

De Holocausto (1978) a Chernobyl (2019):

O que pode o audiovisual face a um passado traumático e a um futuro ameaçado?

From Holocaust (1978) to Chernobyl (2019):

Can audiovisual face a traumatic past and a threatened future?

Ilana Feldman

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela mesma instituição e em Teoria Literária pela UNICAMP. Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, São Paulo (SP), Brasil.

Por que o sofrimento de cada dia se traduz constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?
Primo Levi

Durante muito tempo não soubemos de nada. As abelhas sabiam, mas nós não. Agora, se noto algo estranho, vou observá-las. Nelas está a vida.
apicultor anônimo,
citado por Svetlana Aleksievitch

A ficção seriada televisiva vem delineando, segundo diversos autores, uma era de complexidade narrativa bastante inovadora do ponto de vista de seus procedimentos narrativos e estilísticos, bem como provocadora do ponto de vista de seus efeitos políticos¹. São expressivos desse movimento um número

¹ Sobre a questão da complexidade narrativa no âmbito dos estudos de televisão, ver os trabalhos de Jason Mittell (2012) e Marcel Vieira Barreto Silva (2015).

significativo de dramas seriados distópicos, sejam aqueles que especulam sobre um futuro sombrio, sejam aqueles que reencenam um acontecimento traumático de nosso passado, atualizando o evento em questão e apontando para um futuro ameaçado². Destaca-se neste segundo grupo a minissérie *Chernobyl*, criada pelo roteirista Craig Mazin e veiculada pelo canal HBO em maio de 2019. Com apenas cinco capítulos e uma encenação de impactante realismo do desastre nuclear soviético ocorrido em 1986, a minissérie teve imensa repercussão internacional de público e crítica, gerando uma série de debates sobre a iminência de novos desastres nucleares, assim como sobre as atuais mentiras e manipulações de Estado.

Décadas antes de *Chernobyl*, no entanto, a minissérie *Holocausto*, de Marvin Chomsky, realizada em 1978 para a rede norte-americana NBC, já havia abalado incontornavelmente o modo como o mundo enxergava o massacre étnico promovido pela Alemanha nazista, redefinindo políticas de governo nos Estados Unidos e na Alemanha e instaurando, segundo historiadores e estudiosos, uma inédita centralidade do testemunho no campo da cultura. De acordo com a historiadora francesa Annette Wieviorka, em seu livro seminal *L'ère du témoin* (2009), a série *Holocausto* inaugura uma “Era da testemunha”³, instituindo assim uma nova paisagem mnemônica no âmbito dos *media*, da cultura e da política.

Teria *Chernobyl*, ou outras séries ainda por vir, a chance de ecoar o acontecimento inaugurado pela minissérie *Holocausto*? Poderiam os dramas seriados contemporâneos vir a aprofundar e disseminar os debates em curso sobre as atuais e futuras catástrofes políticas e ambientais? O que pode o audiovisual face à violência de Estado, à ascensão dos autoritarismos, a um passado traumático e a um futuro ameaçado? O que podem as narrativas seriadas e midiáticas face à vertigem distópica de nosso tempo, aos cataclismos ambientais, às pandemias globais, às imagens do fim do mundo?

São essas as questões que gostaríamos de desenvolver, explorando as relações entre políticas da memória, pedagogia e imaginação, já que o trabalho da imaginação, sobretudo em nossa sociedade

² Para mencionarmos alguns exemplos recentes e significativos de dramas seriados distópicos que especulam sobre um futuro sombrio (mesmo que esse “futuro” já tenha acontecido no passado): *Black Mirror*, criado por Charlie Brooker (Netflix, 2011); *O homem do castelo alto*, criado por Frank Spotnitz (Amazon Prime, 2015); *3%*, criado por Pedro Aguilera (Netflix, 2016); *O conto da Aia*, criado por Bruce Miller a partir da obra literária de Margaret Atwood (Hulu, 2017); *Dark*, criado por Baran Bo Odar e Jantje Friese (Netflix, 2017); *Years and years*, criado por Russell T Davies (HBO, 2019); e *The plot against America*, criado por David Simon (HBO, 2020).

³ Segundo Wieviorka (2009, p. 81), essa “Era da testemunha” teve como gênese o julgamento do oficial nazista Adolph Eichmann em Israel em 1961, quando o testemunho, sobretudo aquele decorrente dos genocídios e da violência de Estado, passa a reivindicar um lugar privilegiado no espaço público e na construção das identidades nacionais.

marcada pela catástrofe e mediada pela imagem, constitui, mais do que nunca, uma tarefa política. Como tem postulado o filósofo e historiador das imagens Georges Didi-Huberman, cujas reflexões acerca da relação entre visibilidade e legibilidade vão orientar o percurso aqui proposto, o caráter “inimaginável” das violências de Estado e das catástrofes humanas, políticas e ambientais deve ser visto e lido como um apelo, um chamado à ação – tão difícil quanto necessária – de nos colocarmos, apesar de tudo, a imaginar. Pois é aí, diante da dimensão “impensável” e “irrepresentável” da violência traumática, que devem trabalhar o pensamento e as imagens de nosso tempo.

Holocausto e a nova paisagem da memória

Quando foi ao ar pela primeira vez em abril de 1978, os criadores da série norte-americana *Holocausto* não poderiam imaginar o impacto que a obra teria nos Estados Unidos e na Europa. Dirigida por Marvin Chomsky e escrita por Gerald Green, que posteriormente a transformou em um romance, a série veiculada pelo canal de televisão NBC foi vista por 120 milhões de telespectadores só nos EUA. No ano seguinte, o sucesso desembarcou na Alemanha Ocidental, onde se estima que 20 milhões de pessoas (quase 40% da população alemã da época) assistiram às nove horas e meia de duração da obra, dividida em quatro capítulos. A repercussão foi tão grande que, antes mesmo da exibição do primeiro capítulo, Peter Naumann, membro da extrema-direita alemã com um vasto currículo de atividades terroristas, explodiu duas torres de televisão para impedir a transmissão do primeiro capítulo, privando 100 mil alemães do destino trágico da família Weiss.

Se nos Estados Unidos e na Alemanha a série causou comoção nacional, retirando da invisibilidade e do silêncio um evento histórico decisivo para o século XX – e, por incrível que possa parecer, até aquele momento ainda pouco presente no debate público norte-americano e europeu –, as reações críticas a ela foram igualmente eloquentes. Elie Wiesel (apud WIEVIORKA, 2009, p. 131), sobrevivente da destruição em massa dos judeus europeus, radicado nos EUA desde os anos 1950, reagiu severamente em artigo no jornal *The New York Times*, considerando a série “irreal, ofensiva e barata”. Para o autor da obra testemunhal *La Nuit* (2007), assim como para vários outros sobreviventes, a série, uma “ópera kitsch”, banalizaria e

trivializaria o Holocausto, transformando-o em uma novela: o Holocausto seria a partir de então “medido e julgado pela produção de TV que leva seu nome”⁴.

Mas o que aconteceu foi mais do que isso. Wiesel não poderia prever que a própria série faria a palavra Holocausto, até então pouco empregada, com conotação religiosa e sacrificial, entrar definitivamente no léxico do vocabulário mundial. Lembremos que, até o aparecimento da série *Holocausto* no debate público norte-americano e europeu, a expressão mais empregada pelos historiadores era “a destruição dos judeus europeus”, consagrada pelo livro homônimo do historiador Raul Hilberg, calhamaço de dois tomos publicado originalmente nos EUA em 1960⁵. Presente no livro do Gênesis como sinônimo de sacrifício, o termo Holocausto, de acordo com diversos críticos⁶, emprestaria à morte um caráter voluntário e passivo, estabelecendo um sentido de inevitabilidade histórica e divina, como se o extermínio judeu fosse um destino já traçado há dois mil anos para a expiação de uma culpa original. Em seu lugar, pesquisadores têm preferido o termo hebraico Shoah, que, embora também presente em textos bíblicos, nomeia uma destruição, desastre ou devastação radical, aquela que deixaria a terra arrasada, reduzida a pó, a nada.

Cruzando assim o destino de duas famílias alemãs, uma nazista, a família Dorf, e outra judia, a família Weiss, a minissérie *Holocausto* personalizava a Shoah, oferecendo um rosto humano ao genocídio através de uma família “típica”, que encarnava o destino do judaísmo alemão. De acordo com Annette Wieviorka (2009, p. 133), a série teve como consequência nos Estados Unidos o mesmo efeito que o Processo Eichmann provocou em Israel a partir de 1961: disparar nos sobreviventes um desejo ardente, e bastante novo, de testemunhar e narrar o que fora vivido nos campos de extermínio. Atitude pouco frequente até então, já que o silêncio, a vergonha e a culpa daqueles que voltaram dos campos da morte

⁴ Em “40 Years Ago, an American Miniseries Changed the Way Germans Thought About Their History. Now ‘Holocaust’ Is Being Shown There Again”, reportagem de JTA e Toby Axelrod, Haaretz, 24/01/2019. Disponível em: <https://www.haaretz.com/jewish/holocaust-remembrance-day/holocaust-is-being-shown-in-germany-again-40-years-later-1.6871437>

⁵ *A destruição dos judeus europeus* (2016), de Raul Hilberg, até hoje um dos mais extensos, detalhados e importantes estudos sobre o genocídio judeu perpetrado pela racionalidade nazista quando da Solução Final.

⁶ A esse respeito, ver o artigo de Leila Danzinger (2007) “Shoah ou Holocausto: a aporia dos nomes”, bem como a crítica que tece o escritor francês Marcel Cohen (2014) em entrevista a Verónica Galíndez, para quem o termo Holocausto seria uma ficção, equivalendo a desviar o olhar da realidade: “A palavra Holocausto não existe há 2000 anos, mas tem sua lógica inconsciente: se o assassinato de seis milhões de homens, de mulheres e de crianças tem algo a ver com Deus e com a Bíblia, então isso está para além da nossa compreensão e atenua consideravelmente nossa responsabilidade”.

predominaram mesmo após passadas décadas desde o fim da Segunda Guerra, o testemunho ganha um estatuto novo e passa a ocupar um lugar central, e até então inédito, no espaço público.

Para Wieviorka, na sequência das emoções e controvérsias que se seguiram nos EUA, na Alemanha e na França, uma mutação sem precedentes se realiza. A série *Holocausto* torna-se então disparadora de uma nova “paisagem memorial” em que se combinam diversos elementos: a modificação da imagem do sobrevivente (marcado até então pela culpa e vergonha de ter sobrevivido), a mutação da identidade judaica (por meio do orgulho da sobrevivência possibilitado pelo testemunho) e os usos políticos da memória do genocídio (com as novas pedagogias da Shoah empregadas tanto para o fortalecimento de uma cultura democrática inclusiva nos EUA, como para a legitimação do caráter então expansionista do Estado de Israel). Declaradamente impactado⁷ pela série, o próprio presidente Jimmy Carter, que governou os EUA de 1977 a 1981, dá início ao processo de criação de um museu nacional dedicado ao Holocausto, que viria a ser fundado em 1993 como *United States Holocaust Memorial Museum*. Com o museu, inicia-se uma nova forma de pedagogia, transmissão e “americanização do Holocausto”⁸, caracterizada agora pela ideia de sobrevivência e superação. Também, fazendo parte dessa nova paisagem testemunhal, arquivos públicos e privados começam a ser criados no início dos anos 1980 para recolher, sob a forma do vídeo, os testemunhos daqueles que os norte-americanos chamariam de agora em diante de “sobreviventes” (*survivors*).

Para mencionarmos alguns exemplos importantes, em 1982 a Universidade de Yale abre as portas de seu arquivo de testemunhos audiovisuais, denominado *Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies*. Na década seguinte, o arquivo já agregava em torno de 3600 testemunhos, perto de 10 mil horas de entrevistas recolhidas em diversos países, como Grécia, Bolívia, Eslováquia, França, Bélgica, Alemanha, Israel, Argentina, Sérvia, Polônia, Bielorrússia e Ucrânia. Em 1994, é Steven Spielberg, como desdobramento de seu filme *A lista de Schindler* (1993), quem cria a fundação *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*, mudando a escala – agora industrial – da coleta de testemunhos. Para se ter dimensão do empreendimento, em 1995, apenas um ano depois de iniciada, a fundação Spielberg já havia recolhido nos EUA, na Europa, na África do Sul e em Israel quase 20 mil testemunhos em vídeo. Para a fundação, era preciso entrevistar todos os sobreviventes vivos e entrevistáveis naquele momento, em torno de 300 mil, e

⁷ Ver as controvérsias em torno do impacto que a série teria exercido no presidente Jimmy Carter na introdução à obra *Holocaust and the Moving Image*, organizada por Toby Haggith e Joanna Newman (2005, p. 07 e 25).

⁸ Expressão de Alvin H. Rosenfeld (“The Americanization of the Holocaust”) apud Wieviorka (2009, p. 153).

encontrá-los em qualquer lugar onde estivessem. Assim, como chama atenção Wieviorka (2009, p. 143-144), os arquivos em vídeo de testemunhos de sobreviventes da Shoah nascem tanto a partir da repercussão de uma série de TV (*Holocausto*) quanto a partir da repercussão de um filme (*A lista de Schindler*), estando as duas obras de ficção, de imenso sucesso de público, na origem das mais importantes iniciativas de coleta de testemunhos do genocídio.

No entanto, como também ressalta a historiadora, se de um lado os sobreviventes da Shoah testemunhavam em oposição à série *Holocausto*, para se fazer ouvir uma outra voz, de outro, eles testemunhavam em simbiose e em complemento ao filme *A lista de Schindler*. Assim, enquanto os arquivos de Yale queriam mostrar a experiência singular daqueles que sobreviveram como quem esteve “em outro planeta” (na expressão de Elie Wiesel), o projeto de Spielberg, de modo contrário, se dedicou a mostrar as gentes ordinárias, gente comum que sobreviveu ao naufrágio da guerra e o superou. O acento da fundação Spielberg é, portanto, diferente daquele dos iniciadores de Yale, já que para a fundação a pessoa do sobrevivente deveria ser, de acordo com Wieviorka, substituída pelo conceito de “transmissão” e, poderíamos acrescentar, de “superação”. Com o “happy end” de *A lista de Schindler*, isto é, seu final francamente apaziguador, não se tratava mais de constituir arquivos orais da Shoah, com todas as diferenças políticas, sociais e culturais daqueles que atravessaram o massacre, mas “arquivos da sobrevivência” individual (WIEVIORKA, 2009, p. 148).

Já na Alemanha Ocidental, o impacto da série *Holocausto* foi imediato, levando o Parlamento alemão a revogar o estatuto que limitava a acusação de crimes de guerra. Como comentou o diretor Marvin Chomsky, essa foi talvez a primeira vez que “uma nação promulgou uma lei diretamente afetada pela exibição e pela resposta a um programa de televisão”⁹. Como consequência, as autoridades alemãs passaram a investigar e processar criminosos de guerra nazistas, enquanto os jovens do país, em um processo de internalização do alcance e do horror perpetrado pelo nazismo, começaram a inquirir seus pais e vizinhos, promovendo um verdadeiro acerto de contas histórico e geracional. Reexibida em 2019 na Alemanha, no 40º aniversário da série, em um contexto de ascensão do partido de extrema-direita Alternativa para a Alemanha (AfD) e de crescente negacionismo histórico e antissemitismo¹⁰, o jornal *Der*

⁹ Em “40 Years Ago, an American Miniseries Changed the Way Germans Thought About Their History. Now ‘Holocaust’ Is Being Shown There Again”, reportagem de JTA e Toby Axelrod, Haaretz, 24/01/2019, op. cit.

¹⁰ Em “O fantasma antissemita de volta à Alemanha”, coluna de Sandra Cohen, G1/O Globo, 31/05/2019, revela-se que em maio de 2019 houve um aumento de 20% nos incidentes relacionados a crimes de ódio antissemitas na Alemanha. Disponível em:

Spiegel comentou, talvez com certo exagero, que uma “trivial” série de TV americana conseguira fazer no final dos anos 1970 o que centenas de livros, peças, filmes e documentários sobre os campos de concentração não haviam conseguido em três décadas de história pós-guerra: “informar os alemães sobre os crimes cometidos em seus nomes”¹¹.

Como nos demonstra de maneira paradigmática a história cultural da recepção e repercussão da série *Holocausto*, o papel de um drama seriado televisivo na afetação e mobilização de seus espectadores, a partir de uma espécie de “política das emoções”¹², tornou-se assim decisivo para a instauração de uma nova paisagem testemunhal, para a configuração de novas políticas de Estado e para a realização de um acerto de contas intergeracional no final da década de 1970 e início dos anos 1980, tendo como desdobramentos uma série de ações, tanto políticas como culturais. Entretanto, é preciso perguntar: teria sido a série *Holocausto* realmente responsável pela eclosão do testemunho no espaço público norte-americano ou, antes, seria ela uma espécie de resposta a demandas sociais reprimidas e desejos não nomeados por um processo de silenciamento e recalque histórico? Será que, paralelamente à produção e posterior difusão da série, não estaria havendo um progressivo processo de elaboração da memória coletiva, agora em condições – políticas, sociais e cognitivas – de ouvir os testemunhos? Seja como for, se essa gigantesca tomada da palavra pelos sobreviventes, a partir de fins de 1970, configurou, como minuciosamente demonstra Wieviorka (2009, p. 150), uma “Era da testemunha”, isto é, uma “revolução historiográfica e cultural sem precedentes”, é porque tal fenômeno faz parte de uma efetiva “guinada

<https://g1.globo.com/mundo/blog/sandra-cohen/post/2019/05/31/o-fantasma-antisemita-de-volta-a-alemanha.ghtml> Ver também “Um em cada quatro alemães expressa ideias antissemitas”, Deutsche Welle, 24/10/2019. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/um-em-cada-quatro-alem%C3%A3es-expressa-ideias-antisemitas/a-50977559>

¹¹ Em “40 Years Ago, an American Miniseries Changed the Way Germans Thought About Their History. Now ‘Holocaust’ Is Being Shown There Again”, op. cit.

¹² Se nossas emoções não são privadas, mas socialmente organizadas, constituindo uma “economia afetiva” por meio da criação de vínculos sociais, alianças e identidades nacionais, como defende Sarah Ahmed (2004) em seu *The cultural politics of emotions*, é preciso lembrar que o nazifascismo também se valeu da criação e manipulação de uma cultura e de uma política das emoções através do cinema, usando essas emoções coletivas para fins evidentemente políticos. Nesse contexto, a constituição de uma cultura de massa através do cinema foi mobilizada pelo nazismo tanto no plano dos conteúdos ideológicos, das formas estéticas e das criações imaginárias (ver a instigante tese de Siegfried Kracauer em *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do nazismo*, 1988), como também no plano do desenvolvimento da própria tecnologia audiovisual a partir das pesquisas científicas e militares, isto é, a partir de uma economia que soube articular a arma ao olho, a técnica à percepção (de acordo com a pesquisa de Paul Virilio em *Guerra e cinema*, 2005). Para Virilio, crítico contumaz das “máquinas de visão” de nosso tempo, a história das guerras é, antes de mais nada, “a história da metamorfose de seus campos de percepção” (p. 27).

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed43.2021.221>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 21, Nº 43, p.24-49, jan./abr. 2021

subjetiva”¹³ (SARLO, 2007) no âmbito das ciências humanas em diversas partes do mundo e disciplinas, da sociologia da cultura à micro-história, da antropologia aos estudos culturais.

Como um dos desdobramentos da série, não podemos deixar de mencionar também que o monumental documentário *Shoah*, de Claude Lanzmann, de nove horas e meia de duração, realizado ao longo de 12 anos em diversos países (França, Alemanha, Polônia, Estados Unidos, Grécia, Israel), integralmente composto por testemunhos de sobreviventes (incluindo alguns carrascos nazistas e camponeses poloneses) e completamente desprovido de imagens de arquivo ou de qualquer tentativa de representá-las (como faz *Holocausto* ao reencenar imagens icônicas da deportação), não deixou de ser uma resposta do obstinado Lanzmann e do meio cultural francês à “trivialidade” da minissérie *Holocausto*. Lançado em 1985 na França com enorme repercussão crítica, *Shoah* é até hoje considerado um dos pilares artísticos da história do documentário moderno, conciliando ética e estética, forma e moral, quando a singular palavra das testemunhas definitivamente entra em cena e a verdade é encarnada no corpo de cada sobrevivente. Não por acaso, a obra de Lanzmann também contribuiu para disseminar a palavra hebraica Shoah, em lugar de Holocausto, nos meios intelectuais e culturais europeus e norte-americanos, em uma espécie de guerra semântica protagonizada pelo realizador¹⁴.

Mas os desdobramentos do seriado televisivo ainda não param por aí. Em 1978, no contexto da comoção nacional produzida por *Holocausto*, agentes da CIA decidem reabrir arquivos de Estado e reexaminar um conjunto de fotografias aéreas de reconhecimento capturadas em abril de 1944 por aviões de bombardeio norte-americanos, ocasião em que os pilotos, sobrevoando a região da Silésia à procura de uma fábrica de armamentos, registram involuntariamente imagens aéreas de Auschwitz. De regresso à Inglaterra, analistas militares aliados identificam os alvos industriais da usina armamentista, mas não veem os telhados dos barracões das câmeras de gás e dos fornos crematórios do complexo de Auschwitz-

¹³ Em seu provocador *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, a ensaísta argentina Beatriz Sarlo (2007) postula que, a partir dos anos 1980, diversos países latino-americanos saídos de ditaduras-militares passaram a enfrentar, no contexto dos julgamentos dos crimes cometidos pelo Estado, uma guinada subjetiva e testemunhal incontornável, quando “a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas”. Restaurou-se assim, segundo a ensaísta, a “razão do sujeito”, que foi, décadas atrás, “mera ‘ideologia’ ou ‘falsa consciência’” (p. 19). De acordo com Sarlo, a história oral e o testemunho restituíram com isso “a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (p. 19). Problematizando o testemunho como fonte sempre mais fidedigna, autêntica e confiável, Sarlo defende que “se há três ou quatro décadas o ‘eu’ despertava suspeitas, hoje nele se reconhecem privilégios que seria interessante examinar” (p. 21).

¹⁴ Para um aprofundamento do papel de *Shoah*, de Claude Lanzmann, na história dos debates em torno da representação do Holocausto, indicamos nossa contribuição em Feldman (2016).

Birkenau. Como nos relata o cineasta e artista alemão Harun Farocki (1988), em seu ensaio cinematográfico “Imagens do mundo, inscrição da guerra”, os pilotos procuravam usinas de produção de armas e as encontraram, mas foram incapazes de ver as usinas de destruição de vidas, bem maiores, que se encontravam ao lado, no campo de suas imagens aéreas. Como fica assim patente, ainda que a realidade do massacre estivesse presente sob os olhos dos pilotos, além de gravada e eternizada por um dispositivo técnico para posterior análise, o complexo industrial do campo de extermínio não fora visto por ninguém, não fora identificado nem reconhecido como tal.

Interrogando esse conjunto de fotografias aéreas de reconhecimento, Farocki discute, por meio de suas operações de montagem sempre dialéticas, de que modo as imagens técnicas participam com tanta frequência dos processos de produção e, simultaneamente, dos processos de destruição, materializados nesse caso pelo duplo sentido da palavra alemã *Aufklärung*: de um lado, esclarecimento, privilégio da razão, Iluminismo; de outro, reconhecimento aéreo militar. O que “Imagens do mundo, inscrição da guerra” revela e questiona, sem dúvida herdando e dando continuidade ao debate a respeito da *Dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer (1985), é a zona cega em torno da qual se organizam as imagens de vigilância e reconhecimento, ou, dito de outro modo, é a dimensão de barbárie que habita o interior dos processos técnicos e racionais. Com isso, o filme lança-nos a pergunta inescapável: como é possível fazer imagens para não ver – ou não querer ver – o que acontece?¹⁵

Por ironia da história, foi graças à comoção provocada por uma série de televisão “melodramática” e “kitsch” que, apenas em 1978, agentes da CIA puderam enfim enxergar aquilo que o olho humano parecia não poder ou não querer ver no momento da tomada das fotografias. Puderam enfim enxergar aquilo que sempre esteve lá.

¹⁵ Em *Remontagens do tempo sofrido, o olho da história II*, Georges Didi-Huberman (2016, p. 150, grifo nosso) reflete sobre a montagem de Farocki nessa obra: “O ato de montagem consiste em fazer com que os dois pontos de vista dos aviões de reconhecimento sejam sucedidos pelo ponto de vista dos administradores do campo, e em mostrar o contraste entre uma distância verticalmente orientada e uma proximidade horizontalmente dirigida. A desumanidade dos dois pontos de vista não tem o mesmo significado nos dois casos, mas eles nos ensinam em conjunto, graças à montagem, *como é possível fazer imagens para não ver o que acontece*”.

***Chernobyl* e a possibilidade da ruína**

A história da recepção e repercussão da série *Holocausto* pode vir a nos oferecer uma espécie de “lente de leitura”, de mediação possível, para a compreensão dos diversos processos culturais, políticos e subjetivos que marcaram a segunda metade do século XX a partir do pós-guerra. Não obstante, diante das vivas cicatrizes e sequelas do passado, somos levados a indagar nosso próprio presente com essa mesma lente. Por isso, cabe mais uma vez perguntar: face a um contexto global de disputa pela verdade, manipulação da informação, negacionismo e revisionismo histórico, o que podem o cinema em geral e as séries de televisão em particular? A resposta não é simples nem direta, mas, como se vê, seu escrutínio faz-se mais necessário do que nunca.

Criada pelo roteirista norte-americano Craig Mazin, produzida pelo canal HBO e exibida mundialmente de 6 de maio a 3 de junho de 2019, a minissérie de televisão *Chernobyl* foi recebida com estrondoso sucesso de público e da crítica especializada, parecendo atualizar, na trilha de sua antecessora *Holocausto*, as questões que o cinema moderno vem insistentemente colocando: Como filmar a catástrofe? Como filmá-la de maneira justa, precisa, rigorosa, até mesmo cruel, recusando as apaziguadoras soluções belas e espetaculares? Como o cinema poderia acampar nos limites da representação e vir a tensionar essas fronteiras limítrofes, sem cair na tentação de querer suprimir a distância entre a experiência vivida e a narração que é possível fazer dela?¹⁶

Há décadas, esse cinema moderno desenvolvido a partir do pós-Segunda Guerra Mundial, que também poderíamos chamar de “o cinema de depois dos campos”, na definição de Serge Daney (1992), tem diligentemente trabalhado e elaborado narrativas, nos âmbitos da ficção, do documentário e do ensaio, a respeito das consequências históricas e sequelas psíquicas da sucessão de violências e desastres que marcaram sem trégua o século XX e continuam a incidir arrasadoramente sobre o XXI. Recolhendo testemunhos de sobreviventes de genocídios, reencenando momentos traumáticos, reconstituindo contextos políticos autoritários e construindo verdadeiros arquivos audiovisuais, compostos por documentos sonoros e imagéticos, o cinema e a televisão puderam, desde o século passado, criar uma

¹⁶ A propósito do papel e da repercussão do documentário “Noite e neblina”, de Alain Resnais (França, 1955), em seus anos de formação, o crítico Serge Daney (1992) escreve em “O travelling de Kapo”: “Estranho batismo de imagens: compreender ao mesmo tempo que os campos eram verdadeiros e que o filme era justo. E que o cinema – ele sozinho? – era capaz de acampar nos limites de uma humanidade desnaturada. Eu sentia que as distâncias estabelecidas por Resnais entre o assunto filmado, o sujeito filmante e o sujeito espectador eram, em 1955 como em 1959 [fazendo referência a “Hiroshima, meu amor”], os únicos possíveis. ‘Noite e Neblina’, um ‘belo’ filme? Não, um filme justo.”

paisagem mnemônica indelével, participando ativamente das dinâmicas políticas, culturais e sociais e antecipando-se, muitas vezes, ao trabalho dos historiadores.

Como se vê em distintas obras de realizadores como Claude Lanzmann (*Shoah*, França, 1985), Harun Farocki e Andrei Ujica (*Videogramas de uma revolução*, Alemanha, 1992), Joana Hadjithomas e Khalil Joreige (*Eu quero ver*, Líbano, 2008), Elia Suleiman (*O que resta do tempo*, Palestina, 2009), Susana de Sousa Dias (*48*, Portugal, 2009), Patricio Guzmán (*Nostalgia da luz*, Chile, 2010), Rabih Mroué (*Revolução em pixels*, Líbano, 2012), Rithy Panh (*A imagem que falta*, Camboja, 2013), Anita Leandro (*Retratos de identificação*, Brasil, 2014), Adirley Queirós (*Branco sai, preto fica*, Brasil, 2014), Vincent Carelli (*Martírio*, Brasil, 2016) e João Moreira Salles (*No intenso agora*, Brasil, 2017), para mencionarmos apenas poucos exemplos, alguns dos filmes mais instigantes e perturbadores produzidos na atualidade são aqueles que conseguem construir uma escritura para o trauma, político, histórico ou pessoal, fazendo de sua dimensão “irrepresentável” um princípio de invenção formal – e não uma impossibilidade. Transitando assim entre o documentário, o ensaio, a encenação propriamente dita, a autobiografia, o testemunho e a ficção científica, poderíamos dizer que essas obras, cada uma a sua maneira, se dedicam a criar arquivos da violência de Estado diante das tentativas de apagamento dos vestígios, ou mesmo diante da inexistência deles. Nesse caso, no lugar das imagens e dos documentos que faltam, cabe ao cinema o poder de criá-los.

Inventor de mundos, mas também testemunha de uma sociedade marcada pela catástrofe e mediada pela imagem, o audiovisual contemporâneo tem então, cada vez mais, tentado formular respostas diversas à pergunta sobre o que ele pode face a um passado traumático, a um presente dramático e a um futuro permanentemente ameaçado pelas violências, mentiras e denegações exercidas pelo Estado, direta ou indiretamente. Evidentemente, cada obra audiovisual, independente do gênero, formato ou temática, oferecerá uma resposta a partir de suas próprias inquietações e invenções formais, que, nos casos mais interessantes, colocam em xeque os limites da representação, lidando com a dificuldade da linguagem diante de um Real traumático, de difícil simbolização. Como consequência, essas obras podem assumir uma posição crítica às formas fáceis de adesão e identificação, recusando estratégias meramente denunciastas ou sentimentalistas.

Tal é o contexto em que aparece a minissérie *Chernobyl*. Oferecendo aos espectadores uma viagem ao coração de um dos maiores desastres da história, a explosão de um dos reatores da usina nuclear de Chernobyl, na Ucrânia, em abril de 1986, a série, em cinco capítulos e apenas cinco horas de duração,

reconstitui o momento da explosão, a vasta operação de limpeza, a subsequente investigação do acidente e as consequências humanas, políticas e sanitárias que o desastre deixou. Caracterizada por uma extrema precisão na restituição de cada detalhe que compõe a tragédia, dos corpos irradiados às placas dos carros soviéticos, passando pelo teor dos diálogos entre funcionários da usina, burocratas do governo, cientistas e moradores da região, *Chernobyl* evita velhos clichês narrativos e não poupa o espectador de uma angústia persistente. Nessa ficção pós-apocalíptica, em que não há heróis, vilões e muito menos qualquer possibilidade de superação final, o roteirista Craig Mazin, em parceria com o diretor Johan Renck, busca o tom justo entre o filme de terror, o *thriller* político e o drama realista. Como se nota no decorrer da série, a dupla, que não poupa em pesquisa histórica, também não economiza em certos efeitos especiais, embora evite abusar dos excessos que costumam abalizar as tentativas de representação da catástrofe.

A julgar pela altíssima pontuação recebida no site IMDb (Internet Movie Database), a maior base de dados sobre audiovisual na internet, o público dos quatro cantos do mundo foi bastante impactado pela série, bem como a crítica especializada, que lhe conferiu os prêmios *Emmy* 2019 de Melhor minissérie, Melhor roteiro, Melhor direção e Melhor direção de arte. Adrian Hennigan, crítico britânico especializado em séries e cultura *pop*, escreveu que “‘Chernobyl’ faz *Games of Thrones* parecer uma comédia”¹⁷, enquanto o cineasta norte-americano John Carpenter, mestre da angústia notabilizado por suas ficções distópicas, reconheceu qualidades entusiasmadamente: “‘Chernobyl’ é incrível. Assustadora e realista”¹⁸. Também o escritor de suspense Stephen King declarou, politizando o debate em sua conta no Twitter: “É impossível assistir a *Chernobyl* sem pensar em Donald Trump”¹⁹. Nessa toada, os periódicos franceses *Le Monde* e *Le Parisien* também não pouparam elogios, enquanto o *The New York Times* e a revista *The Wire* dedicaram à série textos críticos bastante positivos, ainda que no *NYT* tenha havido opiniões divergentes. Na Rússia, o ministro da cultura, Vladimir Medinski, se manifestou com um “Magistral!”²⁰, enquanto o Kremlin debatia se estava diante de um salutar mergulho no passado soviético ou de um novo golpe de

¹⁷ Em “New HBO Show ‘Chernobyl’ Makes ‘Game of Thrones’ Look Like a Comedy”, por Adrian Hennigan. Haaretz, 16.05.2019. Disponível em: <https://www.haaretz.com/world-news/.premium-new-hbo-show-chernobyl-makes-game-of-thrones-look-like-a-comedy-1.7240438>

¹⁸ Citado em “Chernobyl’: les raisons du succès de la série nucléaire de HBO”, por Ronan Tésorière, *Le Parisien*, 05/06/2019. Disponível em: <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/series/chernobyl-les-raisons-du-succes-de-la-serie-nucleaire-de-hbo-et-ocs-05-06-2019-8086899.php>

¹⁹ Citado em “What the Horror of ‘Chernobyl’ Reveals About the Deceit of the Trump Era”, por Peter Maass, *The Intercept*, 12/06/2019. Disponível em: <https://theintercept.com/2019/07/12/chernobyl-era-trump/>

²⁰ Citado em “‘Caricature’ ou film ‘magistral et réaliste’? En Russie, la série ‘Chernobyl’ fait débat”, por Nicolas Ruisseau, *Le Monde*, 11/06/2019. Disponível em: https://www.lemonde.fr/international/article/2019/06/11/caricature-ou-film-magistral-et-realiste-en-russie-la-serie-chernobyl-fait-debat_5474824_3210.html

propaganda ocidental contra Moscou. Seja como for, nesse país que até hoje não realizou um trabalho de memória e elaboração da violência de Estado cometida pela antiga União Soviética, uma outra versão do desastre já está sendo gestada.

Baseada em uma história verídica e “ainda não contada”, conforme promete sua propaganda, *Chernobyl* está longe de ser uma série “documental”, como algumas leituras apontam, havendo espaço para muita fantasia e teatralidade. Mas o tom sombrio e esverdeado da fotografia, como uma paisagem em vias de se decompor ou apodrecer, o trabalho sonoro incisivo e o peso que cada ator carrega em cada pequeno gesto e no próprio corpo, com a densidade daqueles que já perceberam que não há salvação pessoal possível, fazem da série uma experiência narrativa perturbadora, espécie de alegoria do fim e da destruição. Nessa construção, o destino dos personagens é desprivatizado, despossuído, articulando-se, incontornavelmente, ao destino coletivo de uma nação em vias de se esfacelar (o Império Soviético pós-catástrofe nuclear) e ao destino coletivo do próprio planeta de agora em diante contaminado (cujos radionucleídeos emitidos na explosão do reator sobreviverão numa escala infinitamente maior que a vida humana). Dessa forma, a dimensão pessoal é remetida à esfera pública, por meio de uma genealogia das mentiras de Estado que afetam individualmente as vidas de cada um e colapsam coletivamente a integridade do corpo social, não apenas soviético, mas planetário.

“Qual é o custo da mentira?": pergunta-se o cientista russo Valery Legasov logo nos primeiros minutos do primeiro capítulo e antes de dar fim à própria vida. “Qual é o custo da mentira?": pergunta-se o roteirista Craig Mazin, com uma interrogação que faz reverberar, intencionalmente, o atual momento político pelo qual o mundo em geral, e os Estados Unidos e o Brasil em particular, tem passado, marcado por toda sorte de “disputa” (um eufemismo para manipulação, negação e falsificação) em torno das verdades científicas e históricas. Tomando emprestada a lente de *Chernobyl*, poderíamos continuar: Quais mentiras do presente devem produzir as próximas e futuras catástrofes ambientais e sanitárias? Sobre quais omissões, negações e falsificações está sendo gestado hoje um novo e iminente desastre, se é que já não estamos vivenciando-o, a cada dia, em escala planetária? O que ainda não nos foi contado? E como uma série de televisão, produzida por um poderoso complexo midiático internacional, nos poderia restituir uma verdade a partir não apenas de uma encenação realista e detalhista, mas de uma investigação profunda das camadas de tempo e história que conformam nossa realidade?

Em entrevista à revista *Vice*²¹, Craig Mazin diz que, diante de um desastre provocado por uma sucessão de mentiras que não pouparam a vida de dezenas de milhares de cidadãos soviéticos (um número ainda hoje debatido por negacionistas e lobistas da energia nuclear), expostos a altíssimos graus de radiação sem proteção, ele só poderia responder com uma encenação baseada em um compromisso com a verdade, baseada em sua obsessão por precisão. Como deixa claro o roteirista, a importância de se contar a verdade em uma história sobre mentiras, sem com isso abrir mão de licenças poéticas e artifícios narrativos tradicionais, fora seu ponto de partida, buscando assim, como efeito político e provocação midiática, lançar luzes sobre as mentiras de Estado em nossos dias.

Movida por um vínculo ético com o passado e com o destino de homens e mulheres comuns, diretamente afetados pelo desastre, a minissérie foi sem dúvida amparada pela riqueza e contundência dos testemunhos recolhidos e editados pela jornalista e escritora Svetlana Aleksievitch, em seu livro *Vozes de Tchernóbyl* (2016). Nele, a autora bielorrussa escreve que o acidente nuclear foi não apenas uma catástrofe humana, política e ambiental, mas, antes de tudo, “uma catástrofe do tempo”, já que o tempo da vida humana e da vida do planeta foi completamente redimensionado face ao tempo “eterno” da radiação. Declarada fonte de inspiração de Mazin, apesar de estranhamente não mencionado nos créditos da série, o livro fora escrito ao longo de 20 anos por Aleksievitch e compõe sua obra de teor testemunhal, a qual lhe valeu o Nobel de Literatura em 2015: expressão máxima do reconhecimento oficial que o campo do testemunho e dos estudos do trauma vem adquirindo desde o início dos anos 1980 – e do qual a série *Holocausto* teria sido um disparador.

Entretanto, é importante salientar ainda que a busca por verdade e verossimilhança em *Chernobyl* não implica, como poderia à primeira vista parecer, uma tentativa de restituição total da verdade sobre o mundo. Na qualidade de uma narrativa seriada “complexa” (MITTELL, 2012), seus protagonistas são multidimensionais, capazes de abrigar ambiguidades morais, e as contradições que trazem à tona colocam em crise nossa decodificação mais imediata do mundo diegético e da própria ideia de verdade, então estilhaçada. Com isso, a série incide sobre o mundo, de maneira evidentemente parcial, e o mundo se prolonga para além da série, fazendo reverberar suas consequências, seu ruído persistente e perturbador.

²¹ Ver “A obsessão de anos de Craig Mazin em fazer 'Chernobyl' ser terrivelmente precisa”, por Drew Schwartz; trad. por Marina Schnoor, *Vice*, 06/06/2019. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/j5wbq4/a-obsessao-de-anos-de-craig-mazin-em-fazer-chernobyl-ser-terrivelmente-precisa?utm_source=colabora&utm_campaign=96858229ff-email_campaign_2019_07_02_09_17&utm_medium=email&utm_term=0_7b4d6ea50c-96858229ff-290849361

Como escreve o pesquisador Marcel Vieira (2015, p. 140), “o único desfecho possível no drama seriado contemporâneo é o da ruína”, seja para dali construir um mundo novo, seja para deixar sob os escombros um passado de terror – perspectiva que não deixa de fazer eco às teses benjaminianas a respeito da história. “Nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie”, escrevera Walter Benjamin (1996, p. 222) em 1940 em suas “Teses sobre o conceito de história”, pouco tempo antes do trágico impasse que o levaria a cometer suicídio para não ser apanhado por forças nazistas. Para Benjamin, a história, sempre história dos vencidos, movida pela destrutiva tempestade do progresso, dá-se a ver como um amontoado de ruínas.

Dedicada assim aos vencidos, àqueles que pereceram e aos que sobreviveram, *Chernobyl* tenta conferir visibilidade e legibilidade, nas palavras de Aleksievitch (2016, p. 41), a um “enigma ainda difícil de decifrar”, a um “signo que não sabemos ler” e a “uma realidade que está acima do nosso saber e acima da nossa imaginação” – fazendo eco à aporia tão bem sintetizada por Elie Wiesel (2007, p. 13) em sua obra testemunhal *La Nuit*, para quem falar é difícil, se não impossível. Mas calar é proibido.

Pedagogia e imaginação

Em um momento de pandemia global, crise ambiental planetária e negação do aquecimento global, de ascensão da extrema-direita, manipulação de verdades históricas, descrédito do conhecimento científico, desrespeito à educação e disseminação viral de *fake news* de todo tipo, em suma, em um momento de profunda crise da democracia e grave ameaça ao futuro do planeta, *Chernobyl* aparece em 2019 como uma mensagem de advertência, endereçada a essa espécie de “Weimar global” em que nos encontramos. Mas agora, diferentemente da época da Guerra Fria, o telefone vermelho não vai tocar. O alarme soou faz tempo. Como lembra o cronista Antônio Prata em sua coluna “Bem-vindos a Chernobyl”²² no jornal Folha de S. Paulo, “num mundo 4°C mais quente, em 2100, boa parte da África, da Ásia, das três Américas e da Austrália ficarão inabitáveis”. E continua: “Estima-se que a poluição causada pela queima de combustíveis fósseis mate 7 milhões de pessoas por ano. Um holocausto a cada 12 meses”.

²² Em “Bem-vindos a Chernobyl”, por Antonio Prata, Folha de S. Paulo, 16/06/2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/antonioprata/2019/06/bem-vindos-a-chernobyl.shtml>

Não seria exagero ponderar que, assim como a série ficcional *Holocausto* teve imenso impacto na percepção do que fora a catástrofe da Segunda Guerra, abrindo as comportas da “Era da testemunha” em que vivemos, *Chernobyl* poderia vir a adensar os debates em torno do beco sem saída energético em que nos situamos, entre a iminência de novos acidentes nucleares catastróficos (com a utilização de energias supostamente “limpas”, como a nuclear) e a morte à prestação do planeta por meio do emprego abusivo de combustíveis fósseis (energias altamente poluentes). Entre um e outro extremo, ambos nos conduzindo à certeza do colapso, *Chernobyl* acaba por vocalizar as preocupações, sobretudo, de jovens gerações de consumidores, cidadãos e espectadores – que aliás já vêm mobilizando-se em diversas cidades do mundo – em torno da crise ambiental planetária e seu horizonte cataclísmico.

Face à “colapsologia”, novo domínio de estudos emergido na França a partir das pesquisas de Pablo Servigne e Raphaël Stevens (2015), autores da obra *Comment tout peut s’effondrer*, a pergunta sobre o que pode o audiovisual diante das violências e negligências dos Estados nacionais precisa ser, mais uma vez, colocada. Poderiam certos dramas seriados televisivos como *Chernobyl*, ou outros ainda por vir, disparar uma nova “Era da testemunha” que impacte efetivamente ações e políticas? Que coloque em foco no debate público alternativas energéticas renováveis? Que transforme, se não o mundo mesmo, nosso próprio olhar e nossa capacidade de discernimento? Que, enfim, possa dar testemunho do futuro? Evidentemente, não cabe ao campo da arte e da cultura formular políticas públicas, mas pode-se pressupor que lhes cabe inventar novas linguagens e pedagogias, que lhes cabe estimular novas formas de imaginação.

Dedicado às relações entre o visível e o sensível, o filósofo Georges Didi-Huberman tem interrogado as condições de produção das imagens e seu papel na legibilidade da história e do tempo. Ao se debruçar sobre o problema da visibilidade dos campos de concentração e extermínio nazistas em obras seminais como *Images malgré tout* (2003), *Cascas* (2017) e *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história II* (2018), Didi-Huberman (2017, p. 96) defende que a imagem não é apenas um ícone, representação falsificante, documento ou prova de verdade, ela é também um ato, “um ponto sensível exemplar da história, do pensamento, do conhecimento, até mesmo da ação política”. A imagem, de acordo com ele, é o lugar onde tudo é possível, tanto o pior quanto o melhor.

Do mesmo modo, podemos afirmar que o audiovisual não é simplesmente um conjunto de imagens e sons, uma reunião de representações sonoras da realidade, mas um agente cognitivo e sensível, um

operador potencialmente transformador da própria realidade. Por isso, defender a vocação pedagógica do cinema e do audiovisual não significa dizer que as obras devam ser instrumentalizadas, a fim de transmitir determinadas mensagens e conteúdos, nem que elas nos devam dar lições de forma moralizante. Defender a vocação pedagógica do cinema e do audiovisual nada tem a ver, portanto, com a violência propagandista e autoritária inerente aos esforços de “reeducação pela imagem”. Antes, trata-se então de uma pedagogia baseada nas emoções que, não se reduzindo a mera estratégia de adesão e identificação, possa engajar-nos como sujeitos e emancipar-nos como espectadores, de maneira ativa, sensível e reflexiva²³.

Em seu pequenino livro *Que emoção! Que emoção?* (2016), fruto de uma conferência para crianças e adolescentes, Didi-Huberman observa que, ao contrário de certa tradição filosófica que sempre privilegiou o *logos*, o domínio da razão, é o *pathos*, ou o domínio da emoção, aquilo que nos move, que põe o corpo em movimento, produzindo uma abertura a um tipo de conhecimento sensível e instaurando uma possibilidade de transformação ativa de nosso mundo. Para Didi-Huberman (2017, p. 96), seria um erro filosófico profundo, sintoma de um ponto de vista racionalista e moralizador, opor o *pathos* ao *logos*, isto é, separar o mundo sensível, considerado ainda hoje pela tradição platônica ilegítimo e ilusório, do mundo inteligível, que seria, para essa mesma tradição, superior. Eis por que o filósofo pode começar o projeto de *Images malgré tout*, um ponto de virada em sua trajetória, com a proposição: “Para saber é preciso imaginar”. Imaginar, apesar de tudo.

Como então pensar em uma pedagogia após-Auschwitz²⁴ que não simplifique, instrumentalize, edulcore ou manipule a história para melhor transmitir? Que não confunda emoção com identificação? Que não se reduza àquele “dever da memória”, que hoje é objeto de tanto abuso, e à transformação da dor num “capital psíquico” ou “fundo de investimento político”? Na entrevista “Alguns pedaços de película, alguns gestos políticos”, que acompanha a edição brasileira de *Cascas*, misto de ensaio, relato de viagem e narrativa biográfica, Didi-Huberman (2017, p. 94) ressalta que se identificar com a própria dor, no sentido de julgar possuí-la, seria narcísico e despolitizante, pois não se pode fazer da dor um “direito ou

²³ Sobre a emancipação do espectador, ver a conferência “O espectador emancipado”, de Jacques Rancière (2012, p. 8), abrigada em livro homônimo editado no Brasil em 2012, na qual o filósofo, a partir do “paradoxo do espectador”, critica e desmonta o preconceito segundo o qual olhar em direção a algo seria o oposto de conhecer. Para essa perspectiva, ser espectador seria ser passivo, e o espectador estaria, portanto, separado tanto da capacidade de conhecer como da possibilidade de agir.

²⁴ Como se sabe, Theodor W. Adorno (2003) escreveu em 1947 uma fundamental reflexão sobre a “educação após Auschwitz”. Não entraremos aqui no mérito de suas considerações, mas indicamos a leitura.

privilégio”, uma reserva de exclusividade, comportamento frequente nos discursos de vitimização, pois essa seria “uma maneira corriqueira de desvalorizar a dor dos outros”. Por isso, o autor é enfático ao afirmar que, se a dor não se qualifica e não pode ser trocada por nenhuma outra coisa, o trabalho pedagógico – e político – a ser feito consiste em “fazer da dor, e, logo, da história e das emoções que a acompanham, nossos bens comuns” (p. 95), isto é, partilháveis e transmissíveis.

Nesse sentido, as pedagogias se tornam ambíguas quando são incapazes de adotar uma atitude mais plástica e problematizadora perante a história, fixando-se exclusivamente em seu objeto e transformando-o em um fetiche (como acontece muitas vezes, lamentavelmente, com o ensino da Shoah). Assim, a pedagogia que interessa, seguindo o sendeiro proposto por Didi-Huberman (2017, p. 100), é aquela que nos faz compreender que o passado, essa nossa espécie de “bem comum”, apesar de ter passado, não passa, pois ele continua reverberando e incidindo sobre o presente. A pedagogia que interessa é aquela que nos possibilita saber “o que é o *passado*, como *isso passou* e em que medida *se passou em nós* e aí ficou travado”. É aquela, poderíamos acrescentar, que por meio de um trabalho do olhar nos permite enxergar a violência do mundo que se inscreve, se atualiza e se projeta nas imagens: essas superfícies sensíveis onde se encontram passado, presente e futuro.

Refletindo assim sobre a obra de Harun Farocki, especialmente *Imagens do mundo, inscrição da guerr* (1988) e *En sursis*²⁵ (2007), Didi-Huberman (2018, p. 154) defende que aquilo que a Shoah ou Auschwitz em particular, como paradigma da dificuldade de representação da violência extrema, assinala, é que esse singular ou “incomparável” momento da história demanda justamente “ser comparado”, isto é, “não ser deixado isolado em seu devir histórico”. E para isso é preciso uma pedagogia que tente dar legibilidade àquilo que até então parecia ilegível, incompreensível ou invisível. Uma pedagogia que, na qualidade de uma poética das imagens, possa abrir o sentido (a significação) aos sentidos (às sensações) aguçados do espectador (p. 133). Uma pedagogia, em suma, que nos estimule a imaginar. Não é por outra razão que, diante do “inimaginável”, a imaginação se afirma para Didi-Huberman (2003, p. 201), a partir de Hannah Arendt e de toda uma tradição antes dela, como uma “faculdade política”, faculdade transformada pelo filósofo em tarefa e necessidade.

²⁵ *En sursis* ou *Respîte* (2007) foi exibido no Brasil com o título de *Intervalo*, por ocasião da exposição *Harun Farocki: quem é responsável?*, dedicada à obra do artista e cineasta alemão, que teve lugar no Instituto Moreira Salles, do Rio de Janeiro e São Paulo, no decorrer de 2019.

Como vimos até aqui, se o audiovisual em geral e alguns dramas seriados televisivos em particular, sobretudo aqueles de orientação distópica, têm podido produzir uma legibilidade e uma visibilidade para eventos e experiências históricas que, à primeira vista, parecem ilegíveis ou irrepresentáveis, é porque eles reativam as energias renováveis da imaginação. Tomando emprestada a ideia de Theodor W. Adorno (2003, p. 59), em um texto de 1962, segundo o qual, após Auschwitz, o mundo sobrevivente precisaria da arte como “escritura inconsciente da história”, poderíamos então apostar que as produções culturais, artísticas ou midiáticas mais instigantes e provocadoras hoje são aquelas que fazem repercutir em sua própria forma e narrativa a radicalidade do horror. Como escrevera o filósofo²⁶ nesse mesmo texto, “os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas obras ressoa o terror mais radical” (p. 59). Não foi por outra razão que, em 1949, no imediato pós-guerra, Adorno (2002, p. 61) lançara no âmbito de “Crítica cultural e sociedade” uma de suas mais conhecidas e polêmicas provocações: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”. Mas longe de se tratar de uma interdição, da instauração de um tabu das imagens, como poderia parecer, Adorno defendia, na realidade, que a única arte possível após Auschwitz seria aquela que, recusando as formas anteriores, refletisse sobre as aporias inerentes a toda tentativa de representação após a catástrofe.

Por isso, se a relação estabelecida entre cultura e barbárie passa inevitavelmente por uma *política da memória*, talvez essa política deva ser também pensada hoje como uma *política do futuro* que aponte para o porvir como abertura de nosso horizonte de expectativas e esperanças, como possibilidade aberta de transformação. Só assim poderemos avistar e inventar outros futuros, outros inícios e outros fins de mundo possíveis, sem deixar de combater a violência do mundo de que as imagens dão testemunho. Afinal, como bem demonstra Georges Didi-Huberman (2018, p.120-121): a partir da obra de Farocki: “toda crítica da violência passa fatalmente por uma crítica das imagens”.

²⁶ Ainda que Theodor W. Adorno e Max Horkheimer se tenham notabilizado por suas duras críticas à “indústria cultural”, no livro *Indústria cultural e sociedade*, e que as definições de “arte” e “artista” em Adorno mantenham distâncias substanciais em relação aos sistemas midiáticos e culturais atuais, acreditamos que suas contribuições no âmbito da teoria crítica da cultura sejam ainda bastante pertinentes, desde que levadas em conta, evidentemente, a diferença de contexto histórico e as mutações no interior de uma dita “cultura de massa”, hoje completamente reconfigurada.

Imaginar, para adiar, o fim do mundo?

Se as imagens nos fazem pensar – e pensar cria imagens –, é porque pensar e imaginar fazem parte de um mesmo gesto crítico e criador. Gesto que se rebela contra sistemas fechados e totalizantes; contra um pensamento autoritário “outricida”²⁷ tão presente na política contemporânea, particularmente no Brasil; contra a devastação ambiental; a degradação da vida; e a destruição do mundo que até então conhecíamos. Mas gesto que também se insinua como uma aposta, na direção do que ainda não conhecemos, na direção de uma abertura e de uma alteridade radical, seja ela humana ou inumana, visível ou invisível – a nosso olhar costumeiramente restrito e apressado.

Em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) e em sua intervenção mais recente, *O amanhã não está à venda* (2020), o pensador de origem indígena Ailton Krenak (2019, p. 14) ironiza o alarmismo produzido pela modernidade ocidental em torno da ideia de “fim do mundo” e nos lembra que os povos indígenas convivem há mais de cinco séculos com sucessivos fins de mundo, em razão da aniquilação de etnias inteiras, línguas, sistemas simbólicos e saberes acumulados por contínuas epidemias introduzidas pelos homens brancos. “Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo?”, ele se pergunta. “A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair”.

Krenak nos adverte assim que a sabedoria cultivada nos sonhos, na imaginação, nas danças e rituais de diálogo com espíritos do passado poderia ampliar nossos horizontes, nos ensinando, quem sabe, outras alternativas à locomotiva de um “progresso” predador e destruidor de recursos naturais, cuja exploração infinita de recursos naturais finitos nos tem levado a uma situação de impasse, anomia e colapso iminente. Para a geração de Krenak, assim como para seus antepassados, o mundo já acabara diversas vezes. A última vez foi em 2015, quando a etnia Krenak, habitante das margens do Rio Doce, em Minas Gerais, viu o seu rio ser asfiziado pelas toneladas de rejeitos liberados com o desastre da mineradora Samarco em Mariana, a maior tragédia socioambiental do país. Em cada um desses momentos-limite, impôs-se aos Krenak todo um trabalho de imaginação coletiva para adiar o próximo fim e inventar um novo começo.

Como sabemos, face ao atual contexto de pandemia e confinamento global produzidos pelo novo coronavírus gerador da Covid-19, a catástrofe mais uma vez bateu à porta, não sem antes nos emitir uma

²⁷ Ver a contribuição de Marcio Seligmann-Silva (2020) no texto de intervenção “Construir paraquedas coloridos? Corona e os sonhos para além do apocalipse e da redenção”, de 1 de junho de 2020.

série de sinais que talvez não tenhamos podido ou querido ler, seja pela negação, mascaramento e manipulação política da verdade, seja por denegação pessoal ou coletiva. Em seu *Vozes de Tchernóbil*, Svetlana Aleksievitch (2015, p. 44) mostra como o desastre nuclear de Chernobyl colocou em questão os próprios sentidos humanos, como agora também o faz o vírus Sars-Cov-II. Segundo a autora, após a explosão do reator nuclear e consequente contaminação da região, os sentidos já não serviam para nada, os olhos, os ouvidos, os dedos já não serviam, porque a radiação não se vê, não tem odor nem som, é, tal como um vírus, invisível. Assim, “a imagem do inimigo se transformou”, e agora esses inimigos “tocavam a relva ceifada, o peixe pescado, a caça aprisionada. As maçãs...”. “O mundo à nossa volta, antes maleável e amistoso, agora infundia pavor”.

Narradora e testemunha do desastre nuclear, Aleksievitch (2015, p. 48) passou a observar o mundo ao redor com outros olhos, ampliando sua visão e dando visibilidade a essa experiência de difícil legibilidade. Como nos relata, “uma pequena formiga se arrasta pela terra, e ela agora me é próxima. Um pássaro voa no céu e também me é próximo. Entre mim e eles, o espaço se reduziu. Não há mais o abismo de antes”. E então ela recorda o que certa vez lhe contou um velho apicultor:

Saí pela manhã ao jardim e notei que faltava algo, faltava o som familiar. Nem sequer uma abelha... Eu não ouvia nem uma abelha! Nem uma! O que é isso? O que está acontecendo? No dia seguinte, elas não voaram. E também no terceiro... Depois me informaram que tinha acontecido um acidente na central atômica, que era perto. Durante muito tempo não soubemos de nada. As abelhas sabiam, mas nós não. Agora, se noto algo estranho, vou observá-las. Nelas está a vida.

Tal ausência de abismo que relata Aleksievitch entre ela e os pequenos animais, tal inexistência de uma diferença ontológica entre os humanos e a natureza, nos evoca aquele perspectivismo ameríndio de que são herdeiros Ailton Krenak e o xamã Davi Kopenawa, ele de origem yanomami, sobrevivente de uma epidemia trazida pelo homem branco que dizimou grande parte de sua família. Para o perspectivismo e sua visão radicalmente ecológica e cosmopolítica, humanos, animais, árvores, rios, peixes, céu, chuva, vento e sol compartilham o mesmo espírito, a mesma vida, ainda que apresentem corpos distintos. “Somos habitantes da floresta. Nascermos no centro da ecologia e lá crescemos”, declara Kopenawa (2015, p. 480) em *A queda do céu*, para depois acrescentar: “Nossos pais e avós não puderam fazer os brancos ouvirem suas palavras sobre a floresta, porque não sabiam sua língua”.

Por isso, ao ouvirmos atentamente o que nos narra Aleksievitch, Krenak e Kopenawa, talvez possamos aprender a escutar o mutismo das abelhas, o silêncio das florestas, pois testemunha é também

aquele que escuta e não vai embora, aquele que consegue dar abrigo à narração do outro, por mais dolorosa que seja, e levá-la adiante²⁸. Só assim poderemos, quem sabe, evitar aquela “cena sempre repetida da narração que os outros não escutam”, como escreve Primo Levi a respeito de seus terríveis e inaudíveis sonhos, nos quais, diante da mesa de jantar, a família não o pode escutar nem acreditar²⁹. Só assim poderemos, quem sabe, adiar o fim do mundo ou vir a imaginar outro fim possível, lembrando sempre da lição arendtiana, para quem o ser humano, apesar de mortal, não está vocacionado a morrer, mas a recomeçar³⁰.

Ilana Feldman

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0381-6203>

Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, São Paulo (SP), Brasil.

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo

E-mail: ilafeldman@gmail.com

Recebido em: 2 de junho de 2020.

Aprovado em: 27 de julho de 2020.

Referências

ADORNO, Theodor W. “Crítica cultural e sociedade”. In: **Indústria Cultural e Sociedade**. Trad. Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. “Les fameuses Années Vingt”. In: **Modèles critiques**. Trad. Marc Jimenez e Eliane Kaufholz. Paris: Payot, 2003, p.51-59.

²⁸ Sobre a testemunha como “aquele que não vai embora”, ver o ensaio de Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 55) “História, memória, testemunho”, no âmbito do livro *Lembrar, escrever, esquecer*.

²⁹ “Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?” Primo Levi (1997, p.60), em *É isto um homem?*.

³⁰ “Fluindo na direção da morte, a vida do homem arrastaria consigo, inevitavelmente, todas as coisas humanas para a ruína e a destruição, se não fosse a faculdade humana de interrompê-las e iniciar algo novo, faculdade inerente à ação como perene advertência de que os homens, embora devam morrer, não nascem para morrer, mas para começar.” Hannah Arendt (2007, p. 258), em *A condição humana*.

_____. Educação após Auschwitz. In: **Educação e Emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 119-138.

_____; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AHMED, Sarah. **The cultural politics of emotions**. New York: Routledge, 2004.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ALESÍEVITCH, Svetlana. **Vozes de Tchernóbyl**. Trad. Sonia Branco. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In: **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

DANEY, Serge. “Le travelling de Kapo”. **Trafic**, n.04, 1992.

DANOWSKI, Débora; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Desterro, Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental, 2014.

DANZINGER, Leila. “Shoah ou Holocausto: a aporia dos nomes”. In: **Arquivo Maaravi**, Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. O olho da história, II. Trad. Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

_____. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Ed. 34, 2017.

_____. “Alguns pedaços de película, alguns gestos políticos”, entrevista concedida a Ilana Feldman. In: **Cascas**. São Paulo: Ed. 34, 2017.

_____. **Que emoção! Que emoção?** Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Ed. 34, 2016.

_____. **Images malgré tout**. Paris: Minuit, 2003.

COHEN, Marcel. Entrevista a Verónica Galíndez. In: **Manuscrita**, revista de crítica genética, USP, n. 27, 2014. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/viewFile/2173/2032>

_____. **A esfera de Magdeburgo**. Escrever a Catástrofe, testemunho e ficção. Trad. Guilherme Bonvicini e Raíssa Cardoso. Coleção Pequena Biblioteca de Ensaio. Zazie Edições, 2018.

FELDMAN, Ilana. “Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de ‘Shoah’ a ‘O filho de Saul’”. In: **ARS**, publicação do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da ECA/USP v.14, n.18, 2016, pp.134-153. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/124999/121903>

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “História, memória, testemunho”. In: **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

- HAGGITH, Toby; NEWMAN, Joanna. **Holocaust and the Moving Image**. Londres: Wallflower Press, 2005.
- HILBERG, Raul. **A destruição dos judeus europeus**. Trad. Carolina Barcellos et al. São Paulo: Amariyls, 2016.
- LEVY, Primo. **É isto um homem?** Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- _____. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MITTELL, Jason Mittell. “Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea”. In: **Matrizes**, Ano 5 – nº 2 jan./jun. 2012, São Paulo, p. 29-52.
- RANCIÈRE, Jacques. “O espetador emancipado”. In: **O espetador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 07-26.
- ROLLET, Sylvie. **Une éthique du regard**. Le cinema face à la catastrophe, d’Alain Resnais à Rithy Panh. Paris: Hermann, 2011.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. “Construir paraquedas coloridos? Corona e os sonhos para além do apocalipse e da redenção”. **Arte!Brasileiros**, 01 de maio de 2020. Disponível em: <https://psicanalisedemocracia.com.br/2020/05/construir-paraquedas-coloridos-corona-e-os-sonhos-para-alem-do-apocalipse-e-da-redencao-por-marcio-seligmann-silva/>
- SERVIGNE, Pablo; STEVENS, Raphaël. **Comment tout peut s’effondrer**. Paris: Seuil, 2015.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. “Origem do drama seriado contemporâneo”. In: **Matrizes**. V. 9 - Nº 1 jan./jun. 2015, São Paulo, p. 127-143.
- VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.
- WIESEL, Elie. **La Nuit**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.
- WIEVIORKA, Annette. **L’ère du témoin**. Paris: Hachette, 2009.
- _____. “Le témoin filmé”. In: FRODON, Jean-michel. **Le cinema et la Shoah**. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 2007.

Resumo

A partir da história cultural da repercussão da série de TV *Holocausto* (1978), que redefiniu políticas de governo e instaurou uma inédita centralidade do testemunho no campo da cultura, abalando o modo como o genocídio judeu era até então percebido, o artigo pretende discutir, em cotejo com a série *Chernobyl* (2019) e outras produções cinematográficas, o que pode o audiovisual face a distintas formas de violência de Estado, a um passado traumático e a um futuro ameaçado. Para tanto, por meio das contribuições da historiadora Annette Wieviorka e do filósofo e historiador das imagens Georges Didi-Huberman, bem como do pensador de origem indígena Ailton Krenak e da escritora Svetlana Aleksievitch, entre outros, exploraremos as relações entre políticas da memória, pedagogia e imaginação, em um contexto de catástrofes ambientais e pandemias globais.

Palavras-chave: Audiovisual. Testemunho. Políticas da memória. Pedagogia. Imaginação..

Abstract

Retracing the cultural history of the reception of the TV series “Holocaust” (1978) as it redefined the politics of the State and put the testimony for the first time at the centre of the cultural field, undermining how the Jewish genocide was perceived until then, the article aims at discuss, through a comparison with the HBO series *Chernobyl* (2019) and other cinematographic productions, what audio-visual is capable of in front of different forms of State violence, of a traumatic past and of a threatened future. We will thus explore, helped, among others, by the contributions of the historian Annette Wieviorka, of the philosopher Georges Didi-Huberman, of the indigenous thinker Ailton Krenak and of the writer Svetlana Aleksievitch, the relations between politics of memory, pedagogy and imagination, in a context of environmental catastrophes and global pandemics.

Keywords: Audio-visual. Testimony. Politics of memory. Pedagogy. Imagination.

Resumen

A partir de la historia cultural de la repercusión de la serie de televisión *Holocausto* (1978), que redefinió políticas gubernamentales y estableció una centralidad sin precedentes del testimonio en el campo de la cultura, sacudiendo la forma en que se percibía el genocidio judío hasta entonces, el artículo pretende discutir, con una comparación con la serie *Chernobyl* (2019) y otras producciones cinematográficas, lo que puede el audiovisual frente a las diferentes formas de violencia estatal, a un pasado traumático y a un futuro amenazado. Por lo tanto, a través de las contribuciones de la historiadora Annette Wieviorka y del filósofo e historiador de las imágenes Georges Didi-Huberman, así como del pensador de origen indígena Ailton Krenak y de la escritora Svetlana Aleksievitch, entre otros, exploraremos las relaciones entre políticas de la memoria, pedagogía y imaginación, en un contexto de catástrofes ambientales y pandemias globales.

Palabras clave: Audiovisual. Testimonio. Políticas de la memoria. Pedagogía. Imaginación.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.