

HERÓIS CORAJOSOS E VILÕES INVISÍVEIS: MITOS E SÍMBOLOS ARQUETÍPICOS EM NARRATIVAS DOCUMENTAIS SOBRE CHERNOBYL

BRAVE HEROES AND INVISIBLE VILLAINS: MYTHS AND ARCHETYPAL SYMBOLS IN CHERNOBYL DOCUMENTAL NARRATIVES

Jéssica Maria Pires Martins *

André Azevedo da Fonseca **

RESUMO:

O desastre nuclear na usina de Chernobyl em 1986 provocou enorme tensão internacional. Ao recuperar na imaginação social o temor histórico de que a energia atômica poderia causar a destruição do planeta, a circunstância despertou uma série de discursos que passaram a atribuir um sentido mítico à catástrofe. Para investigar a ocorrência dessas mitologias, a pesquisa delimitou a análise e examinou um conjunto de imagens presentes nos documentários *The Battle of Chernobyl* (2006) e *Inside Chernobyl* (2012). A partir de análise fílmica, sob a perspectiva teórica dos arquétipos e dos estudos de mitologia, identificamos um conjunto coerente de imagens simbólicas empregadas de modo deliberado nesses filmes. Observamos que as imagens arquetípicas do céu e do inferno, assim como as figuras do monstro, do herói sagrado, do vilão demoníaco e do velho homem sábio foram recursos discursivos utilizados de forma explícita para atribuir uma conotação mitológica à narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Chernobyl, análise fílmica, arquétipos, imaginário tecnológico.

ABSTRACT:

In 1986, the nuclear disaster in the Chernobyl plant caused a huge international tension. Recovering in the social imagination the historical fear that the atomic energy could cause the destruction of the planet, the event awoke a series of discourses that attribute a mythical meaning to the catastrophe. To investigate the occurrence of these mythologies, the research delimited the analysis and examined a group of images found

* Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). jessicamariapiresmartins@gmail.com

** Professor adjunto no Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina (CECA-UEL) e doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). azevedodafonseca@gmail.com

in the documentaries *The Battle of Chernobyl* (2006) and *Inside Chernobyl* (2012). We performed analysis of the films and interpreted the symbolic images from the perspective of archetypes and mythology studies. We notice that the archetypal images of heaven and hell as well as the representations of the monster, the sacred hero, the demonic villain and the old and wise man were discursive resources widely used to attribute a mythological connotation to the narratives.

KEYWORDS: Chernobyl, film analysis, archetypes, technological imaginary.

INTRODUÇÃO

No dia 26 de abril de 1986 um acidente provocado por um dos técnicos responsáveis pela usina nuclear de Chernobyl teve como um dos resultados a dispersão de enorme quantidade de partículas radioativas pelos céus da atual Ucrânia - então integrante da União Soviética - e da Europa ocidental. O acidente foi considerado o maior desastre nuclear já ocorrido, mobilizando, durante cerca de sete meses, mais de 500 mil trabalhadores, civis e soldados no controle da radiação. “Eles estão vivos. Os trabalhadores sabem que não morreram. Mas não sabem como sobreviveram”, relatou um bioquímico em Kiev, uma década depois do desastre (PETRYNA, 2013, p. 13).

Depois do acidente, procedimentos inéditos precisaram ser efetuados pelos soviéticos. Além de modificar drasticamente os protocolos de segurança de suas usinas, as autoridades investiram intensamente na publicidade dessas medidas, pois as notícias sobre o desastre haviam provocado um legítimo temor na população quanto àquela nova energia, que até então muitos ainda desconheciam. O evento provocou tanto impacto na União Soviética que resultou em uma brusca diminuição nos investimentos em energia nuclear.

Um grande número de crianças atingidas pela radiação sofreu com o surgimento de deformidades pelo corpo e com a ocorrência de câncer de tireoide, entre outras doenças que se manifestam ainda nos dias atuais. Um estudo feito por Yuri Nikiforov e Douglas R. Gnepp (1994) analisou esses efeitos:

The association between radiation to the thyroid gland and subsequent development of thyroid cancer in children was first reported by Duff and Fitzgerald in 1950. Since then, numerous confirmatory reports have documented the increase in incident of childhood thyroid neoplasms in patients, most of whom had a history of prior irradiation (NIKIFOROV; GNEPP, 1994, p. 757)¹.

Em meio ao horror e ao preconceito diante dos casos de fetos com alterações genéticas provocadas pela radiação, além dos atos de bravura exibidos pelos homens que arriscaram suas vidas para tentar conter o fluxo intenso do reator danificado, o imaginário da população de Chernobyl e Pripjat se enredou em uma verdadeira narrativa mitológica para atribuir sentido a sua tragédia.

Em retrospectiva, notamos que o discurso que associava a energia nuclear ao apocalipse atômico já era amplamente disseminado durante a Guerra Fria. Eliade (1972) foi um dos estudiosos a mencionar o temor que a sociedade contemporânea experimentava em razão da ameaça de uma catástrofe planetária inaudita, ocasionada pelas armas nucleares. Ele observou que, na imaginação dos ocidentais - religiosos ou não -, o grande cataclisma, que parecia na iminência de ser provocado pela bomba atômica, uma criação do próprio ser humano, seria um evento fatal, radical e definitivo. Diferentemente da crença milenar no Armagedom bíblico, que profetizava um julgamento redentor dos justos, e distinto também das diversas mitologias tribais de destruição do mundo, que são sempre seguidas da recriação de uma nova realidade por meio do culto aos símbolos de renovação, o horror supremo do apocalipse atômico no século 20 partia da crença em um fim do mundo destituído de um recomeço. A própria ideia da radiação cancerígena, que permanece ativa e invisível por décadas depois da explosão, contribuiu para intensificar o imaginário do aniquilamento total.

Como demonstra Girardet (1987) em uma análise a partir da perspectiva da história cultural, não é incomum observar, nas sociedades contemporâneas, a presença de mitos ancestrais nos discursos que buscam atribuir sentido à realidade histórica. Assim como Eliade (1972), Girardet (1987) também observou que o comportamento mítico não é um fenômeno exclusivo de sociedades primitivas, mas uma dimensão constitutiva do ser humano. Seja qual for o grau de dessacralização que uma sociedade tenha alcançado, os sujeitos não se livram completamente do comportamento religioso. Muitas funções rituais são simplesmente transferidas ao ambiente secular. Para Eliade (1972), o ser humano profano jamais deixa de conservar vestígios do comportamento do ser religioso - até porque, queira ou não, é um herdeiro e um produto daquele passado. Basta observar, no campo da cultura política, a rapidez com que o sujeito moderno associa o adversário ao demônio ou utiliza as mesmas e velhas imagens míticas quando precisa formular os perigos que ameaçam a civilização, tais como o precipício, o abismo, o caos e as trevas. Essa dinâmica pode ser observada particularmente nos chamados “períodos

críticos” - circunstâncias em que os mitos “afirmam-se com mais nitidez, impõem-se com mais intensidade, exercem com mais violência o seu poder de atração” (GIRARDET, 1987, p. 180).

Ao apontar a necessidade de sistematizar as múltiplas expressões do temor atômico na sociedade contemporânea, Eliade (1972) nos indica a importância da análise desse imaginário fabulado pelos mais diversos públicos. Desse modo, no recorte desta pesquisa, selecionamos como objeto de investigação dois documentários recentes que registraram depoimentos de sobreviventes do desastre na usina nuclear na Ucrânia. O primeiro é *A Batalha de Chernobyl (The Battle of Chernobyl)*, de Thomas Johnson, 2006), com 94 minutos de duração. Seu formato videográfico é tipicamente jornalístico, priorizando as entrevistas e utilizando animações, infográficos e imagens de arquivo para falar sobre o desastre. A quantidade de entrevistas e o seu grau de proximidade com a tragédia é uma característica marcante. O segundo documentário, *Dentro de Chernobyl (Inside Chernobyl)*, de Adrian Musto, 2012) tem 37 minutos de duração. É notável que Musto, diferentemente de Johnson, optou por enfatizar o aspecto estético e sentimental da região, utilizando poucas entrevistas e preferido empregar um discurso informal, que conta com sua própria participação diante da câmera em certos momentos.

Nesse sentido, a partir de Žižek (2011), observamos que a investigação de documentários dessa natureza se mostra particularmente relevante em razão da busca desenfreada dos sujeitos contemporâneos pela experiência da realidade que, segundo o autor, é uma necessidade premente do indivíduo que vive em uma sociedade capitalista estagnada. A virtualização dos elementos cotidianos e a amenização de seus danos torna o ser humano sedento por manifestações do “Real”, cuja expressão está constantemente atrelada à da exposição da dor e da obscenidade.

O cinema busca formas de entregar isso à sociedade, muitas vezes sendo capaz de criar sádicas fantasias de catástrofes sociais. Esses objetos cinematográficos são aceitos e consumidos com prazer, pois transformam o Real em uma realidade atenuada, que não causa aversão. Ou seja, mesmo em constante busca pelas manifestações do Real, o indivíduo não é capaz de suportá-lo e necessita do uso da ficção em suas narrativas para que elas não se tornem abomináveis.

Aqui a lição da psicanálise é o contrário: não se deve tomar a realidade por ficção - e é preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção (ŽIŽEK, 2011, p. 36).

A partir da hipótese de que os sujeitos que testemunharam as consequências do acidente nuclear soviético passaram a empregar um discurso mítico para atribuir sentidos à catástrofe, o objetivo desta análise foi investigar a eventual presença desses discursos reproduzidos nos documentários e identificar as imagens simbólicas usadas. A análise permitiu observar como as imagens arquetípicas do céu e do inferno, assim como figuras do monstro, do herói sagrado, do vilão demoníaco e do velho sábio estiveram presentes em uma narrativa documental que, *a priori*, apesar da informalidade e de alguma subjetividade, anunciava o distanciamento documental e o registro histórico a partir da retórica jornalística e científica.

Os métodos empregados para este estudo foram a pesquisa bibliográfica e a análise fílmica, tomando os documentários como objeto de estudo. Vanoye e Goliot-Lété (1994) observam que o método da análise fílmica começa a partir da decomposição dos elementos do filme, de modo que o pesquisador tenha condições de obter um conjunto de dados distintos da obra original, mas que interessam aos objetivos de sua crítica ou de sua investigação. Ao desconstruir o discurso fílmico por meio da descrição, o pesquisador tem condições de reconstruí-lo para formular uma interpretação original.

Assim, para analisar os documentários, empregamos os procedimentos de situá-los em um contexto histórico e observá-los a partir de nossa perspectiva teórica. Em seguida, selecionamos cenas, imagens e depoimentos significativos para relacioná-los ao conjunto de dados extratextuais, constituídos pelo contexto histórico e teórico.

Para Vanoye e Goliot-Lété (1994), a interpretação de um filme implica na investigação dos sentidos que superam a literalidade das imagens. Essa leitura exige a compreensão do “horizonte simbólico” que torna a narrativa coerente. Se os sistemas metafóricos próprios dos filmes requerem uma cultura específica para serem plenamente apreendidos, a perspectiva das “imagens simbólicas” - ou “imagens arquetípicas” (RONNBERG, 2012) - se configurou como a chave interpretativa de nossa análise. Como veremos, as imagens evocadas nessas duas narrativas se complementam na construção de uma mitologia mais ou menos coerente e unificada.

Na perspectiva de Jung (2011), o estudo dos arquétipos contribui para a identificação de conteúdos inconscientes que se modificam e assumem matizes que variam de acordo com a consciência individual e coletiva em que se manifestam. Assim, um dos métodos empregados para estudar a expressão cultural dos arquétipos é a análise dos

mitos. Para Jung, as mais diversas culturas jamais deixaram de forjar imagens para se proteger “magicamente” contra os impulsos sombrios de sua própria interioridade. No entanto, se nos tempos ancestrais as comunidades mantinham uma visão sagrada de todas as instâncias de sua realidade, a degradação do pensamento religioso, que se acelerou sobretudo a partir das sociedades modernas, fez que os deuses passassem a ser interpretados como fatores psíquicos, ou seja, como arquétipos do inconsciente (JUNG, 2011). O estudo da projeção dessas imagens sagradas na cultura contribui, portanto, para revelar alguns recursos empregados inconscientemente para fabular determinados sentidos ao mundo.

INFERNO E CÉU

Em nossa análise do cenário narrado pelos documentários, uma das imagens arquetípicas que aparecem logo no começo de *The Battle of Chernobyl* (2006) é a representação das profundezas. Esse ambiente, evocado em diversas mitologias como um local escuro, sombrio e misterioso, está presente nos atos inaugurais da narrativa do filme, sendo enfatizado como uma zona perigosa, de onde parece emergir o mal que atormenta a todos. Em algumas situações, o submundo parece fortemente associado com a ideia do inferno cristão. Devemos observar que, historicamente, o ritual de descida para as camadas inferiores da mente é um procedimento tradicional, seja em cerimônias de iniciação em práticas ocultistas, seja nas narrativas míticas que precedem as viagens heroicas. A ideia da descida ao submundo sempre esteve relacionada às noções de queda, colapso, implosão, desencanto e desilusão (RONNBERG, 2012).

Ao dar início ao relato do filme, o documentarista faz questão de deixar claro ao espectador que tudo corria bem antes da explosão do reator número quatro, que se tornou o grande motivo de preocupação de todos. Mais uma vez, é interessante observar a forma como o submundo e sua associação com o mal está presente nesse momento. “Enquanto Pripyat dormia em paz, o solo da central começou a tremer” (THE BATTLE OF CHERNOBYL, 2006).

A associação das profundezas com o inferno se mostra também nas sequências em que o narrador passa a descrever a fenda aberta no reator da usina e a forma como o fogo se fazia visível, irrompendo a partir de seu centro. A atmosfera ameaçadora provocada pelos planos, enquadramentos e movimentos de câmera é intensificada pela trilha sonora, que sugere um estado de angústia e horror no telespectador.

Em um plano imediatamente posterior, quando bombeiros são exibidos em sua missão de penetrar nos túneis abaixo da usina e evitar uma segunda explosão, a narrativa ressalta, em termos testemunhais e imagéticos, o caráter de aventura em um labirinto escaldante e claustrofóbico. A possibilidade de que uma nova explosão pudesse ocorrer caso o magma presente no reator destruído entrasse em contato com a água também contribui para intensificar a tensão do telespectador, que é levado a testemunhar a agonia dos heróis atuando no subterrâneo.

Uma delegação de técnicos do Instituto Koruchev entrincheira-se nos labirintos. É difícil passar. Parte dos túneis derrocaram durante a explosão. O resultado é assustador. Os níveis de radiação são astronômicos, e os seus piores receios confirmam-se. O magma incandescente fendeu a placa de betão e acumulou-se no fundo vazio. Neste momento assusta só de pensar no que se seguirá (THE BATTLE OF CHERNOBYL, 2006).

Igor Kostin, o primeiro jornalista que chegou à usina no dia do acidente, narra uma experiência de verdadeira transcendência quando, alguns dias depois, foi convidado a fotografar os “*biorobots*” - reservistas convocados para construir um sarcófago de segurança para isolar o reator destruído. Kostin mergulhara na área de intensa radiação, junto dos trabalhadores, para fotografar a cena. Seu relato é um exemplo interessante da atmosfera mítica que compõe a narrativa do filme.

Na primeira vez que subi à cobertura, senti-me drogado por um sentimento místico. Era como estar em outro planeta. Estava tudo coberto de detritos radioativos. As minhas mãos tremiam. Não sabia em que mundo estava e comecei a tirar fotos (THE BATTLE OF CHERNOBYL, 2006).

Estabelecido o cenário fantástico para a aventura, o próximo passo era apresentar as figuras ameaçadoras que habitavam aquele espaço mítico: os monstros.

MONSTROS

O conceito de “monstro” tem origem na teratologia. De acordo com Picart e Browning (2012), esse tipo de estudo foi amplamente adotado pela medicina para designar a pesquisa do desenvolvimento de anomalias físicas durante o estágio fetal. Do mesmo modo, o termo também é empregado na biologia para se referir a formações anormais em plantas e animais.

Despite their differences, the definitions [...] have the following elements in common: (1) the “monstrous,” understood as synonymous with the “abnormal” or defective; and (2) the

genesis and development, growth, or genealogy of something “other” than “normal” (PI-CART; BROWNING, 2012, p. 1)².

Em antigas sociedades, os casos de nascimentos de seres com anomalias eram considerados ameaçadores e associados com um imaginário de tragédia. Em outros casos, pessoas e animais que apresentavam defeitos físicos eram usados como objeto de entretenimento. Diferentes atrações envolvendo seres fisicamente disformes foram criadas e cumpriram uma espécie de função catártica (SKAL, 2012).

Em termos arquetípicos, monstros oferecem representações poderosas das dimensões obscuras de nossa personalidade. “Emoções e comportamentos negativos - raiva, inveja, vergonha, falsidade, ressentimento, lascívia, cobiça, tendências suicidas e homicidas - ficam escondidos logo abaixo da superfície, mascarados pelo nosso eu mais apropriado às conveniências” (ZWEIG; ABRAMS, 2004).

Seres sobrenaturais de aspecto assustador estão presentes nas mitologias das mais diferentes culturas. Há uma extensa literatura que demonstra a importância do papel do monstro como preâmbulo à construção da imagem do herói, tais como a obra de Campbell (1992), que ressalta a força das narrativas de heróis, engolidos por monstros, mas que acabam vencendo a batalha a partir de uma luta travada nas próprias entranhas do inimigo; ou nos trabalhos de Eliade (1992), que observa o papel dessas criaturas fantásticas na representação de um desafio incompreensível, virtual e sem forma definida. Para Jung (2011), a imagem da luta contra o monstro desempenha um papel indispensável ao processo de autoconhecimento. “O ato principal do herói é vencer o monstro da escuridão: a vitória esperada da consciência sobre o inconsciente” (JUNG, 2011, p. 169). A própria ideia de um Cristo Redentor “pertence ao tema universal e pré-cristão do herói e salvador que, apesar de ter sido devorado por um monstro, reaparece de modo milagroso, vencendo seja qual for o animal que o engoliu” (JUNG, 2008, p. 90).

Naturalmente, os monstros nascidos com o acidente de Chernobyl também apavoravam os soviéticos. Com intuito evidente de chocar o espectador, a montagem do filme intercala de modo explícito as memórias das testemunhas e os fetos de animais que receberam doses elevadas de radiação durante a gestação, explorando as consequências que isso lhes trouxe fisicamente. Um dos cientistas entrevistados, Youri Bandazhesky, que estudou doenças entre as pessoas atingidas pela radioatividade na região de Chernobyl,

foi categórico na sua definição a respeito daquelas deformidades: “Geralmente, quando encontramos um monstro, descrevêmo-lo, francamente! Até eu podia criar os monstros que quisesse” (THE BATTLE OF CHERNOBYL, 2006).

Figura 1: Fetos de hamster expostos à radioatividade em *The Battle Of Chernobyl*



Fonte: *The Battle of Chernobyl* (2006).

Diante da invisibilidade da radiação, que intensificava a vulnerabilidade e a perplexidade das vítimas, a imaginação social parecia requerer um símbolo familiar para tornar cognoscíveis os perigos que ameaçavam suas vidas para, assim, legitimar o clamor pela emergência do herói. Por isso, além dos fetos monstruosos, outra sequência importante formulada pelo documentarista expressou com intensidade o paradoxo trágico da vida vencida prematuramente pela morte: as crianças fantasmagóricas.

Como demonstra Jung (2011), o aspecto fundamental do arquétipo da criança é precisamente o seu caráter anunciador do futuro. A criança é o destino em potencial. Por isso, a sua imagem frequentemente expressa uma antecipação dos tempos que estão por vir. “A vida é um fluxo, um fluir para o futuro e não um dique que estanca e faz refluir. Não admira portanto que tantas vezes os salvadores míticos são crianças divinas” (JUNG, 2011, p. 166). O arquétipo da “criança divina” pode ser observado, como demonstra Jung (2011), no impacto da própria imagem do Menino Jesus, por exemplo, sem contar as diversas metamorfoses da figura infantil no folclore e na cultura popular sob a fantasia de anões, elfos, duendes, gnomos, fadas e outras pequenas criaturas que personificam as forças da natureza.

As histórias de crianças fantasmas, por outro lado, invertem essa mitologia ao fabular a imagem de meninos “desgraçados” que invariavelmente trazem mau agouro. A força dessa imagem invertida, mais uma vez, liga-se ao aspecto de projeção do futuro que a criança representa. Se em termos arquetípicos o motivo da criança representa a possibilidade de vitória contra a escuridão, ou a emergência da consciência sobre o inconsciente, nos termos de Jung (2008), a derrota da criança sugere um desmoronamento irreversível da esperança.

No decurso da ação, o espectro das crianças fantasmas vagueia como um sujeito oculto nos ambientes abandonados e degradados percorridos por Musto em suas caminhadas por Pripyat. Ao explorar os destroços de uma escola infantil, diversos brinquedos espalhados pelo chão são meticulosamente exibidos pela câmera. Bonecas, ursinhos de pelúcia e carrinhos jazem imóveis, enquanto a trilha de fundo reproduz sons de crianças brincando e rindo ao longe, como espíritos em outro tempo ou outra dimensão.

Em outro trecho, Musto chega a uma sala de escola onde há centenas de máscaras de oxigênio espalhadas pelo chão. Em determinado momento, uma dessas máscaras é utilizada em uma boneca. “Como era um período de Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética, toda escola tinha um depósito de máscaras de gás. Tinham de todos os tamanhos, para as crianças” (INSIDE CHERNOBYL, 2012). A sensação de que a radiação estava tão próxima de atingir as crianças é constante no telespectador.

Em uma panorâmica sombria, Musto explora um parque de diversões abandonado em Pripyat. Assistir às cenas da roda gigante e do carrinho tromba-tromba completamente silenciosos e abandonados ressalta a presença oculta das crianças-fantasmas, monstros amorfos e espectrais, mas de natureza distinta da invisibilidade da radiação - cuja imagem não é formada em nossa imaginação pela falta de referências. Sendo assim, mesmo sem que a figura física de qualquer criança seja utilizada no documentário, a presença trágica das crianças-fantasmas se corporifica de forma metonímica a partir dos objetos destruídos que as representam. E, naturalmente, essas crianças ausentes, as vítimas da radiação, apesar de inspirar apreensão por sua monstruosidade, não eram o inimigo, mas o seu indício.

Figura 2: Parque de diversões abandonado em *Inside Chernobyl*

Fonte: *Inside Chernobyl* (2012).

HERÓIS SAGRADOS

Estabelecido o cenário e corporificada a tragédia a partir do espectro monstruoso da criança, chega a hora de anunciar o herói sagrado. Apesar de terem abordagens diferentes, tanto em *The Battle of Chernobyl* quanto em *Inside Chernobyl* a presença do herói é marcante. No primeiro, ele é representado pelos 28 bombeiros que chegaram ao local do acidente nuclear e conseguiram conter o fogo da explosão, além dos outros bombeiros que trabalharam no túnel para reparar o reator danificado; pelos *biorobots* que entraram em contato com alta quantidade de radiação na superfície do reator para construir o sarcófago que o selaria; e pelos jornalistas que registraram os momentos de tensão vividos com a radiação - em especial Igor Kostin.

No segundo, o papel do herói é representado apenas pelos 28 bombeiros, cujo heroísmo foi literalmente monumentalizado em uma escultura em homenagem à bravura da equipe. “Sacrificaram suas próprias vidas para salvar milhões de outras” (INSIDE CHERNOBYL, 2012).

Figura 3: Monumento em homenagem aos bombeiros heróis em *Inside Chernobyl*



Fonte: *Inside Chernobyl* (2012).

Em *Battle of Chernobyl* a narrativa em torno do mito do herói alcança um patamar épico. O diretor trata o combate à radiação como uma verdadeira guerra, justificando assim o título do filme. Durante todo o documentário são utilizadas expressões para ressaltar que as ameaças enfrentadas pelos “guerreiros” eram ainda piores do que os perigos de uma guerra tradicional.

A coragem dos 500 mil homens é ressaltada a todo momento, mesmo que, como foi admitido por Alexander Fedotov, um *ex-biorobot*, nem todos de fato teriam tido coragem de lidar com tanta radiação se não fosse o fato de serem obrigados a isso, por serem reservistas. Algo interessante a se notar é que, ao conceder a fala aos heróis envolvidos, aquele vilão até então incognoscível para o público passa a suplantar a imagem das crianças fantasmas que, nas cenas anteriores, apenas o indiciavam.

Nos sete meses seguintes, 500 mil homens travaram um combate corpo a corpo com um inimigo invisível. Uma batalha impiedosa que se tornou inenarrável, que reclamou milhares de anônimos e agora quase esquecidos heróis. Mesmo assim, foi graças a estes homens que o pior foi evitado (THE BATTLE OF CHERNOBYL, 2006).

VILÃO INVISÍVEL

Depois do anúncio de seus bravos heróis, os documentários não poderiam deixar de apresentar também um vilão a quem deveriam combater. Como não havia uma imagem concreta, ambos partiram dos sintomas que faziam da radiação uma ameaça para, passo a passo, personificá-la como um mal misterioso e obscuro, até que, em determinado

ponto da narrativa, esse mal se torna compreensível, ao ser representado com um conceito culturalmente familiar. É sintomático o fato de que ambos os documentários utilizaram a mesma expressão para denominar o vilão: “força invisível”.

A questão da invisibilidade é debatida desde o século 19, quando o físico Wilhelm Conrad Röntgen descobriu o uso dos raios X. A nova descoberta representou um indiscutível avanço para a medicina da época, mas também despertou a desconfiança da sociedade para as ameaças que a tecnologia invisível poderia trazer para a esfera da vida privada (KELLER, 2004).

O imaginário em torno da invisibilidade passou a ser manifestado com grande força na literatura, na poesia e nas artes da sociedade vitoriana. Além disso, a novidade também foi propulsora para a criação de diversos tipos de máquinas que pretendiam proteger os cidadãos de possíveis invasões de privacidade. Em diversos contextos, a ideia propagada era de que a descoberta dessa tecnologia abriria muitas portas para o conhecimento humano, o que era recebido com entusiasmo por alguns e com temor por outros.

At the same time the X-rays offered the possibility of seemingly infinite vision, they also raised powerful questions about the limits of the human sensory perception. Consequently, the model of vision suggested by the X-ray challenged long-held beliefs about how knowledge of the world was acquired and cast doubt of any philosophical understanding of the world as knowable through sensory observation (KELLER, 2004)³.

Em *Inside Chernobyl* a invisibilidade é mencionada apenas uma vez, pois o foco do documentário não está na ideia de uma batalha entre herói e vilão, apesar desse elemento ser mencionado no roteiro. *The Battle Of Chernobyl*, por sua vez, faz uso da expressão diversas vezes, sempre com o objetivo de personificar a radioatividade, transformando-a em um personagem vil. “Uma vasta região abandonada, toda uma cultura arrancada das suas terras. Um mundo destroçado em dias por um inimigo invisível” (THE BATTLE OF CHERNOBYL, 2006).

Em alguns trechos da narrativa de *Battle Of Chernobyl* o documentário parece buscar uma representação ainda mais conceptível da radiação. O depoimento de Alexander Fedotov ao relatar a primeira vez que saiu da cobertura do reator onde estava trabalhando para a construção do sarcófago que impediria mais liberação de radioatividade na atmosfera é um exemplo importante: “Quando saíamos da cobertura parecia que nosso sangue tinha sido sugado por vampiros” (THE BATTLE OF CHERNOBYL, 2006).

Ao evocar a imagem do vampiro para atribuir sentido à radioatividade, Fedotov recuperou intuitivamente uma mitologia profunda para tornar a “força invisível” cognoscível. Em uma tradição secular, a figura do vampiro, sobretudo na Europa, reflete lendas ancestrais de demônios que sugavam a vida humana. “O vampiro é um estranho fenômeno da imaginação, um ser que se metamorfoseia, que hipnotiza e cativa, erótico e, ao mesmo tempo, terrivelmente repugnante” (RONNBERG, 2012, p. 700). Brutal e sedutor, suas metamorfoses animais e noctívagas sugerem que sua imagem representa desejos inconscientes sombrios que evitam intencionalmente a luz da consciência - daí a atração paradoxal que sentimos pelo vampiro se referir precisamente ao fato de que sua presença é potencialmente perigosa. Além disso, tal como a energia atômica, uma maravilha científica igualmente admirada e temida, uma das características fatais do vampiro é a transmissão de sua condição às vítimas, que ao serem atacadas, tornam-se melancólicos mortos-vivos. Como vemos, a intuição espontânea de Fedotov expeliu, portanto, uma imagem simbólica representativa que a imaginação social das testemunhas parecia querer delinear para personificar o inimigo.

VELHO SÁBIO

Enquanto *The Battle of Chernobyl* menciona a velhice apenas para sugerir que os idosos, por serem teimosos, perderam as próprias vidas ao optar por permanecer em Pripjat, contrariando a recomendação do governo, em *Inside Chernobyl* a imagem da velhice é representada como um símbolo de sabedoria. Ao registrar uma visita a um povoado próximo do local onde ocorreu o acidente, Adrian Musto conhece Ivan Ivanovic, ex-trabalhador da usina que, depois de se manter muito afastado daquela terra, teve permissão para participar da recolonização de uma região próxima dali. Ivanovic conta que a radioatividade fez que perdesse a mãe, duas irmãs e muitos de seus amigos da época.

Ivanovic vive sozinho em uma pequena casa, pois apesar de casado, sua esposa se encontra internada no hospital. É notável como a simplicidade e a resignação de Ivanovic são exploradas para emocionar o telespectador, que passa a enxergá-lo como um mentor que já teve de passar por muitos sacrifícios, mas que, apesar disso, se mantém esperançoso diante das adversidades.

Tudo isso contribui para que, aos poucos, Ivanovic constitua um novo personagem mitológico empregado à narrativa ao assumir o arquétipo do velho sábio, aquele que tem conhecimentos antigos que as pessoas comuns não conseguem desfrutar. “Ele

disse que ele pode sentir a radiação sem contador nenhum. Ele consegue. Ele sente sede e uma pequena dor de cabeça, e então ele sai da área imediatamente” (INSIDE CHERNOBYL, 2012).

Ivanovic é representado, portanto, como um velho guerreiro que vivenciou o mundo antigo, aprendeu a domá-lo, à custa de sacrifícios pessoais, e por isso tornou-se capaz de prever os perigos, a fim de evitá-los. Por isso ele se torna, na ausência das crianças, o derradeiro símbolo de esperança no futuro, tal como um mestre a quem reconhecemos a legitimidade, se não de testemunhar, de anunciar um novo mundo para as novas gerações, superando, enfim, o estigma da catástrofe.

Figura 4: Ivan Ivanovic, um velho sábio em *Inside Chernobyl*



Fonte: *Inside Chernobyl* (2012).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises de *Inside Chernobyl* e *The Battle of Chernobyl* revelaram semelhanças significativas a respeito das mitologias que os documentários manipularam para atribuir sentidos à tragédia na usina nuclear soviética. Ao evocar as figuras de monstros, heróis, velhos sábios e de um inimigo invisível e vampiresco em uma batalha nos palcos do céu e do inferno, os arquétipos e as imagens simbólicas empregadas nos documentários atualizaram mitologias que desde o advento da bomba atômica vêm impressionando a imaginação ocidental nas interpretações sobre a energia nuclear.

Vimos que, ao contrário das escatologias redentoras, a imaginação contemporânea sobre o apocalipse atômico favoreceu a emergência de uma noção dessacralizada de um

fim de mundo sem retorno. Nos documentários, essa narrativa pareceu ser reforçada pela exploração da imagem dos fetos monstruosos, das crianças fantasmagóricas e do inimigo invisível, que indiciavam um futuro definitivamente aniquilado. Contudo, quando o desfecho do documentário de Musto optou por ressaltar a resignação serena do velho sábio, detentor de poderes ocultos obtidos na experiência com a radiação, a narrativa sugeriu uma reviravolta esperançosa e, conseqüentemente, redentora - o que nos indica, portanto, que mesmo em um contexto de desencantamento - ou talvez, precisamente por isso - a recorrência à noção clássica do mito cíclico de destruição e renovação nessas produções audiovisuais se fez presente.

REFERÊNCIAS

- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- INSIDE Chernobyl (Inside Chernobyl). Direção de Adrian Musto. Inglaterra: Arkitekture, 2012. 37 min., cor.
- JUNG, Carl. (Org.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- JUNG, Carl. *Arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- KELLER, Corey. The naked truth or the shadow of doubt?: X-Rays and the problematic of transparency. *InVisible Culture: An Electronic Journal For Visual Culture*, [online], n. 7, 2004. Disponível em: <<http://ivc.lib.rochester.edu/the-naked-truth-or-the-shadow-of-doubt-x-rays-and-the-problematic-of-transparency/>>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- NIKIFOROV, Yuri; GNEPP, Douglas. *Pediatric thyroid cancer after the Chernobyl disaster*. Minsk: Minks Medical Institute, 1994.
- PETRYNA, Adriana. *Life exposed: biological citizens after Chernobyl*. New Jersey: Princeton University Press, 2013.
- PICART, Caroline Joan S.; BROWNING, John Edgar. Monstrosity and multiculturalism. In: PICART, Caroline Joan S.; BROWNING, John Edgar (Eds.). *Speaking of monsters: A teratological anthology*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 1-12.
- RONNBERG, Ami (Coord.). *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. Colônia: Taschen, 2012.

SKAL, David J. What we talk about when we talk about monsters. In: PICART, Caroline Joan S.; BROWNING, John Edgar (Eds.). **Speaking of monsters: A teratological anthology**. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. xi-xiii.

THE BATTLE of Chernobyl. (The Battle of Chernobyl). Direção de Thomas Johnson. França: Play Film, 2006. 94 min., cor.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ; Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas**. São Paulo: Boitempo, 2011.

ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. **Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOTAS

- 1 Tradução livre: “A associação entre a radiação e a glândula da tireoide e o subsequente câncer da tireoide em crianças foi primeiramente reportado por Duff e Fitzgerald, em 1950. Desde então, numerosos casos confirmados têm documentado o crescimento da incidência de neoplasias em pacientes na infância, a maioria dos quais tinha uma história de irradiação prévia”.
- 2 Tradução livre: “Apesar de suas diferenças, as definições [...] têm os seguintes elementos em comum: (1) ‘o monstruoso’, entendido como sinônimo de ‘anormal’ ou defeituoso; e (2) a gênese ou desenvolvimento, crescimento ou genealogia de algo ‘diferente’ do que o ‘normal’”.
- 3 Tradução livre: “Ao mesmo tempo que os raios X ofereciam a possibilidade de uma visão aparentemente infinita, eles também levantavam questões poderosas sobre os limites da percepção sensorial humana. Consequentemente, o modelo de visão sugerido pelo raio X desafiava as crenças antigas sobre como o conhecimento do mundo era adquirido e lançava dúvidas sobre qualquer compreensão filosófica do mundo como cognoscível por meio da observação sensorial”.

Artigo recebido em: 27 de agosto de 2017.

Artigo aceito em: 18 de março de 2019.