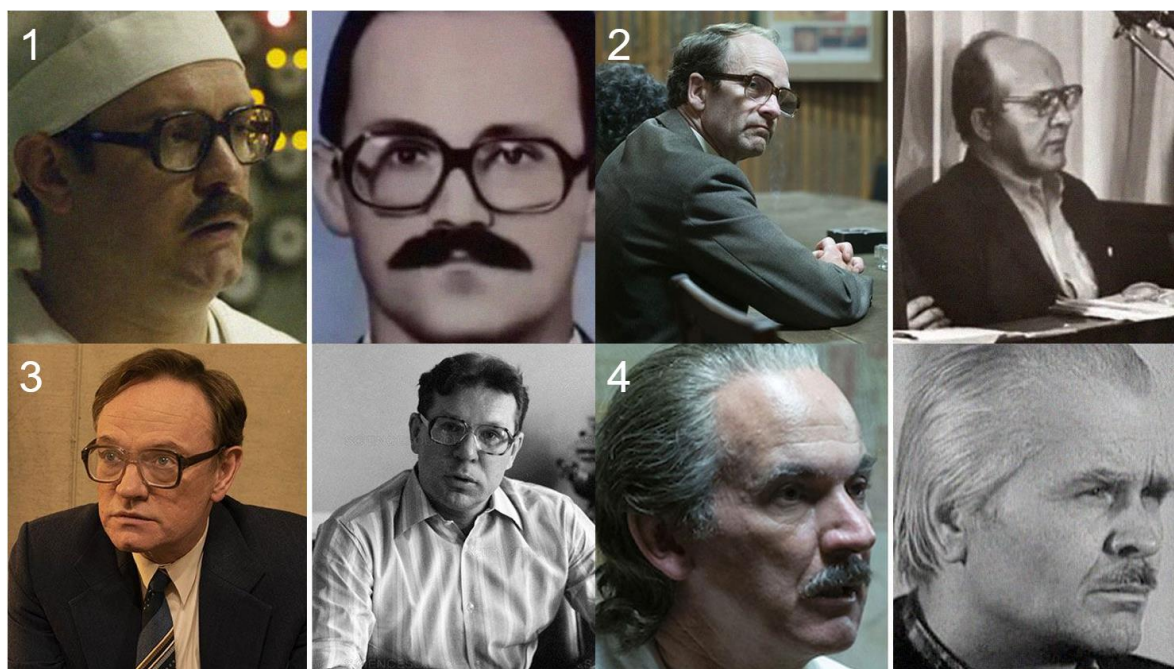


Figura 24: exemplos de intérpretes em comparação com a realidade. 1: Sam Troughton e o chefe dos turnos Akimov; 2: Adrian Rawlins e o engenheiro-chefe Fomin; 3: Jared Harris e o físico Legasov; 4: Paul Ritter e o engenheiro subchefe Dyatlov. Fonte: Dibly. Acesso em 04 nov. 2020.

Em se tratando dos núcleos principais, entende-se, então, que os elementos históricos, por mais importantes que sejam para a história, estão muito a serviço das personagens em adição de estarem a seu próprio enredo — isso pode ser corroborado pelo fato de um dos núcleos ser o do casal Ignátienko, o qual não tem interferência ativa no desfecho do acidente, mesmo que o bombeiro tenha, de fato, participado ativamente no controle das chamadas durante a resposta de emergência na madrugada do dia 26 de abril. O casal serve de âncora para o público, trazendo identificação e

apelo emocional em vez de ser apenas um elemento de realidade. Sabe-se não ser esse seu papel fundamental, mas, é claro, o fato de serem baseados em pessoas reais apenas realça a verossimilhança da série. Seguindo o modelo dos outros atores, a intérprete Jessie Buckley revelou ter, como visto na Figura 2 da introdução desta pesquisa, grande semelhança com Liudimila.

Além do jovem casal, outra personagem que ajuda a audiência a se situar no contexto do povo soviético é Pavel, um dos liquidadores recrutados para trabalhar na limpeza da área proibida. O ator, o irlandês Barry Keoghan, tinha apenas 26 anos durante as gravações, fator que aumentou ainda mais a sensação de inexperiência e de ingenuidade da personagem. Sem nunca ter atirado com uma arma, o jovem é escalado para trabalhar na liquidação dos animais, sendo instruído pelos já mencionados Bacho, veterano da Guerra do Afeganistão, e Garo. O contraste é gritante justamente por conta da autoridade e maturidade dos dois homens em relação a Pavel, mas a série trabalha seu desenvolvimento à medida que a inocência do menino se esvai, quando mata pela primeira vez, e ele ganha confiança ao usar a arma nas próximas operações. Essa evolução é exemplificada muito bem pelo discurso de Bacho ao falar de sua experiência em campo:

BACHO

Na minha primeira vez -- Afeganistão --, nós estávamos nos movendo dentro de uma casa; de repente -- de repente, um homem estava lá -- e eu atirei no estômago dele. Essa é uma história real de guerra. Elas nunca são boas histórias, como nos filmes. Elas são uma merda. Homem aparece, boom, estômago.

(O que se pode fazer?)

Eu fiquei com tanto medo, e não puxei o gatilho de novo pelo resto do dia. Eu pensei: “Bom, é isso, Bacho. Você meteu uma bala em alguém. Você não é mais você. Nunca mais vai ser você de novo”. Mas aí você acorda no próximo dia e... ainda é você. E você percebe -- aquele era você o tempo todo. Você só não sabia (MAZIN, 2018, p. 28).

Sendo assim, Pavel é uma das personagens cujo desenvolvimento surpreende a audiência, ao passar de um garoto inexperiente a um liquidador capaz de atirar nos animais soltos pela zona. Por mais que ele ainda tenha receio nas cenas seguintes, seu olhar muda, e é perceptível a transformação por conta de seu porte e confiança ao manusear a arma, antes uma ferramenta completamente desconhecida por ele.

Esse é um ponto em comum entre as diversas teorias expostas por Stam: a qualidade de identificação presente nos filmes. Criado para ser visto, um filme apropria-se de questões que possam trazer o espectador para sua profundidade, fazendo-o sentir-se parte do que assiste na tela, identificando-se com a história justamente por conta de sua característica orgânica e natural:

Em *Bonjour cinéma* (1921), Jean Epstein referiu-se ao cinema como uma “revelação profana”, um instrumento para a mobilização da sensibilidade do espectador por meio do contato direto com o organismo humano (mãos, rostos, pés). Para ele, o cinema é “essencialmente sobrenatural. Tudo é transformado” (citado em Abel 1988, p. 246). Em seu entendimento, a experiência cinematográfica é corporal, visceral (STAM, 2003, p. 51).

Não apenas Epstein, um dos mais prestigiados realizadores do cinema polaco-francês, traz à atenção o fato de o cinema ser identificação; também Cesare Zavattini, roteirista, cineasta e importante teórico do movimento neorrealista italiano,

[...] clamava pela eliminação da distância entre vida e arte. O problema não era inventar histórias que se assemelhassem à realidade, mas, em vez disso, transformar a realidade em uma história. O objetivo era um cinema sem mediação aparente, no qual os fatos ditassem a forma e os acontecimentos parecessem contar-se a si próprios (apud STAM, 2003, p. 92).

Assim, para o cineasta, para que haja identificação e realismo no cinema, a chave é uma naturalidade com a qual se faça possível contar histórias reais — não necessariamente não-fictícias, mas que sejam críveis a ponto de tornarem-se realidade para o espectador. Quando a vida e a arte trabalham em proximidade, o resultado é a história fazendo uso das estratégias e ferramentas disponíveis para o cinema, e os acontecimentos é quem ditam essa utilização, e não o oposto, em que

as tecnologias e técnicas são mais importantes do que um enredo, um roteiro realista. Um filme verdadeiramente orgânico está, hierarquicamente, acima de qualquer efeito especial ou sofisticação técnica.

De modo semelhante, Siegfried Kracauer, jornalista e crítico teórico alemão, afirma o quão importante é o realismo do cinema e os motivos pelos quais essa realidade deve ser foco:

Já no princípio dos anos 20, o autor exaltava a capacidade do cinema para capturar as superfícies mecanizadas da vida moderna. Interessava-lhe o que poderíamos designar como a profundidade do superficial, as microcalamidades [sic] e as epifanias cotidianas conformadoras da experiência humana. O cinema, nesse sentido, poderia auxiliar os espectadores a “ler” as superfícies fenomenais da vida contemporânea. Os filmes expressavam também os “devaneios da sociedade”, revelando os seus mecanismos secretos e desejos reprimidos (STAM, 2003, p. 81).

Entende-se, de acordo com o excerto acima, que a captura da realidade por meio do cinema deve ser ferramenta de aprofundamento de questões reais, do cotidiano, porém superficiais. O espectador vive aquela realidade, mas no filme ele pode vê-la por outros ângulos a ponto de assimilar o que há de verdadeiro naquilo que assiste, ao mesmo tempo que o transforma em algo rico em significados mais profundos e pouco visíveis. Ao comum, acrescenta-se o extraordinário, sem que se perca de vista a realidade: “Tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, geralmente, um segundo significado que não aparece senão depois de nele se refletir: poder-se-á afirmar que qualquer imagem *implica* mais do que *explica*” [grifos do autor] (MARTIN, 2003, p. 117).

Partindo do núcleo de personagens secundários para dentro do núcleo principal da série, há algumas personagens de comportamento altamente simbólico, tanto para a questão de “vilões” quanto no caso dos “mocinhos”. Em se tratando dos vilões, a obra escolhe uma tríade para representar o lado ruim da dicotomia “mal x bem”, constituída pelas ações e comportamentos das personagens de Bryukhanov, Fomin e Dyatlov, cada um em seu espaço específico de ação.

Os primeiros elementos da tríade são compostos por Bryukhanov e Fomin, em conjunto. Por mais que tenham, como mencionado anteriormente, seus próprios momentos, os dois foram construídos pela série de uma maneira diferente: a personagem de Fomin é a de um homem inescrupuloso, porém fraco. Em diversas cenas, ele é visto atrás de Bryukhanov, o verdadeiro líder do grupo. Enquanto Bryukhanov é o diretor geral da usina, decidindo as ordens de maneira ríspida, Fomin apenas o segue, e, em uma cena do quarto episódio, ele é visto observando o escritório de Bryukhanov como que desejando seu posto e imaginando como seria se os papéis fossem invertidos. A cena é curta, mas evidencia a inveja da personagem, aumentando ainda mais a antipatia gerada no público.



Figura 25: Fomin no escritório de Bryukhanov, possivelmente cobiçando-o. Fonte: HBO: 2019.

Outra cena que aumenta esse sentimento é o momento no qual se descobre que Fomin e Bryukhanov não cumpriram com seus devidos deveres, omitindo informações importantes sobre a real gravidade do acidente, sendo desmentidos por Legasov. Ao serem dispensados pela general Vladimir Pikalov, Fomin é arrastado por soldados e, como sua última forma de defesa, decide colocar a culpa em seu colega, Dyatlov, em um tom de voz desesperado. As duas cenas são uma síntese das

características principais da personagem, a qual, diferentemente de Dyatlov, aparenta medo e vergonha durante as cenas do julgamento no último episódio.

Na mesma sequência em que Fomin e Dyatlov são retirados do campo de soldados, há um contraste bastante nítido com as preocupações egoístas de tais personagens: Legasov e Shcherbina questionam-se sobre quem iria se aproximar do incêndio para averiguar a situação da radiatividade; assim que o cientista explica que mesmo com a proteção de chumbo, ainda é perigoso, Pikalov não hesita e coloca-se como voluntário. Essa é uma demonstração do heroísmo soviético mencionado nos capítulos anteriores, e a série utiliza várias personagens secundárias para realizar essa composição.



Figura 26: Pikalov voluntariando-se para averiguar os danos do acidente: "Então eu farei eu mesmo". Fonte: HBO, 2019.

De acordo com Linda Seger (2007), essa estratégia de oposição é bastante comum: “Há casos também em que se criam personagens positivos para contrabalançar personagens negativos” (p. 23), justamente para que não haja um foco tão longo em personagens “desagradáveis” para a audiência, a qual se empenha em ver o desempenho dos heróis e heroínas. A cena, desse modo, passa rapidamente para o general e Legasov, este último sendo a personagem principal da série.

No caso de Dyatlov, durante a cena do julgamento, há vários *flashbacks* nos quais a conduta do engenheiro é bastante agressiva e por vezes até maldosa. Minutos antes de a explosão acontecer, Dyatlov é representado gritando com os operários, chamando-os de idiotas, jogando manuais de operação no chão e nos próprios trabalhadores, que apenas aceitam suas ordens calados por medo de serem demitidos, de acordo com as ameaças que recebem. Após a explosão, Dyatlov não aceita a situação e diminui a credibilidade de seus subordinados, os quais relatam terem testemunhado a explosão do núcleo. Esse comportamento não sofre mudanças, e mesmo durante o julgamento, Dyatlov nega ter estado na sala e dado ordens que desencadearam o acidente, apesar de ser contestado pelo testemunho de seus colegas, reunidos pela personagem de Khomyuk.

Em outra cena, no terceiro episódio, Dyatlov é entrevistado pela cientista, e a cena a coloca de pé em frente ao engenheiro que, sentado, lê os informes sobre o reator após a explosão. Seguindo a descrição acima, percebe-se que, por mais que tenha os fatos em informações numéricas em mãos, a personagem está tão fechada em uma única construção que não existe espaço para evolução.

Essa oposição clara entre a verdade impondo-se perante à omissão das informações, em negação, ajuda a compreender a formação da personagem de Khomyuk.



Figura 27: oposição entre Khomyuk, representando a imposição da verdade, e Dyatlov, representando a negação. Fonte: HBO, 2019.

Khomyuk também, assim como Pikalov, serve como contraponto para a negatividade das personagens “vilanescas” já citadas. A personagem não existiu na realidade, mas é usada pela série como um coletivo: ela é não apenas uma incorporação da comunidade científica da época, mas o próprio espírito da ciência e da verdade. Khomyuk, apesar dos empecilhos e ameaças, nunca nega os verdadeiros riscos da radiação, distribuindo pílulas de iodo e indo atrás da verdade incessantemente. Khomyuk é a personificação da busca por clareza e verdade que a ciência idealiza.

Enquanto isso Legasov, por mais que seja o herói da trama, é falho: quando perguntado por pessoas comuns, em um bar, sobre o acidente, ele repete o discurso de seus superiores de não-histeria, negando que há perigo. Enquanto isso, seu contraste é a companheira de profissão, Khomyuk; Legasov é um homem honrado, porém que erra e se culpa a ponto de cometer suicídio, e a personagem fictícia lhe serve como um tipo de consciência, guiando suas ações para que possa se redimir por seus atos errôneos do passado.



Figura 28: Khomyuk como idealização da busca pela verdade: "É neste momento em que nosso júri irá finalmente ouvir a verdade". Fonte: HBO, 2019.

Esse contraste da verdade de Khomyuk e da omissão de Dyatlov também acontece, de forma um pouco diferente, com a personagem de Shcherbina. Enquanto é apresentado como vice-presidente do Conselho de Ministros da URSS, nos primeiros episódios, a faceta que é mostrada é a da necessidade de idealizar o mundo soviético, expondo sua índole bastante similar à de seus colegas Bryukhanov e Dyatlov: o mais importante é não criar pânico, não espalhar informações e agradar ao Partido Comunista, silenciando Legasov perante os outros ministros. No entanto, Shcherbina acredita em Legasov após ver a destruição e o real perigo da radiação enquanto trabalharam juntos; a questão da personagem não é a negação das informações, mas o que a divulgação delas significaria como risco para a vida do físico. Opondo-se à Khomyuk, que não hesita em aconselhar Legasov a expor a verdade em Viena, Shcherbina é o contraponto "egoísta" para o cientista, sendo realista em relação à perseguição que sofreria caso levasse a verdade a público.

Entretanto, a personagem de Shcherbina, diferentemente da tríade citada, não permanece nesse estado. Apenas o fato de ter aceitado a verdade já o difere dos demais, e seu comportamento muda drasticamente durante o julgamento, no qual, em

vez de silenciar Legasov, apela aos juízes para que o deixem terminar seu testemunho e contar toda a verdade para o júri formado pela comunidade científica.

Shcherbina surpreende o expectador ao se mostrar interessado no povo soviético e preocupado com sua situação. Durante uma cena no intervalo do julgamento, a personagem sai, tossindo e cobrindo o rosto com um lenço branco. Ao mostrar para Legasov o sangue no lenço, o espectador entende que a radiação também já começou a afetar sua saúde. Os dois começam um diálogo no qual a evolução da personagem se torna evidente:

SHCHERBINA

Eu sou um homem inconsequente, Valera. É tudo o que eu sempre fui. Eu tinha esperança de que um dia eu faria diferença. Mas não fiz.

(vira-se para Legasov)

Eu apenas estive perto das pessoas que fizeram.

Legasov olha com incredulidade.

LEGASOV

Há outros cientistas como eu. Qualquer um deles poderia ter feito o que eu fiz. Mas você – (Abatido) Tudo que pedimos, tudo de que precisamos. Homens. Material. *Veículos exploradores lunares?* Quem mais poderia ter feito essas coisas? Eles me ouviram, mas escutaram a você. De todos os ministros e todos os deputados -- uma congregação inteira de tolos obedientes -- por engano, eles nos enviaram o único homem bom. (Abatido) Pelo amor de Deus, Boris -- você foi o que mais fez diferença (MAZIN, 2018, p. 38-39).

Além do diálogo redentor, há uma cena bastante simbólica: Shcherbina estende o dedo para que uma lagarta, que estava em sua perna, suba em sua mão; ele a observa, apreciando-a. Aqui, a lagarta simboliza não apenas a possibilidade de uma metamorfose, pela qual a personagem terminou de passar, como também seu novo apreço pela vida daqueles vistos como “pequenos” em relação à grande nação soviética e seus líderes. Antes dura e impenetrável, a personagem agora é vulnerável,

e não somente capaz de intervir pelo povo, como também por si mesmo e suas novas visões morais.



Figura 29: lagarta como símbolo da transformação de Scherbina. Fonte: HBO, 2019.

Tanto para Legasov quanto para Shcherbina, acaba sendo muito mais importante a evolução das personagens e em quem puderam se tornar do que quem eram no início da narrativa e seus erros do passado. Assim, o público se identifica com suas falhas morais e aceita-as, pois vê a possibilidade de redenção sendo alcançada. Acerca dessa questão, Robert Stam afirma o seguinte:

Os espectadores participam de múltiplas identidades (e identificações) relacionadas a gênero, raça, preferência sexual, região, religião, ideologia, classe e geração. Além disso, as identidades epidérmicas socialmente impostas nem sempre são determinantes das identificações e fidelidades políticas pessoais. Não é apenas uma questão de quem se é ou de onde se vem, mas também daquilo que se deseja ser, de onde se quer ir e com quem (STAM, 2003, p. 258).

É evidente, então, que a série trazer uma narrativa tão específica de um povo e um momento histórico e transformá-la em algo que transpõe essas barreiras é uma façanha: por mais que as especificidades sejam importantes, o público é capaz de

identificar-se com as personagens. Isso é possível por conta, além do roteiro bem amarrado de Mazin, do desempenho dos atores em viver as personagens fora do papel, fazendo delas tridimensionais. Para Martin,

O fascínio exercido pelo cinema explica-se, acima de tudo, pela possibilidade que ele dá ao espectador de se identificar com as personagens através dos actores [sic]. Mas o que faz o prestígio do grande actor [sic], tanto no cinema como no teatro, é o facto [sic] de ele conseguir impor a sua personalidade às suas personagens, continuando a ser ele próprio nas mais diversas personificações (MARTIN, 2003, p. 92).

As atuações da série, desde Liudimila e Pavel até Fomin e Legasov, são extremamente críveis. Por mais que sejam de cunho altamente Hollywoodiano, as construções da série ultrapassam o estereótipo americanizado do final feliz; as romantizações não mudam o fato de tantas mortes terem sido ocasionadas por radiação, ou mesmo o suicídio de Legasov ter acontecido para que a verdade fosse divulgada.

Como regra, os norte-americanos não gostam que os personagens principais percam ou morram no final. Preferimos finais felizes. Talvez esse idealismo ou otimismo seja parte de nossa identidade cultural, pois a maioria dos filmes americanos termina com o vilão recebendo o castigo merecido por seus atos, e o herói e a heroína vivendo juntos e felizes para sempre. É importante saber que, para tonar um filme comercial, você precisa conhecer bem seu público. Se você tem como alvo o público norte-americano, precisa ser cuidadoso com finais. Precisa avaliar o tipo de final que tem em mãos, e como pode fazer para tornar emocionalmente satisfatório um final triste. (SEGER, 2007, p. 23).

As questões morais e o sentimento de um bem maior são mantidos pelo final explorado pela série, permitindo que o público aceitasse uma conclusão mais realista sem que isso gerasse insatisfação. O comprometimento do público com as personagens e seu investimento emocional é recompensado com a certeza de que a busca pela verdade e mesmo suas mortes não foram em vão. A série é, desse modo, um exemplo de uma narrativa Hollywoodiana bem amarrada que disfruta de

simbolismos e metáforas que a aprofundam e enriquecem, mostrando o quão forte é o foco nas personagens, tanto principais quanto secundárias. Por mais que haja detalhes acerca do acidente, essa é uma obra que preza pela identificação com a audiência e pela narratividade cheia de intimismo e relacionamentos profundos entre cada figura representada.

CAPÍTULO 4. ANÁLISE COMPARATIVA

A relevância de tal capítulo gira em torno do fato de ser possível, de acordo com as análises aqui desenvolvidas, comparar as obras, perceber os diálogos entre elas, o que se difere e o que é semelhante, e como um mesmo objeto — no caso, o acidente de Chernobyl — foi capaz de dar origem a obras tão diferentes e em dois tipos diferentes de mídia.

Tendo compreendido, portanto, os pontos mais importantes das análises individuais de cada obra, tanto no âmbito da forma quanto do conteúdo, parte-se agora para uma análise conjunta: aqui, falar-se-á juntamente do livro e da minissérie, resgatando a questão apresentada na introdução desta pesquisa acerca do modo como um mesmo acontecimento foi capaz de gerar duas obras tão distintas.

No primeiro subcapítulo, trar-se-ão as questões externas às obras, como público-alvo e contexto sociocultural, para compreender quais pressões afora o conteúdo podem ter sido fatores decisivos para que cada uma fosse de uma maneira.

No segundo subcapítulo, serão mencionados os assuntos internos ao livro e à série, já aprofundados nos capítulos 2 e 3, respectivamente. Questões como a narratividade, tempo e espaço, personagens e temas serão apontados, partindo-se das conclusões tidas com as análises já realizadas nos capítulos supracitados.

Assim, será possível discutir quais as consequências desses fatores para o resultado de cada obra e para sua circulação no mercado consumidor de cada área, como seu alcance, e para o sucesso dentro de seus respectivos nichos.

4.1 FATORES EXTERNOS

Para dar início à análise comparativa, é preciso compreender primeiramente os fatores externos às obras, de seus contextos de criação e motivos para que fossem criadas, para em seguida chegar a discussões mais profundas acerca das diferenças de composição internas, como conteúdo e temas.

Uma das questões mais importantes que se deve notar ao se falar das obras *corpus* desta pesquisa são as pungentes questões culturais que circundam suas produções: cada obra foi feita dentro de um contexto social, político e cultural completamente diferente, e isso afeta a maneira como cada uma entrega seus produtos finais. Como dito por Seger, “[...] é necessário reconhecer que culturas diferentes também possuem sistemas de valores diferentes” (2007, p. 100).

Svetlana Aleksiévitch, como visto no capítulo 2 deste trabalho, é uma autora de origem ucraniana, nascida na cidade, hoje Ivano-Frankivsk, na época ainda soviética, de Stanislav. Sua infância foi passada majoritariamente na Bielorrússia, onde se formou e trabalhou como correspondente literária para uma revista de Minsk. Sua vida foi moldada por um regime fechado, e suas ideias e personalidade são também, em parte, produto desse meio.

Eu vivia num país onde, desde a infância, nos ensinavam a morrer, nos ensinavam a morte. Diziam-nos que o homem existe para se doar, para queimar, para se sacrificar. Ensinavam-nos a amar o homem com o fuzil. Se tivesse crescido em outro país, não poderia ter percorrido esse caminho. O mal é inclemente, é preciso estar vacinado contra ele. Mas crescemos entre carrascos e vítimas (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 370).

Aleksiévitch entrevista pessoas que são desse mesmo contexto sociocultural, que viveram essa realidade e, ainda hoje, possuem características provenientes desse modo de pensar que lhes foi ensinado.

Existem também, no livro, momentos em que os entrevistados expressam parte da cultura popular russa, com cantigas, piadas de cunho soviético, expressões e nomenclaturas que lhes são familiares, mas que precisaram ser traduzidas para as edições em outras línguas para que possam ser compreendidas por pessoas externas

a esse contexto cultural — na edição brasileira, são explicadas em notas de rodapé. Há vários exemplos, como o excerto a seguir, com a primeira parte sendo o texto da obra e a segunda, a nota da tradução:

“Erga-se meu ombro, ganhe força meu braço”* Mas para sobreviver, nós temos que mudar. Mas esse já não é o meu assunto. É o seu. É uma questão de cultura. De mentalidade. De toda a nossa vida.

* Referência aos famosos versos do poeta Aleksiei Kolstóv (1809-1842), que são um chamamento à luta: “Ganhe força, meu ombro, / levanta, meu braço” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 205).

Personalidades, nomes de aldeias e personagens de contos populares são mencionados de maneira natural, completamente orgânica, sem que se fizesse necessário dar explicações, justamente porque a autora da obra, para a qual os relatos são contados, é também parte desse contexto, e compreende as referências feitas. A cultura do povo interfere no modo como se expressa e fala de saudade, saudosismo, medos e traumas — muitos repetem frases diversas vezes, indagam em momentos de raiva ao falar do passado, falam consigo mesmos por estarem pensativos.

Já no caso da série, *Mazin*, novaiorquino do bairro Brooklyn, por mais que tenha estudado e pesquisado para realizar a obra durante anos, é parte do contexto ocidental capitalista, e de um cinema tradicionalmente Hollywoodiano de forte expressão. Seus trabalhos anteriores seguem a estética americana popular, com ritmo e andamento que agradam a esse público de onde a obra é produzida. Os temas gerais são mais próximos a essa cultura. Segundo Marcel Martin,

Se o sentido da imagem existe em função do contexto fílmico criado pela montagem, ele também existe em função do contexto mental do espectador, cada um reagindo de acordo com seus gostos, a sua instrução, a sua cultura, as suas opiniões morais, políticas e sociais, os seus preconceitos e ignorâncias (MARTIN, 2003, p. 34).

Ao mesmo tempo, Aleksievitch compreende ser parte integrante de sua criação: “Se antes, quando escrevia meus livros, eu observava o sentimento dos outros, dessa

vez éramos, a minha vida e eu, parte do acontecimento. Fundiram-se numa só coisa, não havia distância” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 40).

Por outro lado, a série foi idealizada, escrita e roteirizada por um americano. É, então, apenas natural Mazin ter feito uma obra que se adapte aos gostos e interesses da cultura Ocidental. A série ainda traz placas, letreiros e informes em ucraniano, mas é majoritariamente em inglês, tornando-a mais fácil de ser acompanhada internacionalmente e mais abrangente e popular do que a obra escrita, a qual possui um nicho muito mais específico. A série foi vencedora de diversos prêmios internacionais e, por mais que o livro possua um reconhecimento impressionante dentro do cenário literário, ele não atinge a mesma quantidade de pessoas que uma série televisiva de duas das maiores produtoras internacionais. Acerca dessa questão, a própria autora faz ressalvas sobre o anonimato de sua nação antes do acidente:

Um ano depois da catástrofe, alguém me perguntou: “Todos estão escrevendo. Mas você, que vive aqui, não escreve. Por quê?”. Eu não sabia como escrever sobre isso, com que ferramentas, a partir de que perspectiva.[...] O nome do meu país, pequeno e perdido na Europa, quase nunca pronunciado no mundo, passou a ecoar em todas as línguas; o meu país converteu-se no diabólico laboratório de Tchernóbil, e nós bielorrussos, no povo de Tchernóbil. Onde quer que eu fosse, olhavam com curiosidade: “Ah, você é de lá? O que está acontecendo?” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 40).

E é esse tema da popularidade que traz a questão externa do público-alvo: cada obra possui em mente um público alvo diferente, e esse direcionamento acaba por modificar vários dos aspectos internos das obras.

O livro, é preciso compreender, foi escrito não para um público abrangente ou para a mídia internacional — Aleksievitch escreve dentro do contexto pós-soviético justamente para as pessoas com quem convive, seguindo suas descrições e falas, colocando-as em foco. A história é sobre eles: o livro é uma ode ao sofrimento e às experiências das pessoas simples de Chernobyl. No trecho a seguir, já citado anteriormente, isso fica bem claro:

Eu levei muitos anos escrevendo este livro. Quase vinte anos. Encontrei e conversei com ex-trabalhadores da central, cientistas, médicos, soldados, evacuados, residentes ilegais em zonas proibidas. Com aqueles para quem Tchernóbil representa o conteúdo fundamental do mundo, cujo interior e entorno, e não só a terra e a água, Tchernóbil envenenou. Essas pessoas conversavam, buscavam respostas. Nós pensávamos juntos. Frequentemente tinham pressa, temiam não chegar ao fim, eu ainda não sabia que o preço de seu testemunho era a vida. “Anote”, repetiam eles. “Nós não compreendemos tudo o que vimos, mas deixe assim. Alguém lerá e entenderá. Mais tarde. Depois de nós...” Tinham razão em ter pressa; muitos deles já não estão entre os vivos. Mas conseguiram mandar um sinal... (ALEKSIÉVICTH, 2016, p. 43).

O objetivo é expurgar os sentimentos que nunca tiveram possibilidade de serem exprimidos e ouvidos, tanto que os entrevistados sentiam uma urgência em relatar suas histórias por medo de perderem essa oportunidade — a primeira que tiveram — e precisam, além de contar suas versões da verdade, deixá-las marcadas para as gerações futuras, para que a história não se repita. Assim, o livro é um compilado repleto de pequenas histórias que, juntas, criam um grande panorama do que foram as consequências do maior acidente nuclear da humanidade.

A série, por outro lado, tem como público principal o Ocidente, acostumado com narrativas que possuam uma continuidade de início, meio e fim, além de personagens, heróis e vilões, como foi exposto no capítulo 3 desta pesquisa. Tudo é pensado para esse público, portanto a série não só apresenta esses tipos como dá foco a suas vidas para que sejam eles os autores da história. Como também já foi dito no capítulo 3, por mais que o acidente e seus pormenores sejam muito bem explorados ao longo dos episódios, são as personagens que realizam o papel de cativar o espectador, para que se interesse não apenas pelo acidente em si, mas pelas pessoas que dele tomaram parte e por ele foram afetadas.

Um paralelo que se pode fazer é relativo à maneira como Liudimila é retratada em cada obra. No livro, ela fala por si, sendo sua primeira vez expressando-se abertamente sobre o que aconteceu com ela, seu marido e seus filhos: “(*Silêncio.*)

Agora posso falar sobre isso... Antes não podia. Eu me calei por dez anos... Dez anos... (*Silêncio.*)” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 26). Seu relato é amplamente pautado em sentimentos de luto por seu marido e filha, mas também de falas de amor e saudade do tempo em que era feliz. Há momentos em que ela conta sobre acontecimentos mais factuais, como no trecho a seguir:

[...] a cidade ficou lotada de veículos militares, todas as estradas foram fechadas. Havia soldados por toda parte. Os trens regionais e expressos pararam de circular. As ruas eram lavadas com uma espécie de pó branco... Fiquei assustada (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 18).

No entanto, o foco é sempre em suas percepções e reações, como na expressão acima “fiquei assustada”.

Já na série, como não existe narração em primeira pessoa, o foco é nas ações da personagem e o quão implacável foi em sua procura por seu marido e na vontade de poder cuidar dele durante seus últimos dias. As cenas e sequências é que ditam a personalidade e o caráter de Liudimila como personagem, e suas ações sensibilizam o público por ela representar um amor incondicional, capaz de transpor tantas barreiras.

Assim, na série, a preocupação com a realidade, semelhança física das personagens e o enredo romancado das ações formam sua unidade como uma obra que segue bastante os parâmetros Hollywoodianos.

Acerca dessa questão, Seger compara o seguinte:

O cinema e a televisão precisam agradar às massas para gerar lucro. Romances e peças de teatro têm um público mais restrito, e por isso podem atender a um mercado mais elitizado: podem ser temáticos, lidar com questões esotéricas, ou até trabalhar com estilos abstratos (SEGER, p. 27).

Enquanto o livro traz questões existenciais e psicológicas, com vários entrevistados falando consigo mesmos, justamente por haver essa liberdade na obra, a série foi feita para um público popular que precisa de questões mais concretas para

poder acompanhar o enredo. O livro foi feito pelo e para o povo de Chernobyl, sem maiores pretensões, seguindo um ideal de redenção; mas a obra televisiva, por mais bem trabalhada e cheia de simbolismos que seja, é uma obra de entretenimento, sendo de cunho mais comercial.

A questão comercial é, inclusive, outro fator externo de grande importância: tanto obras literárias quanto obras televisivas e cinematográficas possuem obrigações contratuais que devem ser atendidas para que sejam lançadas no mercado consumidor.

No caso do livro em questão, essas obrigações não são tão estritas ou rigorosa pelo fato de Aleksievitch ter gastado aproximadamente 10 anos recolhendo os relatos, transcrevendo-os e montando-os até chegar na forma final do livro quando foi publicado pela primeira vez. Além disso, como já mencionado anteriormente, não existe uma ordem específica que foi seguida para que o livro fosse uma obra homogênea com apresentação, desenvolvimento e conclusão — todos os critérios de organização, títulos e excertos da própria autora tinham a palavra final de Aleksievitch, sendo suas obras extremamente originais e fluidas.

No caso da série, por outro lado, “é importante lembrar que entretenimento não é só show, mas também negócio, e sendo assim, os produtores precisam estar razoavelmente seguros de que conseguirão obter retorno sobre seus investimentos” (SEGER, p. 27). Além de haver a questão de agradar à audiência, uma série precisa ser entregue em prazos específicos, tendo também um plano de rentabilidade para que haja lucros que cubram os gastos e investimentos feitos em seu orçamento. Muitas cenas e sequências, a escolha dos atores, o tempo de duração e quantidade de episódios — todos esses itens dependem fortemente da questão comercial: a série pode ser de criação e idealização pessoal dos roteiristas e diretores, mas sempre terão que atender expectativas quanto à lucratividade do que entregarem. De acordo com Linda Hutcheon e Siobhan O’Flynn na obra *Uma teoria da adaptação* (2006), quando se está escrevendo um roteiro para filme ou televisão, deve-se sempre lembrar que tudo aquilo que é adicionado terá um preço. Ao contrário do romancista, que pode viajar à lua sem preocupação, o roteirista paga por tudo que adiciona

Sendo assim, a série possui objetivos mais cerceados do que o livro no que diz respeito ao mercado, enquanto o livro, por mais que seja uma obra na qual Svetlana gastou muito tempo, inclusive com viagens, é algo mais barato de ser feito — grande parte dos investimentos foram feitos pela própria escritora.

Um último tópico a ser mencionado, no entanto, acaba por acarretar uma inversão de papéis do anterior: a liberdade criativa de cada caso. Por fatores culturais, políticos e sociais, as obras não possuem o mesmo nível de liberdade de expressão.

O livro, sendo mais barato, precisa atender a demandas menos exigentes do que a série, mas o elemento político faz dele refém: Aleksiévitich vive em uma realidade política e social completamente diferente de Mazin e Renck. O livro, publicado originalmente em 1996, gerou polêmicas já em sua primeira edição por tratar de assuntos como a incompetência dos diretores da usina, da censura por parte do Partido Comunista e do descaso dos governantes para com o povo de Chernobyl e da União Soviética como um todo.

Ao longo de sua carreira, Aleksiévitich publicou outras obras de gênero e cunho semelhantes, sempre trazendo a voz do povo aos holofotes, para que a história pudesse ser contada por aqueles que a viram acontecer, viveram suas mudanças e consequências. Com um viés mais politizado, a autora chamou a atenção da mídia, ainda mais depois do Nobel em 2015. Dentro de seu país, no entanto, suas obras passavam pelo crivo implacável da censura; sobre a obra *A guerra não tem rosto de mulher*, escrito entre 1980 e 1985, este último o ano de sua primeira publicação, Aleksiévitich afirmou o seguinte:

Por dois anos esse livro não pôde ser publicado, não pôde sair antes da perestroika de Gorbachóv. “Depois desse seu livro, ninguém mais vai querer combater”, disse-me o censor. “A sua guerra é terrível. Por que não há heróis?” Eu não buscava heróis. Eu escrevia a história através da narração de testemunhas e participantes anônimos. Pessoas a quem nunca ninguém havia se dirigido (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 375).

Justamente por essa atenção que recebeu após a reabertura, a qual gerava uma relação recíproca — Svetlana deu e ainda dá entrevistas para a mídia ocidental

—, a autora acabou se colocando como um alvo para o governo. Em meio às manifestações em Minsk contra o governo ditatorial da Bielorrússia e um cenário político conturbado, a autora lida com a possibilidade de ser não mais apenas censurada: “Senti que estão chegando tempos longos e ruins. Não sei como, mas com as forças internas e sem ajuda externa não podemos superar a situação. A qualquer momento podem bater na porta e vir me prender”.²⁶

Por outro lado, *Chernobyl* faz críticas ao socialismo soviético, colocando-o como grande causador do acidente de 1986, sem que isso, de fato, gerasse grandes problemas para a produção, distribuição e transmissão da obra. A versão dos fatos é contada pelo Ocidente capitalista, portanto há várias liberdades que foram tomadas pelos realizadores do projeto para que ele pudesse fazer sentido para o público alvo já explicitado: a língua é a inglesa, os comportamentos das personagens correspondem ao tipicamente Hollywoodiano, e todas as questões científicas são explicadas ludicamente por Legasov para Shcherbina e para o júri durante os julgamentos de Chernobyl, para que o público pudesse acompanhar a história sem interrupções.

Como visto anteriormente, houve pedidos de banimento e polêmicas mais acaloradas em países da ex-União, mas nada realmente efetivo foi feito que afetasse a popularidade estrondosa da série.

A série é, apesar de trazer mais consciência popular para os acontecimentos, muito mais uma obra de entretenimento, chamando atenção para suas personagens mais do que para uma questão factual. Já no âmbito do livro, falando abertamente com a imprensa internacional e tratando de críticas políticas e sociais, as obras de Aleksievitch acabam sendo uma forte manifestação política, mesmo que esse não tenha sido o objetivo da autora, que resiste mediante à ditadura de Aleksandr Lukashenko e seus 26 anos de poder.

²⁶ Entrevista da autora com o jornal El País.

4.2 FATORES INTERNOS

Tendo compreendido os fatores externos que transformam e moldam cada uma das obras do *corpus* deste trabalho, torna-se mais fácil compreender os fatores internos que diferenciam livro e minissérie e os motivos mais plausíveis para que tais diferenças ocorram. Segue-se, então, uma listagem comparativa de tópicos do âmbito do conteúdo que tornam mais evidentes as diferentes naturezas das obras discutidas.

Um dos tópicos mais essenciais é a questão da linguagem de cada obra. Evidentemente, o livro é da área da literatura e a série, da arte cinematográfica, mas pode-se analisar mais a fundo quais, especificamente, são suas estratégias linguísticas e como são utilizadas, possíveis motivos de serem assim e quais os efeitos obtidos com as determinadas escolhas feitas.

No caso do livro, como amplamente discutido no capítulo 2, a obra é um compilado de relatos em primeira pessoa dos habitantes de Chernobyl e alhures e do povo que sofreu diretamente com as consequências do acidente na usina em 1986. Sem ordem específica de início, meio e fim, Aleksievitch, nesses relatos, quase nunca faz interferências e, na maior parte dos casos, não se percebe que ela esteve presente enquanto o relato foi narrado. Em alguns momentos, o que se tem são quebras no fluxo da fala com pequenas observações da autora sobre acontecimentos presentificados, com a abertura de parênteses e expressões simples, como “(*Chora.*)” e “(*Cala-se.*)”, e algumas descrições mais específicas, como nos trechos “Se as cegonhas voam cedo para o sul, pode esperar que vem muito frio. (*A mulher conta e se balança no ritmo das palavras.*)” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 209) e em “Quero amar! Eu amo! Rezo pelo meu amor! Mas para mim... (*Interrompe a frase. Vejo que não quer falar.*)” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 146). Apenas em alguns relatos a autora realmente se dirige a seus entrevistados, com perguntas e comentários expressos explicitamente, e a fala é tomada por ela em primeira pessoa nos capítulos em que faz monólogos a partir de pensamentos pessoais.

Outra marca interessante, também já citada anteriormente, é a do coloquialismo e da naturalidade das falas. Como Svetlana não modifica a fala das testemunhas, o que se percebe é uma linguagem pura, sem retoques ou modificações; não há o

objetivo de esclarecer ou facilitar a leitura, tudo na obra é transcrito da maneira como lhe foi dito. Uma dessas marcas, além de expressões chulas ou palavrões, como vistos em excertos do capítulo 2, é a repetição: em vários relatos, as pessoas repetem expressões ou palavras diversas vezes, como fariam em uma conversa habitual sem grandes formalidades. Um exemplo disso é o trecho a seguir:

É assim a coisa. Os japoneses tiveram Hiroshima, e agora estão à frente de todos. Em primeiro lugar no mundo. Ou seja... [...] É assim a coisa. De início, as casas foram lacradas com selos de chumbo. Não podíamos tocar nos selos. [...] É assim a coisa. E quanto ao cheiro... Eu não tinha ideia de onde vinha aquele cheiro que exalava na aldeia (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 141-142).

Os entrevistados, caçadores, utilizam-se desse recurso com a expressão “É assim a coisa” até para poderem manter o foco da conversa mais facilmente, como uma ferramenta que lhes auxilia a compreensão do que eles mesmos trazem à discussão. Em vários outros relatos isso ocorre, também como marca de falas mais introspectivas. O que prevalece é, então, a fala o mais crua e real possível, sem embelezamentos ou intencionalidades da autora modificando-os. A palavra escrita basta-se como foco de todas as narrativas.

Já no caso da série, além das mais visíveis e já estudadas estruturas e estratégias cinematográficas, a linguagem se modifica por não haver narradores em primeira pessoa, como no livro há tantos. A série segue o propósito de seus criadores e realizadores, sendo modificada também para que possa ser mais clara para o público alvo, de acordo com o que foi determinado para cada personagem da trama. Aqui, o mais importante é a imagem: de acordo com Martin, por mais que ele exista, “o diálogo deve sempre ceder a proeminência à imagem, de que não é mais do que um dos componentes e que deve evitar o pleonasma em proveito do contraponto: como a música, a palavra deve seguir a sua linha própria” (MARTIN, 2003, p. 226).

O diálogo, entende-se, é apenas mais uma ferramenta da linguagem fílmica a ser utilizada a serviço do enredo. A palavra existe e deve ser aproveitada para

aumentar o efeito de realidade que se quer passar com a imagem. Acerca da questão do realismo, Martin afirma o seguinte:

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. A sua gênese [sic] é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda: é o produto da actividade [sic] automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exacta [sic] e objectivamente [sic] a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa actividade [sic] é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador (MARTIN, 2003, p. 27).

Assim, a imagem sempre estará, no caso da obra cinematográfica, acima da palavra. A realidade é construída, subjetivamente, pela visão objetiva da imagem física. É essa transmissão de cenas e sequências que irá construir o enredo fílmico com uma linha narrativa. De acordo com Seger, mesmo em adaptações de acontecimentos reais, “ao fazer uma adaptação, o roteirista procura o começo, o meio e o fim da história, dentre a série de acontecimentos relatados no material original, e seleciona aqueles capazes de criar uma linha de ação dramática consistente (2007, p. 109). *Chernobyl* não é exceção, seguindo os conceitos de Seger de um roteiro estruturado em três atos:

Em termos bem simples, o primeiro ato é aquele que apresenta a história, introduz os personagens, define o conflito (um problema, necessidade ou objetivo), e fornece as informações que o espectador precisa saber antes que a história possa prosseguir. O segundo ato é o responsável pelo desenvolvimento da história, dos relacionamentos. Ele mostra as ações que o personagem está disposto a tomar para resolver seu conflito ou alcançar seu objetivo. Neste ato também são apresentados os obstáculos que surgirão no caminho do personagem. O terceiro ato é aquele que fecha, conclui a história. A expectativa do público é sempre de acompanhar o desenrolar de uma linha dramática que conduza a um clímax, ou a um “grande final”, e que torne o final da história empolgante, intenso e/ou emocionalmente satisfatório. Este último intensifica o conflito, aumenta os riscos e conduz a uma conclusão inevitável (SEGER, 2007, p. 114).

Em *Chernobyl*, o primeiro episódio, após o prelúdio com a personagem Legasov, apresenta os momentos anteriores ao acidente e as personagens-chave que serão responsabilizadas por ele, dando ao espectador a oportunidade de conhecê-las para poder acompanhar o desenvolvimento desses acontecimentos no segundo ato; os conflitos surgem e se resolvem até que se chega ao final da história retratada, no terceiro ato, com a redenção de Legasov e o fim dos conflitos. Diferentemente do livro, a série precisa ser acompanhada seguidamente para ser compreendida.

Comparando-se que “um livro precisa de cinquenta [sic] a cem páginas para transmitir uma informação que você recebe em cerca de três minutos ao assistir um filme” (SEGER, 2007, p. 39), uma série depende da organização em capítulos subsequentes para criar uma única história que se desenvolve em direção a um final específico e fechado. Apesar de mais aberto, o livro é muito mais uma reconstrução oral popular do acidente, o qual pode ser facilmente relido ao voltar páginas, sem interferência de ordenação, enquanto a série não se pode dar essa possibilidade sem que se torne complicada demais para que seja compreensível.

Uma estratégia que auxilia nesse problema, e que está presente em *Chernobyl*, é o uso de um resumo em cenas mais importantes dos capítulos anteriores antes de começar um novo episódio; conhecido como *previously* (“anteriormente”), esse resumo é capaz de rememorar as ações e tramas essenciais para que o espectador não se perca ao longo da narrativa — a fluidez é maior quando o espectador é capaz de entender o que assiste sem precisar voltar atrás, pausar ou rever episódios.

Essa estratégia é bastante comum em séries de maior dramaticidade, cujos episódios têm mais tempo de duração e mais informações são apresentadas, em comparação a séries de comédia americana *sitcoms*. Sendo assim, o gênero é uma das grandes diferenças entre o livro e a minissérie em questão.

A série *Chernobyl* é, essencialmente, um drama baseado em acontecimentos reais: apesar de ter-se falado da hibridização dos gêneros, o gênero dramático recebe uma óbvia preferência, com a seriedade e com o peso dos acontecimentos. Por trazer tantos pontos da realidade factual, poderia ser um documentário ou até mesmo a biografia de algum dos personagens-chave — a questão é que documentários não

têm a mesma identificação para o público quanto personagens romanceados baseados em pessoas reais. Um documentário não teria o mesmo efeito de apelo emocional que a reconstrução dramática. Como afirma Seger no trecho que se segue, “em geral, os assuntos abordados pelas histórias reais nos comovem por sua coragem. Muitas vezes eles nos mostram um caminho a seguir, ou nos colocam em contato com carreiras, relacionamentos e realidades bem diferentes da nossa” (2007, p. 73). É muito mais forte o sentimentalismo passado por narrativas dramáticas do que por abordagens documentais.

Por mais que não se possa ter certeza de como cada pessoa se sentiu durante os acontecimentos reais, os espectadores se encantam por narrativas, por personagens que podem ser acompanhadas ao longo de um enredo e que despertem sentimentos fortes. Enquanto isso, séries e filmes documentais são, por definição, mais técnicos e mais racionais, chamando menos a atenção do público, o qual se atenta mais às histórias contadas de maneira mais fluida, como uma narrativa.

A série, então, pensa em seu público alvo para criar uma atmosfera de maior sensibilidade e identificação, para que a audiência seja cativada e incentivada a continuar assistindo até o final. Um exemplo estratégico utilizado em séries dramáticas, e utilizado também em *Chernobyl*, é o uso de cenas de apelo emocional ou visual, tanto para chocar quanto para desestabilizar os sentimentos do espectador, tornando aquilo que vê na tela em algo mais realista e, portanto, mais capaz de afetar suas emoções.

Um dos maiores exemplos da série de apelo emocional é a sequência, no quarto episódio, na qual os liquidadores Pavel, Bacho e Garo seguem pela cidade, já abandonada, para executar os animais restantes, por conta da radiação que receberam e o risco que representam. Pavel, após ter atirado pela primeira vez, já é visto com mais segurança ao segurar sua arma, com um olhar muito mais distante do que ao primeiro contato com o trabalho. No entanto, ao ser mandado por Garo a adentrar um edifício residencial, sua confiança se perde e novamente é retratado como um jovem inexperiente e nervoso: em um dos apartamentos, há uma cadela com filhotes recém-nascidos, brincando e ganindo. A câmera oscila entre os

cachorros, calmos e mansos, e o rosto de Pavel, apreensivo, sabendo o que sua obrigação o levaria a fazer.

A cena angustiante termina com a interferência de Garo, o qual realiza o trabalho, poupando o jovem. Ao sair do apartamento, apenas os sons dos tiros servem como confirmação de que os animais foram, de fato, abatidos. Por mais que se saiba terem acontecido situações semelhantes, a série traz o elemento emocional para o espectador, que se sente mais comovido ainda ao ver o acontecimento como se fosse real.



Figura 30: exemplo de uso de apelo emocional. Fonte: HBO, 2019.

Partindo para um exemplo de apelo visual, existem diversas cenas nas quais os efeitos da radiação absorvida pelos trabalhadores da usina são visíveis, a ponto de atingirem o grotesco, com o trabalho de maquiagem da série reproduzindo as chagas e machucados o mais próximo da realidade possível. Toptunov e Akimov são algumas das personagens retratadas em tal situação, mas a mais chocante talvez seja a personagem do bombeiro Ignátienko. Ao ser cuidado por Liudimila, no terceiro episódio, a série o mostra completamente desfigurado, sem resquícios do homem apresentado logo no início da série, com a pele apodrecendo e o corpo em carne viva. Mais uma vez, sabe-se que os efeitos radiativos foram extremamente severos e, em grande parte dos casos, fatais, mas a série explora a questão visual dos ferimentos

como mais uma forma de chocar o público, que sente aversão, ao mesmo tempo que é sensibilizado pela situação.



Figura 31: exemplo de uso de apelo visual. Fonte: HBO, 2019.

Acerca de tais estratégias, Martin explica que “a imagem fílmica suscita, portanto, no espectador um *sentimento de realidade* em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objectiva [sic] do que aparece na tela” (2003, p. 28). O uso das imagens gráficas e de situações de maior angústia e estresse servem não apenas para despertar o sentimento de identificação no público, cativando-o, mas também fazem com que sintam um efeito de realidade maior na obra, levando mais a sério aquilo exposto na tela. As situações podem ser apenas baseadas em possibilidades do que ocorreu com as pessoas reais, mas o sentimento no espectador é mais profundo do que apenas uma história ficcional.

Enquanto isso, o livro, como extensamente abordado no capítulo 2 desta dissertação, não se enquadra em apenas um gênero definido. Sobre essa questão, Aleksievitch declara por si mesma o seguinte:

Eu estive procurando por um gênero que fosse o mais adequado à minha visão do mundo, para transmitir como meus ouvidos e meus olhos veem a vida. Eu tentei isso e aquilo e finalmente escolhi um gênero que fosse vozes

humanas falando por si próprias. Pessoas reais falam em meus livros sobre os principais eventos da era, como a guerra, o desastre de Chernobyl, e a queda de um grande império. Juntos eles registram verbalmente a história do país, sua história comum, enquanto cada pessoa põe em palavras a história de sua própria vida. Hoje, quando homem e mundo se tornaram tão multifacetados e diversificados, o documento na arte se torna cada vez mais interessante enquanto a arte tão frequentemente se prova impotente. O documento nos aproxima da realidade ao capturar e preservar o original. 20 anos depois de ter trabalhado com materiais documentais e ter escrito cinco livros com essa base, eu declaro que a arte falhou em entender muitas coisas sobre as pessoas.²⁷

Assim, em sua busca por uma maneira de contar a história, os relatos colhidos por Svetlana trazem questões reais e de grande apelo emocional, sendo extremamente pessoais ao mesmo tempo que possuem o crédito de serem relatos testemunhais, sendo bastante específicos e cheios de sentimentalismo, mas de maneira mais branda do que as imagens fortes e gráficas apresentadas pela série.

Ao abordar o tema da radiação de seu marido, o bombeiro Ignátienko, Liudimila se expressa da seguinte forma, em um excerto já utilizado nesta pesquisa:

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-escura... E, no entanto, tudo nele era tão meu, tão querido! É impossível contar! Impossível escrever! (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 23).

Apesar de haver o elemento do impacto, o qual suscita o gráfico visto na série, a visão é menos brutal, primeiro por estar em descrição escrita, sem o apelo imagético, e segundo por ser amenizada pelo sentimento da testemunha do enorme amor que sente por seu marido falecido; os ferimentos e efeitos físicos da radiação perdem força ao serem justapostos com a expressão “tudo nele era tão meu, tão querido”, pois o

²⁷ Texto original no site oficial da autora. Traduzido do inglês.

que prevalece é o sentimento de afeto em detrimento do choque da descrição da passagem.

Já no caso dos liquidadores, o excerto a seguir é bastante comparável com a cena da série exposta acima por sua semelhança de acontecimentos:

E os cachorros ainda vivos se instalaram nas casas. Se você entrasse, avançavam. Deixaram de confiar nos homens. Entro um dia numa casa e vejo uma cachorra deitada com filhotes ao redor. Dá pena! Não era agradável, claro. Eu compararia o nosso trabalho com a ação das tropas punitivas na guerra, que segue o mesmo esquema. Levávamos cabo a uma operação militar, atuávamos do mesmo modo. Chegávamos, cercávamos o povoado, e os cachorros, ao ouvir o primeiro tiro, saíam correndo (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 141).

O que difere as cenas, além de suas respectivas linguagens — direta e em primeira pessoa no livro, mas acompanhada em terceira pessoa pela câmera na minissérie —, é a força emotiva de cada caso. A série é apelativa e traz ao espectador um sentimento de pena e agonia, enquanto o livro traz o relato de um liquidador resignado, que entendia o quão desagradável era a situação em que fora colocado, mas que realizava seu trabalho como um soldado realiza uma missão. Por mais que o livro possa afetar o leitor ao falar dos animais fugindo dos tiros e sendo executados apenas por estarem infectados, a palavra escrita não consegue estabelecer o mesmo vínculo afetivo entre o leitor e os animais que a série consegue ao trazer a imagem cativante da cadela mansa com seus filhotes, brincando.

A percepção do espectador torna-se afectiva [sic] [sic]a pouco e pouco, na medida em que o cinema lhe fornece uma imagem subjectiva [sic], densa e, por consequência, apaixonada da realidade: no cinema o público chora perante espectáculos [sic] que, ao natural, mal o tocariam (MARTIN, 2003, p. 32).

Percebe-se que, por essa facilidade da série em transmitir sensações mais pungentes no público, a obra televisiva se faz mais chamativa do que a obra literária. É inegável que o livro seja de alto nível de sentimentalismo e os relatos sejam extremamente comoventes, como o desespero de Liudimila ao perder o marido, mas

a imagem é capaz de suscitar na audiência os mesmos sentimentos de uma maneira ainda mais brutal. Ver é, para o mercado artístico atual, mais forte do que ler.

Outro tópico que difere bastante as obras é a questão dos temas que apresentam: o que é mais importante para cada uma e como isso é retratado também é um reflexo de seus formatos e gêneros, bem como dos demais tópicos aqui já expostas.

Pensando no livro, os temas são compatíveis com o formato escolhido por Aleksievitch para dar vazão aos relatos recolhidos. Sendo um compilado de entrevistas reais com pessoas que viveram a evacuação, o processo de descontaminação, a guerra no Afeganistão, a fome e terror de Stálin e até mesmo a volta à zona de exclusão em Chernobyl, o livro traz muito fortemente a questão da memória para fazer o retrato de uma nação. A autora transcreve não apenas acontecimentos, mas impressões e sentimentos relacionados a eles; o povo fala abertamente de suas experiências sensoriais, sendo os fatos seu contexto narrativo.

Mas eu não apenas registrei uma árida história de eventos e fatos, eu estou escrevendo uma história dos sentimentos humanos. O que as pessoas pensavam, entendiam e lembravam durante o evento. No que acreditavam ou não confiavam, quais ilusões, esperanças e medos eles experienciaram. Isso é impossível de imaginar ou inventar, de qualquer modo, meio a tanta multitude de detalhes. Nós rapidamente esquecemos o que éramos dez ou vinte ou cinquenta anos atrás. Às vezes, nós nos envergonhamos de nosso passado e nos recusamos a acreditar no que aconteceu conosco com um fato verdadeiro. A arte pode mentir, mas o documento jamais. Apesar de o documento também ser produto da vontade e passionalidade de alguém. Eu componho meus livros com milhares de vozes, destinos, fragmentos de nossa vida e existência. Me levou de três a quatro anos para escrever cada um de meus livros. Eu me encontro e registro minhas conversas com 500 a 700 pessoas para cada livro. Minha crônica compreende diversas gerações. Ela começa com as memórias das pessoas que testemunharam a

Revolução de 1917, pelas guerras e as gulags stalinistas, e chega aos tempos presentes. Isso é a história de uma alma russa soviética.²⁸

Para Svetlana, nada é descartável e todos os relatos são igualmente válidos, seja qual for o assunto abordado pelo entrevistado. Há histórias de amor, como a de Liudimila, de liquidadores e operários da usina, como os trechos vistos acima, e, provando o quão abrangente é, de fato, o livro, há uma divisão denominada *Coro de crianças*, contendo apenas relatos da geração mais nova. Nessa seção, as crianças entrevistadas não são identificadas especificamente, seus nomes são apenas como um grupo, mas seus relatos trazem tanto sentimento quanto os relatos dos adultos. Apesar de mais curtos e claramente mais pueris, tratam da radiação, do medo, dos soldados e da evacuação, da saudade, do orgulho soviético e da morte — os chamados “filhos de Chernobyl”, por serem a geração que já nasceu com as sequelas da radiação, trazem um novo olhar, de dentro dos hospitais, de uma vida contaminada.

Mamãe e papai se beijaram e eu nasci. Antes eu pensava que nunca ia morrer. Mas agora sei que vou morrer. Tinha um menino no hospital comigo, Vádik Korinkóv. Ele desenhou uns passarinhos para mim, e umas casinhas. Ele morreu. Não tenho medo de morrer. Você vai dormir por muito tempo e não acorda nunca. Vádik me disse que quando morresse, ia viver muito tempo em outro lugar. Um menino mais velho que falou isso para ele. Eu sonhei que tinha morrido. No sonho, ouvi minha mãe chorar. E acordei (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 342).

Todas as falas são importantes, todas possuem seu valor e espaço, e todos os temas abordados são o modo de Aleksievitch de reconstruir a história de sua nação por meio daqueles que viveram, morreram, prosperaram ou decaíram com ela.

Já no caso da série, por mais que também haja diversos pontos de vista diferentes, eles se tornam núcleos fixos utilizados com a finalidade de ajudar o espectador a acompanhar a história, que é uma só: como, quando, por quê e no que acarretou o acidente de Chernobyl. Há referências aos tempos de guerra, a pessoas que viveram o terror stalinista e tempos anteriores ao acidente em geral, mas o objeto

²⁸ Texto original no site oficial da autora. Traduzido do inglês.

de interesse da obra televisiva é o que aconteceu com a União Soviética pouco antes, durante e depois do ano de 1986.

Por ser uma obra adaptada, advinda dos acontecimentos reais do acidente, tem-se a noção de que “o adaptador e os produtores precisam fazer uma avaliação racional sobre o que tem potencial para dar certo e o que será muito complicado para adaptar, não merecendo, neste último caso, nenhum tipo de investimento” (SEGER, p. 25). De modo semelhante, trata-se de uma obra já explorada pela mídia televisiva, portanto, é comparável a uma refilmagem. De acordo com Seger,

Uma refilmagem precisa ter um significado para hoje. Precisa haver nela uma nova repercussão, um novo significado a ser trazido ao público contemporâneo, que justifique a refilmagem. Se quiséssemos apenas ver de novo a mesma velha história, poderíamos alugar o filme original (SEGER, 2007, p. 95).

Assim, é necessário, ao se produzir uma obra televisiva ou cinematográfica, pensar na questão comercial e no público-alvo: trazendo-se os investimentos e com o objetivo de lucrar para recuperar os gastos feitos com o orçamento, muito é pensado de acordo com o que o público alvo poderá consumir em maior quantidade, com maior nível de interesse e com mais certeza de rentabilidade. Se as cenas e sequências podem ser cerceadas de acordo com esse motivo, também a capacidade de adaptar poderá, e muitas vezes irá, interferir no andamento da obra e em sua forma final ao ser distribuída e transmitida.

Isso significa que, para que uma série seja o mais bem sucedida possível, é necessário que o público seja agradado. Em linhas gerais, o resultado é uma obra que foca em suas personagens específicas, que constroem juntas um fio narrativo capaz de ser seguido desde o início até seu fim.

Compara-se, então, que, “no caso dos filmes, o tema serve à história. O tema serve para fortalecer a história, conferir-lhe dimensão, e não para substituí-la. Já no caso dos livros, é a história que normalmente serve ao tema” (SEGER, 2007, p. 37)

Por mais que a obra televisiva tenha um foco profundo nas personagens em si, a preocupação em explicar o contexto é maior: por ser uma visão externa, a série precisa de uma contextualização mais minuciosa para que o espectador se sinta mais a par da narrativa. Enquanto isso, o livro já faz parte do contexto cultural, social e político de seus entrevistados e, em muitos casos, de seus leitores também, podendo ser mais específico. No entanto, “os livros também prendem a nossa atenção ao nos contar a história a partir de um determinado ponto de vista: De quem é esta história? A partir do ponto de vista de quem acompanhamos seu desdobramento?” (SEGER, 47); em *Vozes de Tchernóbil*, o leitor também quer saber quem são essas pessoas retratadas com tanto sentimentalismo, e o que viveram para que se tornassem quem expressam ser em seus relatos. Assim, ambos o livro e a série possuem apelo de interesse na realidade específica de quem viveu o acidente.

É como consequência dessas questões que surge o tópico da especificidade. Em cada obra, há preocupações diferentes em relatar a veracidade e a verossimilhança — explicações científicas, a relação do governo com o acidente, nomes, locais e datas pontuais, todas essas informações são retratadas de maneiras diferentes em cada obra.

Para o livro, como já abordado, o contexto é interno tanto à autora quanto a suas testemunhas; não existe uma necessidade objetiva em citar dados, fontes ou informações de cunho científico para que o leitor seja inserido nesse ambiente. Infere-se que, ao falar abertamente, as pessoas entrevistadas sintam-se livres para mencionar os assuntos que lhes forem pertinentes, interessantes ou que lhes suscitem memórias que queiram relatar.

Dessa forma, existem vários trechos na obra, como visto no capítulo 2 deste trabalho, nos quais as informações mais factuais acerca do acidente são vagas lembranças, baseadas apenas na memória testemunhal das pessoas, que pode ter uma década de idade. Casos como na anedota contada por um liquidador, em “Ha-ha-ha! ‘Ao pé da colina ara um trator, sobre a colina arde o reator; se os suecos não vêm avisar, estaríamos todos ainda a arar’. Ha-ha-ha!” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 142), há informações que implicam o conhecimento prévio do interlocutor. Nesse

caso, o liquidador faz referência ao dia 28 de abril de 1986, visto no primeiro capítulo desta pesquisa: a radiação emitida em Chernobyl era tão alta que foi captada em usinas na Suécia, fazendo com que os representantes da embaixada, em Minsk, questionassem o governo acerca da procedência da nuvem radiativa. Como pode ser percebido, a informação não é dada ou explicada, apenas mencionada, pois faz parte do repertório da testemunha e de pessoas que estejam inseridas nesse contexto.

Exemplos menos específicos incluem menções aos soldados e liquidadores, como em “Os soldados matavam os cachorros. Atiravam neles. Bam! Bam! Bam! Depois disso, não posso mais ouvir os gritos dos animais” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 70); ou em relação a censura e omissão de informações, como em “Eu lembro que nos primeiros dias depois do acidente, os livros sobre radiação desapareceram da biblioteca [...]. Não havia nenhuma recomendação médica, nenhuma informação. [...] As pessoas em geral acreditavam em cada palavra impressa, embora ninguém publicasse a verdade” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 129) e “Ninguém entendia nada de nada, isso era o mais terrível. Os dosimetristas davam certas cifras, mas nos jornais líamos outras” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 153).

Por mais que haja informações, não há nada concreto ou baseado em fontes específicas. Tudo é relatado em primeira pessoa como ocasiões testemunhadas, sem que haja procura por explicações mais aprofundadas do que aconteceu. Mesmo engenheiros, médicos e professores relatam seus sentimentos com muito mais apreço do que tratam de informações quantitativas.

A série, por outro lado, trata bastante da questão numérica — radiação, pessoas evacuadas, quilometragem, tudo é minuciosamente citado não apenas para que o efeito de realidade seja ainda maior, mas também para que o espectador possa ser inserido no contexto do acidente de maneira mais ciente. Há também muito mais menções a locais e horários específicos, explicações acerca dos motivos do acidente, quais as implicações na saúde pública e até mesmo quanto tempo a área ficaria inabitável.

As informações apresentadas na série são de maior especificidade porque fazem parte do desenvolvimento da trama: a história contada pela série resume-se ao

acidente e seus pormenores, sendo de extrema importância para os realizadores que cada detalhe pudesse ser apresentado na tela tão próximo possível como aconteceu na realidade. A questão sueca, por exemplo, é explicada no segundo episódio, quando Shcherbina recebe uma ligação do Kremlin na qual seus superiores o informam do conhecimento do acidente pela usina de Forsmark.

Outras questões, como a forte censura e o difícil acesso a informações, foram retratadas de forma mais sutil, porém ainda impactantes: no quarto episódio, Khomyuk vai até à biblioteca Losmonov, da Universidade de Moscou, procurar documentos que possam auxiliá-la a compreender como se deu o acidente. Ao entregar uma lista aos bibliotecários, Ihe é informado que terá acesso a apenas um — todos os outros são riscados.

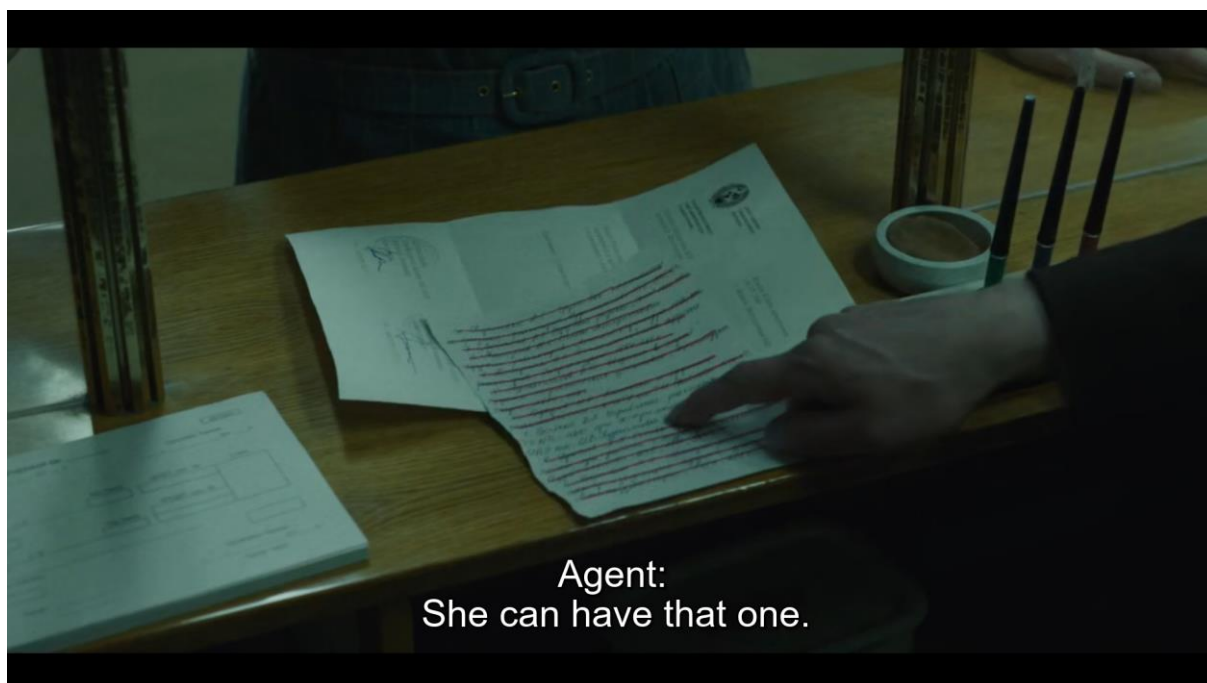


Figura 32: exemplo da censura retratada na série, com riscos vermelhos indicando a proibição do acesso a documentos. Fonte: HBO, 2019.

Outro exemplo bastante interessante da busca pela série por uma aproximação à realidade é a cena, no segundo episódio, em que o secretário-geral Gorbachev é visto sentado em frente a um aparelho televisor — corresponde ao modelo disponível na época retratada — assistindo aos informes americanos acerca do acidente, agora

já na mídia internacional. A tela mostra um pedaço da cobertura real, feita em 1986, pelo jornalista canadense Peter Jennings, chefe do programa *ABC World News Tonight* e seu apresentador entre 1983 e 2005.



Figura 33: cena da série em que Gorbachev assiste ao telejornal. Fonte: HBO, 2019.



Figura 34: cena real da cobertura de Peter Jennings, de 28 de abril de 1986. Fonte: World Tonight videos (página oficial da ABC World News Tonight no Facebook), 2016.

Sua cobertura do acidente é considerada até hoje um grande documento histórico do jornalismo. Apesar de curta, é uma das cenas da série que mais demonstram a grande preocupação em se ancorar ao máximo à realidade e aos acontecimentos mais importantes que circundaram o acidente.

Entretanto, justamente por não estar inserido no contexto sociocultural que o povo pós-soviético é que a série se preocupa tanto com esses detalhes e informações que sejam o mais próximas de uma verdade científica objetiva possível. No entanto, sendo uma série ocidental britânico-americana, alguns pormenores foram perdidos e falhas de verossimilhança e apuração histórica foram cometidos. Um exemplo é o fato de ser possível ver, no Comitê Regional do Partido Comunista, no segundo episódio, a bandeira da República de Belarus atual, e não a bandeira da época, da Bielorrússia soviética. No mesmo episódio, Shcherbina olha por através de uma janela uma quadra na qual crianças uniformizadas brincam, com materiais escolares e mochilas. A data, no entanto, era 27 de abril de 1986, um domingo, dia da semana no qual não havia aulas. Outro erro, do âmbito da cronologia da série, acontece no quarto episódio, no qual a visão aérea dos helicópteros é datada em setembro; no entanto, uma grande parte estrutural do Sarcófago já estava construída a essa altura, o que diminuiria o campo de visão dos operadores e pilotos.

O livro, por não se enquadrar nessa necessidade de objetivar a realidade, não corre tais riscos: é bastante claro que os relatos presentes na obra são memórias pessoais que muito provavelmente sofreram com o efeito do tempo e do esquecimento natural. Não existe a preocupação em educar os leitores em relação ao contexto dos acontecimentos acerca do acidente — o mais importante é a maneira como as pessoas se sentiam quando passaram pelas experiências relatadas.

Isso é corroborado pelo fato de a cronologia e o espaço, próximo tópico de destaque para essa análise, ser tão diferente no livro quando comparado com a série. Sabendo que o livro não tem como finalidade educar o leitor acerca do acidente, ou criar uma obra de cunho informativo, entende-se também a questão da organização interna dos relatos.

Como visto anteriormente, não existe uma ordem sequencial entre os testemunhos transcritos por Svetlana, ou um arranjo específico para que o livro tenha um sentido como uma narração clássica, com início, desenvolvimento e conclusão. Cada relato traz em si sua própria completude, sendo a história contada por cada entrevistado independente das demais; isso não significa, no entanto, que não existam correlações entre elas: todas as histórias são, unindo-se, um retrato popular do acidente e da sociedade soviética e pós-soviética, acompanhada por cerca de uma década pela autora.

E precisamente por ser uma obra de tão longo processo de escrita compreende-se o fato de muitos relatos serem cronologicamente mais próximos ao acidente, em 1986, e outros serem mais distantes, até perto da data da primeira publicação do livro, em 1996. As pessoas foram sendo entrevistadas em períodos diferentes, e suas percepções acompanharam as mudanças sofridas na sociedade. Há menções fortes às restrições e perseguições stalinistas, mas também há menções à reabertura política no final dos anos 1990, com Gorbachev.

O tempo verbal predominante no livro é o pretérito — variando entre perfeito, imperfeito e, em alguns casos, mais-que-perfeito —, mas também existem relatos no tempo presente: em relatos de babushkas, muitas falam de suas casas com expressões que deixam claro que estão se referindo à atualidade. Em trechos como “filha, já se vão dois invernos que passo aqui sozinha. As pessoas não vêm mais aqui. Mas os bichos correm soltos” (ALKSIÉVITCH, 2016, p. 207) ou “veja só. A nossa terra é bonita! Nós vivemos aqui” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 209), fica evidente que, para os moradores de Chernobyl e as pessoas que sofreram com o acidente, a história continua, e a vida não acabou com o acidente.

Assim também é a questão do espaço; não existem menções pela autora de onde cada relato foi recolhido, e só se pode saber de onde cada entrevistado é se o próprio mencionar isso em seu relato. Há casos de pessoas da zona de exclusão, como o relato da babushka acima, mas há relatos de pessoas ainda mais distantes, como o de Lena M. e sua família, do Quirguistão.

Parece que fugimos de uma guerra, embora na Quirguízia, ali onde vivíamos, ainda não houvesse tiros. Aconteceram massacres na cidade de Osh [segunda maior cidade do país]. Entre quirguizes e uzbeques. [...] Confesso que... Bem, nós somos russos, é claro, mas os próprios quirguizes tinham medo... Na fila do pão, de repente, alguém gritava: “Russos, caiam fora daqui! A Quirguízia é dos quirguizes!”. E nos expulsavam da fila. [...] Nós tínhamos uma pátria, agora não temos mais (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 96).

Assim, é perceptível que a questão espacial na obra é muito mais relacionada à identidade cultural das pessoas do que a localizações puramente geográficas; as guerras, os conflitos, as barreiras linguísticas e diferenças culturais e sociais são elementos muito importantes para compreender o povo retratado no livro.

No caso da série, como já abordado anteriormente, o objetivo é completamente diferente: para que seja compreensível e possa ser acompanhada por seu público, uma obra televisiva precisa utilizar-se de estratégias de cronologia e espaço muito mais minuciosas, que especifiquem mais onde e quando cada ação ocorre.

Por mais que não seja linear, a obra possui cronologia: existe, na introdução ao primeiro episódio, o que seria o tempo presente, com o suicídio de Legasov como o acontecimento mais recente da narrativa; assim que o episódio se inicia, a série segue para o que seria o passado imediato a esse fato, com a reconstrução do acidente na usina até os julgamentos; por último, durante a sequência no tribunal, há flashbacks pontuais que representam o passado mais-que-perfeito da obra, anteriores à reconstrução do acidente iniciada no primeiro episódio — tem-se horas anteriores, com os operários do turno da noite chegando para trabalhar, até chegarem ao passado imediato citado, com o momento da explosão.

Essa mudança de períodos, apesar de jogar bastante com a construção temporal, continua tendo uma cronologia definida, com cada sequência em um período específico, sendo possível compreender a ordem dos fatos como uma linha narrativa dinâmica, porém única. Essa ordem desmontada não significa que a obra é desorganizada. De acordo com Seger, “o cinema é uma mídia que conta uma história [...]. [...] a vida real desafia a ordem que costumamos encontrar nos filmes e cria

dificuldades para se escolher qual história contar” (2007, p. 75), ou seja, a própria realidade é cheia de diferentes histórias em diferentes momentos no tempo; recontá-la também é um trabalho de reorganização temporal.

Assim também são as menções a lugares: como explorado no capítulo 3, muitas das localidades representadas na obra são lugares reais dentro da ex-URSS, como bibliotecas, universidades e praças. É muito mais pontual a questão espacial por conta da também já citada preocupação dos realizadores em trazer a verossimilhança em foco, além de poder situar melhor seu público — o qual, sendo internacional, pode não acompanhar tão facilmente a história se não houver o apoio de descrições que digam onde e quando as cenas estão acontecendo. Uma das estratégias específicas da série é o uso de legendas, utilizadas em todos os episódios, que situam as ações no tempo e no espaço.



Figura 35: exemplo de legenda para localização temporal e espacial, do segundo episódio. "Manhã, 27 de abril - 30 horas após a explosão". Fonte: HBO, 2019.

O que se pode ver, então, é uma maior liberdade no livro em relação à construção: para a obra, o mais importante não é onde ou quando tudo aconteceu, pois o contexto é o mesmo — como está o povo de Chernobyl é a questão principal, e como se sentem em relação ao que viveram e experienciaram dentro desse

contexto. Para a série, esse contexto é pouco familiar para grande parte da audiência, e mesmo para os realizadores, portanto o tempo e o espaço precisam ser delimitados para que a obra tenha coerência e possa ser acompanhada como a narrativa que pretende criar.

Essa também é a argumentação mais coerente ao se pensar na maneira como cada obra aborda a questão das personagens — no caso do livro, existe uma liberdade diferente da exposta na série, e cada obra explora suas escolhas de acordo com os motivos explorados acima.

Como visto no capítulo 2, o livro não apresenta personagens, mas sim pessoas reais, testemunhas do acidente, sobreviventes ou a geração pós-Chernobyl. Essas pessoas são o povo anônimo, as pessoas comuns da população, dentre os diversos relatos já expostos aqui cujas narrativas vêm de bombeiros, liquidadores, professores, donas de casa e até mesmo crianças. A história em sua totalidade como exposta por Svetlana, não apenas em *Vozes de Tchernóbil* mas em sua obra como um todo, é resultado da soma das partes — a *grande história* é formada pelas *pequenas histórias*, sendo todas válidas.

Gorbachev, Shcherbina, Legasov, Dyatlov, nenhuma dessas personalidades é entrevistada pela autora, mas acabam sendo citadas pelas pessoas do livro: todos fizeram parte de um mesmo contexto e todos são figuras importantes para construir o panorama histórico, mas o foco de Svetlana sempre será em seus semelhantes — pessoas que, como ela, nunca teriam sido ouvidas como fontes históricas primárias, não fosse a chance de participar do livro.

Por esse motivo, talvez, a questão do heroísmo explorada no capítulo 2 desta pesquisa seja tão interessante e ambígua. Ao mesmo tempo que existe uma exaltação pelas figuras patrióticas na sociedade soviética, com grande orgulho por seus serviços prestados, quanto mais próximo é o “herói” do entrevistado, mais realista é a visão de que pode não valer a pena ser eternizado por um ideal nacionalista se o custo for a morte. No relato de Liudimila, é mais explícito o ponto de vista mais doloroso da condecoração dos heróis:

“Não podemos entregar o corpo dos seus maridos, dos seus filhos, são muito radiativos, serão enterrados de uma maneira especial num cemitério de Moscou. [...]. E vocês devem assinar este documento. É necessário o seu consentimento”. E se alguém, indignado, queria levar o ataúde para casa, convenciam-no de que se tratava de heróis, diziam que já não pertenciam às suas famílias. Que eram personalidades. Pertenciam ao Estado (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 32).

Por mais que seu marido, como tantos outros bombeiros, tenha recebido títulos póstumos e certificados de honrarias, o sentimento expresso na passagem é muito mais relacionado à perda de uma identidade em prol da exaltação dos feitos da pátria — apaga-se a personalidade de cada operário, soldado ou liquidador e cria-se mais uma imagem para culto. O orgulho que poderia existir em vida acaba sendo esvaziado pela dor da perda por conta do acidente.

A conduta das testemunhas do livro é, então, de muito mais pesar quando afetadas diretamente pelo acidente. Ainda há o pensamento soviético, visto no capítulo 1, de ver a União Soviética como um império utópico, mas a constrição tem mais espaço dentre os relatos, especialmente em relatos mais distantes cronologicamente do acidente ou da queda do socialismo. O saudosismo é muito mais um indício dessa tristeza do que uma saudade política — tem-se saudade da vida como ela era quando não havia evacuação, radiação e tantas perdas.

Para a série, o sentimento é muito mais imediato: o acidente e as consequências da explosão são retratados no presente, com o suicídio de uma das figuras mais fortes de todo o processo de investigação e julgamento de Chernobyl. A angústia é atrelada à ansiedade do espectador em entender os acontecimentos à medida que vão acontecendo. A morte dos bombeiros, a liquidação dos animais e a evacuação das cidades ocorre diante de seus olhos, portanto não existe o saudosismo tão pungente do livro.

Em se tratando das personagens, até existem retratos das pessoas anônimas, como em Svetlana, para que, como explorado no capítulo 3, exista identificação e apelo para com o público — “dê aos espectadores um ou outro personagem com o qual possam compartilhar sua angústia, e que os ajude a compreender o significado

da morte, para que ela se torne uma vitória maior” (SEGER, 2007, p. 29) —, mas o foco é o acidente, portanto quanto maior a participação da personagem dentro desse contexto, maior sua importância na tela.

Isso acontece por conta do cunho Hollywoodiano americanizado da série: é preciso que a narrativa seja interessante para o público; apenas o acidente seria enfadonho, e apenas retratar testemunhas também não despertaria a curiosidade. A força da série está na junção desses núcleos, sendo seu foco o alto escalão, com cientistas, comandantes, oficiais e ministros.

De acordo com Seger, “se ninguém oferecer oposição ao personagem principal da sua história, não haverá relacionamentos, nem conflitos, e muito menos drama” (2007, p. 83); é preciso, para o público ocidental, que a oposição entre o bem e o mal seja desse modo, a série traz a dramaticidade necessária para transformar o acidente de um acontecimento puramente histórico para uma história com personagens cativantes e questões existenciais que possam prender a atenção do público, sem contudo entendia-lo com a falta do elemento do fascínio que envolve as circunstâncias dos acontecimentos de 1986.

Em suma, compreende-se que o livro é um retrato mais pessoal do acidente, trazendo vozes de diversos lugares e condições, tornando-se um mosaico, enquanto a série traz elementos que impressionem o espectador. A obra escrita é não apenas para um público mais específico, mas para os próprios narradores presentes no livro; a série, mais abrangente e de maior alcance, utiliza-se de estratégias cinematográficas específicas para que seu público possa compreender os acontecimentos, contextualizando-os, mas também sentir-se representado por meio das personagens mais simples, como os já citados Pavel e Liudimila.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui realizada consistiu, em termos gerais, de uma análise em três fases, cujo tema principal girou em torno das obras *Vozes de Tchernóbil* (2016), de Svetlana Aleksievitch, e *Chernobyl* (2019), de Craig Mazin e Johan Renck, e o elemento que as une para fim de comparação: o acidente nuclear de Chernobyl, em 1986.

Como objetivo principal colocou-se a discussão do modo pelo qual um mesmo acontecimento histórico pudesse gerar obras tão distintas e, ainda assim, relevantes, cada qual em seu campo de criação. Justificou-se essa pesquisa pela grande relevância do cinema e da literatura como formas de expressão humana, igualmente válidas apesar de suas divergências formais e estruturais, bem como por não haver estudos aprofundados acerca do tema aqui exposto — por utilizar como uma das partes do *corpus* de análise a série *Chernobyl*, de 2019. Como método de execução, optou-se por análises qualitativas baseadas em teóricos e estudiosos do cinema e da literatura.

Inicialmente, procurou-se ver, historicamente, o caminho que levou até o desenvolvimento da União Soviética como nação e seu modo de pensar e agir; compreendendo o pensamento de seu povo e no que acreditavam, tornou-se possível explicar o acidente em si e seus antecedentes, como forma de contextualização para os assuntos seguintes. Falou-se amplamente dos pormenores da explosão, das pessoas mais importantes relacionadas ao dia do acidente e como ele chegou a ocorrer — quais os motivos, baseando-se no pensamento soviético estudado, e quais as consequências para a sociedade pós-Chernobyl. Percebeu-se que o ideal soviético de desenvolvimento e patriotismo acima do bem estar da população teve como resultado uma nação muito mais focada em sua imagem, tanto internamente quanto para o exterior, do que em seu povo de fato. Censura, grandes falhas de infraestrutura e problemas sociais assolaram a União Soviética durante todo o seu período de existência, e essa realidade impactou o modo de agir dos operários e dos mandantes da construção das usinas nucleares em todo o território do país. Ao entregarem os projetos mais cedo, condecorações e prestígio vieram, porém a pressa e falta de

preocupação com a qualidade dos materiais de construção, e até mesmo erros estruturais foram subestimados em prol da imagem de uma nação poderosa contrária ao capitalismo vigente no mundo ocidental.

Partindo para a segunda fase, iniciou-se a análise em separado das obras. Com o uso da teoria literária e de teóricos da área, foi possível compreender como Aleksiévitich construiu sua obra e de que forma essa construção pôde recriar a história do acidente. Pontos como narrativa, cronologia, temas mais comuns, quais gêneros podem ser atribuídos ao livro e quais os efeitos de sentido por ele criados. Percebeu-se que a obra escrita é de cunho sentimentalista, contendo relatos de memórias e lembranças pessoais contados em primeira pessoa, apenas transcritos por Svetlana da maneira como lhe foram entregues; a autora poucas vezes interfere nas narrativas de seus entrevistados, mas quando o faz, é perceptível o quão familiarizada está com sua situação: por se incluir como integrante do chamado “povo de Tchernóbil”, a autora tem a capacidade de não apenas escutar e assimilar o que lhe é contado, mas de fazer parte de cada história. Sua presença é cultural e socialmente muito próxima a das testemunhas, então mesmo quando fala em primeira pessoa em seu “monólogo da autora consigo mesma”, o tom do livro é mantido; Svetlana é, também, uma testemunha do acidente, da queda do socialismo soviético e da vida pós-URSS. Ela é tratada como igual por seus entrevistados e se considera assim. A obra é, portanto, um mosaico diverso, com várias formas de falar e muitos pontos de vista diferentes, porém forma uma unidade histórica.

Ainda na segunda fase, agora para a série, a análise utilizou-se de teóricos da área do cinema, para que as estratégias específicas desse tipo de obra pudessem ser compreendidas e encontradas dentro os episódios. Foram analisadas cenas e sequências que contemplassem as questões de narração, tempo e espaço, personagens, símbolos, metáforas e os principais efeitos de sentido causados por cada uma das escolhas feitas pelos realizadores. Sabendo ser uma obra ocidental tratando de uma sociedade completamente diferente da inglesa-americana, várias adaptações puderam ser percebidas, como o ritmo da história, o foco nas personagens e na oposição entre “bem” e “mal” ou até mesmo os elementos do universo do cinema de terror, como músicas monotônicas tensas, ambientações

pouco iluminadas, tons frios e o uso de pequenos sustos para manter a audiência um pouco mais confortável com algo que lhe fosse familiar, apesar de todo o contexto ser pouco conhecido. Assim, a minissérie, compreendeu-se, é uma criação de entretenimento muito mais focada nos detalhes do acidente e nas pessoas mais importantes que participaram dele, dando ao espectador um retrato mais específico dos acontecimentos diretamente relacionados à explosão.

A última fase consistiu, assim, da análise conjunta — tendo compreendido cada obra em separado, tornou-se possível analisá-las lado a lado, para compreender como questões internas, já analisadas nos capítulos anteriores, e as questões externas poderiam transformar um assunto em comum em histórias tão distintas.

Em resumo, foi possível perceber, a partir das análises comparativas, que a obra escrita é de cunho pessoal: por conter relatos de um povo anônimo, as especificidades ficam em segundo plano, dando mais abertura para questões como sentimentos — sejam eles medo, amor, raiva ou até esperança —, sempre pautado na oralidade. A realidade do povo é contada por si própria, sem que haja interferências de um gênero específico que dite como devem falar.

Na série, examinou-se a grande preocupação em focar-se no acidente como elemento principal e menos em relatos pessoais — apesar de ainda haver personagens com histórias mais comuns —, com bastante referências a locais reais e a datas pontuais. O gênero dramático rege boa parte da trama, dando mais importância a momentos de tensão e conflitos existenciais das personagens principais, trazendo questões morais que possam ser assimiladas pelo público.

O livro apresenta-se de tal forma, de acordo com as percepções aqui expostas, por conta de sua liberdade expressiva: a obra não precisa seguir diretrizes de ninguém além das da própria autora, cujo objetivo central não é educar um leitor desinformado sobre a história do acidente nuclear. O objetivo principal da obra de Svetlana Aleksievitch, como um todo, é retratar a história por meio da soma das partes encontradas nos relatos que ela recolhe ao longo de décadas, construindo um memorial para o povo que sofreu com os acontecimentos de suas nações, sejam eles a guerra, a fome, o regime ditatorial stalinista, o próprio acidente de Chernobyl ou até

problemas de cunho pessoal, como a perda de entes queridos e as consequências da radiação para as gerações descendentes dessas vítimas.

Já no caso da série, muito foi pensado não no povo soviético ou pós-soviético, e sim na audiência ocidental, principalmente norte-americana; cenas, ritmo, escolha de atores e idioma fazem parte das escolhas pautadas por questões externas das quais a série depende para ter sucesso. Sem um contexto familiar, a série precisou fazer concessões para que pudesse ser acompanhada por seu público-alvo e gerar o lucro necessário para poder arcar com os custos de produção. Ainda assim, os simbolismos e metáforas, exploradas nos capítulos 3 e 4, são de grande impacto por trazerem profundidade a uma obra que poderia ser apenas para o entretenimento, mas que buscou tratar do acidente com mais humanidade, utilizando-se da ciência apenas como aliada para a compreensão do público.

Como consequências, tem-se que o livro é uma obra de menor alcance, justamente por ser sobre um povo tão específico e manter-se dentro dessa esfera sociocultural. O foco são os sentimentos advindos das experiências, sofrimentos, memórias e vivências pessoais. Nomes de celebridades locais, costumes, lendas, cantigas e literatura russa são algumas das menções feitas que demonstram o grau de especificidade presente no livro. Tanto o objeto quanto o destinatário é o povo, sendo o livro uma espécie de diário coletivo, capaz de expor as dores e vitórias das pessoas que nele estão retratadas.

Já a série possui um alcance muito maior por ser uma obra Hollywoodiana de grandes distribuidoras e produtoras, aparecendo bastante na mídia *mainstream*. Seu objetivo, pelo que pôde ser observado ao longo desta pesquisa, era retratar o acidente com a maior quantidade de detalhes possível, para que o efeito de realidade fosse palpável; assim, os espectadores poderiam sentir interesse pelo assunto, tanto pela questão dos pormenores do acidente — datas, os efeitos da radiação, a resposta do governo soviético, como se deu, cientificamente, o acidente — quanto pelo interesse na narrativa, dando a eles personagens por quem torcer e com quem se identificar, cativando-os de maneira natural.

Ambas as obras são válidas dentro de seus objetivos e foram bastante prestigiadas em suas áreas — Svetlana com o Nobel de 2015 e Renk e Mazin com três Emmys em 2019. O que se percebe é que suas diferenças não as fazem melhores ou piores, mas são resultados diretos da maneira como foram construídas e os motivos, já estudados, que as fizeram ser assim.

Como exemplos diferentes dentro de cada universo, pode-se citar aqui a obra de Leatherbarrow, utilizado nesta pesquisa, em comparação à de Svetlana: o autor optou por escrever sobre o acidente de maneira extremamente minuciosa, utilizando como fonte notícias de jornais, sites e outros escritos anteriores. Assim como Aleksievitch, Leatherbarrow passa sua própria experiência ao visitar a zona proibida, como parte de sua pesquisa, narrando também em primeira pessoa; no entanto, sua visão é externa e analítica, mas ainda assim é uma obra de extremo valor dentro dos estudos sobre o acontecimento. Já em relação à minissérie, existe como comparativo a versão ucraniana, *Chernobyl Aftermath*, de 2016, do canal Eurochannel: as diferenças são gritantes, principalmente na ambientação e ritmo da obra, já que a versão ucraniana se distancia completamente do estilo dramático de Hollywood, sendo um retrato muito menos instigante a um público americano.

Tais comparações ajudam a compreender que, dependendo de objetivos e contextos, é possível que diversas obras diferentes sejam fruto de um mesmo assunto, cada qual com suas especificidades — assim é com *Vozes de Tchernóbil* e *Chernobyl*. De acordo com Seger, “na verdade, a adaptação é um novo original, onde o adaptador busca o equilíbrio entre preservar o espírito do original e criar uma nova forma” (2007, p. 26); isso quer dizer que cada uma das obras aqui analisadas possui suas particularidades e motivos para serem como são, justamente por serem criações originais. Segundo a autora,

Adaptar uma história é como procurar agulhas em um palheiro. Significa ter que escolher o que é mais importante em determinado material, dentre um leque de opções que pode ser muito rico e complexo, além de dotado de certo grau de caos. Porém, escolhas têm de ser feitas. Dentre os temas existentes, qual é aquele que vamos explorar? Dentre os personagens existentes, quais eu considero mais importantes? Dentre a miríade de enredos principais e histórias secundárias, quais são os que vale a pena

seguir? [...] Acontecimentos poderão ter de receber um novo foco (SEGER, 2007, p. 26).

Entende-se, assim, que cada obra traz sua própria visão e seu grupo de escolhas de acordo com a intenção de cada autor ou realizador. No que tange à qualidade, as duas possuem elementos de extremo cuidado por parte de seus autores que demonstram e provam o quão bem construídas foram, cada qual a sua maneira. Sua relevância é tamanha, dando mais espaço para o tema do acidente e suas vítimas, trazendo importantes debates políticos e sociais a público. Seu trabalho, ao ser divulgado, coloca os criadores e a autora em posição de destaque por sua sensibilidade e capacidade de reinventar um assunto de mais de 30 anos de conhecimento, explorando as mais diversas áreas que poderiam ser de interesse e inovação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Voices de Tchernóbil: crônica do futuro*. Trad. Sonia Branco. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Meninos de Zinco*. Trad. Cecília Rosas. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Trad. Marcelo Felix. 3. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia: 2013. (Coleção de Bolso)

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus Editora: 2003.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (Opus 86)

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BUSHKOVITCH, Paul. *História concisa da Rússia*. Trad. José Ignácio Coelho Mendes Neto. São Paulo: Edipro, 2015.

COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

FIGES, Orlando. *Uma história cultural da Rússia*. Trad. Maria Beatriz de Medina. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar esquecer escrever*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

HERGESEL, João Paulo; SILVA, Míriam Cristina Carlos. Análise estrutural todoroviana do tecido narrativo confeccionado em “Record” (direção de Mess Santos, 2014). *Comunicação & Inovação, PPGCOM/USCS*, São Paulo, v. 17, n. 35, p. 87-101, jul./dez. 2016. Disponível em <https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/3887/2020>. Acesso em 18 out. 2020.

HUTCHEON, Linda; O'FLYNN, Siobhan. *A Theory of Adaptation*. 2ª edição. Osfordshire: Routledge, 2006.

ISAKAVA, Volha. *Between the public and the private: Svetlana Aleksievich interviews Ales' Adamovich*. Translator's preface. *Canadian Slavonic Papers*, vol. 59, 29 nov. 2017. Disponível em <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00085006.2017.1381875?journalCode=rcsp20>>.

KLEIN, Daniel da Silva. História, polifonia e verdade em obras selecionadas de Svetlana Aleksievitch. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 203-221, dez. 2019. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/47426/31503>>. Acesso em 19 nov. 2020.

LEATHERBARROW, Andrew. *Chernobyl 01:23:40*. Trad. Denise Bottmann. 2ª edição. Porto Alegre: L&PM Editores, 2020.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MAZIN, Craig. *Chernobyl, episode 4 – “The Happiness of all Mankind”* (roteiro). Home Box Office, 2018. Disponível em <https://johnaugust.com/wp-content/uploads/2019/06/Chernobyl_Episode-4The-Happiness-Of-All-Mankind.pdf>. Acesso em 31 out. 2020.

_____. *Chernobyl, episode 5 – Vichnaya-Pamyat* (roteiro). Home Box Office, 2018. Disponível em <https://johnaugust.com/wp-content/uploads/2019/06/Chernobyl_Episode-5Vichnaya-Pamyat.pdf>. Acesso em 31 out. 2020.

PENA, Felipe. “O jornalismo literário como gênero e conceito”. In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006, Brasília. *Anais...* Distrito Federal: Universidade de Brasília, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1506-1.pdf>>. Acesso em 07 mar. 2019.

RICKLI, Andressa Deflon. *O cinema além da tela: quando o real transforma-se em ficcional*. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagem) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2013.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEGER, Linda. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. Trad. Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad: Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Minas Gerais: UFMG, 2008.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. STAM, Robert (Org.). Trad. Fernando Mascarello. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TIHANOV, Galin. *Filosofia e pensamento social russo: continuidades depois da Revolução de Outubro*. Trad. Priscila Marques. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 31, n. 91, p. 9-24, dez. 2017. Disponível em <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142017000300009&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em 16 jun. 2020.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

CHERNOBYL. Direção: Johan Renck. Produção: Craig Mazin. Intérpretes: Jared Harris, Stellan Skarsgard, Emily Watson, Paul Ritter, Con O’Neill, Adrian Rawlins, Sam Troughton, Robert Emms, David Dencik, Jessie Buckley. Estados Unidos/ Reino Unido: HBO e Sky Atlantic, Warner Bros. Television Distribution, 2019.

CHERNOBYL AFTERMATH. Direção: Roman Barabash. Intérpretes: Rihards Lepers, Ivanna Sakhno, Nikolay Boklan. Ucrânia: Eurochannel, 2016.

THE BABUSHKAS OF CHERNOBYL. Direção: Anne Bogart, Holly Morris. Roteiro: Holly Morris. Produção: Anne Bogart, Holly Morris. Estados Unidos: Journeyman Pictures, 2015.

THE BATTLE OF CHERNOBYL. Direção: Thomas Johnson. França: Play Film / Icarus Films, 2006.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. A search for eternal man. *Voices from Big Utopia*. Disponível em: <<http://alexievich.info/en/>>. Acesso em 25 nov. 2020.

ANATOMY of an Accident: A Logistical Nightmare. *The Washington Post*, 26 out. 1986. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1986/10/26/anatomy-of-an-accident-a-logistical-nightmare/2b1a1238-d27f-45c8-8995-1dba8370c1ac/>>. Acesso em 08 jun. 2020.

BARROS, Luiza; RODRIGUES, Eduardo; LOPES, Leticia. 'Chernobyl': o que é verdade e o que é ficção na série da HBO. *O Globo*, 28 de mai. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/chernobyl-que-verdade-o-que-ficcao-na-serie-da-hbo-23695605>>. Acesso em 11 jun. 2020.

BENNET, Burton; REPACHOLI, Michael; CARR, Zhanat. Health effects of the Chernobyl accident and special health care programmes (relatório). *Genebra*, Organização Mundial da Saúde, 2006. Disponível para download em: <<https://www.who.int/publications/i/item/9241594179>>. Acesso em 15 jun. 2020.

BONET, Pilar. Svetlana Aleksievitch: “A qualquer momento, podem bater à porta e vir me prender”. *El País*, 24 ago. 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/internacional/2020-08-24/svetlana-aleksievitch-a-qualquer-momento-podem-bater-na-porta-e-vir-me-prender.html>>. Acesso em 19 nov. 2020.

CHERNOBYL: Aftermath. *Eurochannel*. Disponível em:

<<http://www.eurochannel.com/en/Chernobyl-Aftermath-Roman-Barabash-Ukraine.html#>>. Acesso em 15 jun. 2020.

CHERNOBYL'S New Safe Confinement. *European Bank for Reconstruction and Development*. Disponível em: <<https://www.ebrd.com/what-we-do/sectors/nuclear-safety/chernobyl-new-safe-confinement.html>>. Acesso em 22 jun. 2020.

DESLIGADO último reator de Chernobyl. *Folha de Londrina*, 16 dez. 2000.

Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/mundo/desligado-ultimo-reator-de-chernobyl-314683.html>>. Acesso em 15 jun. 2020.

FIGES, Orlando. “A nova história de Svetlana Aleksievitch”. *Folha de São Paulo – Piauí*, nov. 2016. Disponível em <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-nova-historia-de-svetlana-aleksievitch/>>. Acesso em 19 nov. 2020.

GABRIEL, Ruan de Sousa. “Svetlana Aleksievitch recupera tradições literárias russas em livro sobre Chernobyl”. *Época*, 24 abr. 2016. Disponível em:

<<https://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/04/svetlana-aleksievitch-recupera-tradicoes-literarias-russas-em-livro-sobre-chernobyl.html>>. Acesso em 10 mai. 2020.

HIGGINBOTHAM, Adam. Chernobyl 20 years on. *The Guardian*, 26 mar. 2006.

Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2006/mar/26/nuclear.russia>>. Acesso em 08 jun. 2020.

IMDB: Craig Mazin. Disponível em:

<https://www.imdb.com/name/nm0563301/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em 17 nov. 2019.

IMDB: Chernobyl. Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt7366338/?ref_=nm_ov_bio_lk1>. Acesso em 17 nov. 2019.

IMDB: The Happiness of All Mankind trivia. Disponível em:

<<https://www.imdb.com/title/tt9166678/trivia>>. Acesso em 26 out. 2020.

LYSENKO, Olena. HBO's Chernobyl Locations. *SEE-K*, 18 nov. 2019. Disponível em <<https://seekyiv.com/where-chernobyl-hbo-miniseries-was-filmed-in-kyiv/>>. Acesso em 20 nov. 2020.

MULHER que inspirou personagem de 'Chernobyl' afirma que nunca autorizou o uso de sua história. *O Globo*, 23 dez. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/mulher-que-inspirou-personagem-de-chernobyl-afirma-que-nunca-autorizou-uso-de-sua-historia-24155408#:~:text=A%20mulher%20cujo%20drama%20se,ap%C3%B3s%20a%20exibi%C3%A7%C3%A3o%20do%20programa>>. Acesso em 10 mai. 2020.

QUEIRÓS, Luis Miguel. “Svetlana Alexievich, um Nobel para a escrita de vozes reais”. *Revista Ípsilon*, 08 out. 2015. Disponível em <<https://www.publico.pt/2015/10/08/culturaipsilon/noticia/nobel-da-literatura-2015-1710484>>. Acesso em 10 mai. 2020.

ROSS, Charley. artigo “Chernobyl: Russian communist party calls for ‘disgusting’ HBO show to be banned”. *Independent online*, 14 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/chernobyl-hbo-ban-russia-tv-series-communist-party-response-a8958536.html>>. Acesso em 27 out. 2020.

ROSSI, Amanda. “Tudo o que você precisa saber sobre as usinas nucleares de Angra 1 e 2, e por que são diferentes de Chernobyl”. *BBC News Brasil*, 23 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-48683942>>. Acesso em 02 jun. 2020.

RUDNICK, Fernando; RIBEIRO, Jenifer; URBINATI, Osvalter. “O que houve em Chernobyl?”. *Gazeta do Povo*, 22 ago. 2019. Disponível em: <<https://infograficos.gazetadopovo.com.br/mundo/acidente-nuclear-de-chernobil/>> Acesso em 7 nov. 2019.

SCHWARTZ, Drew. “A obsessão de anos de Craig Mazin em fazer ‘Chernobyl’ terrivelmente precisa”. *Revista Vice*, 06 jun. 2019. Trad. Mariana Schnoor. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/j5wbq4/a-obsessao-de-anos-de-craig-mazin>

em-fazer-chernobyl-ser-terrivelmente-precisa>. Acesso em 07 nov. 2019. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/mulher-que-inspirou-personagem-de-chernobyl-afirma-que-nunca-autorizou-uso-de-sua-historia-24155408>>. Acesso em 10 mai. 2020.

SELON un rapport indépendant, les chiffres de l'ONU sur les victimes de Tchernobyl ont été sous-estimés. *Le Monde*, 07 abr. 2006. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/planete/article/2006/04/07/les-chiffres-de-l-onu-sur-les-victimes-de-tchernobyl-auraient-ete-sous-estimes_759215_3244.html>. Acesso em 15 jun. 2020.

SHRAMOVYCH, Viacheslav; CHORNOUS, Hanna. O que é fato e o que é ficção na série 'Chernobyl', nas palavras de um ex-funcionário da usina. *BBC News Brasil*, 11 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-48589563>>. Acesso em 29 jun. 2020.

TIMELINE. The Chernobyl Gallery. Disponível em: <<http://www.chernobylgallery.com/chernobyl-disaster/timeline/>>. Acesso em 13 jun. 2020.

THE LIQUIDATORS. Chernobyl Children International. Disponível em: <<https://www.chernobyl-international.com/case-study/the-liquidators/>>. Acesso em 15 jun. 2020.

VIDAL, John. "UN accused of ignoring 500,000 Chernobyl deaths". *The Guardian*, 25 mar. 2006. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/environment/2006/mar/25/energy.ukraine>> Acesso em 15 jun, 2020.

VILLELA, Flávia. Setor nuclear quer triplicar número de usinas no mundo até 2050. *Agência Brasil*, Moscou, 07 jun. 2016. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2016-06/setor-nuclear-mundial-se-mobiliza-para-triplicar-numero-de#:~:text=O%20mundo%20tem%20atualmente%20450,representaria%2025%25%20da%20eletricidade%20mundial.>>>. Acesso em 02 jun. 2020.

USINA nuclear de Chernobyl é fechada. *BBC Brasil*, 15 dez. 2000. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2000/001215_chernobyl2.shtml>. Acesso em 15 jun. 2020.

FIGURAS

Figura 1: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/mulher-que-inspirou-personagem-na-serie-chernobyl-revela-que-sofreu-perseguido.html>>. Acesso em 11 mai. 2020.

Figura 2: <<https://www.insider.com/photos-show-how-true-to-real-life-chernobyl-series-was-2019-6#mikhail-gorbachev-former-president-of-the-soviet-union-5>>. Acesso em 11. Mai. 2020.

Figura 3: Elaborada pelos autores.

Figura 4: <<https://infograficos.gazetadopovo.com.br/mundo/acidente-nuclear-de-chernobil/>> Acesso em 7 nov. 2019.

Figura 5: <<https://infograficos.gazetadopovo.com.br/mundo/acidente-nuclear-de-chernobil/>>. Acesso em 7 nov. 2019.

Figura 6: <https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Acidente-de-Chernobyl-1986-Fonte-Leatherbarrowl-2016-O-acidente-de_fig1_309476728>. Acesso em 11 jun. 2020.

Figura 7: <https://chnpp.gov.ua/nbk_e/>. Acesso em 11 jun. 2020.

Figura 8: <https://chnpp.gov.ua/nbk_e/>. Acesso em 11 jun. 2020.

Figura 9: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-48589563>>. Acesso em 12 mai. 2020.

Figura 10: *THE BABUSHKAS OF CHERNOBYL* (2015).

Figura 11: *THE BABUSHKAS OF CHERNOBYL* (2015).

Figura 12: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 13: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 14: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 15: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 16: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 17: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 18: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 19: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 20: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 21: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 22: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 23: <<https://diplly.com/33606/8-chernobyl-actors-and-their-real-life-counterparts>>. Acesso em 04. Nov. 2020.

Figura 24: <<https://diplly.com/33606/8-chernobyl-actors-and-their-real-life-counterparts>>. Acesso em 04. Nov. 2020.

Figura 25: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 26: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 27: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 28: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 29: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 30: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 31: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 32: *Chernobyl* (HBO, 2019).

Figura 33:

<<https://www.facebook.com/WorldNewsTonight/videos/10153817486804818/>>.

Acesso em 25 out. 2020.