

**Milton do Prado**

Pontifícia Universidade  
Católica do Rio Grande do Sul –  
PUC-RS  
ORCID: 0000-0002-2806-831X  
Email: miltonrainer@gmail.com

**Cristiane Freitas Gutfreind**

Pontifícia Universidade  
Católica do Rio Grande do Sul –  
PUC-RS  
ORCID: 000-0001-7333-3146  
Email:  
cristianefreitas@puhrs.br



Este trabalho está licenciado sob uma  
licença [Creative Commons Attribution  
4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Copyright (©):**

Aos autores pertence o direito  
exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

**A Volta do Medo Atômico:  
As imagens das explosões nas séries  
*Twin Peaks e Chernobyl***

*The Return of Atomic Fear:  
Images of explosions in Twin Peaks and  
Chernobyl miniseries*

*Le retour de la peur atomique :  
Les images des explosions dans les  
séries Twin Peaks et Chernobyl*

PRADO, M.; GUTFREIND, F., C. A Volta do Medo Atômico:  
As imagens das explosões nas séries *Twin Peaks e Chernobyl*.  
Revista Eco-Pós, v. 25, n. 2, p.193-212, 2022. DOI:  
10.29146/ecops.v25i2.27901.

## RESUMO

O presente artigo propõe uma análise das cenas de explosões nucleares nas séries *Twin Peaks* (2017) e *Chernobyl* (2019), comparando-as com a representação das imagens nucleares em outros filmes, sejam documentários ou de ficção. O objetivo é entender como essas duas séries exploram e configuram o medo da destruição, de certa forma prenunciando o momento de tensão atômica atual decorrente das ameaças russas feitas após a invasão da Ucrânia. Para isso, iremos nos servir principalmente dos estudos de Evans (1998) e Puiseux (1998, 2009, 2020) para construirmos um panorama da representação da bomba no cinema, assim como nos apoiar no conceito de circuito de sensações de Jervis (2015) e da ideia de irrepresentabilidade da bomba defendida por Anders (2011).

**PALAVRAS-CHAVE:** *Nuclear; Atômico; Representação; Cinema; Série.*

## ABSTRACT

This article proposes an analysis of the scenes of nuclear explosions in the series *Twin Peaks* (2017) and *Chernobyl* (2019), comparing them with the representation of nuclear images in other films, whether documentaries or fiction. The objective is to understand how these two series explore and configure the fear of destruction, in a way foreshadowing the moment of current atomic tension arising from the Russian threats made after the invasion of Ukraine. For this, we will mainly use the studies of Evans (1998) and Puiseux (1998, 2009, 2020) to build an overview of the representation of the bomb in film, in addition to relying on the concept of circuit of sensations by Jervis (2015) and the idea of irrepresentability of the bomb defended by Anders (2011).

**KEYWORDS:** *Nuclear; Atomic; Representation; Cinema; Series.*

## RÉSUMÉ

Cet article propose une analyse des scènes d'explosions nucléaires dans les séries *Twin Peaks* (2017) et *Chernobyl* (2019), en les comparant à la représentation des images nucléaires dans d'autres films, qu'ils soient documentaires ou de fiction. Le but est de comprendre comment ces deux séries explorent et configurent la peur de la destruction, préfigurant en quelque sorte le moment de tension atomique actuel né des menaces russes proférées après l'invasion de l'Ukraine. Pour cela, nous nous appuierons principalement sur les études d'Evans (1998) et de Puiseux (1998, 2009, 2020) pour construire un panorama de la représentation de la bombe au cinéma, ainsi que sur le concept de circuit des sensations de Jervis (2015) et de l'idée d'irreprésentabilité de la bombe défendue par Anders (2011).

**MOTS-CLÉS:** *Nucléaire; Atomique; Représentation; Cinéma; Série.*

Submetido em 20 de Junho de 2022

Aceito em 07 de Setembro de 2022

## Prólogo

Em 27 de fevereiro de 2022, três dias depois de ordenar a invasão da Ucrânia, o presidente russo Vladimir Putin determinou que as forças militares de seu país colocassem o arsenal nuclear em alerta máximo. Quase um mês depois, o porta-voz do Kremlin, Dmitry Peskov, disse em entrevista que seu país poderia usar este arsenal “se houvesse uma ameaça real à sua existência”<sup>1</sup> – declaração suficientemente vaga para não soar como uma ameaça inquestionável, mas clara o bastante para trazer de volta ao mundo o clima de medo da destruição atômica. Não que a ameaça nuclear tivesse desaparecido do imaginário e só tivesse retornado agora. Para ficarmos com os exemplos mais evidentes, basta lembrar do acidente de Fukushima, em 2011, que lembrou ao mundo que a segurança das centrais nucleares nunca estará totalmente sob controle; ou dos testes nucleares levados de forma ao mesmo tempo secreta e como provocação pela Coreia do Norte nas duas últimas décadas. De fato, desde que as primeiras bombas atômicas foram usadas em 1945, a ameaça nuclear nunca sumiu, embora seja reativada de tempos em tempos por configurações geopolíticas e objetos culturais que alimentam o medo da destruição total através desse tipo de tecnologia, um sentimento que vamos denominar aqui de medo atômico. O que parece ressurgir em 2022 após as ameaças do presidente russo é talvez mais uma dessas manifestações de retroalimentação do medo atômico, mas certamente não a única, que aparecem e reaparecem em ciclos que formam uma espécie de circuito de sensações, da forma como John Jervis os define, como “processos ostensivamente ‘reais’, ligando corpos, mentes, tecnologias e ‘outros’: uma realidade ‘cultural’ que aponta e tenta incorporar dimensões discursivas e físicas” (Jervis, 2015).

O apocalipse nuclear faz parte do imaginário popular desde que imagens da destruição de Hiroshima e Nagasaki foram difundidas pelo cinema e pela televisão. O cinema de ficção, em especial, abordou em diferentes fases e de diferentes maneiras o medo do desastre total, com certas ondas que se correspondem, cada uma a sua maneira, a momentos históricos específicos. Há alguns anos, duas séries de TV se destacam pelas abordagens particulares do perigo nuclear.

---

<sup>1</sup> “So, if it is an existential threat for our country, then it (nuclear weapons) can be used in accordance with our concept”. Entrevista feita por Christiane Amanpour, em 22 de março de 2022. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=N4bBgcmnZEQ&t=5s&ab\\_channel=AmanpourandCompany](https://www.youtube.com/watch?v=N4bBgcmnZEQ&t=5s&ab_channel=AmanpourandCompany). Consultado em 8/6/2022. Tradução nossa.

Primeiramente, *Twin Peaks – O Retorno* (2017) introduz em um de seus episódios, de forma ao mesmo tempo brusca e poética, a explosão de uma bomba atômica em um deserto nos Estados Unidos. Já *Chernobyl* (2019) baseia toda sua narrativa na exploração dramática do maior acidente nuclear da história, com foco especial na condução política da antiga república soviética. O objetivo deste artigo é analisar como estas duas séries exploram e configuram esta ameaça, de certa forma prenunciando o momento de tensão atômica atual surgido a partir das ameaças russas que emergem depois da invasão da Ucrânia. Antes de mais nada, convém entender melhor como essas duas séries aparecem no grande conjunto imagético sobre a bomba atômica alimentado anteriormente pelo cinema e pela TV, que por sua vez se definiram a partir não somente da criatividade de artistas, mas também de pressões políticas, demandas sociais, restrições orçamentária e do próprio acesso ao registro de imagens das explosões.

## 1. A bomba atômica como documento

Os registros em imagem dos testes atômicos sempre foram uma preocupação primordial dos Estados Unidos, que filmaram as mais de mil explosões realizadas entre 1945 e 1998. Algumas destas imagens em movimento foram divulgadas, a começar pela primeira explosão atômica feita na história em 16 de julho de 1945, o *Trinity Test*, no estado americano do Novo México, filmada com três câmeras, editada e exibida internacionalmente em outubro daquele ano como um cinejornal da *Gaumont British*<sup>2</sup>. Com o agravamento da Guerra Fria, no entanto, a maior parte deste material foi considerado confidencial pelo governo norte-americano e só recentemente voltou a ser recuperado e reanalisado cientificamente<sup>3</sup>. Durante o período da tensão que se seguiu ao fim da Segunda Guerra, tão importante quanto realizar os testes atômicos era filmá-los, transformando este material em poderoso segredo de guerra, mas eventualmente divulgando as imagens como demonstração do crescente poder do arsenal

<sup>2</sup> A Gaumont British foi uma subsidiária da Gaumont francesa entre 1934 e 1959. Além de produzir os primeiros filmes de Alfred Hitchcock, também foi produtora de uma série de cinejornais que hoje fazem parte do acervo da Pathé/Reuters, boa parte dele digitalizado. O *cinereel* sobre a explosão da primeira bomba atômica (*The Trinity test*) pode ser assistido hoje no site da British Pathé,

<https://www.britishpathe.com/video/VLVA79MZZBQSK5V968VAQLTVGMINV-ATOMIC-BOMB-TESTING-IN-NEW-MEXICO>, consultado em 5/6/2022.

<sup>3</sup> Instituições de preservação de arquivos e de pesquisa científica nos Estados Unidos trabalham atualmente em projetos de restauro e digitalização destes filmes em 16mm. Ver matéria da CBS em

[https://www.youtube.com/watch?v=ftCcMjXPpII&ab\\_channel=CBSSundayMorning](https://www.youtube.com/watch?v=ftCcMjXPpII&ab_channel=CBSSundayMorning), consultada em 5/6/2022.

atômico. Assim foram exibidas no cinema e na TV imagens de explosões-teste produzidas tanto pelos Estados Unidos, a maior parte no Atol de Bikini, no Pacífico<sup>4</sup>; quanto pela União Soviética, em seu próprio território ou no Oceano Ártico, como Tsar, para ficarmos com duas das maiores explosões já registradas. As imagens destas grandes explosões eram, logo, um importante instrumento de demonstração de força. Os dois países que estavam nos dois polos da Guerra Fria, aliás, foram responsáveis por mais de 85% das mais de 2419 explosões atômicas já realizadas<sup>5</sup>.

Até o final do século XX as imagens difundidas destas explosões só eram divulgadas eventualmente em cinejornais e em reportagens de televisão, eventualmente sendo fornecida para o cinema de ficção e experimental, como abordaremos adiante. Hoje, com a crescente digitalização do material fílmico e a divulgação proporcionada pela internet, essas imagens estão disponíveis para acesso imediato em diversos sites de notícias e de divulgação científica de diversas naturezas, ligados ou não a instituições acadêmicas. Isto inclui, por exemplo, um canal no *YouTube* chamado *Atom Central*<sup>6</sup>, com mais de 157 mil assinantes e mais de 190 vídeos publicados desde 2006, que integram uma imensa coleção de explosões, além de testes e entrevistas com pessoas ligadas aos programas nucleares de diversos países. Uma espécie de museu informal digital sobre as explosões nucleares, que se junta a uma série de matérias e documentários jornalísticos acessíveis a qualquer um com uma conexão via rede de computadores.

A imagem-ícone da explosão nuclear, aquela que primeiro vem à mente quando pensamos em uma explosão nuclear, no entanto, continua sendo a do cogumelo atômico. Esta imagem não mudou em função da acessibilidade atual aos registros atômicos de hoje em dia, impensável há algumas décadas. É preciso lembrar que mesmo esta coleção de vídeos é limitada, já que a maior parte do estoque filmado dos testes atômicos nunca foi divulgada e repousa nos arquivos secretos estadunidenses e russos. Ainda assim, no acervo disponibilizado, é possível notar uma variedade de formas que vai além da imagem do cogumelo (que é gerado pelo impacto da

---

<sup>4</sup> O exemplo maior desta política foi a operação *Crossroads*, um teste com três explosões nas Ilhas Marshal que envolveu dezenas de câmeras, algumas em drones e *slow*, em uma demonstração do investimento feito para estes registros. Em <https://www.atomicheritage.org/history/operation-crossroads>, consultado em 17/6/2022.

<sup>5</sup> Este número, que não inclui os seis testes atômicos feitos pela Coreia do Norte neste século, vem do site Johnston Archive, mantido pelo físico Robert Johnston. Em <http://www.johnstonsarchive.net/nuclear/tests/>, consultado em 16/6/2022.

<sup>6</sup> Em <https://www.youtube.com/user/atomcentral>

explosão com o solo), mesmo porque a maior parte dos testes nucleares não foram realizados a uma grande distância no ar ou mesmo no subsolo. Em suma, não há nada de natural ou específico na explosão nuclear que leve à imagem-símbolo do perigo atômico, mas é ela que se estabeleceu como equivalente à explosão – em parte, provavelmente, porque é a imagem que vem à mente em função dos bombardeios Hiroshima e Nagasaki, os dois únicos usos militares da bomba atômica com o objetivo de aniquilamento e destruição em massa. Mesmo essa associação imediata entre significante e significado deve, no entanto ser analisada com cuidado.

Os bombardeios atômicos nas cidades japonesas, respectivamente em 6 e 9 de agosto de 1945, foram responsáveis pela morte de centenas de milhares de pessoas, seja de forma imediata (pelo alta temperatura ou pela força da explosão) ou nas semanas posteriores (por contaminação). A mídia americana, que durante os meses anteriores ao ataque vinha desenvolvendo uma análise razoavelmente completa das possibilidades da redenção japonesa e do final da guerra, adota imediatamente o discurso oficial uma vez que o então presidente Harry Truman anuncia o uso da arma atômica no Japão, como afirmam Uday Mohan e Sanho Tree no artigo *Hiroshima, the American Media, and the Construction of Conventional Wisdom*:

A mídia ajudou a afastar, com isso, o entendimento histórico no qual a sociedade civil poderia basear plenamente sua resposta ao uso de uma arma de guerra sem precedentes, uma arma que tinha potencial de destruição global, como entendiam os comentaristas da época. Em vez disso, permaneceu o relato oficial que legitimou ainda mais o uso da bomba ao articular uma compreensão estreita do processo histórico que levou ao seu uso. Mais do que ser lembrada como a definitiva arma de destruição em massa, a bomba tornou-se para muitos daquela geração um ícone de salvação: "Graças a Deus pela bomba atômica", como Paul Fussell escreveria mais tarde<sup>7</sup>. (Mohan, Tree, 1995, pp. 141-142, tradução nossa)

Para a sociedade americana, assim como na sociedade ocidental de maneira geral, a primeira imagem da bomba atômica de Hiroshima não tem necessariamente uma conotação negativa. Pelo contrário, faz parte do que Joice A. Evans identifica como o esforço oficial de criar a imagem do "bom átomo", escondendo o caráter destrutivo da bomba (Evans, 1998, p. 8). A

---

<sup>7</sup> The media helped to put aside, as a result, the historical understanding in which civil society could fully ground its response to the use of an unprecedented weapon of war, a weapon that held the potential for global destruction, as commentators at the time understood. Remaining, instead, was the official account, which further legitimized use of the bomb by articulating a narrow understanding of the historical process leading to the bomb's use. Rather than being remembered as the ultimate weapon of mass destruction, the bomb became for many of that generation an icon of salvation: "Thank God for the Atom Bomb," as Paul Fussell later would write.

bomba, afinal, tinha acabado com a guerra, conforme o discurso oficial. Em função do ainda recente trauma com a Segunda Guerra, com a população europeia empobrecida e cidades a serem reconstruídas, além do descobrimento progressivo da dimensão do genocídio judeu pelos nazistas, talvez ainda fosse difícil dimensionar o perigo nuclear como um possível novo holocausto. Em todo caso, há um esforço oficial claro em desviar o perigo atômico da arma em si, transferindo-o para possíveis mãos erradas que venham a utilizá-la. É aos poucos que se forma, nos anos seguintes, uma massa crítica que questiona essa relativização do perigo e alerta para o potencial de extermínio das bombas nucleares independente das justificativas para seu uso. Poucos foram mais contundentes que Gunther Anders, que faz da crítica à tecnologia nuclear, em especial à bomba atômica, a base da maior parte de seus textos filosóficos. “A amoralidade consistia não apenas no fato delas [as bombas] serem usadas, mas em sua posse, pois se Hiroshima e Nagasaki não tivessem sido destruídas, a bomba ainda seria automaticamente uma ameaça de genocídio.”<sup>8</sup> (Anders, 2011, p.167, tradução nossa).

Não demoraria muito para que este esforço oficial norte-americano em construir a imagem positiva da bomba atômica chegasse ao cinema de ficção. Hollywood foi, no século XX, uma importante indústria para a disseminação ideológica estadunidense. Isto não significa, no entanto, que o que a indústria de cinema daquele país reflita simplesmente a versão oficial que lhe era demandada. Como afirma Evans, é preciso entender que “cada conjunto de representações ocorre em uma complexa e móvel rede de determinantes”<sup>9</sup> (1998, p. 14), que faz com que mesmo uma instituição tão comprometida com a ideologia dominante quanto Hollywood dê espaço, nos anos seguintes, a visões conflitantes, seja por demanda de parte do próprio público que começa a questionar a versão oficial, seja pela possibilidade de exploração do medo atômico por gêneros que o contrabandeiam de forma mais sutil (o *noir*) ou por meio do registro fantástico (a ficção científica). É a partir destes dois gêneros populares, que trabalham diretamente com a resposta emocional do espectador apresentando novas figuras de medo e de terror, que se dá a entrada definitiva do cinema no circuito sensacionalista, uma vez que “através da figuração e da encenação, a sensação transmite e desloca a potência afetiva do corpo na e pela

---

<sup>8</sup> La amoralidad no consistía sólo en su lanzamiento, sino en su posesión, pues si Hiroshima y Nagasaki no hubieran sido devastadas, la bomba iba a acabar siendo automáticamente una amenaza de genocidio.

<sup>9</sup> (...) a specific set of representations take place in a complex, shifting network of determinants (tradução nossa).

forma mediada, como momentos neste circuito”<sup>10</sup> (Jervis, 2015, p.52, tradução nossa). A partir daí, para entendermos o alcance do fascínio e horror encarnados pela imagem da explosão atômica, não podemos nos restringir ao campo do documentário.

## 2. O horror atômico entre o real e o fantástico

A estreia da bomba atômica como tema no cinema de ficção não poderia ser mais realista e fantástica ao mesmo tempo. *A Casa da Rua 92* (*The House on 92nd Street*, 1945), dirigido por Henry Hathaway, estreou nos cinemas em 10 de setembro de 1945. Organizado como filme de espionagem, apresenta uma série de documentos na sequência de abertura que afirmam a total colaboração do FBI na sua confecção. A trama gira em torno de um espião alemão que foi detido em solo americano ao tentar roubar os segredos do projeto nuclear estadunidense conhecido como *Manhattan Project*. Assim, depois de pouco mais de um mês dos bombardeios atômicos no Japão, um filme de Hollywood já tematiza a bomba nuclear, ajudando a sedimentar o discurso oficial do governo na defesa do segredo guardado durante quatro anos de desenvolvimento da arma, explicitado pela documentação apresentada como real nas primeiras cenas. O detalhe fantástico é extra fílmico e vem do fato que, durante a filmagem, não havia nenhuma menção ao projeto atômico desenvolvido. Somente depois da explosão das bombas de Hiroshima e Nagasaki é que uma narração e alguns documentos adicionais foram produzidos e adicionados ao filme a tempo de chegar ao público dos cinemas (Evans, 1998, p.24). Ainda no mesmo ano, um outro filme não somente traria referências à bomba atômica através da reescrita do roteiro, como acrescentaria imagens produzidas pelo exército norte-americano na recém-destruída Hiroshima (*Idem*). Desta forma, uma curiosa e forte retroalimentação é criada: os documentos trazem força de realidade para os filmes, assim como a ficção ajuda a espalhar o discurso oficial para o público.

Tanto Evans (1998, p.126) quanto Puiseux (1986, introdução) identificam uma série de filmes *noir* que vão refletir de diferentes maneiras o perigo nuclear. Gênero talhado no uso da ambiguidade, o *noir* aproveita o universo de espionagem e contraespionagem ofertado pelo discurso oficial, ao mesmo tempo que vê no segredo atômico um *MacGuffin* ideal para

---

<sup>10</sup> Through figuration and enactment, sensation transmits and displaces the affective power of the body in and through mediated form, as moments in this circuit.

desenvolver suas tramas. Assim, a crescente paranoia dos primeiros anos de Guerra Fria torna-se o perfeito reflexo destas produções. Mesmo em filmes que não mencionam diretamente o perigo nuclear, a bomba atômica vai ser sugerida em imagens equivalentes, seja discretamente na explosão final em uma usina química, fruto da ambição sem controle em *Fúria Sanguinária* (*White Heat*, 1949); seja de forma mais alegórica, como os raios da caixa de pandora que esconde um segredo de poder incontrolável, como em *A Morte num Beijo* (*Kiss me Deadly*, 1955). Não é o caso aqui de produzir uma lista completa dos filmes que farão referência à bomba atômica<sup>11</sup>. O que nos interessa é perceber como a própria imagem da bomba atômica em ação surge aos poucos dentro do cinema de ficção, disfarçando-se em outros tipos de explosões, como se a força de sua imagem, sugestiva de grande destruição, tivesse que ser sugerida e disfarçada, antes de assumida.

Tanto Evans (1998) quanto Puiseux (1986) identificam uma segunda fase da aparição do atômico no cinema, a partir dos anos 1950, ligada principalmente ao cinema de ficção científica. A liberdade e criatividade do gênero, povoado por monstros, seres mutantes e alienígenas permite que o cinema especule sobre os perigos do desenvolvimento atômico sem ser questionado pela censura imposta pelo governo americano (Evans, 1998, p.50) ou japonês. Não à toa, é nos dois países que foram respectivamente algoz e vítima dos únicos ataques nucleares da história que irão se proliferar os filmes monstros vindos do espaço, como *Mundos que Se Chocam* (*Killers from Space*), ou de seres mutantes, como *O Mundo em Perigo* (*Them!*) ou *Godzilla* (*Gojira*), todos de 1954. Estes filmes não deixam de alimentar um imaginário já existente sobre o perigo nuclear, pois transferem para o outro a responsabilidade do desastre: o alienígena, isto é, o estrangeiro; mas também a figura do cientista louco; em qualquer um dos casos, o problema não é a tecnologia em si, mas sim o fato de ela cair em mãos erradas. Ao mesmo tempo, travestida na ideia de mutação humana ou de animais, é no campo da fantasia que surgem no cinema as primeiras críticas à imprevisibilidade dos efeitos de uma explosão atômica nos seres vivos. Em todo caso, a imagem da bomba em si, o cogumelo atômico, ainda é um tabu, seja pelo orçamento limitado da maioria destes filmes, seja pelas próprias condições culturais da época. Hélène Puiseux afirma:

---

<sup>11</sup> Para este fim, recomendamos o livro de Evans, em relação ao cinema americano (1998), assim como o de Puiseux, com uma visão mais ampla do cinema mundial (1986) – ainda que ela falhe ao não comentar os filmes de Nelson Pereira dos Santos (*Quem é Beta?*, 1973) e Roberto Pires (*Abrigo Nuclear*, 1981).

Esses relatos têm oferecido possibilidades de sobrevivência; de adaptação ao poderio nuclear, à morte, à desintegração da sociedade, da natureza e da humanidade. Os mesmos nasceram tanto da impotência diante da reação em cadeia, quanto do trancafiamento dos documentos e do silêncio sobre eles. Enquanto as imagens-fontes permaneciam acobertadas, por temor à espionagem e para calar o horror dos prejuízos humanos que elas contêm, a ficção apossou-se do problema e insinuou-se pela brecha dos filmes catastróficos tradicionais, onde “a bomba” substituía outros terrores (satânicos, científicos etc.). (Puiseux, 2009, p. 322)

Com o final da década, o cinema parece mudar a maneira como encara a ameaça nuclear. No Festival de Cannes, *Hiroshima, Mon Amour* (1959), de Alain Resnais, abre sua narrativa com imagens documentais, grande parte delas de arquivo, que, juntas ao texto de Marguerite Duras, antecipam o registro ao mesmo tempo duro e poético do filme. *A Hora Final* (*On The Beach*, 1959), de Stanley Kramer, vai ser a primeira grande produção de um estúdio americano a imaginar a catástrofe nuclear. Nos anos 1960, Peter Watkins recorre ao formato do falso documentário em *O Jogo da Guerra* (*War Game*, 1965) para dramatizar um ataque nuclear em Londres, mostrando as explosões através de efeitos simples como o *fade* para a tela branca e a imagem em negativo. *Doutor Fantástico* (1964), de Stanley Kubrick, utiliza cenas de arquivo de testes atômicos para encerrar sua sátira política. O perigo nuclear não é mais um assunto tabu, a ser disfarçado em gêneros menos profícuos. Ele vira tema do cinema autoral, que parece mais autorizado a trazer as representações da bomba em imagem.

É nos anos 1980, porém, que a imagem da explosão atômica se materializa em filmes de forma mais explícita e ameaçadora. O *Testamento* (*Testament*, 1983) da diretora Lynne Littman, mesmo limitando-se ao uso do clarão como forma de figurar a explosão, constrói para isto um sofisticado *mise en abîme*: no interior dos EUA, uma família assiste na TV a um âncora de um telejornal anunciar que houve um ataque nuclear em Nova Iorque, quando a imagem dele é substituída por uma tela preta com um aviso de alerta por escrito e o anúncio da Casa Branca por áudio. A imagem da TV some, e em seguida é a imagem do filme que some em *fade* rápido, antes que a família, que agora tenta se proteger, volte a aparecer seguida de outros *fades* para outras cores. É na televisão, no entanto, que iremos ver cenas de impacto ainda maior. *Catástrofe Nuclear* (*Threads*, 1984) é uma produção da TV inglesa que, novamente, usa a estética de documentário para apelar ao realismo das cenas. A sequência das explosões nucleares, que

recorrem a cenas de arquivo, mas também apresenta alguns planos com o cogumelo atômico formando-se ao fundo de cenas de caos urbano, dá ao filme um aspecto muito mais espetacular que o filme de Watkins, ainda que ambos sejam feitos para a BBC. Finalmente, *O Dia Seguinte* (*The Day After*, 1983), de Nicholas Meyer oferece uma encenação ainda mais realista e dramaticamente direta de um ataque nuclear, mostrando o cogumelo atômico e expandindo o terror para cenas de destruição e mortes impressionantes. O filme tornou-se um fenômeno de audiência na TV americana, foi lançado com sucesso nos cinemas no resto do mundo e ajudou a trazer a ameaça nuclear para o debate público em um momento que as tensões entre os blocos ocidental e soviético voltavam a crescer. Desde ao menos a década anterior, a luta contra a tecnologia nuclear tem ares mais ecologistas que pacifistas (Puisieux, 2020). É de destacar, no entanto, que estes filmes foram feitos entre dois acidentes nucleares, o de *Three Mile Island*, nos Estados Unidos, em 1979 (doze dias depois da estreia de *Síndrome da China*, o filme-símbolo da luta ecológica anti-nuclear); e o de Chernobyl, na então União Soviética, em 1986. É como se a perda de inocência advinda da consciência sobre a potencial ameaça real das usinas liberasse a ficção para a representação da destruição massiva de um ataque nuclear.

Estávamos, então, nos estertores da Guerra Fria. Com a queda do muro de Berlim e a posterior derrocada soviética, a bomba parece ocupar um outro lugar no cinema de ficção, inicialmente direcionada à reavaliação da herança de Hiroshima pelos próprios japoneses como em *Chuva Negra* (Shohei Imamura, 1989) e *Rapsódia em Agosto* (Akira Kurosawa, 1991). Após esses filmes, com raras exceções, a imagem devastadora do cogumelo atômico deixa de aparecer como uma ameaça de um presente provável, ainda que a evolução dos efeitos visuais torne esta tarefa mais fácil. Assim, a bomba vai aparecer na ficção científica como arma capaz de salvar a humanidade (*Independence Day*, 1996; *Armagedom*, 1998), em tramas de espionagem que tentam reatualizar a tensão da Guerra Fria transferindo o inimigo agora para a figura do terrorista (*A Soma de Todos os Medos*, 2002) e mesmo, em uma de suas aparições mais grotescas, em um filme de super-herói em que não somente ele sobrevive à explosão em Nagasaki graças a seu poder, como ainda salva a vida de um oficial japonês. Na era do CGI, pós-Guerra Fria, Hollywood atualiza o “bom átomo” sem restrições.

### 3. A clivagem de mundos em *Twin Peaks – O Retorno*

Em 2017, David Lynch lança a continuação de sua famosa série de TV, *Twin Peaks*, que foi ao ar entre 1990 e 1991. Nos tempo que separa as duas primeiras temporadas desta nova encarnação, muito mudou nos panoramas do cinema e da TV. Após se estabelecer como um *auteur* do cinema independente americano com *Coração Selvagem* (*Wild at Heart*, 1990), *Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1997) e *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Dr.*, 2001), o diretor americano tem muita dificuldade em lançar seu *Inland Empire* (2006), com seu formato digital ainda de baixa definição, três horas de duração, uma trama mais elíptica e aberta que seus outros filmes. Já as séries de TV vivem desde o início desse século um processo de reavaliação pela crítica e pelo meio acadêmico, em um momento referido em diversas vezes como uma nova idade de ouro<sup>12</sup>. Além disso, o *streaming* já é uma realidade que muda os hábitos de visualização de filmes em todo mundo, confundindo limites entre produções para cinema e TV que pelo menos até os anos 1990 eram muito claros, fossem eles estéticos, de orçamento ou de formato. *Twin Peaks – O Retorno* (como é identificada esta nova temporada) é, então, ao mesmo tempo um projeto pessoal (Lynch dirige e, junto a Mark Frost, é o roteirista de todos os 18 episódios) e uma tentativa de se erguer publicamente, uma vez que a série original é considerada um marco da televisão mundial e uma das responsáveis pelo atual estágio criativo das séries. Em 1990, a forma consciente e mesmo artificial com que a série trabalhava o registro do melodrama de *soap opera* e a violência do assassinato de uma jovem de uma pequena cidade, com toques sobrenaturais e humor, foi considerada revolucionária.

A ação de *O Retorno* se passa exatamente 25 anos depois do final da segunda temporada. Vários novos personagens se unem à galeria de figuras conhecidas por quem viu a série original. Já a partir do primeiro episódio, a experiência se mostra frustrante para quem assiste somente pelo apelo nostálgico: tramas misteriosas se avolumam sem conclusão, novos mundos e novos seres radicalizam o aspecto sobrenatural, cenários se multiplicam em cidades como Nova Iorque e Las Vegas, a atmosfera é bem mais pesada e o ritmo estranhamente lento para o formato

---

<sup>12</sup> Ver a edição 581 da revista *Cahiers de Cinéma*, em julho-agosto de 2003, com “*Séries: L’age d’or*” na capa; ou ainda o livro *Le Nouvel Age d’or des séries américaines*, de Alex Pichard (2011).

televisivo. Enquanto acompanhamos o agente Dale Cooper tentar voltar para a nossa dimensão e depois para a cidade-título, seu duplo maligno comete violentos crimes pelos Estados Unidos.

Um dos momentos mais impactantes na nova temporada, já devidamente comentado em vários meios especializados, acontece no oitavo episódio, ou seja, quando a temporada está se aproximando da metade. Trata-se de um *flashback* repentino para um tempo narrativo ausente da diegese, já que toda a ação até então, transcorria entre o assassinato de Laura Palmer em 1989 e a tentativa de retorno de Cooper, um quarto de século depois. Esse *retorno* no tempo acontece depois que a versão maligna de Cooper é baleada por um assassino, mas é salvo por espíritos que iniciam uma espécie de ritual de cura: a tela fica escura, e alguns segundos depois um *fade in* nos leva para um deserto em preto-e-branco. Um letreiro sobre a imagem indica: *July 16, 1945 / White Sands, New Mexico / 5:29 A.M (MWT)*. Em outras palavras, a data, o local e a hora da primeira explosão atômica da história, o *Trinity Test*.

Ouvimos uma contagem regressiva, seguida de um clarão – o índice da explosão nuclear popularizado pelo cinema. Mas a imagem logo se recompõe e, através de um *travelling*, aproximamo-nos lentamente do cogumelo atômico que cresce no centro do quadro, enquanto as ondas de choque se propagam no deserto. Junto ao clarão, passamos a ouvir as primeiras notas de *Threnody for the Victims of Hiroshima*, composição contemporânea para cordas criada em 1961 por Krzysztof Penderecki. Aos poucos, nos aproximamos da nuvem do cogumelo e “mergulhamos” nela. O que segue é uma sucessão de imagens abstratas com uma equivalência rítmica e de texturas à música de Penderecki – um tipo de experimentação audiovisual até então inédito em um produto televisivo e que remete diretamente aos filmes de diretores de vanguarda como Stan Brakhage e Jordan Belson. Ainda que não exista uma explicação narrativa explícita para o aparecimento da bomba – ela não foi nem será citada por nenhum personagem no futuro, por exemplo – há vários indícios que a explosão da bomba causou uma espécie de fissura, permitindo com que seres de outras dimensões entrassem na nossa, como se intui a partir da imagem de Bob, o espírito assassino da série original, se desprendendo dentro de um globo, um dos “ovos” enviado ao deserto. Nada nos é dado como uma explicação, mas apresentado em pinceladas violentas e disruptivas, como as notas da música que ouvimos. É como se tivesse operado uma espécie de clivagem da série, uma vez que toda a trama poster é contaminada pela experiência radical apresentada por esta passagem.

Se o cinema já tinha mostrado e especulado sobre as consequências apocalípticas da explosão de uma bomba nuclear, ele provavelmente nunca tinha se preocupado em figurar essa experiência de forma tão sensorial. A ideia de entrar na bomba e enxergar seus fluxos de energia como se levado para diversos níveis – das chamas quase vulcânicas à chuva de pontos claros que formam uma espécie de imagem quântica – parece criar, dentro da série, um circuito sensacional próprio que, ao mesmo tempo que estabelece uma experiência sensorial, responde ao apelo sobrenatural da trama. Este aspecto, por sua vez, remete à grande parte da reação verbal às primeiras explosões atômicas. Na incapacidade de representar a nova e mortal arma criada e colocada em prática em Hiroshima e Nagasaki, Truman citou uma “força primária do universo” (Puisseux, 2009, p. 316). O general Farrel, por sua vez, a partir do que viu no primeiro teste no deserto de Novo Mexico, entendeu que ali o homem tinha tido “audácia sacrílega de mexer em forças até então reservadas ao Todo Poderoso” (*idem*, p. 317). É conhecida também a citação do *Bhagavad Gita* feita por Robert Oppenheimer, um dos físicos responsáveis pela fabricação da primeira bomba ao ser entrevistado em um documentário de 1965: “Eu me tornei a morte, o destruidor dos mundos.” (*ibidem*, p. 317). Somente uma força para além do humano, algo não pertencente a este mundo poderia explicar aquele momento. O apelo ao sagrado é usado como justificativa para os próprios atos, uma tentativa de exprimir sua impotência, mas também para se livrar da responsabilidade diante da dimensão deste novo fato que inaugura uma nova época na História. É o que Anders defende como a natureza eminentemente metafísica do evento:

O símbolo da terceira revolução industrial é a energia nuclear, mas não por ser um *novum* físico - o que também é -, mas porque seu efeito possível ou provável é de natureza metafísica – algo que não se pode afirmar de nenhum efeito anterior causado por humanos. Chamo o efeito da energia nuclear de “metafísico” porque o qualificativo “histórico” ainda pressupõe como óbvia a continuação da história e a sucessão de outras épocas; uma suposição que não nos é permitida hoje. A época de mudança de épocas não existe mais após 1945. Agora vivemos em uma era que não é mais uma época que precede outras, mas sim uma extensão, durante a qual nossa existência é infinitamente nada mais que um “somente-existir-ainda”<sup>13</sup>. (Anders, 2011, p. 26, tradução nossa)

<sup>13</sup> El símbolo de la tercera revolución industrial es la energía nuclear, pero no porque sea un *novum* físico – cosa que también es –, sino porque su posible o probable efecto es de naturaleza metafísica – cosa que no se puede afirmar de ningún efecto humano anterior-. Llamo “metafísico” al efecto de la energía nuclear porque el calificativo “epocal” supone aún como obvia la prosecución de la historia y la sucesión de otras épocas; una suposición que no nos está permitida a los contemporáneos. La época del cambio de épocas ya no existe desde 1945. Ahora vivimos en una era que ya no es una época que precede a otras, sino una prórroga, durante la cual nuestro ser es, sin cesar, no más que un “apenas-ser-todavía”.

#### 4. A fidelidade ao real como *commodity* em *Chernobyl*

A mini-série *Chernobyl*, de cinco episódios, estreou na HBO em 2019. Ela foi criada por Craig Massin, roteirista de comédias como *Todo Mundo em Pânico 3* (2003) e 4 (2006) e *Se Beber, Não Case II* (2011) e III (2013). A direção ficou a cargo de Johan Renck, diretor de videoclipes de artistas como Madonna, New Order e David Bowie, assim como de episódios de séries como *Breaking Bad*, *Walking Dead* e *Vikings*, entre outras. A produção é da HBO, canal conhecido por produzir algumas das mais bem-sucedidas séries de TV da já referida “era de ouro”.

Ao contrário de *Twin Peaks*, *Chernobyl* não tinha que prestar contas ao apelo nostálgico nascido de uma obra de ficção de algumas décadas atrás, mas a um outro tipo de imaginário, igualmente forte, derivado da midiaticização do maior acidente nuclear da história, o da usina de Chernobyl, em Pripjat, na então União Soviética, em 1986. O compromisso, logo, seria com a memória de um fato real. O sucesso de público e crítica da premiada série deriva principalmente da estética e narrativas baseadas em uma divulgada fidelidade com os acontecimentos históricos e na eficiência dramática com que apresenta o acidente como uma trama de filme de espionagem. Assim, todo o eficiente e conhecido mecanismo narrativo das séries de TV, baseado em ganchos ao final dos episódios, arcos dramáticos novos que se somam a um mais geral, e a construção de um clima de suspense claustrofóbico é combinado com reconstruções verossímeis e realistas, fato divulgado pela HBO e saudado à exaustão<sup>14</sup>. As exceções a essa fidelidade máxima existem, a começar pela escolha naturalmente aceita pelos espectadores de que personagens falem inglês em vez de russo ou ucraniano, embora, curiosamente, os “documentos” jornalísticos e de comunicação reencenados sejam mostrados na língua original – como se o falso documento, para parecer real, não pode ser em inglês. Há também as sempre compreensíveis liberdades narrativas justificadas por fins dramáticos, como personagens reais fundidos em um só, fatos condensados etc. Para fins de nossa análise, no entanto, a liberdade em relação à reprodução dos acontecimentos destaca-se outra: trata-se da da representação da imagem da própria explosão.

---

<sup>14</sup> Ver, por exemplo, a comparação entre imagens reais e reencenadas feitas no vídeo-ensaio *Chernobyl Show vs Reality - Footage Comparison*, consultado em 18/6/2022, disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=P9GQtvUKtHA&ab\\_channel=ThomasFlight](https://www.youtube.com/watch?v=P9GQtvUKtHA&ab_channel=ThomasFlight)

No acidente de Chernobyl, a explosão do reator atômico aconteceu após uma série de falhas, que a série expõe em detalhes em um complexo jogo de informações construído como um filme de espionagem. A ilustração maior disto está no último episódio, quando, no julgamento que procura apontar os culpados pelo acidente, é apresentado um gráfico simplificado para os juízes que, assim como os espectadores, não são especialistas em física. O didatismo se impõe, logo, como necessidade dramática plausível (é verossímil que aquela representação gráfica tenha sido apresentada no julgamento real) e desejável. Boa parte da tensão construída na série vai ser garantida visualmente pela, já citada, proximidade ao que tinha acontecido. O momento em que começa a ser exposto no ar o perigoso material radioativo e que dá origem a todo o drama precisaria de uma representação visual à altura de sua gravidade. Do ponto de vista imagético, no entanto, não temos um cogumelo atômico fruto de um ataque inimigo, mas um acidente operacional – que pode render situações dramaticamente fortes, mas não necessariamente imagens que correspondam a um já conhecido imaginário que representa o medo atômico.

Este problema de representação é encarado pela série em três níveis. No primeiro episódio, o suspense criado por uma situação e emergência que sai aos poucos do controle é visto de dentro da usina, acompanhando o trabalho dos funcionários que tentam achar uma resposta para a situação. No entanto, a explosão em si é vista de longe, na segunda cena, através da janela da casa de Ludmila, esposa de um dos bombeiros que será chamado para apagar o incêndio. A sala está vazia e escura, pois é noite. Pela janela, vemos ao fundo a Usina pouco iluminada, seguida de uma pequena explosão “comum”, seguida finalmente de um clarão muito forte e, somente alguns segundos depois, uma onda de choque que assusta Ludmila quando ela volta da cozinha. Embora não se trate de um ataque atômico, a encenação remete àquela de *O Testamento* (1983): a ameaça, separada do espaço íntimo por um reenquadramento (a TV naquele filme; a janela na série), invade bruscamente o lar, primeiro pelo clarão, depois pelo choque. A partir daí, a narrativa está liberada para se concentrar na tentativa de se apagar o incêndio, nas informações desencontradas dos funcionários de vários níveis e no jogo político que se desenha envolvendo desde os diretores da usina até o alto escalão do governo soviético.

A série assume, no entanto, a necessidade de criar uma imagem fantástica que aumente o horror “doméstico”, isto é, vivido pela população da cidade. Uma imagem que exerça ao mesmo tempo fascínio e medo. A escolha vem no último plano da cena referida no parágrafo anterior:

ainda de casa, pela janela, Ludmila e seu marido veem a usina pegando fogo, ao longe, e um feixe luminoso colorido que se ergue do local do acidente ao céu. Posteriormente, aos 30 minutos do mesmo episódio, vemos a população de Pripyat se reunir em uma ponte local, ainda de madrugada, para assistir admirada ao espetáculo daquele raio que sobe aos céus. O horror, neste caso, não vem da explosão em si, mas do fato que o pó reluzente que cai em cima daquelas pessoas, entre elas várias crianças, carregam um material radioativo potencialmente fatal, o que o espectador sabe, mas os personagens ignoram. A cena traz para a representação do desastre o aspecto religioso e misterioso já apontados por Puiseux (2009, 2020) e Anders (2011). Ainda que não tenhamos uma bomba lançada sobre a população, há algo de visivelmente incrível e assustador saindo da Usina em direção aos céus (o raio que sai da caixa, como em *O Beijo da Morte*, adquire agora um aspecto religioso), atingindo mesmo o interior das casas com seu clarão e seu estrondo. Falta o elemento da destruição visual já explorado por vários filmes-catástrofes que representaram a bomba nos anos 1980.

Esse desejo pela imagem da destruição é fornecido pela terceira solução de representação do evento-chave. No capítulo final da série, estamos no tribunal que irá julgar os possíveis culpados, o momento em que a explicação científica é didaticamente exposta a todos. As cenas da corte são montadas em paralelo com *flashbacks* dos momentos que antecederam ao acidente. As duas linhas narrativas, presente e passado, encontram-se justamente no momento da explosão: depois de ouvirmos a explicação concluir com a afirmação de que “a cadeia do desastre está completa”, vemos a irrupção acontecer de vários ângulos, até que finalmente, em um plano externo, uma nuvem de cogumelo sai do reator destruído, com pedaços de metal e concreto retorcidos sendo levados em câmera-lenta e, em um plano geral ainda mais afastado, o cogumelo transformar-se no raio verde-azul que se dirige aos céus. A cadeia da representação da bomba está completa, ainda que não se trate de uma, pois o interior do lar é invadido com violência, a destruição é avassaladora, o terror e a beleza se misturam como se o homem tivesse assumido o lugar de Deus.

Em *Twin Peaks – O Retorno*, a inserção de um evento real (a explosão da primeira bomba atômica) em uma narrativa fragmentada, sobrenatural e com toques surrealistas é feita para sugerir a abertura da caixa de pandora, a “origem do mal”, o evento sem-retorno de que Günther Anders fala. A série “entra” na bomba para figurar sensorialmente não somente a energia

liberada pela fusão nuclear, mas também o que não é exprimível por palavras a não ser apelando para uma dimensão divina. É possível questionar dramaticamente a escolha de caracterizar um evento tão traumático da História como a quebra do portal para uma outra dimensão, mas é preciso admirar a coerência com todo o conjunto final da série. Não é exagero também pensar que, através dessa sugestão, Lynch e Frost aproximam-se de questões filosóficas já trazidas por Anders e que dizem respeito também aos próprios limites da representação de tal cisão histórica. No diálogo que estabelece com um pintor, o filósofo alemão defende a imagem atômica como *suprassensível* e irrepresentável:

Pois bem, a bomba atômica pertence a essa classe de objetos, pois aparece como mais um objeto, ou seja, inócuo, apesar de talvez se tornar o fim de todos os objetos em geral. Assim, sua aparência oculta seu ser. Se você quisesse pintá-la, teria que pintar ao mesmo tempo esta ocultação, querendo ou não. Por essa razão, qualquer imagem da bomba atômica, por mais realista que seja, acabaria sendo um cândido embelezamento, acabaria sendo fantásticamente irrealista e automaticamente uma pintura de gênero. (Anders, 2011, p. 321, tradução nossa)<sup>15</sup>

Ainda que não trate de uma explosão nuclear advinda de um ataque militar, *Chernobyl* cria uma imagem para o momento da explosão que equivale em vários níveis à representação da bomba atômica difundida pelo cinema. Ao mesmo tempo que se apresenta como uma atualização de um suspense realista na linha de *Síndrome da China*, através da (suposta) representação mais próxima possível dos acontecimentos, utiliza uma imagem embelezada para representar o irrepresentável. Em *Chernobyl*, na série e no discurso que esta cria sobre o local do acidente, a ameaça não está na tecnologia nuclear em si, mas no mau uso que se possa fazer dela. Atualiza-se a ideia do “átomo mau” do início da Guerra Fria para deixar claro que o culpado, de fato, são os soviéticos. Ainda, estabelece uma cadeia de responsabilidades que sugere ao espectador uma continuação: na narrativa da série, o tribunal serve para culpabilizar o diretor da usina e alguns funcionários; já a grande decepção de Valery Legasov, personagem principal, é não provar que a alta cúpula do governo soviético foram os verdadeiros culpados – e a primeira cena da série mostra o evento mais próximo do nosso presente, o suicídio de Legasov. Voltemos para nosso

---

<sup>15</sup> Pues bien, a esa clase de objetos pertenece la bomba atómica, ya que aparece como un objeto más, es decir, inocuo, a pesar de que quizás pueda convertirse en el final de todos los objetos en general. Así, su aspecto encubre su ser. Si usted quisiera pintarla, tendría que pintar al mismo tiempo ese encubrimiento, lo quiera o no. Por eso, toda imagen de la bomba atómica por realista que fuera acabaría por ser un cândido edulcoramiento, acabaría siendo fantásticamente irrealista y automáticamente un cuadro de género.

momento, então: não é curioso uma bem-sucedida ficção americana recente retratar um acidente passado em solo ucraniano, e na qual os verdadeiros vilões pela abertura da caixa de pandora, pelo *uso mal* do nuclear, safam-se por estarem protegidos pela burocracia de Moscou?

## Epílogo

De certa maneira, as explosões atômicas em *Twin Peaks* e *Chernobyl* atualizam, o uso que a fantasia e o *noir* atômico fizeram do medo atômico, anunciando o clima de *Cold War Reloaded* que se instala em 2022. Fazem isso em uma época em que a imagem da explosão da bomba atômica está hiperdifundida, seja pelos documentários disponíveis na internet, seja pela representação que a ficção gradualmente lhe reservou nas últimas décadas. Se novas representações da explosão nuclear impõem dificuldades, seria o momento de retornar ao registro ainda mais “real” para responder ao atual momento de tensão atômica? É o que parecem pensar a *Netflix* e a *HBO Max*, que lançam agora, respectivamente, um documentário sobre o acidente de 1979 em *Three Mile Island (Reação Nuclear)*, lançado em 4 de maio) e outro sobre imagens reais de Chernobyl escondidas pelo governo soviético e que são agora reveladas ao público (*Chernobyl: The Lost Tapes*, com lançamento programado para 22 de junho). Que esse retorno à fonte real seja feito agora pelo *streaming* e em formato seriado, é mais um detalhe do atual estado das coisas que merece ser investigado. Já no cinema, um dos nomes mais eficientes do *blockbuster* de grife da Hollywood atual, Christopher Nolan, prepara uma biografia sobre Robert Oppenheimer, ao custo de 100 milhões de dólares, com previsão de lançamento em 2023.

## Referências bibliográficas

ANDERS, G. *La Obsolescencia del hombre* (Vol. II) – Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolucion industrial. Trad. Josep Monter Pérez. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2011.

EVANS, J. E. *Celluloid Mushrooms Clouds* – Hollywood and the Atomic Bomb. Boulder: Westview Press, 1998.

JERVIS, J. *Sensational Subjects: The Dramatization of Experience in the Modern World*. London: Bloomsbury Academic, 2015.

MOHAN, U.; TREE, S. Hiroshima, the American Media, and the Construction of Conventional Wisdom. In: *The Journal of American-East Asian Relations*, v. 4, n. 2, Special Issue—Above the Mushroom Clouds: Fiftieth Anniversary Perspectives. Eiden: Brill, 1995, pp. 141-160.

PUISEUX, H. *L'Apocalypse nucléaire et son cinéma*. Paris: Editions du Cerf, 1988. Introdução e Conclusão disponíveis respectivamente em <http://helene-puiseux.fr/spip.php?article484> e <http://helene-puiseux.fr/spip.php?article485>. Consultados em 4 de junho de 2022.

\_\_\_\_\_. “Imagens da Era Nuclear”. Em: *Cinematógrafo, um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Unesp, 2009, pp. 315-344).

\_\_\_\_\_. *Retour sur l'Apocalypse nucléaire*. Site pessoal da autora, 2020. Disponível em <http://helene-puiseux.fr/spip.php?article487>. Consultado em 5 de junho de 2022.

---

### **Milton do Prado Franco Neto** - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), bolsista parcial da CAPES. Mestre em *Film Studies* pela Concordia University (2011) e Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1997). Participa do Kinopoliticom (CNPq): Grupo de Pesquisa em Cinema, Audiovisual, Estética, Comunicação e Política. Professor e coordenador do Curso de Realização Audiovisual da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). É sócio da produtora Rainer Cine LTDA, onde atua como montador e produtor, e editor da revista Teorema - Crítica de Cinema.

Email: [miltondoprado@gmail.com](mailto:miltondoprado@gmail.com)

**Cristiane Freitas Gutfreind** - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)  
Doutora em Sociologia pela Université Paris V – Sorbonne (França) e professora titular do Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC-RS. Bolsista produtividade do CNPq e membro da AFECCAV (Association Française des Enseignants et Chercheurs en Cinéma et Audiovisuel). Líder do grupo de pesquisa Comunicação, Estética e Política (Kinopoliticom) registrado no CNPq.

Email: [cristianefreitas@puhrs.br](mailto:cristianefreitas@puhrs.br)

### **Financiamento**

CAPES e CNPq