

# ADAPTAÇÕES EM FOCO: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE A OBRA LITERÁRIA *VOZES DE TCHERNÓBIL* E A MINISSÉRIE TELEVISIVA *CHERNOBYL*

**ISABEL SANTOS BRITO\***

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), São Paulo, SP, Brasil.

Recebido em: 25 fev. 2020. Aprovado em: 3 jul. 2020.

Como citar este artigo: BRITO, I. S. Adaptações em foco: semelhanças e diferenças entre a obra literária *Vozes de Tchernóbil* e a minissérie televisiva *Chernobyl*. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 20, n. 2, p. 194-207, maio/ago. 2020. doi: 10.5935/cadernosletras.v20n2p194-207

## Resumo

O cinema e a literatura se reinventam a cada ano, e a transposição entre tais mídias é sempre fonte de novas possíveis pesquisas. O livro *Vozes de Tchernóbil*, de Svetlana Aleksiévitich, é exemplo desse movimento: os relatos do povo (bombeiros, liquidadores, donas de casa etc.) da cidade-base da usina foram parte das referências usadas para a criação da minissérie de 2019 *Chernobyl*. O artigo aqui desenvolvido utiliza-se dessas obras supracitadas para discutir o assunto, para refletir a respeito da importância da literatura para o cinema e como se dá a transposição de mídias nesse caso tão recente, expondo-o e analisando-o sob a ótica de Hutcheon, Stam, Gagnebin e Sarlo.

---

\* E-mail: belbritosp@hotmail.com  
 <https://orcid.org/0000-0003-0594-3334>

## Palavras-chave

Transposição de mídia. Adaptação. Chernobyl.

## INTRODUÇÃO

O estudo das adaptações possui bastante material publicado (inclusive os que servirão de fonte para este artigo). Desde obras canônicas, como as peças de Shakespeare, transpostas das mais variadas formas (o filme *Romeu + Julieta*, de 1996, ou o musical *Amor, sublime amor*, de 1961), até a literatura fantástica contemporânea, como a saga *Crepúsculo* transformada em filmes em 2008, sempre há espaço para recontar histórias e criar narrativas a partir de textos já conhecidos.

Sendo assim, não é de se espantar que o estudo analítico das adaptações ainda esteja em voga e, por conta da atualização e evolução das tecnologias e práticas sociais, esteja construindo seu arcabouço teórico ao longo da modernidade e contemporaneidade. Em outras palavras, sempre haverá novas tendências e novas criações adaptadas.

Não obrigatoriamente uma transposição precisa ser feita de um livro para um filme, apesar de ser bastante comum essa forma de adaptar. Com o advento do cinema, com os irmãos Lumière no final do século XIX, e sua popularização ao longo da primeira metade do século XX, tornou-se possível transformar o texto escrito em imagem e, a partir de 1927 com o primeiro filme musical *O cantor de jazz*, em som. Com a película, surgiu o *boom* dos musicais e as décadas de 1930 a 1960 ficaram marcadas por grandes clássicos, como *O mágico de Oz* em 1939 (adaptado do livro homônimo de 1900), *Agora somos felizes* em 1944 (adaptado da série de contos de Sally Benson de 1941 e 1942), *Cantando na chuva* em 1952 (transformado em livro por Peter Wollen em 1995), *Nasce uma estrela* em 1954 (recentemente adaptado e refilmado em 2018) e *Mary Poppins* em 1964 (baseado na série de livros infantis de 1934). Judy Garland, Fred Astaire, Gene Kelly e Julie Andrews são alguns dos nomes de destaque da era de ouro dos musicais hollywoodianos.

Mais recentemente, o que se tornou popular foi a adaptação de romances em séries, minisséries ou telenovelas. Os romances de Jane Austen são extremamente bem cotados pela crítica com as adaptações em minisséries realizadas

pela emissora britânica BBC, como *Orgulho e preconceito* (1995), *Razão e sensibilidade* (2008), *Emma* (2009), entre outros. Já no Brasil, e novamente citando Shakespeare, a peça *A megera domada* foi base para uma das novelas de época mais reprisadas, *O cravo e a rosa*, transmitida pela emissora Rede Globo pela primeira vez em 2000 e mais recentemente em 2019.

No âmbito dos livros *young adult* (YA – literalmente jovens adultos), gênero comum entre pré-adolescentes e jovens norte-americanos, a popularização das séries possibilitou que obras famosas como *Os treze porquês* (2007), de Jay Asher, virassem séries longas que inclusive ultrapassam o universo criado no livro e vão além das histórias escritas, como foi o caso da série do serviço de *streaming* Netflix com série homônima em 2017.

Sabendo da presença comum das adaptações literárias em filmes e séries que refletem o panorama social em que foram lançados, este trabalho tem foco justamente no processo de transposição da obra escrita para a obra em movimento. Com o objetivo de entender como o fenômeno da transposição de livro para série/filme talvez seja o mais comum entre as adaptações, trazem-se para a discussão a série *Chernobyl*, de 2019, baseada no acidente nuclear de 1986, e o livro *Vozes de Tchernóbil*, de Svetlana Aleksievitch, lançado pela primeira vez em 1997 e vencedor do Nobel da Literatura em 2015.

Aqui, pretende-se, por meio de análises comparativas entre as duas obras, discutir se os relatos contidos na série são similares aos transcritos no livro, de modo a verificar como a carga emocional se define em cada obra e como as narrativas são retratadas em cada uma. Para entender a relevância de haver obras baseadas em eventos reais, questionar-se-á o que o fato de a série não ser de origem russa acrescenta à discussão aqui tratada: no que a população de Pripjat na série se difere dessa mesma população nos relatos escritos.

Como já discutido, não existe uma data-limite específica entre a obra-fonte e a adaptação para que esta seja considerada boa. No caso em questão, observar-se-á o significado de o livro ter mais de 20 anos desde sua publicação original e a série ser tão recente.

Os relatos são pessoais, individuais e intransferíveis. Por esse motivo, Aleksievitch (2016, p. 40) afirma que

[...] não é sobre Tchernóbil, mas sobre o mundo de Tchernóbil. Sobre o evento propriamente, já foram escritos milhares de páginas e filmados centenas de milhares de metros em película. Quanto a mim, eu me dedico ao que chamaria de história omitida, aos rastros imperceptíveis da nossa passagem pela Terra e

pelo tempo. Escrevo os relatos da cotidianidade dos sentimentos, dos pensamentos e das palavras. Tento captar a vida cotidiana da alma. A vida ordinária das pessoas comuns. Aqui, no entanto, nada é ordinário: nem as circunstâncias, nem as pessoas [...]. Tchernóbil, para elas, não é uma metáfora ou um símbolo, mas a sua casa.

A série expõe alguns desses relatos para construir a imagem da vida cotidiana de Pripyat, a partir da população comum (bombeiros, mães de família, camponeses etc.). A base deste trabalho é, então, a seguinte hipótese: a série televisiva *Chernobyl* não teria o mesmo impacto emocional se não tivesse se utilizado dos relatos compilados por Svetlana.

Essa hipótese será desenvolvida por meio de uma pesquisa qualitativa baseada em comparações e guiada pelo referencial teórico com base em Linda Hutcheon, Robert Stam, Jeanne Marie Gagnebin e Beatriz Sarlo.

## O QUE FOI CHERNOBYL?

Construída em 1970, no norte da Ucrânia, Chernobyl era a cidade-sede das usinas nucleares utilizadas para a geração de energia, durante a Guerra Fria, na União Soviética. Não sendo cidade residencial, Chernobyl era apenas o local de trabalho para os operários que moravam em Pripyat, a cidade-residência para eles e suas famílias, na qual havia escolas, hospitais, complexos de moradia, parques e mercados. Localizada a 20 km de distância das usinas, a vida era bastante comum para os trabalhadores e moradores.

Na madrugada do dia 25 para o dia 26 de abril de 1986, durante um teste de segurança efetuado na usina, o reator de número quatro explodiu. Antes habitada por cerca de 50 mil pessoas, a cidade de Pripyat foi evacuada quase imediatamente após o acidente, o qual, de acordo com dados da revista *Exame* (RUIC, 2019), foi de intensidade entre 100 e 400 vezes maior do que a bomba atômica de Hiroshima.

Ainda hoje, mais de 30 anos após o acidente, há residentes na região conhecida como “zona de exclusão”, que abrange uma área de 2.600 km<sup>2</sup> entre a Ucrânia e a Bielorrússia. Conhecidos como “Samosely”, são majoritariamente idosos e vivem de maneira ilegal, sobrevivendo de plantações no solo contaminado.

## CONTEXTOS DE CRIAÇÃO: LIVRO E SÉRIE

Svetlana Aleksievitch, nascida em 1948, na Ucrânia, passou a infância e a adolescência na Bielorrússia. Formada em jornalismo pela Universidade de Minsk, trabalhou em revistas e jornais e escreveu desde reportagens até ensaios e crônicas. A partir de seus escritos e influências do gênero, Svetlana começou a desenvolver a “novela-coletiva” ou “novela-oratório”, como ficou conhecido o estilo literário que usa em seu primeiro livro *A guerra não tem rosto de mulher*, de 1983.

Com esse estilo, a autora coleta relatos de mulheres que lutaram pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) durante a Segunda Guerra Mundial e cria um mosaico de vozes nunca ouvidas: ex-combatentes, enfermeiras, cozinheiras, pilotos de avião e diversas outras contam sob o ponto de vista feminino o que foi a violência da guerra. Svetlana cria, desse modo, uma colcha de retalhos que, juntos, contam uma história conhecida sob um novo ponto de vista e uma nova forma de narrar. Sobre o assunto, Gagnebin (2009, p. 53) afirma:

O narrador [...] constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre cacos de uma tradição em migalhas. [...] O narrador também seria a figura do trapeiro, [...] do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos.

Seguindo esse *modus operandi*, Svetlana compôs, entre 1987 e 1997, *Vozes de Tchernóbil*, entrevistando mais de 500 pessoas, como operários, mães de família, liquidadores<sup>1</sup> e camponeses, alguns ainda hoje residentes na zona proibida. O mosaico de vozes e monólogos marcados por um fluxo de pensamento forte e cheio de sentimentalismo transformou o livro em uma obra única.

Sobre sua forma de escrita, a autora relata o seguinte:

Eu vejo o mundo, como vozes, como cores, como era. De livro para livro, eu mudo, os assuntos mudam, mas o fio narrativo permanece o mesmo. É o fio

<sup>1</sup> Nome popular dado aos soldados e jovens recrutados para o extermínio de animais contaminados nos arredores da zona de exclusão de Chernobyl e Pripyat.

narrativo de pessoas que eu vim a conhecer. ... Com mil vozes eu posso criar – e você dificilmente pode chamar isso de realidade, porque a realidade continua incomensurável – uma imagem de meu tempo, de meu país. ... Tudo forma uma espécie de pequena enciclopédia, da minha geração, das pessoas que eu conheci. Como elas viviam? No que acreditavam? Como morreram e como matavam? E o quão arduamente buscaram pela felicidade e falharam em conseguí-la? (SVETLANA, 2019, tradução nossa).<sup>2</sup>

No caso da série, lançada 33 anos após o acidente nuclear, o criador e idealizador do projeto, Craig Mazin, já é bem familiarizado com o conceito hollywoodiano de filmes *blockbusters*, cujo apelo comercial e popularidade levam milhares de pessoas ao cinema, arrecadando centenas de milhares de dólares. Para o nova-iorquino, esse cenário é bastante conhecido, após ter trabalhado como roteirista, escritor e produtor executivo em franquias como *Todo mundo em pânico* e *Se beber, não case*, além de seu último grande sucesso, *O caçador e a rainha do gelo*, cujo orçamento foi superado em cerca de 50 milhões de dólares, um dos menos lucrativos da carreira do cineasta.

O diretor da série, o sueco Johan Renck, também não está longe do sucesso da mídia televisiva, tendo trabalhado anteriormente como produtor musical em videoclipes de Madonna, Beyoncé e David Bowie, este último em um vídeo de dez minutos em 2015, o qual conta com mais de 40 milhões de visualizações no YouTube. Na televisão, o diretor coordenou episódios das séries *hit Breaking bad*, *The walking dead* e *Bates Motel*, tendo sido cotado para outros grandes sucessos, como *Game of thrones* (da mesma emissora de *Chernobyl*).

Ao ser entrevistado por Drew Schwartz (2019), para a revista *Vice*, Mazin falou sobre a leitura de Svetlana e o efeito em seu processo criativo para a série.

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 Alexievich fez aqui, acho,

2 “I see the world as voices, as colors, as it were. From book to book, I change, the subjects change, but the narrative thread remains the same. It is the narrative thread of the people I have come to know. ... With thousands of voices I can create – you could hardly call it reality, since reality remains unfathomable – an image of my time, of my country. ... It all forms a sort of small encyclopedia, the encyclopedia of my generation, of the people I came to meet. How did they live? What did they believe in? How did they die and how did they kill? And how hard did they pursue happiness, and did they fail to catch it?”

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 gerais, líderes de partido ou gente comum, não importa. E achei isso maravilhoso. O livro realmente me inspirou.

Como pode ser observado, existe uma influência explícita na adaptação, justamente por conter relatos pessoais de sobreviventes do acidente, dando vazão a uma realidade pouco comentada, mas que traz o sentimento de proximidade a um evento mundialmente conhecido como o pior acidente nuclear da história.

## A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO: ETAPA EM QUE A TELEVISÃO E A LITERATURA SE ENCONTRAM OU SE SEPARAM

Um bom início para a discussão do tema é a obra de Hutcheon e O’Flynn (2013, p. 8), *A theory of adaptation*, que traz como uma das definições possíveis de adaptação “uma transposição reconhecida de outros trabalhos ou obras identificáveis”.<sup>3</sup> Em termos simples, são histórias recontadas, trazidas para novos períodos históricos e contextos sociais.

Apesar de, como já mencionado anteriormente, as adaptações estarem bastante em voga atualmente, não se pode deixar de notar a hierarquia que se forma entre obra literária e obra cinematográfica resultante do processo de transposição de mídias, na qual a segunda está sempre em posição de inferioridade quando se fala da opinião popular e até mesmo de alguns críticos: “A literatura goza, como se vê, de um estatuto particularmente privilegiado no seio das atividades semióticas” (TODOROV, 2008, p. 54).

É necessário, a partir daqui, estabelecer alguns pontos básicos ao se falar de adaptações. Primeiro, não deve existir essa contraposição ao comparar fonte e adaptação; deve-se, assim, ver a obra adaptada como um novo trabalho, também original e repleto das especificidades atribuídas por seus criadores. Em suma, “uma lição é de que ser segundo não é ser secundário ou inferior; igualmente, ser primeiro não é ser originário ou autoritário. [...] Há muitos

3 Todas as traduções da obra de Hutcheon e O’Flynn presentes neste trabalho foram feitas pela autora do artigo.

e variados motivos por trás da adaptação e poucos envolvem fidelidade” (HUTCHEON; O’FLYNN, 2013, p. XV).

Entende-se, portanto, que ambos os processos de criação são válidos. Distinguindo-os, Hutcheon e O’Flynn (2013, p. 2) argumentam que “arte é derivada de outra arte; histórias são derivadas de outras histórias”. Há diferenças entre uma obra escrita e um filme, mas, essencialmente,

Todos esses adaptadores [...] usam as mesmas ferramentas que contadores de histórias sempre usaram: eles atualizam ou concretizam ideias; eles fazem seleções simplificadas, mas também amplificam e extrapolam; eles fazem analogias; eles criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante (HUTCHEON; O’FLYNN, 2013, p. 3).

Outro ponto importante a se destacar é a questão de “fidelidade”: não se deve focar a qualidade de uma obra adaptada de acordo com a semelhança entre sua obra-fonte. De acordo com Stam (2006, p. 27), a criação de novas obras transcende essa questão e faz com que o novo trabalho gerado seja considerado de forma individual:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos.

Ainda em Stam (2006, p. 50),

[...] o romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar.

Ou seja, o fato de uma obra adaptada não ser extremamente semelhante à fonte não é fator de valoração; ao surgir uma nova obra, o processo de cria-

ção e adaptação tem escolhas e pontuações dos criadores, que devem ser respeitadas, até porque “um romance, para que seja dramatizado, tem de ser destilado, reduzido em tamanho e assim, inevitavelmente, complexidade” (HUTCHEON; O’FLYNN, 2013, p. 36). Tais reduções não significam, no entanto, uma diminuição da qualidade.

Tendo essas questões estabelecidas, pode-se partir para o *corpus* da presente análise. No caso de *Chernobyl*: a série, em apenas cinco episódios, pôde retratar de forma dramática todo um contexto histórico e político complexo, como era o da União Soviética pós-acidente. Com a ampliação do contexto – pois se sabe que Svetlana opta por deixar a população ordinária de Chernobyl falar sobre a experiência pessoal que teve –, tem-se, em detrimento deste, a diminuição de outro contexto: o social.

Ainda que tenham sido retratados em diversas cenas, muitos relatos de suma importância no livro de Svetlana foram reduzidos a cenas curtas, como no quarto episódio, “The happiness of all mankind”, no qual uma senhora, que representa as *babushkas* russas, recusa-se a sair de sua terra. O que no livro é um relato de oito páginas de Zinaída Ievdokímovna Kovaliénka, moradora da zona proibida, torna-se uma cena de menos de cinco minutos. O impacto do relato real é inegavelmente mais forte do que a cena, apesar de benfeita.

Às vezes os policiais passam por aqui, para controlar a aldeia, e então me trazem pão. Mas o que eles controlam? Aqui vivemos apenas eu e o gatinho. Esse já é outro gatinho. Os policiais tocam a buzina, e para nós é uma festa. Corremos para vê-os. Trazem ossos para o gato. E me perguntam: “E se aparecerem assaltantes?”. “O que vão roubar de mim? O que vão levar? A alma? A alma é só o que me resta” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 63).

Tal diferença não significa que a minissérie não possui profundidade ou não emociona com as cenas entre Ludymila e Vassíli Ignatienko, esposa e bombeiro recrutado para trabalhar na noite do incêndio. Repleto de intimismo, o relato escrito tem uma correspondência forte com a atriz Jessie Buckley, que foi capaz de transmitir parte do sentimento da mulher real para as telas. No entanto, o sentimento mais forte é visto no relato da viúva: “Durante a madrugada, sonhei que ele [Vássili] me chamava, ainda estava vivo, me chamava em sonho: ‘Liúcia! Liúciénka!’. Mas depois que morreu, não me chamou nem uma vez. Nem uma vez... (Chora)” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 20).

Tão importante é a questão da liberdade tomada por uma adaptação que foi abordada por Hutcheon e O'Flynn (2013, p. 121) da seguinte forma:

Às vezes, eles são muito dependentes, e a adaptação resultante não faz sentido sem a referência e consciência do texto adaptado. Para uma adaptação bem-sucedida em seu próprio mérito, deve ser para ambas as audiências, cientes e não cientes.

No caso da série, como poucos espectadores conhecem a obra de Svetlana, a demanda de uma fidelidade entre a série e o livro é quase nula; como explica Hutcheon e O'Flynn (2013), se não se sabe que a obra é uma adaptação, ela é encarada como qualquer outra obra: original. E é assim, segundo ela, que deve ser analisada uma adaptação – a partir de sua originalidade e completude em si própria.

No entanto, é necessário retornar à hipótese inicial deste trabalho: existe o mesmo teor emocional na série sem as cenas que retratam o povo de Prypiat? A resposta é simples quando se sabe a magnitude dos relatos do livro. Tão honestos e bonitos, é difícil ver a série como algo que ultrapasse o escrito.

O livro trata da memória de um povo e do que restou de uma comunidade obrigada a largar a própria vida por conta de uma ameaça invisível como era a radiação. Existe, então, uma importância na obra de Svetlana que a torna insubstituível: o registro da história oral do acontecimento mais desastroso do fim do século XX. A autora torna-se parte de um processo histórico que transcende o entretenimento:

[...] o historiador atual se vê confrontado com uma tarefa também essencial, mas sem glória: ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. [...] Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror [...]. 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).

Sob essa ótica, entende-se que a série, apesar de possuir intencionalidade própria – o retrato das personagens do governo e de suas motivações é algo que

não está no livro, mas se encaixa perfeitamente bem no contexto da série – e ser, de fato, grandiosa no que tange a relatar o acidente tal qual como foi em seus pormenores, não possui o mesmo impacto em seus espectadores como o livro teve em seus leitores; é impactante, sim, mas acaba por se perder em meio a tantas outras séries e filmes que brigam para ocupar seu espaço no gosto popular.

Com relação a questões políticas, a série sendo américo-britânica traz uma discussão importante que também é explorada no livro de outra forma. Quanto aos relatos memoriais, a escrita de Svetlana mostra a brutalidade com que o povo foi tratado ao ser evacuado de sua terra – é o povo russo falando da situação emergencial na qual se encontrava. A série, por sua vez, procura demonstrar o acidente por dentro do governo, pelos olhos dos ministros e comandantes do alto escalão soviético. Enquanto essa poderia ser uma vantagem, ela é perdida quando o debate recai sobre o antigo tema “vilões *versus* mocinhos”, tão comum ao cinema. Não existe um debate significativo sobre questões sociais mais aprofundadas, apenas a visão ocidental do que foi o comunismo, um erro que levou à morte de centenas de pessoas, e o posicionamento da série não inova, mas repete o senso comum de “culpados” e “inocentes” – o qual não deixa de estar correto, mas é raso demais quando comparado aos relatos polissêmicos e originais do povo real.

Os filmes contemporâneos de Hollywood tendem a ser fóbicos em relação a qualquer ideologia vista como “extrema”, seja ela proveniente da esquerda ou da direita. As adaptações hollywoodianas freqüentemente “corrigem” suas fontes ao extrair delas o que é controverso – como o lesbianismo em *A Cor Púrpura* – ou revolucionário – como o socialismo em *Vinhas da Ira* – ou difícil – como a técnica reflexiva em *Lolita* – ou anticinematográfico – as passagens filosóficas em *Moby Dick* (STAM, 2006, p. 44).

No que se refere à semelhança primordial entre as obras, tanto a série quanto o livro são de grande valor para a visão moderna de mundo e sujeito; tratando do passado, eles relembram a importância de manter viva a memória daqueles que viram e viveram Chernobyl:

Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum* (SARLO, 2007, p. 24-25, grifos da autora).

É preciso que esse processo de rememoração de uma tragédia esteja sempre em voga, e uma maneira de fazê-lo foi a encontrada por Mazin e Renck ao transporem para a série os relatos do povo. Os trabalhos do criador e diretor são, de fato, valiosos, agregando aos relatos compilados por Svetlana a força da imagem e do som que somente o cinema pode trazer. No entanto, sem a fala de uma esposa, uma viúva solitária, de liquidadores e os horrores que presenciaram, haveria a história de um acontecimento, mas não a história do povo que sobreviveu a ele. Sem essa visão, o que sobra são fatos sem vida, encabeçados por pessoas que não estiveram naquelas terras contaminadas.

Devemos lembrar o passado, sim; mas não lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado. [...] A exigência de não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deve produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente (GAGNEBIN, 2009, p. 103).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Remontando à ideia básica de adaptação, é sempre importante manter em mente que o trabalho de transposição de mídias não gera apenas uma versão de um trabalho que já existe, mas o qual se torna, por si só, uma nova criação. Assim é por conta das transformações ocorridas durante esse processo, que variam de acordo com quem o encabeça e suas intencionalidades, como visto anteriormente em Stam (2006, p. 24).

Em relação à hipótese que norteou a presente pesquisa, entende-se que, apesar de haver diferentes intencionalidades, contextos e especificidades em cada obra, incluindo a carga emocional depositada, a obra de Svetlana possui foco maior no sentimentalismo do povo russo, contando uma história que, até então, não havia sido observada com o grau de atenção que merecia. A série, por mais que trate desse mesmo povo que vocalizou as dificuldades, concretas e abstratas, de ser o povo pós-Chernobyl, não pôde superar o trabalho memorial do livro; sem os relatos escritos, as ótimas cenas com Jessie Buckley ou as *babushkas* russas não seriam tão tocantes quanto foram.

Ora, um ponto de convergência entre ambos os trabalhos – e, por definição, entre as adaptações em geral – é a preservação da memória histórica,

política e social de um período. Nos dois casos, a grandeza do que foi o acidente nuclear de Chernobyl é respeitada e repercutiu diversas discussões de suma importância. “A memória é sempre anacrônica” (SARLO, 2007, p. 56), portanto, reconstituições de um evento sempre serão importantes para manter viva não só a lembrança de algo passado, como também a esperança de que o futuro possa aprender com ela.

Enfim, no que tange à adaptação como criação, o essencial é manter em foco a originalidade de uma nova obra, cujas qualidades ou defeitos sejam analisados além da similaridade com a obra-fonte.

Sendo assim, apesar de não ultrapassar o grau de inovação que o livro trouxe com sua primeira publicação, *Chernobyl* é, de fato, uma grande obra televisiva merecedora dos prêmios que recebeu, bem como *Vozes de Tchernóbil*, uma das fontes das quais bebeu.

## Adaptations in focus: similarities and differences between the literary work *Voices from Chernobyl* and the TV series *Chernobyl*

### Abstract

Cinema and literature reinvent themselves each year, and the transposition between these media is always a source for new research. The book *Voices from Chernobyl*, by Svetlana Aleksievitch, is an example of this movement: the reports from the people that lived in the city in which the power plant was based (firefighters, liquidators, homemakers, among others) were part of the references used for the creation of the 2019 TV series *Chernobyl*. This article uses both of the works cited to discuss the matter, to reflect upon the importance of literature for the cinema, and how the media transposition happens in this so recent case, exposing it and analyzing it under the optics of Hutcheon, Stam, Gagnebin, and Sarlo.

### Keywords

Media transposition. Adaptation. Chernobyl.

## REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVITCH, S. *Vozes de Tchernóbil: crônica do futuro*. Tradução Sonia Branco. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHERNOBYL. Direção: Johan Henck. 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: HBO; Reino Unido: Sky Atlantic, 2019. Warner Bros. Television Distribution.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar esquecer escrever*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

HUTCHEON, L.; O'FLYNN, S. *A theory of adaptation*. 2nd. ed. Oxfordshire: Routledge, 2013.

RUIC, G. 33 anos depois do acidente nuclear, veja como está Chernobyl na vida real. *Exame*, São Paulo, 20 jun. 2019. Disponível em: <https://exame.com/mundo/33-anos-depois-do-acidente-nuclear-veja-como-esta-chernobyl-na-vida-real/>. Acesso em: 24 set. 2019.

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

SCHWARTZ, D. A obsessão de anos de Craig Mazin em fazer “Chernobyl” ser terrivelmente precisa. Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/j5wbq4/a-obsessao-de-anos-de-craig-mazin-em-fazer-chernobyl-ser-terrivelmente-precisa](https://www.vice.com/pt_br/article/j5wbq4/a-obsessao-de-anos-de-craig-mazin-em-fazer-chernobyl-ser-terrivelmente-precisa). Acesso em: 23 set. 2019.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 28 jul. 2020.

SVETLANA, A. Literary Agency Galina Dursthoff. [2019]. Disponível em: <http://www.dursthoff.de/author.php?m=3&aid=40>. Acesso em: 20 set. 2019.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.