



A representação da catástrofe pelo entretenimento

How catastrophes are represented by the entertainment industry



Maria da Conceição da Rocha Ferreira¹

¹ Doutora em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Fez pós-doutorado em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Sistemas de Gestão pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: mferreira@cnen.gov.br

Resumo: Este artigo explora acontecimentos de impacto social amplo, como as tragédias causadas por acidentes de origem nuclear, que têm sua carga emocional explorada por diversas montagens fílmicas, com o objetivo de expor o interesse da indústria do entretenimento na exploração de grandes tragédias mundiais. A proposta também é de investigar o que a ficção acrescenta de apelo ao público que a consome como uma forma de divertimento. Para isso, analisamos a minissérie *Chernobyl*, da HBO, pois, independentemente dos traços de espetáculo que possa apresentar, a representação da tragédia como forma de redenção do passado pode justificar o sucesso dessas formas de produção, que dramatizam a catástrofe real em busca de compreendê-la. Conclui-se que, apesar disso, este talvez não seja o gênero ideal para a educação científica da população e o despertar de seu senso crítico.

Palavras-chave: ficção; catástrofe; memória; representação.

Abstract: This article explores happenings of wide social impact, like the tragedies caused by nuclear accidents, which have their emotional load explored by many film productions, aiming to expose the interest of the entertainment industry in exploring great worldwide tragedies. We also propose to investigate what fiction adds as appeal to the public that consumes it as an entertainment. To that end, we analyze the miniseries *Chernobyl*, from HBO, since, despite the spectacle traces it may show, the representation of the tragedy as a means of redemption from the past can justify the success of these types of productions, which dramatize the real catastrophe seeking to understand it. We conclude that, despite all that, this may not be the ideal genre for the scientific education of the population and for awakening their critical sense.

Keywords: fiction; catastrophe; memory; representation.

Situando o trágico ante o ambiente comum

Levada ao ar por um canal de TV que faz uso da transmissão de vídeo por streaming, uma tendência observada nos dias atuais, a minissérie *Chernobyl* (2019), de Craig Mazin, revive um acidente que chocou o mundo há mais de 30 anos. Baseada no livro *Vozes de Tchernóbil* (ALEKSIÉVITCH, 2016), a produção cinematográfica da minissérie tem um potencial transformador da realidade, uma vez que, em cinco episódios, revive com esmerado detalhamento as fases que preconizaram o acidente, assim como os momentos que o sucederam. Classificada como ficção, o que se nota na minissérie é uma preocupação com a pormenorização dos fatos que culminam com o acidente, além do uso de personagens reais, excetuando-se uma ou outra livre criação. É relevante, ainda, comentar que o gênero ficção e o documentário têm em comum o fato de *brincarem com o tempo* (COMOLLI, 2008) como o resultado da combinação do tempo da projeção na tela da sala e na tela mental do espectador. Nos cinco episódios da série, a sequência de passados do antes, durante e após a tragédia é apresentada com uma dosagem inteligente, a partir de efeitos de forte realismo e diálogos que instigam a curiosidade do espectador.

Este trabalho é resultado da observação de vários filmes de ficção científica em um pós-doutoramento dedicado a observar o papel desse gênero cinematográfico no despertar do senso crítico e na percepção de situações reais de perigo da população, e *Chernobyl* é a série que melhor traduziu um fenômeno de audiência desse tipo de representação. É, portanto, o objeto principal – não o único – de análise deste trabalho, no qual procurarei expor o interesse da indústria do entretenimento na exploração de grandes tragédias mundiais, além de investigar o que a ficção acrescenta de apelo ao público que a consome como uma forma de divertimento.

Ao descobrir o que faz uma tragédia ser encarada como diversão por espectadores, até mesmo os mais jovens que nunca experimentaram o acontecimento em si, penso poder entender a escalada de sucesso e o grande faturamento da indústria desse gênero cinematográfico. *Chernobyl*, assim como outras tragédias roteirizadas para o cinema – o Onze de Setembro entre elas –, marcou um trauma histórico, uma ruptura que transtornou valores e modificou o cotidiano de muitas pessoas, deixando feridas psíquicas ou físicas tanto nos indivíduos como no seio da coletividade ao redor deles.

Utilizei uma larga pesquisa bibliográfica produzida em torno do conceito de catástrofe, através de autores como Nestrovski e Seligmann-Silva (2000), Sontag (2003) e Oliveira (2008), que deram grande base para os enquadramentos analíticos da *estética da catástrofe*, um despertar do sentimento do sublime ou do grotesco dentro de cada

indivíduo nas diferentes formas de expressão da arte. Também expandi a essa estética ampla a bibliografia em torno dos gêneros cinematográficos de ficção e documentário, com autores como Comolli (2008) e Badiou (1998; 2004), em busca desse mesmo despertar de sentimento na representação da catástrofe no cinema.

O que me atraiu nessa vasta observação da estética que remete ao evento da catástrofe é que o conceito de sublime a dotou de maior amplitude, demonstrando-lhe a complexidade dos sentimentos humanos envolvidos na reflexão artística, que vão muito além da beleza clássica. As figuras humanas – personagens reais ou fictícios – são fundamentais para o desenrolar da trama: o heroísmo dos bombeiros que morreram tentando apagar o incêndio e dos voluntários que deram a vida para que o desastre fosse bem menor do que poderia ser. Na sua representação, o sublime se faz notar como uma forma de aproximação da arte e da beleza. É graças a esse sublime que o medo, o terror, o angustiante e o assombroso tornam-se arte; e pode-se pensar também pensar em algo como uma estética da catástrofe (OLIVEIRA, 2013).

O fato é que a compreensão do que vem a ser entretenimento há muito tem se mostrado como mais do que mera distração e, ao contar uma história, não se está apenas expondo um determinado acontecimento, mas construindo um tipo de experiência com os fatos narrados. Essa construção atende ao tipo de sentimento que o idealizador deseja despertar. Nas palavras de Seligmann-Silva (2008), “não se mostra realidade alguma, mas apenas se *constrói* a realidade” (p. 103, grifo do autor). O acontecimento é sempre resultado de uma leitura, e essa leitura o constrói através das mídias que o conduzem.

Na minissérie *Chernobyl*, vemos a reconstituição do acontecimento como uma espécie de multiplicador da capacidade do dispositivo trágico. Aparte às críticas quanto ao modo pejorativo como os habitantes da cidade de Pripjat foram retratados, bebendo vodca em toda ocasião possível, e a casa pobre e negligenciada do cientista renomado Valery Legasov, há que se destacar o esforço em manter a fidedignidade do ambiente da época, com o efeito de transportar o espectador ao ambiente inteiramente montado para reconstruir o final da década de 1980. Assim como na obra de Aleksievitch, a produção da HBO parece apostar na narrativa como tentativa de apreensão temporal da experiência humana, no modo como compreendemos o tempo em torno da catástrofe.

A *Chernobyl* da HBO ainda tem sobre a obra de Aleksievitch a vantagem do meio audiovisual, que usa o movimento e o som para os efeitos de construção da realidade, fazendo que o gênero primário de ficção deslize entre uma espécie de documentário testemunhal e uma “romantização artística”. Como nos explica Comolli (2008), os cineastas compreenderam, assim como antropólogos e sociólogos,

que as sociedades se constituem de narrativas. Essas narrativas vão traduzir-se nas mise-en-scènes, trazendo ao cinema as diversas realidades com que somos confrontados em tramas dramatúrgicas. É nelas que “quando não somos mais espectadores de cinema, cada um de nós está enredado e aprisionado” (COMOLLI, 2008, p. 222).

Aos pressupostos de que um mesmo acontecimento histórico é passível de diferentes representações, e de que cada uma dessas formas de representação abandona ou salva qualidades que faz que o acontecimento seja reconhecido, somam-se ainda traços de romance que exigem do diretor a dose certa entre a realidade e o espetáculo. E esse parece ser um traço da atualidade, especialmente no contexto da presença da televisão e da internet na vida social: o rearranjo da subjetividade a partir da moral do espetáculo na construção e na exposição de experiências cotidianas de sofrimento. Como explica Susan Sontag (2003), as imagens de morte povoam nossa sensibilidade imagética – no cinema, na pintura, na fotografia: há uma espécie de malha sensível que permeia tais imagens de dor e sofrimento como um modo de empatia. A empatia pelos mortos marca o evento e permite que ele seja acessado, rememorado e representado por futuras gerações, o que é conveniente financeiramente para o cinema: lidar com eventos históricos marcados por tragédias naturais ou decorrentes de falhas humanas traz um retorno imediato do público, sempre ávido por um bom enredo carregado de emoção.

O atentado ao World Trade Center, em 2001, uma catástrofe do Terceiro Milênio, portanto, foi o tema do segundo filme utilizado para a observação das obras de ficção científica na percepção do perigo e da dor. O testemunho de quem presenciou a transmissão do acontecimento do Onze de Setembro, como ficou conhecido, classificou as imagens como “irreais”, “iguais a um filme”. Em muitos dos primeiros depoimentos das pessoas que escaparam das torres ou viram o desastre de perto, “como um filme” foi a expressão que usaram para descrever o que acontecia. A incredulidade imperava como sentimento diante daquela dor sofrida pelo povo de Nova York e também foi a maneira pela qual os sobreviventes da tragédia foram capazes de exprimir o caráter inassimilável daquilo que haviam sofrido: “Foi como um sonho” (SONTAG, 2003, p. 23).

“Essas afirmações demonstram as relações de proximidade entre o real e sua representação, e a dificuldade que pode haver em se separar a tragédia real de sua imagem ficcional.

Escolhas estéticas: o registro do real e o espetáculo

Ao falar de representação, sendo ela do real ou do espetáculo, é relevante recorrer aos conceitos de imagem, adequados também a um filme, já que, em linhas

gerais, ele é um conjunto de imagens. Escolho a definição de Badiou (1998) para imagem, que ele explica a partir da psicologia da percepção: “a imagem é uma relação de conhecimento à realidade” (p. 357). Partindo daí, entende-se a relação do espectador com o filme: trata-se da imagem que ele constrói a partir da imagem que está na tela. Assim, em última instância, as imagens não são o filme em si; são a relação que fazemos com o filme, ou seja, a associação entre imagens – uma projetada na tela e outra formada na mente.

Deleuze, entretanto, pensa o cinema propriamente como conceito, transformando a imagem em realidade, e não como algo da ordem da consciência. É assim que o autor agrupa imagem e movimento, criando o conceito-chave da sua obra monumental sobre cinema *Imagem-movimento* (1983), com a seguinte definição: “O cinema não é uma imagem em que se agrega o movimento, ele nos dá imediatamente uma imagem-movimento” (DELEUZE, 1983, p. 11). Nesse sentido, ele é feito de imagens, mas a imagem não é uma representação. Como escreve Badiou (1998): “A imagem é com o que o cinema pensa, porque o pensamento é sempre uma criação” (p. 358). Nesse sentido, o cinema é a realidade, e não uma representação, pois é uma forma de pensamento em movimento, em que há criação e abstração.

A criação do filme ficcional em torno do fato acontecido é feita enquanto retratação do sofrimento que se acumula em um elenco com roteiros criados para que ele reine na representação encenada. Na forma como as câmeras registram a cena, o sofrimento explode nos personagens e é compartilhado por uma rede indefinida de espectadores. Ao contrário de um relato escrito, um filme tem uma linguagem direta e se destina potencialmente a todos. O cinema, sendo uma forma de expressão visual do imaginário humano, pode desempenhar um papel muito importante no espectador. Como ele nunca é real, pois, ainda que esteja representando uma realidade, não é a realidade em si, o cinema traz a criação do cineasta, que transforma essa realidade.

Podemos acrescentar que o registro do real, produzido através das escolhas estéticas do cineasta, determina o ponto de vista ético e moral e as diferentes formas de apropriação desse realismo. Dizer que *Chernobyl* tende ao efeito mais dramático para carregar na emoção do espectador não chega a pôr em xeque a ética de seus produtores nas escolhas dos diálogos e ações encenadas. Porém, toda obra cinematográfica deve ser suscetível a um questionamento moral e ético no que diz respeito aos meios utilizados para sensibilizar o espectador. Para ilustrar esta afirmativa, Jacques Rivette (1961), escreve, nos anos 1960, sobre *Kapó* (Gillo Pontecorvo, 1959), um filme de ficção centrado em um campo de concentração. Rivette apresenta sua indignação em relação às escolhas estéticas para representar a cena do

personagem prisioneiro que se atira na cerca elétrica para se suicidar. O recurso usado por Pontecorvo foi o *travelling*², que acaba em um enquadramento da mão do personagem suicida grudada na cerca. Desde então, o *travelling* se tornou uma escolha estética emblemática para buscar um efeito espetacular e, mais do que isso, condenável eticamente (GUTFREIND, 2011); ou seja, em detrimento das diferentes formas de realizar um filme, as técnicas de direção, de som e de montagem são, antes de tudo, constituídas por questões éticas.

Isso nos leva a duas questões que se impõem a realização do filme segundo padrões minimamente éticos: como mostrar a cena-ação? Que efeito provocar no espectador? As técnicas cinematográficas podem proporcionar opressão ou, ao contrário, abrir espaços para a liberdade de criação. Essa polarização pode ser comparada aos conceitos de arte e indústria, que são ainda os dois princípios ativos do cinema. Por arte, entende-se a abertura para todos os tipos de experiência cinematográfica, enquanto a indústria prende-se à produção dessa experiência.

Um antigo lema da revista *Paris Match*, fundada em 1949, dizia: “O peso das palavras, o choque das fotos”. Ou seja, a força das imagens mais dramáticas é que vai orientar o trabalho de escolha fotográfica (ou de cena, no caso do filme) e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo. Nas palavras de Sontag (2003): “Vivemos numa sociedade do espetáculo”. As situações reais são carregadas de um valor extra, de uma espetacularização que as tornam mais interessantes ao apreço humano. No apuro das cenas da minissérie, enquanto se ressalta a fidelidade dos detalhes, há que se questionar o quanto de “peso” ou choque lhes é carregado para que o público venha a consagrá-la um sucesso.

Comolli (2008) se posiciona em relação à questão da distinção entre cinema e espetáculo, ainda que não fiquem muito claras essas fronteiras na obra cinematográfica, especialmente em *Chernobyl*, cujo enfoque é um acontecimento trágico e real:

Quando o mundo escapa às nossas percepções, à nossa consciência, à nossa própria experiência, quando ele se aliena, se apaga, se perde, é na retirada do mundo que a cortina se levanta para a representação. Não é raro que essa perda de presença do mundo em nós mesmos e para nós mesmos se torne dor ou violência insuportáveis. Aí começa o

² Travelling, na terminologia de cinema e audiovisual, é todo movimento de câmera em que esta realmente se desloca no espaço – em oposição aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmera apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar. Na maioria das situações, o *travelling* é obtido movimentando-se a câmera com o auxílio de um carrinho sobre trilhos, o que permite um deslocamento mais suave em qualquer tipo de terreno.

espetáculo... a tarefa do espetáculo é nos distrair dessa perda, conjurar sua violência, ritualizá-la. Disfarçá-la, mascará-la, e já por essa (boa) razão, torná-la mais amável, se é verdade que representar a violência da perda equivale a fabricar, a partir dela, presenças e rastros. (COMOLLI, 2008, p. 218)

Comolli vê no cinema a sobrevivência do passado porque o que está gravado em filme é eterno. As tragédias acontecidas, por sua vez, somam-se ao efeito do trauma social, já difícil de esquecer na memória coletiva. Quanto mais ainda, ao ser revivido tantas e tantas vezes na representação do acontecimento reconstruído! O cinema está povoado de fantasmas cinematografados que, graças ao filme, têm em suas mortes apenas episódios de suas sobrevivências... “A sobrevivência do passado está articulada ao próprio desejo do espectador: que isto reviva aqui e agora, nesta tela e nesta sala, para minha salvação e para minha perda” (COMOLLI, 2008, p. 211). *Chernobyl*, marcando uma época histórica de uma cultura particular, reconstitui mesmo as vidas dos heróis, dos vilões e das pessoas comuns, vitimadas por um acontecimento catastrófico que o tempo não pode apagar e que a memória da sociedade mundial reconstrói das mais variadas formas. Independentemente dos traços de espetáculo que possa apresentar, a perpetuação da tragédia como forma de redenção já se torna uma justificativa para o sucesso dessa produção.

Na minissérie da HBO, assim como na obra de Aleksiévitich, entendemos ainda que as narrativas se oferecem no sentido de retomar e reconstituir algum tipo de experiência temporal daqueles que viveram (e vivem) os efeitos da catástrofe. Na representação da tela há toda sorte de sentimentos que são experimentados por quem vê o desenrolar das desgraças em série, trazidos para a própria experiência dos espectadores. Esse é um entendimento que nos remete a Ricoeur (2012) e sua teoria de que o tempo se torna um tempo humano à medida que é “articulado de modo narrativo, e os relatos adquirem sentido ao tornarem-se as condições da existência temporal” (p. 300). São reflexões que se aplicam igualmente à ficção da HBO e a sua narrativa escalonada nos cinco episódios, que narram entendimentos de grupos sociais diferentes, postos em evidência pela catástrofe que se desenrola, no antes e no depois, nos diferentes pontos de vista narrados.

Embora seja apresentada como ficção, *Chernobyl* traz personagens baseados em pessoas reais, a quem são atribuídas falas que não necessariamente disseram. O perigo é confundir a série com documentário. Anna Korolevskaya, vice-diretora científica do Museu Nacional de Chernobyl, que escrupulosamente assessorou a equipe da HBO, disse em entrevista que a equipe não conseguiu se livrar da “percepção tendenciosa e ocidental da história soviética” (SERVALLI, 2019). Como os

próprios países integrantes da ex-União Soviética estão inclinados ao “antissovietismo”, a série encontrou na Ucrânia, Bielorrússia e Rússia o necessário acolhimento para a propagação de uma meia-verdade, ou mesmo mentira histórica. Essa “visão ocidental” do filme somente reforça a tendência da época de dividir o mundo nos dois lados em questão, e o aproveitamento do fato para a censura do outro lado – nada mais humano... Como trata-se de uma construção, os 30 anos que separam o acontecimento da sua obra ficcional permitem todo tipo de “recordação” por diferentes olhares, tanto quanto as condições de produção dos anos passados o permitirem.

Pollak (1989) aponta que o cinema seria o meio mais adequado para explorar a memória, pois nas lembranças mais próximas, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores. Entre as escolhas fílmicas de uma ficção estão eventos e abordagens historiográficas que pretendem lembrar determinados temas ou períodos. Assim, acreditamos que o cinema pode ser visto como um lugar de memória³. Em um filme, a consciência da ruptura com o passado confunde-se com o desejo por uma memória valorizada e por outra desprezada. Produções que utilizam narrativas baseadas em fatos reais reforçam ainda mais a articulação de um pensamento histórico que se relaciona a interesses de certos sujeitos ou grupos sociais em disputa.

A memória social tem sido o foco de atenção de muitos pesquisadores de acidentes, naturais ou não, durante a última década. O que eles observaram é que os rituais e representações do passado, que são produzidos e consumidos por essa sociedade, formam o nervo central de suas memórias e narrativas – são as “verdades” que unificam tais sociedades, e isso fica evidente quando ocorre uma ruptura, como se pode chamar o trauma de um acidente como o que é representado pela minissérie de TV.

No caso da minissérie sobre o acidente com radioatividade, o espectador pode experimentar o sentimento de terror da contaminação, considerando-se protegido pelo “outro lado da tela”. Assim é que a fotografia, a imagem, colocadas a serviço de manipulações consumistas fazem que fotógrafos estejam cada vez mais preocupados com a exploração do sentimento (piedade, compaixão, indignação) e com as melhores formas de provocar emoção. Para denunciar o provável ocorrido que culminou em tragédia, os fotógrafos precisam chocar, porque as pessoas “querem chorar”. A emoção, característica essencialmente humana, é um motivador fundamental na vontade de ver um filme.

³ Termo explorado e discutido pelo historiador Pierre Nora. De acordo com seu pensamento, os “lugares de memória” são necessários por não haver mais meios de memória, ou seja, “se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares” (NORA, 1993, p. 8). O autor acredita que atualmente a memória não encontra alternativas para escapar dos procedimentos históricos, sendo assim capturada e, por consequência, “destruída” pela história.

Pode-se ver o apelo à emoção como essência de sucesso dos filmes que trazem catástrofes como pano de fundo. Essa “humanização”, que muitas vezes traz para o núcleo da história um drama familiar, é vista em muitas produções de sucesso como *Tão forte e tão perto* (Stephen Daldry, 2011), que narra a história de Oskar, cujo pai estava no restaurante do topo da Torre Norte do World Trade Center, a primeira a ser atingida no ataque do Onze de Setembro. Ou na minissérie *Holocausto* (Gerald Green, 1978), que, ao personalizar a Shoah, dava um rosto humano ao genocídio, contando a história através de um núcleo familiar “típico” que encarnava o destino do judaísmo alemão. O sucesso de *Chernobyl* foi, inclusive, comparado ao do trabalho de 1978, mesmo tratando-se de tragédias extremamente diferentes.

Essa romantização, penso, além de garantir uma fórmula de sucesso junto ao público, enaltece a superação humana diante do sofrimento profundo vivido. E as cenas que representam esse sofrimento são mais do que lembranças de morte. Elas evocam o milagre da sobrevivência. Há que perpetuar tais memórias para que o passado seja crível de superação.

Considero, pois, que o cinema exerce um papel de agente cognitivo e sensível, potencialmente transformador da própria realidade. Desencadeador de emoções, sim, mas emoções são próprias de nós, humanos que somos. A seguir, convém discutir para além desse exercício emocional da ficção que dramatiza a catástrofe, observando o papel da indústria do cinema em sua atuação social, seu caráter educativo e de agente político-social.

Cinema e alteridade

Sabemos desde Foucault que a prisão panóptica era mais que a arquitetura triunfante do olhar pela onipotência. Assegurada ao olhar de vigilância e de repressão, ela significava a vitória sobre o crime em benefício da sociedade e da moral, da ordem dos senhores. Ver sem ser visto representa as duas faces da mesma moeda e nunca deixou de ter valor, desde aquele panóptico até a televigilância dos reality-shows promovidos por grandes redes de TV: é a saturação do social pelo hipervisível (COMOLLI, 2008). Passando por uma grande evolução tecnológica, o cinema transformou-se numa das linguagens de expressão visual mais significativa da cultura contemporânea. O filme permite que se vivencie ideias e emoções, em uma experiência de alteridade onde é possível pensar como o outro e transmutar-se para outros corpos e lugares a partir de uma experiência sensorial.

A posição do espectador é central para todo o processo da enunciação fílmica. Afinal, é desde um enquadramento que se vê a narrativa, que só existe por meio desse enquadramento, resultando em um trabalho em que várias sensibilidades individuais,

vários olhares, unem-se para realizá-lo. Por isso, podemos acreditar que todo filme é uma ficção – não deixa de ser uma criação, algo inventado, e que se relaciona com a vida social. O filme, ou a minissérie, que é o filme em capítulos, é produto de uma experiência coletiva que o transcende: ao assistir a um filme, o espectador é transferido para o espetáculo na tela. Com isso, podemos inferir que o filme tem a capacidade de transformar a audiência. O cinema, como uma arte do espetáculo, um espetáculo das multidões, ainda mais pela multiplicação do streaming, através da televisão, cria um repertório imagético próprio no espectador, fazendo que os filmes sejam grandes veículos de construção e divulgação, de comportamentos e tendências. Faz parte do espetáculo do cinema contar histórias, narrar imagetivamente; e é no cinema que as pessoas se abrem para ver e ouvir as narrativas de países longínquos, culturas diversas. Os discursos difundidos pelos filmes, a estética a que estão ligados, as ideologias que representam ao público, trazem um contexto histórico e um imaginário que são fontes e documentos de uma época e uma geografia. Na busca pelo entretenimento não estaria sendo buscado também um conhecimento maior de outros lugares, outras culturas, outras realidades?

Badiou (1998) afirma que a experiência com o cinema se constituiria também como um trabalho de ordem filosófica. E um dos aspectos inerentes a esse acontecimento filosófico é relativo ao fato de que, diante de um filme, vivemos um contato particular com o “outro”. Argumentando que qualquer ato filosófico exige escolhas, o autor explica que o cinema se aproxima da experimentação filosófica, pela condição de um filme ser, ao mesmo tempo, arte e não-arte, objeto aproximado do cotidiano, do “comum” e, igualmente, algo que se faz disponível ao “trabalho do pensamento” (BADIOU, 1998, p. 34). Não se trata só de narrativas sobre grandes valores universais, mas de narrativas que remetem a situações humanas, sintetizadas no tempo, operando com promessas e milagres. Nelas há a possibilidade de experimentar diferentes e simultâneas temporalidades, por vezes de descontinuidade e surpresa.

O cinema desloca o visível no tempo e no espaço. Ele esconde e subtrai mais do que “mostra”. A conservação da parte de sombra é sua condição inicial. Sua ontologia está relacionada à noite e ao escuro de que toda imagem tem necessidade para se constituir... Contra as falsas certezas e as falsas inocências do visível, contra a própria “naturalidade” do visível, ver, no cinema, é começar por não ver, aceitar não “ver tudo”, não “tudo de uma vez”, não “tudo ao mesmo tempo”; ver, segundo uma organização temporal e espacial, uma decupagem, um corte e uma montagem do mundo. É entre os quadros, no silêncio visual da passagem de um para outro, no que não se vê, que acontece a significação do que é visto. É necessário que eu imagine

também o que não vejo entre os quadros para perceber, num processo concomitante, inseparável, a história que vejo ser contada e, portanto, entendê-la. Ou: no sentido do transcorrer da narração, a primeira cena só vai ter sentido ao dar significado à seguinte – o significado da cena que eu vejo (no presente) está na seguinte (no futuro), que, quando eu vejo, torna-se presente e aquele futuro ficou no passado: uma inversão no esquema cronológico naturalista. Esse é o processo de inteligibilidade de qualquer narração, seja visual ou não. É o processo de entendimento da vida – o constante desafio a superar pelo desconhecido que está por vir, desafiando-nos a decifrá-lo. Imaginemos nossa inteligência como um surpreendente movimento de liberdade e visualizemos o tempo num presente infinito, e em infinitas dimensões e direções; e descobriremos, nesse tempo, pontos de origens perdidas do momento histórico presente.

Esquecemos o que mais sabemos: que o quadro é antes de tudo uma máscara e o fora-de-campo mais potente que o campo... o visível como episódio de uma história que ainda está por ser contada; o visível como lugar do engodo renovado quando quero acreditar que verdadeiramente vejo. (COMOLLI, 2008, p. 215)

De acordo com Ferro (1992), um filme é um agente da história, não apenas um produto. Nessa linha de raciocínio, as obras cinematográficas podem desempenhar um papel de exaltação ou de doutrinação de algo, gerando também um desmascaramento de uma realidade social ou política. Os produtores da minissérie *Chernobyl* julgaram pobre o material dramático de que dispunham para encenar o acidente. Porque não seria possível trazer o suspense ao espectador a partir de uma realidade que não passou de uma explosão de milésimos de segundos, seguida de destruição. Assim, para criar uma trama interessante, trataram de contar os bastidores da crise desencadeada pelo acidente e como políticos, cientistas, funcionários e bombeiros lutaram para evitar uma situação ainda pior.

Como observa Badiou (2004), até por nosso mundo ser desprovido de heróis, o cinema segue insistindo na criação de personagens com preocupação moral, que precisam administrar conflitos entre o mal e o bem e podem apropriar-se das repetitivas formas classificatórias e preconceituosas ensinadas pelo cinema de Hollywood. Esses mesmos personagens, contudo, também têm a possibilidade de comover o espectador, de forma mais profunda e complexa, uma vez que, em um mundo sem heróis consistentes e sem referências fortes, representam figuras típicas que encarnam graves conflitos da vida humana. Como aponta Badiou (2004), ainda hoje no cinema verificamos coragem, justiça, paixão ou traição; o que, segundo o autor, poderia ser visto como uma herança do teatro grego. Para Badiou, o cinema figura como meio de

nos retratar o outro na sua ligação com o mundo; mais do que isso, atua como meio de amplificar nossas possibilidades de pensar o outro – em seus conflitos e acordos táticos. O outro está na tela representado como muitos típicos outros em sua infinita possibilidade de configuração humana.

A edição do filme é também o controle cultural e político da sua recepção. Os filmes mais populares são fabricados de modo a prever e induzir a reação do público. Narração linear de entendimento fácil, associações unívocas, imagens fantásticas em abundantes efeitos visuais e sonoros são características desses produtos que aplainam a memória e aproximam o interior do espectador ao exterior social exibido em suas imagens. Recontam e produzem História e comportamento, além de valores políticos envolvidos em ideologia visual. O distanciamento desse formato define filmes para um público menor, porém de educação visual mais ampla e aprimorada, que experimenta com eles o entendimento e a fruição complexa, a narração inesperada, a criação artística. Desta forma, as imagens também selecionam seu público e impõem modalidades diversas de acesso aos seus significados.

Se o mundo se tornou cena, tudo o que ameaça essa cena, tornando-a menos controlável – efeitos de real, acidentes, acontecimentos aleatórios, epifanias documentárias etc. – vem dar novo impulso à nossa crença em uma representação que não se limita e não se esgota em si mesma. No centro das mise-en-scènes realistas, a utopia de um real que não se deixa colocar em cena (COMOLLI, 2008). É assim, então, que a representação do sublime vem fazer do sofrimento narrado uma forma de arte e beleza. Porque talvez não seja mesmo o real tão angustiante e assombroso quanto o espectador deseje ver, ao experimentar uma visão estética da catástrofe.

Considerações finais

O cinema, desde seu nascimento em 1895, vem sendo um meio eficaz de registrar acontecimentos e eternizar a imagem de sociedades e seus feitos políticos. Aos poucos, passou a ser utilizado para documentar as guerras e os desenvolvimentos tecnológicos, apresentando-nos a primeira visão de um mundo globalizado. Fixando na tela os dramas e os acontecimentos, as emoções e sobretudo o entretenimento, o cinema pode ser sintetizado em uma espécie de espelho do mundo.

Apesar do sucesso estrondoso da série lançada pela HBO, o que é oferecido aos espectadores, que aparentemente a aceitam sem questionamentos, é a versão americana e bastante mitologizada do desastre da usina nuclear de Chernobyl. Gradualmente, é construída à audiência a visão ocidental sobre o nem tão antigo

passado soviético, que pode facilmente substituir na consciência pública a realidade da era soviética tardia.

O livro *Vozes de Tchernóbil* foi indiscutivelmente usado como base para a série. Ao longo de suas narrativas, há relatos que mostram como as categorias de ordenamento temporal – passado, presente e futuro – tornam-se confusas ou frágeis, atestando tratar-se, como a autora se referiu, de uma catástrofe do tempo. Publicado praticamente dez anos após o acidente, observa-se que o processo de pesquisa e escrita do livro não teve início imediato. Daí depreendemos a dimensão da insólita experiência da catástrofe de Chernobyl para quem a experimentou. O livro apresentou-se com o fundamento de que, para as testemunhas ouvidas, a catástrofe permanece viva e presente. Também nesse aspecto o filme da HBO assemelha-se à obra de Aleksievitch, já que, ao provocar críticas e suscitar discussões, resgata essa natureza limítrofe do acontecimento.

A representação da catástrofe, que liga o presente ao passado, longe de ser um círculo vicioso, detém um interesse metodológico. Seu objetivo principal, como é entendido aqui por filmagens como a minissérie *Chernobyl*, não é denunciar, lamentar, ou insultar o passado; mas apenas compreendê-lo. Porque mesmo as catástrofes necessitam ser compreendidas. E delas é possível fazer uma análise histórico-sociológica. É por esse aspecto que as catástrofes podem, mesmo no meio de tanta constatação de dor, sofrimento e morte, mostrar a esperança de recuperação da humanidade. Podemos dizer que a memória constitutiva da rememoração de uma catástrofe tem um significado maior junto ao grupo social que a circunda, consolidando o reconhecimento do grupo enquanto tal. Ao mesmo tempo, essa memória lhe dá o motivo de ritualização, quando traz a catástrofe para o presente. A representação filmica pode ser considerada parte desse ritual de rememoração do trágico, um apelo de redenção para todo o sofrimento revivido.

É importante destacar ainda que a produção cinematográfica ficcional, mesmo integrando o imaginário; ou talvez por essa razão, apresenta um valor enquanto conhecimento. Se o imaginário constitui “um dos motores da atividade humana”, parte integrante da História, a ficção abre um caminho para zonas psico-sócio-históricas não acessíveis por outros meios. Esse tipo de produção até leva uma vantagem em relação ao documentário: por sua maior divulgação e circulação, é possível, através dele, identificar com maior clareza o diálogo entre filme e sociedade. Parece-me, além disso, que os acidentes permanecem nas narrativas posteriores para nos lembrar da fragilidade que experimentamos diante da magnitude de nossa própria ciência e dos inúmeros riscos que o nosso desenvolvimento tecnológico nos

apresenta. Quando se trata de uma educação científica mais ampla, contudo, talvez a dose de romantização empregada não surta o efeito esperado por uma ciência isenta de conotações político-ideológicas.

Do meu objetivo principal – de explicar o interesse da indústria do entretenimento na exploração de grandes tragédias mundiais, assim como o sucesso acolhido junto ao público desse gênero de ficção –, achei a justificativa na exposição dos sentimentos humanos que expõem a eventual superação dos sobreviventes. Porém, quanto ao despertar do senso crítico e na percepção de situações reais de perigo da população, não consegui encontrar evidências para essa que seria uma característica mais educativa. Talvez a ficção não se evidencie a esse papel, realmente. A evidência do sucesso do gênero catástrofe-ficção-baseada em acontecimento real mostrou-se mais forte pelo viés da capacidade de superação, inerente tanto à humanidade quanto à natureza que lhe é, muitas vezes, subjugada.

Referências

ALEKSIÉVITCH, S. *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BADIOU, A. “El cine como experimentación filosófica”. In: YOEL, G. (org.). *Pensar el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 23-35.

BADIOU, A. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil, 1998.

COMOLLI, J. *Ver e poder a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DELEUZE, G. *Cinema I. A imagem movimento*. São Paulo: Braziliense, 1983.

FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GUTFREIND, C. F. “O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho”. *Significação*, São Paulo, v. 38, n. 36, p. 195-209, 2011.

NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

NORA, P. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, E. C. *Estética da catástrofe*. Goiânia: Editora da UCG, 2008.

OLIVEIRA, E. C. “O acidente com o Césio 137 e a estética do sublime”. *Revista de História*, Juiz de Fora, v. 37, n. 1, p. 141-165, 2013.

POLLAK, M. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RICOEUR, P. *Entre tempo e narrativa: concordância/discordância*. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 125, p. 299-310, 2012.

RIVETTE, J. “De l’abjection”. *Cahiers du cinema*, Paris, n. 120, p. 54-55, 1961.

SELIGMANN-SILVA, M. “Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje”. *Comunicação & Cultura*, Lisboa, n. 5, p. 95-108, 2008.

SERVALLI, M. “Minha Chernobyl e a versão HBO”. *Revista Opera*, [s. l.], 4 jul. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3vkJ8dq>. Acesso em: 26 abr. 2022.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Referências audiovisuais

CHERNOBYL. Craig Mazin, EUA, 2019.

HOLOCAUSTO. Gerald Green, EUA, 1978.

submetido em: 15 jun. 2021 | aprovado em: 23 dez. 2021