

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CAMPUS ANÁPOLIS DE CIÊNCIAS SOCIOECONÔMICAS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM TERRITÓRIOS E
EXPRESSÕES CULTURAIS DO CERRADO

SARAH CABRAL

ARTE E CATÁSTROFE:

Manifestações artísticas sobre o acidente com o Césio-137 em Goiânia (1987 - 2019)

Anápolis

2021

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CAMPUS ANÁPOLIS DE CIÊNCIAS SOCIOECONÔMICAS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM TERRITÓRIOS E
EXPRESSÕES CULTURAIS DO CERRADO

SARAH CABRAL

ARTE E CATÁSTROFE:

Manifestações artísticas sobre o acidente com o Césio-137 em Goiânia (1987 - 2019)

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades, na área interdisciplinar, linha de pesquisa – Saberes e expressões culturais do Cerrado.

Orientador: Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva

Anápolis

2021

SARAH CABRAL CESAR PIRES

“ARTE E CATÁSTROFE: Manifestações artísticas sobre o acidente com o Césio-137 em Goiânia (1987 - 2019)”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades.

Linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais do Cerrado.

Orientador: Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva

Banca Examinadora

*Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva
Presidente/UEG-PPGTECCER

*Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira
Membro Interno/UEG-PPGTECCER

*Profª. Dra. Joanise Levy da Silva
Membro Externo/ UEG-UnB

Anápolis, 14 de abril de 2021.

***assinatura eletrônica**

Dedicado àquela que sempre se manteve curiosa em saber sobre
as belezas e as dores do conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus, sem ele nada seria;

a Janete Cabral e Rebeca Cabral, por serem apoio até mesmo nas desventuras em que percorro na vida;

ao Marcio Bastos que, apesar de não entender muito o que eu tanto faço, ainda assim me deseja sorte;

a D. Marina e ao Sr. Manoel, que apesar de não estarem mais aqui, sempre estiveram em meus pensamentos;

ao Rodrigo Spiga, que por anos manteve a nuance artística em minha trajetória por mais obscura que ela estivesse;

ao Ademir Luiz, que de início a titulação *lord* me parecia demais, mas que ao fim dessa trajetória merece títulos mais majestosos do que esse;

aos meus colegas do mestrado, que despertaram em mim algo que estava dormente, a vida está aí é pra viver;

a CAPES por ter possibilitado a dedicação sem adentrar no desespero de sistema massacrante no qual a educação não me parece mais uma virtude;

E, por último a Sarah Cabral por não desistir.

Homens como eu, conhecedores da sabedoria oculta, não estão presos a essas regras vulgares... do mesmo modo como estamos distanciados dos prazeres vulgares. Nosso destino, meu filho, é solitário, mas está acima de tudo."

(O Sobrinho do Mago - CS. Lewis.)

RESUMO

A pesquisa busca compreender o modo como a arte evolui ao abordar um acontecimento catastrófico. Partindo do acidente com o cézio - 137, procura-se evidenciar a evolução das manifestações artísticas que abordaram a temática da contaminação do cézio - 137 no ano de 1987 em Goiânia. A partir disso, obras executadas no período inicial simultâneo ao evento e obras produzidas em um período após trinta anos do evento são contrapostas **a fim** de se entender os diferentes modos com que os artistas se portaram frente ao momento histórico do estado de Goiás. Através do conhecimento de tais obras, buscar-se-á o entendimento de como as posturas dos artistas mudaram frente à catástrofe, como eles absorveram o ocorrido do acidente e como tal tragédia foi transmutada em uma manifestação artística; sobre como um acontecimento catastrófico pode ser transformado em arte, e como tal conteúdo é diferenciado de acordo com a distância no tempo e contexto de criação artística. Sendo assim, o trabalho adentra o universo da arte, enfocando a catástrofe como catalisador de obras artísticas e o modo como a produção delas atravessa os artistas e comprova suas posturas descompromissadas com a obviedade do real.

Palavras chaves: Arte - Catástrofe - Manifestações Artísticas - Césio 137

ABSTRACT

This research seeks to understand the ways in which the art evolves when it treats about a catastrophic event. Starting from the accident with cesium - 137, we try to show the evolution of artistic manifestations that addressed the theme of contamination of cesium – 137, in 1987, in Goiânia. From this, works performed in the initial period, simultaneous to the event, and works produced in a period after thirty years of the event are opposed in order to understand the different ways in which the artists behaved in the face of the historical moment of the state of Goiás. Through such works, it will seek to understand how the artists' postures changed in the face of the catastrophe, how they absorbed the accident and how this tragedy was transformed into an artistic manifestation; about how a catastrophic event can be transformed into art, and how such content changes according to the distance in time and in context of the artistic creation. Therefore, the study enters the universe of the art, focusing the catastrophe as a catalyst for artistic works and the ways how their production crosses the artists and proves their attitudes uncommitted with the obviousness of the real.

Key Words: Art - Catastrophe - Artistic Manifestations - Cesium 137

LISTA DE ANEXOS

Anexo 01 - Videoarte <i>Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria</i>	88
---	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Praça Cívica - Elemento central do projeto de Atílio Côrrea Lima.....	19
Figura 02 - Mapa da rota sequencial de contaminação do Césio-137 no centro de Goiânia.....	27
Figura 03: Fotografias do cenário atual dos lotes da Rua 57 e Rua 26-A (Rua D. Francisca de Costa Cunha Dom Tita), respectivamente.....	28
Figura 04 - Capa do livro <i>A menina que comeu Césio</i> , de Fernando Pinto.....	37
Figura 05 - Capa do livro <i>Pão cozido debaixo de brasa</i> , de Miguel Jorge.....	39
Figura 06 - Capa do livro <i>As pequenas mortes</i> , escrito por Wesley Peres.....	42
Figura 07 - Quarta Vítima, 1987, 155cm x 135cm - Técnica mista sobre tela.....	52
Figura 08 - Segunda Vítima, 1987, 155cm x 135cm - Técnica mista sobre tela.....	52
Figura 09 - Rua 57, 1987, 90cm x 110cm - Técnica mista sobre tela.....	53
Figura 10 - Rua 57, 1987, 40cm x 60cm - Guache sobre Papel.....	53
Figura 11 - Grafite no muro do Jôquei Club de Goiânia (1990).....	55
Figura 12 - Grafite <i>Barata</i> , de Nonnato Coelho	56
Figura 13 - <i>Coxinha mutante</i> , grafite de Edney Antunes, Goiânia, 1989.....	57
Figura 14 - Grafite em ônibus do projeto Galeria Aberta.....	57
Figura 15 - Print do personagem Moisés da HQ 137.....	67
Figura 16 - Painel <i>Tartaruga Voante</i> em uma das empenas do Centro Cultural Oscar Niemeyer	71
Figura 17 - Frame da videoarte <i>Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria</i> (2019).....	73
Figura 18 - Frame da videoarte <i>Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria</i> (2019).....	74
Figura 19 - Frame da videoarte <i>Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria</i> (2019).....	74
Figura 20 - Frame da videoarte <i>Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria</i> (2019).....	74
Figura 21 - Frame da videoarte <i>Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria</i> (2019).....	75
Figura 22 - Obra sem nome e sem autoria (2019) no 24° Prêmio SESI Arte Criatividade.....	76

Figura 23 - Fotografia de detalhe da bacia de alumínio na videoarte *Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria* (2019)..... 77

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IGR - Instituto Goiano de Radioterapia

CNEN - Comissão Nacional de Energia Nuclear

VISA - GO - Vigilância Sanitária de Goiás

HDT - Hospital de Doenças Tropicais

EGBA - Escola Goiana de Belas Artes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. A CIDADE QUE BRILHA NO ESCURO.....	15
1.1 O errático projeto goiano de modernidade.....	15
1.2 Césio-137: A modernidade se vira contra Goiânia.....	23
2. REPRESENTAÇÕES MODERNAS DA TRAGÉDIA.....	34
2.1 Entre o jornalismo literário e a literatura.....	34
2.2 O Césio vai à galeria de arte.....	47
3. 30 ANOS ESSA NOITE.....	61
3.1 Zumbis do Césio - Uma geração de artistas descompromissados com a tragédia	61
3.2 A pós-modernidade é uma bicicleta sem freio.....	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	82
ANEXOS.....	85
Anexo 1 - Videoarte <i>Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria</i>	85

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa aborda as manifestações artísticas que retomam o evento radiológico do césio - 137 na composição de suas obras. Ao ser compreendido como uma inspiração para a parte processual da construção de uma obra, o evento radiológico assume diferentes formas de retrato, permitindo entender a dinâmica com que a memória do acontecimento surge tanto em um momento imediato quanto em décadas posteriores, tornando-se possível articular as diferentes posturas dos artistas e quais rumos são traçados para o fazer arte.

No ano de 1987, mais precisamente no mês de setembro, a cidade de Goiânia foi palco de um desastre radioativo decorrente da liberação de 17 gramas de césio - 137 em alguns setores da capital. Tal contaminação se alastrou devido à abertura de um aparelho de radioterapia que foi descartado de maneira imprópria pelo Instituto Goiano de Radioterapia (IGR), o que ocasionou a comercialização de partes do aparelho por meio de catadores de papel que coletaram a máquina e a “desmantelaram” para venda; conseqüentemente houve a distribuição do “pó do césio” a outras pessoas. Muito além de suas repercussões imediatas, em termos de mortes e sequelas físicas, simbolicamente, o acidente radiológico colocou em questão a imagem moderna da cidade.

A capital goiana foi planejada a fim de ser uma cidade moderna, com aspectos de uma cidade-jardim com ruas retas, largas e arborizadas, com um forte intuito de se demonstrar a modernidade que aqui viria a ser referenciada. Porém, conforme Oliveira (2006), a população que se preocupava em construir uma imagem de desenvolvida e cosmopolita, após o ano de 1987 teve seu orgulho ferido e passa a ser alvo de insultos e chacotas. Para Argan, “a cidade, que, no passado, era o lugar fechado e seguro por antonomásia, o seio materno, torna-se o lugar da insegurança. Da inevitável luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, do desespero” (ARGAN, 2005, p. 214).

Enquanto o governo do estado buscava minimizar o ocorrido da contaminação de radiação, a imprensa enaltecia a catástrofe; se por um lado o racionalismo da situação era pretendido, por outro se produzia um encantamento emotivo para com toda a tragédia que ocorria na cidade. A população tomou-se pela emoção, sem fazer uma análise crítica da situação e, dessa forma, também se deu a construção de uma memória coletiva, em que, influenciada pelas manchetes impiedosas da

imprensa, a comoção se sobrepôs às análises do governo e dos órgãos responsáveis por reparar os danos da contaminação do césio - 137 na cidade.

A Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEN) tratou o acontecimento como um acidente, por meio de seu ponto de vista nuclear e biomédico, o que centrou sua abordagem na radiação emitida e propagada e no controle e descontaminação dos indivíduos e locais. Entretanto, Silva (2017) refere-se ao evento do césio como um desastre, por ser tido como um fenômeno processual, caracterizado por múltiplas e conflitantes narrativas, em que, mais que analisado somente pelos danos físicos causados à população e à cidade, também é válido ressaltar os danos psicológicos da dor e do trauma ocasionados pelo acidente.

Em dezembro de 1987, após a cidade ser descontaminada, a CNEN emite o comentário de que o acidente era uma página virada da história da cidade, porém questiona-se se tal “página” foi realmente superada ao se considerar os radioacidentados sobreviventes e a memória da população que, mesmo depois de passados 30 anos desde o desastre, ainda se recorda do fato.

Em um primeiro momento, um grande volume de manifestações artísticas sobre o evento foi encontrado. Ao longo dos anos, o meio artístico sempre esteve produzindo obras que rememoravam o césio - 137, e, conforme variavam os anos, o teor das obras também variava. Assim surge-nos o questionamento a seguir: desde 1987, há registros das manifestações artísticas que são produzidas partindo do evento radiológico, mesmo depois de décadas, então, qual seria a razão de ainda esse ser um tema recorrente nas manifestações artísticas em Goiás? Como os artistas retrataram o evento e atualmente ainda retratam?

Como forma de entender a relação entre o evento e as obras, foi elegido como material para ser analisado as obras que tiveram maior circulação e de maior divulgação pública. Apesar de terem sido constadas inúmeras obras e de diferentes plataformas artísticas, o foco nas manifestações de maior circulação permitiu configurar o modo com que o evento radiológico retoma ao âmbito cultural, de modo espontâneo e sem finalidades de “celebração” de datas da catástrofe.

As manifestações em torno do césio - 137, como a literatura (romance), a arte (artes plásticas), os vídeos (documentários, videoarte), a bibliografia acadêmica (teses, dissertações, artigos), proporcionaram uma contextualização de como a arte construída através da catástrofe se faz. A metodologia da pesquisa se dá então

pautada na articulação do tema (o evento) e da sua manifestação (as obras artísticas).

Certamente, o acidente com o césio - 137 apresenta razões suficientes para ser abordado nestes tempos, dada a existência de abordagens sob diferentes olhares no cenário cultural goiano. A catástrofe do césio - 137, mais do que um fatídico evento marcado na história da cidade de Goiânia, também se tornou uma tragédia relevante a ser retratada no campo das artes, em um espaço que o sofrimento, o incerto e o absurdo encontram uma voz, que retrata e influencia a reflexão.

As manifestações artísticas ultrapassam o aspecto puramente artístico, uma vez que por meio delas também é possível visualizar aspectos históricos e sociais contidos nas obras, que refletem o contexto não só da carreira do artista, mas também a realidade da sociedade no instante em que ela se torna palco para a elaboração de uma obra de arte. Considerando assim as diversas obras produzidas que tinham o evento da catástrofe do césio - 137 retratada, surge uma necessidade em estudá-las, em trazer as obras ao conhecimento e assim poder vê-las como uma forma de narrativa da catástrofe no campo das artes.

Apesar de ter nascido e crescido em Goiânia, o evento do césio - 137 não me foi comum, o assunto foi por mim acessado nas aulas de química, que tratavam sobre os elementos radioativos e eram abordados com curiosidade na fala do professor. Retorna, porém, em uma iniciação científica realizada durante a graduação, na qual realizei uma pesquisa sobre o projeto Galeria Aberta e, assim, me contextualizei historicamente sobre a catástrofe, para que em uma próxima iniciação científica eu adentrasse por completo ao tema césio - 137 de 1987.

Também, acompanhei o processo de criação de uma história em quadrinho, a HQ 137 de Ronaldo Zaharijs e Rodrigo Spiga, que utilizaram a catástrofe como gatilho para criação do roteiro. Durante um ano acompanhei a criação, do roteiro à publicação, em 2017, na livraria FNAC de Goiânia, e durante o evento de lançamento do livro, a fala de uma pessoa na plateia presente, a qual questionou o quanto era de uma forma irreverente e “desrespeitosa” que a HQ abordava um assunto tão sério da história goiana, me fez surgir uma inquietação. Era uma espécie de necessidade de buscar compreender a razão pela qual os artistas criavam obras com abordagens diferentes conforme o tempo transcorria desde 1987 e o que isso representa sobre a trajetória do meio artístico goiano e do próprio artista.

A catástrofe é incorporada na pesquisa como um caminho para a análise do evento e das manifestações artísticas criadas. Seria necessário assim, que uma análise dos eventos anteriores à catástrofe fosse compreendida, como contextualização da ruptura que o césio - 137 ocasionou à cidade e da complexidade com que as obras que referiam à tragédia passaram a apresentar conforme o passar do tempo.

A ordem social e sua estruturação é rompida com a ocorrência de uma catástrofe, tornando-se divisora entre as imagens representativas, seja a do social, da cidade, quanto do sentimento que transborda na arte. A característica assim da sensibilidade que a catástrofe leva ao meio artístico é compreendida como a estética que Eliézer Cardoso (2006) caracteriza como sendo a representação da catástrofe em contexto estético.

A catástrofe se torna elemento de ruptura e de representação, que traz sentido na arte ao criar uma outra forma de se experimentar o evento radiológico. Na mesma forma com que se rompe o ideário da cidade, também se rompe com a tradição artística, desenvolvendo um novo pensar sobre abordagens em um arranjo que não nega a história, ao contrário, a coloca em uma posição secundária para que o enfoque seja a sua decomposição.

Conforme a relação direta com o evento acontece, os desdobramentos trágicos se distanciam também dos artistas, a catástrofe é estetizada, não há mais crítica, se torna um tema como qualquer outro.

Na hipótese de ser essa a resposta aos questionamentos contidos na dissertação, a busca por compreensão do embate em 2017 na FNAC também trouxe a investigação sobre o que seria o artista contemporâneo, quem são esses que se manifestam artisticamente na esfera cultural goiana, mas, mais do que isso, como conferem sentido às suas obras. Há diferença no teor das obras que retratam a catástrofe com o césio 137? Por quais razões isso ocorre e o que isso implica sobre o ser artista?

Como artista autodidata há mais de dez anos, a dissertação passa a ser uma busca não só por contribuição acadêmica, acerca da arte e da catástrofe goiana, mas também por um percurso a ser adentrado e estudado para compreensão do que é produzir arte hoje, de como um artista, ao visualizar a trajetória de um acontecimento na história e o olhar sobre o caminho daqueles que se manifestam

artisticamente, também pode levá-lo a descobrir seu próprio caminho, lugar e história.

Dito isso, o primeiro capítulo esboça um contexto do acidente e reconstrói a mudança da capital de Goiás da cidade de Goiás para Goiânia e quais os objetivos que essa transferência proporcionaria na composição da imagem goiana de modernidade. O acidente radiológico é concebido então como um evento crítico que ocasiona a ruptura no ideário social e artístico em que a catástrofe configura variadas formas de manifestações artísticas que buscam retratá-la.

No segundo capítulo, procura-se demonstrar como as obras literárias em diferentes períodos da catástrofe retomam o evento do césio - 137, com intuito de discutir sobre como a expressão literária constrói diferentes formas de retomar o passado, bem como de sintetizá-la como uma obra em que a fluidez e abstração se intensifica com o decorrer do tempo. São apresentadas também as artes plásticas produzidas como forma de indignações e protestos, intensificando o embate entre a arte e a catástrofe, no que o lembrar de uma arte oficial se contrapõe ao valor da arte extraoficial.

O último capítulo é dedicado ao momento de ruptura da tradição no meio das artes, sobre a negação ao que já foi vivido e construído, uma demonstração da importância do que já foi criado e dos artistas consagrados, mas que não necessariamente correspondem diretamente ao tempo passado, seja ele de indivíduos ou de eventos históricos. Na aglutinação da postura dos novos artistas concebidos em uma temporalidade pós-moderna instaura-se a fusão entre o memorar e o esquecer, do resgate dos destroços passados como forma de se pretender guiar aonde ir e se de fato há um lugar para onde se pretender ir.

CAPÍTULO 1 A CIDADE QUE BRILHA NO ESCURO

1. 1. O errático projeto goiano de modernidade

“Céu azul, só eu vejo, porque sequer existe na paleta de Deus. Deus sequer existe? Ou o azul é Deus?” (ASSUMPÇÃO, 2017).

Como cenas extremamente rápidas, algumas imagens surgem; um cheiro de sequeidão, um galope distante, mas que ainda audível se faz na penumbra amarela das ruas de pedras. De repente tudo muda, como do dia para a noite; surge o ruído de um escapamento, um ar seco e carbônico, mas, dessa vez, bem iluminado quase como com holofotes. Uma ode aos asfaltos e viadutos; declara-se a chegada da modernidade.

Todas as cenas que se passaram poderiam ser apenas meras imagens aleatórias, como em um *flash* da imaginação, mas tais visualizações dizem muito sobre a história vivida na capital goiana. O percurso que a cidade passou se deu com representações diversas nas mídias de relato, o que permitiu notar sua pluralidade e a constante tentativa de se vincular a um padrão de qualidade e referência nacional.

Em uma janela de reminiscência na qual o que logo será esquecido espreita o que há por vir; vislumbres auspiciosos e promissores, mas que estão longe, jogado no horizonte se daria o projeto de construção da cidade de Goiânia.

A imagética de atraso, estagnação econômica e política foi fortemente relacionada à Cidade de Goiás¹ – a antiga capital. No século XVIII, surge a cidade por meio da expansão aurífera e perdura por mais de dois séculos como capital do estado de Goiás, porém não se integrava às propostas do contexto nacional que se transformava junto às novas configurações sociais e políticas que se ansiava – o desenvolvimento e o moderno. Então, Goiânia tem sua gênese dentro da pretensão de esquecer o passado atrasado da Cidade de Goiás e se enveredar para o

¹ O estado de Goiás, nos primeiros anos do século XX, tinha sua população concentrada na zona rural. A economia centrava-se na produção agropecuária e seu controle político tinha grandes influências dos proprietários rurais que além de serem detentores de terra também eram do prestígio e do poder. As expressões do sistema político da República no Brasil – poder oligárquico, coronelismo, curral eleitoral, voto de cabresto – ainda eram usuais na estrutura social e política de Goiás. Tais estruturas eram fundamentadas nos interesses particulares das famílias tradicionais – representada principalmente pelos Bulhões, Curado Fleury, Caiado – tendo, portanto, a cidade de Goiás como sua representante.

encontro da modernidade, ao estabelecimento de uma cidade em que seria referência para o conceito de progresso e moderno.

A construção de Goiânia comprova que Goiás passa a ter sua vida e sua economia modificada apenas com o desenvolvimento do processo histórico regional e nacional nos finais anos de 1920 e na década de 1930. Castro Costa descreve Goiânia como uma realização não só local, mas também de proporção nacional, conforme a seguir,

Efetivamente, é uma obra filha do esforço e do labor locais, é uma realização que não foi sequer buscar a inspiração de sua origem nos centros de alta densidade demográfica no litoral (...). Saiu de si própria, de pleno núcleo geográfico do País, num desassombro vigoroso que bem atesta a potencialidade civilizadora do povo brasileiro (...). Goiânia não é uma cidade populosa, não é o arranha-céu que não tem (...). É uma grande ideia na vida nacional, é um símbolo (COSTA, 1942, p. 3 apud GUIMARÃES, 2018, p. 256).

Com esse contexto, em 24 de outubro de 1933, a pedra fundamental da utopia goiana era finalmente lançada; iniciava-se a construção de Goiânia na premissa de que, com uma nova capital, seria proporcionada a tão merecida visibilidade a Goiás (ARRAIS, 2018).

A nova cidade, idealizada pelo interventor Pedro Ludovico², passa a ter sua imagem ligada ao desejo do novo, assim como de desenvolvimento econômico e progresso a todo o estado. Mas, também, há a ruptura com a imagem de atraso e de velho que a Cidade de Goiás trazia, em sua gênese, para dar lugar a incumbência de se tornar moderna (BORGES, 2013).

Para ser sincero eu devo saudar o ilustre Interventor Federal Pedro Ludovico Teixeira, como um artista moderno, o criador de Goiânia que oferece hoje à admiração do Brasil. E Goiânia é uma obra de arte, porque não é apenas uma formosa cidade que se edifica no coração do Brasil, mas contém uma sugestão profunda que encanta e comove. O chefe do Governo goiano não é só um plantador de cidades – (a evocação dos Bandeirantes é inevitável) – ele é, sobretudo, um animador do Brasil moderno (NETO, 1993, p. 20 apud OLIVEIRA, 2008, p. 233).

² Na década de 1930 a mudança da capital é retomada pelo médico Pedro Ludovico Teixeira, que fazia questionamentos políticos na Cidade de Goiás, onde chegou a receber duras críticas, ameaças e perseguições da população e principalmente da Oligarquia representada pela família Caiado.

Na deslocação rumo ao novo tempo em que Arrais (2018) se refere, no dia 5 de junho de 1942 ocorre o Batismo Cultural de Goiânia; oficialmente a cidade é inaugurada com inúmeras festividades e com a expectativa de que a cidade, por entre suas serras e matas, seria um exemplo de modernidade para toda a nação.

Quanto à Goiânia, sua construção e ocupação expressavam ações de um tempo dominado pelo presente, sendo a cidade transformada em um ícone. O passado foi vetado. O presente exigia pressa. À rápida edificação de uma cidade, afoitamente abraçada pelos Coimbra-Bueno, sucede a desconstrução de outra. Nesse trânsito se definem sinais: a antiga capital, velha senhora de boa estirpe, acabou condenada ao passado, na medida em que o novo tempo se deslocava para Goiânia (ARRAIS, 2018, p. 56).

Pensada como uma questão estética, nos meados do século XIX, a população da camada rica sonhava com a superação da paisagem herdada dos tempos coloniais e que viesse a ser substituída pelos modelos burgueses que emanavam em Paris (ABREU, 2001, p.41 apud CHAUL, 1999). A cidade buscava se afastar da antiga capital, trazendo hábitos e costumes contemporâneos aos de grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo. E, apesar da intenção ser que a cidade adquirisse um efeito de monumentalidade, agregando conceitos de arte, beleza, nacionalismo, grandeza e austeridade e, ao mesmo tempo, denotasse e transmitisse modernidade e poder (BORGES, 2013), havia ainda um grande caminho para que a ruptura do “velho” e do “novo” realmente ocorresse.

Vendo a relevância e influência que as imagens poderiam proporcionar à imagética da cidade, o governo decide, em 1937, encomendar um álbum fotográfico da nova capital, em que as fotografias viriam a registrar a morfologia urbana, a dinâmica da cidade, os aspectos arquitetônicos e as dinâmicas da vida cotidiana, que contribuiriam para a construção da imagem de uma cidade moderna. O álbum buscava demonstrar o desenvolvimento goiano, exaltava em suas páginas o modo como a cidade enfrentou os obstáculos para ser edificada e evidenciava Goiás com uma nova ordem administrativa, com atividades burocráticas racionalizadas e de forte poder público (SILVA, 2012).

As fotografias em fotomontagem³ formavam um material publicitário para a cidade, que demonstrava no álbum um interesse explícito de usá-lo como forma de

³A fotomontagem é uma técnica fotográfica criada no século XX. Surge como resultado da disputa entre a pintura, que era considerada como arte, e a fotografia, que era desconsiderada como elemento de arte.

divulgar a possíveis futuros moradores e investidores a imagem de uma cidade planejada, que foi edificada por meio de obstáculos políticos e materiais, mas que era clara a sua capacidade de atender as demandas de uma capital.

Planejada pelo arquiteto e urbanista Atílio Corrêa Lima, a cidade de Goiânia recebeu influências do traçado urbanístico francês, trazendo a essência do que uma cidade de arquitetura moderna deveria ser. O projeto de padrões europeus do final do século XIX e início do XX fez uso do princípio de zoneamento em setores, buscando garantir qualidade de vida à população ao se idealizar uma sustentabilidade não só ambiental como também social ao destinar espaços às praças, jardins e áreas de lazer público.

O plano urbanístico da cidade, apresentado pelo arquiteto e urbanista Atílio Corrêa Lima, revelava a sua admiração pelos princípios clássicos de concepção de uma cidade e a sua formação urbanística da escola francesa. Ela tinha como meta projetar um espaço urbano compatível com as atividades ligadas à produção industrial, à civilização contemporânea e ao mundo moderno. Esse modelo de urbanismo, apresentado por ele no início da década de 1930, era coerente com as propostas políticas e socioeconômicas da Revolução de 30. O traçado por ele proposto levou em conta a configuração do terreno, a necessidade do tráfego, o zoneamento e o loteamento, fatores que nortearam a proposta do plano urbanístico da cidade de Goiânia. O plano, de princípio clássico, buscava ressaltar um efeito de monumentalidade. Foram adotados como modelos os planos de remodelação e de construção de capitais europeias e norte-americanas, tais como Versailles, Karlsruhe e Washington (SILVA, 2007, p.93 apud BORGES, 2013, p.26).

Na visão da elite goiana, a cidade planejada por Corrêa teria que ocasionar uma ação civilizatória em seu projeto, prevendo assim espaços apropriados para funções econômicas e um ordenamento para o desenvolvimento social da nova região que surgiria. O traçado da capital foi escolhido como monocêntrico; em que a Praça Cívica seria o elemento mais importante do plano, tendo sua perspectiva privilegiada ao convergir os três eixos principais de tráfego junto à sede do governo (Figura 1).

Figura 01: - Praça Cívica - Elemento central do projeto de Atílio Côrrea Lima.



Fonte: Autoria de Antônio Pereira da Silva, Goiânia. Acervo MIS-GO.

Atílio considerava que uma capital moderna necessitava de uma imponência monumental e, para isso, ele usa no projeto da nova cidade o formato *patte d'oie*⁴ a iniciar-se em frente ao palácio do governo estadual na Praça Cívica. Corrêa reproduz o efeito monumental com as devidas proporções ao inspirar-se nos princípios clássicos vistos em Versalhes, Washington, Karlsruhe (LIMA, 1937). Nitidamente percebem-se as influências francesas no projeto urbanístico da cidade ao se atentar à geometria das avenidas, na praça e na estética dos bulevares centrais.

Havia no projeto de Goiânia uma atenção às questões de topografia, áreas verdes, hierarquia das vias, tráfego e zoneamento. A preocupação se relacionava ao pensamento urbanístico nacional, tanto nas questões centrais do urbanismo assim como de sua condição científica (VIEIRA, 2011).

⁴O *patte d'oie* deriva dos jardins arquitetônicos, em que, em cidades de médio e grande porte, apresentavam determinado padrão de jardim junto ao passeio público. Tal característica de detalhe urbanístico era tida como uma metáfora ao domínio territorial do poder local. As árvores eram enfileiradas de modo duplo ou quádruplo, podendo ser olmos ou palmeiras nativas, em que se alinhavam nas praças e avenidas, em que as copas davam evidência e monumentalidade aos edifícios e parques públicos para os quais direcionavam o olhar do transeunte.

O arquiteto evidencia que, para se concretizar a vida moderna, o plano da cidade deveria enfatizar a independência econômica da cidade. A cidade passa então a ser zoneada em cinco divisões: a praça central, onde se tinha a estrutura do Estado e do município; o setor comercial na confluência da Avenida Goiás com a Avenida Anhanguera; a região norte da cidade, próxima à estação férrea, seria dedicada às indústrias; e, os setores sul e oeste, seriam direcionados para as residências suburbanas, restando às demais áreas a identificação de zona rural.

O zoneamento da cidade é feito procurando satisfazer as tendências modernas de localizar as diversas atividades da cidade em zonas demarcadas, a fim de não só melhor obter a organização dos serviços públicos, como também para facilitar certos problemas técnicos, econômicos e sanitários, não falando aqui na questão estética.

Se em todas as aglomerações existentes, o zoneamento constitui um problema de difícil solução, para uma cidade que se forma é relativamente fácil, apesar de exigir que seja observada a mais rigorosa vigilância em torno do regulamento das zonas.

Evitamos levar o zoneamento aos rigores extremos, como querem alguns profissionais, porque os excessos têm sempre efeito negativo, como, por exemplo, as inúmeras subdivisões da zona residencial (LIMA, 1937: 142).

A preocupação de Atílio Corrêa Lima foi além dos projetos urbanísticos e arquitetônicos; ele propõe ao Estado um projeto de organização e regulamentação para as construções da cidade, no qual separaria a cidade das influências políticas e de especulação imobiliária e também para reafirmar o regulamento urbanístico proposto. Apesar da entrega dos planos de Goiânia em 1935, o arquiteto e urbanista Corrêa Lima foi desligado das obras.

O engenheiro Armando Godoy recebe a incumbência de ser o consultor técnico dos construtores de Goiânia – os Coimbra Bueno. Ocorrem, assim, mudanças no plano original de Atílio, como na região comercial do setor central em que Godoy afirma ser demasiadamente grande e que poderia vir a prejudicar a cidade por se ter inúmeros pequenos comércios a fim de se ocupar a área e teriam, dessa forma, baixa movimentação de venda, tornando incapaz de imprimir a imagem de desenvolvimento à cidade (VIEIRA, 2011).

O plano para o Setor Sul também foi questionado: a separação profunda do tráfego e das áreas destinadas à moradia, inspiradas pela vivência de Corrêa Lima nas cidades jardins da cidade Sallier, nos arredores de Paris, sofreu inúmeras queixas. Compreende-se a pretensão de Atílio ao persistir no uso da solução de cidades-jardins para a capital e, apesar da incredibilidade de Godoy ao modelo,

devido às dificuldades socioeconômicas do centro oeste brasileiro, Godoy mantém a adoção de cidade-jardim com o intuito de que, assim, torne-se possível a distinção entre a cidade antiga e a cidade moderna.

Nas três primeiras décadas desde sua construção, Goiânia esteve associada ao conceito de modernidade, a cidade adquiriu os aspectos de uma cidade de propósito modernizador e de proporcionar desenvolvimento, ao expandir o capitalismo para dentro da região interiorana do Brasil. Por meio do discurso propagado oficialmente, a capital goiana se transforma em local de boas oportunidades e desejos por melhoria de vida.

Cada aspecto de Goiânia deveria se opor aos da antiga capital, seus costumes deveriam ser grandes como os das grandes capitais brasileiras, por exemplo Rio de Janeiro e São Paulo. Desse modo, a arquitetura dos edifícios públicos e a arquitetura de prédios e casas, assim como o planejamento urbano precisariam acompanhar os critérios modernos; o que explica a adoção do estilo ArtDecó⁵ nos primeiros prédios públicos presentes na cidade. O ArtDecó em Goiânia surge como uma releitura de outros estilos, como a busca de se adotar um estilo moderno. Tal intenção caracteriza-se justamente para que o efeito de monumentalidade fosse adquirido no plano da cidade e agregando então conceitos de grandeza, arte, beleza e austeridade, os quais, simultaneamente, transmitissem poder e modernidade.

Na década de 1970, Goiânia teve seu aspecto de cosmopolita legitimado devido seu aumento demográfico, ocasionado, principalmente, pelo processo migratório para a cidade, além das grandes construções arquitetônicas e do pioneirismo em algumas tecnologias modernas, como Oliveira (2008) cita em seu texto sobre a chegada do primeiro computador, em 1967, na capital goiana.

⁵ A linguagem Art Déco no Brasil expressou-se em projetos que buscavam imprimir um aspecto de modernidade vinculado a programas novos. Na paisagem urbana a presença de edifícios arranha-céus tornou-se símbolo da nova condição das cidades às metrópoles, principalmente na década de 1960. O estilo retornava o viés decorativo, com volumetria expressiva em composições de jogos de forma geométricas e/ou elementos de conotação ornamental nas fachadas. Enquanto nos arranha-céus a altura era evidenciada com elementos verticais de coroamento, nos edifícios institucionais as pretensões de monumentalidade eram referenciadas nas composições de matriz clássica. Entretanto, rapidamente o estilo difundiu-se em comércios, igrejas e em lojas e moradias de pequeno porte (CORREIA,2010).

Trata-se de uma monstruosidade moderna que somente existe no Rio, Brasília e São Paulo [...] Sem dúvida foi um avanço tremendo no progresso da hinterlândia brasileira a instalação em Goiânia do computador eletrônico. As forças superiores do cosmos, arcanjos engenheiros siderais, marcaram o encontro com o destino em Goiás; primeiro o Bandeirante cuja estátua está no centro da cidade; depois a fundação de Goiânia; depois a criação de duas universidades e agora a instalação do computador eletrônico (CINCO DE MARÇO, 1967, p.2 apud OLIVEIRA, 2008, p.233).

Era de grande importância Goiânia se nivelar aos outros grandes centros urbanos do país no aspecto tecnológico, principalmente em um produto de alta tecnologia que propiciaria avanços em diversas vertentes econômicas e sociais. O fato de a capital ser uma das pioneiras em planejamento, com influências de urbanismo e arquitetura moderna francesa, faz com que a imagem de “desenvolvida” fosse constantemente evocada. Porém, a imagética goianiense vem a ser afetada devido seu crescimento demográfico, atingindo, em 1980, até as cidades do entorno (OLIVEIRA, 2008).

Mesmo sendo uma cidade planejada, Goiânia não apresentou políticas públicas suficientes que garantissem o crescimento urbano de modo coeso e sustentável, causando um crescimento em problemas socioambientais e desigualdades sociais de acesso à saúde e saneamento básico devido ao seu aumento populacional.

Enxergando no processo de urbanização e industrialização a sua forma de se tornar moderna, por consequência, desencadeou problemas de ordem socioambientais, em que a precariedade e a desigualdade da qualidade de vida passam a ser visíveis entre os moradores de distintos bairros, o que ocasionou uma segregação de classes dentro da mesma cidade, como Oliveira e Milioli (2013) explanam:

O processo de industrialização/urbanização da cidade moderna traz como consequência os problemas de ordem socioambiental e inter-relacionados a medos, doenças e precarização da qualidade de vida os problemas de geração de resíduos, emissões de gases de efeito estufa e a alteração climática num seguimento de diferentes, diversificadas e interconectadas variáveis que funcionam como uma engrenagem, interligadas e interdependentes ao ambiente natural e urbano e ao homem (OLIVEIRA. MILIOLI, 2013, p.147 apud OLIVEIRA; PRADO, 2016, p.6).

No entanto, ainda que as primícias de ser moderna e exemplar permanecessem, tão fugaz quanto um meteoro, o estrondo foi perceptível, o brilho

efêmero da modernidade não foi suficiente para conter o fardo que viria a ser carregado. De acordo com as considerações de Peres,

Quem olha dentro a cidade, quem caminha por sob seu sol modorrento, por suas ruas tão de qualquer lugar, por seus setores, por seu planejamento, por seu desplanejamento, ou quem vê a cidade da curva a-lá goiânia, BR-153, quem vê a cidade tão despojada de qualquer mistério, de qualquer coisa-para-turista-ver, quem vê não imagina o que foi setembro outubro de 1987 (PERES, 2013, p. 40).

Apesar de imaginável, o processo de industrialização moderna e urbanização intensa ocasiona uma desigualdade social em Goiânia que circunda não apenas a qualidade de vida, como também de acesso de informação, o que leva a catadores de papéis encontrarem uma cápsula de chumbo nos escombros de um instituto radiológico abandonado no centro da cidade. Como tentativa de enriquecimento, rompem o invólucro e descobrem uma cápsula fluorescente e altamente radioativa; numa ingenuidade de terem descoberto algo precioso, os dois catadores circulam com o pó de Césio-137, marcando historicamente a cidade de Goiânia como palco do maior acidente radiológico do mundo ocorrido fora/distante de uma central nuclear.

1.2 Césio 137: A modernidade se vira contra Goiânia

No princípio era a cor. E a cor era azul. Azul! Azul desejado, reverenciado, procurado à exaustão, como metáfora da irreal e fugaz felicidade. Azul desbotado. (...) Azul de césio-137, azul de ciência encapsulada, azul de letal segredo violado... Azul em pó, dançando de mãos em mãos numa perversa ciranda radioativa no quintal (ALMEIDA, 2007).

Mesmo que de origem natural, uma catástrofe nunca será vista como uma mera fatalidade (OLIVEIRA, 2006). Com um teor excepcional à interrupção, a ruptura no fluxo do tempo, na experiência temporal do cotidiano, a catástrofe proporciona – aos que vivem o período catastrófico – um trauma, em que a ruptura intensa e dramática do dia a dia gera um evento destituído de exatidão formal, permitindo, assim, acessá-la por meio de uma narrativa, em que o ocorrido se une à memória individual.

O acidente radiológico é, então, concebido como um evento que gera a ruptura das relações sociais e do mundo do indivíduo, perfurando a família, o Estado e a

comunidade científica. Tal evento crítico estende-se além de sua ocorrência (o período temporal em que se instaura a ruptura do cotidiano) e prolonga-se em um processo de dramatização (VIEIRA, 2010).

Com eventos similares precedentes⁶, o ano de 1987 insere Goiânia no panorama de cidades marcadas por acidentes envolvendo materiais radioativos/radiológicos. Em um singelo relato goianiense, dois catadores de papel recolhem uma cápsula de chumbo nos escombros do antigo Instituto Goiano de Radiologia e, por golpes no invólucro, “liberam” uma cápsula contendo 19 gramas de Césio-137, um material altamente radioativo que passa a circular pelo Bairro Popular (local em que os indivíduos moravam) e também pela cidade.

Nas ruínas do antigo Instituto Goiano de Radiologia (IGR), encontrava-se abandonado um aparelho de radioterapia contendo uma cápsula em que no seu interior continha 19,6 gramas de Césio-137, envolta em aproximadamente 400 kg de chumbo. Dois catadores de um ferro-velho, Wagner Mota Pereira e Roberto Santos Alves, retiraram o aparelho das ruínas do edifício com o intuito de obter dinheiro com a venda do metal. O equipamento foi levado e desmontado pela dupla, que tiraram o invólucro de chumbo e têm acesso à capsula com pó de Césio 137, que dias depois é levada para o ferro-velho de Devair Alves Ferreira na Rua 57.

Nos primeiros dias do evento, os indivíduos que tiveram contato direto com o material radioativo começaram a sentir sintomas oriundos da contaminação como náusea, vômito e tontura, sintomas esses que não eram associados como consequência da interação com o material radioativo.

⁶1957 – Liverpool – Inglaterra – Usina atômica deixa escapar radioatividade. Em 1983 o governo admite que 39 pessoas afetadas já haviam morrido com câncer devido ao acidente.

1957 – Tcheliabinski – Rússia – Outra usina deixa escapar radioatividade. 270.000 pessoas contaminadas

1957 – União Soviética – Superaquecimento de um tanque de resíduos nucleares. Explosão e liberação de grande radioatividade. 23.000 km² contaminados. 30 pequenas comunidades varridas do mapa em 1.200 km² de área. 17.200 pessoas evacuadas a tempo, mas contaminadas. Até 1992, o governo apontava que 8.015 pessoas haviam morrido sob os efeitos do acidente.

1979 – Pensilvânia – Estados Unidos – Usina ThreeMileIsland – Problemas na refrigeração fazem derreter o núcleo de um reator. Maior acidente nuclear registrado no mundo até aquela data. A usina possuía programa de prevenção a vazamentos, portanto não houve vítimas.

1986 – Chernobyl – Ucrânia – Um dos reatores nucleares da usina explode e libera no ar uma nuvem de 100 milhões de Curier (400 vezes mais material radioativo do que havia na bomba atômica de Hiroshima). 31 mortos, 200 feridos, 135.000 pessoas evacuadas em um raio de 30 km. A cidade de Pripyat (45.000 habitantes) foi abandonada. Os números não oficiais são muito maiores: 8.000 mortos e cerca de 17.000 pessoas morrerão com câncer nos próximos 70 anos. 20% do solo agricultável e 15% das florestas da região de Belares não poderão ser ocupados por mais de um século.

A contaminação com o Césio-137 espalhava-se dia após dia, sendo apenas no décimo segundo dia, desde a abertura da cápsula, que foi revelado às autoridades. Maria Gabriela e Geraldo Guilherme, funcionários do ferro-velho, levaram o material até a Vigilância Sanitária de Goiás (VISA-GO) às dez horas da manhã do dia 28 de setembro de 1987, fazendo uma queixa de que a peça tinha uma cápsula com pó em seu interior que estava causando mal a sua família, e que um médico a quem consultaram sugeriu levar à VISA-GO para ser examinada, conforme Batista relata em Oliveira Junior (2016).

Entregue dentro de um saco, a peça foi da divisão de cadastro e encaminhada posteriormente à divisão de alimentos, onde permaneceu, de um dia até o outro, em cima de uma mesa, sendo transferida depois para uma cadeira que foi colocada no pátio de entrada da VISA-GO, até que foi identificado como material radioativo. Fato que ocorreu após Maria Gabriela e Geraldo Guilherme serem atendidos por um médico que suspeita de uma contaminação por radioatividade no Hospital de Doenças Tropicais (HDT).

Após a suspeita de contágio por elemento radioativo, o médico que prestava o atendimento aos primeiros radioacidentados, fez contato com o físico Walter Mendes Ferreira que se preocupou com a situação e, por meio de aparelhos de medição de radiação cedidos por uma empresa, confirmou a contaminação por elemento radioativo.

Desse momento em diante, providências, como, identificação, monitoração, descontaminação e tratamento da população envolvida, são tomadas. Inicia-se a triagem dos principais focos de contaminação na cidade, e os possíveis indivíduos contaminados viriam a ser triados, posteriormente, no Estádio Olímpico. Simultaneamente, era feito monitoramento sobre a dispersão do Césio-137 no espaço, em que se analisava o solo, vegetação, água e ar de Goiânia. Conseguindo-se, assim, identificar e isolar os principais focos e locais de alta dose de exposição.

Imediatamente as autoridades estaduais – polícia militar e corpo de bombeiros isolam as áreas contaminadas – o prédio da Vigilância Sanitária e os ferros-velhos e residências do bairro Popular – levando as famílias para a casa de parentes. No dia seguinte, 30 de setembro, os técnicos da CNEN vieram para assumir o controle da situação. No Ginásio Rio Vermelho, milhares de pessoas são monitoradas com contador *geiger* a fim de detectar uma possível radiação. As irradiadas são isoladas e levadas para o prédio da Fundação do Bem Estar do Menor (FEBEM) e para o Albergue Bom Samaritano. Por outro lado, trabalhadores braçais (de órgão do Estado, da Prefeitura e da iniciativa privada) são convocados para a tarefa de descontaminação da cidade (OLIVEIRA, 2006, p. 233).

A partir de 30 de setembro, em que se confirma a catástrofe, surge a necessidade da ruptura do plano inesperado e imprevisível das narrativas dos envolvidos, para uma abordagem técnica e científica. Era preciso delinear e controlar a extensão da contaminação radiológica do espaço; da cidade. Os contaminados narram então suas ações, indicando o percurso do evento, sendo cada detalhe crucial para a construção de uma cartografia, cronologia e identificação dos radioacentados. Tais relatórios⁷ foram requeridos por instituições e órgãos nacionais e internacionais relacionados à energia nuclear, em que se delimitava o espaço (ruas, bairros, lotes) e o tempo (datas, horários de possível contato) da desenvoltura do evento (VIEIRA, 2010).

As narrativas feitas pelos personagens da trama proporcionam então uma origem e um itinerário da contaminação, por meio do relato de suas ações e relações durante o período do evento (Figura 2). Apesar da pontualidade do elemento radioativo na cidade, os marcos de memória são inexistentes. O Instituto Goiano de Radiologia abriga hoje o Centro de Convenções Goiânia, em que o único vestígio existente é a capela do antigo Instituto. O local em que a cápsula foi rompida, na Rua 57, encontra-se apenas um lote baldio concretado, sem vestígios de que ali uma catástrofe aconteceu, o mesmo se repete na rua 26-A, rua 15-A e rua 6 do Setor Aeroporto. (Figura 3).

O acidente transfigura-se da figura das pessoas para a cidade. O acidente com o Césio-137 amplia-se para além dos catadores que abriram a cápsula e demais pessoas que interagiram com os mesmos. Goiânia, a cidade que vem a ser o berço do evento, tem seu espaço físico também vitimizado pela contaminação com a radioatividade.

⁷Diversos boletins técnicos foram produzidos pela CNEN, em que apresentavam aferições radiométricas e estudos de amostra de solo e água que eram coletados nas ruas e nos lotes contaminados. Em tais documentos também constava listagem dos objetos contaminados que eram encontrados e detalhamento do trabalho de detecção de focos e a descontaminação dos mesmos. Outros dados relatados nos boletins eram as avaliações médicas, em que se descrevia minuciosamente o quadro das consequências da contaminação no organismo dos indivíduos.

Figura 02: Mapa da rota sequencial de contaminação do Césio-137 no centro de Goiânia.



Fonte: Correio Braziliense, 2017, Brasília. Disponível em

<https://especiais.correiobraziliense.net.br/cesio137>. Acesso em: 18 de junho de 2020.

Figura 03: Fotografias do cenário atual dos lotes da Rua 57 e Rua 26-A (Rua D. Francisca de Costa Cunha Dom Tita) (de cima para baixo, respectivamente).



Fonte: Google Maps, 2020. Acesso em: 11 de março de 2021.

A cidade que, no passado, era o lugar fechado e seguro por antonomásia, o seio materno, torna-se o lugar da insegurança, da inevitável luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, (ARGAN, 1998). Na perspectiva do contexto de uma cidade moderna e assim segura, Goiânia passa por uma mudança em sua imagética. De acordo com Oliveira (2008),

Goiânia possui inúmeras imagens, elucidadoras de práticas culturais e de representações de seus habitantes, que podem ser agrupadas em três categorias básicas: “tradição”, que engloba as representações e os comportamentos dos habitantes da cidade de raízes rurais, sendo dominante entre 1933 a 1970, quando Goiânia era ainda uma cidade com uma população pequena e com valores provincianos. A “modernidade”,

que engloba valores ligados a uma representação de cidade moderna, planejada, com ruas retas e largas e edifícios com uma arquitetura moderna, sendo dominante entre 1970 e 1980, quando um grande número de imigrantes fez a cidade crescer demograficamente e expressar comportamentos mais metropolitanos. Por fim, a partir de 1980, notadamente após o acidente de 1987, a cidade de Goiânia passa incorporar imagens e práticas ligadas a “pós-modernidade”.

Se o aparelho radiológico um dia foi atrelado à alta tecnologia de exames para a área da saúde – Goiânia sendo uma das primeiras a tê-lo – a peça, associada à modernidade, foi o estopim para o dano causado à imagem da capital ao ser “desmontada” pelos catadores do Bairro Popular. Os boatos do perigo da contaminação radioativa que acontecia em Goiás foram avançando rapidamente por todo o país, demandando esforços desde os técnicos do Estado prestar esclarecimentos à população, como forma de se atenuar o medo que as pessoas adquiriram em relação ao evento radiológico. Tal situação levou o governo a solicitar à Secretaria de Comunicação do Estado que criasse uma central de informações em que as atualizações do caso seriam diariamente detalhadas por profissionais à imprensa.

Durante os meses de setembro até dezembro de 1987, houve uma grande demanda para conter os boatos e o pânico que o acidente proporcionou. Diversos boletins oficiais e entrevistas à televisão eram efetuadas pelo Governador Henrique Santillo para explicar a extensão, a gravidade e o controle da situação.

O anúncio do fim da contaminação radioativa em Goiânia necessitou que autoridades, técnicos e jornalistas se unissem para que a população se convencesse de que a catástrofe havia terminado, assim como a mídia deveria vir a convencer todo o país de que o Césio-137 não se “espalhava pelo ar” na capital goiana. Com isso, uma campanha foi criada para resgatar a autoestima goianiense, artistas de televisão visitam a cidade como demonstração de que o pesadelo radioativo havia sido superado, como se evidencia na entrevista a seguir com a bailarina Ana Maria Botafogo:

Repórter: 21’20” “Qual vai ser a base da sua apresentação?”

Bailarina: Bem, eu vou me apresentar aqui no Teatro Goiânia, trago dois números, um clássico que é o *pas de deux* de esmeralda e um sambinha nas pontas que eu poderia dizer que é uma música bem brasileira, uma coisa gostosa de se ver e vou me apresentar em dois balés com um grupo do Grupo Musika e que será um balé moderno e será o balé multitons de Rodrigo Pederneiras no qual eu faço um *pas de deux* com uma rapaz aqui de Goiânia... 21’54”.

Repórter: ...21'31" Você decidiu vir a Goiânia apesar mesmo de toda a onda ante Goiânia que está varrendo o Brasil, por quê?

Bailarina: Porque eu resolvi não só a dar crédito ao que todas as autoridades têm dito e não entrar exatamente nessa histeria que eu acho que tá todo povo brasileiro entrando em relação a Goiânia e dar o meu voto de confiança ao povo goiano e que eles também aqui, ninguém entre em pânico. Se eu estou vindo de fora é porque eu tenho confiança que nada aconteça, eu espero que aqui em Goiânia também ninguém ache que esteja, que é realmente o fim do mundo ou que pode ser contaminada a qualquer hora, que isso realmente não existe. Eu li muito a respeito, li todas as notícias escabrosas que inclusive saíram em outras partes do Brasil, mas eu quero me solidarizar com o povo goiano e acredito que isso não vai acontecer nada, acho que outros lugares, até o Rio a gente tenha perigo de outras contaminações que nós mesmos não sabemos. 23'30". (TV Brasil Central – N.I. 1220/1050-16 e25, 1987 *apud* JUNIOR OLIVEIRA, 2016, p. 102).

Outra enfática visita foi da atriz Lucélia Santos que se encontra com o artista Siron Franco e o político Fernando Gabeira para organizar um evento que viria a ser realizado após os rejeitos radioativos serem retirados do centro de Goiânia e levada para o depósito em Abadia de Goiás⁸, com o intuito de figuras ilustres virem à capital para uma grande discussão acerca da questão nuclear brasileira⁹.

Portanto, nota-se uma grande necessidade de se desvincular a imagem de contaminação e medo que foram associadas à Goiânia. Mais que a noção de despreparo em lidar com material radioativo, a ideia de que a cidade moderna havia fracassado era a que mais preocupava, que o evento manchasse sua reputação e deixasse de ser sinônimo de progresso e bom sucesso. O historiador Oliveira (2008) afirma que o acidente com o Césio-137 foi decisivo para a transmutação à pós-modernidade. A capital, em sua gênese, fora planejada para se sobressair ao atraso da antiga capital e guiar a cidade para o desenvolvimento, crescimento e tecnologia, sendo necessário que acontecesse uma tragédia de alta repercussão para que fosse possível a cidade abandonar a representação que tanto idealizou e almejou.

⁸Em 16 de outubro de 1987 define-se o local a ser depositado provisoriamente os rejeitos oriundos da contaminação com o Césio-137, **há** cerca de 20km do centro de Goiânia, o distrito de Abadia de Goiás é escolhido por autoridades e especialistas em energia nuclear. Apesar de inúmeros protestos da população abadiense que se viam vulneráveis em ter materiais radioativos armazenados na cidade, não obtiveram êxito. No dia 13 de dezembro de 1987, aproximadamente setecentas caixas metálicas, um total de um mil e seiscentos metros cúbicos de rejeitos radioativos, foram estocadas no depósito transitório construído em Abadia de Goiás.

⁹Fernando Gabeira, junto a artistas, propõe a criação de um Centro Nacional pela paz, em que seria discutida a política nuclear brasileira, e que mobilizaria a população a solicitar a retirada imediata do lixo atômico de Goiânia. Mas, sendo de maior evidência criar um contexto de discussão da comunidade científica a criar um debate sério sobre o assunto de acidentes com energia nuclear, bem como estudo sobre depósitos de matérias de alta contaminação radioativa.

A fagulha de 19 gramas liberada no Bairro Popular foi o suficiente para que a imagem de moderna passasse a ser repudiada e voltassem para uma postura pós-moderna, no sentido de crítica à ideologia do progresso, como Oliveira (2008). Em que a cidade passa a repudiar características que a ligam a uma metrópole, como desenvolvimento industrial, poluição ambiental, verticalização. Na administração de Goiânia os discursos adotam novas expressões em elogios à cidade, sua qualidade de vida, o respeito ao meio ambiente, a valorização da memória histórica, tornam-se recorrentes.

Mas a despeito de tantos problemas, Goiânia cresce mantendo as linhas harmoniosas de uma cidade bonita. É agradável, aconchegante, com atrativos que costumam fazer com que aqui se fixem aqueles que vem a passeio ou estão apenas de passagem (O Popular, 1988 apud OLIVEIRA, 2008, p. 238).

Não havia nada a se fazer após a catástrofe, não havia salvação para os radioacentados; seus corpos estavam contaminados, assim como a história da cidade que agora uma mancha azul borrava sua reputação. Restava apenas a incerteza angustiante do que seria o futuro, de qual imagem poderia superar tal tragédia no imaginário. Com isso, a mudança de conteúdo das representações sobre Goiânia após a catástrofe com o Césio-137 é explícita; a administração goiana durante o mandato de 1988-1992 buscou associar à capital um cenário fantasiado ecologicamente por meio da imagem de uma cidade harmoniosa e bonita, como relatados em jornais de circulação local.

Como Oliveira (2008) afirma em seu texto, a catástrofe apesar de ter chocado e consternado, propiciou uma força argumentativa para se criar um novo imaginário positivo a ser perpetuado, em que o indivíduo seria o centro da atenção e ações públicas, não mais a cidade. As preocupações de Goiânia passariam não ser mais ao ideário moderno, mas quanto à qualidade de vida de sua população.

Em 1995, oito anos após a catástrofe, o Plano Diretor de Goiânia é revisado, e nele consta uma nova forma de ordenamento da cidade, que deveria buscar uma expansão racional com um ordenamento de crescimento demográfico, de forma mais contida e precavida, valorizando a qualidade de vida junto ao expandir territorial da cidade.

Apesar de o Plano Diretor de 1933, elaborado por Atílio Correia Lima, já dotar de preocupação com as áreas verdes da cidade, que áreas livres dentro do plano deveriam ser instauradas como local de reserva ambiental, de valorização de tais

espaços por meio da vegetação. Reafirmando, assim, o conceito de cidade jardim, em que a presença de ruas arborizadas, jardins e parques fossem elementos significativos dentro da cidade. Entretanto, a prioridade que Atílio designava, da cidade de valorização ambiental, não foi foco dos administradores da cidade até a década de 1980, apesar da consideração de que a questão ambiental fosse um elemento que contribuía para a estética da cidade, apenas em 1990 é que a ecologia se torna uma questão essencial não só dentro da discussão política goiana, mas também mundial¹⁰.

O fenômeno social mais assombroso e surpreendente – e talvez o menos compreendido – da década de 1980 foi o inesperado renascimento de uma subjetividade política, dentro e fora das instituições. Neste sentido, não é exagero dizer que os grupos de iniciativa do cidadão tomaram o poder politicamente. Foram eles que colocaram em debate a questão de um mundo em perigo, contra a resistência dos partidos estabelecidos. [...] A compulsão para se engajar na salvação ecológica e na renovação do mundo, enquanto isso, torna-se universal (BECK, 1997, p.31 apud OLIVEIRA, 2008, p.244).

Há uma mudança no poder político, as preocupações modernas referentes à materialidade da cidade, focadas também na estrutura do Estado, são substituídas agora, em um contexto pós-moderno, por uma forma subjetiva de se planejar a política local. Variados projetos passam a ser executados como modo de se concretizar a imagem ecológica da cidade, em que, em muitos desses, teriam a participação direta da população que se conscientiza da importância da nova imagética goianiense.

Uma cidade moderna construída para ser habitada por pessoas com valores provincianos. Uma cidade marcada por uma tragédia tecnológica. A emergência de uma nova representação não significa a exclusão de outras, mas um amálgama, no qual convivem diferentes representações: provincianas, modernas e pós-modernas. Por isso, Goiânia é ao mesmo tempo uma fazenda asfaltada, cidade moderna, cidade ecologicamente correta (OLIVEIRA, 2008, p.258).

Sendo assim, o acidente com o Césio-137 vem a ser um divisor, um símbolo de um novo momento para a imagem de Goiânia. A radioatividade espalhada no ano de 1987 representou o fracasso do moderno goiano. Se em um primeiro momento o

¹⁰ Em 1992 ocorre no Rio de Janeiro a A Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, conhecida como Rio-92, Eco-92, Cúpula da Tera. Em que os países participantes conceituam sobre o desenvolvimento sustentável e estipulam ações que objetivavam a proteção do meio ambiente, como modo de garantir um progresso em harmonia com a natureza.

avanço tecnológico era a ponte para a modernidade, acabou ela sendo a razão do ruir da imagem tão cuidadosamente construída para a capital. O anseio posterior a catástrofe se torna utopicamente a idealização do tradicional, uma simulação da verdade de que o anterior, a tradição rural, seria o novo enfoque; a cidade “pós-moderna” seria ainda idealizadora de uma imagem de cidade ecológica.

CAPÍTULO 2

REPRESENTAÇÕES MODERNAS DA CATÁSTROFE

2.1 Entre o jornalismo literário e a literatura

O conjunto de narrativas que se relacionam com a tragédia radiológica surge como um conjunto de representações que ao mesmo tempo em que relatam o evento, evidenciam também as narrativas dramáticas e os símbolos que conduzem as emoções, proporcionando o engajamento emocional dos sujeitos no processo, segundo Júnior Oliveira (2016).

A ficção é justamente o ponto de deslocamento da narrativa em relação à referência eventual. Na criação ficcional, extraem-se do drama apenas alguns elementos da trama em detrimento de um compromisso factual. A ficcionalização e a mistificação do drama radiológico operam uma transcendência radical do tema que, em suas manipulações de tempo e de espaço na narrativa, acabam por destemporalizar o drama e tendem a desprendê-lo do substrato original do evento (VIEIRA, 2010, p.132).

A análise de narrativas, sobre a tragédia e a catástrofe presentes no acidente do Césio-137 em Goiânia, permite um reconhecimento das diversas posturas tidas frente ao acontecimento, as quais juntas criam uma situação crítica no que Oliveira (2006) cita Giddens,

As circunstâncias de disjunção radical do tipo imprevisível, que afetam uma quantidade substancial de indivíduos, situações que ameaçam ou destroem as certezas de rotinas institucionalizadas (GIDDENS, 2003, p.70 apud OLIVEIRA, 2006, p.246).

E, com essa quebra da rotina, surgem novos modos de enxergar o mundo e relacionar-se com a sociedade, possibilitando a criação de algo novo ou a valorização do antigo, sendo essa quebra da rotina o elemento da ruptura com a certeza que justifica as características especiais das narrativas das tragédias (OLIVEIRA, 2006). A “disjunção radical” torna-se nitidamente visível, no evento brevemente supracitado na introdução, no lançamento da HQ 137 na Livraria Fnac em março de 2017.

Na Livraria Fnac no Shopping Flamboyant em Goiânia, no início da noite, acontecia o lançamento da HQ 137, escrita por Ronaldo Zaharijs e Rodrigo Spiga,

algumas cadeiras espalhadas para a mesa redonda com os autores da HQ e a condução por um especialista em hqs; inicia-se ali uma vivência qualquer, alguns amigos prestigiando, outros curiosos que estavam na livraria e souberam do evento, alguns aficionados por história em quadrinhos de modo geral, e a senhora de meia idade que viria a ser determinante no evento.

A antropóloga *Jurema*¹¹ é uma das ouvintes no lançamento. Desde o início de sua presença alguns olhares eram trocados junto a antropóloga, não fazia o “estilo” de alguém que consome e se interessa por histórias em quadrinhos, a única justificativa seria o interesse pelo Césio-137. Mas, se o interesse fosse apenas pelo assunto da tragédia, por que ela se demonstrava tão inquieta durante o evento? No momento das perguntas e respostas a dúvida foi sanada.

Jurema é uma pesquisadora sobre antropologia urbana, social e visual, e, ainda, uma especialista sobre os impactos da tragédia do Césio-137. Sua primeira indagação aos escritores foi sobre a decisão de incitar que os personagens da história de horror fossem pessoas contaminadas pelo Césio-137, que era um desrespeito para com os radioacidentados, que eles, jovens, deviam ter estudado mais sobre o que de fato aconteceu em Goiânia em setembro de 1987. Espantados os autores se justificaram, explicando que não havia deboche ou imoralidade na história, que no livro não havia a afirmação de que os mutantes eram oriundos da contaminação com o Césio- 137, que se tratava apenas de uma especulação devido os mutantes residirem próximo à região dos rejeitos do Césio em Abadia de Goiânia, que não havia preconceito algum sendo disseminado por eles na HQ, que havia sim respeito pelo ocorrido. No entanto, a argumentação não foi suficiente, a antropóloga manteve-se indignada.

O primeiro indício da “disjunção radical” torna-se então sobre os diferentes tempos em que se invoca a tragédia goiana de 1987. A narrativa da tragédia cria diferentes modelos para captar os aspectos de experiências temporais que escapam ao registro factual, levando, assim, com que a catastrofização perpassasse por mundos temporais e permitindo um livre acesso às futuras gerações de retornarem ao período do Césio-137. Entretanto, a possibilidade de se reaver a tragédia de 1987 se dá em um desafio para as futuras gerações que passam a trabalhar com a dicotomia entre dizer e não dizer, ser factual ou ser fictício.

¹¹ Jurema é um nome fictício escolhido para preservar o **anonimato** da pesquisadora.

Nota-se, por meio das representações narrativas, que o evento se estendeu pelo tempo. Segundo Vieira (2010), tal alongamento temporal é garantido pela temporalidade genealógica – relacionada ao evento que se perpetua na descendência dos radioacentados diretos – e a temporalidade da substância – se insere na hipótese da física nuclear quanto às propriedades da substância radioativa do Césio-137 e sua meia vida de trinta anos. Sendo assim, essas temporalidades estendem e ampliam os limites do evento, possibilitando o retorno ao “tempo do Césio”, abrindo margens ao trabalho temporal do drama.

A temporalidade do drama factual torna-se mais nítida nas narrativas de cunho jornalístico, que são marcadas pelas matérias de jornais, no primeiro instante, em que cobrem todo o evento, a indignação e a consequência social. Manchetes de jornais, matérias exclusivas sobre a tragédia, sessão de cartum com crítica ao cenário radiológico, as primeiras narrativas publicadas em 1987 provocavam, assim, uma perturbação que acompanhava a confusão dos acontecimentos e a emergência ao retrato dramático do evento (VIEIRA, 2010).

Dentro do panorama de discussão interdisciplinar sobre as narrativas de cunho literário, jornalístico e histórico, torna-se possível identificar aproximações e distanciamentos que tais vertentes de escrita fazem ao recuperar memórias, sejam elas coletivas ou individuais. No contexto do acidente radiológico com o Césio-137 nota-se nas narrativas um vínculo entre a memória via literatura e via jornalismo (SOUZA, SILVA, 2014).

No livro *A menina que comeu Césio*, o romance-reportagem escrito pelo repórter-escritor Fernando Pinto evidencia um discurso interdisciplinar no viés da História Cultural. Em que o foco se faz pela linguagem que oscila entre o discurso literário e o jornalístico. Publicado no ano de 1987 o escritor se inspira nas experiências vividas ao cobrir a catástrofe, visto que o mesmo era repórter do Correio Braziliense no período de 1987, assim, o autor recria o acidente ao unir os fatos relatados à ficção. A memória ressurgue com “apagamentos”, ausência de detalhes, não apresentando, dessa forma, uma história fidedigna, revivida, mas reelaborada e sujeita a contradições.

Embora tal interpenetração tenha sido, nas últimas décadas, ressaltada por estudiosos dos dois campos do saber, o crítico literário Antoine de Compagnon, chama a atenção para se lançar um olhar ao passado. Ele destaca uma reflexão que fora publicada em 1862 no *Journal des Goncourt*: “A história é um romance que foi; o romance é a história que poderia ter

sido” (COMPAGNON, 2006, p. 223). Esse mesmo autor, afirma que “A história é uma construção” narrativa, por isso “faz parte da literatura” e assevera que “A objetividade ou a transcendência da história é uma miragem, pois o historiador está engajado nos discursos através dos quais ele constrói o objeto histórico” (idem) (SOUZA; SILVA, 2014, p.04)

Souza e Silva (2014) destacam a possibilidade da correlação entre a produção ficcional e historiográfica como modo de se recuperar a memória de modo interdisciplinar, devido considerar que a narrativa literária metaficcional¹² busca elementos no acontecimento histórico, evocando experiências pessoais como forma de elaborar uma verossimilhança.

O livro, que inicialmente fora publicado em capítulos no Jornal Correio Braziliense em 1987, possui uma linguagem predominantemente apelativa, assim como é possível notar no título e na foto da capa do livro que ao trazer a foto amplamente divulgada em 1987 da menina Leide das Neves indica a abordagem sentimental da história, em que o contraste do azul e da fotografia em preto e branco propõe a ideia de perda da inocência, injustiça, morte.

Figura 04: Capa do livro *A menina que comeu Césio*, de Fernando Pinto.



Fonte: Pinto, 1987.

¹² A metaficção em narrativas literárias são tidas como um aspecto da pós-modernidade que faz uma **união** entre os domínios da história, da ficção e da teoria, porém não deixando possibilidade de uma narrativa ser mais prevalescente, visto não crer na **existência** de apenas um discurso, mas sim na **multidisciplinidade constituída** por visões subjetivas, conforme Mendonça (2011).

Apesar da fidelidade das informações factuais presente no texto de Pinto, sua fidelidade histórica apresenta resquícios de dúvidas da veracidade ao se ter um narrador intruso, onisciente, fazendo uso de figuras de linguagem e de linguagem coloquial com marcas de oralidade, assim como discurso indireto livre em alguns momentos. Tais características são possíveis de serem observadas nos seguintes trechos:

[...] Não que ele não fosse macho, nada disso. Bastava olhar para se ter certeza que não tinha cara de viado (PINTO, 1987, p. 27).

[...] Cada vez que Wagner se sentava na tábua do vaso sanitário, sentia a impressão de estar esvaindo-se em líquido pastoso. E a cada vômito ralo, esverdeado, era como se estivesse vomitando a própria alma pela boca (PINTO, 1987, p. 28).

[...] Devair arrancou uns fios de cabelo da cabeça com a maior facilidade e exibiu-os diante dos olhos arregalados de Gabriela [sua esposa]. Que desgraça seria aquela, meu Deus? Parecia coisa do demônio. E por isso mesmo não podia curar uma doença assim com chá de boldo e receitas do cada vez mais preocupado farmacêutico (PINTO, 1987, p. 96).

[...] Para Selma, as esperanças renasciam como a grama do cerrado e as flores roxo-avermelhadas dos flamboyants de sua cidade, principalmente quando começaram a chegar cartas de seu marido (PINTO, 1987, p. 133).

Fernando Pinto retira da realidade os fatos que busca narrar no livro através de pesquisa *in loco*, tornando a factualidade das informações serem cabíveis de serem verificadas pelo leitor, devido às informações básicas e características da catástrofe terem sido captadas desde pesquisa jornalística e entrevistas quanto em prontuários médicos. Tornando, assim, o livro *A menina que comeu Césio* um trabalho de elementos extraídos da realidade, criando personagens e situações realistas que convencem o leitor a crer naquilo que é narrado.

Diferente do livro de Fernando Pinto, no ano de 1997, dez anos após a catástrofe, o escritor goiano e iminente pós-moderno¹³, Miguel Jorge lança o livro *Pão cozido debaixo de brasa*. O livro apresenta dois núcleos narrativos independentes apesar de convergirem na cidade de Goiânia e dramas comuns à humanidade. Entretanto, em cada núcleo uma postura é adotada, em uma a cidade de Goiânia é tida como um elemento para figurar entre a estrutura narrativa, no outro núcleo narrativo, o espaço se personifica, adquire um aspecto de personagem, indo além da referência local para se tornar universal.

¹³ Apesar de Miguel Jorge ter suas obras escritas no período posterior a década de 1960 - década inicial do movimento pós-moderno - o escritor não se identifica com tal movimento, se enxergando como um ser moderno, e que, assim como ele, suas obras pertencem ao moderno, sendo todas próximos à tradição pós-moderna, **mas que de fato não são** concretizadas dentro do pós-moderno.

O livro apresenta narrativas mescladas com capítulos descontínuos, ora narrando a história de um adolescente, sua mãe e o padrasto ora sobre a tríade João Bertolino, Felipa, Nec-Nec; sobreviventes da venda de sucatas e materiais reaproveitáveis que coletam pelas ruas de Goiânia.

Figura 5: Capa do livro *Pão cozido debaixo de brasa*, de Miguel Jorge.



Fonte: Jorge, (1997)

No primeiro núcleo, de Adão e Yuseff, o “pão” representado no título simboliza a masculinidade do adolescente Adão, diz sobre sua *persona*; de um menino que está para se tornar homem, com suas experiências sexuais e as disputas masculinas por uma figura feminina. Em que, o corpo de Adão arde em desejo, mas que também queima pela necessidade de satisfazê-lo.

Já no núcleo da tríade, a simbologia do título se faz junto a forma de sobrevivência dos personagens, na coleta e venda de sucatas, que acarreta a uma dificuldade para se obter o “pão diário”, em uma simbologia do modo sofrido que as pessoas marginais à sociedade sofrem para obter sua sobrevivência.

A capa apresentada na Figura 5 é tida na primeira edição, de 1998, com uma ilustração criada pelo artista plástico Leonardo Menna Barreto Gomes a partir de uma obra do pintor Siron Franco. A capa da obra indica uma abordagem moderna e alegórica, além de outros desdobramentos simbólicos da história, no que Souza (2016) analisa, salientando que,

Quanto à capa da obra, há também alguns desdobramentos significativos. Nota-se, em um plano central da imagem, um homem de terno com a figura de uma mulher nua sobreposta e, num plano mais apagado, à direita, a sombra de outro homem vestido formalmente e com o chapéu na cabeça. Essas duas figuras podem referir-se tanto ao primeiro núcleo narrativo quanto ao segundo, pois nelas há a presença de personagens que representam figuras com certa autoridade e poder na sociedade (SOUZA, 2016, p.64).

O romance de Miguel Jorge traz ecos da realidade, contando com uma narrativa experimental que faz o leitor crer estar diante de uma reprodução fiel das pessoas, do espaço e do evento catastrófico do Césio-137. Portanto, há uma narrativa que transfigura a realidade, como uma representação alternativa à que se tinha da cidade de Goiânia em 1987.

Na relação entre o real e o ficcional nota-se, ao longo do romance de Miguel Jorge, um movimento de aproximação e distanciamento. Entretanto, por mais que se tenham 75 acontecimentos que subvertam profundamente a pretensa verdade histórica, que se refere ao desastre radiológico em Goiânia e à cidade de um modo geral, a obra mantém o seu valor de reflexão e posicionamento político frente a temas de relevância social (SOUZA, 2016, p.74).

Uma narrativa literária que narra a história de um adolescente, sua mãe e o padrasto, todos entrelaçados ao Césio-137. Apesar de o assunto cerne ser a tragédia radiológica, o autor dosa as referências ao acidente, não fazendo uso dos nomes reais da cidade, dos lugares e nem dos personagens. Criando até mesmo novos personagens que não estabelecem relação com os personagens reais da tragédia, fazendo pouquíssimas menções à cápsula e ao Césio-137. Uma alegoria é criada, em que o elemento radioativo é representado como uma luz azul, um elemento que faria parte da composição ritualística que Miguel Jorge cria em seu livro, no que Vieira (2010) questiona:

Seria a segunda história uma alegoria do destino da humanidade para o terceiro milênio que mobiliza o modelo dramático do evento radiológico do Césio-137? Ou seria uma história sobre o evento mistificada e reconfigurada pelo modelo profético? A narrativa ficcional de Miguel Jorge

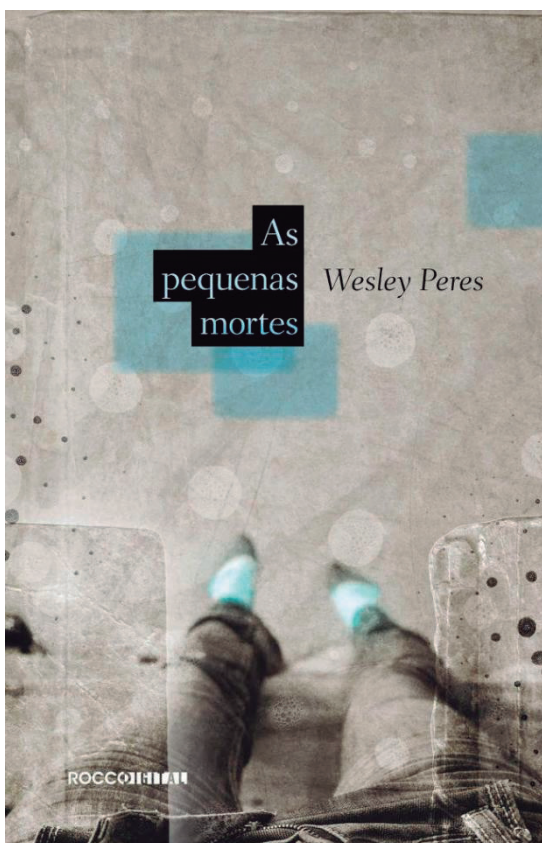
sobre o episódio da luz azul extraído do evento do Césio-137 se efetua no reconhecimento de certa familiaridade do leitor com os elementos da trama. Um leitor alheio à história do evento não decodificaria suas referências e evocações e seria inteiramente remetido ao modelo profético (VIEIRA, 2010, p. 155).

O livro *Pão cozido debaixo de brasa*, surge como uma ironia e uma releitura crítica do passado catastrófico de Goiânia, ao Miguel Jorge recriar o desastre radiológico, denunciando e expondo os problemas da modernidade em tom irônico. O uso de recursos metafóricos e irônicos intensifica a crítica aos dramas humanos, às crenças e esperanças dos mesmos, além de criar uma nova verdade, por meio de uma re-criação do social em uma tradução estética da realidade que flerta com a história factual e a liberdade literária.

A literatura embasada na tragédia goiana de 1987 ressalta a transformação do elemento histórico em matéria literária à medida que confronta o plano histórico e o literário para revelar e confrontar o indivíduo com a História. “É na interação, na correlação recíproca dos dois planos, literário e histórico, que se poderá encontrar o sentido profundo desses romances híbridos, nem tampouco simples romances de aventuras, mas romances da aventura do indivíduo na História” (FREITAS, 1986, p.51 *apud* MENDONÇA, 2011, p.24). E, na diferença afirmada por Mendonça (2011), entre a ficção e a história ser sobre o historiador pegar uma determinada história e interpretá-la, enquanto o ficcionista cria suas histórias a partir de outras, que em 2013 o escritor Wesley Peres publica seu livro *As pequenas Mortes*.

Em uma fusão entre corpo, paranoia e literatura surge a história de Felipe Werle, um músico experimental e professor em uma universidade que tem uma fixação na morte por câncer. Um culto compositor de música erudita que acredita convictamente que foi contaminado pelo acidente do Césio-137 em 1987 quando contava 12 anos. E, que mesmo passado anos, repete inúmeros exames para confirmar sua contaminação (os quais sempre negativos), pois sente que a morte está à sua espreita.

Figura 06: Capa do livro *As pequenas mortes*, escrito por Wesley Peres.



Fonte: Peres, (2013)

A narrativa em primeira pessoa expressa-se por um enredo de angústia; um discurso do conflito da linguagem e do corpo que é canalizado pelas sensações que o personagem, Werle, sente sempre que se recorda do acidente. A capa do livro (Figura 06) evidencia a pessoalidade da narrativa, os pés pisam no chão, na cidade contaminada, a noção do risco da contaminação é quase certa. Não há minimização das emoções, há um excesso na descrição do que se passa no corpo e consciente, ora inconsciente do músico goiano, em que retrata o conflito humano entre a morte e a paixão, no que de forma doentia e mortífera, no livro se encontra vinculado ao Césio-137 e com Ana, sua paixão.

É possível que me compreendam, desde que possuam uma linguagem e um corpo, que compreendam o que sinto quando penso ou sonho ou lembro coisas do acidente, sobretudo Leide e a experiência estética das pessoas com o azul da morte. Talvez só seja possível que me compreendam intelectualmente. Mas é uma coisa que o corpo sabe: os excessos. O homem é atração pelo excesso, e o amor é o mais delicado dos nossos excessos, é a pinça com a qual degustamos as vísceras do outro (PERES, 2013, p.20).

Peres traz em seu romance o amor de modo visceral, mas visceral não só pela intensidade com que se relaciona com Ana¹⁴, a figura da mulher objeto, mas o modo visceral com que o amor surge como um rasgo e um caos interno ao indivíduo, que, no caso de Felipe, vai de Ana até Goiânia, em que mesmo havendo um desgosto pela cidade, ainda se tem um relacionamento intenso com ela, talvez por enxergar o caos da Goiânia de 1987 dentro de si próprio; o caos de oposição à criação, a decepção da projeção da representação inicial.

Na decepção da vida e da imagem da cidade, o livro perpassa sobre o inconsciente, do intervalo existente entre a percepção e a consciência, num resumo sensível sobre a catástrofe, refletindo sobre “algo que se sabe, que muitos sabem, mas como se não dissesse respeito a nenhum morador aqui” (PERES, 2013, p.36).

A partir da compreensão de que a memória da catástrofe tende a permanecer no inconsciente social, o autor decide abordá-la no enfrentamento da memória, enfrentando o aparente caos que nela há. E, diferente do comumente retrato em outras produções artísticas associadas ao Césio-137, no livro o assunto do elemento radiológico é introduzido em uma delicadeza didática sobre o que é o azul:

Azul. Provém do persa *lāzwārd*, lápis-lazúli. Cor que, no espectro solar, ocupa a área entre o verde e o violeta. Cor que corresponde à sensação provocada na visão humana pela radiação monocromática, cujo comprimento de onda é da ordem de 455 a 492 nanômetros — uma sensação equivalente pode ser produzida por outros meios. Ainda: o firmamento; que tem essa cor (ex.: cidade azul); diz-se dessa cor: a cor azul acalma; muito assustado, muito perturbado (ex.: ficar azul). Azul de metileno: corante azul (C16H18ClN3S) usado como bactericida, antídoto contra envenenamento. Regionalismo: Brasil: tudo azul: tudo em ordem, em paz, às mil maravilhas. Mistura de Aurélio e Houaiss. (PERES, 2013, p.19)

E, introduzindo o azul da catástrofe, fala-se da cidade. Goiânia é comparada a um tumor que se irradia para o território ao seu redor, uma cidade em que a titulação de “Cidade das Flores”, adquirida com tanto empenho pela política dos anos 1990¹⁵, é fatidicamente refutada. Em um presságio escatológico, em que Felipe Werle discorre:

¹⁴ Ana é a mulher por quem Felipe Werle é apaixonado, que surge como uma relação complexa não só no que tange ao relacionamento, mas ao fato da referência a Ana ser ligada ao corpo, tendo sua personalidade apresentada de modo fragmentado, com menor importância devido o personagem Werle se preocupar em reduzi-la somente à um corpo para satisfação sexual e pouco afetiva.

¹⁵ A cidade das flores foi uma estética construída na administração de 1988 em Goiânia, em que se buscava a transformação da cidade de Goiânia por meio do ajardinamento de ruas e praças, como modo de se construir a imagem da cidade como ecologicamente correta.

Goiânia não é cidade das flores, Goiânia não é. Basta olhá-la lá da curva al-lá-goiânia, na BR-153, e já se vê: um rizoma concentrado, um rizominha, um rizomúnculo. Entra-se na cidade e: um rizoma um tanto quanto organizado, um inferno de motos, motos à direita esquerda, na diagonal vertical: motos. E carros, muitos carros importados, poucos carros muito velhos — olhando-se unicamente para os carros, excluindo todo o resto, pensasse estar em Viena. [...]

Vista de fora, para quem se aproxima, a cidade já se mostra como é: desidêntica a si mesma, sem caráter, um estilo sem estilo — macunaímica, digo, para provar que abracei mesmo a literatura em minha vida. Uma cidade pequena e grande, células sutilmente, muito sutilmente tendendo a um futuro, a um longínquo futuro cosmopolita, agora é uma cidade em caracol dobrada para dentro de seu dentro tão externo, mosaico de interiores de outras cidades também entulhadas de interiores de outras cidades.

Vive-se assim, aos fragmentos. (PERES, 2013, p.38)

Apresentado o azul e Goiânia, o acidente é enfim descrito. Descrito, não narrado¹⁶. Wesley Peres faz um jogo com a arte, e a configura não só como uma forma de se registrar algo com teor estético, pois não é sua pretensão. Traduzido em um horror que beira ao cômico; “Leide das Neves na Cidade das Maravilhas”

Às mil maravilhas, as mil partículas de farinha entre dentinhos, olhando para o pai que não para de falar, ela, nos seus longos 6 anos nunca que viu o pai falar daquele jeito, e ela olha o pai enquanto suas moléculas começam a dizer não umas às outras e ela nem imagina, e ela olha a mãe que parece nem ouvir o pai, o que ele diz, pois a mãe fala junto, ao mesmo tempo, um tanto desconfiada, ralha com a menina, manda lavar “essa mão, não põe na boca”, coisas assim que mãe fala numa noite qualquer, sob a lâmpada de 40 watts dando à parede aqui e ali esburacada um tom um tanto distorcido, a lâmpada de 40 watts mal iluminando e amarelando a atmosfera, alterando-lhe a densidade, da atmosfera e do tempo, alterando a cor da mãozinha já alterada pelo amarelo-gema enfarinhado e pelo azul que não se vê insuflando as moléculas a dizer seus não inaudíveis.

— Essa mão, não põe na boca. Mas agora eu já pus. Então lava, e não põe de novo. Nem depois que lavar? Não põe de novo sujo desse troço, nem de troço algum.

É justamente esse troço que, quase duas semanas depois, insufla a essas quase duas mil pessoas, inamando-lhes até os cabelos de sentimentos sem nome, angústia branca como o miolo de uma barata. Uma barata não, com esse troço morre não, as baratas resistem a isso daí, se tiver uma guerra com bomba disso, se tiver uma guerra mundial disso, as baratas sobram, os homens somem, as baratas sobram, as baratas resistem a isso que os homens não resistem, elas aquela massa branca dentro delas, da cor da angústia que infecciona até os cabelos das pessoas pedra na mão, cruz na mão, e mãos fazendo o pelo-sinal, enquanto a boca vitupera, quando chegou aquela mulher, quem é aquela mulher, a mesma pergunta aqui e ali, é a mãe, a mãe da lha, lha da mãe, a lha da mãe que ainda tem a marca daquele troço — que eu te falei, lha, pra não colocar na boca.

Essa angústia branca como o branco do de dentro das baratas, o branco do de dentro das baratas branco como esse negócio, engraçado, se a luz

¹⁶ Os textos em formatos de narrativa apresentam fatos sequenciais, são construídos com a presença de apresentação, desenvolvimento, clímax e desfecho, e compõe-se de elementos de enredo, personagens, narradores, ambientes e tempo. Enquanto nos textos descritivos têm-se as minúcias sobre os seres, os personagens e os sentimentos, utilizando de recursos como a metáfora para formar uma imagem nítida sobre o elemento, em que no segmento poético se tem de modo subjetivo.

acesa parece um salzinho, né, e aí, se você apaga, azul. Essa angústia branca, a mãe sentia sabe-se lá por que razão, mas de um certo jeito eu sentia, coração de mãe é desse jeito, aquele negócio bonito, aquele negócio azul, era de um azul que parecia coisa de Deus, mas eu senti sabia que era do diabo aquilo, todo mundo pensando em ficar rico com aquilo, Deus não manda riqueza assim caindo do céu, aquele azul não era azul do céu, era como se fosse um azul-vermelho, um vermelho celeste, que seja o diabo, que seja, nós vamos ficar ricos, dizia o pai sob a luz amarelecendo ele, olhando para a menina que, de pé, agora, ia lavar a mão, a menina olhada pelo sexto sentido da mãe que tinha certeza de que Deus não manda nenhum azul, nada, nenhum pó nenhuma riqueza assim de mão beijada, isso daí pode até valer dinheiro, mas vocês não sabem o que é isso não, esse salzinho aí, cocaína, eu já vi na TV é um salzinho assim desse jeito, e desde quando cocaína brilha assim, mulher.

O certo mesmo é que brilhava, um brilho azul. Era que nem o manto de Nossa Senhora Aparecida, eu até que pensei mesmo, na hora, a primeira coisa que eu pensei foi no manto de Nossa Senhora Aparecida, ela também é mãe, mãe de todos, e eu o que eu não entendo é por que ela não avisou antes, é por que ela deixou acontecer o que não podia acontecer, não é de Deus, não é da natureza mãe enterrar filha, é como minha irmã disse ontem, mulher que perde marido ou marido que perde mulher, pra isso tem nome: é viúva é viúvo, a pessoa que perde pai que perde mãe é órfão, agora, mãe ou pai que perde sua filhinha assim tem nome? Tem? Não tem (PERES, 2013, p. 40-43).

Percebe-se então que o texto passa a ser construído em um realismo de teor grotesco, que subverte a estética da catástrofe¹⁷. Um texto de um modo pós moderno da humanidade se aproximar da arte, em que há uma subversão à estética tradicional. No que a catástrofe é abordada sem pudor, vindo da forma mais crua quanto a realidade.

Por que *As pequenas mortes* difere-se das demais obras produzidas que abordam o Césio-137? Wesley Peres, em seus 30 e alguns anos, escreve o livro como um ser da década de 2010, banaliza e brinca com a história, indo contra a afirmativa de Oliveira (2006, p.299) em que “as catástrofes são acontecimentos fortes demais para que o narrador se contente em apenas torná-las como objetos literários”, pois é exato o que Peres realiza. A catástrofe em seu livro é apenas um mero objeto, um detalhe de sua literatura que busca, na verdade, o indivíduo, não importa mais a história, se preza emoção; o sentimento que perpassa os 30 anos da catástrofe e escorre ainda no inconsciente da sociedade.

As criações modernistas afirmavam a arte como elemento superior de uma cultura elevada, em que perseguia a “originalidade, o estranhamento a ousadia de

¹⁷ A estética da catástrofe surge na possibilidade de transformar o mal, o trágico em um evento estético, em que sua análise estética foge da apologia da civilização ou da modernidade, demonstrando-se complexa e crítica, surgindo no intervalo entre o horror e a admiração, entre o medo e o prazer (OLIVEIRA, 2006).

um discurso que se basta(sse) a si mesmo, construindo uma obra que conhece(sse) suas próprias regras, um universo privilegiado, à parte do resto do mundo” (GUELF, 1994, p.217), no qual o leitor não participa da construção da obra, há uma barreira construída em que a autoria da obra é única, não podendo ser subvertida pela interpretação do receptor. Seguindo assim a premissa de que,

Em contraposição aos romances históricos – os clássicos e os de resistência – surge o romance pós-moderno, a que Hutcheon (1991) convencionou chamar de “metaficção historiográfica”. Sob a perspectiva da metaficção historiográfica, o romance pós-moderno não nega nem destrói a história e, sim, a revisa de maneira consciente, admitindo, pois, uma postura de confronto e de questionamento quanto às dicotomias: presente/passado, história/ficção, que são retomadas e desconstruídas de forma irônica e subversiva. (MENDONÇA, 2011, p.36)

Os autores pós-modernos, assim como Wesley Peres, revêem a originalidade, mostrando a realidade fragmentada em verdades de diferentes realidades (MENDONÇA, 2011). Os autores criam um próprio mundo sem o peso da veracidade de um discurso histórico e sem a necessidade da verossimilhança do discurso ficcional. É uma antiarte, em que se revoga a convenção dos textos modernos. Em *As pequenas mortes*, a escrita é uma dispersão de pensamentos, em que prevalece o conteúdo que o leitor tem o privilégio de degustar a experiência. O conteúdo do texto se eleva à formalidade da escrita.

Na literatura pós-moderna não se encontra um sentido, um propósito, não há a intenção de resolver um questionamento, mas ela envolve, convida à participação e a interação com a obra. No caso das que tangem à catástrofe, é uma tentativa de organizar o caos do que o evento foi; um convite em que o narrador convida o leitor/receptor para assistir com ele o resultado final de seu processo de criação.

Ao lembrar do evento relatado na FNAC, a geração anterior à pós-modernidade, figurada ali pela antropóloga, não esperam consumir ou até mesmo produzir o pós-moderno, a exercitar a alma a sentir a obra. Como o entrave dos que vão aos museus e galerias de arte pós-moderna e contemporânea, esperando ver claramente o que a obra diz, o intuito do artista e o que ele queria que seu receptor soubesse.

Como a descrição da fabulação de Leide das Neves na Cidade das Maravilhas no *As Pequenas Mortes*; é preciso imaginar, transformar o texto em uma imagem, em experiência extracorpórea. Se ver presente naquela sala de luz amarela, de assistir a criança comendo a farinha junto com as partículas de Césio-137 e não

podermos fazer nada a não ser pensar na inocência pretensiosa das pessoas que achavam que aquilo lhe traria riqueza. Mas que no final todos morrem, todos se contaminam, inclusive nós que, como Wesle, apenas assistimos tudo isso em nosso inconsciente, nos causando uma estranheza, uma decepção para com a vida. Afundando-nos na angústia de Felipe, compartilhando sua emoção e história.

Essa ideia é estranha, mas fundamental. Não há obra de arte autêntica que dispense a nossa contribuição. Será sempre preciso recriá-la: ela não pode ser apresentada já pronta. Não se pode olhar um quadro e desfrutar da sua beleza simplesmente pelo ato passivo de ver. As relações internas que o tornam belo para quem o vê precisam ser descobertas e, de certa forma, atribuídas pelo admirador. O artista oferece um esqueleto: as linhas gerais – o suficiente para motivar seu interesse e tocá-lo emocionalmente. Mas não há um quadro ou um poema se quem o vê ou ouve não penetra nele, e o preenche (BRONOWSKI, 1998, P.31).

Enfim, chegasse assim ao fim da leitura da obra pós-moderna, em que não compreendemos de fato o que aconteceu, que tragédia foi essa, mas que experimentamos as dúvidas do que a catástrofe foi, que contribuímos à sua recriação a fim de ver a arte e a catástrofe de sermos tocados emocionalmente, penetrados e preenchidos pelo esqueleto fornecido na obra do autor.

2.2 O Césio vai à galeria de arte

Enquanto na arte clássica, procura-se imitar a vida; na arte moderna, interpretá-la; na arte pós-moderna, procura-se fundir a vida com a arte (OLIVEIRA, 2006).

A arte nasce como um relato do consciente e inconsciente. Nos primórdios da história do homem ela se faz presente como forma do sujeito representar a vida e a emoção, de registrar uma sociedade e o contexto histórico-social. A arte se configura como um modo de manifestação que a sociedade usa para representar sua existência (VASCONCELOS, 2019).

Na necessidade de interação entre os indivíduos e o meio, que o homem instaura um diálogo e marca a história e o contexto social e pessoal de seu tempo através da arte, seja ela plástica, visual, sonora. O indivíduo adota uma forma e um meio que seja mais conveniente para produzir seu feito artístico, o que gera a produção de artes singulares, em que cada grupo social e temporal, crie uma arte que mais se adéque a sua necessidade motriz de representar.

Arte é uma experiência humana de conhecimento estético que transmite e expressa ideias e emoções, por isso, para a apreciação da arte é necessário aprender a observar, a analisar, a refletir, a criticar e a emitir opiniões fundamentadas sobre gostos, estilos, materiais e modos diferentes de fazer arte (AZEVEDO JÚNIOR, 2007, p.07 *apud* VASCONCELOS, 2019, p.123).

Portanto, a arte se faz no contexto do que se vive, do que se experimenta, do que se sente. Uma extensão da vida em todas as suas vertentes, estendendo-se pela sociedade, pela história e pelos indivíduos. Se tornando, assim, uma consequência da sociedade; da vida convertida em um artefato indutor de apreciação.

Ir além da brutalidade do mundo, do enrijecimento do viver no mundo, na arte encontra-se a sensibilidade que reside em um e que contamina o outro na fração de tempo que se visualiza na obra artística. É, no sentido dessa brutalidade que Oliveira (2006) disserta sobre a “estética da catástrofe”, que se faz dentro do critério de obras que fazem alusão a uma catástrofe, em que na exacerbada sensibilidade artística uma maior visibilidade às artes é obtida.

Quanto maior o efeito espetacular de um evento (real ou artístico), mais difícil se torna sua transformação em relato, isto é, numa narrativa cuja forma discursiva fornece as mediações entre o impacto sensível da imagem e as múltiplas possibilidades (imaginárias e reais) de vir a significar (ROSENFELD, 2002, p.93 *apud* OLIVEIRA, 2006, p.260).

Na afirmativa de Rosenfield percebemos que há um encantamento por acontecimentos trágicos e horríveis, como uma curiosidade em ver uma representação do mal que afligiu seus olhos. Contudo, no contexto artístico se faz de modo sublime, não em um sentido que é transformado em algo belo e esplendoroso, mas de modo suavizado ao olhar do espectador.

Na estética do século XX é possibilitado na arte o surgimento de ideias que ultrapassam a dimensão sensorial, o sublime instiga a uma superação formal; sugere uma abordagem do inteligível e indizível, no que o prazer é obtido pela imaginação que é excitada, mas também junto à frustração da incerteza da representação imaginada.

O conceito de sublime de Oliveira (2006), no que ressalta a importância de se apreciar o sofrimento e a dor, que envolve sentimentos díspares e contraditórios, oscilando entre atração, repúdio, feiura, beleza, repugnância, curiosidade, terror, alívio, medo e prazer, leva a uma reflexão da abertura de se representar tragédias e barbáries, seja em plataforma oral ou visual. De modo que o sublime possibilita a

essas representações a liberdade em se relatar tudo aquilo que faltam palavras para descrever, tudo aquilo que é inimaginável de se ver. Oliveira, por meio de Adorno, Seligmann e Hartman, explana da seguinte forma essa possibilidade:

No entanto, a citação de Adorno em 1949 de que “escrever poesia após Auschwitz é uma barbárie” parece contrariar essa afinidade da arte com as catástrofes. Para Márcio Seligmann-Silva (2000:88) a citação se restringe exclusivamente ao Holocausto, uma catástrofe incomparável, e, por isso, inviabilizaria o uso de metáforas e da representação artística. Para Geoffrey Hartman (2000:20) a citação reflete o medo de Adorno de que arte pudesse fornecer algum sentido para algo como Auschwitz. De qualquer forma, o próprio Adorno, alguns anos depois, reconheceu a competência da arte para representar as catástrofes: “Agora é virtualmente apenas na arte que o sofrimento pode ainda achar a sua própria voz, consolação, sem ser imediatamente traído por ela” (ADORNO, 1983 Apud FELMAN, 2000:47). (OLIVEIRA, 2006, p.261).

Considerando assim a competência da arte em representar as catástrofes e na sua capacidade de conceber uma extensão da vida, a tragédia com o Césio-137, em Goiânia, tem sido retratada em variados modos artísticos desde o seu início. No segmento de pinturas goianas, há Siron Franco, um pintor que tem grande parte de sua trajetória ligada à pintura-catástrofe.

Nem a morte de minha mãe me tocou tanto quanto este acidente. Eu vivi lá, na rua 74, por 22 anos. Lá fiz amor pela primeira vez, me alfabetizei vi lá, fiz meus primeiros amigos. Toda esta coisa cultural eu vivi lá. Lá é meu útero cultural. Todo este acidente mudou a minha vida de vez, no sentido de que eu não consigo mais ser solidário só pintando. (Depoimento de Siron Franco, 1987. In. Pereira, 1990, p.251 apud Oliveira, 2006, p. 279).

O artista goiano Siron Franco é um pintor, desenhista e gravador brasileiro, nascido em julho de 1947 na Cidade de Goiás, antiga capital do estado de Goiás, mas que em 1950 mudou-se para a cidade de Goiânia, residindo no Bairro Popular¹⁸.

Siron tem seu primeiro contato com a arte, formalizada, na Escola Goiana de Belas Artes (EGBA)¹⁹, que propiciou a liberdade de criação do artista em seus treze

¹⁸ O Bairro Popular, localizado no centro da cidade de Goiânia, foi o recorte da cidade em que ocorreu o acidente com o Césio-137.

¹⁹ A criação da EGBA – Escola Goiana de Belas Artes – se deu como um marco histórico no meio cultural devido a escola fomentar o modernismo por meio dos seus fundadores que buscavam gerar o desenvolvimento de uma arte legítima em Goiânia que se contrapusesse ao modelo romântico/neoclássico que predominava no período da década de 1950. Criada pelos artistas Frei Confaloni, Luis Curado e Gustavo Ritter em 1952, a EGBA foi de grande importância para a vida cultural de Goiânia, considerando ser a única escola de artes até então existente em todo o estado. Segundo Figueiredo abordado por Borela (2015), a escola assumiu uma postura de formação de valores que esboçariam o movimento moderno goiano, no que, em 1959, como resultado de esforços

anos de idade, tendo seu primeiro mentor o artista italiano Frei Confaloni²⁰. Suas primeiras obras descendem de retratos, madonas e imagens sacras, mas que após mudar-se para São Paulo e frequentar os ateliês de Bernardo Cid²¹ e Walter Lewy²², aprendeu sobre a necessidade de o artista encontrar sua visão de mundo através da sua vivência e de seu próprio universo interior (FRAZÃO, 1998).

Durante a década de 1980, Siron inicia um processo de expressão mais livre no quesito técnico, buscando novos recursos para suas obras na utilização de outros materiais e meios de se expressar, operando espaços tridimensionais, esculturas, instalações e intervenções urbanas, segundo Frazão (1998). Nesses trabalhos, tornava-se nítida a postura crítica do artista, que tentava, por meio de suas obras, a sensibilização das pessoas para com os problemas sociais.

Criada em 1987 devido à catástrofe com o Césio-137, Siron cria a série “Goiânia Rua 57”, mais conhecida como série “Césio”. Evidenciando o caráter de crítica e denúncia já presentes em seus trabalhos anteriores, nessa série suas obras abordam de maneira mais sutil, trazendo uma luta explícita e objetiva, segundo o artista.

A comoção se deu de modo mais intenso à Siron Franco devido ele ter morado durante vinte e dois anos na Rua 74 no Bairro Popular, próxima à Rua 57, local do acidente com o Césio-137. O artista volta a frequentar o bairro e se torna figura notável nas denúncias ao acidente. Levando a um alerta para a gravidade do assunto; confecciona uma série de desenhos, pinturas e esculturas, além de uma exposição em homenagem aos radioacentados, criou também um protesto em que

de elevação cultural e ruptura das fronteiras goiana por meio da formação de uma geração de valores artísticos de grande repercussão surge, em 1959, o Museu de Arte Moderna de Goiânia, uma concretização do primor que a Escola Goiana de Belas Artes propunha durante seus anos de trajetória (1952-1961; 1969).

²⁰ Frei Nazareno Confaloni foi um pintor, muralista, desenhista, nascido em Grotte de Castro, Viterbo, Itália, em 23 de janeiro de 1917, foi um grande animador das artes em Goiás, falecendo em Goiânia no ano de 1977. Além de artista, também foi sacerdote na Ordem dos Dominicanos em 1939 (BORELA, 2015).

²¹ Bernardo Cid nasceu em 1925 na cidade de São Paulo e faleceu em 1982, também na capital paulista. Foi um pintor e escultor autodidata que surgiu, inicialmente, no expressionismo e depois inseriu-se no abstracionismo informal, com temas ligados à arte fantástica e à Nova Figuração brasileira.

²² Walter Lewy foi um artista alemão (BadOldesloe, Alemanha 1905 – São Paulo, São Paulo, 1995) que atua como gravador, pintor ilustrador, paisagista, desenhista e publicitário, tendo sua trajetória artística lhe proporcionado o reconhecimento como um dos principais nomes do surrealismo no Brasil.

se usavam 300 máscaras, entre outras manifestações contra a política nuclear no Brasil.

Após seu retorno de São Paulo para o Bairro Popular em Goiânia o artista ficou abalado por todo horror que sentiu pela cidade e seus habitantes. Trabalhando incessantemente por setenta dias (FRAZÃO, 1998), criou uma espécie de reportagem visual com teor descritivo por meio de mais de cem desenhos em guache²³.

O aspecto diferencial de suas obras relacionadas ao césio aconteceu pelo abandono a técnica tradicional, fazendo uso de materiais que se relacionavam ao acidente. Com o uso de terra, tinta prateada e azul fez referência à coloração do césio nas pinturas; o uso de chumbo e concreto em suas esculturas remetia aos materiais utilizados para o isolamento da substância radioativa. Mas, principalmente, a terra, a terra de Goiânia, que em um processo de moagem seguida de queima passa a ser misturada a outros pigmentos para que, posteriormente, fossem aplicadas em suas telas. Ora utilizava a terra e tinta para traçar as suas ruas, casas, plantas aéreas e mapas, ora para desenhar silhuetas de pessoas e animais (Figura nº7, , nº8, nº9, nº10).

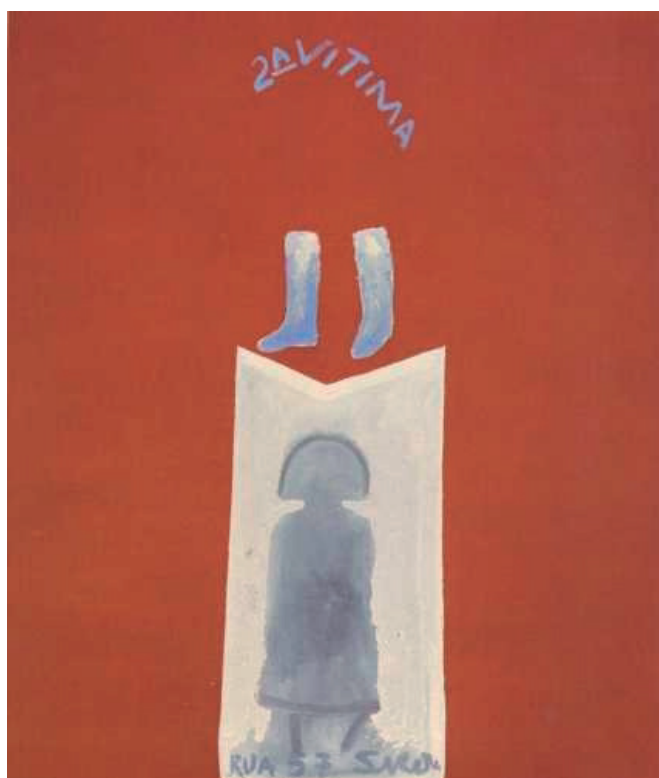
²³Proveniente do termo italiano *guazzo* (tinta de água), a guache é uma técnica de aquarela opaca, uma pintura registrada através de uma película espessa que terá sua opacidade variável de acordo com a quantidade de pigmento branco aplicado à cor e, com isso terá baixa luminosidade oriunda da transparência como se tem na aquarela, apresentando-se então mais próxima à textura do pastel; com brilho e aspecto poroso.

Figura 07: Quarta Vítima, 1987 155cm x 135cm - Técnica mista sobre tela



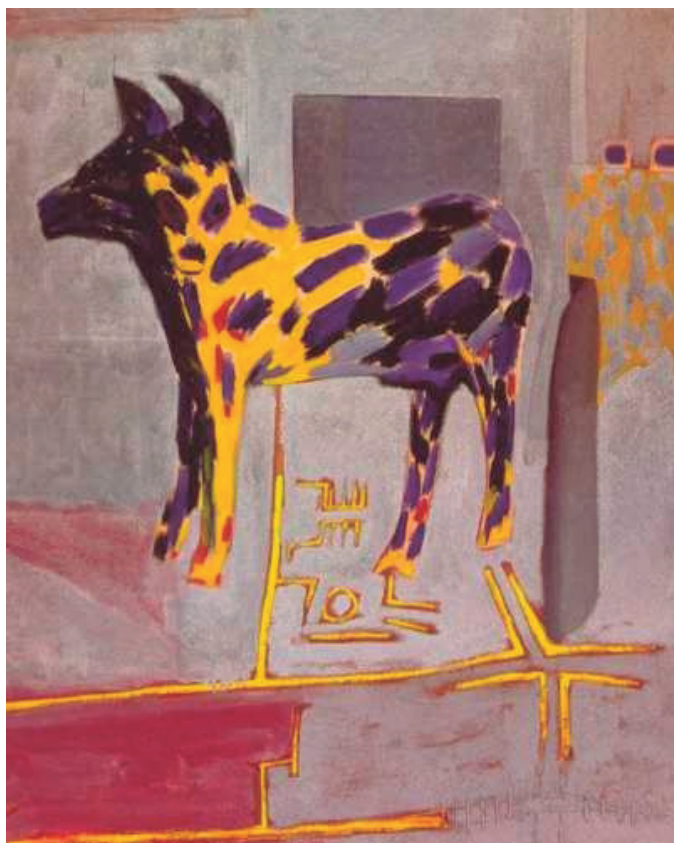
Fonte: Autoria de Siron Franco, 1987, Goiânia. Acervo Galeria Clima.

Figura 08: Segunda Vítima, 1987 155cm x 135cm - Técnica mista sobre tela.



Fonte: Autoria de Siron Franco, 1987, Goiânia. Acervo Galeria Clima.

Figura 09: Rua 57, 1987 90cm x 110cm - Técnica mista sobre tela



Fonte: Autoria de Siron Franco, 1987, Goiânia. Acervo Galeria Clima.

Figura 10: Rua 57, 1987 40cm x 60cm - Guache sobre Papel



Fonte: Autoria de Siron Franco, 1987, Goiânia. Acervo Galeria Clima.

Exposta em novembro de 1987, na Galeria Montesanti em São Paulo, a primeira exposição de Siron com a temática do Césio-137 teve grande repercussão na mídia. A série foi considerada a “Guernica da América Latina” no que Bélgica Rodrigues, então presidente da Associação Mundial de Críticos de Artes Plásticas, apontou após ver a mostra em São Paulo.

Concomitante a Siron, o grupo Pincel Atômico, considerado precursores do grafite em Goiás, surgiu em Goiânia no ano de 1987, formado pelos artistas plásticos Edney Antunes e Raimundo Nonatto Coelho. No que a justificativa do nome se faz em ironia às consequências do acidente com o Césio-137 em um tom de humor negro. No que Coelho e Antunes, em uma entrevista concedida a Freitas (2014) explanam:

Fomos pra Goiânia, começamos a pichar, e logo veio o acidente do Césio 137. Esse acidente já tinha se tornado internacional, o Edney Antunes resolveu batizar o nome do grafite, foi daí que veio o nome Pincel Atômico, já que o Pincel Atômico tem um duplo sentido, ele pode servir tanto pra você fazer um bigode na Monalisa, tirar um dente de uma figura, de um retrato, pichar um banheiro, enfim, o Pincel Atômico, como instrumento de pichação, de decoração, de intervenção pública, já era famoso. E aí nós fizemos essa junção feliz do Pincel Atômico, a partir do momento que estávamos vivendo um momento grave, de um acidente atômico, momento exatamente de projeções negativas da imagem de Goiás lá fora, tanto é que nosso trabalho era mandado de volta. Eu, por exemplo, mandei meus quadros para Belo Horizonte e eles retornaram como se tivessem atômicaamente contaminados (COELHO, 2012 *apud* FREITAS, 2014, p.34).

Tinha as pichações que eram feitas dentro dos ônibus em Brasília. Naquela época, os estudantes e o pessoal mais jovem que utilizavam os ônibus eram incríveis, você entrava no ônibus e ele era todo pichado com letras e por pincel atômico. O pincel atômico tem aquela tinta e quando é colocado no ônibus, que é revestido de vinil, não sai mais. Eu entrava no ônibus em Brasília quando eu ia na cidade e eu ficava olhando aquilo e lembrava logo daqueles metrô de Nova York da década de 1970, que tinha uma pichação daquela forma. Não era grafite, era pichação, mas é um parente do grafite, além de ser uma manifestação urbana, assim como o grafite é uma manifestação de descontentamento e de época, de rebeldia, de idade, que acomete todo jovem a esse momento de querer se afirmar e se impor perante sua turma (ANTUNES, 2012 *apud* FREITAS, 2014, p.34).

As imagens rústicas dos grafites do grupo diferem da estética tradicional do grafite, em uma elaboração visual com cores e tons simples, com suas representações fazendo referência a temas politizados e polêmicos da década de 1980 e 1990, com o rock, o punk, a AIDS, o Césio-137, por meio de uma manifestação nova rompendo com o provincialismo e contribuindo, assim, a uma nova expressão artística para a cidade além da redefinição do espaço urbano de Goiânia no final da década de 1980.

Em consequência da catástrofe com o Césio-137, o grupo Pincel Atômico criou alguns elementos pictóricos que passam a ser presentes em suas obras, entre eles a barata e a coxinha mutante, em que, humoristicamente, buscava-se trazer cor para a cidade e, de certa forma, elevar a autoestima do goiano que estava danificada em decorrência do acidente radiológico de 1987.

O primeiro grafite do grupo foi grafitado no muro do Jockey Club de Goiânia²⁴; um local de grande visibilidade em que milhares de transeuntes passavam pelo local diariamente (Figura 11).

Figura 11: Grafite no muro do Jockey Club de Goiânia (1990)



Fonte: A autoria de O Popular - Muro de Infrações, FREITAS, 2014.

Com uma coroa na cabeça, o sapo que fuma um cigarro, que emite uma fumaça amarela, tem suas cores ligadas à luz, ao calor, à radiação das placas de aviso que contrastam com o fundo preto ao alertar sobre a presença de elemento radioativo. Um amarelo que emite, emana, transmite (FREITAS, 2014). Junto ao sapo também há um coração sendo auscultado por um estetoscópio em uma contraposição ao saudável e ao contaminado, o sapo.

Outro elemento representado no muro do Jockey são as baratas, contribuindo à ideia de sujeira, repugnância e nojo, em uma analogia à teoria de que o inseto poderia vir a ser resistente à radiação. Em que, apesar de sua criação pelos artistas

²⁴ O Jockey Clube de Goiás foi um clube recreativo projetado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha em 1938 na cidade de Goiânia, sendo um edifício de traço modernista e que faz parte da memória afetiva e da identidade do goianiense.

em 1987, o estêncil ²⁵ ainda é utilizado pelos grafiteiros muitos anos após, como na Figura 12 pode ser visualizada na parede da Biblioteca Central, no Campus II.

Figura 12: Grafite Barata, de Nonnato Coelho



Fonte: Autoria Nonatto Coelho – Pincel Atômico, FREITAS (2014)

A coxinha (Figura 13) mutante foi outro elemento trabalhado pelo Pincel atômico. Foi criada em 1987 e faz uma representação crítica à questão das pessoas

²⁵ O estêncil é uma técnica de desenho feito por meio de corte ou perfuração de um papel/acetado que ao aplicar-se tinta, sendo este aerossol ou não, reproduz desenhos e ilustrações.

que se tornavam “mutantes” ao entrarem em contato com a radiação. Essa questão fictícia abordada pelo grupo traz de modo humorístico e crítico o assunto da contaminação da população. A coxinha, além do grafite no espaço urbano, também foi grafitada no projeto Galeria Aberta²⁶ nas laterais de um ônibus coletivo da TRANSURB (Figura 14). No ônibus grafitado por Coelho, também houve a presença do fusca mutante, que ao invés de rodas tinha coxas de galinhas amarelas junto a uma ave.

Imagem 13: *Coxinha mutante*, grafite de Edney Antunes. Goiânia 1989.



Fonte: Arquivo pessoal de Edney Antunes, FREITAS (2014)

Figura 14: Grafite em ônibus do projeto Galeria Aberta.



Fonte: Revista Isto É Senhor, FREITAS (2014)

No contexto do artista Siron Franco e do grupo Pincel Atômico, os artistas têm suas obras relacionadas à catástrofe com o Césio 137, expressando uma dissolução entre a arte de alta cultura, que busca denunciar a falsidade da indústria cultural,

²⁶ O projeto Galeria Aberta foi idealizado pelo artista PX Silveira no ano de 1987, em Goiânia. O projeto surgiu como uma ideia de pinturas em empenadas de edifícios no centro da cidade que seriam assinadas por diversos outros artistas goianos e que, assim, formassem uma grande pinacoteca ao ar livre na cidade.

conforme Fabris (2013). E unem à cultura de massa, em que tentam facilitar o fluxo de sua produção e de um consumo mais acessível, ao serem produzidas séries de pintura com intuito comercial a grafites transpostos dos muros para galerias com curadoria de *merchants* para que haja capitalização.

(...) Contrapondo-se a essa arte de vocação desestabilizadora e revolucionária, estaria a chamada “cultura de massas”, depósito de interesses puramente comerciais, inimiga mortal da reflexão crítica. Ao contrário da alta cultura, que tenta manter vivos os ideais mais progressistas da humanidade e denunciar a falsidade da indústria cultural, a linearidade da arte da cultura de massa tentaria facilitar o fluxo e o consumo fácil da arte como mercadoria, mantendo, assim, o *status quo* (FABRIS, 2013, p.02).

Toda a informação prévia sobre os acontecimentos acaba por se projetar sobre a interpretação da imagem. Isso pode ser visto tanto positivamente, como “democratização” ou negativamente, como “rebaixamento” da arte. Esse é o risco inerente à estética da catástrofe: ser acusada de uma arte panfletária ou oportunista.

Enquanto Siron em seus anos iniciais de pintura, no início dos anos 1960, o artista mantinha um ritual de queima²⁷ de toda sua produção artística ao fim de cada ano, em 1987 cria a série “Césio-137” em que, logo após a criação das obras, já as expõe na Galeria Montesanti, São Paulo, em que todas as pinturas são postas à venda, porém nenhuma consegue ser vendida²⁸, contrapõe-se à postura do grupo Pincel Atômico, que cria as suas obras dentro do movimento da arte urbana e, posteriormente, as adequam a uma institucionalização de seus grafites ao exporem suas obras na Casa Grande Galeria de Arte em agosto de 1988.

A grande questão, dentro do panorama artístico pós-moderno, se dá com a perda de espaço das propostas experimentais, ressurgindo na pintura de cavalete representações abstratas e figurativas e também na plataforma de desenhos, tornando a década de 1960-1970, mais intensamente a década de 1980, como uma ascensão do mercado de arte, favorecendo a mercantilização e a transferência de

²⁷ De acordo com Frazão (1998), até o ano de 1967, Siron Franco tinha a tradição de ao final de cada ano juntar todo o material que produzia em seu atelier e queimar até que tudo virasse cinzas.

²⁸ O historiador Charles Cosac, no livro *Siron Franco: uma biografia* narra o fatídico evento da exposição de Siron Franco com sua série Rua 57 na Galeria Montesanti. Com o intuito de levantar verba para auxiliar os radioacentados, Siron trouxe em suas obras uma ruptura com sua tradicional forma de fazer artístico, tento apoio da classe artística e grande repercussão em mídia, Cosac pontua que a temática pictórica e a brutalidade das obras foram empecilhos para que os compradores adquirissem as obras. O público não notava o alcance que o desastre do Césio-137 representava no plano histórico-social goiano, mas também não percebia o quão significativo era a série para a carreira de Siron, levando, assim, com que a maior parte da série continuasse em poder do artista.

manifestações artísticas dos salões e museus para as galerias de arte, em que essas tinham grande empenho em promover novos artistas e capitalizá-los.

Enquanto um se preocupa com a permanência de sua pintura no que Siron afirma ao *Jornal do Brasil* (1973) contido em Frazão (1998), “[...] Quero que meus trabalhos durem no mínimo 300 anos, desde o chassi até a cola de couro de coelho, tudo é feito por mim (...)”, que vê a preocupação de perpetuação; de que suas obras não se desfaçam, que elas sejam institucionalizadas e sacralizadas dentro de instituições, contrapõe-se a arte de rua do Pincel Atômico que surge como uma arte pública em negação a institucionalização ao assumir o efêmero²⁹.

A arte institucionalizada versus a arte de grafite gera conflitos no que refere às suas inserções em ambientes de museu e galeria. O grafite, presente na arte urbana, não se situa no circuito artístico, mas como uma prática de atividade subversiva, de construção de seu significado sobre a cidade em uma luta por espaço e visibilidade.

Viver nas cidades é conviver com as segregações territoriais provocadas pela mercantilização dos espaços: quem não pode pagar é empurrado para as periferias. Os processos de urbanização nas grandes e médias cidades distanciam uma parcela significativa da população dos centros urbanos, e, conseqüentemente, dos serviços de saúde e saneamento básico, do acesso à educação, dos espaços de lazer e de cultura – enfim, de uma totalidade de direitos considerados básicos para todo indivíduo. Em paralelo e como reação a essa segregação sócio-espacial, insurge-se nas cidades a arte urbana, protagonizada pela juventude periférica e manifestada por um conjunto de valores, práticas e modos de vida formadores de identidades plurais, que possuem em comum a função de reivindicar espaço e visibilidade (CARVALHO, MARIANI, (2017, p.913).

Já a arte de pintura em “caveleto e chassi” propõe, em sua própria materialidade, um intuito de permanência no espaço-tempo, não está sujeita à mesma deterioração que um spray de tinta sobre um muro sofre. A tinta, seja ela acrílica ou a óleo, ao ser posta em cima do tecido estendido sobre um chassi de madeira, proporciona um tempo indeterminado de existência. Logo, a sua capacidade de conservação se faz favorável à sua institucionalização, a ser exposta dentro de ambientes artísticos e, assim, uma possibilidade de valorização não só do seu significado, mas também da especulação de capital sobre a mesma.

Com isso, a imagem de que toda a obra “cesiana”, aqui exposta, tenha sido oriunda de uma inquietação vivida pelo acidente, atuando em descompromisso com

²⁹ A arte efêmera é um estilo que prioriza uma exposição de curta duração, também conhecida como arte do momento, ao não objetivar que as artes durem longos períodos, e se opõe ao conservadorismo e à tradição mais antiga da arte, como pintura e escultura, criando assim propostas mais conceituais e abstratas.

o sistema artístico de sacramento da obra e de sua valorização comercial do produto artístico, ainda assim, no contexto pós-moderno, tem-se uma exigência de que os artistas se posicionem dentro do sistema ou fora, seja isto decidido pelo próprio autor da obra seja pelo curador³⁰.

Não há arte que não seja possível comercializá-la, a lógica da arte desse período “pós” não impõe barreiras; todas as expressões, sejam elas avançadas ou não, são passíveis de serem expostas e vendidas. E é o que acontece ao Pincel Atômico, como grafite, e a série “Césio-137” de protesto de Siron Franco, ambas vão à galeria de arte; institucionalizadas, comercializadas, sacramentadas.

Se o intuito inicial não tenha sido esse, é o que acontece. Ao serem inseridas no contexto pós-moderno, as obras se tornaram passíveis da quebra de sentido meramente de protesto e inquietação frente ao acidente do Césio-137 em Goiânia que seria a razão inicial da produção dos artistas, suas obras se tornam objeto não só de valor histórico-social, mas também de valor de mercantilização. Afinal, não seria esse o sentido das vitrines nas Galerias de Arte?

³⁰ O curador, no meio das artes, é o indivíduo que seleciona obras de modo a criar sentido a elas como obra de um conjunto, é ele quem cria uma conexão entre as peças de modo a gerar algo maior que a soma das peças individuais, criando um contexto, uma história para elas.

CAPÍTULO 3

30 ANOS ESSA NOITE

3.1 Zumbis do Césio: Uma geração de artistas descompromissados com o passado

“Quem era eu? O eu de hoje estupefato; o de ontem, esquecido; o de amanhã, imprevisível?” Os pontos de interrogação dizem tudo” (HARVEY, 2014).

O contexto artístico de Goiás desponta em 1954 com a realização da I Exposição de Pintura, Escultura e Arquitetura em Goiânia, tornando este o início do debate sobre o modernismo no estado, que tinha o intuito fundamental de buscar uma cultura e arte que possuíssem referências locais, conforme aponta Figueiredo (1979). Apesar de surgir tardiamente, a brasilidade destacada no modernismo de São Paulo e Rio de Janeiro ocorrido nos anos 1930 e 1940, em Goiânia somente na década de 1950 que a busca almejada pelo modernismo se faz presente.

Há uma ambição por uma inovação cultural e estética, que acontecesse um rompimento entre os artistas que se viam isolados na região. Para isso era preciso que exposições e concursos artísticos ocorressem de modo a ampliar a visibilidade dos artistas modernos goianos. É com a vinda de intelectuais brasileiros e latinos que ocorre a movimentação dos artistas goianos e uma reação ao isolamento cultural que se perpetuava na região, no que Figueiredo (1979) diz:

os intelectuais goianos, reagindo ao isolamento cultural da jovem metrópole do oeste, liderados pelo escritor Xavier Júnior, então presidente da Academia Goiana de Letras, apoiados pela Associação Brasileira de Escritores, promoveram, entre 14 e 21 de fevereiro o I Congresso Nacional de Intelectuais. Nomes importantes da intelectualidade brasileira e da América Latina, entre escritores, poetas, sociólogos, professores, arquitetos, educadores, músicos, artistas plásticos, cineastas e jornalistas reuniram-se pela primeira vez no Centro-Oeste. Destaques as presenças de Pablo Neruda, Jorge Amado, Mário Schenberg, José Geraldo Vieira, Mário Barata, Orígenes Lessa, Lima Barreto, Vila-nova Artigas, entre outros. (FIGUEIREDO, 1979, p. 94).

Na ocasião desse congresso, segundo Borela (2009) o EGBA³¹ organiza em Goiânia uma exposição que reúne cerca de 317 obras que representam um espectro das manifestações artísticas do período moderno dos anos 1950. Na arte apresentada por Confaloni³², Ritter³³ e Curado³⁴ na exposição, foi percebida por Borela (2009), uma especulação estilística modernista:

[...] motivado pela especulação estilística modernista: percepção evidente nos processos de simplificação de traços e contornos, na economia das linhas e cores do desenho, num tom geral que pode ser lido como timidamente cubo-futurista. De modo que a “busca de raízes”, no modernismo goiano, expressa, entre outras maneiras, como resgate e valorização da arte (BORELA, 2009, p.17).

Há um intuito em buscar pela raiz da identidade goiana, algo que se relacionasse diretamente a uma cultura tradicional goiana, mas de caráter moderno. Um resgate do “eu esquecido”, do vazio que se tinha na produção artística de Goiás que não abarcava suas tradições e identidade; o artista goiano não havia sido construído, muito menos desconstruído em um contexto modernizante.

A experiência moderna goiana é delimitada então na criação de uma estética que se diferenciava do modelo romântico/neoclássico que perdurava nos fazeres artísticos de Goiás, e que se aprofundasse em um diálogo direto com as correntes estéticas modernistas já perpetuadas no Brasil. Era preciso, também, que uma singularidade fosse feita entre os artistas para que houvesse uma hegemonia do

³¹ A Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) foi criada em outubro de 1952. Os artistas Gustav Ritter, Frei Confaloni e Luis Curado viram na necessidade de discussão da estética que vinha sendo propagada na região Centro-Oeste uma possibilidade de institucionalizar o ensino de belas artes. Através do esforço dos fundadores da Escola para propiciar um desenvolvimento de uma arte em Goiânia que se distinguisse do modelo romântico/neoclássico que dominava a cena local, que o processo artístico em Goiás passa a se estruturar de fato (BORELA, 2015).

³² Frei Confaloni nasceu na Itália em 1917 e dedicou sua vida às atividades religiosas e a pintura. Em 1950 se mudou para a cidade de Goiás através da missão evangelizadora da Igreja Católica na América, e em 1952 mudou-se para Goiânia. Sua arte se dava na temática religiosa e na representação de figuras humanas, tendo grande notoriedade devido seu estilo único que fundia o simbolismo ao expressionismo. Além de sua carreira como pintor, Confaloni também foi uma figura importante na institucionalização dos estudos das Belas Artes, tendo sido um dos idealizadores da Escola Goiana de Belas Artes e também professor fundador da Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás, onde lecionou desenho e plástica.

³³ Gustav Ritter nasceu na Alemanha em 1904, teve sua trajetória dentro da arquitetura e das artes plásticas. No ano de 1936, se muda para o Brasil e, em 1949, se radica em Goiânia. Seu repertório, em sua maior parte, é dedicado às esculturas, com teor de abstracionismo plástico e poético. Além da atuação em criações, tem seu reconhecimento por contribuir na idealização da Escola Goiana de Belas Artes e ao cerne da atual Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

³⁴ Luis Curado, nascido em Pirenópolis em 1919, teve sua trajetória em diferentes áreas das artes, como escultura, desenho, colagens, xilogravura. Sua repercussão se faz mais intensa nas questões ligadas à articulação pedagógica e artística, tendo contribuído para a formação da Escola Goiana de Belas Artes em 1952.

movimento moderno em combate ao academicismo; uma ruptura com a tradição que gerasse um sentimento de modernidade ao sujeito artista.

Ao final dos anos cinquenta e início dos sessenta, esse sentimento estético em prol de uma arte mais atualizada seria enriquecido pela presença de D. J. Oliveira, que chegava de São Paulo. Esse artista traria uma técnica mais moderna impondo uma pintura mais agressiva, com pinceladas largas. Se o realismo social apresentado por Confaloni mostrava um sofrimento aceito passivamente, através de cores frias, estudadas e convencionais, Oliveira introduziria uma dramatização portinariana no meio goiano. Reafirmava assim o expressionismo, através de uma pintura mais atormentada, de colorido irreverente e atmosfera penumbrosa. Sua presença seu comportamento individual, reforçou o combate ao academismo e a inércia do ambiente” (FIGUEIREDO, 1979, p.97).

D. J. Oliveira³⁵ torna-se um grande representante de um artista de consciência moderna, que rompe com a tradição e traz de São Paulo uma nova influência manifestada em sua vanguarda de representar seu tempo em suas artes. Apesar da presença de vários artistas pioneiros de uma vanguarda moderna em Goiás, assim como D.J Oliveira, que vem influenciar artistas futuros como Ana Maria Pacheco e Siron Franco, a ruptura pregada pelo movimento moderno logo se torna também uma tradição, em que Pereira por meio de Compagnon argumenta:

“o burguês não se deixa mais scandalizar. Ele já viu tudo. A modernidade tornou-se aos seus olhos uma tradição. A única coisa que ainda o desconcerta um pouco é poder-se definir a tradição hoje como o cúmulo da modernidade. Antigamente a justaposição dessas duas palavras parecia uma contradição ou uma aliança de termos, (...) Durante muito tempo opôs-se o que é tradicional e o que é moderno, sem nem mesmo se falar de modernidade ou de modernismo: moderno seria o que rompe com a tradição e tradicional o que resiste à modernização. (...) Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição” (COMPAGNON, 1996, p.09 apud PEREIRA, 2008, p.03).

Como continuação de uma postura moderna, se fez necessário uma nova ruptura com a tradição, a tradição de acúmulo da modernidade, segundo Compagnon anteriormente citado. Entretanto, os artistas que surgiriam nos caminhos do pós-moderno não fazem uma ruptura de negação ao moderno, é como uma afirmação de tudo que o movimento moderno almejava; um desdobramento no qual Tassinari (2001) e Jameson (1991) são usados como explicação da ruptura e continuidade que Pereira (2008) elabora:

³⁵ DJ Oliveira foi um artista paulista nascido em 1932 que se mudou para Goiânia em 1956. Dedicou-se exclusivamente à pintura, às gravuras e murais que retratavam o cotidiano goiano. Sua técnica de afresco fica amplamente conhecida e, posteriormente, sua adaptação da gravura em metal sendo realizada em seu estilo através de gravura em ferro foi outra de suas contribuições artísticas, sendo a maior o seu apoio na formação de grandes artistas goianos, como Siron Franco e Iza Costa.

o espaço da arte contemporânea – pós-moderna para muitos – seria o espaço da arte moderna depurado de elementos espaciais não modernos ainda persistentes na sua fase de formação. A arte contemporânea seria a arte moderna sem resquícios pré-modernos. Não se trata apenas de uma questão de nomes. Uma possível arte pós-moderna encerraria o ciclo da arte moderna (TASSINARI, 2001, p.10 apud PEREIRA, 2008, p.03). Entretanto, como se demonstrará mais adiante, decidir sobre o que se encontra diante de nós é uma ruptura ou uma continuidade – se o presente deve ser visto como historicamente original ou como uma mera repetição do mesmo em nova embalagem – não é algo que possa ser justificado empiricamente, ou defendido em termos filosóficos, uma vez que esta decisão é em si mesma, um ato narrativo inaugural que embasa a percepção e a interpretação dos eventos a serem narrados (JAMESON, 1991, p.16 apud PEREIRA, 2008, p.04).

A arte pós-moderna incorpora a tradição do inédito e o vanguardismo do início do século XX, porém esse movimento amplia as inter-relações com diversas áreas de conhecimento como modo de se ter uma manifestação artística heterogênea de temas e técnicas variadas, conforme é ressaltado por Malva *et al.* (2019). Dentro do contexto pós-moderno, a noção de história se dá como um recurso narrativo em uma outra perspectiva; não se faz legítima na objetividade do real, se desconstrói, se torna pós. O conceito de realidade e de ficção se tornam similares, dificultando assim a distinção entre eles, que são, então, recriados, parodiados e distorcidos (MALVA *et al.*, 2019).

No pós-modernismo enfatiza-se o fato de que história, realidade, gênero, cultura, ciência são construídos por meio do discurso e a ficção nada mais faz do que retomar esses discursos e reescrevê-los (BOTOSO, 2011. P.11).

Muitos conceitos modernos ainda são perpetuados junto a conceitos pós-modernos; não se há um fim absoluto da modernidade e uma ascensão total da pós-modernidade, mesmo que passados oitenta anos desde o surgimento do “pós”, ainda se tem um entrelaçamento entre os movimentos. Ocorre uma sobreposição dos conceitos, uma sinergia entre a arte moderna e a arte pós-moderna, em que uma está presa pela verdade e outra pelo perspectivismo; a objetividade *versus* a subjetividade, o progresso e o futuro contrapostos ao passado e ao presente.

Em uma entrevista concedida à Coelho (2015), o artista Carlos Sena faz considerações sobre como o movimento pós-moderno é tido em seu eu artista:

[...] por que assim, o moderno é focado só no avanço, no futuro, o pós-moderno não, é atemporal, é tudo estendido. Você pode ir lá atrás, pegar um significante e dar outro significado no presente. Então, é obvio que isso

era uma visão até avançada, mas eu não tinha essa consciência não. Mas eu sei que a arte dos anos 80 procura agradar ao gosto, combinar com o ambiente, com o tapete, com o sofá, e com quem pode pagar, então é claro que ela é menos eficaz em termos de transformação do pensamento do que a arte do presente. Mesmo que ninguém consuma com facilidade um Solá, ele é mais preciso pra falar de seu tempo (COELHO, 2015, p.222).

Outras contextualizações de artistas goianos quanto ao moderno são estabelecidas pelo documentário “Mudernage” de Marcela Borela³⁶ em 2009. O filme retrata a experiência das artes plásticas em Goiás, partindo dos artistas pioneiros como Frei Confaloni, D. J. Oliveira, Gustav Ritter, até o cenário com Marcelo Solá e Pitágoras.

O documentário se faz em duas partes que constroem o “estado da arte” goiana; de modo híbrido, o conceito é decomposto em um primeiro instante e procura estabelecer o contexto histórico em que o moderno acontece. Através de depoimentos como de Carlos Sena, Roos e Siron Franco, percebe-se que a “modernidade tardia” goianiense ocorreu também no meio da arte, em que após o surgimento da pintura rupestre indígena, o barroco que despontou no século XIX com Veiga Valle, ocasionando uma lacuna, lacuna essa sem artistas que expressassem o novo; o produto do meio urbano de olhar moderno.

Nota-se que os pensamentos e valores tradicionais da realidade goiana expressados no grupo de artistas e professores-precursores do movimento moderno em Goiás por meio de seus ateliês e da Escola Goiana de Belas Artes, rapidamente começa a ser negado, repudiado por seus sucessores. Siron Franco abre a problemática de tensão ao respeitar os pioneiros, porém, destaca que no início de sua carreira artística já havia uma pretensão de se esquivar da influência de seus mestres antecessores.

Na introdução do embate entre seguir a tradição ou dinamitá-la, se faz a segunda parte do média-metragem; a antropofagia da modernidade para o fazer de uma pós-modernidade é retratada. Por meio das entrevistas com Marcelo Solá, Pitágoras, Juliano Moraes, revela-se uma tensão dos artistas pós-modernos em relação aos modernos (VALE, s/a).

³⁶ Marcela Borela é professora no Instituto Federal de Brasília e pesquisadora goiana que atua no meio audiovisual e de curadoria. Tem em sua trajetória filmes de média e longa metragem. É criadora e coordenadora do Fronteira – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental; também é professora de audiovisual no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília.

Enquanto ressaltam o conflito com o processo de criação, considerando o antigo, o anterior e o contraste com o “pós”, Marcelo Solá³⁷, ao ser questionado sobre a influência que os artistas goianos modernos têm em sua trajetória, diz que não tem interesse nos anteriores, que pouco se atenta a Ritter e sequer aprecia o estilo de pintura de Confaloni, que tais personagens do meio artístico, para ele, são apenas “caras” que já existiam, e que também é nula a vontade por conhecer o ateliê dos mesmos. O que realmente lhe atrai são os artistas vivos, os que vivem e produzem sobre a vida atual.

Um outro artista presente no “Mudernage” é Juliano Moraes que, assim como seus contemporâneos, demonstra desinteresse à tradição moderna, que se não bastasse o movimento moderno ter chegado tardiamente em Goiás, esse também chegou como produto para agradar um público da elite local.

A retomada de toda a historicidade da arte moderna e do surgimento do movimento pós-moderno em Goiás se torna pertinente para a compreensão do contexto de quem seriam os artistas descompromissados com o passado. Uma forma de se entender que no futuro, no eu de amanhã, há um reconhecimento do que um dia já foi, dos outros tempos, da outra cidade, da outra arte.

O sujeito pós tem compromisso com o passado, com a tradição, mas essa é inerente a si próprio, a considerar o passado que o artista viveu, com o que perpassou pela vida dele, as técnicas que foram desenvolvidas em sua trajetória e as temáticas que lhe fazem importante ao significar, ao viver. Torna-se válido desenterrar, retirar da gaveta, acontecimentos que ainda afetam, temáticas que ainda valem à reflexão e um tratamento artístico.

Entretanto, nota-se que os artistas que em primeiro momento vivem do passado, em construir uma tradição, no que seria a fase moderna da arte goiana, buscam reverenciamento, honrarias para com os antecessores, como se percebe na fala de Siron, ao dizer que D. J. Oliveira e Cleber tinham preferência pela arte que era produzida dentro de seus ateliês, sobre mentoria, tendo as obras criadas livremente por Siron, de melhor qualidade. É possível então apontar a necessidade que o moderno goianiense tinha em solidificar uma postura, um ideal de expressão

³⁷ Marcelo Solá nasceu em Goiânia em 1971, seu trabalho abrange assiduamente o desenho, sendo essa sua principal linguagem, na qual explora uma visão de mundo e de vida do cotidiano das cidades. Com mídias diversas indo da serigrafia até a instalação, suas obras atingem repercussão regional, nacional e internacional.

artística que além de ser perpetuado, em outros tempos, deveria ao menos ser considerado.

No meio momento, no que alguns afirmam como ruptura³⁸ da arte moderna com a pós-moderna, surgem figuras como a de Siron, que retrata de modo enraizado a realidade, assim como seus tutores da juventude, mas que busca uma adequação de sua arte à total liberdade pós-moderna, em encontrar-se na sua individualidade e em como a vida perpassa em si para se expressar em suas obras.

Tal característica é possível de ser vista na série “Rua 57” de Siron Franco, em que a temática da catástrofe com o césio - 137 é trazida nas obras ainda evidenciando a realidade, os acontecimentos e indignações presentes na sociedade que vivia a tragédia. As obras são universais e objetivas; falam sobre o césio, sobre o descaso, sobre o local, sobre os radioacentados. O artista, autor da obra, se desfaz, se torna um mero sobrevivente que trata o assunto com cautela, mas em protesto.

Frente a tal postura, surgem os pós-modernos, traduzidos pelo Mudernage e na historicidade aqui transcorrida pela figura principal de Solá e Pitágoras, que acreditam não haver problemática em se destacar que são outros tempos, que outra arte é feita na pós-modernidade. Apesar de não apresentarem obras referentes à catástrofe goianiense de 1987, pela fala dos artistas, nota-se que o engajamento com o passado é renegado; da universalidade às tradições que o movimento moderno e os artistas percussores a ele apresentam, o que aconteceu é absorvido de modo imparcial na pós-modernidade, não é preciso se expressar do mesmo modo, com os mesmos preceitos, a relação de conflito do que a vida atravessa no artista prevalece.

Primeiramente a 137 não é a adaptação do ocorrido, apenas introduzimos o acidente com o césio na história do próprio estado, o que muitas pessoas o esquecem de fazer, esse acidente por aqui é tratado como tabu (...) Ele trouxe certas consequências para algumas pessoas. Infelizmente em nosso mundo ficcional para algumas pessoas, como os mutantes, as consequências foram ainda maiores (SPIGA, 2017).

³⁸ O termo pós-modernidade referente à condição sociocultural e estética do capitalismo contemporâneo, apresenta controversas ao ter seus limites indefinidos, não claros. Com isso, termos como modernidade tardia, hipermodernidade, modernidade líquida, buscam delimitar o que seria a pós-modernidade referida. Autores como Bauman tratam essa condição controversa como algo multiforme; Lyotard, como o fim das metanarrativas; outros, como Habermas, a definem como a tendência política e cultural neoconservadora que visa o combate dos ideais iluministas (MARINHO; BRITTO; MACEDO; ALMEIDA, 2009).

Figura 15: - Print do personagem Moisés da HQ 137



Fonte: Autoria de Rodrigo Spiga. Acervo da autora.

O quadrinista Spiga³⁹, em entrevista concedida ao Jornal Opção em 2016, traz em sua fala uma crítica à repercussão que a história em quadrinhos “137” teve ao ser lançada. Devido ao fato de trazer em seu enredo uma referência à catástrofe com o Césio – 137, em Goiânia no ano de 1987, de um modo irreverente, ao apresentar possíveis radioacentados através de personagens com traços mais grosseiros (Figura 15). A história em quadrinhos, em um contexto artístico, já dentro de um período pós-moderno, ainda teve necessidade de romper com tradição e tabus mesmo em plena década de 2010.

³⁹ Rodrigo Spiga é um ilustrador e quadrinista goiano conhecido pelo traço autoral e detalhado de seus desenhos, sua primeira história em quadrinhos lançada foi “137”, em que participa como coautor e criador do conceito da história.

A ruptura da tradição da forma com que se retrata uma temática, no caso do cézio - 137, é vista ainda como um tabu; um desrespeito, um descompromisso com a seriedade que é o assunto. Porém, como visto pelo ideário da pós-modernidade e dos artistas goianos, a liberdade é um quesito muito enfatizado; não ter a arte associada ao tradicional, uma despreocupação com o agradar ao público, a geração de artistas goianienses da pós-modernidade não busca retomar assuntos, o intuito é fazer uma arte sem precedentes.

Há muito o que perguntar, a ser questionado sobre o fazer artístico pós-moderno; é um questionar do porquê de uma tela em branco ser vista como uma obra de arte, qual razão de não se ter uma preocupação no agradar; de querer provocar o público e não querer mais uma arte institucionalizada e ser reversa a posse. Se a condição da pós-moderna é ser irreverente e incômoda, por vezes inesperada, não se sabe, ainda se vive e dinamita o fazer e o ser pós-moderno.

3.2 A pós modernidade é uma bicicleta sem freio

A falta de elementos unificadores na criação dos artistas indica a inexistência de um movimento. A ausência de barreiras estilísticas junto à despreocupação para com a história, seja ela no quesito da sociedade, seja na trajetória e tradição artística, faz com que haja uma despreocupação na teoria do movimento e artistas, segundo Hutcheon (1999) referenciado por Manzano (2013).

Não só o descompromisso com o passado, com a história, é apresentado como algo em comum nas trajetórias artísticas dos pós-modernistas, o questionamento de um sistema centralizado, hierarquizado e fechado também é levantado. Uma crítica quanto à tradição de se ter um circuito de artes restritos, é em relação às galerias que promovem quase que exclusivamente determinados artistas à elevação de status conforme o público que consome, não contemplando as obras de vários artistas.

Apesar dos questionamentos que o movimento trás e os artistas representam, a noção de ordenação ainda é pretendida, visto o reconhecimento que se tem quanto à ordem ser uma característica da humanidade. Mas, dentro desse aspecto que se desconstrói algo crucial às artes pós, a ordem é apenas uma elaboração humana, não sendo algo natural ou pré-existente como Manzano (2013) aponta.

Nota-se que o ciclo da elaboração de arte tido no momento moderno, em que podemos aqui recapitular ao que Siron faz em sua série protesto “Rua 57” e demais

obras com a temática do césio, se torna um exemplo da preocupação da coerência e da ordem; um acontecimento histórico que traz uma inquietação ao artista que elabora uma arte que representa o ocorrido junto ao seu sentimento, que premeditadamente é feito em moldes ao que se consome, ao que é passível de comercialização.

Difere-se assim da banalização que a cultura pós-moderna trás sobre o processo do *fazer*, a cultura nesse momento se torna um produto, e não de modo velado, como Jameson (2006) demonstra ao afirmar que a interação da cultura com o mercado se dá como uma contínua interação recíproca, em que a arte fomenta a capitalização das obras, ao mesmo tempo em que através da capitalização das obras é que se torna possível viabilizar o surgimento de novas *experiências* artísticas.

A adoção da obra como um processo experimental alavanca a noção de que os conceitos aplicados são frágeis, solúveis e efêmeros, como evidencia-se nas plataformas de performance, instalações e artes abstratas. O conceito está presente, é norteador do ímpeto da criação, porém não é o suficiente para permanecer em todo o processo de construção de uma obra, entre o início e o fim, a ideia e o produto, pois os conceitos saem de cena, fazendo prevalecendo o acaso sobre a poética.

É na intenção de situar o artista e a busca por uma contextualização que a arte pós-moderna ignora a essência. Egleton (2005) em Manzano (2013) discorre sobre uma “disposição mental irônica”, em que o passado é decomposto no presente, logo, não há uma busca por recuperar o que se foi, mas uma pretensão de compreender como se dá o presente ao retomar somente aquilo que já se foi.

Qualquer objeto, produto ou artefato, independentemente da plataforma, materialidade ou valor, pode ingressar nas esferas da arte, visto que, na criação, há uma manifestação, uma elaboração de uma ilusão que, até a concretização da obra, permanece oculta. Oculta no sentido que Rolt (2010) explana sobre as

degenerescências daquilo que ficou oculto por séculos – proibido de vir à luz pela ação canônica dos detentores dos poderes de legitimação artística – e que, agora, é trazido à cena como registro e manifestação simbólica de uma nova configuração do mundo da cultura (ROLT, 2010, p.47).

Figura 16: Painel Tartaruga Voante em uma das empenas do Centro Cultural Oscar Niemeyer.



Fonte: Dario Barraja, 2015.

No olhar do que esteve oculto devido ao cânone da arte goiana, percebe-se, na ascendência do grafite em Goiânia, um exemplo das novas visões da arte. O grupo Pincel Atômico, ao trazer seus desenhos espalhados pela capital goiana na década de 1990, se dá como reminiscências do que estava por vir nos anos 2000. Se os desenhos pelos muros das cidades eram vistos como rebeldia e ações ilegais ao patrimônio público e privado, no ano de 2015, o painel “Tartaruga Voante” (Figura 16) pintado no Centro Cultural Oscar Niemeyer em Goiânia traz uma discussão do trazer à luz uma arte marginalizada em um espaço público; como uma arte poderia ser implementada sem uma discussão? Sem uma estratégia para preservar a integridade

do edifício e da obra? Essas questões foram levantadas no âmbito cultural e até acadêmico em Goiânia, apesar de que em trinta dias a obra foi apagada.

A noção de perenidade e extraordinário são refutados na configuração pós-moderna; a intenção é de não permanência, de banalizar, de trazer a irreverência à obra, seja em seu conteúdo, seja quanto à forma com que será apresentada ao mundo externo. Rolt (2010) utiliza um trecho de Vattimo (1996) para dizer sobre as direções que a arte pós-moderna busca:

[...] tenta-se a experiência de uma arte como fato estético integral. Por conseguinte, o estatuto da obra de arte se torna constitutivamente ambíguo: a obra não visa a um êxito que lhe dê o direito de colocar-se dentro de um determinado âmbito de valores (o museu imaginário dos objetos providos de qualidade estética); seu êxito consiste, antes, fundamentalmente, em tornar problemático esse âmbito, ultrapassando, pelo menos momentaneamente, seus limites (VATTIMO, 1996, p.42 *apud* ROLT, 2010, p.48).

Percebe-se a ocorrência da proliferação de uma arte mais acessível, tanto no quesito de comercialização quanto no de difusão. A desterritorialização da arte é reconhecida, assim, como uma libertação da mesma. Belting (2006) referenciado por Rolt (2010) diz:

o artista contemporâneo também participa da desterritorialização da arte ao questionar o conceito reconhecido de arte e ao libertar “a arte”, tal como uma imagem, da moldura que a isola do seu ambiente. Se antigamente os artistas tinham a obrigação de estudar no Louvre as obras-primas, hoje eles vão ao museu de etnologia para tomar conhecimento da historicidade do homem em culturas passadas. Os interesses antropológicos suplantam os interesses pura e simplesmente inerentes à arte. A oposição entre arte e vida, da qual a arte retirou suas melhores forças, dissolve-se hoje no momento em que as artes plásticas perdem os seus limites assegurados diante de outros meios e sistemas de compreensão simbólica (BELTING, 2006, p. 173 *apud* Rolt, 2010, p.47).

Na videoarte “Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria” (2019) (Anexo 1 e Figuras 17, 18, 19, 20 e 21), a experimentação de uma performance na Rua 57 foi proposta. Elaborada em reuniões, o artista Ítalo Augusto⁴⁰ construiu uma ideia conjunta a esta pesquisadora em que pretendíamos narrar o que foi a catástrofe do césio - 137, mas em uma versão nossa: de dois artistas que exercem sua

⁴⁰Ítalo Augusto é um dançarino, *performer* goiano, licenciado em artes visuais e bacharel em arquitetura e urbanismo. Atualmente, é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás, em que pesquisa sobre “Corpos e identidades dissidentes: o documentário como estratégia pedagógica de resistência e inclusão no contexto educacional”.

trajetória nas décadas de 2000 e 2010 e que tem em comum a não vivência do acidente radiológico de 1987.

As pinturas de Yves Klein⁴¹ contribuíram para a idealização do azul, a acústica *new wave* da música *Lullaby* da banda inglesa The Cure⁴² permeava a intensidade projetada para a edição da videoarte. A mordacidade do excerto retirado do livro *O elogio da loucura* de Erasmo Rotterdam⁴³ amarra as pontas despretensiosas que minha primeira vivência em performance despertava.

Figura 17, 18, 19, 20 e 21 (de cima para baixo): Frame da videoarte “Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria” (2019).



⁴¹ Yves Klein foi um artista francês com grande influência na percussão da arte contemporânea e conceitual, sendo mais atuante nas performances artísticas. O artista introduz suas obras em novos conceitos no universo da arte, além de inventar uma cor e batizá-la de International Klein Blue.

⁴² The Cure é uma banda britânica dos anos 1970 que tem atuado no cenário do pós-punk e *new age*; trouxe forte influência na subcultura de obsessão lírica com o existencial.

⁴³ Erasmo de Rotterdam foi um escritor holandês de ideias humanistas e pensamento liberal progressista durante o Renascimento. Suas obras foram amplamente conhecidas, sendo o “Elogio da Loucura” sua obra-prima, na qual faz um ensaio satírico de crítica à igreja e de defesa à liberdade de pensamento.





Fonte: Acervo da autora.

Um receio, um medo de elaborar o trabalho foi tido na primeira reunião para a construção da performance, e permeou durante todo o período em que o Ítalo e eu nos reuníamos. Ele, artista nato na área das performances, me guiava pelo universo da pós-modernidade, da manifestação de algo efêmero, que apesar de eu ter tentado roteirizar o máximo possível, foi muito diferente do que aconteceu.

O devaneio era profundo na região central de Goiânia durante a manhã em que gravamos a videoarte, a experiência no concreto abandonado trazia inúmeras cogitações; o que aconteceria agora? Ele realmente comeu a tinta? Era para ter rasgado a tela do caixote? Essas eram minhas perguntas. Já os transeuntes e moradores das casas, e até os moradores de rua, se perguntavam: O que está acontecendo? Isso é *coisa* do césio - 137? E agora? Vai ficar sujo aí, não vai limpar?

Ao capturar os últimos vislumbres em que o corpo se retirava ao final da rua, a câmera foi desligada e uma certeza deixada: o passado não tinha regresso, não seria possível reviver a catástrofe, nem mesmo os últimos movimentos que o Ítalo havia performado; não se volta atrás, não teria como tirar a água suja daquele chão muito menos o que ali vivemos.

Percebe-se, assim, que a temática do césio - 137 é resgatada como uma força motriz para a realização da obra, a reflexão do passado é presente no processo, entretanto, não traz um sentido, uma noção de qual o alvo que a obra busca repercutir; o que ocorre é uma ausência de sentido, em que o início e o fim da obra

não são esperados pelos artistas que a compuseram, mas também se tornam inesperados ao sujeito que a assiste.

A espetacularização e a co-criação são presentes nas obras, percebidas nas produções pós-modernas; o observador não somente consome a expressão, como a busca, a questiona, a compreende conforme sua realidade. A obra se torna então o processo, a elaboração, o registro, e a contemplação a eleva a um status de arte, em que, na contemporaneidade, segundo Manzano (2013), se faz desvelada, nua; o processo de concepção, a experiência do artista para com a obra é a própria obra.

Figura 22: Obra sem nome e autoria (2019) no 24º Prêmio Sesi Arte Criatividade.



Fonte: Acervo da Autora.

Figura 23: Fotografia de detalhe da bacia de alumínio na videoarte “Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria” (2019).



Fonte: Acervo da autora.

Na negação de um sentido, de um propósito que os questionamentos estéticos e problemáticos surgem contrárias aos valores de gosto e de mercado. Na obra *Sem Nome*, exposta na Vila Cultural Cora Coralina em 2019 (Figura 22), e na videoarte “Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria” (2019) (Figura 23), percebe-se um elemento em comum: a bacia de alumínio com água azul; o local: na galeria e um lote baldio do centro; o sentido: nada se sabe.

A divergência provável entre uma obra e outra se faz no percurso, no processo que cada autor teve, nas simbologias que foram elaboradas para cada uma delas, nas razões de estarem em cada ambiente, no material escolhido, nas cores utilizadas. Apesar da semelhança, a única semelhança e interpretação possível é a possibilidade que ambas abrem para a interpretação do observador.

Além de libertar a obra de qualquer intenção mística, colocando-a no mundo como possibilidade de experiência humana e meio de conhecimento, a obra abandona-se também à história, pois, torna-se essencial conhecer as estruturas e superestruturas que a conceberam. Ao desvelar seu processo, a obra integra a história como um importante fator em sua construção, já que ela adquire significado num conjunto histórico que a permita (MANZANO, 2013, p.23).

A liberdade contida na estrutura das obras, como Manzano afirma, Rolt (2010) utiliza de Fisher (2007) para dizer sobre a desconstrução pós-modernista, afirma sobre uma significação liberta das artes pós-modernas, apresenta uma ilusão de significados únicos e definitivos, mas que, combate a suposição interpretativa que a cultura e sociedade fazem ao seguirem em uma direção histórica sobre a interpretação da obra. As análises interpretativas geradas dentro de hierarquias em que sujeitos de posição dominantes ditam as formas de narrativa e compreensão de uma obra são anuladas.

As obras pós-modernas trazem assim uma fusão entre memorar e esquecer as noções que se tem não só da vida, como também do que se entendia por arte. No resgate das catástrofes, dos resquícios do passado, é que uma obra se torna objeto de recuperação da memória, de contextualização da sociedade e do homem. No resgate dos destroços passados que se tornará possível pensar para onde ir, se é que é possível se ter algum lugar para ir (Rolt, 2010).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notável a transformação da produção artística em que o césio - 137 se configurou como temática, desde o momento inicial em que a catástrofe surge tendo a função de denúncia e uma fidelidade aos radioacidentados e à cidade. A pungência do evento se dissolve no decorrer dos anos, junto ao que se teorizava sobre os rumos do ideário da cidade e do propósito da arte goiana; na experiência vivida, o processo de familiarização com o passado liberta a criação de um novo sem raízes. Esse é o cerne que o trabalho buscou evidenciar.

Nesta dissertação, procuramos o percurso que o césio - 137 percorreu na história goiana dentro do contexto artístico local. A catástrofe no ano de 1987 se prova como uma ruptura no imaginário de Goiânia, ocasionando reflexões acerca das reflexões presentes nas obras de arte elaboradas no período próximo ao evento ou posteriormente. Foi procurado, através do recorte de 1987 a 2019, trazer uma limitação temporal para o questionamento de como a catástrofe influenciou o discurso das manifestações artísticas produzidas por artistas em um primeiro instante e trinta anos após o evento radiológico. Focamos nas experiências literárias, nas artes plásticas e audiovisuais, esses foram os objetos de estudos para que a hipótese fosse validada.

Torna-se válido concluir, mediante nosso percurso, que a experiência das manifestações artísticas que se comunicam com o evento do césio - 137 possuem em comum a ruptura com o estável e a continuidade por novos caminhos que se contrapõem ao ideal (o da cidade moderna) e à tradição (os artistas e as técnicas do cânone das artes goiana). Nesse sentido, procuramos demonstrar que não houve premeditação no ato, contaminação, nova política visando sustentabilidade, e nem desveneração para com as artes oficiais da esfera cultural de Goiânia.

A inquietação se concentrou no questionamento de como houve uma sobreposição de valores, tendo as noções particulares dos artistas se sobrepondo às da sociedade, do pensamento coletivo e comum. Nessa perspectiva, a interação com a produção da HQ137, as conversas tidas com o escritor Wesley Peres e a participação da produção do videoarte “Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria” ocasionou uma vivência direta sobre como a nova geração de artistas solenizam a catástrofe com o césio - 137.

Experenciando a expressão de artistas consagrados em Goiás junto aos que despertaram nos anos 2000, um ambiente fértil à criação me atravessou como artista.

Nasci em 1995, o mundo já era outro, mas também não era o de hoje; das brincadeiras às conversas, a necessidade em criar e expressar emoções por cores se fez sempre presente, a idealização de um alguém artista foi sendo construída no que me tornava *gente* e, nesse trajeto de construção da minha identidade e da busca por minha voz nas telas que eu pintava, uma queda brusca se fez ao não saber sobre o mundo, sobre a história, sobre arte. Apenas vivia e, no viver, as dúvidas, a insegurança; não seria eu fajuta de não saber sobre arte assim como Gombrich⁴⁴ sabia? Quem seria essa Sarah artista que não era amiga dos artistas canonizados em Goiás, muito menos inserida nos circuitos concorridos das galerias de arte em Goiânia?

No questionamento sobre o *ser artista* e sobre ser um indivíduo na maior idade, que um hiato de seis anos do mundo da arte aconteceu entre 2014 até 2019, em que ao adentrar na pesquisa sobre arte e catástrofe, sobre a dor e o sublime, sobre a importância e o descaso, que retorno então ao meu lado *artista*, agora vinculada à uma pesquisa sobre arte. Buscando compreender uma transformação na postura de artistas em suas trajetórias de produção, aos poucos as cores voltaram, o interesse em me expressar volta conforme as primeiras escritas dessa dissertação foram surgindo.

A noção de que os novos artistas são descompromissados com seu passado, respeitam, mas não perpetuam o que já foi, trouxe uma compreensão sobre a manifestação artística que hoje se tem, seja na alegria quanto na dor. Na despretensão das maiores ambições que a arte se faz, sem regra, sem propósito delimitado, apenas pulsa a necessidade de uma expressão na plataforma que for, profanando o que há de mais sagrado na arte; a obra final não mais importa, mas sim seu processo e o tempo que transcorreu sua existência.

Essa pesquisa trata-se então não só da compreensão de trajetórias, da transmutação da catástrofe em arte, mas também de reencontro, de compreensão sobre caminhos que artistas traçam; manifestações artísticas que unem a arte com a

⁴⁴ Ernst Gombrich (Viena 1909 - Londres 2001) foi um célebre historiador de arte húngaro. Autor do livro *A história da arte* (1950) em que traz um trabalho sobre crítica de arte e introdução às artes visuais.

catástrofe, que transformam algo que parece perpétuo em algo finito. A valoração de uma poética que permite ao sujeito externalizar fenômenos que lhe transpassou e que se projeta em uma obra com reminiscências daquilo que foi, mas que conscientemente ou não, ainda vive.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARRAIS, Cristiano P. A.; SANDES, Noé F. (Org.). **A história escrita: percursos da historiografia goiana**. 1. ed. Goiânia: Gráfica UFG, 2018.
- ASSUMPÇÃO, Anelis. **Caroço** (2017). Disponível em <https://youtu.be/npbQbhWCjnM>. Acesso em: 05 fev. 2020.
- BRONOWSKI, Jacob. **O olho visionário – Ensaio sobre arte, literatura e ciência**. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- BORELA, Marcela Aguiar. Goiânia e modernismo de fronteira: surgimento de um mundo artístico em Goiás. In: OLIVEIRA, Eliezer Cardoso de; SILVA, Ademir Luiz da. (Orgs.) **Goiânia em mosaico: visões sobre a capital do cerrado**. Goiânia: Editora da PUC-GO, 2015.
- BORGES, Larissy. **Entre sons, aromas e sabores – As feiras em Goiânia: história, referência cultural e hibridação entre o moderno e o tradicional**. 2013. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2013.
- CARVALHO, Claudio Oliveira. MARIANI, Carla Neves. **Escritas marginais nas ruas: expressões do direito visual à cidade**. Revista de Direito da Cidade. Rio de Janeiro, v.09, nº3., p. 912-933, abr./jun. 2017.
- CHAUL, N. F. **A construção de Goiânia e a transferência da capital**. CEGRAF/UFG: Goiânia, 1999.
- CORREIA, Telma de B. **O Art Déco na arquitetura brasileira**. Revista UFG, Goiânia, n. 8, p. 14-18, jul. 2010.
- FABRIS, Marcos. **Pintura, fotografia e a crítica de arte na pós-modernidade**. Revista Crítica Cultural (Critic). Santa Catarina, v.08, nº1, p.143-156, jan./jun. 2013.
- FRAZÃO, Joscélina. **Siron Franco – Pinturas em série**. 1998. Dissertação (Mestrado em História da Arte – Escola de Belas Artes) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ.
- FREITAS, Nathália de. **A representação visual do Pincel Atômico em Goiás na década de 1980**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás. Goiânia, GO.
- LIMA, Atílio C. Goiânia. **Arquitetura e Urbanismo**, ano 2. Rio de Janeiro, 1937.
- GABEIRA, Fernando. **Goiânia, rua 57 — o nuclear na terra do sol**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

GUELF, M.L.F.A. **A obra tem, para você, uma dimensão metafísica?** In: Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas de ficção. Rio de Janeiro: PUC, 1994. Tese (Doutorado em Letras).

GUIMARÃES, Leonardo D. S. **Goiânia, a metrópole do sertão: representações visuais da capital goiana na revista oeste.** Revista Urbana: Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid, Campinas, v. 10, n.1, p.250-268, jul. 2018.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JORGE, MIGUEL. **Pão cozido debaixo de brasa.** Porto Alegre: Mercado Aberto. 2. Ed.2004.

JÚNIOR OLIVEIRA. Eurípedes Monteiro de. **O grande medo de 1987: Uma releitura do acidente com o Césio-137 em Goiânia.** 2016. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas da UNB. Universidade de Brasília. Brasília, DF.

MANZANO, Maria. MARINHO, Clayton. **Pensar a arte pós-moderna: um sucinto recorte da contemporaneidade.** Poéticas Visuais. Bauru, v.4, n.1, p. 15-25, 2013.

MENDONÇA, Luisa. **Ficção e história em *Pão cozido debaixo de brasa de Miguel Jorge*.** 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Faculdade de Letras da PUCGO. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, GO.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. **As Representações do Medo e das Catástrofes em Goiás.** 2006. Tese (Doutorado em Sociologia). – Faculdade de Sociologia da UNB. Universidade de Brasília. Brasília, DF.

_____. **O acidente com o Césio-137 e a pós-modernidade em Goiânia.** In: SERPA, Élio Cantalício; MAGALHÃES, Sônia Maria de. (org.) Histórias de Goiás: memória e poder. Goiânia: Editora da UCG, 2008, p. 227-263.

_____. **Goiânia em mosaico: visões sobre a capital do cerrado.** Goiânia: Editora da PUC-GO, 2015.

OLIVEIRA, H. A. de; PRADO, L. B. do. **Goiânia, de capital da modernidade à capital da radiação: O desafio da sustentabilidade ambiental.** In: Congresso Internacional de História, 5, 2016, Jataí – GO. Anais...[...] Jataí, 2016.

PERES, Wesley. **As pequenas mortes.** São Paulo: Rocco, 2013.

PINTO, Fernando. **A menina que comeu césio.** Brasília: Ideal, 1987.

ROLT, Clóvis. **Intertextualidades: identidade e arte na pós-modernidade.** Cultura Visual; Salvador, n. 13, p. 39-54, 2010.

SILVA, Ademir; SOUZA, Isaias. **Memória radioativa: diálogos entre ficção e realidade em narrativas sobre o acidente com o Césio-137 em Goiânia**. 2014. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HUMANIDADES, PALABRA Y CULTURA EM AMÉRICA LATINA: HERENCIAS Y DESAFÍOS, XVII, 2014, Santiago, Chile. Anal de evento.

SOUZA, Isaias. **História em *Pão cozido debaixo de brasa, de Miguel Jorge***. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação, Linguagem e Tecnologias) – Universidade Estadual de Goiás. Anápolis, GO.

VASCONCELOS, Helena Célia. **Césio 137, trinta anos depois: Silenciamento discursivo de uma tragédia**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras Linguísticas) – Universidade Federal de Goiás. Goiânia, GO.

VIEIRA, Patrick Di A. **Atílio Corrêa Lima e o planejamento de Goiânia – um marco moderno na conquista do sertão brasileiro**. Revista Urbana: Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid, Campinas, v.4, n.4, p.52-66, mar. 2011.

VIEIRA, Suzane. **O drama azul: Narrativas sobre o sofrimento das vítimas do evento radiológico do Césio-137**. 2010. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ciências Humanas). – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP.

ANEXO 1 - VIDEOARTE *NÃO TRANSMITA A NINGUÉM O LEGADO DE NOSSA MISÉRIA*



Ficha Técnica

Título: Não transmita a ninguém o legado de nossa miséria

Produção: Ítalo Augusto e Sarah Cabral

Data: Junho/2019

Link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=Eikfn2IP5jE&t=19s>