

FOTOGRAFIA COMO TESTEMUNHO

Suzane de Alencar Vieira



Suzane de Alencar Vieira (suzanealencar@gmail.com) é mestranda em Antropologia Social pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Resumo: Este artigo discute a questão do testemunho fotográfico a partir da relação entre fotografia e experiência da catástrofe. A fotografia constitui um discurso privilegiado sobre a catástrofe radiológica do Césio 137, desencadeado em Goiânia no ano de 1987. O testemunho fotográfico assume nesse artigo dois sentidos: a fotografia em seu aspecto de atestação, concebida como traço do "real"; e como um registro autêntico de uma experiência traumática que pode ser comunicada e compartilhada pelo sujeito fotografado, pelo fotógrafo e pelo espectador. Esse trabalho enfatiza o testemunho fotográfico como um discurso visual da dor e do trauma.

Palavras-chave: catástrofe, fotografia e testemunho.

Abstract: Considering the relation between photography and the experience of catastrophe, this paper discusses the issue of photographic testimony. Photography is commonly used in accounts of the radiological catastrophe of "Césio-137", unleashed in Goiânia, in 1987. Photography here is conceived in two senses: as a trace of "reality" and as an authentic register of a traumatic experience that can be communicated and shared by the subject photographed, the photographer and the spectator. This essay emphasizes the interpretation of the photographic testimony as a visual discourse about pain and trauma.

Key words: catastrophe, photographic testimony.



Introdução

Sobre a catástrofe radiológica do Césio 137, existe uma vasta documentação fotográfica acumulada ao longo de 21 anos¹. Publicada em jornais, livros, relatórios médicos e científicos, pesquisas acadêmicas e sites, a fotografia, mais do que um registro visual, constitui um testemunho da catástrofe. O caráter testemunhal da fotografia da catástrofe reside tanto em sua gênese automática e em sua forma indicial, quanto na possibilidade de comunicar, presentificar e atualizar uma experiência traumática. O fotografar revela-se como uma tentativa de tornar o sofrimento das vítimas inteligível e comunicável através da imagem.

As fotografias que focalizam mais diretamente a vítima podem ser categorizadas em dois tipos² específicos que apresentam formas distintas de expressão da dor. O primeiro tipo elabora um discurso visual ancorado na memória do evento e busca acessar um estado subjetivo e emocional da vítima. Nesses casos, a fotografia aparece como uma forma de subjetivação da experiência traumática.

Alternativamente aos processos de subjetivação da dor, o segundo tipo de fotografia é eminentemente indicial³ e evoca uma experiência corporal da dor impressa nas radiolesões. O sofrimento encontra nesse tipo de fotografia sua expressão mais substancial. Esse tipo de discurso visual compõe uma sobreposição de signos indiciais: a cicatriz e a própria fotografia. Em ambas as modalidades, a fotografia desponta como uma narrativa que tenta expressar a experiência de dor e da catástrofe e torná-la inteligível e comunicável. A catástrofe como "evento-limite encontra na fotografia sua expressão indicial que suscita a presença irresistível do referente.

Fotografia e catástrofes: a questão da mediação

No livro *Diante da dor dos outros*, SONTAG (2003) discorre sobre a fotografia como uma forma específica de representar a catástrofe. Na prancha da coleção de Goya y Lucientes, *Los desastres de La guerra 1810-20*, que ilustra a capa do livro, observamos um homem em trajes militares recostado a contemplar outro homem que jaz enforcado a menos de um metro de distância. Estariam frente a frente vítima e seu perpetrador? Ou aquele observa com o interesse de tentar experienciar a dor do outro? Através dessa imagem, a autora coloca o problema da alteridade em que "nós" são aqueles que observam numa posição segura os "outros" assolados pelas catástrofes.

O fotógrafo e o artista, por vezes, apresentam-se como mediadores dessa relação. Entre as fotografias, Sontag destaca aquelas que retratam catástrofes como uma modalidade que veicula um forte conteúdo moral. Nossos olhos não conseguem desviar-se de uma cena de aniquilação e mantêm-se fixos até o desenlace final, segundo SONTAG (2003), por obrigação ou compromisso moral. Não é lícito virar o rosto e fingir que nada aconteceu. Há um engajamento inicial com a dor do outro que se desfaz pela percepção de nossa impotência diante dos fatos. Sontag evita enquadrar as reações do observador-espectador como frutos de uma sociedade do espetáculo em que tudo, inclusive a dor do outro, é reduzido ao espetáculo. A filósofa recusa essa perspectiva, atribuindo-a a um grupo diminuto da humanidade relativamente imune às ameaças das guerras: os intelectuais aos quais os fatos chegam sob a forma de espetáculo. Para todo o resto do mundo, a catástrofe pode parecer absolutamente real e possível.

Nas fotografias, SONTAG (2003) vê algo além das imagens impactantes e violentas. Há por trás da câmera um fotógrafo que, de certa forma, foi exposto ao mesmo terror e estado de tensão expressos pelas imagens. Esteve prestes a ser atingido e a se transformar em mais uma vítima de guerra. Sontag reconhece a fotografia como um registro autêntico da experiência desses profissionais. Por ser uma linguagem que parece dispensar códigos específicos, a fotografia, conforme concebe Sontag (Ibid), tem um amplo potencial de circulação e pode ser lida por todos. Na fotografia definida por Philippe Dubois como imagem-ato, a pragmática é anterior à semântica. "Essa necessidade absoluta de uma dimensão pragmática preliminar à constituição de qualquer semântica distingue radicalmente a fotografia de todos os outros meios de representação" (DUBOIS, 1993, p. 79).

Para Sontag, a fotografia desloca a imagem de seu contexto original para evocar uma experiência de dor universal. A morte e a dor são apresentadas em uma versão universalmente humana. Essa capacidade de comunicação imediata e desembaraçada de vocabulário cria uma ilusão de experiência auto-evidente, de verdade irrefutável que se impõe ao olhar. A mediação permanece obscurecida. Na representação da dor do outro, a fotografia é um meio incisivo e penetrante. Tal como o provérbio ou a máxima, a fotografia, em sua forma sucinta e direta, facilita a memorização e dessa maneira é capaz de transformar imagens em emblemas de uma catástrofe. Porém a repetição e a ampla divulgação podem transformar o choque em clichê.

Para HARTMAN (2000), a divulgação e circulação incessantes de imagens sobre eventos traumáticos podem suscitar um “trauma secundário” no espectador. Por outro lado, a exposição exacerbada de imagens de extrema violência rotiniza o choque e pode provocar uma dessensibilização ou um surpreendente “efeito de irrealidade”. A fotografia, mais especificamente o fotojornalismo, procura formas de representação tão extremas quanto a própria situação ou catástrofe.

Enquanto SONTAG (2003), a partir da crítica a uma concepção de fotografia como uma verdade revelada universal e generalizável, busca acrescentar às imagens suas devidas legendas e seus múltiplos usos políticos, bem como questões de enquadramento e autoria do fotógrafo, Dubois privilegia o aspecto singular da fotografia cuja ontologia está condicionada pela relação que estabelece com seu referente único. A fotografia não apenas comunica um conteúdo, mas traz consigo um ato e uma experiência da imagem. Segundo DUBOIS (1993), “com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser” (Ibid, p. 15). Sua gênese é inseparável do ato de produção e de recepção ou difusão.

A ontologia da imagem fotográfica, segundo constata o autor, está inelutavelmente vinculada ao automatismo técnico que a produziu. A relação de contiguidade momentânea entre a imagem e seu referente no ato fotográfico transforma a fotografia em “traço” ou “marca” do real. O processo mecânico de produção da imagem confere à fotografia o caráter de testemunho irrefutável da existência do referente.

Antes de ser um ícone ou um símbolo, a fotografia é um índice cuja significação depende de sua ligação existencial com o objeto real. Enquanto o princípio da semelhança rege o ícone e o símbolo representa através do princípio da convenção, o signo indicial opera por um princípio de contiguidade física. A fotografia, dessa maneira, enquadra-se na categoria de signos indiciais que mantêm uma conexão física com o objeto referencial. A foto-índice é um objeto essencialmente pragmático que preconiza a designação e o valor testemunhal do índice. Essa forma indicial é crucial para que a fotografia da catástrofe se constitua como um testemunho.

A insuficiência da linguagem verbal

Tentei, mas de antemão aviso aos mais incautos: não dá para descrever, em sua totalidade, o sofrimento das vítimas do acidente com o céσιο-137. Cada palavra aqui digitada é simplória. Ineficiente. Injusta diante dos percalços enfrentados por aqueles que, involuntariamente, se tornaram protagonistas da maior tragédia radioativa do mundo em área urbana. (LACERDA, 2007, p. 11)

É com esse parágrafo que a jornalista Carla Lacerda introduz seu livro *Sobrevivente do Césio: 20 anos depois*. A advertência inicial da autora expressa o caráter intraduzível ou impronunciável da experiência das vítimas, ao mesmo tempo em que tenta dimensionar o desastre.

Essa resistência da linguagem em contexto de catástrofe também é percebida pela antropóloga Veena Das (1995) em etnografia sobre as vítimas da Partição da Índia ocorrida em 1947⁴. A autora utiliza o conceito de “evento crítico” para se referir à profunda ruptura que a catástrofe impõe ao fluxo da vida cotidiana. A experiência desse evento crítico torna-se inapreensível e inassimilável em termos dos conceitos disponíveis às pessoas que o vivenciaram. A violência resiste à fala ao mesmo tempo em que impõe e exige a verbalização do trauma. Em outra obra, DAS (2007), amparada pela filosofia de Wittgenstein, sustenta que a experiência da dor pode ser comunicada e, portanto, partilhada por um dado interlocutor. Em seus trabalhos (DAS, 1998 e 2007), a autora incorpora o tema da linguagem como experiência e os comentários de Wittgenstein sobre a dor e a possibilidade de compartilhá-la através da linguagem.

Para SELIGMANN-SILVA (2005 e 2003), o testemunho enfrenta um dilema em que a necessidade de narrar a experiência traumática é obliterada pela insuficiência da linguagem. O autor emprega o termo “evento-limite” para se referir à Shoah⁵. Tal evento destituído de forma e de medida veicula um “excesso de realidade”, uma experiência do ilimitado, infinito.

A destruição é tão próxima e tremenda que, por vezes, é vivenciada como um tipo de ficção. Sontag relembra que as pessoas, logo após os acontecimentos de 11 de

setembro de 2001 nos EUA, tentavam expressar sua experiência da catástrofe evocando imagens de filmes e imagens oníricas. A antropóloga Veena Das também percebe a ficcionalização como um recurso para assimilar a experiência traumática. O desastre por seu caráter extraordinário é apreendido paradoxalmente em termos ficcionais.

SELIGMANN-SILVA (2005) recorre à noção estética de sublime para dar conta desse arrebatamento diante da grandiosidade do evento que torna insuficiente o aparato conceitual e cognitivo para apreendê-lo. O autor sintetiza a noção de sublime de Edmund Burke enquanto “uma manifestação do real como princípio de morte que nos abala de tal modo que perdemos a capacidade de criar conceitos; vale dizer, de dar forma à realidade” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.34). A dificuldade em articular as palavras, traduzir e apreender a catástrofe em termos inteligíveis é devido a um “excesso de realidade”. Na noção estética de sublime de Burke, Seligmann-Silva identifica os germes da concepção moderna de abjeto. Ao contrário do sentido transcendente teológico que a categoria sublime ostentava no século XVIII, a noção de abjeto, segundo a análise desse autor, precipita sobre os corpos e representa o ilimitado decaído, anterior à significação. A estética do abjeto parece dominar as representações da fotografia sobre o horror da guerra e da catástrofe. É sobre os corpos degenerados que a câmera fotográfica incide.

A verdade parece residir agora no trauma: no corpo como anteparo dessa ferida; num corpo-cadáver que é visto como uma protoescritura que testemunha o trauma. Nessa nossa cultura fascinada pelo trauma estabelece-se uma nova ética e estética da representação. A fotografia concebida não na sua definição metafísica de espelho do real, ou romântica de transformação do real, mas sim como ‘traço de um real’, deve ser tomada como um ideal da arte do trauma. A fotografia assim concebida não seria nem um ícone nem um símbolo do real, mas sim um índice do mesmo. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 43)

A centralidade do corpo na fotografia destitui a pessoa de todos os elementos que a particularizariam, como o nome ou qualquer outra informação que pudesse vir nas legendas, até restar um substrato desfigurado pelo horror que parece falar por si mesmo. Trata-se de um registro da dor em sua forma mais elementar, qual seja, a

corporal. As feridas marcadas no corpo, segundo percebe SCARRY (1985), constituem uma forma eloquente de assegurar a realidade da dor. O corpo é o lócus de produção e a forma de legitimação dessa realidade.

O ato fotográfico, na acepção de DUBOIS (1993), compreende, além das condições de produção (escolha do sujeito, do aparelho, filme, lente, foco, etc.), as condições de recepção e divulgação. As fotografias colocadas em circulação são submetidas a códigos culturais que lhes definirão os sentidos e os usos.

A fotografia também veicula um evidente conteúdo moral. Conforme verifica SONTAG (2003), nas fotografias de guerras, o "outro" é representado como o exótico cuja violência beira a barbárie. A estética do exótico manifesta-se no sofrimento escancarado de corpos nus e mutilados excessivamente próximos, com todas as feridas à mostra. São quase sempre anônimos. A exposição dos corpos em estado ultrajante e indigno é impenetrável a qualquer referência de individualidade e subjetividade da pessoa retratada. O que parece importar na representação é o sofrimento generalizável. As tragédias são despojadas do tom de ineditismo e assimiladas como inevitáveis em países considerados "atrasados"⁶. "O outro (inimigo ou não) só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém que (como nós) também vê." (SONTAG, 2003: 63).

Mais do que uma simples relação de alteridade, a fotografia, para Sontag, é reveladora de uma dissimetria entre nós (fotógrafo e observador) e os outros (retratados), na qual a produção da verdade é dominada pelo observador. No entanto, nas fotografias da catástrofe radiológica do Césio-137, as vítimas possuem uma notável influência sobre a composição fotográfica. E, apesar da negociação entre fotógrafo e sujeito fotografado definir posições e gestos, existe um protagonismo dos corpos que também se manifesta em linguagem indicial. A atuação das vítimas nas fotografias e a linguagem dos corpos reiteram a singularidade da experiência da vítima e deslocam a relação de alteridade que envolve o ato fotográfico. A dor e o trauma, por seu aspecto literal e substancial, tendem a impor resistência à expressão lingüística. A fotografia se oferece como um modo de expressão privilegiado que, por sua natureza indicial, assegura um vínculo contíguo com o referente e atesta sua presença na imagem.

A Fotografia da dor subjetiva



Figura 1- Fotografia de Weimer Carvalho.

Na foto de Weimer Carvalho⁷, a intertextualidade, a metalinguagem e a narratividade orientam a composição, assim como organizam a produção de sentidos, uma vez que a o fotógrafo utiliza outras fotografias no mesmo quadro imagético. Uma fotografia é usada como elemento de composição de outra.

Ambas as fotografias evocam a linguagem dêitica que, segundo BARTHES (2006), revela o seu caráter designativo. O ato de mostrar é reiterativo nessas fotografias. Uma mulher exhibe a foto de um homem em trajes hospitalares que, por sua vez, mostra outra fotografia. O homem debilitado pelos efeitos da contaminação radiológica visivelmente impressos na calvície precoce é Devair Alves Ferreira, uma das primeiras vítimas da catástrofe radiológica. Devair olha fixamente para a câmera, reivindica, adverte, denuncia com a veemência do dedo indicador pedindo atenção ao seu discurso. Ele não apenas é observado, como também observa e direciona sua mensagem à câmera, ao presente e ao futuro.

A mulher desolada, consternada em sua dor, desvia o olhar da câmera para buscar na memória a imagem de Devair, morto em 1994. O cenário traz no fundo uma

árvore retorcida típica do Cerrado, vegetação do local do evento radiológico: Goiás. A árvore despojada de suas folhas prepara-se para a mudança de estação em meados de setembro de 2007, data em que a catástrofe completa 20 anos⁸.

A foto de Weimar Carvalho é composta por meio de um procedimento intertextual: atualiza uma outra fotografia, de Yosikazu Maeda⁹ — tirada dois meses depois do início do desastre, registrando um raro momento de descontração em que Devair gesticula da janela de um hospital e mostra a fotografia de sua atriz predileta, Betty Faria. Carvalho apropria-se da foto de Maeda e confisca-a de seu contexto original.

Ao deslocar-se de seu contexto original, a imagem é despojada da intenção documental e circunstancial de Yosikazu Maeda. A fotografia em preto e branco sustentada por uma mulher, provavelmente uma irmã ou parente próxima de Devair, ganha um tom trágico e austero, sendo ressignificada na exposição fotográfica *Césio 137 – 20 anos*. Esse deslocamento politiza e fixa a imagem como um dos emblemas mais representativos do desastre. A expressividade de Devair diante da câmera o coloca como se estivesse tentando se comunicar com o observador. A foto reaparece como um apelo à memória.

A composição fotográfica de Weimar Carvalho evoca a perda e a lembrança, e realinha vivos e mortos, duas temporalidades no mesmo quadro fotográfico. A composição dicromática das fotos reúne ambas as pessoas numa mesma atmosfera de dor. Ao contrário de um segundo tipo de fotografias de vítimas do Césio 137, no qual as feridas e deformações remarcam as impressões do desastre sobre os corpos, a fotografia de Weimar Carvalho cria um cenário para uma dor profunda que extrapola a literalidade das feridas.

A interpelação do olhar da vítima, numa menção a um diálogo impossível, captura a atenção do observador. A imagem sugere uma possibilidade sempre adiada de comunicar a dor desse outro temporalmente distante. A foto pode ser ativada pelo observador como um testemunho. Reserva um espaço para a emoção e empatia sem acender o choque que desvia o olhar do observador prostrado diante do horror.

A fotografia indicial

A vivência traumática é constitutiva da catástrofe, entendida como um evento de intensa e dramática ruptura que provoca traumas¹⁰. Dessa forma, sua existência

está atrelada à experiência do sujeito e à discursividade. A catástrofe abre uma ferida\trauma no mundo do sujeito que não é imediatamente assimilada.

O trauma também pode ser reiterado de forma direta e impactante na exibição de cicatrizes literais. Nas fotografias sobre a catástrofe radiológica com o Césio-137, a exposição contínua de feridas busca caracterizar a pessoa enquanto vítima. A identidade da vítima depende, em grande medida, do registro literal das lesões. Seguindo as proposições de HARTMAN (2000), essas fotografias constituem a vítima enquanto tal por um "traumatismo continuado". O trauma ocupa uma posição central nesse tipo de fotografia. Além disso, por sua expressão fotográfica literal, a exibição das feridas possui um grande impacto sobre o observador, o que Hartman designa como "trauma secundário".



Figura 2 – Fotografia de Demian Duarte.

Esse tipo de fotografia que incide sobre a dor corporal, tal como as fotos periciais, é a forma mais comum de registro visual do evento radiológico do Césio-137. As feridas aparecem como um indício definitivo e incontestável da presença da substância radiológica no corpo das vítimas. Ao certificarem a persistência dos efeitos somáticos da contaminação radiológica, as feridas reafirmam a atualidade da catástrofe.

A linguagem indicial notavelmente compõe esse tipo de discurso visual. A foto-índice testemunha a existência de outro signo indicial: a cicatriz. Tal como a fotografia, a cicatriz, enquanto marca de um ferimento, atesta sua contiguidade

ontológica com o objeto. A efetividade de ambos os signos opera por contato. As lesões constituem impressões da contaminação radiológica sobre o corpo da vítima. Atestam que existiu o contato entre o corpo da vítima e a fonte radiológica. A cicatriz apresenta-se, portanto, como uma marca inquestionável da condição de vítima.

A cicatriz opera uma conjunção indicial de pele e película em que o corpo revela-se como uma superfície sobre a qual a catástrofe é gravada e inscrita. A fotografia reitera o signo da cicatriz sob uma forma igualmente indicial emergindo como o índice do desastre. Ao tomar a fotografia anterior como imagem-ato, tal como preconiza Dubois, é possível perceber a atuação conjunta do fotógrafo e do sujeito fotografado na composição da imagem, pois ambos participam ativamente da elaboração do discurso visual em linguagem indicial. De autoria de Demian Duarte, fotógrafo que trabalha para o jornal goiano *Hoje*, essa foto foi publicada pela primeira vez em 2007, numa série de reportagens do mesmo jornal sobre a situação das vítimas do Césio 137. No mesmo ano, foi reproduzida em cores na capa do livro *Sobreviventes do Césio: 20 anos depois*, escrito pela jornalista Carla Lacerda, recebendo, entretanto, um outro tratamento imagético: a mão direita da vítima é recortada da matriz fotográfica original e colocada sob um fundo vermelho, ao lado do trevo quinado, símbolo da radioatividade. Nesse novo contexto, a mão lesionada constitui um testemunho de um sobrevivente da catástrofe.

No interior do livro, a fotografia reaparece ampliada no quadrante direito em preto e branco e introduz o relato jornalístico sobre a participação da vítima no evento. As mãos são de Wagner Motta, um dos dois rapazes que encontrou a cápsula de Césio-137 no Instituto Goiano de Radiologia. A foto não aparece de maneira anônima, tampouco veicula uma dor generalizável. A singularidade da vítima e de sua experiência é assegurada.

O apelo ao olhar do espectador é ativamente protagonizado pela vítima. No discurso visual, é preciso levar em consideração a intenção daquele que é fotografado. Na fotografia de Demian Duarte, a disposição dos dedos perfaz um novo enquadramento para o rosto do sujeito fotografado. São, portanto, dois enquadramentos: um da vítima (sujeito fotografado) emoldurada por suas cicatrizes que definem os limites para o rosto e um outro delimitado pelo fotógrafo no qual o enquadramento do sujeito, simulado pela moldura tortuosa de seus dedos, torna-se o referente focal. O sujeito fotografado observa, mira, define um ângulo, direciona e, finalmente, compõe sua imagem para o ato fotográfico.

É necessário, contudo, frisar que a categoria de vítima não é dada de antemão. Há, pelo contrário, intensas disputas políticas em torno de sua definição. As marcas físicas registradas pelo monitoramento radiológico ou pela junta médica ainda constituem o critério dominante na caracterização da vítima, embora a maioria dos efeitos da contaminação radiológica escape ao crivo científico.¹¹ O papel ocupado pela fotografia na definição das vítimas do Césio é de suma importância, uma vez que a fotografia figura como uma técnica capaz de detectar a manifestação da contaminação radiológica no corpo, quando o trabalho do fotógrafo se desenvolve em estreita referência aos procedimentos médicos.

Os testemunhos relatados pelas vítimas do Césio-137 impressionam pelo acurado detalhamento numérico: nível de radiação, taxa de plaquetas, hora exata do contato com as partículas radioativas, número de vítimas, dias e meses passados em hospitais em isolamento, datas das mortes de parentes e amigos a partir do evento desencadeado em 1987. A quantificação passa a fazer parte do cotidiano das vítimas, de forma que suas vidas dependem do controle desses números, na tentativa de dar limites e formas à experiência da catástrofe. Essa exigência de monitorar cada passo das vítimas – que inicialmente poderia ter sido uma demanda dos técnicos da Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEN) na investigação da difusão da contaminação radiológica – parece agora reger o modo típico de exposição sobre o evento. No discurso verbal, a linguagem indicial também é uma constante. É patente no discurso das vítimas a necessidade de automonitoramento e o esforço em detalhar minuciosamente a presença da substância radiológica em suas vidas.

As fotografias que focalizam o corpo radiolesado registram a presença da substância tecnológica¹² na vida das pessoas, alterando a própria constituição biológica e corporal da vítima. As fotografias que compõem uma cena dramática (como a fotografia de Weimer Carvalho), por sua vez, parecem evocar uma experiência traumática revestida pela dor profunda da perda e da alteração radical na trajetória de vida dessas pessoas que tiveram suas casas e todos os bens destruídos e transformados em rejeito radioativo. Seus corpos e suas memórias guardam uma substância (não completamente visível), um segredo cujos efeitos o conhecimento científico disponível não consegue prever completamente.

Fotografia como testemunho

O testemunho fotográfico assume nesse artigo dois sentidos: a fotografia é concebida como traço do real (aspecto de atestação) e como registro de uma experiência traumática que pode ser compartilhada pelo sujeito fotografado, pelo fotógrafo e pelo espectador (testemunho como narrativa do trauma).

A gênese automática da imagem fotográfica, que a coloca em relação de contiguidade física com seu referente, atesta a sua condição de signo indicial. A fotografia apresenta-se como um testemunho que presentifica um traço do real. Enquanto imagem indiciária, segundo DUBOIS (1993), a fotografia absorve o sujeito *spectator* na experiência do processo fotográfico. A imagem possui uma força pragmática.

Embora essa força referencial não se confunda com um poder de verdade, ela pode ser apropriada como fonte de legitimação de discursos. A referência continuada ao corpo opera uma substancialização de discursos. Segundo SCARRY (1985), o corpo é assimilado como um lugar de realidade por excelência, apropriado por discursos que pretendem instituir-se como verdade.

A fotografia constitui um discurso substancial e primaz sobre o evento radiológico. Para narrar o evento radiológico, recorre-se com frequência à marca corporal impressa na imagem fotográfica apresenta, apresentando-a como uma prova necessária da condição de vítima. Usadas especialmente como instrumento de laudos médicos e como um discurso visual no jornalismo, as fotos-índices remarcam a presença de uma "substância" radiológica no corpo da vítima. A fotografia esboça uma imagem para o trauma e, por seu poder de designação, chama a atenção do observador para a dor da vítima. A participação das vítimas na composição fotográfica tenta envolver o observador numa posição de diálogo com a obra. Além disso, a fotografia proporciona uma experiência estética do sublime e do abjeto. A linguagem estética do abjeto designa a estranheza e a deformação dos corpos. Por essas características específicas, as fotografias de catástrofe causam um profundo impacto no sujeito que as observa.

O valor testemunhal da fotografia também está relacionado à experiência da catástrofe que a imagem cristaliza. Para obter a imagem que pretende, o fotógrafo coloca-se sob o escopo da catástrofe vivida ou narrada, da qual ele também faz parte

testemunhando-a através de seu discurso visual. Nesse sentido, a fotografia como um testemunho visual atesta a experiência insondável da dor e do sofrimento.

As narrativas, sobretudo as cinematográficas¹³, sobre o evento radiológico do Césio-137 relatam uma breve utopia em torno do fascínio e da esperança que as pedras luminosas de cloreto de césio suscitaram em um primeiro momento. A narrativa se degenera numa terrível e repentina distopia a partir do momento em que se descobre que o brilho das pedras era fruto de um artefato tecnológico de alta periculosidade. A partir desse momento, a presença da energia nuclear torna-se definitiva e insuperável. O homem permanece completamente vulnerável à tecnologia. A catástrofe pode ser vista como a corporificação (*embodiment*) do elemento biopolítico emblemático nas décadas em que vigorou a Guerra Fria: a energia nuclear. O biopolítico passa a integrar um modo de viver inédito.

A comunidade de vítimas do Césio-137 permanece em franca ampliação. Ao longo dos 21 anos de catástrofe, mais pessoas vêm sendo adicionadas ao rol de vítimas devido aos desdobramentos genéticos da contaminação radiológica. Nos meses imediatamente posteriores ao início do evento em setembro de 1987, técnicos e médicos envolvidos no processo de contenção da propagação radiológica foram contaminados. De modo semelhante, profissionais da comunicação que registravam o evento também foram expostos à radiação.

O fotógrafo e cineasta baiano Roberto Pires relatou ter-se contaminado durante as gravações¹⁴ do filme *Césio 137: um pesadelo em Goiânia* e morreu com câncer no cérebro, em 2001. O mediador que pretendia fazer uma narrativa da experiência de outros surpreendentemente passa a participar dessa experiência traumática e percebe-se como vítima. Esses profissionais da comunicação acabaram engolidos pelo evento e marcados por um trauma. Essa relação de mediação é convertida numa identificação radical com a vítima.

O artista plástico Siron Franco¹⁵ nos 23 quadros da *Série Césio* sobre o desastre inscreve a si mesmo nas telas. O seu nome aparece indistinguível na profusão de palavras e números esboçada na tela. Grande parte das telas faz referência direta à Rua 57 que, além de ser um dos locais mais contaminados, era também uma das ruas que o artista frequentava na época em que morou num dos bairros atingidos. No espaço da tela, o artista se esforça para criar uma estreita identificação com a vítima. Numa reiterativa marcação do tempo e do espaço, Siron Franco acrescenta às pinturas os números 137, 57, 1987 como maneira de narrar e registrar o evento. A repetição

do número 7 também pode ser interpretada como o cumprimento de uma profecia da catástrofe.

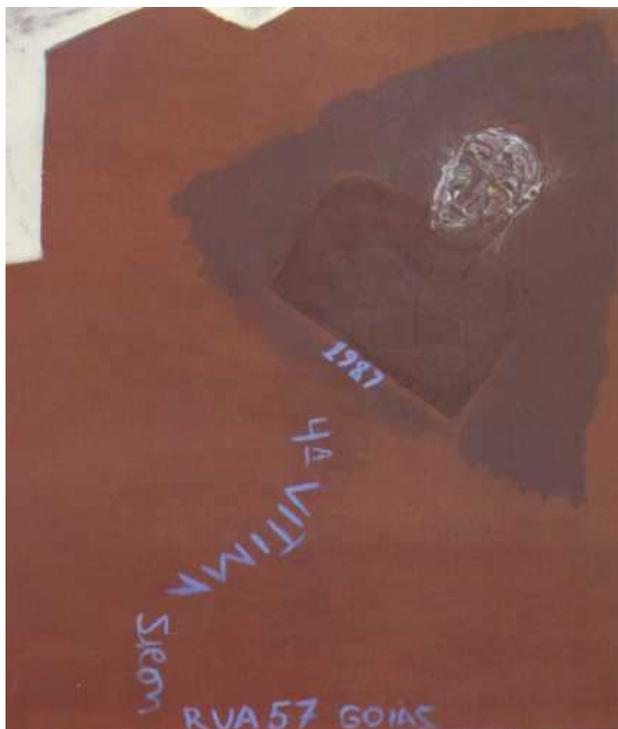


Figura 3- Siron Franco. Quarta Vítima, 1987
Técnica mista sobre tela, 155cm x 135cm.

Siron Franco compõe as pinturas com tinta obtida a partir da terra retirada de Goiânia e tinta automotiva para marcar a presença da tecnologia nuclear. Com esse material, Siron cria combinações entre o humano e a tecnologia, entre o humano e o animal que beiram a metamorfose ou a transfiguração. Mostra a vida no domínio do cálculo da técnica que, pela sequência numérica que encerra e por seu caráter extraordinário, sugere um conjunto de signos místicos. Uma paisagem distópica em que a tecnologia se conjuga à vida humana para subvertê-la e destruí-la.

O esforço de fotógrafos, bem como de artistas, cineastas, jornalistas e antropólogos consiste em forjar um corpo imagético ou textual que se ofereça como superfície na qual a dor do outro possa ser inscrita. Quem sofre e quem registra são absorvidos por uma mesma experiência intensa. À relação de alteridade irreduzível "nós" e "eles", acrescenta-se um terceiro elemento: o mediador que se empenha em traduzir em imagens uma experiência da qual também partilha, de modo que a experiência da catástrofe e o registro da mesma não estão separados. Nesse sentido,

como o fotógrafo também porta uma experiência da catástrofe, seu trabalho pode adquirir estatuto de testemunho. Mediadores da catástrofe como fotógrafos, artistas e pesquisadores, juntamente com as vítimas se unem num mesmo esforço, sempre insuficiente, de tentar converter a dor em palavras e imagens e, dessa forma, compor uma forma narrativa para o sofrimento.

Notas

¹ O dia 13 de setembro de 1987 marca o início do acidente cuja trama aparentemente trivial toma a proporção de maior acidente radiológico em área urbana do mundo. O princípio é o momento em que o aparelho radiológico abandonado no local onde funcionava o antigo Instituto Goiano de Radiologia é retirado por Roberto Santos Alves e Wagner Mota Pereira. Interessados pelo invólucro de chumbo, os dois homens tentam abrir o aparelho à marretadas e, neste ato, as pedras de césio são expostas e a radiação começa a ser liberada. Inicialmente, o trajeto, a distribuição e a propagação das partículas radioativas perpassaram relações de parentesco, co-residência, vizinhança e amizade. Também foram incorporadas à lista de vítimas as pessoas que prestaram assistência às vítimas ou estavam diretamente envolvidas no trabalho de descontaminação do bairro e de registro do evento. O desastre não se encerra ao fim da seqüência da irrupção da cápsula até os procedimentos de descontaminação, isolamento, tratamento das vítimas e o enterro dos primeiros mortos, visto que permanece inscrito na memória e nos corpos das vítimas.

² Além desses dois tipos de fotografias testemunhais, existe uma fotografia notadamente simbólica que representa o evento radiológico e a memória das vítimas: a fotografia da menina Leide das Neves, uma das primeiras vítimas fatais do acidente. Insistentemente citada nas narrativas, essa fotografia tornou-se o símbolo da catástrofe. No entanto, essa fotografia foi tirada meses antes do acidente e, por isso, não constitui um testemunho fotográfico da catástrofe.

³ A noção de índice fotográfico, veiculada por DUBOIS (1993), remete a um complexo conceitual que compreende a conexão física entre imagem e objeto referencial, a singularidade, a atestação e o poder de designação da fotografia.

⁴ O evento da Partição da Índia em 1947 foi um dos episódios mais brutais e traumáticos da história da fundação e consolidação da nação indiana. O evento marca a erupção de ataques entre muçulmanos e hindus.

⁵ Prefere-se o termo Shoah, que na tradição judaica está relacionado à catástrofe, ao momento do "recolhimento de Deus", em detrimento da designação holocausto que veicula um sentido de sacrifício. Cf. SELIGMANN-SILVA (2005 e 2003).

⁶ O atraso refere-se, neste caso, ao desenvolvimento tecnológico do país. Depreende-se que a catástrofe seria conseqüência de uma gestão técnica deficiente.

⁷ Weimer Carvalho trabalha como fotojornalista no jornal *O Popular*, que circula em todo estado de Goiás. Em setembro de 2007, Weimer participou de uma série especial de reportagem "Césio 20 anos". Em sua galeria, no site "Olhares.com", Weimer postou duas dessas fotos com cartazes das vítimas fatais do evento radiológico. Cf. <<http://br.olhares.com/>>

⁸ Em ocasião dos 20 anos de desastre, as vítimas se reuniram em um ato de memória, no local do depósito radioativo em Abadia de Goiás, cidade da região metropolitana de Goiânia, portando cartazes com fotografias de parentes também vítimas, alguns deles, vítimas fatais.

⁹ Yosikazu Maeda é fotógrafo do jornal *O Popular*. Muitas outras fotos de sua autoria, tiradas em 1987, são presença constante em exposições fotográficas em memória do evento e em reportagens jornalísticas. Embora seu trabalho de fotojornalismo

preconize uma composição prosaica e circunstancial, as fotos sobre o evento radiológico recebem um tratamento artístico, destacando técnicas de monocromia e alteração de contraste.

¹⁰ Trauma significa ferida, em grego. Denota um choque ou uma experiência sem precedentes desencadeada por uma situação de extrema violência.

¹¹ A contaminação atravessou gerações de vítimas através de alterações genéticas e se manifesta sob a forma de doenças comuns como câncer, hipertensão, problemas estomacais e ósseos, entre outras. A ciência médica ainda é incapaz de estabelecer de modo conclusivo um nexos causal entre a contaminação radiológica e essas doenças.

¹² A substância céσιο forjada tecnologicamente é corporificada (*embodied*) e assimilada na identidade da vítima.

¹³ Destaco as produções cinematográficas: *Dossiê do Césio* de Weber Borges; *Césio-137: o pesadelo de Goiânia* de Roberto Pires; *Césio no sangue* de Lars Westman; *Amarelinha* de Ângelo Lima; *O Pesadelo é Azul*, de Ângelo Lima; *O silêncio azul* de Luiz Eduardo Jorge e Laura Pires.

¹⁴ No documentário *O Brilho da Morte* produzido em 2003, o cineasta Luiz Eduardo Jorge afirma categoricamente que a causa da morte de Roberto Pires está relacionada a uma possível exposição à contaminação radiológica, durante as gravações entre 1989 e 1991.

¹⁵ Siron Franco é um artista plástico goiano reconhecido nacional e internacionalmente por seus trabalhos em pintura, desenho e escultura. A metamorfose e a transfiguração entre humano e animal, as mutilações e as deformações constituem temas recorrentes. O uso de grafismos e números nas telas também são uma de suas marcas. A *Série Césio* foi produzida no calor dos acontecimentos de 1987. O artista plástico Carlos Passos (2007) define essa série como um "depoimento plástico profundo" do artista e sugere que o impacto das telas aproxima o espectador de uma experiência do trauma.

Referências Bibliográficas

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Nova Fronteira, 2006.

DAS, V. *Life and words: violence and the descent into the ordinary*. California: University of California Press, 2007.

_____. *Critical Events: an anthropological perspective on contemporary India*. Oxford University Press, 1995.

_____. Wittgenstein and Anthropology. *Annual Review of Anthropology*, V. 17, 1998, p. 171-195.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

-
- HARTMAN, G. Holocausto, testemunho, arte e trauma. IN: NETROVSKI, A; SELIGMANN-SILVA, M (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- PASSOS, Carlos. Siron Franco: Goiânia, Rua 57, outubro de 1987. *Revista UFG, ano IX, nº1, 2007*, pp. 40-43.
- SCARRY, E. *Body in pain: the making and unmaking of the world*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.
- _____. A história como trauma. In: NETROVSKI, A; SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Companhia das letras, 2003.

Referências dos documentos iconográficos

- CARVALHO, Weimer. *Vítima do Césio-137*. 2007, 1 fot P&B. 500 X 750 pixels. Formato JPEG. Disponível em: http://br.olhares.com/vitima_do_cesio_137_foto1776825.html
- DUARTE, Demian. *Sem nome*. 2007, 1 fot. P&B. 400 X 266 pixels. Formato JPEG. Disponível em: <https://literaturadobrasil.websiteseuro.com/livro.php?livro=88&pg=13>
- FRANCO, Siron. *Quarta Vítima, 1987*. 1987 1 fot. Cor. 85 X 100 pixels. Formato JPEG. Técnica mista sobre tela, 155cm x 135cm. Disponível em: http://www.sironfranco.com/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=Q1