

O acidente com o Césio 137 e a estética do sublime

O acidente com o Césio 137 e a estética do sublime

The Caesium 137 accident and the esthetics of the sublime

Eliézer Cardoso de Oliveira¹

Resumo:

Este artigo é uma reflexão sobre os passos teórico-metodológicos, utilizados na análise de produções estéticas diretamente relacionadas ao Acidente Radiológico com Césio 137, que aconteceu em Goiânia em 1987. Procura mostrar a pertinência da categoria sublime para análise do romance *A menina que comeu o Césio* (de Fernando Pinto), da série de pinturas *Rua 57* (de Siron Franco) e do longa-metragem *Césio 137: o pesadelo de Goiânia* (de Roberto Pires).

Palavras-chave:

Césio 137. Sublime. Estética da catástrofe.

Abstract:

This article is a reflection on the theoretical and methodological steps used in the analysis of esthetic productions directly related to the radiological accident with Caesium 137 which occurred in Goiânia in 1987. Attempts to show the relevance of the category of sublime for analysis of the novel *The Girl Who Ate Caesium* (written by Fernando Pinto), the series of paintings entitled *57th Street* (made by Siron Franco) and the feature film *Caesium 137: The Nightmare of Goiânia* (directed by Roberto Pires).

Keywords:

Caesium 137. Sublime. Esthetics of catastrophe.

Introdução

Este artigo propõe uma reflexão sobre os passos teórico-metodológicos para análise das produções estéticas relacionadas ao

¹ Doutor em Sociologia pela UnB. Professor integrante do Mestrado *Territórios e Expressões Culturais do Cerrado*, na Universidade Estadual de Goiás, na cidade de Anápolis. É autor do livro *A Estética da Catástrofe*. E-mail: ezi@uol.com.br

acidente radiológico com o Césio 137 que ocorreu na cidade de Goiânia, em 1987. A contaminação com o material radioativo se espalhou quando dois coletores de materiais recicláveis – Roberto Santos Alves e Wagner Mota Pereira – recolheram uma bomba de Césio 137, abandonada em um terreno baldio, no centro da cidade. Eles venderam a blindagem de chumbo e o cilindro contendo o material radioativo para um dono de ferro-velho, Devair Alves Ferreira, que fascinado pelo brilho noturno do Césio 137, distribuiu o pó para amigos e familiares. As pessoas que tiveram o contato direto com o material, quase que imediatamente, passaram a sentir os efeitos da radiação no organismo: perda do paladar, náuseas, vômitos, dores e queimaduras na pele. Elas e alguns médicos, primeiramente, associaram os sintomas à intoxicação alimentar. Maria Gabriela Ferreira Alves intuiu que os sintomas poderiam estar associados à “peça” que brilhava no escuro. Diante disso, com a ajuda de um empregado, Geraldo Guilherme da Silva, levou-a, de ônibus coletivo, à Vigilância Sanitária. De início, os técnicos não identificaram o material, mas o cruzamento de informações entre eles e os médicos do Hospital de Doenças Tropicais, para onde foram muitos dos “irradiados”, levantou a suspeita de contaminação radioativa. No dia 29 de setembro de 1987, foi chamado um físico, Walter Mendes Ferreira, para examinar o equipamento, detectando a contaminação radioativa. É digno de nota que, quando o físico chegou à Agência, policiais do corpo de bombeiros lá estavam para jogar a “peça” em algum rio; se isso fosse feito, multiplicaria a proporção da tragédia²

Imediatamente, as autoridades estaduais – polícia militar e corpo de bombeiros – isolaram as áreas contaminadas: o prédio da Vigilância Sanitária, os ferros-velhos e muitas residências do bairro Popular. No dia seguinte, 30 de setembro, os técnicos da Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEN) vieram para assumir o controle da situação. No Ginásio Rio Vermelho, no centro de Goiânia, milhares de pessoas foram monitoradas com o contador geiger, a fim de detectar uma possível radiação. As pessoas irradiadas são isoladas e levadas para o prédio da Fundação do Bem-estar do Menor (FEBEM) e para o Albergue Bom Samaritano. Ao mesmo tempo, trabalhadores braçais são convocados para a tarefa de descontaminação da cidade. Entre o dia 29 de setembro, quando foi descoberto o acidente pelas autoridades, e o dia 23 de dezembro de 1987, quando Goiânia foi oficialmente declarada descontaminada, a população da cidade passou por uma situação de extrema angústia.

Em termos humanos, o acidente com o Césio 137 deixou um saldo oficial de quatro mortes: Maria Gabriela, Leide das Neves, Israel Batista

² BORGES, Weber. *Eu também sou vítima*. Goiânia: Kelps, 2003, p. 30.

e Admilson Alves, todas em outubro de 1987. Deixou também centenas de pessoas contaminadas que foram classificadas em vários grupos, de acordo com a intensidade da radiação recebida.

Pela sua dimensão, o acidente com Césio 137 foi objeto de várias leituras: a leitura sisuda e técnica dos cientistas das ciências da natureza e das ciências biológicas, a leitura politicamente estratégica dos administradores públicos, a leitura indignada dos ambientalistas, a leitura crítica dos cientistas sociais e a leitura criativa dos artistas. No tocante à leitura estética, objeto de análise deste artigo, destacam-se as seguintes produções artísticas: esculturas, pintura, longa-metragem, documentários, poesia, romance, charges e letras de música.

É uma gama rica e variada de narrativas estéticas que oferece várias possibilidades de estudo para as ciências humanas. Apesar disso, não existem paradigmas para uma reflexão teórico-metodológica sobre a estética da catástrofe. Por isso, a análise desse material requereu um caminho metodológico que dialoga com as áreas da história, da filosofia e da estética. Portanto, os passos metodológicos da pesquisa foram os seguintes: primeiramente, foi feita uma análise da inserção da estética da dor e do sofrimento na arte ocidental e, depois, a análise de algumas produções estéticas (a literatura, a pintura e as produções audiovisuais), a partir da categoria do sublime³.

A estética da dor e do sofrimento

À primeira vista, a existência de um conjunto de obras estéticas que representam catástrofes parece ser um contrassenso ou, até mesmo, ter uma carga de radicalismo herético. É que, utilizar a desgraça alheia para gerar o deleite suscitado pela contemplação estética, poderia soar como um insensível voyeurismo. Além disso, a estética da catástrofe poderia ferir a sensibilidade dos mais tradicionalistas, adeptos de uma concepção de arte mais afinada com os preceitos estéticos clássicos. No entanto, um olhar mais apurado e menos ortodoxo vai mostrar a fecundidade desse tipo de obras e a sua firme presença na tradição artística ocidental.

A arte sempre esteve à vontade para representar catástrofes; pelo menos, bem mais à vontade do que a ciência moderna. É que a ciência, filha do humanismo renascentista e do racionalismo iluminista, esteve intimamente ligada a um projeto de emancipação humana: livrar a

³ Uma análise mais completa das produções estéticas derivadas do Acidente Radioativo se encontra no livro OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *A Estética da Catástrofe: cultura e sensibilidades*. Goiânia: Editora da UCG, 2008.

humanidade da dor e do sofrimento e mostrar o caminho do progresso por meio da técnica e da teoria social. Desse modo, a ciência não lida bem com as catástrofes, pois elas são expressão concreta do fracasso de eliminar o Mal do mundo. Ao invés de livrar o mundo da catástrofe, a Ciência produziu catástrofes de grandes dimensões, como é o caso das relacionadas ao uso da energia nuclear. Não é um acaso que Albert Einstein, um dos maiores cientistas da época moderna, tenha reconhecido que “em momentos de crise, só a imaginação é maior do que o conhecimento”.

Ao contrário da ciência, a arte não surgiu com a proposta de livrar o Mal do mundo. Por isso, os críticos radicais ou os descrentes da promessa iluminista de um mundo cada vez melhor buscaram, na estética, a legitimação para suas reflexões, como foi o caso de Sade, Schopenhauer, Nietzsche, Walter Benjamin, Adorno, Foucault, dentre outros. Até mesmo, um iluminista convicto como Voltaire, diante do Terremoto de Lisboa de 1755, recorreu à imaginação estética para produzir o conto satírico, *Cândido, ou o otimismo*, provavelmente a melhor análise crítica do ingênuo otimismo iluminista de raízes leibnizianas.

Nesse sentido, a famosa citação de Theodor Adorno, de 1949, de que “escrever poesia após Auschwitz é uma barbárie” deve ser entendida como um justificável desabafo de quem presenciou os horrores derivados da Segunda Guerra Mundial. A opinião de Seligmann-Silva⁴ é que a citação restringe-se ao Holocausto, uma catástrofe tão singular que inviabilizaria o uso de metáforas ou a possibilidade de representação artística. Já Geoffrey Hartman⁵ especulou que Adorno temia que a arte pudesse fornecer sentido para algo sem sentido, como os campos de concentração nazistas. São coerentes as duas análises, pois o próprio Adorno, alguns anos depois, reconheceu a pertinência da arte para representar as catástrofes, ao afirmar: “Agora é virtualmente apenas na arte que o sofrimento pode ainda achar a sua própria voz, consolação, sem ser imediatamente traído por ela”⁶.

Muito antes do desabafo de Adorno, Aristóteles já percebera a afinidade da arte com o sofrimento e com o horror, quando notou que coisas assustadoras e repugnantes, como os animais ferozes e os cadáveres, tornam-se prazerosas quando figuradas em obra artística⁷.

⁴ SELIGMAN-SILVA, Marcio. A História como trauma. In: NESTROVSKI, SELIGMAN-SILVA, op. cit., p. 88.

⁵ HARTMAN, Geoffrey H. “Holocausto, testemunho, arte e trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 220..

⁶ Apud FELMAN, Shoshua. “Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar.” In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. op. cit. p. 47.

⁷ ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*: Aristóteles. São Paulo. Nova Cultural, 2000. p. 40.

O filósofo explicou o fenômeno pelo “prazer da mimese”: o fascínio do expectador incidia sobre o realismo do trabalho do artista e não sobre as figuras representadas. De acordo com Ervin Panofsky⁸, a ingenuidade da explicação aristotélica foi percebida ainda por Platão, que concebia a mimese como um simulacro, pois o artista “diminui o que é grande e aumenta o que é pequeno, de modo a induzir em erro o nosso olhar”. Hegel⁹ foi mais além do que Platão na crítica à mimese, quando indagou: se a função da arte é imitar a natureza, por que então a necessidade de reproduzi-la pela arte, já que seria mais conveniente observar a própria natureza?

O “prazer da mimese” é insuficiente para explicar o fascínio pela contemplação da representação artística das cenas horripilantes descritas por Aristóteles. Porém, o que justificaria a existência de um considerável número de obras artísticas que representam o sofrimento e a dor?

É que a representação da dor e do sofrimento era apreciada mais pela conotação moral do que pela conotação estética. É o caso, mesmo da tragédia grega, que tinha a função pedagógica de mostrar o perigo do descomedimento (*hybris*) do herói trágico quase sempre penalizado pela vingança dos deuses¹⁰. É o caso também da arte cristã, em que a representação da dor conteria uma mensagem pedagógica sobre o valor da privação e do sofrimento para se conseguir a salvação da alma, o que explica a popularidade do tema *As tentações de Santo Antão*, na Idade Média e Moderna, sendo revisitado nas telas de Brueghel, Bosch (figura 1) e Issenheim, dentre outros. Para os cristãos, a representação puramente da dor e do sofrimento, desvinculada da conexão religiosa, era inconcebível. Por isso, Santo Agostinho, sem compreender bem a profundidade das implicações morais e cívicas da tragédia grega, avaliou o fascínio dos gregos por estes espetáculos como prova do caráter insano de sua cultura:

Mas por que quer o homem condeer-se, quando presencia cenas dolorosas e trágicas, se de modo algum deseja suportá-las? Todavia, o espectador anseia por sentir este sofrimento, que, afinal, para ele constitui prazer. Que isto senão rematada loucura? Com efeito, tanto mais cada um se comove com tais cenas quanto menos curado se acha de tais afetos (deletérios).¹¹

⁸ PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 10.

⁹ HEGEL, G. W. F. Estética: a idéia e o Ideal. In: *Os Pensadores*: Hegel. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 44.

¹⁰ VIDAL-NAQUET, P. “Édipo em Atenas”. In: VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 272.

¹¹ AGOSTINHO, Santo. Confissões. In: *Os pensadores*: Santo Agostinho. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 80.

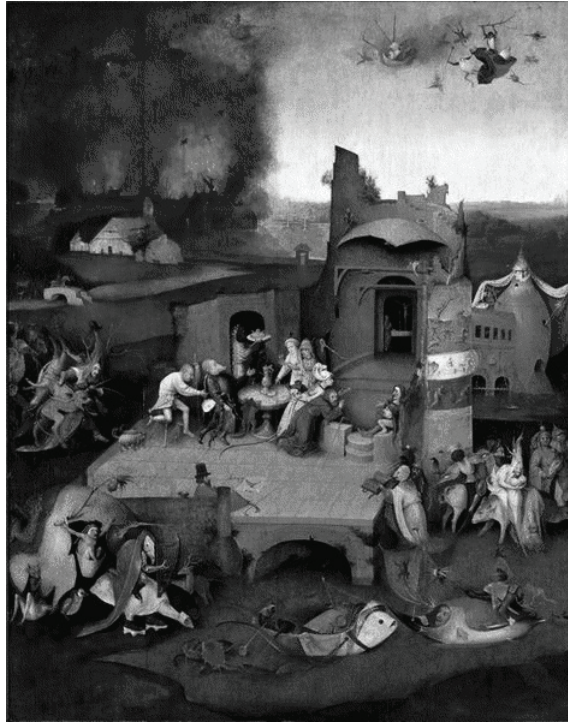


Figura 1: A tentação de Santo Antão. Bosch, 1500. Óleo sobre madeira

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bosch_-_tentacoesstoantao01.jpg. Acessado em: 9 abr. 2013.

Portanto, a dor e o sofrimento, na tragédia grega e na arte cristã, não são importantes em si como objeto estético. A presença dessas duas categorias na representação estética justificava-se pelo conteúdo ético e religioso que poderia suscitar nos espectadores.

Um passo decisivo, na história da arte ocidental, para a autonomia da representação estética da dor e do sofrimento foi o advento da série de gravuras *As desgraças da guerra* (figura 2), pintadas por Goya entre 1810 e 1815, retratando as atrocidades que a invasão napoleônica de 1808 provocou na Espanha. Apesar de as gravuras serem uma denúncia moral ao horror da guerra, na opinião de Susan Sontag¹², “Com Goya, tem início na arte um novo padrão de receptividade aos sofrimentos”. A partir de Goya e, principalmente, a partir dos fotógrafos correspondentes de guerras, fica-se mais próximo da “dor dos outros”. Abriu-se o caminho

¹² SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.41.

para uma representação massificada da dor e do sofrimento, por meio de imagens, nas páginas dos jornais e nas telas do cinema e da televisão.



Figura 2: Os desastres da guerra. Goya, 1810-1815. Água forte.

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya-Guerra_\(27\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya-Guerra_(27).jpg). Acessado em: 9 abr. 2013.

No século XX, a relação entre arte, dor e sofrimento chegou a limites nauseantes. Um século de dor foi também o século da representação da dor. De acordo Susan Neiman¹³, o Marquês de Sade “ansiava por ser mais criminoso do que era possível conceber (...) seus livros esforçam-se para superar a si mesmos, imaginando coisas cada vez mais piores do que a anterior.” Provavelmente, se ele vivesse no século XX, contemporâneo a um campo de concentração ou a um espetáculo da *Body Art*, ele se sentiria dispensável. Em ambas as situações, a reflexão interrompe-se, nem que seja por um momento. A exclamação substitui a afirmação. Por mais que o sofrimento dos penitentes cristãos e o dos rituais de sacrifício pagão sejam repugnantes, é fácil encontrar neles um sentido. Muito mais complicado é encontrar sentido na atitude de uma pessoa que deixa seu corpo nu ficar suspenso por meio de 25 anzóis espetados em um teto de uma galeria de arte¹⁴.

Sociologicamente dizendo, a progressiva expansão da representação estética da dor e do sofrimento não é nenhuma surpresa. Fenômeno

¹³ NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Difel: 2003, p. 191-2.

¹⁴ Trata-se do *performer* australiano Stelarc, um dos representantes da *Body Art*. O exemplo foi retirado de Selligman-Silva (2003, p. 37).

análogo aconteceu dentro da religião. Max Weber¹⁵, em um ensaio denominado “Psicologia social das religiões mundiais”, inspirando-se em Nietzsche, mostrou que uma das mais importantes transformações dentro da ética religiosa deu-se quando o sofrimento e a dor individual não foram mais vistos como “castigo dos deuses”, mas sim como virtude essencial para a salvação. De agora em diante, os infelizes não ficariam mais fora do culto, mas o dirigiriam; foi por isso que o Cristianismo – uma religião de massa voltada para os infelizes – espalhou-se pelo mundo. De maneira análoga, não seria pertinente considerar o pensamento político de Rousseau e de Marx uma tentativa de trazer os infelizes para o centro das decisões políticas, por meio da revolução social?

Desse modo, o ideal da arte clássica renascentista de imitar a natureza, mas ao mesmo tempo “escolher na diversidade dos objetos da natureza o que há de mais belo, que evite toda deformidade”¹⁶ estava destinado a durar pouco. Pouquíssimos seres humanos e, mesmo assim apenas em um momento breve da vida, poderiam identificar-se com os momentos felizes e com a beleza clássica dos modelos utilizados nos quadros, como os de Botticelli e Leonardo. Não foi por acaso que um dos grandes nomes do Barroco, Caravaggio, desprezando a beleza clássica, passou a utilizar tipos populares e sujos como modelos de seus quadros religiosos¹⁷. Desse modo, a representação do sofrimento na arte não deixa de ser uma espécie de massificação¹⁸, pois, conforme Schopenhauer¹⁹, “embora a felicidade individual apareça como exceção, a infelicidade em geral constitui a regra”.

No entanto, o fato de a maioria absoluta dos seres humanos ser “feia” e “infeliz” por si só não justifica a existência do feio e do sofrimento na arte. A arte não tem a função de ser o espelho da feiura do mundo. O que levaria, então, uma humanidade que forçosamente convive, em seu

¹⁵ WEBER, Max. *Psicologia social das religiões mundiais*. In: GERTH, H.H. & MILLS (org.). *Max Weber: ensaios de sociologia*. Rio de Janeiro: LTC, 1982. P. 309-346.

¹⁶ PANOFKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 48.

¹⁷ Segundo Remo Bodei (2005, p. 42), “No ocidente o Barroco foi a primeira recusa teórica da arte à correspondência imediata da beleza como simetria e a ordem.”

¹⁸ Durante o Renascimento, a preferência estética da maioria da população não era pela arte clássica. Bakhtin (1999), no seu estudo clássico da cultura medieval e renascentista, mostrou que o realismo grotesco era a expressão estética da cultura popular. A arte grotesca mostra que não existem apenas proporcionalidade e beleza na natureza, mas também o feio, as misturas, as partes exageradas, as deformidades, etc.

¹⁹ SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga e Paralipomena. Pequenos escritos filosóficos*. Seleção e Tradução de Wolfgang Leo Maar. In *Os Pensadores*: Schopenhauer. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 277.

cotidiano, com o mal e com o sofrimento, a aceitar a presença deles na representação estética?

A resposta aristotélica a essa pergunta, pelo menos no que se refere à tragédia, é que o espetáculo teatral, ao despertar “a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções”²⁰. A descarga emocional provocada pelo drama purificaria a alma. Hegel, na mesma direção do filósofo grego, acreditava que a arte

tem o poder de nos experienciar em todas as infelicidades e misérias, de nos tornar presentes o mal e o crime. Graças a ela, podemos ser testemunhas pávidas de todos os horrores, experimentar todos os medos, todos os pânicos, podemos ser revolvidos pelas emoções mais violentas ²¹.

Na estética hegeliana, a arte é uma força capaz de cicatrizar as chagas do mundo. Ela liberta o espírito, pois as paixões, ao serem despertadas, ao se transformarem em objeto de representação, perdem a intensidade. Da mesma forma que o choro minimiza a dor, as paixões são minimizadas com a sua exteriorização.

O otimismo iluminista de Hegel o fez vislumbrar a arte como elevação do espírito, um despertar da alma. No entanto, seu rival, o pessimista Schopenhauer, fornece um motivo menos nobre para a catarse suscitada pela representação estética da dor e do sofrimento: “o consolo mais eficaz em toda infelicidade, em todo sofrimento, é observar os outros que são ainda mais infelizes do que nós”²². O voyeurismo universal schopenhauriano tem que ser visto como ressalvas, pois generaliza a complexidade da moral humana na fórmula redutora do egoísmo. No entanto, ele é importante para mostrar que a apreciação estética do sofrimento e da dor envolve sentimentos díspares e muitas vezes contraditórios: prazer, medo, terror, alívio, beleza, feiura, repugnância, curiosidade, atração e repúdio. A categoria que foi utilizada para análise dessa complexidade foi o sublime.

A estética do sublime

O sublime é uma das categorias mais instigantes presente na reflexão estética, contribuindo para torná-la menos ingênua, menos infantil e menos dogmática. Ele possibilita vislumbrar a complexidade dos sentimentos humanos envolvidos na reflexão artística, além das

²⁰ ARISTÓTELES, op. cit., p. 43.

²¹ HEGEL, op. cit., p. 50.

²² SCHOPENHAUER, op. cit., p. 278.

fórmulas redutoras do feio e do belo clássico. É graças ao sublime que o medo, o terror, o angustiante, o monumental, o assombroso, o magnífico, o infinito tornam-se arte. Ele fornece as bases conceituais de uma estética da catástrofe.

O sublime é mais do que uma categoria estética. Ele é também uma reflexão sobre a sociedade e sobre a psicologia individual. Autores diversos utilizaram o sublime para diferentes propósitos, em uma tradição que se inicia com Cássio Longino, perpassando por Edmund Burke, Immanuel Kant, Hegel, Victor Hugo, Lyotard, só para citar os nomes mais conhecidos. Neste artigo, o foco é a potencialidade dessa categoria para analisar a produção estética derivada do acidente radiológico do Goiânia, o que inevitavelmente provoca uma simplificação conceitual.

As primeiras reflexões sobre o sublime o vincularam ao discurso literário. Aristóteles, por exemplo, aproximou-o do trágico, uma vez que ambos eram capazes de suscitar no espírito terror e piedade. A diferença é que a tragédia era específica das artes cênicas (teatro), enquanto o sublime era característico das artes literárias (poesia lírica e filosofia)²³. A tradição de vincular o sublime ao texto literário foi iniciada na obra *Do Sublime*, escrita por Dionísio de Halicarnasso, no Século I, ou por Cássio Longino, no século III.

Longino²⁴ escreveu um tratado de retórica. Seu objetivo era identificar os discursos sublimes para que eles pudessem ser ensinados. Ele, então, define o discurso sublime como aquele que agradava a todos imediatamente. O decisivo, nessa conceituação, não é “agradar todos”, mas fazê-lo “imediatamente”. O autor argutamente percebeu que a essência do sublime é ser mais instinto do que reflexão: ele é como um raio que ilumina a escuridão da noite. O discurso sublime produz um choque no ouvinte e “contra o qual é difícil e mesmo impossível resistir, e que deixa uma lembrança forte e difícil de apagar”²⁵.

Como é possível explicar a existência desses discursos extraordinários que provocam um forte impacto nos ouvintes, levando-os muitas vezes ao êxtase? Para responder a essa pergunta, Longino analisou a presença do sublime na literatura grega, romana e judaica, e identificou as fontes do sublime: as características psicológicas do autor do discurso. Os autores sublimes são pessoas ousadas, que não temem cometer erros, pessoas de alma elevada, com pensamentos grandiosos, mas que possuem também uma paixão violenta que, não apenas convence o ouvinte, mas

²³ SUASSUNA, Adriano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 113.

²⁴ Neste artigo, seguir-se-á a tradução brasileira de *Do Sublime*, publicada pela editora Martins Fontes, que considera Cássio Longino como autor da obra.

²⁵ LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 52.

o escraviza. O discurso dessas pessoas também é sublime. Elas utilizam determinadas figuras de pensamento (apóstrofe, assíndeto, hipérbato, perífrase, etc.), determinadas figuras de palavras (metáforas e hipérboles) e uma composição discursiva digna e elevada (uso harmônico das diversas palavras). Graças a esses recursos retóricos, o discurso sublime é capaz de transmitir emoções aos ouvintes. Eles tornam “o discurso bem mais eficaz e mais vivo”²⁶, “faz com que o ouvinte pense estar no meio de perigos”²⁷, faz com que a plateia seja contaminada pelo discurso do orador.

Essas colocações de Longino sobre o sublime serão pertinentes para a análise de uma obra literária que aborda o Acidente Radiológico de Goiânia. Trata-se do livro *A menina que Comeu Césio* (figura 3), do jornalista Fernando Pinto, escrito e publicado no ano de 1987. Como foi originalmente divulgado em capítulos nas páginas do *Correio Braziliense*, o livro utiliza linguagem jornalística, priorizando a “verdade dos fatos” em relação à construção literária. Por isso, os nomes das personagens são reais, até as suas falas foram construídas a partir dos depoimentos coletados pelo autor.

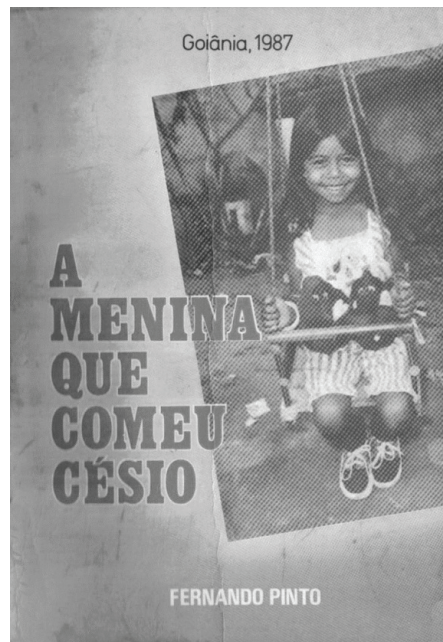


Figura 3: Capa do livro *a Menina que Comeu Césio*

²⁶ LONGINO, op. cit., p. 75.

²⁷ Ibidem, p. 82.

O livro possui uma linguagem apelativa, como se evidencia no próprio sensacionalismo do título *A menina que comeu Césio*, ilustrado com a foto da garotinha Leide sorridente em um balanço na capa. O enredo é cronológico, iniciando no dia 13 de setembro de 1987, quando os dois coletores de materiais recicláveis retiram a cápsula do Césio 137 das ruínas de uma construção abandonada e indo até o dia 17 de novembro, quando a atriz Bety Faria visita uma das vítimas, intercalando algumas lembranças de fatos passados da biografia das personagens (infância, casamento, namoro etc.).

Nesse livro, mesmo preocupado com a verdade jornalística, o autor fez uso de recursos literários, tais como a descrição das características psicológicas das personagens e de suas lembranças, para que o leitor se identifique o máximo com elas. Há, para utilizar o vocabulário de Cássio Longino, uma retórica do sublime.

Isso fica evidenciado na intenção de o autor transmitir emoções e sensações de perigo ao leitor, como quando a garotinha Leide ingere um ovo com as mãos sujas do material radioativo:

Em vez de usar a colher (que manejava com grande dificuldade), Leide recolheu o ovo com os dedinhos magros, levando-a boca com os olhos arregalados de prazer. Enquanto mastigava, a mãozinha suja de terra misturada com aquele pozinho lambuzava o alimento²⁸.

A aparente normalidade da descrição contrasta com a angústia do leitor, onisciente dos perigos que rondavam aqueles que inocentemente manipularam o Césio 137.

Outro aspecto a destacar na análise do livro é uma antítese de gênero que perpassa toda a narrativa: o feminino *versus* o masculino. A maioria das personagens femininas mostrou-se desconfiada ou mesmo arredia em relação ao encanto do brilho do Césio 137. Selma, no dia que seu esposo Wagner retirou a cápsula de Césio do lote baldio, teve um mau-presentimento:

E de três coisas registradas naquele meio de tarde de domingo ela não esqueceria nunca mais: a montanha do almoço que Betão devorou e pediu bis; do tal presentimento que a assaltara pela segunda vez e que a fizera 'dar uma ordem' ao marido para só entrar em casa depois de deixar lá fora as botas e a calça *Lee*; e sobretudo a ansiedade de Wagner e Betão para retornarem à rua 57 com dia claro²⁹.

Santana, esposa de Edson Fabiano, desapontou o marido com a sua frieza ante o brilho do Césio:

²⁸ PINTO, Fernando. *A menina que comeu Césio*. Brasília: Ideal, 1987, p. 65.

²⁹ *Ibidem*, p. 170.

Sem dar muita importância ao foco colorido, Santana pegou um jornal velho, amassou-o em forma de tocha e tocou fogo para alumiar a escuridão “porque o quarto não tinha luz”. Na porta do cômodo, Edson fez uma careta de desapontamento: a surpresa não tinha funcionado. As mulheres eram todas assim, sem imaginação³⁰.

A mesma frieza foi demonstrada por dona Lourdes, mãe da garotinha Leide das Neves: “Só dona Lourdes deu pouca importância ‘aquela brincadeira’. Não compreendia porque tanto agradava, ao mesmo tempo, adultos e crianças”³¹. E pela dona Maria Abadia Mota, mãe de Devair, dono do ferro velho que comprou o “Césio” dos coletores de material reciclável:

No instante em que os olhos de Maria Abadia focalizaram a luz brilhante jorrando do “queijo amarelo”, ela sentiu um arrepio na nuca. Aí virou as costas e foi lá para a sala puxar conversa com a nora³².

Essa frieza ou aversão feminina contrasta-se fortemente com a empolgação masculina. Betão, um dos catadores de papel que encontrou a peça contendo Césio, antes mesmo de abri-la e ver o brilho azul, sentia um inexplicável fascínio por ela: “Apesar de fraco, emagrecendo a olhos vistos, e mesmo sem ter presenciado os efeitos envolventes da luz colorida, não esquecia em nenhum momento do seu bonito cilindro de metal”³³. Depois que o cilindro foi aberto, as personagens masculinas mostraram-se embriagadas pelo brilho do Césio 137:

Devair não chamou ninguém para testemunhar aquela beleza digna de se curtir com os olhos. Sua atitude foi inspirada mais no egoísmo de desfrutar a cena sozinho, do que no respeito ao sono de seus parentes. E embalado pela visão etérea de uma luz celestial, fechou os olhos pouco a pouco para dormir que nem uma criança³⁴.

O fascínio pelo metal atingiu também o irmão de Devair, Odesson: “Não demorou e ele próprio estava também picado no coração pelo espectro luminoso, chegando mesmo a dar uma ligeira apalpadela no incrível pozinho”³⁵. Ivo, o pai de Leide, também ficou fascinado: “Ivo mal podia conter a emoção ao tentar descrever a beleza da cápsula

³⁰ PINTO, op. cit., p. 64.

³¹ Ibidem, p. 65.

³² Ibidem, p. 70.

³³ Ibidem, p. 48.

³⁴ Ibidem, p. 41.

³⁵ Ibidem, p. 82.

branco-acinzentada irradiando do fundo do cilindro metálico um brilho colorido tão bonito que deixou seu irmão Devair ‘de queixo caído’³⁶.

O deslumbramento masculino ante ao Césio é constante no texto. As únicas exceções, os empregados do ferro-velho de Devair, Eterno Divino e Geraldo, são mostrados, respectivamente, como “tatibitate, cheio de tique e pulinhos” e “como um louco manso [que] não fazia mal a ninguém”³⁷. Da forma como foi construída a narrativa, parece que só os “loucos” e as mulheres seriam capazes de escapar à magia do Césio. Esse fascínio masculino tem a função retórica de dotar a narrativa de um viés misterioso, quase que maravilhoso. É um exemplo da utilização do recurso retórico da perífrase³⁸, há muito reconhecida por Longino como típica do discurso sublime.

Outro recurso retórico, assíduo na literatura-catástrofe, é a hipérbole. Essa figura de pensamento foi utilizada principalmente para descrever os efeitos da radiação sobre os seres humanos, como em Betão: “sentindo-se como uma pilha humana jogando faíscas doloridas para todos os lados”³⁹. Devair e sua esposa Maria Gabriela são vistos como “dois cadáveres ambulantes”⁴⁰. “E O ferro-velho do Devair tinha virado um verdadeiro hospital de campanha: Geraldo, Eterno Divino, Israel e Admilson gemiam, vomitando a alma pelos cantos do quintal.”⁴¹. Essas expressões são aumentativas, figuras do exagero, uma das fontes do sublime para Longino, que reforça a grandiosidade e provoca a consternação do leitor diante do fato narrado.

Enquanto Longino se ateu aos aspectos retóricos do sublime, o inglês Edmund Burke, publicou, em 1757, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, ressaltando os objetos naturais ou artificiais capazes de gerar, nos seres humanos, o sentimento de sublime. Nesse sentido,

tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção que o espírito é capaz.⁴².

³⁶ PINTO, op. cit., p. 83.

³⁷ Ibidem, p. 73.

³⁸ A perífrase no essencial consiste em exprimir em mais palavras o que poderia ser mencionado em poucas. Ela permite conhecer um objeto por suas qualidades ou usos e não pelo seu próprio nome. Um dos vários exemplos desse recurso no texto é este: “E da mesma maneira como as sereias atraíam antigamente os marinheiros em alto mar e as Iaras de olhos esverdeados da Amazônia continuam até hoje levando incautos caboclos para o seu palácio de cristal no fundo do rio, a pedra que jorrava matizes no escuro exercia fortemente o seu fascínio” In: Pinto, op. cit., p. 47).

³⁹ PINTO, op. cit., p. 30.

⁴⁰ Ibidem, p. 69.

⁴¹ Ibidem, p. 95.

⁴² BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papirus, Unicamp, 1993, p. 48.

Para Burke, o sentimento de sublime exerce uma importante função social, pois só existe sentimento de prazer (deleite) “quando temos uma ideia de dor e de perigo, sem que a ela estejamos realmente expostos”⁴³. Assim, uma pessoa que contempla uma tempestade em um lugar seguro sentiria um misto de prazer e de horror, isto é, o sublime; mas outra que estivesse em meio à tempestade, na iminência de ser atingido por um raio, não teria nenhum sentimento de prazer, somente de terror.

Portanto, o sublime se situa em um limite tênue entre o horror e o prazer. Isso porque ele é mais instinto do que raciocínio. É um sentimento arrebatador, que invade o espírito completamente, paralisando-o, sem lhe dar tempo para reflexão. O espírito é invadido pelo terror, mas, ao mesmo tempo, sente admiração, reverência e respeito pelo objeto que lhe suscita tal sentimento.

Desse modo, a fonte do sentimento do sublime não está nos sujeitos, mas nos objetos. Algumas coisas da natureza ou construídas pelos homens têm características específicas que, depois, são comunicadas aos humanos sob a forma do sublime. Burke enumera várias dessas fontes: a obscuridade, o desconhecido, o misterioso são fontes do sublime. É por isso que a escuridão da noite provoca medo e admiração⁴⁴. O poder e a força são sublimes quando são perigosos e podem causar dor. O boi é forte, mas é útil, portanto não é sublime; mas o tigre é forte e letal, portanto, sublime⁴⁵. As privações, como os sofrimentos bíblicos de Jó, são sublimes, pois são terríveis e grandiosas⁴⁶. As grandes alturas e os grandes abismos são sublimes. O infinito ou a sensação de infinito também são sublimes⁴⁷. A dificuldade, como a dos egípcios na construção das pirâmides, é sublime⁴⁸. Também o é a magnificência de uma noite estrelada que revela a insignificância humana⁴⁹. A luz forte (capaz de quase cegar) ou veloz (como um raio) é sublime⁵⁰. As cores tristes e foscas (preto, vermelho escuro, marrom etc.) são sublimes⁵¹. Determinados ruídos que provocam medo (o barulho de um trovão, urros de animais selvagens) ou ruídos intermitentes (como a batida de um tambor repetida

⁴³ BURKE, op. cit, p. 58.

⁴⁴ Ibidem, p. 66.

⁴⁵ Ibidem, p. 73.

⁴⁶ Ibidem, p. 76.

⁴⁷ Ibidem, p. 78.

⁴⁸ Ibidem, p. 84.

⁴⁹ Ibidem, p. 85.

⁵⁰ Ibidem, p. 86.

⁵¹ Ibidem, p. 88.

a intervalos) são sublimes⁵². Até amargores e maus cheiros, desde que moderados, são sublimes⁵³.

As situações descritas geram uma proximidade do terror com a dor, o que acarreta excitações violentas nos nervos, explicando o sentimento sublime. Quando o espírito se torna consciente de que a ameaça de perigo não se concretizou, há uma espécie de relaxamento, comparável ao deleite que se sente após a prática de exercícios físicos. O sublime é o exercício da alma. Medo, dor, deleite; eis a fórmula do sublime.

Ao localizar as fontes do sublime nos objetos do mundo externo, a teoria de Edmund Burke possibilitou a análise das pinturas realizadas pelo artista goiano Siron Franco, tematizando o acidente radiológico. Procurando realizar um trabalho de denúncia social, o artista se isolou no seu ateliê e passou a pintar e a esculpir freneticamente durante dias: o resultado foi a série *Goiânia Rua 57*, umas das mais conhecidas de sua coleção.

O acidente com Césio 137 em Goiânia teve todas as características que, para Edmundo Burke, compõem o sublime: *Obscuridade*: o prazer da cápsula que continha o Césio 137 originava grande parte do mistério que envolvia a peça; nem os especialistas sabiam muito bem os efeitos que o acidente poderia causar na população; esse lado obscuro do acidente favoreceu interpretações místicas ou maravilhosas por várias narrativas sobre o evento. *Assombro*: foi o sentimento mais comum a quem se deparou pela primeira vez com as notícias do acidente. Como foi possível acontecer algo tão extraordinário, tão absurdo? *Demonstração de poder e força*: como apenas 17 gramas de Césio 137 foram capazes de causar tamanha dor e destruição? *Dor*: além da dor física dos irradiados (queimaduras, amputação, dores nos dentes e no corpo...) a dor da perda dos entes queridos, das casas, dos objetos pessoais e dos animais. *Medo*: uma cidade inteira ficou em pânico, pois os habitantes de Goiânia não sabiam qual a dimensão e quais as consequências do acidente. *Solidão*: a contaminação pelo Césio 137 produz o isolamento, a privação do convívio dos outros seres humanos.

Siron Franco aproveitou essa potencialidade para o sublime do objeto Césio, utilizando essa categoria, como elemento estético, na série de pinturas da rua 57. Em suas obras anteriores ao acidente, era nítida a incorporação de temas relacionados ao sofrimento e à dor, dialogando com a tradição artística goiana do barroco e da arte popular dos ex-votos. A especificidade da pintura de Siron era valer-se de uma estética expressionista, ao criar seres monstruosos, transfigurados, animalescos, deformados, deslocados, quase grotescos. No entanto, na série sobre o

⁵² Ibidem, p. 89.

⁵³ Ibidem, p. 92.

acidente radioativo, o artista se mostra comedido na sua estética da crueldade: o tom é mais respeitoso, discreto, polido. Ele evita chocar o intérprete, afasta-se da estética do horror, aproxima-se da estética do sublime.

Um aspecto que chama a atenção nas obras relacionadas ao Césio é a utilização de elementos não convencionais na composição, tais como terra, concreto e chumbo. Por estarem relacionados diretamente ao acidente radioativo, o uso desses materiais alavanca a expressividade simbólica dos quadros. A adição de terra, por exemplo, não tem apenas o objetivo de se conseguir uma tonalidade vermelho-ferrugem forte, uma referência ao “Chão Vermelho⁵⁴” que estava sendo raspado pelo trabalhoso processo de descontaminação. O decisivo aqui é que a terra utilizada é a terra de Goiânia. Isso faz com que o próprio material utilizado tenha uma carga expressiva, interferindo na leitura dos espectadores da tela. É inegável que para o intérprete que se deparar com o quadro *Rua 57* (figura 4), a informação de que a terra foi colhida em Goiânia na época do acidente radioativo contribuirá para uma valorização simbólica do quadro. Nesse caso, a arte vai muito além da *mimese*: em vez de representar a realidade, a própria realidade torna-se arte.



Figura 4: Rua 57 – Série Césio. Siron Franco, 1987 – Terra e óleo sobre a tela.

Fonte: MARGS, 1999, p.69.

Se para Burke, as grandes privações humanas têm um caráter sublime, as telas de Siron permitem vislumbrar a dor e o sofrimento dos afetados pelo acidente. Muitos habitantes do bairro popular perderam

⁵⁴ *Chão Vermelho* é nome de um romance de Eli Brasiense, publicado em 1956, que tem como pano de fundo a Goiânia dos anos 50, na qual se destacava o vermelho do solo. Curiosamente, com os trabalhos de descontaminação do Césio 137, a terra vermelha voltaria a se destacar nas imagens. No entanto, Goiânia não estava sendo mais construída, mas, sim, destruída. Sobre a imagem de Goiânia presente nesse livro, ver Oliveira, 2004, p. 166-172.

suas casas, seus objetos pessoais, seus referenciais simbólicos de memória. Nesse sentido, o quadro *Rua 57* transmite uma sensação de melancolia, ao esboçar uma casa vazia, despojada de seus moradores e de seus pertences. Além disso, há um predomínio de cores sombrias, o preto, o marrom e o vermelho escuro, contrastando com o brilho prata-azulado da radioatividade. Há uma nítida obscuridade na figura, uma indistinção da “casa” em relação ao meio circundante. As figuras são discretas. Os quadros da série *Césio* não satisfazem a curiosidade do espectador sobre detalhes do acidente, pois as informações são codificadas, simbólicas, exprimindo um ar de mistério nas figuras.

Mesmo comedido em retratar a dor e o sofrimento, Siron não furta em fazê-lo em suas telas. Na tela *Segunda Vítima* (figura 5), a representação das “pernas” amputadas apresenta evidentes deformações em tonalidade azul metálico brilhante, indicando uma possível referência aos danos físicos causados pela radiação. Nesse quadro, a cor vermelho-terra do fundo é contraposta ao prata e ao azul brilhantes, uma referência simbólica ao brilho do chumbo utilizado como isolante no caixão das vítimas e ao brilho azul do Césio 137. A relação com a dor é sugerida na representação das “pernas amputadas” e a temática do sofrimento da morte é indicada pelo invólucro prateado (chumbo? Concreto?) que envolve a “segunda vítima”. Nesse caso, a cor tem um significado simbólico: vermelho-marrom-laranja evoca a terra, o azul e prata brilhantes evocam o Césio e o chumbo (material isolante da contaminação). A pintura-catástrofe *sironiana* provoca no espectador sentimentos complexos: interesse, assim como tristeza; dor, mas também deleite. Mostra a pequenez da vida humana perante as forças incomensuráveis do cosmo.

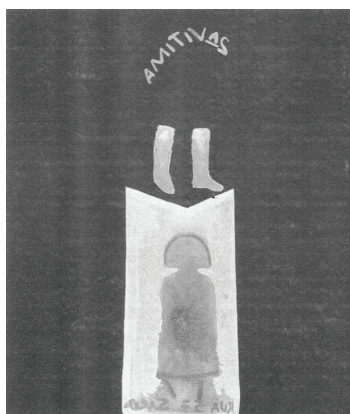


Figura 5: Segunda Vítima – 1987. Siron Franco – Técnica mista sobre a tela
Fonte: Ades, 1995.

O grande mérito de Siron Franco foi preservar nos seus quadros o lado sublime do acidente radioativo, separando-o do meramente grotesco. Isso se percebe no modo como o artista representa a morte nos quadros sobre as vítimas do Césio. O artista se afasta da morte barroca, colorida, cheia de flores, barulho de gente, choro, comum ao meio cultural goiano. A morte, nas telas, é parecida com um cemitério protestante norte-americano: lisa, gramada, camuflada, solitária. Os quadros são uma leitura, talvez, uma crítica à concepção de morte na modernidade. Para Norbert Elias, diferentemente das épocas antigas, em que a morte era uma questão pública, o desconforto da época moderna com a morte acarretou a *solidão dos moribundos*:

Intimamente ligado em nossos dias, à maior exclusão possível da morte e dos moribundos da vida social, é a ocultação dos moribundos dos outros, particularmente das crianças, há um desconforto peculiar sentido pelos vivos na presença dos moribundos. Muitas vezes não sabem o que dizer⁵⁵.

Os quadros sobre as *vítimas* do acidente radioativo demonstram esse desconforto em relação à morte. As mortes de Maria Gabriela, Leide das Neves, Israel Batista e Admilson Alves foram representativas da morte impessoal da modernidade: morreram isoladas, em extrema solidão, em uma instituição, longe da família e dos amigos. Nota-se que o artista, ao dedicar cada quadro a uma *vítima* isoladamente, possibilita uma reflexão sobre a solidão do homem ante ao perigo e à morte.

Além disso, observa-se, nos quadros, uma estratégia de dissimulação da morte. O próprio eufemismo “vítimas” é indicativo do desejo de o artista não escancarar a condição de morbidade. A morte é aludida, mas não explicitada. Só quem conhece os detalhes dos acontecimentos relacionados ao acidente radiológico é capaz de identificar a referência direta às quatro vítimas fatais do Césio, ocorridas em outubro de 1987.

Essa dissimulação da morte e da dor, enfatizada nos quadros de Siron Franco, é uma possibilidade da estética do sublime empregada em vários monumentos sobre catástrofes. O próprio Siron idealizou *O Monumento a Paz Mundial* (figura 6), uma imensa ampulheta, contendo terras de vários países do mundo, que foi inaugurado em 1998, como um memorial do acidente radioativo. *O Memorial do Holocausto* (figura 7) de Berlim, inaugurado em 2005, com seus 2.711 blocos de concretos também pode ser interpretado como um eufemismo do que aconteceu nos campos de concentração. O mesmo se pode dizer do *11/9 Memorial* (figura 8), com seus espelhos d’água e nomes das vítimas gravados em bronze.

⁵⁵ ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 31



Figura 6: Monumento à Paz Mundial – Goiânia

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monumentopaz.jpg>. Acessado em: 9 abr. 2013.



Figura 7: Memorial do Holocausto, em Berlim

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blocosberlim.jpg?uselang=pt-br>. Acessado em: abr. 2013

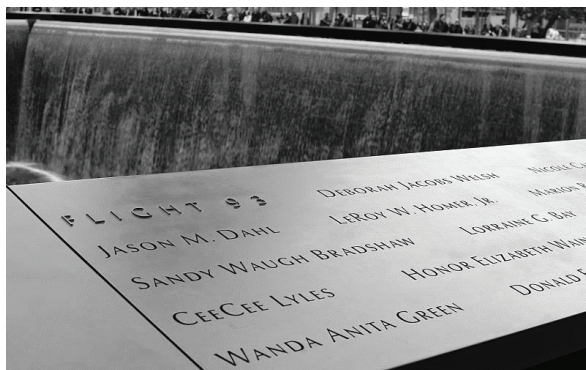


Figura 8: Memorial 11 de Setembro – Nova Iorque.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flight_93_section,_9-11_Memorial_-_Flickr_-_skinnylawyer.jpg?uselang=pt-br Acessado em: 9 abr. 2013.

Como bem percebeu Nobeit Elias, as sociedades tradicionais lidavam com a morte de modo muito mais direto do que as sociedades modernas. No campo das artes plásticas, um exemplo de uma abordagem sem tabu é o *Triunfo da morte* (1562) (figura 9) de Brueghel, o velho, uma representação aterradora da Peste Negra, em que se vislumbram as pessoas sendo massacradas por um exército de esqueletos. A obra inteira, a começar pelo sinistro nome, exala morbidade. Esse tratamento despudorado da morte e do sofrimento não é um fenômeno restrito ao barroco, uma vez que perpassa também ao romantismo, como é o caso das gravuras de Goya, e a arte popular, como é o caso dos ex-votos.



Fig. 9: Triunfo da Morte, 1562. Pieter Bruegel. Óleo sobre a tela.

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:TheTriumphofdeath.jpg?uselang=pt-br>. Acessado em: 9 abr. 2013.

A estética do sublime evita a banalização da morte, pois o sublime quer exaltar o sentimento de medo e terror, mas sem querer romper-se totalmente com o belo. Sua ambição é ser como o relâmpago: letal e belo. Mesmo quando o tema é a morte, a sua abordagem não pode passar os limites do banal e do vulgar.

Isso é bastante evidente na abordagem do acidente radiológico na produção audiovisual. O cinema desenvolveu a mais perfeita estética da catástrofe, pois reúne em si todos os recursos das outras artes: o som da música, as imagens da fotografia ou da pintura, a metáfora e as outras figuras retóricas, atribuídas ao drama e à poesia. Por isso, consegue reproduzir detalhadamente a dramaticidade de uma situação de catástrofe. Assim, há espaço para a utilização da categoria sublime na produção audiovisual.

Para Gilles Deleuze, o sublime, no cinema, está intimamente ligado à capacidade que o filme tem de chocar o espectador: “a imagem cinematográfica deve ter um efeito de choque sobre o pensamento e forçar o pensamento a pensar tanto em si mesmo quanto no todo. É esta a definição precisa do sublime”⁵⁶. Deleuze, no entanto, deixa bem claro que o “choque” não se confunde com “figurações comerciais, sexo ou sangue”; o choque corresponderia às vibrações da “imagem-movimento”, incorporadas pelo pensamento do espectador: “Quando a violência não é da imagem e de suas vibrações, mas a do representado, cai-se num arbitrário sangrento, quando a grandeza já não é da composição, mas um mero inchaço do representado, não há mais excitação cerebral ou nascimento do pensamento.”⁵⁷.

A capacidade de o cinema (e também do teatro) chocar os espectadores já havia sido postulada na década de 1930 por Antonin Artaud, que defendia que o teatro – mas também o cinema⁵⁸ – deveria ser um teatro da crueldade: “sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos”⁵⁹. Embora a crueldade na arte não seja apenas sadismo e sangue, Artaud admite – ao contrário de Deleuze – que os elementos violentos devem fazer parte do espetáculo: “proponho assim um teatro

⁵⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 192.

⁵⁷ Idem, p. 198.

⁵⁸ O entusiasmo de Artaud pelo cinema não durou muito. Segundo ele, o cinema seria inferior ao teatro em recursos poéticos: “do ponto de vista da ação não se pode comparar uma imagem de cinema que, por mais poética que seja, é limitada pela película, com uma imagem de teatro que obedece a todas as exigências da vida” In: ARTAUD, *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 114op. cit., p. 114.

⁵⁹ Ibidem, p. 114.

em que imagens físicas violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador, envolvido no teatro como num turbilhão de forças superiores⁶⁰. Mas o essencial do teatro da crueldade não é a violência, mas a dissonância: daí o uso de cores, luzes, sons, repetição, trepidação, vibração, fazer o espetáculo no meio do público, aparições surpresas, gritos de lamentações, uso de roupas milenares, uso de máscaras e bonecos.

Outro a defender um “cinema da crueldade” foi André Bazin. Nas suas críticas, fica evidente a sua predileção por esse tipo de filme, como na sua análise da obra do cineasta austríaco Eric Von Stroheim: “De bom grado podemos pelo menos admitir que sua obra é dominada pela obsessão sexual e pelo sadismo, que ela se desenvolve pelo signo da violência e da crueldade”⁶¹. A escala de análise de Bazin tem no seu topo o Marquês de Sade, assim quanto mais um cineasta ou um filme se aproxima dele, melhor: “o Marquês de Sade do cinema (Strohem)”, “Luis Buñuel introduz o Marquês de Sade no estilo de Paul Hervieu”. Bazin empolga-se com cenas chocantes e violentas, como as de Buñuel: “o asno devorado pelas abelhas atingia aí a nobreza de mito mediterrâneo e bárbaro”⁶²; ou de Kurosawa: “a violação de uma mulher diante de seu marido”⁶³. No entanto, não se pode reduzi-lo a um *voyeur* sádico. A crueldade tem um sentido primordialmente estético. O cinema da crueldade é aquele que “fustiga o espírito qual ferro e brasa e não deixa à consciência qualquer possibilidade de repouso”⁶⁴.

Portanto, o objetivo de Bazin, Artaud Deleuze⁶⁵ converge com o de Longino: chocar o espectador, não dar tempo para o pensamento se deter em algo específico, forçar os sentidos, provocar um sentimento misto de prazer e dor, fazer o instinto sobrepujar a consciência. As características do cinema da crueldade são basicamente as mesmas da estética do sublime.

⁶⁰ ARTAUD, op. cit., p. 93.

⁶¹ BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martins fontes, 1989, p. 05.

⁶² Ibidem, p. 44.

⁶³ Ibidem, p. 183.

⁶⁴ Ibidem, p. 50.

⁶⁵ No entanto, Deleuze percebeu a diferença entre a concepção de Artaud e a de Eisenstein (e, conseqüentemente, a sua, já que o cineasta russo era visto como um modelo ideal): “Dir-se-ia que Artaud vira pelo avesso o argumento de Eisenstein: se é verdade que o pensamento depende de um choque que o faz nascer (o nervo, a moela), ele só pode pensar uma coisa, *o fato de que ainda não pensamos*, a impotência tanto para pensar o todo como para pensar a si mesmo, estando o pensamento petrificado, deslocado, desabado” (Deleuze, 2005, p. 202, grifo original). Em suma, o surrealismo de Artaud aproxima o pensamento do mero inconsciente (escrita automática), matando-o; em Eisenstein, o pensamento, apesar de tudo, ainda existe.

Embora Deleuze, Artaud e Bazin não vinculassem suas análises às produções cinematográficas sobre catástrofes ou tragédias, é pertinente supor que há uma íntima convergência entre o cinema da crueldade e o cinema-catástrofe. É que a narrativa cinematográfica sobre a catástrofe, recheada de imagens de dor, sofrimento e morte, permite a utilização da estética do sublime. Desse modo, se utilizará estas reflexões para a análise de uma produção cinematográfica sobre o acidente radioativo.

O longa-metragem *Césio 137, o pesadelo de Goiânia*, lançado em 1991 e dirigido pelo experiente cineasta Roberto Pires constitui-se em uma das mais destacadas produções sobre catástrofe no Brasil. O filme foi o vencedor do Festival de Cinema de Brasília, ganhando o prêmio de melhor roteiro (Roberto Pires), melhor fotografia (Walter Carvalho), melhor técnico de som (César Pires), melhor atriz (Joana Fomm), melhor atriz coadjuvante (Denise Milfont) e Prêmio Especial de Júri.

A existência desse filme é consequência do esforço pessoal de Roberto Pires que, desde 1987, iniciou a filmagem e recolheu os depoimentos das vítimas. Mesmo com a falta de recursos, conseguiu reunir atores experientes: Joana Fomm, Paulo Betti, Nelson Xavier, Stepan Nercessian, Marcélia Cartaxo e Paulo Gorgulho. Para muitos, o envolvimento na filmagem de *Césio 137, o pesadelo de Goiânia* foi responsável pela morte do cineasta⁶⁶. Se isso for procedente, trata-se de um raro exemplo de que a vida pode imitar a arte.

Césio 137, o pesadelo de Goiânia, em seus 115 minutos, reconstrói o acidente radioativo a partir do dia em que os dois coletores de material reciclado encontram o aparelho de radiologia abandonado nas ruínas da antiga Santa Casa. A câmara faz questão de focalizar a placa da simbólica Rua 57, primeiro foco de contaminação. No momento que eles estão trazendo, em um carrinho de mão, o invólucro contendo o Césio 137, a tranquilidade idílica da rua é ressaltada com cena de crianças brincando de bola.

Roberto Pires, na sua busca pelo realismo, não deixou de mostrar algumas situações embaraçosas de alguns personagens, como a de Devair, em um caso extraconjugal em um Motel. Aliás, a personagem Devair, central na trama, é quase um vilão, com seu caráter obstinado, “cabeçaduro”, fascinado pelo Césio que se recusava a ouvir os apelos de sua mulher Maria Gabriela e de sua vizinha Santana sobre a periculosidade daquele material brilhante e fascinante. Mas ele não é vilão. Aliás, não

⁶⁶ O cineasta Roberto Pires dirigiu o filme em 1989/1990, morrendo no dia 27 de junho de 2001 de câncer na faringe, que suspeitava a família dele ser consequência das filmagens em Goiânia, pois o diretor filmou sozinho, sem a sua equipe, em alguns locais onde a cápsula do Césio foi aberta ou circulou.

existem vilões no filme. Não há uma crítica explícita ao Estado como responsável pelo acidente: apenas em alguns momentos, as personagens falam da dificuldade de se conseguir médicos em Goiânia por causas de uma greve na saúde.

Mas, em sentido latente, há uma crítica à desinformação; ao absurdo de algo mortal espalhar-se de mão em mão, contaminando as pessoas. Uma das cenas mais impressionantes é quando a personagem Maria Gabriela, esposa de Devair, leva, com ajuda de um funcionário do ferro-velho, o invólucro do Césio 137 para a Vigilância Sanitária. Os dois utilizam um ônibus do transporte coletivo. Lá dentro a câmara alterna, ora focalizando a peça, imóvel no assoalho do veículo, ora focalizando demoradamente os rostos das pessoas desconhecidas, em um movimento alternado que causa inquietação. A cena dura mais de três minutos, indicando, talvez, que por longo tempo o Césio circulou anônimo e perigosamente pelas ruas de Goiânia, podendo ter afetado qualquer pessoa. Esse episódio do filme é um exemplo magistral da utilização dos recursos estético do sublime.

Em alguns momentos, o filme explora o que se chama aqui de “retórica da crueldade”, quando, por exemplo, mostra os cabelos de Devair soltando em suas mãos, as crises de vômito ou as manchas de queimadura de alguns afetados pelo acidente. Porém, como no caso das telas de Siron Franco, Roberto Pires evita escancarar a dor e o sofrimento. A crueldade que emana do filme é mais sobre os espectadores do que sobre as personagens. É a ansiedade que o espírito sente quando vê outra pessoa brincando com o perigo sem saber: a cena de menina Leide comendo ovo, pão e Césio é como ver uma inocente criança brincando com uma cascavel. A crueldade explorada pelo cineasta é de natureza psicológica e se resolve como o desejo impotente de entrar no filme, ou de voltar no tempo e avisar as personagens do perigo a que estão submetidos. Essa sensação é angustiante, mas é prazerosa, pois se continua assistindo o filme. É essa ambivalência do sublime que garante os inegáveis méritos estéticos a esse filme.