

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE HISTÓRIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
– MESTRADO PROFISSIONAL: HISTÓRIA, CULTURA E FORMAÇÃO DE
PROFESSORES**

ANDRESA MARIA DOS SANTOS

**A SÉRIE CÉSIO 137 - GOIÂNIA, RUA 57, DE SIRON FRANCO: O USO DA
IMAGEM NA COMPREENSÃO HISTÓRICA**

CATALÃO/GO

2017

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. **Identificação do material bibliográfico:** **Dissertação** **Tese**
2. **Identificação da Tese ou Dissertação: Mestrado Profissional: História, Cultura e Formação de Professores**

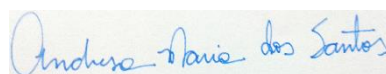
Nome completo do autor: Andresa Maria dos Santos

Título do trabalho: *A Série Césio 137 - Goiânia, Rua 57, De Siron Franco: o uso da imagem na compreensão histórica*

3. **Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente de acordo



Data 09/08/2017

Assinatura do(a) orientador(a)

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo. Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

**A SÉRIE CÉSIO 137 - GOIÂNIA, RUA 57, DE SIRON FRANCO: O USO DA
IMAGEM NA COMPREENSÃO HISTÓRICA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – Mestrado Profissional: História, Cultura e Formação de Professores, da UFG/Regional Catalão, vinculada à Linha de Pesquisa 1 – Cultura, Linguagens e Ensino de História, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação do Prof. Dr. Valdeci Rezende Borges.

CATALÃO/GO

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos, Andresa Maria dos
A Série Césio 137 - Goiânia, Rua 57, de Siron Franco [manuscrito]
: o uso da imagem na compreensão histórica / Andresa Maria dos Santos. - 2017.
188 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Valdeci Rezende Borges.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de História e Ciências Sociais, Catalão, Programa de Pós-Graduação em História (profissional), Catalão, 2017.
Bibliografia. Anexos. Apêndice.
Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. Arte. 2. História. 3. Representação. Memória. 4. Siron Franco. 5. Série Césio 137. I. Borges, Valdeci Rezende, orient. II. Título.

CDU 94

Ata de defesa



Ata de Defesa Pública de Trabalho de Conclusão de Mestrado

Defesa: nº 23

Aos nove dias do mês de agosto de dois mil e dezessete realizou-se, na sala de Reuniões nº 104, Bloco L, da Regional Catalão/UFG, a Defesa Pública do Trabalho de Conclusão de Mestrado intitulado *A série césio 137 – Goiânia, rua 57, de Siron Franco: O uso da imagem na compreensão histórica*, de autoria da mestranda Andresa Maria dos Santos. Na ocasião, compareceu a Banca Examinadora, designada pela Coordenadoria do Mestrado em História – nível Mestrado Profissional, e composta pelos docentes Prof. Dr. Valdeci Rezende Borges, professor da Universidade Federal de Goiás - UFG/RC; Profa. Dra. Ana Helena Da Silva D. Duarte, professora da Universidade Federal de Uberlândia - UFU; Profa. Dra. Márcia Pereira dos Santos, professora da Universidade Federal de Goiás - UFG/RC. A sessão teve início às quatorze horas, sendo presidida pelo Professor Valdeci Rezende Borges (orientador) que abriu os trabalhos junto à Banca Examinadora. Em seguida, o Presidente da sessão passou a palavra à discente que teve quinze minutos para apresentar o trabalho. Após a apresentação, passou-se a palavra às componentes da banca que tiveram cada uma, vinte e cinco minutos para expor suas questões e observações sobre o trabalho apresentado, tendo a mestranda igual tempo para responder. Após o término da arguição, o Presidente da sessão solicitou que a candidata e o público presente se retirassem do recinto para que a Banca Examinadora pudesse proceder sua avaliação. Após a conclusão dos trabalhos de avaliação, as arguidoras atribuíram o seguinte resultado: Aprovado. Nada mais havendo a registrar, foi lavrada a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora. Regional Catalão, UFG, aos nove dias do mês de agosto de dois mil e dezessete.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Valdeci Rezende Borges (Orientador/ UFG/RC)

Profa. Dra. Ana Helena Da Silva D. Duarte (UFU)

Profa. Dra. Márcia Pereira dos Santos (UFG/RC)

ANDRESA MARIA DOS SANTOS

**A SÉRIE CÉSIO 137 - GOIÂNIA, RUA 57, DE SIRON FRANCO: O USO DA
IMAGEM NA COMPREENSÃO HISTÓRICA**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em História – Mestrado Profissional em História: História, Cultura e Formação de Professores da Unidade Acadêmica Especial de História e Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, aprovada em ___/___/___, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Valdeci Rezende Borges (UFG / Regional Catalão/INHCS – Orientador)

Profa. Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte (UFU/IARTE - Examinadora)

Profa. Dra. Márcia Pereira dos Santos (UFG/Regional Catalão/INHCS – Examinadora)

Profa. Dra. Regma Maria dos Santos (UFG/Regional Catalão/INHCS – Suplente)

Profa. Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU/ILEEL – Suplente)

Dedico este trabalho a todas as vítimas do acidente radioativo com o Césio 137 em Goiânia, que tiveram suas vidas interrompidas e transformadas pelo desastre naquele catastrófico outubro de 1987.

AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação só foi possível graças à generosidade divina, que me proporcionou saúde e oportunizou condições para chegar até aqui. Mais agraciada, ainda, pelos encontros com pessoas que constroem a história da minha vida.

Agradeço ao professor Dr. Valdeci Rezende Borges pela verdadeira e intensa orientação desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em História – Mestrado Profissional: História, Cultura e Formação de Professores, da UFG/Regional Catalão, e a seus docentes, pela luta diária na valorização da Educação e do professor.

Aos professores que compuseram a banca de qualificação, pelas contribuições ao lerem este trabalho ainda em fase de elaboração.

Imensamente grata à Siron Franco, que pronto e atenciosamente permitiu o uso de sua arte como fonte dessa pesquisa.

Especialmente agradeço aos meus familiares e amigos, que muito contribuíram no processo de construção desta dissertação, diretamente e indiretamente, com apontamentos teóricos e/ou gestos de incentivos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa Estado de Goiás, FAPEG, pela bolsa que me possibilitou cursar o Mestrado.

*[...] Ah minha cidade suja
De muita dor em voz baixa
De vergonhas que a família abafa
Em suas gavetas mais fundas [...]
Minha cidade doída [...]*

(Poema Sujo. Ferreira Gullar)

RESUMO

Esta dissertação, inserida no âmbito da História Cultural, objetiva atingir, em uma perspectiva interdisciplinar entre Arte e História, a compreensão histórica acerca do acidente, ou melhor, do desastre radioativo ocorrido em Goiânia, em 1987, por meio das representações imagéticas da *Série Césio 137*, de Siron Franco. Ter as imagens como fonte de pesquisa oportuniza refletir a respeito das representações e práticas que os seres humanos constroem a partir de suas percepções e concepções de mundo e de arte sobre os mais diversos acontecimentos no tempo e no espaço. Para compreender o acidente buscamos tratar do processo histórico de desenvolvimento da energia atômica e de sua implicação na indústria de tecnologia nuclear no Brasil; analisar o comportamento social diante das tragédias e desastres, assim como diante da relação entre a Arte, o Artista e a Sociedade. Na construção de nossa leitura e interpretação das imagens escolhidas que compõem a *Série Césio 137* e sua relação com o contexto histórico goiano, lançamos olhar para o artista como sujeito social que manifesta em suas produções posicionamentos ante o mundo. Atentamo-nos para a função do produtor de tais bens simbólicos como sujeito protagonista de seu tempo e sociedade, assim como para suas obras, sua estética e as linguagens que emprega, as quais nos permitem dialogar com os acontecimentos históricos, ao vislumbrar na Arte a possibilidade do engajamento social, para além de uma simples contemplação. Objetivamos, assim, refletir sobre o uso de obras de arte em sala de aula, partindo de sua contextualização histórica e social e de um conjunto de problemáticas, para a construção do conhecimento histórico. As imagens artísticas, como constructos sociais, culturais e estéticos, sinais e vestígios humanos no tempo, são documentos históricos e fontes de inesgotáveis possibilidades de interpretação; são narrativas e lugares que abrigam memórias das diversas práticas humanas, de sua inserção num tempo e espaço das relações que neles e com eles desenvolvem e das sensações e emoções que produzem e experimentam como aquelas relativas à *Série Césio 137*, da qual selecionamos algumas telas na busca de abordar o referido acontecimento a partir das representações do espaço e seus elementos constitutivos e das figuras humanas que nele circulam, com seus traços e marcas.

Palavras-Chave: Arte. História. Representação. Memória. Siron Franco. Série Césio 137.

ABSTRACT

This dissertation, inserted in the context of Cultural History, aims to have, in an interdisciplinary perspective between Art and History, a historical understanding of the radioactive accident, or rather, the disaster that occurred in Goiânia, in 1987, through the imaging representations of the *Cesium 137 Series*, by Siron Franco. Having the images as a source of study allows some considerations on the practices and representations that human beings build from their perceptions and conceptions of the world and arts about the most diverse events in time and space. To understand the accident, we analyzed the historical process of atomic energy development and its implication in the nuclear technology industry in Brazil, the social behavior in the face of tragedies and disasters, and in the face of the relationship between arts, the artist and the society. In the construction of our interpretation of selected images that make up the *Cesium 137 Series* and its relation with the historical context of Goiás, we see the artist as a social subject that shows, in his works, his views of the world. We also consider the role of the producer of such symbolic assets as the main actor of his time and society, as well as his works, aesthetics and languages he employs, which allow us the contact with historical events, by seeing in arts a possibility of social engagement, beyond simple observation. Therefore, we discuss the use of works of art in the classroom, starting with its historical and social contextualization and a set of problems for the construction of historical knowledge. Artistic images, such as social, cultural and aesthetic constructs, human signs and vestiges in time, are historical documents and sources of endless possibilities of interpretation; they are narratives and places that hold memories of different human practices, of their insertion in time and space of the relations that are developed in and with them, and of the sensations and emotions that they produce and experience, like those related to the *Cesium 137 Series*, of which we selected some screens in an attempt to address the historical accident, based on the representations of space and its constituent elements and of the human figures that flow in such representations, with their traces and marks.

Key words: Arts. History. Representation. Memory. Siron Franco. *Cesium 137 Series*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Área onde se localizava o Instituto Goiano de Radioterapia.....	52
Figura 2- Sala onde se encontrava o aparelho radiológico.....	53
Figura 3- Local onde a cápsula foi aberta.....	54
Figura 4- Área de contaminação isolada por tapumes.....	56
Figura 5- Estádio Olímpico de Goiânia com contaminados e o monitoramento da radioatividade.....	58
Figura 6- Siron Franco. Metamorfose Díptico, 1979.....	96
Figura 7- Siron Franco. O mapa, Série Césio, 1987. 160 x 200 cm. Técnica mista.....	119
Figura 8- Siron Franco. Rua 57a, 1987, 40 x 60 cm. Guache sobre papel.....	124
Figura 9- Siron Franco. Detalhe Rua 57a, 1987, 40 x 60 cm. Guache sobre papel.....	126
Figura 10- Siron Franco. Detalhe Rua 57a, 1987, 40 x 60 cm. Guache sobre papel (I)....	128
Figura 11- Siron Franco. Detalhe Rua 57a, 1987, 40 x 60 cm. Guache sobre papel (II)..	128
Figura 12- Siron Franco. Goiânia Rua 57 outubro de 1987, 1987. 40 x 60 cm Guache sob papel.....	130
Figura 13- Siron Franco. Primeira vítima, 1987, 155 x 135 cm. Técnica mista.....	135
Figura 14- Siron Franco. 2ª vítima, 1987, 155 x 135 cm. Técnica mista.....	138
Figura 15- Siron Franco. Rua 57b, 1987, 90 x 110cm. Técnica mista.....	140

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CNEN- Comissão Nacional de Energia Nuclear

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

FICA - Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental

FNDCT - Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

FUNARTE - Fundação Nacional de Artes

HUGO - Hospital de Urgências de Goiânia

IBGE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IEA- Instituto de Energia Atômica

IEN- Instituto de Energia Nuclear

INES - Escala Internacional de Eventos Nucleares

IPR- Instituto de Pesquisas Radioativas

MAG - Museu de Arte de Goiânia

MASP - Museu de Arte de São Paulo

PCN- Parâmetro Curricular Nacional

SPAM - Sociedade Pró Arte Moderna

UFG- Universidade Federal de Goiás

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I - ENERGIA NUCLEAR: CONTEXTUALIZANDO A QUESTÃO E ALGUMAS PRODUÇÕES IMAGÉTICAS SOBRE ACIDENTES RADIOATIVOS	32
1.1 Da descoberta da radioatividade, seus usos iniciais e debates suscitados	32
1.2 Pós e contras do Programa Nuclear	38
1.3 A trajetória da energia nuclear no Brasil	44
1.4 Rua 57 - Goiânia – GO - Brasil	47
1.5 Produções imagéticas audiovisuais, literárias e acadêmicas sobre o acidente radioativo ..	66
CAPÍTULO II - SIRON FRANCO: SEU PERCURSO E SUA ARTE	71
2.1 Arte e sociedade, o artista, a vida social e sua produção	71
2.2 Imagem e História: narrativa, testemunho e memória	78
2.3 Rememoração e Celebração, Memória e Trauma	84
2.4 Siron Franco: o artista, sua trajetória e sua linguagem	90
CAPÍTULO III - A SÉRIE CÉSIO 137 E O ACIDENTE RADIATIVO EM GOIÂNIA, 1987	107
3.1 Método, leitura de imagem e práticas educativas	107
3.2 Alguns aspectos da <i>Série Césio 137</i>	113
3.3 Espaços	117
3.4 Figuras Humanas	132
3.5 Mais algumas palavras sobre a <i>Série Césio 137</i>	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	150
1. Fontes Iconográficas	151
2. Bibliografia	152

APÊNDICES

1 - Correspondências	159
2- A <i>SÉRIE CÉSIO 137</i> – GOIÂNIA, RUA 57, DE SIRON FRANCO: Imagem e História em sala de aula.....	161
ANEXO - Carta de Autorização de uso de Imagens.....	189

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por objeto um conjunto de obras produzidas, em 1987, pelo artista plástico goiano Siron Franco, a qual recebeu o nome de *Série Césio 137*, e se refere ao acidente radioativo ocorrido em Goiânia naquele ano atingindo, sobretudo a Rua 57 e seus moradores. A proposta é recorrer ao uso de imagens artísticas, em específico, a desenhos e pinturas, na busca de uma compreensão histórica, de produção do conhecimento histórico e, posterior emprego no ensino regular de História, em particular, no Ensino Médio, em uma perspectiva interdisciplinar entre Arte e História. Nesse sentido, busca-se repensar as fontes históricas usadas e exploradas em sala de aula, por meio de sua contextualização social.

Em anexo a esta pesquisa desenvolve-se também um material pedagógico para ser usado no Ensino Médio, uma vez que esta dissertação está inserida no Programa de Pós-graduação Mestrado Profissional em História, no qual existe um olhar atento para com as práticas de ensino e educacionais. Esse material didático é constituído por seis pranchas e um livreto, que podem auxiliar educadores de História e Arte a abordarem o uso da imagem em sala de aula, de forma geral, e, em específico, acerca do acidente com o elemento químico Césio 137 que, de forma trágica, passou a fazer parte história de Goiás e da cidade de Goiânia, uma vez que o intuito desta investigação, primeiro, é promover a edificação do conhecimento histórico sobre a referida ocorrência radioativa reconstruindo-a, tendo como referência o conjunto de imagens criadas por Siron Franco a partir do fato “O artista produziu uma série de trabalhos que problematizavam as dimensões da catástrofe que se abatera sobre a cidade [...]” (PASSOS, 2007, p.40). Dentre esse conjunto de obras, diverso e numeroso, existem aquelas que compõem a série *Série Césio 137*, as quais foram apresentadas ou expostas na *Montesanti Galeria*, em São Paulo, na exposição denominada “Goiânia, Rua 57”, ainda no mesmo ano do ocorrido desastre com a radiação, que constituiu um drama para os goianos e que teve repercussão em todo o país e no mundo.

O nome da exposição advém do local, no Setor central, onde a cápsula, contendo o material radioativo, começou a ser desmontada após ter sido encontrada por catadores de materiais dispensados pelos habitantes da cidade, dos restos da urbe, em uma clínica desativada, após ter sido encontrada e vendida a um ferro velho situado nessa rua, dando início à contaminação de pessoas, animais e diversos materiais na região. Por meio da *Série Césio 137*, composta por desenhos feitos em papel Fabriano preto, com tinta guache e vinílica, e por pinturas em tela, com técnica mista, a partir de terra do lugar e outros materiais,

como tecidos, Franco denunciou o acidente e o descompromisso público daqueles que usam produtos contendo elementos químicos radioativos.

Sobre o referido acidente, segundo o próprio artista, ele produziu ao todo 115 desenhos sobre papel, dos quais “nem todos foram expostos”, além de 32 pinturas, nas quais utilizou materiais expressivos como “terra de Goiânia, tinta e chumbo”. Somam-se ao conjunto dessas produções oito esculturas em concreto e, posteriormente, outras produções em diferentes linguagens, como instalações e objetos: “uma série de 13 camas de ferro com colchões de concreto, resinas, chumbos e metais” (FRANCO, 2016). No entanto, neste trabalho, a abordagem se limitará a um conjunto de obras escolhidas referentes ao acidente ou desastre radioativo com o Césio 137 que foram produzidas, especificamente, no ano de 1987.

Assim, utilizamos como critério geral para a identificação e seleção de um conjunto de imagens o marco temporal advindo do ano de sua produção e passaremos a denominar, de ora em diante, esse conjunto de obras como *Série Césio 137*, mesmo que muitas delas não tenham figurado na Exposição da *Montesanti Galeria*, de São Paulo, denominada “Goiânia, Rua 57”. Julgamos oportuna essa delimitação, pois encontramos na bibliografia levantada e trabalhada informações díspares referentes ao número de trabalhos que comporiam a dita *Série Césio 137*, que ora é dita como que constituída por 23 pinturas, ora 37, mas que, segundo o artista, seria um total de 147 produções entre desenhos e pinturas.

Esse conjunto de obras pode ser encontrado em espaços artísticos físicos e virtuais, como no Museu de Arte de Goiânia (MAG) que possui quinze produções da *Série Césio 137*, além daquelas encontradas também em reproduções em diversos catálogos de exposições e em outros tipos de impressos como na *Revista da UFG: dossiê Césio 137*. Mas, é no espaço virtual, como na Galeria Clima; Galeria de Arte Contemporânea de Brasília³; blog Ar do Tempo⁴ e no site Issuu⁵, que traz o *Catálogo Siron Franco no Museu de Arte de Goiânia*, de 2014, com obras do artista no acervo do MAG, que temos a possibilidade de encontrar grande parte de suas produções, bem como, no site oficial do artista de Siron Franco⁶, dentre outros endereços virtuais. Além desses espaços a obra de Siron Franco, de forma geral, pode ainda ser acessada em outros suportes, dentre eles no catálogo da exposição coletiva na *Montesanti Galeria*, denominado *Angelo de Aquino, Antonio Henrique Amaral, Claudio Tozzi, Roberto Magalhães, Siron Franco (1987)*; no livro *Figuras e semelhanças, Pinturas de 1968 a 1995, Siron Franco*, de Dawn Ades; no catálogo *Brasil Cerrado: videoinstalação Siron Franco*, do

³ www.galeriaclima.com.br/

⁴ <http://ardotempo.blogs.sapo.pt/246307.html>

⁵ https://issuu.com/museudeartegoiania/docs/cat__logo_23_maio_2014

⁶ <http://www.sironfranco.com>

Museu de Arte Moderna do Rio, de 2012; no livro *Cicatrices: a arte e a natureza em obras de Frans Krajcberg, Siron Franco, Roberto Burle Marx, de Anamelia Bueno Buoro, Beth Kok e Eliana Aloia Atihé*, de 2007; no livro *Arte para jovens Siron Franco, o forasteiro*, de Waldir Ayala, de 1986.

De qualquer forma, diante da impossibilidade de nos atermos a esse vasto contingente de trabalhos no espaço restrito desta dissertação, optamos por realizar ainda outro recorte, escolhendo sete trabalhos para nossa análise. Priorizou-se as imagens que tocam em diferentes aspectos sociais da vida coletiva, mas também da intimidade dos indivíduos afetados pelo desastre, como por exemplo, as pinturas e desenhos que se referem aos espaços urbanos afetados e alterados, assim como algumas das representações sobre as vítimas diretas da radiação. Escolhemos imagens que acreditamos contribuir para o acesso ao passado de Goiânia com o Césio 137, sem descartar a possibilidade de exploração das outras representações que compõem a *Série Césio 137*, pois esse conjunto de imagens é composto por narrativas representativas e pertinentes à penetração nas dimensões do ocorrido, e que, em certa medida, estão inseridas no processo de construção do conhecimento histórico do evento.

A construção do conhecimento histórico e a capacidade de tomada de consciência, por meio da imagem, pode se dar através do reconhecimento das práticas e representações delas criadas pelos homens. Com isso, a imagem, como parte de uma realidade social e como prática cultural que atribui sentido e significado ao mundo, se torna objeto de estudo e, assim, meio de compreensão das ações e comportamentos humanos. Portanto, almeja-se abordar um conjunto de imagens artísticas produzidas por Franco que constituem a referida *Série* de trabalhos produzidos em 1987, pensando-o como representações visuais sobre a tragédia do acidente radioativo acima mencionado, como narrativas do acontecido e percebido, como modo de compreensão do ocorrido como lugar de memória.

Levar para a pesquisa e para o ensino de História as linguagens artísticas é enriquecedor, pois estas possibilitam abranger as relações entre o homem, o espaço, o tempo e suas manifestações. Assim, podemos perceber as obras de arte como suportes e meios de expressão, sobretudo, participantes da história, de sua época, de seu tempo, vislumbrando a função do artista como contador de histórias e pensador social.

A vivência como educadora tem me despertado para a dificuldade e o desafio de interpretar as fontes imagéticas na escola, mas não apenas do aluno, como também da sociedade de maneira mais ampla. A incompreensão, o não conseguir atingir e decifrar os sentidos e interpretações da imagem vem acompanhada de outras deficiências na relação arte-educação, produzindo, de certa maneira, questionamentos de meus alunos, tais como: o que

isso quer dizer? Para que isso e por que disso? Senti-me, desse modo, motivada a elaborar um projeto que abarcasse a questão da interpretação, da leitura da imagem.

A aproximação com as imagens nos dias atuais tornou-se necessidade diária; vivemos em um contexto formado por um universo visual. Desde os primórdios, viemos construindo representações visuais. É inerente à constituição humana exteriorizar sua percepção das experiências que vivemos por meio da arte. As imagens produzidas, ao longo do tempo, nos dá uma dimensão da História. Ainda observando os desafios do uso das imagens nas práticas educacionais, também percebo a frustração do aluno, quando se depara com a arte contemporânea, pois a ideia de obra depende ainda mais do esforço mental do espectador para encontrar seus significados.

Dessa forma, em meio a tantos artistas, para o desenvolvimento do trabalho, busquei uma referência na arte contemporânea brasileira. O goiano Siron Franco e suas obras tornaram-se, então, objeto de estudo, e o foco é perceber e interpretar as imagens construídas pelo artista acerca da tragédia radioativa em Goiânia. Assim podemos problematizar: as relações que se estabelecem entre as representações imagéticas e a realidade a que referem que lhes servem de referência? Há possibilidade de interação entre as imagens e os acontecimentos urbanos que representam as experiências dos alunos leitores? Como combater uma uniformização das expressões, das leituras e dos significados atribuídos aos fatos ocorridos na vida de nossas cidades? Que caminhos podem ser experimentados na busca de sair do estágio condicionado, uniformizado, produzido pela mediação, por exemplo; deixar o estado de apenas ver, e chegar àquele do olhar? Isto porque, de acordo com Tiburi (2014),

Ver é reto, olhar é sinuoso. Ver é sintético, olhar é analítico. Ver é imediato, olhar é mediado. O imediatismo do ver torna-o um evento objetivo. Vê-se um fantasma, mas não se olha um fantasma. Vemos televisão, enquanto olhamos uma paisagem, uma pintura (TIBURI, 2014, p.8).

No intuito de olharmos tais imagens e não simplesmente vê-las, logo requerendo maior afino e profundidade em nossa ação, buscando os significados nelas contidos, cabe ao historiador e pesquisador, segundo Pesavento (2005), levantar questões e problematizá-las: “se esse espectador é um historiador, ele deve ter uma pergunta a fazer a essa imagem e vai tomá-la como representação, ou seja, como traço ou fonte que se coloca no lugar do passado a que se almeja chegar” (PESAVENTO, 2005, p.87).

Assim, essa investigação histórica visa atingir, na experiência pedagógica e como pesquisadora, o olhar, indo além do ver, uma vez que o olhar é sinuoso e analítico. Dessa forma, intenta-se olhar as imagens de Siron Franco para enxergar algumas dimensões da

história de Goiânia acerca do mencionado acidente aí representadas e vice versa, pois este é um empreendimento permutável. A ponte que liga a Arte à História requer ser construída e percorrida, na busca de chegarmos aos procedimentos mentais empregados na elaboração das ideias e transfigurá-las em um dado estado de expressão, em representações sociais.

Siron Franco, nascido em 1947, na cidade de Goiás, é artista possuidor de obra diversificada que abrange a pintura, o desenho, objetos, instalações e várias intervenções urbanas. Sua obra é engajada nas questões que inquietam seu tempo e trata dos conflitos sociais e dos problemas que afetam nossas sociedades contemporâneas, como a violência, inclusive referentes à sofrida pelas mulheres, as relações de poder, a destruição da natureza. Iniciou sua carreira na década de 60 como desenhista autodidata produzindo retratos. Recebeu orientações de D.J. Oliveira e de Cleber Gouveia, que contribuíram para desenvolver sua técnica. Ainda nessa década, realizou suas primeiras exposições individuais, a princípio em Goiânia e depois conquistando novos espaços como Bahia e Brasília e em outras capitais, a exemplo de Rio de Janeiro e São Paulo, recebendo prêmios e tornando-se conhecido nacionalmente. A partir dos anos 90 ocorreu a internacionalização de sua produção e de seu nome, ao participar de exposições coletivas e individuais, tanto no Brasil como na Europa e no continente americano.

A escolha do artista Siron Franco, e de seus desenhos e pinturas referentes ao acidente radioativo, também foram impulsionadas por minhas observações no ensino de arte, ao perceber que os artistas goianos contemporâneos são pouco explorados em sala de aula, distanciando o aluno da cultura local, que embora seja rica, é pouco valorizada.

Portanto, podemos pesquisar a História de Goiás, de forma geral, e em específico, da cidade de Goiânia, por meio da arte. Assim, torna-se oportuno levantar outras questões tais como: que relações se estabelecem entre a ação do homem, o tempo, o espaço e as artes? Qual a função do artista na sociedade? Qual é o lugar e o valor histórico da arte em nossa sociedade atual? Nossas respostas diante destas indagações podem aflorar do imaginário de quem percebe o universo artístico, uma vez que, de acordo com Pesavento (2005, p. 87), “A imagem possui uma função epistêmica, de dar a conhecer algo, uma função simbólica, de dar acesso a um significado, e uma estética, de produzir sensações e emoções no espectador”.

Mas no contexto da utilização das imagens e da busca por aprender e lidar com sua função simbólica ou por acessar os significados nelas contidos, Joly (1994, p.9) nos aponta ainda, como exposto por Pesavento (2005), que uma vez que as utilizamos, “as olhemos, quer as fabriquemos, somos quotidianamente levados a sua utilização, decifração e interpretação”.

De forma geral, percebemos que as imagens, além de poderem ser uma expressão de grande complexidade, também despertam processos de cognição do indivíduo com relação ao mundo.

Para que a imagem execute sua função, conforme Pesavento (2005) em diálogo com Joly (1994), os questionamentos são indispensáveis ao expor o espectador a ela. É nesse momento que ele constrói a leitura de imagem qual, uma vez apreendida, responde às inquietações do indivíduo. Todavia o espectador só poderá construir perguntas em relação à imagem se tiver acesso à mesma e, simultaneamente, conhecer o contexto histórico em que foi produzida, quem a produziu e com que intenção, oportunizando a construção da leitura e da interpretação. Assim, a arte cumprirá sua função: dar acesso aos significados, como retro citado por Pesavento (2005).

Considerar a imagem como mensagem visual, complementa Joly (1994, p.61), composta de diferentes tipos de signos, equivale “a considerá-la como linguagem e, portanto, como instrumento de expressão e comunicação”, ou seja, podemos tratá-la tanto como expressão quanto como comunicação, e o interessante é que ela não escolhe a quem atingir, podendo, inclusive, comunicar-se com seu próprio criador. Ainda sobre as funções das fontes imagéticas, podemos dizer que, além de comunicar, estas também se ocupam em ser “instrumento interseção entre o homem e o próprio mundo”. Além do aspecto da comunicação, é “produção humana destinada a estabelecer relação com o mundo” (JOLY, 1994, p.67).

Assim, o objetivo central desta pesquisa é usar a imagem artística na construção do conhecimento histórico, na busca por reconstruir facetas do referido acidente, e posteriormente levar e colocar a arte na sala de aula do ensino médio como fonte de história, de conhecimento, explorando as manifestações locais ou regionais. Sendo, desta forma, primordial a contextualização social para interpretar e compreender a *Série Césio 137*, de Siron Franco, sustentada pela contextualização histórica, inserindo-os no estado de Goiás, na cidade de Goiânia e num dado tempo. Nesse sentido, é necessário, promover a arte como contadora de histórias e a História como impulsionadora do fazer artístico, em que a vida se mistura à arte, torna-se seu objeto, e produz um imaginário como o conjunto de representações, que podemos usar para construir saberes de maneira formativa.

O século XX, com os seus avanços tecnológicos e a consolidação do pensamento científico, passou a representar para a história da humanidade, mediante uma série de acontecimentos, como as guerras e as disputas, tanto pelo poder econômico, quanto ideológico, a impossibilidade de um mundo homogêneo, ao mesmo tempo marcado pela incerteza de um futuro seguro e promissor. Apesar da construção do futuro ser uma

responsabilidade da humanidade, é no passado que se busca as bases e referências para a projeção e compreensão do mesmo, fazendo com que o tempo de outrora possua significações para o presente. Diante das mudanças e transformações que tiveram o século XX, o passado é constantemente retomado para decifrar o presente e como orientação para o futuro.

Conforme as contribuições de Rüsen (2009, p.164) para a Teoria da História no que refere à relação de significar o passado,

A memória torna o passado significativo, o mantém vivo e o torna uma parte essencial da orientação cultural da vida presente. Essa orientação inclui uma perspectiva futura e uma direção que molde todas as atividades e sofrimentos humanos. A história é uma forma elaborada de memória, ela vai além dos limites de uma vida individual. Ela trama as peças do passado rememorado em uma unidade temporal aberta para o futuro, oferecendo às pessoas uma interpretação da mudança temporal. Elas precisam dessa interpretação para ajustar os movimentos temporais de suas próprias vidas.

Assim, em diálogo com Rüsen (2009), destaca-se a compreensão do passado para entender o presente e dar o direcionamento do futuro, com isso instigando os olhares entre o homem e aquilo que o cerca, prioritariamente, o tempo e o espaço. E, diante de sua complexidade, o ser humano pode conseguir entender, compreender e construir sua identidade, perceber sua singularidade, sua vida. Dessa maneira, um dos recursos para que esse passado seja reconstruído é a utilização da memória e do imaginário, de narrativas diversas, bem como documentos históricos, ou seja, os registros materiais servindo de fonte para a construção do conhecimento histórico.

Nessa perspectiva, Karnal e Tatsch (2009), tendo como referência alguns estudiosos como Le Goff e Pierre Nora, apontam novas fontes e documentos que passaram a servir à produção do conhecimento histórico.

Desde o século XIX, o conceito e a abrangência do termo documento histórico foram sendo ampliados. A Escola de *Annales*, no século XX, colaborou ainda mais para o alargamento da noção de fonte. Ao determinar que a busca do historiador seria guiada por tudo o que fosse humano, Marc Bloch demonstra que, ao mesmo tempo em que se amplia o campo do historiador, amplia-se, necessariamente, da tipologia da sua fonte. (KARNAL; TATSCH, 2009, p.14, grifo dos autores).

No século XX, com a Nova História, foram se ampliando os conceitos de documento histórico e, com eles, os campos de pesquisa e as formas de abordagem, como, por exemplo, a relação com a memória e as novas perspectivas de tratar os objetos artísticos, que distam da tradicional história metódica e da arte. As novas fontes documentais, como as imagens e os

imaginários, entendidos como a imaginação e o conjunto de imagens, vêm sendo objeto de estudo de muitos pesquisadores.

Dentro desse contexto, no campo das artes, não é raro encontrarmos artistas que têm como processo e estímulo de criação tragédias que afetam diretamente a sociedade e sua imaginação, em diferentes linguagens artísticas. Na expressão literária, o poema “A Rosa de Hiroshima”, de Vinícius de Moraes, de 1959, refere-se à preocupação do poeta com os fatores sociais, de modo geral, e, em específico, remete-nos à bomba de Hiroshima e seus efeitos nefastos.

Na esfera do cinema temos, dentre tantos, no gênero documentário, o filme *The Battle of Chernobyl*, de 2006, produzido pelo Discovery Channel, e o filme *Cisitandohernobyl: sinta a radiação* (2012), do diretor Bradley Parker, que retrata um grupo de pessoas visitando a cidade abandonada, que se tornou atração turística, inclusive hoje sendo intitulada “Cidade Fantasma”. Ainda abordando esse acidente nuclear, considerado o maior do mundo, podemos citar o documentário *La Supplication*, de Luxemburgo, que foi o grande vencedor da 18ª edição do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, FICA 2016, realizado em Goiás, além de outros.

No campo da pintura, podemos mencionar a *Série Césio 137*, de Siron Franco, composta por um conjunto de trabalhos produzidos após o acidente radioativo na cidade de Goiânia, em 1987, representando o local, objetos e animais, as edificações, pessoas atingidas pela radiação, e morte, recorrendo a materiais dali oriundos como terra e roupas.

Os questionamentos que podem ser aventados a partir das práticas e representações artísticas, pelo imaginário por elas tecido, são estimulados pelo impacto e pela percepção que se tem dos eventos acima mencionados e suas consequências. Essas representações e imagens permitem uma viagem temporal não apenas com o propósito de reviver o momento, mas sim de reconstruí-lo no imaginário individual e coletivo, dotando-o de significado. Não obstante, as obras de arte são meios de imortalizar os acontecimentos e pode-se considerá-las, conforme Nora (1993), como um “lugares de memória”.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, pronunciar as honras fúnebres, estabelecer contratos, porque estas operações não são naturais (NORA, 1993, p.13).

Nessa perspectiva, as imagens, as obras de arte, pinturas e outras manifestações, podem ser pensadas como lugares de memória, construídas com a intenção de materializar o

imaterial, de fixar a memória da sociedade mediante um acontecimento, e é nesse local de memória, que determinados grupos se reconhecem e se identificam. Segundo Nora (1993, p. 15)

À medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história. O sagrado investiu-se no vestígio que é a sua negação. Impossível prejudicar aquilo de que se deverá lembrar. Daí a inibição em destruir, a constituição de tudo em arquivos, a dilatação indiferenciada do campo do memorável, o inchaço hipertrófico da função de memória, ligada ao próprio sentimento de sua perda e ao reforço correlato de todas as instituições de memória.

Conforme o autor, a sociedade tem a necessidade de compreender a história e para isso usa-se a memória que se materializa em documentos, constitui-se em fontes que requerem abordagens peculiares e torna-se um desafio aos historiadores, pois é aberto um vasto campo de investigações que até então era restrito a grandes nomes e personalidades. Assim, hoje vive-se um contexto de materialização da memória, ou conforme Nora, de cristalização da memória.

Refletindo sobre a relação entre História e Memória, Le Goff (1990, p. 423), considera que:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-se em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que representa como passadas. [...] Deste ponto de vista, o estudo da memória abarca a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia e [...] certos aspectos do estudo da memória, no interior de qualquer uma destas ciências, podem evocar, de forma metafórica ou de forma concreta, traços e problemas da memória histórica e da memória social.

Assim, a memória é um dos meios fundamentais para se tratar dos problemas do tempo e da História, pois exerce a função de conservação das informações, dependendo da realidade tanto individual quanto coletiva. Já para Halbwachs (2006), compreende-se que tanto uma quanto a outra estão diretamente ligadas, uma vez que a memória individual depende do coletivo em razão dos seus referenciais e das relações que são estabelecidas em seu compartilhamento, isto é, devido à subjetividade de cada indivíduo. Porém, elas são bem definidas. Na medida em que o indivíduo experimenta ou testemunha algo, a sua memória tende a expandir, e conseqüentemente, a evoluir, ou seja, a memória não é algo estático, ela sofre mudanças ao longo do processo, que é caracteristicamente contínuo. Halbwachs (2006, p. 30) afirma também que: “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas

por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós”. A natureza da memória consiste nos testemunhos de outrem, mesmo que partam do indivíduo. Neste caso, de acordo com o autor:

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existem muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstituída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p.39).

Assim, as memórias em concordância dos mencionados desastres nucleares nos fazem recordá-los e reconstruí-los em base coletiva. A discussão sobre a memória permite entender o comportamento daqueles que os experimentaram, em especial dos testemunhos dos envolvidos no acidente com o césio em Goiânia, ou mesmo nas narrativas dos que sobreviveram em Hiroshima ou em Chernobyl.

Desta forma, deve-se entender que é preciso uma concordância ou mesmo uma tentativa de entendê-las buscando uma significação para as mesmas, pois toda e qualquer memória parte de um ponto em comum, ou melhor dizendo, de um local de origem. Com isso, quando a memória passa a ser cristalizada, pois ela é algo vivo, a partir das suas redefinições e quando não se é possível revivê-la, ela passa a ser considerada uma memória histórica e isto acontece por meio dos registros que se faz dela, que podem ser compreendidos como representação de algo ocorrido.

Para Chartier (1990, p. 20-21), a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de reconstruir em memória e de figurá-lo tal como ele é apreendido. De tal maneira, tem-se nas representações artísticas, a mediação entre um fato histórico e um interlocutor que o apreende à sua maneira e nos permite a sua compreensão no presente. Ainda segundo Chartier (1990), não existem práticas e culturas sem representações e a nova história cultural emprega um conceito de cultura amplo, pois é pensada como prática humana, considerando o sujeito inserido no mundo social, o que implica em seu modo de viver. As práticas e representações sociais nos permitem compreender a realidade. O autor acrescenta ainda que a relação entre cultura e poder permeia a vida social, a qual é marcada por diversos conflitos e tensões, havendo disputas no seu interior: “num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação”, são produzidas “lutas de representações”, que “têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os

mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e seu domínio” (CHARTIER, 1990, p. 17).

Conforme Pesavento (2005, p. 41), “As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo.” Nesta pesquisa, a compreensão do conceito de Representação é vista como o modo de ver, entender e ter o mundo e, assim, representá-lo, torná-lo presente por meio de imagens ou de outros esquemas mentais, que, como metodologia, requerem ser contextualizados, historicizados, inseridos no tempo, no espaço, numa dada forma de linguagem, assim tratar de quem é seu produtor e suas intencionalidades, abordando ainda tanto a imagem quanto seu produtor, sua forma e conteúdo, na busca de fazer revelar a realidade que representa e suas motivações e sentidos. Dessa forma, o conceito de imaginário social tem para nós grande valor e relevância, uma vez que abarca tanto a ideia de imaginação, como as diversas imagens produzidas por ela, podendo ser considerado o conjunto imagético produzido por uma sociedade.

Portanto, o campo do imaginário se refere àquele das representações e das imagens elaboradas sobre os mais variados aspectos da vida social, da atividade global dos agentes sociais, que se manifestam na diversidade de seus produtos. Os imaginários sociais constituem “pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer coletividade produz e através do qual [...] ela se percebe, divide e elabora os seus próprios objetivos”. Eles são produtos sociais por meio dos quais “uma coletividade designa a sua identidade; elabora certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de ‘bom comportamento’...”. Dessa forma, se é produzida “uma representação global e totalizante da sociedade como uma ‘ordem’ em que cada elemento encontra o seu ‘lugar’, a sua identidade e a sua razão de ser” (BACZKO, 1984, p. 309).

O imaginário social, elaborado e consolidado por uma sociedade “é uma das respostas que esta dá aos seus conflitos, divisões e violências reais ou potenciais”; sendo, desse modo, “uma das forças reguladoras da vida coletiva”. As referências simbólicas indicam os indivíduos que pertencem à mesma sociedade e definem também os meios inteligíveis de suas relações com ela, com suas divisões internas e suas instituições sociais. Assim, o imaginário social “torna-se o *lugar* e o *objeto* dos conflitos sociais” (BACZKO, 1984, p. 309-10, grifos do autor).

Mas, conforme Baczko (1984, p. 311), o imaginário social só se torna inteligível e comunicável por meio da produção de “discursos”, nos quais e pelos quais se efetua a reunião das representações coletivas numa dada linguagem. Ele se assenta e opera por meio dos sistemas simbólicos, que são construídos a partir da experiência dos agentes sociais, mas também de seus desejos, aspirações e motivações, permitindo aos grupos sociais um esquema coletivo de interpretação das diversas experiências individuais e uma codificação das expectativas e esperanças, além de sustentar os indivíduos em suas ações comuns, oferecendo um sistema de orientações expressivas e afetivas. Logo,

[...] o imaginário social *informa* acerca da realidade, ao mesmo tempo que constitui um apelo à ação, um apelo a comportar-se de determinada maneira. Esquema de interpretação, mas também de valorização, o dispositivo imaginário suscita adesão a um sistema de valores e intervém eficazmente nos processos da sua interiorização pelos indivíduos, modelando os comportamentos, capturando as energias, e, em caso de necessidade, arrastando os indivíduos para uma ação comum. (BACZKO, 1984, p. 311, grifo do autor).

Buscando, ainda, entender o conceito de imaginário, as reflexões de Evelyne Patlagean (1993), nos ajudam. Ela o emprega como sinônimo de representação. No universo das diferenças culturais, a autora destaca o diálogo entre tais diferenças e os múltiplos testemunhos do imaginário, como o textual, o oral, o visual etc. Para ela,

[...] o domínio do imaginário é constituído pelo conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam. Isto é, cada cultura, portanto cada sociedade, e até mesmo cada nível de uma sociedade complexa, tem seu imaginário (PATLAGEAN, 1993, p. 291).

Já no que refere aos aspectos metodológicos desta investigação, além dos já mencionados procedimentos de contextualização social da documentação e de buscarmos olhar tais imagens e representações, e não apenas vê-las, o que pressupõe maior densidade, pois se almeja atingir os significados nelas contidos, o que podemos realizar, conforme Pesavento (2005, p. 87), levantando questões e problematizando-as, julgamos necessário considerar alguns elementos que podem contribuir na leitura, na análise e interpretação delas.

Conforme Campos e Faria (2009, p. 38-42), para “ler” uma pintura, isto é, decodificá-la, além de compreender o contexto histórico no qual a obra foi produzida, devemos abordar e apreciar essa linguagem, atendo aos estilos, de época e do autor, suas características e fases, seu temas, cores e técnicas peculiares; ao tema ou os temas que foram objetos de atenção da

sociedade em dado tempo, dentre eles os científicos, religiosos, mitológicos, naturais, urbanos etc.; ao simbolismo, pois os símbolos sempre representam algo e estabelecem dada correspondência de ideias ou analogias, como certo tipo de estrela e animais... ; à técnica empregada para manifestar a criação e a habilidade do artista em emprega-la ou inová-la, como o afresco, a têmpera, a encáustica, a pintura a óleo, o grafite...; a questão do espaço e da profundidade, da luz e da cor que criam e revelam a forma e o tamanho dos corpos, sugerem emoções e requerem atenção especial por constituírem uma perspectiva. Esses elementos precisam ser lidos na busca de extrair os significados mais profundos da mensagem veiculada na obra.

Se problematizar, levantar questões, erigir um questionário é uma indicação metodológica indispensável, de acordo com Pesavento (2005), na procura de clarear esses procedimentos, os ensinamentos de Campos e Faria (2009) podem ainda nos ajudar. Nesse sentido, os autores apontam que para a interpretação de uma pintura alguns questionamentos são importantes, tais como: Qual é o tema da obra? O que a cena representa? O fato representado é histórico? Quando ocorreu? Que elementos compõem a cena? O que vem em primeiro plano e no plano secundário? Que recursos o artista empregou para construir a noção de espaço e profundidade? A representação apresenta diferenças no que refere ao conteúdo em relação a outros documentos? Qual é a figura central da obra? Como ela é representada? O que ela representa? Que relação ela estabelece com as demais figuras ou personagens que compõem a cena? Há diferença na forma como esses personagens são representados? Que símbolos estão presentes na obra? Que princípios estão ligados a esses símbolos ou o que eles representam? Há relação entre as cores, entre símbolos e personagens? Que significados os elementos presentes na pintura podem ter? Há movimento ou a cena é estática? Ela indica conflitos, harmonia, equilíbrio, dramaticidade? Que ideias e valores evoca a imagem? Que mensagem a obra emite?

Pensar na imagem como documento histórico é pensá-la no seu contexto. Meneses (2003, p.21) atenta para a condição de que a imagem, em geral, tem sido utilizada apenas como ilustração, ou mera confirmação, de determinados conhecimentos já produzidos e até mesmo instituídos. Ao mesmo tempo em que a historiografia ilustrou suas páginas escritas com as fontes imagéticas, a História da Arte se ocupou em atribuir valores estéticos às imagens artísticas, deixando o contexto como mero coadjuvante do processo artístico.

No entanto, na contemporaneidade, as imagens propõem novos desafios e o seu uso é considerado um assunto pertinente e vem sendo abordado por pesquisadores de maneira crítica. As teorias pós-modernas, como o Estudo da Cultura Visual, vêm estabelecendo

problemáticas vivenciadas tanto pela historiografia quanto pela História da Arte, propondo assim, relações de interesse entre as imagens e o processo de construção do conhecimento. Segundo Meneses (2003), a História da Arte é o primeiro campo de conhecimento que reconheceu o potencial cognitivo da imagem. Assim,

Recentemente, muitos historiadores têm-se preocupado com examinar as relações entre sua disciplina e as imagens. Muitos apontam a importância das fontes visuais a partir dos anos 1960, e mesmo antes, fundamentando-se na ampliação da noção já agora consolidada de documento, em História e, portanto, na abertura de novos horizontes documentais (MENESES, 2003, p. 19).

A abertura desses novos horizontes documentais possibilita abordagem da imagem e da cultura visual, enquanto elementos do processo metodológico nessa pesquisa. Observa-se que a cultura visual não se limita em analisar as imagens artísticas apenas na perspectiva de seu contexto, tampouco, em sua leitura formal estética. O estudo da imagem, por meio da abordagem da cultura visual, possibilita uma análise ampla em que o visível abre espaço para o visual.

Nessa passagem do visível para o visual, foi necessário reconhecer e, de certa maneira, integrar três modalidades de tratamento: o documento visual como registro produzido pelo observador; o documento visual como registro ou parte do observável, na sociedade observada; e, finalmente, interação entre o observador e observado (MENESES, 2003, p 17).

Ou seja, compreender as propostas e enfoques da cultura visual é centrar as questões no processo da visualidade, pois passa pela dimensão cultural do olhar, dimensão histórica e artística. Porque “a imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão” (KNAUSS, 2006, p. 99). É à visualidade que a cultura visual se dedica. Como explica Knauss (2006, p. 107), “trata-se de abandonar a centralidade da categoria de visão e admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão”.

A escolha do método de análise da *Série Césio 137*, de Siron Franco, se constrói por meio das abordagens da cultura visual por ressaltar o fato de que as imagens são resultados de um processo que envolve o contexto da produção e a receptividade da obra pelo espectador. Uma vez que, o contexto do acidente radioativo possibilitou ao artista Siron Franco construir as representações visuais e, por conseguinte o contexto do acidente proporcionou experiências

visuais naquele que tem o contato com tais representações. Nesse sentido, Sêrvio (2014, p.6) aduz:

Para os autores que trabalham com Cultura Visual as imagens importam, pois, em vez de simplesmente refletirem a realidade ou um contexto (como costuma entender o senso comum), nossa relação com as imagens afeta/constrói percepções sobre o mundo e sobre nós mesmos, influenciando nossas ações. Portanto, as imagens estão intrinsecamente conectadas à política e às relações de poder. Contudo, isso não significa que os autores focam seus esforços exclusivamente na interpretação de imagens ou no papel delas na dinâmica social.

É pertinente reiterar que as abordagens propostas pela perspectiva e método da cultura visual são o que direciona as análises, provocando até mesmo a compreensão das imagens da *Série César 137* enquanto um produto estético e ainda, ao mesmo tempo em que na dinâmica social é que se constitui os processos de visualidade.

Assim, o ato de ver a obra de Franco como fonte documental requer um olhar que busque identificar elementos importantes para sua interpretação, para decodificá-la, no qual abordamos o contexto, o autor e a obra, o conteúdo da mesma, bem como sua forma. Nesse sentido recorreremos, ainda, às reflexões do campo da semiótica peirceana para discorrer sobre as imagens de Siron Franco por meio de uma leitura iconográfica que as busca conhecer e descrever o signo, o qual representa algo, percebendo a relação analógica entre o significante e aquilo a que refere. Leitura essa também iconológica, por visar tratar de suas dimensões simbólicas, dos significados atribuídos e convencionados, alegóricas e emblemáticas, sobre a qual nos debruçaremos mais detidamente no capítulo que aborda a *Série César 137*, em si. Desse modo, no intuito de apreendermos as representações do artista acerca do acidente radioativo de Goiânia, recorrendo ao conjunto de imagens que constituem a referida série e que expressam o pensamento de seu criador sobre o fato, dividiremos nosso trabalho em três capítulos.

No primeiro, intitulado “Energia nuclear: contextualizando a questão e algumas produções imagéticas sobre acidentes radioativos”, tratamos a princípio da Questão Nuclear no mundo, em especial nos Estados Unidos, focando os prós e contras do programa nuclear, bem como a trajetória da energia nuclear no Brasil, o caso de Goiânia e a das produções imagéticas, audiovisuais e literárias sobre esse acidente radioativo.

No segundo capítulo, “Siron Franco: seu percurso e sua arte”, abordaremos a relação intrínseca entre arte e sociedade, artista e vida social, vislumbrando tratar do posicionamento do artista diante o contexto histórico e social, de algumas questões inerentes à interação arte e história, pensando, ainda, a imagem como narrativa, como lugar de memória e testemunho,

assim como de rememoração no pós-trauma, para em seguida, nos atermos, em específico à figura de Siron Franco, sua trajetória artística e produção imagética ao redor do acidente radioativo na referida *Série*. Versamos nesse capítulo, sobre algumas perspectivas entre a arte e a história, especificamente a imagem como, narrativa, memória e testemunho.

No terceiro capítulo, denominado “A *Série Césio 137* e o acidente radioativo em Goiânia, 1987”, abordaremos algumas das imagens da referida série de Siron Franco, produzidas sob o olhar voltado para seu contexto histórico e social, e que as imagens expõem seu engajamento político e ambiental, no intuito de construir um conhecimento acerca do incidente bem como as características estéticas e sociais de suas representações. Além disso, o referido capítulo, como já dito, abordará as imagens pela perspectiva da semiótica, tendo como método para a análise delas, as leituras iconográfica e iconológica, que serão definidas no início de tal capítulo.

A metodologia e as leituras apresentadas não têm intenções de padronizar e nem exaurir as possibilidades de interpretação da *Série Césio 137*; no entanto, as análises das pinturas escolhidas como documento para esta leitura norteiam nossa interpretação, na qual as consideramos como narrativas sobre o acidente e suas consequências, que atingiram e ainda atingem vários aspectos da vida social, mesmo que possam surgir diferentes leituras e interpretações para as mesmas imagens aqui apresentadas, lugares de memórias sobre o ocorrido na Rua 57 em Goiânia, em 1987, que estão fixadas e, neste trabalho são como fontes históricas.

O contato com as narrativas visuais da *Série Césio 137* possibilita-nos acessar memórias do desastre em Goiânia com a radiação, e nesse processo, nitidamente, o passado retoma-se e este nos inquiete viabilizando debates acerca das consequências do acidente abarcando questões políticas, sociais e culturais. Além disso, acreditamos que esse conjunto de imagens abre caminhos para reflexões sobre as relações que construímos com os lugares e com todos elementos que os compõem, que constituem a paisagem cotidiana, como as construções, a vegetação e até mesmo os animais. A poética que envolve as imagens da *Série Césio 137* trata das ações sociais e o coletivo, mas também toca na intimidade, e até mesmo nos momentos de solidão extrema, na morte.

CAPÍTULO I

ENERGIA NUCLEAR: CONTEXTUALIZANDO A QUESTÃO E ALGUMAS PRODUÇÕES IMAGÉTICAS SOBRE ACIDENTES RADIOATIVOS

É objetivo, neste capítulo, refletir sobre a questão da energia na sociedade contemporânea, inserindo-a no contexto histórico, isto é, historicizando-a. Para tanto, focaremos, de início, o contexto norte americano, os prós e os contras levantados em torno do programa nuclear, para, em seguida, tratarmos de seu percurso na realidade brasileira e do caso do acidente radioativo de Goiânia. Por fim, mencionaremos algumas produções imagéticas a respeito deste, abrindo o caminho para tratarmos de Siron Franco e sua *Série Césio 137*.

Muitas transformações, que o cenário histórico do século XX presenciou, e que podem ser consideradas como avanços tecnológicos, advindos daqueles científicos, fizeram com que a humanidade percebesse, de maneira catastrófica, a interligação de várias esferas de sua existência como as econômicas, ideológicas, sociais e políticas. Consoante a esse contexto, consideramos que o homem encontra-se na busca de uma compreensão de suas ações passadas a fim de lidar com o presente conturbado e obscuro, e à guisa de conseguir projetar seu futuro, na expectativa de alguma certeza em tempos incertos e de ações extremas.

Portanto, neste primeiro capítulo, objetiva-se, numa perspectiva histórica, abordar o desenvolvimento da indústria nuclear, os acontecimentos relacionados com a radiação, como os bombardeamentos atômicos das cidades de Hiroshima e Nagasaki (1945), o acidente de Chernobyl, na Ucrânia, em 1986, e aquele de Goiânia. Tais eventos, dentre outros, como de Liverpool, em 1957, e da Pensilvânia, em 1969, fizeram com que a humanidade engendrasse dúvidas a respeito da utilização dos elementos nucleares, bem como dos avanços tecnológicos, sendo tais, ainda hoje inspiração para a produção de muitas imagens artísticas. Assim, julgamos pertinente levantar questões relacionadas às contribuições e aos riscos que o uso da energia nuclear provocou e provoca em nossas sociedades atuais.

1.1 Da descoberta da radioatividade, seus usos iniciais e debates suscitados

As grandes descobertas científicas realizadas pelo homem ao longo da história permitiram que ele modificasse seu ambiente e comportamento, incluindo a formação de um pensamento mais crítico, mesmo acerca do dito conhecimento científico e de seus frutos.

Imbuídos desse pensamento, foi possível perceberem que a “manipulação” em laboratórios de pequenas partículas e matérias, como o átomo, poder-se-ia gerar uma força que alteraria ou redefiniria os rumos da sociedade e da ciência.

Dentre essas descobertas nucleares, que influíram sobremaneira na humanidade e culminaram na manufatura da bomba atômica, e na aclamada utilização da energia nuclear, considerada limpa, ao longo do tempo, trouxeram à tona questionamentos importantes visando garantir um futuro mais seguro e promissor.

Um fato histórico que chamou a atenção do mundo no século XX foi o efeito devastador causado pelas bombas atômicas lançadas pelos Estados Unidos em Hiroshima e Nagasaki, em 1945, que resultaram no fim da Segunda Guerra Mundial. Mas a criação da bomba recorreu aos estudos de Newton e ao descobrimento da radiação ao final dos anos de 1800. Conforme o historiador Eric Hobsbawn (1995, p.57-8, grifo do autor),

Nenhum campo das ciências parecia mais firme, coerente e metodologicamente certo que a física newtoniana, cujas bases foram solapadas pelas teorias de Plank e Einstein e pela transformação da teoria atômica que se seguiu à descoberta da radioatividade na década de 1890. Era objetiva, ou seja, podia se submeter a observação adequada, sujeita a limitações técnicas na aparelhagem de observação (por exemplo, o microscópio ou telescópio ópticos). Não era ambígua: um objeto ou fenômeno era uma coisa ou outra, e a distinção entre elas era clara. Suas leis eram universais, igualmente válidas no nível cósmico e micro-cósmico. Os mecanismos que ligavam os fenômenos eram compreensíveis (isto é, capazes de ser expressos como “causa e efeito”).

As primeiras descobertas da radioatividade nos fins do século XIX, em especial, a do urânio, o qual fora pesquisada por Becquerel e, posteriormente, por Marie Curie, cujos estudos consistiram em sua medição através da ionização do ar, foram aprofundadas de modo a observar as reações dos átomos do urânio e, por conseguinte, de outros elementos químicos que também apresentam níveis específicos de radioatividade, como o polônio, o célio, e o plutônio. Curie acabou por pagar um preço alto por suas pesquisas e experimentos, sendo acometida por câncer. Todavia, legou à humanidade uma grande colaboração para o desenvolvimento da ciência no final do século XIX. Já no século seguinte, outros cientistas também enveredaram pelos caminhos da pesquisa nuclear, o que culminou no desenvolvimento das bombas atômicas na década de 1940, *Little Boy* e *Fat Boy*, lançadas em Hiroshima e Nagasaki, respectivamente.

As construções das referidas bombas, sob tutoria norte-americana, além de vários testes com elementos utilizados para as suas confecções, pertenceram a um conjunto de

eventos denominados “Projeto Manhattan”, que só pode ser concretizado graças ao empenho de vários cientistas de diferentes nacionalidades. Conforme Merçon e Quadrat (2004, p. 28), os americanos perceberam que haveria grande possibilidade do desenvolvimento de uma bomba semelhante por parte dos alemães, justificando assim a criação do retro citado projeto, cujo custo foi estimado em dois bilhões de dólares, reunindo uma grande concentração de cientistas trabalhando em um só tema.

O “Projeto Manhattan”, de acordo com o que foi exposto, teve como principal propósito a produção de armas nucleares, sendo realizados testes no deserto de Alagomordos, Novo México, EUA, incluindo o primeiro com bomba nuclear. Esse evento histórico ficou conhecido como “Experiência Trinity”, e finalizado em 1942, obteve sucesso, tendo sua comprovação definitiva em 1945. Os testes demonstraram alto poder de devastação de tais armas, acarretando preocupações por parte dos cientistas com relação aos problemas como negligências ou mesmo desconhecimentos das descobertas recentes com os materiais envolvidos. Um dos cientistas que compôs o “Projeto Manhattan” foi Neils Bohr. Segundo Ribeiro (2009, p. 149),

[...] Niels Bohr, um dos descobridores da física nuclear e Prêmio Nobel, escreveu que estava sendo criada uma arma de potência sem precedentes, que modificaria, completamente, as condições de todas as guerras. Advertiu ainda que, caso não se realizassem, de imediato, acordos para o controle do emprego dos novos materiais radioativos, qualquer vantagem temporária, por maior que fosse, poderia ser superada, constituindo uma ameaça permanente à civilização. Além disso, afirmava que, desde o início, o Projeto Manhattan mostrara-se incontrolável.

Diante das circunstâncias com relação ao potencial destrutivo da bomba, havia a preocupação com o controle tanto de seus componentes quanto das questões políticas, que influenciariam nos aprimoramentos realizados. De acordo com Strathern (1998, p.72), “O maior perigo imediato é a probabilidade de que nossa demonstração de bombas atômicas precipite uma corrida na produção desses artefatos entre os Estados Unidos e a Rússia”. Além disso, foi sugerido por Bohr um acordo internacional com relação ao uso dos recém-criados armamentos para que não fugissem, ou mesmo, desrespeitassem os princípios éticos estabelecidos pelas comunidades científicas. Porém, isso acabou não se concretizando. Ainda segundo Strathern (1998, p. 71-72), “em 1944, escrevera a Roosevelt induzindo-o a partilhar o segredo da fissão nuclear com os aliados (inclusive os russos), de modo que se pudesse chegar a um acordo internacional sobre o controle dessas armas”.

Apesar do pedido de controle, em agosto de 1945, milhões de pessoas morreram em consequência das bombas lançadas em Hiroshima, de urânio, e de plutônio, em Nagasaki esses fatos mostraram o efeito devastador da ação das armas nucleares e tiveram enormes desdobramentos até os dias atuais.

Os efeitos da bomba atômica são inúmeros. Além de milhares de mortos e devastação da cidade onde for jogada a bomba, há também a ocorrência de lesões traumáticas graves (feridas, fraturas, síndrome de compressão etc.), queimaduras de primeiro, segundo e terceiro grau pelo corpo, queimaduras dos órgãos da retina, consequências radiológicas (síndrome de radiação, alterações genéticas, tumores cancerosos etc.). São considerados efeitos indiretos para as pessoas aqueles que se deveram à destruição, ou profunda deterioração, da base material e técnica, ao descenso da economia e à deterioração de todos os níveis de vida social (RIBEIRO, 2009, p.152).

Porém, tais efeitos nefastos da bomba atômica e da radiação nuclear não são os únicos a serem listados:

Além disso, outro fator importante que também deve ser considerado é em relação às consequências, primeiramente genética ou mesmo biológica acarretada pela alteração no organismo iniciada pela exposição à radiação. Estes efeitos tem uma duração indeterminada instalando-se e modificando o DNA, fazendo com que outras vítimas sejam acometidas ao longo de vários períodos. Com isso, pode-se verificar contextos ainda mais complexos quando se refere aos reflexos psicossociais no comportamento de todas as sociedades ligadas ou não à realidade da radiação, pois o preconceito torna-se um dos obstáculos para uma reestruturação das mesmas (RIBEIRO, 2009, p.152).

Ainda de acordo com Ribeiro (2009, p.152-153):

Quanto aos efeitos genéticos, que estão situados na esfera das consequências tardias, apresentam-se durante dezenas de anos em gerações sucessivas, nos descendentes das pessoas que ficaram expostas à irradiação. Nos casos de Hiroshima e Nagasaki, é visível, ainda nos dias atuais, um certo tipo de preconceito sobre aqueles que foram expostos à bomba. Os Hibakushas revelam que, no Japão, no período da reconstrução das cidades, encontravam dificuldades para arrumar emprego, casamento, casar os próprios filhos etc. Em ambas as cidades, mesmo anos depois da explosão, apareciam pessoas com catarata, leucemia ou algum tipo de câncer. Ainda hoje, há casos de pressão alta, câncer, problemas hepáticos, cardíacos e diabetes relacionados aos efeitos radiológicos da bomba atômica. Como relata o presidente da Associação dos Hibakushas do Brasil, Takashi Morita, o preconceito contra os sobreviventes e seus descendentes ainda existe.

Após tais acontecimentos com a produção e o uso das bombas nucleares como recurso de demonstração de poder e ferramenta para a destruição, a opinião pública a respeito de seu emprego em larga escala ou mesmo a respeito da criação de uma nova realidade armamentista no mundo, inclusive durante a Guerra Fria, foi abalada, gerando um imaginário do medo e de terror. Desconfianças e temores que se estenderam para outras nações, como o Brasil, que na década de 1950, criou campanhas pela proibição da bomba atômica, lideradas pelo Partido Comunista Brasileiro. Esse Partido trouxe a questão para discussão, produziu polêmicas importantes no que refere ao comportamento das nações altamente capitalistas, a exemplo dos EUA, que fora o principal responsável pela construção das bombas. Para Ribeiro (2009, p.165-166, grifos do autor),

Os comunistas brasileiros souberam se utilizar dos relatos de sobreviventes de Hiroshima e Nagasaki a fim de conseguirem conquistar sua cota de assinaturas na campanha pela proibição das armas atômicas. Além disso, fizeram um importante trabalho de esclarecimento à população sobre as consequências para a humanidade da utilização da energia nuclear em conflitos armados. Importa ressaltar que os jornais da grande imprensa não explicavam o que era a bomba atômica e seus efeitos catastróficos. Foi especialmente através de seus “comícios-relâmpagos”, “comandos”, palestras, enterros simbólicos, panfletos, e, principalmente, por intermédio de sua imprensa, que a população, de uma maneira geral, ficou sabendo sobre os efeitos da radiação causados por explosões atômicas e sobre as consequências de uma guerra nuclear.

Isso gerou representações diversas acerca das catástrofes e discussões sociais sobre eficácia e o poder de destruição das armas nucleares. Os danosos efeitos da radiação provocaram polêmicas a respeito da energia nuclear que percorreram instâncias científicas e outras, político-sociais, estabelecendo um paradoxo entre a necessidade e sua utilização, sobretudo na forma desse tipo de armamento recente, com a falta de um controle total dos seus efeitos.

Mesmo diante dos dilemas, ainda na década de 1950, foram criados no mundo programas de construção de usinas nucleares para a produção de energia limpa, destacando o aspecto positivo do uso da fonte nuclear. Entretanto, diante disso, surgem novas preocupações com relação à segurança de seu emprego para produzir eletricidade. Segundo Goldemberg (1998, p. 100), “o uso da potência nuclear para a produção de eletricidade foi um subproduto do desenvolvimento dos reatores nucleares com fins militares durante e após a Segunda Guerra Mundial”.

Contudo, as polêmicas a respeito da energia nuclear da energia nuclear, então atenuadas com a possibilidade de novos usos da mesma, continuaram presentes no imaginário social, trazidos à memória os fatos de Hiroshima e Nagasaki, com a intensificação da chamada Guerra Fria, o que perdurou por quase 40 anos. Nesse período, os pensamentos que se instalaram foram a respeito da confecção e detonação das bombas nucleares, mas outro ponto que deve chamar a atenção é a construção de usinas nucleares, indústrias atômicas, que ao longo do processo adquiriu grandes proporções devido à possibilidade da substituição de recursos naturais como o carvão e o petróleo pela produção de uma energia renovável a partir da manipulação de elementos atômicos.

Em diálogo com Myers III (1980, p. 19-20), as discussões acerca da viabilidade do uso da energia nuclear e a construção dessas indústrias surgiram, especificamente, nos Estados Unidos graças à grande dependência que esse país tem com o petróleo estrangeiro, ou mesmo do carvão. É fato que o petróleo, quando extraído e refinado, não pode ser reaproveitado, ou seja, não possui características renováveis, diferentemente da energia nuclear, que, além de ser limpa, oferece condições melhores condições de manipulação. Por outro lado, deve-se pensar com relação à segurança, pois, de acordo com a realidade naquele período, as usinas nucleares eram consideradas seguras, isto é, sendo rigorosamente controladas a partir de normas impostas por órgãos legisladores ligados ao governo. No entanto, mesmo com o controle por parte dos envolvidos, ainda existe o perigo no que se refere à manipulação de materiais considerados radiativos, pois se têm resultados catastróficos na vida orgânica.

O programa nuclear nos Estados Unidos se fixou na década de 1960, tendo como propulsores relevantes o próprio aumento de instalações de indústrias atômicas e a alta do preço do petróleo; por isso muitas empresas passaram a aderir ao programa utilizando-se das vantagens econômicas disponibilizadas por ele. Isso se confirma por meio de um relatório redigido pela Arthur D. Little Inc., em 1968 no qual consta que as empresas voltadas à utilidade pública escolhiam o fornecedor de energia e deveriam informar a energia gasta para as suas produções (MYERS III, 1980, p 86-88).

Em 1957 começou a funcionar a primeira usina nuclear de categoria civil e em plena década de 1970 esse número aumentou para 15. Com isso houve o crescimento, anteriormente mencionado, de usinas construídas com intuito de abastecer empresas que a solicitavam. Durante o processo do funcionamento do programa houve também uma imposição do Congresso encabeçada pelo Comitê Conjunto de Energia Atômica, e do Executivo do governo americano, com a Comissão de Energia Atômica e, posteriormente a Administração de Pesquisa e Desenvolvimento da Energia. Dessa forma, estabeleceu-se o compromisso para a

utilização da energia atômica, mas um problema que surgiu foi a regulamentação desse programa, tanto que isso gerou grande impacto nos setores comerciais e industriais, principalmente de ordem econômica, pois era necessária a aprovação do mesmo pelas partes envolvidas, além de discussões sobre o reaproveitamento do combustível nuclear (MYERS III, 1980, p.89).

Com relação a outros países, na década de 1970, nações como a Indonésia, Polônia e Turquia também passaram a obter tal tecnologia e construíram usinas nucleares, aumentando a preocupação pública no que se refere à segurança da energia nuclear.

1.2 Pós e contras do Programa Nuclear

O debate sobre as preocupações, ou mesmo as repercussões envolvendo as usinas nucleares, geraram e ainda geram posicionamentos diferentes. O ponto central da discussão refere-se à segurança, ou seja, dos riscos que a energia nuclear pode acarretar. O que se sabe é que as radioatividades emitidas por determinados elementos como o rádio (Ra), polônio (Po), urânio (U) e cério (Cs) são superiores a radioatividade de qualquer outro elemento. Essa radioatividade é determinada pelo peso molecular e pela emissão de partículas, devido à maior quantidade de prótons existentes dentro do núcleo.

Dessa forma, observa-se o quanto é agressiva a radioatividade dos elementos retro citados, não existindo níveis seguros para a absorção do ser humano. Este é constantemente exposto à radiação natural do meio ambiente, e ainda, em ambientes artificiais, como as indústrias, ou mesmo nas proximidades de aparelhos alimentados por esses elementos, que apresentam alto grau de periculosidade para a saúde humana, pois são agentes cancerígenos. Com isso, é necessário reiterar a importância das normativas que irão regulamentar todas as atividades nucleares dentro e fora do ambiente das indústrias, as quais estão à mercê de acidentes provocados, seja por incertezas quanto à segurança, negligência, ou conhecimento insuficiente para tratar do assunto (XAVIER et al. , 2014, p.48).

Conforme Myers III (1980, p.117),

Poucas pessoas negam a possibilidade de perigo nas usinas de energia nuclear, em consequência de acidentes que resultassem na liberação de materiais radioativos. Mas há profundas divergências quanto à probabilidade da ocorrência de acidentes importantes, quanto ao possível perigo desses acidentes e quanto à eficácia de medidas que estão sendo ou poderão ser tomadas a fim de obstar aos acidentes.

De acordo com a citação acima, os problemas ligados à radiação referem-se, definitivamente, aos acidentes nas usinas, sendo que o primeiro ocorreu no Canadá, na usina de Chalk River, em 12 de dezembro de 1952. Porém, o acidente ocorreu internamente e se deu dentro do reator. Seis anos depois, na mesma estação nuclear, houve outro acidente, dessa vez envolvendo a queima de urânio. Segundo Costa (2011, p.26), nesse mesmo período, em 1957, na Rússia, mais outra catástrofe se deu na usina de Mayak, localizada Kyshtym e Kaslo, região até hoje um dos locais com maiores incidências de radiação devido à grande poluição radioativa ainda sendo emitida no ar. No mesmo ano, em Windscale, Cumberland (atual Sellafield, Cumbria), no Reino Unido, também aconteceu uma tragédia similar à do Canadá com o vazamento do principal reator que, entrando em combustão, provocou a liberação de substâncias altamente radioativas. Na época, esse acidente foi considerado o maior do Reino Unido, obtendo classificação nível cinco.

Entre as décadas de 1970 e 80 houve uma aceleração do crescimento no que se refere a usinas nucleares (MYERS III, 1980, p.65), incluindo os números de requerimentos para sua construção, em especial na década de 70. Em aproximadamente 10 anos, em média 30 novos reatores nucleares foram instalados anualmente, marcando uma expansão no setor e nas atividades nucleares. Depois do acidente em *Three Mile Island*, em 1979, cujo problema decorrido fora causado por erros de interpretação dos cálculos de operação, o reator ficou muito afetado, sendo esse desastre também classificado em nível cinco, conforme a Escala Internacional de Eventos Nucleares (INES). Essa escala serve para estabelecer parâmetros com relação aos diferentes níveis de periculosidade a que as usinas estão sujeitas.

Diante das tragédias, os interessados buscaram minimizar a gravidade dos efeitos atribuindo e comparando-as a eventos circunstanciais como terremotos e ciclones, considerados fenômenos naturais, diferentemente dos ocorridos dentro das usinas, que têm em sua integralidade a presença humana na manipulação dos materiais radioativos. Dessa forma, a realidade atesta um despreparo, ou mesmo um desconhecimento com relação a todas as propriedades dos elementos radioativos já identificados. Myers III (1980, p. 129), salienta: “Ninguém contesta que as usinas de energia nuclear contêm grandes quantidades de materiais radioativos perigosos, que causariam perdas significativas de vidas e propriedades se fossem soltas no ambiente externo”. Com isso permanece a incerteza acerca das vantagens da utilização da energia nuclear, pois ao trabalhar com tais elementos radioativos, com todo um aparato de segurança deve ser colocado à disposição, incluindo a questão do armazenamento dos resíduos que precisam ser altamente protegidos, exigindo, portanto, os processos de isolamento necessários (MYERS III, 1980, p.130).

A preocupação é evidente em relação à radiação própria a que conforme mencionada é ainda uma incógnita no que se refere aos riscos, de acordo com o site do CNEM incluindo a grande quantidade de resíduos que também devem ser armazenados em locais apropriados por funcionários que estão expostos à radiação, mesmo estando equipados. Têm-se também o risco de problemas com os equipamentos e com o descarte, sendo maioria das vezes, feito em tambores de aço, lacrados e enterrados.

Contudo, de acordo com Caroline Faria (s/d), esse descarte voltado para os materiais radioativos é realizado, em alguns casos, de maneira inadequada. Os resíduos com alto nível de radiação deveriam ser reprocessados, tanto que existem usinas exclusivas para isso no Reino Unido e na França. O que se quer enfatizar aqui é o destino desses materiais e, principalmente deficiência da fiscalização sobre tais procedimentos.

É importante entender que a construção de uma usina nuclear deve abranger vários aspectos ligados à segurança, que segundo o site *Explicatorium*, vão desde a construção civil, a montagem de equipamentos e operação da usina, a qual possui como principal dispositivo o reator nuclear, abastecido pelo urânio 235, sendo ele o produtor do que conhecemos hoje por energia. Esta, gerada pelo reator, seria o equivalente à produção das usinas hidrelétricas, considerada uma fonte convencional de energia.

Conforme o que se aponta na Apostila Educativa – A Energia Nuclear da Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEN) (s/d, p.31), o reator nuclear é diferente de uma “bomba atômica”, pois a concentração de urânio é bem menor e dentro dele existem materiais que controlam as reações em cadeia, o que gera a explosão. O urânio é importante nesse sistema porque os elementos resultantes da fissão nuclear ocorrida dentro do reator são radioativos e são as varetas de urânio, tidas como barreiras, que impedem tais elementos de saírem dos reatores. Por isso, muitos cientistas que discutem a energia nuclear, consideram esse processo de energia vantajosa, argumentado ser um modelo característico de geração de energia limpa.

Outrossim, existem vantagens no uso da Energia Nuclear, de acordo com o site *Explicatorium* tais como:

- 1 – É combustível barato se comparado aos combustíveis fósseis;
- 2- Não contribui para agravar o Efeito Estufa;
- 2 - Não polui o ar com gases como enxofre, nitrogênio, etc. havendo pouco, ou quase nenhum impacto sob a biosfera;
- 3 - Não utiliza grandes áreas de terreno para construção da usina, se comparada a uma hidrelétrica, não havendo ainda alagamento de áreas nem perdas de solo;
- 4 - É uma fonte mais concentrada de geração de energia: pequena quantidade de elemento radioativo produz grande volume de energia;

- 5 - Não depende do clima, de uma época específica do ano;
- 6 - Grande disponibilidade de combustível;
- 7 - Funciona até dois anos sem renovação de combustível.

As vantagens acima elencadas apontam para outra perspectiva a respeito da energia nuclear, calcada em um ponto de vista no qual não se vê apenas os problemas com relação à sua utilização. Além de poder ser empregada em vários setores da indústria contemporânea, como aqueles de maquinários e equipamentos voltados para o setor da saúde, como aparelhos de Raio X e outros.

O uso da energia nuclear na indústria moderna, em países desenvolvidos, tem sido muito importante na melhoria de processos de medição, automação e controle de qualidade. Assim, é importante ater-se à presença da Energia Nuclear no campo da saúde, uma vez que a utilização e manipulação da radioatividade ocorrem fora das usinas nucleares, sendo perigosas e passíveis de acidentes. Conhecida como Medicina Nuclear, essa área abrange práticas cada vez mais presentes em ambiente hospitalares e laboratoriais. O físico nuclear Júlio César Martini (2011) explica como o uso da radioatividade é aplicada na Saúde:

O princípio da aplicação da radioatividade consiste em que a energia emitida pelos radioisótopos, a radiação, possa atravessar materiais ou destruir estruturas de forma controlada. Estas características possibilitam múltiplas aplicações. Pela absorção da energia das radiações pelas células ou pequenos organismos podemos destruí-los. Esta propriedade, que normalmente é altamente inconveniente para os seres vivos, pode ser usada para destruir células de tumores ou câncer, bactérias ou microorganismos nocivos. (MARTINI, 2011).

A radiação é emitida pelos radioisótopos, como, por exemplo, o Iodo 131, utilizado no tratamento de câncer de Tireoide. Há também radioisótopos que são aplicados na obtenção de diagnósticos por meio de imagens, desde aquelas para detectar fraturas ósseas até as que visam detectar obstruções de artérias. Os benefícios de certos tipos de procedimento nuclear são muitos indubitavelmente no caso dos radiofármacos, tais como as técnicas de terapia para tratamento de tumores malignos; nas teleterapias para o tratamento do cancro; na radiação para esterilizar produtos médicos.

A aplicação da Energia Nuclear na medicina, pode para muitos parecer um assunto específico do campo da Saúde, mas está presente no cotidiano de um grande número de pessoas por meio de radioterapias, quimioterapias, ressonâncias, como no caso do Césio 137, radioisótopo que atua na obtenção da imagem por meio do Raio X.

A radiação é ainda aplicada em um vasto campo de atividades, para fins agrícolas, aumentando a produção, controlando pragas, etc.; na preservação de alimentos; no controle de processos de qualidade de matérias-primas (cimento, centrais elétricas, refinarias de petróleo, etc.); ou no controle de qualidade de produtos fabricados em série, como pré-requisito para a automação completa de linhas de produção de alta velocidade. Ela é considerada também em operações para melhorar a qualidade de plásticos especiais, produtos de esterilização, dentre outros. Além disso, experimentos radioativos são realizados com a finalidade de obter informações precisas e detalhadas do estado de equipamentos industriais para se qualificar e prolongar a sua vida (ENERGIA NUCLEAR NA INDÚSTRIA, 2017).

Outro argumento aventado a favor do uso da radiação refere-se ao efeito estufa, fator este causador do aquecimento do planeta, e conseqüentemente causador de interferências na atmosfera, principalmente associado à presença de gases nocivos que poluem o ambiente, com a energia nuclear, afirmam que isso não acontece. Mais um ponto importante a ser observado aqui é o processo de construção de uma usina hidrelétrica, pois foi enunciado o grande impacto no ambiente decorrente dessa edificação, incluindo situações como grandes extensões de terra sendo alagadas pelo lago que ali se forma em consequência do represamento das águas; relocação de moradores que antes se encontravam no entorno da área atingida; gastos com indenizações; além de transtornos aos cidadãos afligidos.

Já quanto à energia nuclear, isso não acontece, conforme o site Explicatorium, pois o impacto é menor no processo de construção da usina e desprezam-se os fatores climáticos que interferem, ou mesmo, dificultam o funcionamento das hidrelétricas, como por exemplo, os períodos de seca nos quais diminui a produção e podem ocorrer racionamentos. Situações como essa não acometem as usinas nucleares devido à disponibilidade dos elementos, suficientes para grandes produções de energia, sagrando-se, portanto, como um ponto positivo para suas operações; nesses termos, a energia nuclear é considerada viável.

Diante do exposto, a exploração da energia nuclear, bem como os programas já existentes que incluem a construção e manutenção desse tipo de usina trazem também seus benefícios à humanidade. No entanto, temos pago alto preço em consequência dos acidentes e descuidos que ainda ocorrem e estão longe de serem resolvidos definitivamente, deixando margem para os problemas futuros, como é o caso de *Chernobyl* e, mais recentemente, no Japão, na cidade de *Fukushima*, em 2011. Sendo assim, a história mostra que as adversidades salientadas são deveras temerárias em contrapartida aos benefícios, ainda que estes não possam ser desprezados e minimizados, como o referido acima acerca de seu uso industrial.

Durante o período da Guerra Fria, o mundo ainda se recuperava dos estragos devido às consequências da Segunda Guerra Mundial; a corrida armamentista dos dois lados, Estados Unidos e a então União Soviética, era muito acirrada e o medo pairava sobre a esfera terrestre em constante ameaça, engendrando ainda, a expectativa de uma Terceira Guerra Mundial, possibilidade que não era descartada. Com relação a esse período, as questões ligadas às construções de indústrias com objetivo de desenvolver armas nucleares, ou mesmo, para o uso da energia nuclear, encontravam resistência de movimentos contrários. Dentro do contexto da Guerra Fria, segundo Hobsbawn (2002, p.220), os Estados Unidos e a União Soviética, representavam ameaça, principalmente esta, a qual considerava aqueles e seus aliados o grande perigo de sua destruição, pois se encontrava ainda fragilizada devido às investidas contra Hitler e Hirohito. Já para os Estados Unidos, a União Soviética também era uma ameaça porque, apesar de possuir um regime obsoleto, e rejeitado, um comunismo que a custo se sustentava, no entanto, seus pares tinham como principal propósito defendê-lo, transformando-o em prioridade internacional.

Hobsbawn (2002, p.237) afirma também que nesse período surge um grupo denominado de “Novas Esquerdas”, constituído, essencialmente, de jovens britânicos, com pensamento de caráter marxista e que possuía interesse na ordem internacional. Esse grupo era mais produtivo intelectualmente do que prático, ou seja, não promoveu mudanças significativas à época em que foi formado. Porém, foi com Thompson, grande ativista, que recebeu destaque maior devido à notoriedade por seus ideais antinucleares, sendo considerado porta-voz do desarmamento nuclear. Isso aconteceu em 1958 e chamou-se de Campanha para o Desarmamento Nuclear, pensada pelo Partido Comunista.

Hobsbawn (2002) ainda, contextualizando a realidade da Guerra Fria, remete-nos aos problemas relacionados aos mísseis cubanos e à produção cinematográfica dirigida pelo cineasta Stanley Kubrick, *Doutor Fantástico*, e ironiza tal fato, discorrendo:

Porém a nova Campanha (unilateralmente britânica) pelo Desarmamento Nuclear (CND) de 1959, de longe a maior mobilização pública da esquerda na Grã-Bretanha, não visava afetar a corrida armamentista nuclear dos Estados Unidos e da União Soviética, e evidentemente não poderia fazê-lo, embora muitos britânicos se sentissem sinceramente atraídos pela ideia de dar um bom exemplo moral ao mundo. A Campanha tinha a ver com ficar de fora da Guerra Fria, ou talvez, mais exatamente, fazer com que a Grã-Bretanha se habituasse a não ser mais uma grande potência nem um império global. (O argumento de que a capacidade nuclear britânica própria era necessária para dissuadir um ataque soviético não tinha sentido, especialmente porque sabíamos que a bomba fora originalmente construída pelo governo britânico para manter seu status e independência em relação

aos Estados Unidos, mais do que para assustar Moscou) (HOBSBAWN, 2002, p.255).

Discutindo sobre os movimentos antinucleares por meio de uma política libertária, Thompson adotou como um dos princípios importantes o pacifismo nuclear, isto em função da preocupação de uma guerra nuclear. Ele acreditava no humano e no social e em razão disso enxergava, conforme nomeou um “humanismo rebelde”, mas esta condição tornara-se mais difícil devido ao crescimento de armamentos nucleares e indústrias que exploravam este tipo de energia crescia então uma grande preocupação e espera de uma razão democrática e popular (MÜLLER, 2004, p.97-102).

1.3 A trajetória da energia nuclear no Brasil

Com relação ao programa nuclear no Brasil, seu início data da década de 1950, que, indubitavelmente, foi de extrema importância para a História nuclear do país. Para melhor entender esse processo histórico, e ainda, ir ao encontro do acidente radioativo ocorrido em Goiânia, é importante recorrer aos aspectos políticos, técnicos e científicos relacionados ao assunto, ou seja, à história do desenvolvimento de pesquisas e da produção atômica no Brasil está intimamente entrelaçada aos interesses políticos e econômicos do país.

Segundo Costa (2011, p. 16), o anseio pela produção de energia atômica abrange dois pontos importantes no Brasil. O primeiro deles refere-se à Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que causou impactos na economia brasileira, principalmente no abastecimento energético. A produção dessa energia seria uma promessa de superar a crise econômica na tentativa de alavancar o desenvolvimento da nação; além disso, a questão nuclear brasileira está também intimamente ligada aos interesses militares.

Vale ressaltar, ainda, que essa questão, por estar ligada à segurança nacional, estava associada aos militares. Isso pode ser melhor explicitado pelas palavras do Presidente Gaspar Dutra, propondo ao Congresso Nacional a criação do Conselho de Pesquisas: m fato reconhecido que, após a última guerra, tornaram notável e surpreendente incremento, não por imperativo de defesa nacional senão também por necessidade de promover o bem-estar, os estudos científicos e, de modo particular, os que se relacionam com o domínio da física nuclear. Neste sentido, não é por acaso que um personagem central, na tentativa inicial de implantação da tecnologia nuclear no Brasil, tenha sido o Almirante Álvaro Alberto da Motta e Silva (cientista e militar) (COSTA, 2011, p. 17).

A forma que o Brasil encontrou de iniciar sua produção nuclear seria justificada pelo incentivo à área científica e tecnológica. Assim, no final dos anos 1940 e nos primeiros anos da década de 50, criaram-se conselhos, institutos, no sentido de engendrar uma política nuclear brasileira. O autor da ambiciosa proposta de incentivo à construção de pesquisas, bem como do uso de energia nuclear, foi o militar e cientista Álvaro Alberto, já enfatizado. Ele foi o pioneiro em pesquisas nucleares no Brasil, tendo inclusive a participação no CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), que visa coordenar o desenvolvimento nacional de energia nuclear e fortalecer o setor científico no Brasil (COSTA, 2011, p.16).

Se o Brasil quisesse ter, de forma autônoma, a energia nuclear, não restava outro caminho senão o de capacitar-se adequadamente na área científica e tecnológica. Uma tarefa hercúlea, pois em física nuclear não existia um especialista dentro das fronteiras nacionais em 1945. Outra iniciativa neste sentido foi a elaboração do projeto de organização de um Conselho Nacional de Energia Atômica em abril de 1946, pelo então chanceler Álvaro Alberto. (COSTA, 2011, p.17).

O governo brasileiro, sob o comando do então presidente Getúlio Vargas, apoiava e aprovava as propostas de adotar no Brasil equipamentos e tecnologia para o domínio da energia nuclear e, em específico, a fabricação de combustível para os reatores. Com isso, o Brasil começa sua história em relação à produção nuclear que se deu com parcerias internacionais. Os primeiros equipamentos foram negociados com a Alemanha e com a França, mas foi dos germânicos que o Brasil importou tecnologia para o enriquecimento de urânio e uma usina de produção de hexafluoreto de Urânio. Da segunda nação, veio uma usina de produção de Dióxido de Urânio (PATTI, 2014, p.7).

Ainda nesse contexto, Patti (2014, p.7) considera que é interessante perceber o futuro da história nuclear brasileira. Sua trajetória é traçada pelos interesses políticos e institucionais, com o governo de Café Filho durante os anos de 1954 a 1956. O Brasil passou a ser influenciado a construir uma parceria tecnológica e política com os Estados Unidos. Esses incentivos eram ligados às áreas de pesquisas e aos programas norte-americanos, como o “Átomo para a Paz”. Já em 1955, o Brasil conseguiu seu primeiro reator de pesquisa. A partir daí cresceram as ambições nucleares brasileiras em acordo com os norte-americanos. A criação da Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEM) foi estabelecida já em 1956 no governo de Juscelino Kubistchek. Esse órgão de responsabilidade da presidência da república nasceu para supervisionar as atividades ligadas a essa área. A produção de Energia Nuclear no Brasil já fazia parte dos Planos de Metas de Kubistchek, que, inclusive, pretendia desenvolvê-

la quando também apoiou a criação do Instituto de Pesquisa Radioativa da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

A partir de 1956 até meados da década de 70, iniciou-se o que poderia ser considerada uma fase mais diplomática, pois com uma visão nacionalista pôde-se modificar e intensificar a adoção de medidas que pudessem consolidar as práticas de pesquisa na tentativa de buscar uma independência, visto que a parceria com os Estados Unidos dificultava esse processo. Dentro desse contexto, foi criada a Política Nacional de Energia Nuclear, tendo como princípios, segundo Costa (2011, p. 20):

1. Criação da Comissão Nacional de Energia Nuclear;
2. Criação de Fundo Nacional de Energia Nuclear;
3. Implementação de um programa para a formação de recursos humanos;
4. Programa de avaliação das reservas de urânio;
5. Controle do governo sobre a comercialização, exportação, etc. de todos os materiais de interesse para a energia nuclear;
6. Apoio à indústria nacional na área nuclear (pesquisa, produção de materiais nucleares puros, etc.);
7. Produção nacional e à curto prazo de combustíveis nucleares;
8. Atualização da legislação vigente para o campo nuclear e outros.

Na década de 1960, a questão nuclear no Brasil adquiriu outra perspectiva devido aos problemas econômicos ligados à inflação muito alta. Isso obrigou cientistas, entre outros profissionais, a mudarem de atividade. Muitos centros científicos foram fechados, além do aumento violento de perseguições políticas, obrigando a comunidade científica a se ausentar. Esse cenário fez com o programa nuclear ficasse praticamente em segundo plano, pois o país estava mergulhado numa ditadura, sendo retomada somente em 1968.

Em 1968, é consumada a decisão de instalar o primeiro reator atômico de potência e, para ele, se escolhe a zona de Angra dos Reis. Deve-se observar que a CNEN que havia sido criado para este fim, inclusive, no contexto de uma reforma administrativa do Estado, passou para a ELETROBRAS a responsabilidade de construção e operação das usinas nucleares. (COSTA, 2011, p.23).

Ainda durante a década de 60, com o implemento do AI – 5 (Ato Institucional n.5), em plena ditadura militar, houve uma mudança de postura com relação ao comportamento do governo no quesito tecnologias. Nesse caso, a nuclear, passou a adquirir um caráter mais autônomo, obrigando o Congresso Nacional a rever a rever o quadro da energia nuclear no Brasil. Essa revisão incluía audiências com cientistas a fim de que se tomassem medidas para

alavancar o programa nuclear no Brasil, mas naquela década pouco se fez, ou seja, tentou-se apenas aperfeiçoar aquilo que já se existia (COSTA, 2011, p.24).

Somente na década de 1970 houve maiores avanços com (a) estruturação do Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FNDCT) e o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) auxiliando na elaboração de planos voltados ao desenvolvimento científico, criando assim, a Central Nuclear de Angra dos Reis. Nesse período, abriram-se diversos institutos como o Instituto de Pesquisas Radioativas (IPR), o Instituto de Energia Atômica (IEA) e o Instituto de Energia Nuclear (IEN). A criação desses órgãos e outros que vieram ajudou a reforçar e consolidar o programa nuclear brasileiro e, ao mesmo tempo a ampliar as atividades de enriquecimento de urânio. Esse contexto, propiciou, após 1975, o surgimento das usinas de Angra 2 e Angra 3. Ainda nesse período, pode-se conceber um importante acordo entre o Brasil e a Alemanha que permitiu um maior apoio ao programa nuclear, mas nesse, por sua vez, nada sendo discutido e resolvido quanto ao descarte do lixo radioativo proveniente das atividades nucleares (COSTA, 2011, p.25).

Esse acordo trouxe problemas por causa da transferência do pacote tecnológico estabelecido nele. Era necessário que tivesse ocorrido um avanço maior no desenvolvimento de pesquisas, mas o que houve, de fato, foi a implementação de infraestrutura que, afinal, não foi utilizada; ainda houve forte pressão norte americana com relação ao interesse no programa e uma preocupação de ordem ecológica. O caráter do acordo gerou insegurança, visto que os acidentes radioativos mundiais passaram a ser frequentes desde a década de 50 até a década mencionada nesta sessão. Os problemas com relação à manipulação de materiais radioativos tornaram-se maiores, principalmente com o acidente em Goiânia, capital do estado de Goiás, envolvendo o Césio 137 (COSTA, 2011, p.26).

1. 4 Rua 57 - Goiânia – GO - Brasil

A questão nuclear na década de 80 esteve em pauta não só pelo incidente em *Chernobyl* 1986, mas também porque o Brasil presenciou uma tragédia com material radioativo, o Césio 137, em Goiânia, em 1987. Esse acidente de grandes dimensões suscitou novamente outras preocupações a respeito da radioatividade, visto que sua peculiaridade reside no fato de que não ocorreu dentro de uma usina e sim, através de exposição direta das pessoas ao material radioativo presente em uma cápsula de um aparelho de Raios X,

contaminando os envolvidos no incidente, como também parte da população local. Para Merçon e Quadrat (2004, p.29),

Em 1987, o Brasil entrou para a lista dos acidentes radioativos. Em Goiânia, dois catadores de lixo encontraram uma cápsula contendo césio-137 abandonada em um hospital desativado e venderam-na para um ferro velho. O rompimento da blindagem protetora acarretou a liberação do material radioativo. Por desconhecimento da população, a livre manipulação contaminou várias dezenas de pessoas, das quais quatro faleceram nos dias seguintes. Nos anos subsequentes, várias outras vítimas faleceram como resultado da exposição à radiação do césio.

Diante do ocorrido, Goiânia transformou-se no alvo da atenção do Brasil. A cidade chegou a essa condição numa perspectiva problemática e trágica como nunca antes pensada, pelo contrário. Goiânia foi idealizada e projetada para ser uma cidade nos moldes da modernidade. Desta forma, até então, pensar em Goiânia era remeter a seu processo de construção e consolidação enquanto capital que, a partir da década de 1930, com o governo de Getúlio Vargas e a política da Marcha para Oeste, tinha como principal intuito a modernização do interior do Brasil. A Nova capital abriu caminhos para o Estado de Goiás: além de impulsionar a economia do Estado, abrangeu a implementação de aspectos urbanos modernos e ditos progressistas. A mudança da capital de Goiás, que, até então, era a Cidade de Goiás, conhecida por Goiás Velho, se deu, então, com sua construção (LEANDRO, 2016, p.51-52).

Nesse sentido, vemos que existia e persistia um discurso de uma cidade que faria parte do grande progresso do Brasil, como fica claro na citação a seguir:

Goiânia é como que a própria expressão, em termos urbanísticos do Brasil Novo, do Brasil que se redescobriu, do Brasil unificado num só corpo e num só espírito, do Brasil que coordenou todas as nossas forças, orientando-as para fins altos e nobres, do Brasil que se ergue do berço esplêndido e começou, já, a cavalgada da glória. Goiânia é, assim, a espécie de cadinho, em que se cozem e purificam nossos vários caracteres. Nela, mais que em outro ponto qualquer, se encontram os dois Brasis – o do litoral e o do sertão -, nela se está formando a célula do Brasil integral... para todo o Brasil, Goiânia adquire uma fisionomia inconfundível e a sua posição se delinea sob o ponto de vista nacional, verdadeiramente a conquista do Brasil pelo Brasil, isto é, a Marcha para Oeste era um intuito inicial, um propósito básico. E Goiânia foi a manifestação prática desse movimento profundo de nacionalidade (CHAUL, 2000, p.123-124).

Assim podemos reiterar que Goiânia foi construída com base em um discurso nacionalista, numa perspectiva de progresso, tanto para região goiana como para o Brasil.

Desta maneira, ao longo de sua história, passou-se a adotar Goiânia como um espaço em crescimento e em constante edificação. E, de tal forma, rapidamente, em duas décadas após a sua construção, a cidade vivenciava o impacto da urbanização e ampliação acelerada. “Os anos 50 assistiram a uma sensível mudança na construção do espaço urbano de Goiânia.” (VICTOI, 2013 apud GONÇALVES, 2002, p.115).

A região central de Goiânia foi modelada nas décadas de 40 a 50 com muitos edifícios em estilo Art Déco, fazendo parte de um conjunto significativo e expressivo na história da arquitetura brasileira. No entanto, apesar desse rico acervo arquitetônico e de seus traços e serviços urbanos modernos, é importante mencionar que Goiás nesse período, e até os anos de 1960, permaneceu distante da convivência com os grandes centros brasileiros. De certa forma, como consequência desse distanciamento dos circuitos das grandes cidades, Goiás desenvolveu importantes expressões culturais e ações que cultivaram as tradições regionais (MANRIQUE 2009, p. 22).

É importante considerar que a partir de 1960, o processo migratório, ocorrido no Brasil com a construção de Brasília, influenciou o crescimento da capital de Goiás, já que a proximidade entre as cidades contribuiu para que muitas pessoas as quais trabalharam na edificação de Brasília fossem morar ali. Oliveira (2011, p.145) explica que:

[...] as duas cidades, ambas planejadas com as mais modernas teorias urbanísticas disponíveis em suas épocas, destinadas a serem centros administrativos e a trazer progresso para o Brasil e para Goiás respectivamente, ambas filhas do saber moderno, eram vistas como cidades-irmãs. Goiânia, como irmã mais velha, forneceria todo apoio necessário para que se efetivasse a construção da cidade-caçula.

Significativas mudanças culturais ocorreram. “Nesse período, parte de seus habitantes abandona os hábitos provincianos e adota valores típicos de habitantes de grandes cidades” (OLIVEIRA, 2011, p. 143). O crescimento demográfico entre os anos de 1950 a 1980 é bastante expressivo conforme dados do IBGE citados por Oliveira (2011, p. 143): “de 74 mil habitantes em 1955, aumentou para 251 mil em 1965, 518 mil em 1975 e 800 mil em 1980”. Essa mudança ou crescimento, segundo o autor, foi desordenado e sem planejamento, gerando consequências diversas e problemas em vários aspectos sociais e urbanos, como a precariedade no transporte coletivo, a degradação ambiental, além de desemprego e da violência urbana. No entanto, é preciso reiterar que, também nesse contexto de crescimento urbano, importantes estruturas e instituições modernas surgiram, sendo hoje relevantes na identificação da história e identidade de Goiânia. Ainda, segundo Oliveira (2011, p. 144),

Por outro lado, esse crescimento veio acompanhado de novidades infra-estruturais importantes: a Usina Serra Dourada (1960), as Universidades Católica (1959) e Federal (1960), o Cemitério Parque (1961), o Centro Penitenciário de Goiás – CEPAIGO (1964), o Estádio Serra Dourada (1973), o Autódromo Internacional de Goiânia (1973), o Parque Infantil Mutirama (1969).

De grande importância na história de Goiânia, principalmente no que se refere ao diálogo entre Arte, História e Sociedade, é preciso levar em conta a abertura da Universidade Federal de Goiás (UFG), e em anexo, seu núcleo de Faculdades, como o Instituto de Belas Artes, hoje Faculdade de Artes Visuais, ao considerarmos que tais instituições contribuíram para a possibilidade de “uma via de produção artística com forte representatividade na sociedade goiana”, como reflete Manrique (2009, p.36).

Todavia, na década de 1980, atrelado ao crescimento desordenado da cidade, ao aumento vertiginoso de sua população, à queda na oferta de postos de empregos e consequente aumento de pessoas dedicadas a subempregos, como os catadores de recicláveis, e ainda à degradação de certos espaços urbanos da metrópole, Goiânia enfrentou um de seus maiores desafios: o acidente com a radiação. As novas e negativas conjunturas de existência acima mencionadas compõem um quadro de violência urbana ligado à destruição e degradação das condições que garantiam a integridade física e psíquica de muitos de seus habitantes, numa queda de sua qualidade de vida, rumo à deterioração humana. Dentre seus espaços depressivos, aqueles mal cuidados ou descuidados, sujos e tristes, abandonados porque sua exploração talvez não fosse do interesse dos seus proprietários (MORAIS, 1985, 25, 33-4), estava o edifício do desativado Instituto Goiano de Radiologia, que fora alvo da ação de dois catadores dos restos da cidade, da metrópole em constituição, na tentativa de suprirem suas carências; na luta árdua do subemprego e por condições mínimas de sobrevivência.

Encontra-se hoje um vasto número de publicações sobre esse acidente radioativo, de pesquisas acadêmicas, artigos e livros, que discorrem, narram ou citam o caso do Césio 137 em Goiânia. Desses trabalhos, a sua maioria trata o acidente numa perspectiva social. A princípio são abordadas as ações dos homens que tiveram os primeiros contatos com o material radioativo e as consequências experimentadas pelas vítimas, sendo biológicas e/ou psíquicas. Mas para além dessas questões, inclusive as ambientais, se aproximam também, os aspectos sociais, as relações de poder e o jogo político nos bastidores do acidente.

No que concerne ao evento ocorrido em Goiânia, muitas descrições situam-no da seguinte forma: no prédio entre as avenidas Paranaíba e Tocantins, Setor Central, funcionava uma clínica de radioterapia - Instituto Goiano de Radiologia (IGR). Em 1984, o imóvel foi vendido a uma clínica. No entanto, durante o processo de traslado deixou, no local, abandonados, equipamentos hospitalares que não foram armazenados de maneira adequada. Na ocasião, iniciaram a demolição do prédio, porém esta demolição não foi finalizada. Durante dois anos, de 1985 a 1987, o lugar encontrava-se em situação de abandono e entre os escombros estava o aparelho de Raios-X contendo a cápsula com material radioativo, Césio 137.

As imagens abaixo se referem à área onde ficava o Instituto Goiano de Radioterapia (IGR), no centro da cidade, e à sala em ruínas na qual o equipamento foi abandonado.

Figura 1- Área onde se localizava o Instituto Goiano de Radioterapia



Fonte: Associação das Vítimas do Césio 137. Disponível em: <https://noticias.terra.com.br/brasil/veja-imagens-do-acidente-radiologico-do-cesio-137,fb12dc840f0da310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>

Figura 2- Sala onde se encontrava o aparelho radiológico



Fonte: Associação das Vítimas do Césio 137. Disponível em: <<https://noticias.terra.com.br/brasil/veja-imagens-do-acidente-radiologico-do-cesio-137,fb12dc840f0da310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>.

De acordo com Chaves (1998, p. 10) dois moradores da cidade de Goiânia, Roberto Santos Alves e Wagner Mota Pereira, ao encontrar o aparelho, consideraram que poderiam ganhar dinheiro negociando o objeto como sucata em algum ferro velho. A cápsula foi desmontada e a fascinação pela cor e o brilho do material radioativo fez com que esse fosse repassado para outras pessoas. Assim a contaminação atingiu grande dimensão e destaque, adquirindo o *status* de maior tragédia envolvendo material radioativo no Brasil e, por sua vez, a maior contaminação fora dos “muros” de usinas nucleares no mundo, gerando a produção de um imaginário vasto e diverso sobre o fato.

Figura 3- Local onde a cápsula foi aberta



Fonte: Yoshikazu Maeda / *O Popular*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/goias/fotos/2012/09/veja-fotos-da-epoca-do-acidente-com-o-cesio-137-em-goiania.html>>.

Segundo Chaves (2007, p. 19-20), o acidente tomou grandes proporções.

A partir da violação do lacre do equipamento, a radiação foi liberada para um grupo de pessoas que manipularam partículas de céσιο 137 como se fossem sucata comum. Como consequência, os efeitos do acidente atingiram homens, mulheres, crianças, animais domésticos, casas, ruas, chegando até à atmosfera. A radiação, oficialmente, atingiu uma área de 2.000 m² não contínuos, infiltrando-se no solo até a profundidade de 50 cm, em alguns pontos, provocando a necessidade da derrubada de árvores e plantas, num raio de 100 m das zonas afetadas. Segundo informações de técnicos da Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEN) que participaram do processo de descontaminação de Goiânia, foram demolidas sete casas e gerados 6.500 m³ de rejeitos radioativos, que foram transferidos para um depósito provisório na cidade de Abadia de Goiás onde, posteriormente, foi construído um depósito definitivo.

Em obra coletiva, analisando a percepção das pessoas que foram atingidas diretamente pela tragédia por causa da exposição ao céσιο 137, o método utilizado pelos autores baseia-se nos relatos das vítimas em dois tempos diversos: os primeiros três anos após o acidente e quinze anos depois, estabelecidos num recorte diacrônico e em fontes da Fundação Leide das Neves (FUNLEIDE). Os relatos apontam a negligência das autoridades e as consequências do acidente na vida dos envolvidos, como questões de saúde física e psicológica, que até os dias de hoje ainda não foram superadas (MIRANDA et al., 2005). De acordo com os autores,

Em um estudo sobre os aspectos psicológicos, Costa Neto e Helou (1990) apresentam uma descrição dos quadros emocionais e de sentimentos verificados à época emergencial do acidente, que se manifestavam por:

temores de doenças causadas pela contaminação, ansiedade, insegurança, tensão, processos regressivos, auto-imagem comprometida, baixa auto-estima, retraimento, sentimento de impotência, depressão, revolta, agressividade, perda de identidade, ansiedade ocasionada pela expectativa de morte, culpa, tristeza, angústia, exacerbação das defesas, desamparo, vivência de discriminação social, sentimento de perda, crises de choro e gritos, raiva, revolta, histerismo, medo do futuro, reações psicossomáticas, autodiscriminação e psicopatias. Em crianças, acrescentam-se os distúrbios do sono, enurese noturna e fantasias de perda de membros. Em outro estudo sobre aspectos psicossociais, Helou (1990) descreve reações e sentimentos apresentados durante a fase crítica do acidente: medo, tristeza, angústia, depressão, idéias suicidas, ansiedade, revolta, sentimento de perdas materiais, mudança afetiva, mudança do papel social. (MIRANDA et al., 2005, p.62).

A razão desse estudo é perceber as variadas dimensões psicossomáticas como consequência do acidente naqueles envolvidos direta e indiretamente, à guisa de uma observação psicológica específica, permitindo-nos, assim, estabelecer um diálogo entre problemática apresentada e o objeto de estudo deste trabalho, as obras, do artista Siron Franco. O imaginário instaurado na perspectiva do medo é bastante encontrado nas produções artísticas referentes ao acidente em Goiânia.

São relatados também: o medo da própria morte e/ou da morte de familiares, o medo das autoridades, o medo de ficar deficiente, a incerteza quanto ao futuro, o aumento da dependência, a crise financeira, a desatenção das autoridades e a discriminação. (MIRANDA et al., 2005, p.62).

É nítido que o desastre radioativo “pegou” não apenas os goianos, mas todo o Brasil em despreparo para tal tipo de acidente e ainda mais de tamanha gravidade. Quando as primeiras pessoas que entraram em contato com o material radioativo foram internadas no HDT (Hospital de Doenças Tropicais) em Goiânia, sem diagnóstico para tratamento, pois não eram conhecidas as causas daqueles sintomas: náuseas, lesões, dores pelo corpo, o desespero dos atingidos começava e nem mesmo os médicos sabiam como proceder (BORGES, 2003, p.20).

São muitos os momentos que evidenciam o despreparo para lidar com questões tão importantes e perigosas como essa. O conhecimento acerca da contaminação pela radiação só ocorrera no dia 29 de setembro. O físico Walter Mendes Ferreira foi chamado a Goiânia atendendo ao pedido do secretário do meio ambiente, Jadson Araújo Pires, para então descobrir que aquela vicissitude tratava-se de um acidente radioativo e, em contrapartida da falta de conhecimento sobre o assunto nuclear por parte das autoridades goianienses, interveio pertinentemente, de modo que o engulho não se agravou.

[...] quando o físico Walter Mendes Ferreira chegou a Vigilância Sanitária, o corpo de Bombeiro que lá já estava, preparava-se para levar a chamada “peça” e jogá-la em um rio, se tal acontecesse, o desastre teria sido muito maior do que foi (BORGES, 2003, p.31, grifo do autor).

Fora de uma usina nuclear, o acidente radioativo em Goiânia cobrou conhecimento da área científica e tecnológica, pois foi preciso tomar medidas de socorro urgentes: descontaminar os espaços e as pessoas, e ainda lidar com os rejeitos radioativos. Esses foram os primeiros desafios dos goianos. As interferências iniciais que Walter Mendes, juntamente com o físico Júlio Rozenhal, membro da CNEM, fizeram, atuaram no sentido de tentar isolar a área, com tapumes, onde havia os principais focos de contaminação, como mostra a fotografia logo abaixo.

Figura 4- Área de contaminação isolada por tapumes



Fonte: Associação das Vítimas do Césio 137. Disponível em: <<https://noticias.terra.com.br/brasil/veja-imagens-do-acidente-radiologico-do-cesio-137,fb12dc840f0da310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>.

Segundo Chaves (1998, p. 41), a disseminação da radiação pelo Césio 137 tem uma rota, que é ampla e diversificada, pois compreende os espaços e grupos de pessoas que tiveram contato com a bomba de Césio-137 ou fragmentos da peça, ou seja, cidadãos e materiais contaminados ao longo de 16 dias desde a retirada do equipamento da clínica abandonada até a identificação do produto pela vigilância sanitária.

Dois circuitos de disseminação da radiação podem ser reconstruídos. O primeiro, construído por pessoas que entraram em contato com a bomba no processo de sua comercialização, composto pelos novos “proprietários” da sucata, por proprietários de ferros-velhos, trabalhadores desses locais, e posteriormente por seus familiares e amigos. A radiação difundia-se assim por uma comunidade de trabalho e vivência, cujos membros seriam atingidos com maior severidade e onde se fizeram as quatro imediatas vítimas fatais do acidente. O segundo, formado por familiares do primeiro grupo, por vizinhos das áreas onde houve disseminação do pó de Césio-137, por pessoas que tiveram contato com o primeiro grupo, por trabalhadores de profissões expostas à radiação, antes que a peça fosse identificada – funcionários da Vigilância Sanitária, do Corpo de Bombeiros e da Polícia Civil – por pessoas que manusearam material contaminado nos ferros-velhos por onde a peça circulou. Torna-se, então, incalculável o número de pessoas que foram expostas, em maior ou menor dose, à radiação. (CHAVES, 1998, p.41, grifo do autor).

Ainda em relação ao circuito da contaminação, é pertinente pensar nos espaços públicos por onde a cápsula de Césio-137 transitou. A Rua 57, onde foi aberta, fica localizada num antigo bairro de Goiânia, que hoje é conhecido como Setor Central.

[...] esse bairro foi concebido no plano original da cidade como áreas de ocupação de moradia de trabalhadores, desenvolveu-se com a construção de habitações populares e foi preferencialmente ocupado por funcionários públicos, pequenos comerciantes, trabalhadores no comércio (CHAVES 1998, p. 44).

Outros bairros de Goiânia também foram afetados pela radiação, sendo eles o Setor dos Funcionários e o Setor Aeroporto, uma vez que pedaços do chumbo e partes dos equipamentos foram vendidos para outros donos de ferros-velhos, situados nos bairros citados.

Durante o período em que partes do equipamento realizavam sua trágica trajetória por bairros da cidade e que o número de vítimas ia se ampliando, alguns membros do grupo atingido começaram a fazer associações de causa e efeito entre o aparecimento da peça de estranho brilho e seus estados de saúde [...] envolvida em um saco plástico a peça foi transportada em um coletivo urbano e conduzido à Vigilância Sanitária. (CHAVES, 1998, p.48).

As primeiras vítimas fatais do acidente tiveram contato direto com o material, e eram familiares dos proprietários dos ferros-velhos, nos quais a cápsula foi aberta e manuseada. São elas, Leide das Neves Ferreira, Maria Gabriela Ferreira e também os funcionários do estabelecimento comercial, Israel Batista dos Santos e Admílson Alves de Souza. No entanto,

percebe-se que, pelo trajeto percorrido pela bomba de Césio-137 o número de vítimas posteriores ao acidente é incalculável.

Robert Gale numa entrevista em 1987 disse que o número de vítima deveria alcançar os números de 5.000 a 10.000 irradiados. Hoje o número de vítimas desse acidente está longe de ser calculado, pelo Ministério Público, já ultrapassa as 621 pessoas classificadas em três grupos de contaminação (I, II e III) (BORGES, 2003, p. 188).

Os moradores da região e as pessoas afetadas ficaram no Estádio Olímpico de Goiânia, onde ocorreram os primeiros atendimentos aos infectados e a monitoração pelos medidores de radioatividade. A cena do estádio, com filas de pessoas sendo examinadas, no intuito de estipular o nível de radioatividade, ficou enraizada fortemente na memória das testemunhas. Naquele lugar, antes um espaço de lazer, eram alojados os radio-acidentados e havia homens com máscaras de proteção, usadas pelos físicos nucleares, que segundo Borges (2003, p. 33), lhes dava a aparência de “boca de cachorro”, conforme o apelido dado pelo povo. O local e a fisionomia dos agentes renderam representações diversas, uma vez que foram capas de revistas e imagens fotográficas aliadas ao assunto.

Figura 5- Estádio Olímpico de Goiânia com contaminados e o monitoramento da radioatividade



Fonte: Yoshikazu Maeda/ *O Popular*. Disponível em:
<<http://g1.globo.com/goias/noticia/2012/09/maior-acidente-radiologico-do-mundo-completa-25-anos-nesta-semana.html>>.

O governo goiano, de imediato, precisou tomar medidas para atender as urgentes demandas; a primeira delas, o atendimento aos atingidos pelo acidente, a resolução da segurança do espaço físico, que seria a descontaminação do local, e a solução para os rejeitos

produzidos; e a segunda, a retomada da imagem de Goiânia, que estava comprometida em vários aspectos, tanto social quanto econômico (CHAVES, 1988).

Estas tarefas tornavam-se urgente em decorrência da percepção do acidente que se disseminava entre a população, possibilitando a emergência do medo e do pânico e, em consequência, a necessidade de elaboração de mecanismos psicossociais que permitissem o retorno à vida cotidiana (CHAVES, 1998, p. 191).

No aspecto ligado à descontaminação por Césio, livrar-se dos rejeitos radioativos, além de resolver a questão sanitária do lixo, poderia também ajudar a restaurar certa “normalidade” social (COSTA, 2011, p. 46). Porém, o destino dos rejeitos envolvia questões sociais, ambientais e políticas, que se relacionavam a CNEM, pois essa tinha sua posição que, de acordo com (CHAVES, 1998, p. 191), pressionar a escolha de uma área em Goiás para acondicionar os rejeitos, e também dependia do estado, que na época era governado por Henrique Santillo, o qual declarava que não permitiria que os rejeitos radioativos ficassem “hospedados” em Goiás. No entanto, foi instituído pelo Congresso Nacional e pelo presidente, José Sarney, que o lixo nuclear deveria ficar no estado em que fora produzido.

A decisão técnica, obedecendo a decisão federal, prevaleceu. O lixo atômico ficaria num depósito situado a 25 quilometro da capital, nas proximidades de Abadia de Goiás, povoado situado entre os municípios de Goiânia e Trindade, às margens da rodovia que liga Goiânia ao Mato Grosso (COSTA, 2011, p. 46-47).

Os moradores de Abadia de Goiás e dos povoados próximos contestaram, e o processo de transferência dos rejeitos, iniciado no dia 19 de outubro, foi realizado sob o protesto e a resistência da população. Foram toneladas de resíduos radioativos acondicionados em tambores blindados e alojados em containers. Esse depósito em Abadia foi provisório até 1997, quando foi construído o definitivo dentro das normas técnicas exigidas pela CNEM. (CHAVES, 1998, p 194-195).

O acidente gerou mais de 3.600 m³ de rejeitos e as condições de armazenamento desse lixo radioativo, não foram eficazes, pois após quatro anos de depósito a céu aberto, constataram sinais de corrosão em alguns tambores sendo necessário novo processo de acondicionamento desses materiais. “A operação de acondicionamento iniciou-se com o restante de fonte em outubro de 1991, tendo prosseguido com a imobilização em embalagens de concretos em 1992, e terminando com as embalagens metálicas em junho de 1993”. (BORGES, 2003, p.88).

Weber Borges (2003), em seu livro *Eu também sou vítima*, escreve sobre o acidente, abordando a ocorrência do fato na cidade, pois trabalhou como jornalista e repórter em uma emissora de TV da cidade durante o ocorrido acidente, abordando os desdobramentos do fato na cidade em que trabalhava como jornalista. Um dos principais pontos de discussão sobre o acidente envolve questões importantes ligadas aos meios de comunicação. A presença da mídia foi de extrema importância naquele contexto, em vários aspectos. A televisão e os jornais participaram da construção do momento confuso e sem muitas explicações pelo qual Goiânia passava. Os jornais impressos, a televisão e o rádio foram as fontes de informação para toda sociedade, inclusive fora de Goiás, ou seja, a mídia foi a responsável pela divulgação do acidente para o resto do Brasil.

Chaves (2007) discute a relação da imprensa com o acidente em Goiânia, com olhares voltados para as representações sociais geradas após o acidente. Sabe-se que era pelos meios midiáticos disponíveis na época, que a população se orientava em relação ao acidente e suas consequências, apesar de muitos deles optarem por uma ação de coberturas sensacionalistas. Pode-se aventar alguns jornais da mídia nacional, como *O Globo*, *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, além de matérias em revistas como a *Isto É*. No dia 1 de outubro de 1987, os jornais citados, apresentavam o acidente em matérias de primeira capa.

Se quisermos destacar os elementos consensuais dessas diversas reportagens devemos sublinhar o fato de que elas referem-se à existência de pessoas internadas — ou isoladas sob suspeita — contaminadas por radioatividade que escapou de uma cápsula de Césio-137, elemento altamente radioativo que pode provocar, dentre outros males, o câncer. Registram ainda, a existência de uma instituição constituída por técnicos e especialistas, responsáveis pelo controle do uso de elementos radioativos (CHAVES, 2007, p. 5).

As observações apontadas pela autora são pertinentes, pois o conhecimento que a população tinha até então, ligado à radiação, estava relacionado às bombas nucleares e às tragédias de guerra.

A imagem que se produziu sobre a energia nuclear foi historicamente construída e difundida pelos livros didáticos, os meios de comunicação, as artes plásticas, a literatura, o cinema, tendo como referencia a energia nuclear associada à bomba atômica, isto é, à sua capacidade de destruição do homem e da natureza. Por isso, a imagem associada à energia nuclear é a dos cogumelos atômicos se formando, originalmente em torno de Hiroshima e Nagasaki, seguida da destruição dessas cidades e da morte de suas populações. Mais recentemente, essas concepções foram alimentadas pelos acidentes ocorridos nas usinas nucleares de Three Mile Island e Chernobyl, desvendando que também seu uso pacífico é portador de risco e de alto

poder de contaminação. Tanto assim que Chernobyl se transformou em referência para o acidente de Goiânia (CHAVES, 1998, p.20).

Dessa forma, os acontecimentos ligados à radiação atingem variadas dimensões como as consequências dos eventos observados em Hiroshima, Chernobyl e em Goiânia, dentre outras localidades. Eles apresentam semelhanças, pois além da destruição dos espaços, e do número de mortos direta e indiretamente, ainda têm as sequelas de longo prazo que também atingem diversas esferas sociais, políticas e econômicas e influem na produção de representações e imaginários devido a sua permanência na memória coletiva.

Acordar e deparar-se nos jornais com notícias de que pessoas em Goiânia foram contaminadas por radiação, estando isoladas no Estádio Olímpico, que existiam vítimas em estado grave nos hospitais e que os técnicos estavam tentando explicar o acontecimento, gerou na sociedade goianiense pânico e, em âmbito nacional, reações de medo e preconceito. Além disso, não se pode ignorar que a mídia, a qual reforçou tais construtos através de informações enviesadas, fomentando assim, a edificação de representações variadas, também foi importante no processo de esclarecimento da população. Os jornais tentavam explicar a contaminação pela radiação.

Jornal do Brasil, de 1o de outubro, à página 12: “Um remédio mortal”, segundo a qual O Césio-137, isótopo empregado em medicina nuclear para controle de expansão de tumores, quando atinge uma pessoa acidentalmente, pode provocar o efeito contrário ao da terapêutica. Bernardo Blum, médico do Instituto Brasileiro de Medicina Nuclear (IBRAN) e professor de radiobiologia da Universidade Santa Úrsula, afirma que dependendo da quantidade de radiação liberada sobre uma pessoa, o Césio-137 pode provocar, de imediato, hemorragias gástricas, paralisia do sistema nervoso central e morte. A longo prazo, pode causar câncer, catarata, leucemia [...]. (CHAVES, 1998, p. 5, grifos do autor).

De acordo com a citação acima é possível perceber as dimensões que em poucos dias o pânico, o medo da contaminação e da morte, atingiram devido às imagens construídas pelos veículos de comunicação em meio às incertezas e à falta de conhecimento acerca do assunto, levando a população a buscar informação nos recursos midiáticos. Muitos pesquisadores os quais se debruçam sobre o tema do acidente, postulam que muitas vezes houve grande dificuldade em repassar as informações dos técnicos da área científica para os cidadãos leigos conforme se observa no artigo do jornal *O Popular*:

Na imprensa local, o jornal *O Popular*, desta data, na matéria da página 6, “Radiação Gera câncer”, dava ciência de que o físico José Júlio Roshental, da CNEN, admitiu ontem, em Goiânia, durante entrevista coletiva à

imprensa, que as pessoas que manipularam diretamente o material radioativo [...] poderão sofrer graves consequências, como excitação, mutação de células e uma série de efeitos somáticos e danosos, como o câncer [...] (CHAVES, 1998, p. 6, grifos do autor).

É pertinente pensar como as notícias chegavam até as casas das pessoas e quais os efeitos de sentido ao recebê-las, visto que os receptores as interpretavam de maneiras distintas. Pode-se ter uma noção da amplitude desse efeito entendendo o quanto o acidente interferiu na questão econômica, por exemplo, desde a produção agropecuária à indústria têxtil, cujos produtos locais foram rejeitados no mercado nacional. Porém, Costa (2011), que também menciona a crise econômica, ressalta que não foi o acidente em si que causou o embargo a Goiás, mas a discriminação engendrada pelo preconceito, consequência da falta de informação e conhecimento sobre radiação e os acidentes nucleares. “O acidente refletiu negativamente na economia, provocando uma grande preocupação quanto aos reflexos sobre a economia de Goiás, principalmente no que se diz respeito ao setor agropecuário, no norte do Estado” (COSTA, 2011, p. 43).

[...] não são só as vítimas diretas do acidente do Césio 137, mas a cidade de Goiânia, o Estado de Goiás, também se tornaram vítimas de uma discriminação, agora também no plano comercial, isto em função, sobretudo, dos setores da imprensa e da falta de preparo das equipes designadas para lidar competentemente com o problema, em função da forma atabalhoada como o governo do Estado coordenou a divulgação das informações (COSTA, 2011, p.44).

A mídia nacional foi a principal impulsionadora e disseminadora do preconceito que Goiás sofreu com o acidente. Aqueles que poderiam ser instrumento no sentido de ajudar os brasileiros a entenderem o que acontecia, acabaram por fazer do cataclismo um grande sensacionalismo, isto é, “mais desinformou do que informou, nos primeiros 30 dias. Deitaram e rolaram, em cima da tragédia sem nenhuma ética” (BORGES, 2003, p. 40).

Um bom exemplo de como o assunto foi tratado na mídia, além dos noticiários, foram os programas televisivos de entretenimentos e entrevistas. Foi ao ar naquele momento, em 1987, o programa da Hebe Camargo, no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), em que algumas pessoas, entre elas jornalistas e professores, falaram sobre o acidente relacionando-o às questões nucleares. Ali questionaram as causas, os efeitos e cobraram a responsabilidade das autoridades. Assim, a mídia, embora muitas vezes tenha tido uma ação e postura sensacionalistas, outras, agiu como meio de esclarecimento da população. Nesse debate Luiz

Carlos de Menezes, professor de Física da Universidade de São Paulo (USP), fez colocações interessantes, tais como:

[...] o povo não conhece nada sobre energia, isso é normal, a responsabilidade é de outros e não do povo, ou quem é do “povo”, e que roubou a peça, ele não sabia o que era, pois nunca lhe explicaram, a fiscalização deve ser melhor, a responsabilidade é de quem deixou de cobrar, pois o aparelho foi abandonado por vários anos, isso sim é irresponsabilidade [...] (BORGES, 2003, p.37, grifo do autor).

De tal forma, conforme Baczko (1984, p. 311-313, grifo do autor), os meios de comunicação de massa não se limitam a aumentar o fluxo de informação contínua, diversas vezes por dia, conjugando dados estatísticos com imagens e afetando todos os domínios da vida social. Sua transmissão impõe uma seleção e uma hierarquização por parte dos emissores, sendo, sem dúvida, a informação moderna manipulável; mas os imaginários fornecidos, deste modo, agem como um sistema de orientações expressivas e afetivas para os indivíduos, os grupos sociais e a sociedade global. Desta forma, “o imaginário *informa* acerca da realidade, ao mesmo tempo em que constitui um apelo à ação, um apelo a comportar-se de determinada maneira”, pois é um esquema de interpretação, mas também de valorização que suscita a adesão a um sistema de valores e intervém eficazmente nos processos de interiorização pelo homem modelando os comportamentos, capturando as energias, e em caso de necessidade, arrastando os indivíduos para uma ação comum.

Assim, a sociedade se apropriando de tais conteúdos organizados pelos meios de comunicação, de imagens e linguagens, definia seu comportamento em relação aos acontecimentos, ou seja, tais discursos produzidos por diferentes grupos sociais, reproduzidos pela imprensa, deram sentidos ao fato. Usando os meios de comunicação, o governador Henrique Santillo, programou ações na tentativa de reconstruir a imagem, não apenas de Goiânia, mas também de todo o Estado de Goiás, como no jornal *O Popular* de 13 de outubro.

O governador Henrique Santillo fez um veemente apelo à comunidade goianiense, ontem, para que retome sua vida normal, depois de quase 15 dias de medo e insegurança decorrente do acidente radioativo que escapou de uma bomba de Césio 137. Santillo voltou a garantir que a situação está sob controle [...] Também o presidente da federação do Comércio do Estado de Goiás, Elias Bufaiçal, lamentou os “exageros cometidos”, na divulgação do acidente com o Césio-137 e convocou todo o empresariado goiano para se reunir na promoção de “uma campanha nacional pelos meios de comunicação”, com o objetivo de restabelecer a imagem do Estado (CHAVES, 1998, p. 197, grifos do autor).

Seguiram-se várias ações com esse objetivo, incluindo a visita do Presidente José Sarney à capital do Estado a propósito de demonstrar segurança e que Goiânia poderia contar com a solidariedade nacional, revelando que a cidade e o estado não ofereciam perigo ao Brasil, como foi exposto, no dia 15 de outubro, nas páginas do jornal *O Popular*:

O presidente José Sarney realizou ontem uma visita surpresa a Goiânia para, segundo disse, solidarizar-se com os goianos e tranquilizar a todos quanto aos efeitos do acidente radioativo [...], afirmando: “O que vimos não pode ser comparado a um acidente nuclear como o de Chernobyl. Aqui não houve acidente nuclear, mas um acidente radioativo”. (CHAVES, 1998, p. 198, grifos do autor).

Ainda que muitas fontes de informação tenham usado as imagens das vítimas e dos pesados sentimentos que carregavam, de culpa, dor e medo, no intuito de somente ter manchete ou a melhor capa, ou ainda de usar os meios de informação para amenizar a falta de responsabilidade das instituições públicas e privadas, diretamente ligadas ao acidente, surgiram pessoas e grupos que interessados no fato, iniciaram um processo de busca e esclarecimentos sobre o acidente e suas consequências, levantando questionamentos sobre quem assumiria a responsabilidade. Talvez essa tenha sido uma das discussões mais importantes, porque ela nos leva a repensar as outras esferas até então pouco debatidas, como a educação, o conhecimento, a ciência e a tecnologia brasileira, emergindo, agora, como assuntos pertinentes. Por conseguinte, parece ser normal que o povo não conheça sobre energia atômica e sobre o universo legislativo que deveria permear o assunto. De acordo com Fernando Gabeira, citado por Costa (2011, p.42),

Não estávamos preparados para esse acidente, apesar de termos no Brasil uma usina nuclear e toneladas de rejeitos atômicos. Não temos médicos, físicos, remédios e nem técnicas para lidar com as consequências da contaminação radioativa [...] Temos a necessidade de mostrar claramente ao Brasil e ao mundo, que a cidade de Goiânia não recebeu bem esse acidente, que a população quer que isto não aconteça mais em outros lugares [...] Trata-se de uma violência que já vem na história do Brasil há alguns anos, que se define muito claramente com a ausência de democracia nas decisões mais fundamentais do nosso país, pela implantação de todo o projeto nuclear que nada tem a ver com nossa população e que foi instalado sem as condições de segurança adequada.

Percebemos que o acidente em Goiânia trouxe à tona uma discussão que parecia não ter importância para o Brasil: a energia nuclear. Segundo Costa (2011), vários segmentos da sociedade começaram a se manifestar e mostrar que tal assunto possuía interesse público. Pessoas, grupos, associações e até mesmo partidos políticos, iniciaram, por meio de debates e

manifestações, questionamentos e pleitearam das autoridades posicionamentos. Conforme mostra o jornal *O Popular*, de 10 de outubro,

[...] o primeiro protesto público em Goiânia contra o acidente Nuclear que há mais de dez dias dissemina o pânico na cidade. Entidades ecológicas, escolas, militantes de partidos políticos, artistas goianos das mais diversas áreas – musical, literária, plásticas e dramática – o Presidente do Partido Verde, Fernando Gabeira, secretários de governo e até mesmo o advogado dos médicos do Instituto Goiano de Radioterapia, Wanderley de Medeiros, percorreram a Avenida Goiás a partir da Praça Cívica até a Praça do Bandeirante, num movimento caracterizado como de recuperação do susto e o início da ação, “a hora de dar a volta por cima” (CHAVES, 1998, p.202, grifos do autor).

A história do acidente em Goiânia, como pode ser percebida, foi e continua a ser de sucessivas tentativas de superações de desafios: o atendimento às vítimas, a descontaminação, os rejeitos radioativos a retomada da normalidade e ainda, o discurso acerca das responsabilidades. Afinal de contas, órgãos públicos e instituições estavam ligados direta e indiretamente ao acidente, como a CNEM, a vigilância sanitária, o Instituto Goiano de Radioterapia Clínica, o Instituto de Previdência e Assistência do Estado de Goiás (IPASGO). As pressões e os discursos em relações às responsabilidades das instituições envolvidas emergiram através da imprensa local e nacional. O jornal *Folha de São Paulo*, apresentou declarações de Wanderley da Costa Lima, doutor em Direito Atômico, que respondia a seguinte pergunta: “Quem é, do ponto de vista legal, responsável pelo acidente de Goiânia?”

WANDERLEY DA COSTA LIMA – primeiramente, a Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEM), levando-se em conta que a atividade nuclear no Brasil é monopólio da União e que a competência para fiscalizada é da Comissão, acredito que ela nunca deveria ter deixado de exercer a atividade fiscalizadora, por maior que seja a responsabilidade secundária do Instituto Goiano de Radioterapia. O problema brasileiro não é deficiência normativa e sim a aplicação das normas. A legislação nuclear brasileira nem é melhor nem pior que a dos outros países (BORGES, 2003, p.177, grifos do autor).

O físico José Júlio Rosenthal, diretor do Departamento de Instalações Nucleares da CNEM, como coordenador da equipe nas operações do acidente, afirmava que a CNEM realmente controla os equipamentos dessa origem, todavia, o órgão não teria sido comunicado sobre as mudanças da clínica, como aparece no *Jornal do Brasil*, do dia 01 de outubro:

[Segundo Rosenthal] A CNEM executa a política, a normalização e a fiscalização do programa nuclear brasileiro. Todos os órgãos e entidades que

lidam com o material radioativo, sejam médicos, engenheiros, reatores, precisam da autorização da CNEM. [...] “o Instituto Goiano de Radiologia estava credenciado na CNEM, tem sido fiscalizado. Acontece que eles desativaram esse irradiador e não nos comunicaram” [...] (BORGES, 2003, p.177, grifo do autor).

Ainda segundo Rosenthal, estava previsto que haveria fiscalizações ao Instituto Goiano de Radioterapia, em 1988, pois tais ações são realizadas a cada cinco anos. (CHAVES, 1998, p. 95), ficando evidente que a CNEM construía argumentos para poder se isentar das responsabilidades, alegando obrigações não cumpridas por parte do IGR. Após muitos discursos apresentados, anos de investigações, julgamentos e recursos, nove anos após o acidente, a justiça apontou culpados, os radioterapeutas sócios do IGR e um de seus funcionários, mas, de acordo com Borges (2003, p. 174), “Nenhuma punição foi aplicada à CNEM, e nem a José Júlio Rosenthal, responsável direto pela fiscalização da Fonte”, o qual, em verdade, recebeu da Assembleia Legislativa do Estado de Goiás, o título de cidadão goiano.

Em 11 de abril de 1996, quase nove anos depois do desastre radiológico, que provocou quatro mortes, atingiu dezenas de pessoas e mexeu com toda a vida do Estado e da cidade de Goiânia, foram presos os quatro culpados apontados pela justiça. Os médicos Carlos Figueiredo Bezerril, Criseide Castro Dourado e Orlando Alves Teixeira e físico em Medicina, Flamarion Barbosa Goulart, receberam como condenação a pena de três anos e dois meses de prisão em regime aberto (BORGES, 2003, p. 174).

Uma das conclusões a que se pode chegar é que a trágica história do Césio-137 em Goiânia foi consequência das irresponsabilidades dos órgãos envolvidos, tanto por falta de fiscalização, como por falta de preparo das instituições que utilizam materiais dessa origem.

[...] o acidente tem raízes mais profundas, tais como: 1) a inexistência de uma política nuclear nacional mais responsável em relação ao meio ambiente e, por consequência, em relação ao homem; 2) a falta de um planejamento urbano que concilie modernização espacial da cidade e responsabilidade sócio ambiental; 3) a inexistência de uma legislação ambiental mais detalhada e competente para definir melhor os novos direitos e deveres do homem diante dessa mudança de paradigmas que passam orientar ou sugerir uma nova forma de relacionamento com o meio ambiente e, claro, com a sociedade como um todo (COSTA, 2011, p.82).

O acidente em Goiânia mostrou que as consequências vão além do físico e que o número de vítimas é incalculável, pois o sofrimento não é restrito ao instante presente do

evento, mas sim, prossegue principalmente na memória individual e coletiva, no imaginário social.

1.5 Produções imagéticas audiovisuais, literárias e acadêmicas sobre o acidente radioativo

Por tudo que foi dito antes, em especial sobre o acidente radioativo de Goiânia, pode-se afirmar que a imaginação social construiu um conjunto diversificado de imagens sobre o fato, representações que expressam medos, expectativas, anseios. Falaremos a seguir um pouco acerca de tal imaginário produzido e veiculado nos meios audiovisuais e literários, para depois, debruçarmos, em específico sobre a criação imagética de Franco.

Além das obras de Siron Franco, podemos mencionar também a produção cinematográfica *Césio 137 – O pesadelo de Goiânia*, dirigida pelo cineasta Roberto Pires, em 1990, que teve roteiro baseado em depoimentos das próprias vítimas do acidente. O filme conta a história de Vavá e seu amigo, os narradores, os quais juntos descobriram a peça de chumbo nas ruínas do antigo hospital com o material radioativo. Foi produzido quatro anos após ter ocorrido o acidente, tendo no elenco artistas consagrados como Nelson Xavier (Devair Alves Ferreira), Joana Fomm (Maria Gabriela), Paulo Betti (Roberto dos Santos), Stepan Nercessian (Edson Fabiano), Paulo Gorgulho (Wagner Mota - Vavá), Denise Milfont, Telma Reston e Marcelia Cartaxo, dentre outros. Ao longo da produção nota-se que prevalecem as questões referentes ao medo, também discutidas por Miranda e outros (2005). Diante disso, vemos que o medo e o terror estão associados e constituem o imaginário social edificado nas narrativas que surgiram ao longo dos eventos registrados.

Porém, a questão nuclear já inquietava Roberto Pires, antes mesmo do acidente de Goiânia, como se pode ver em seu filme de ficção científica *Abrigo Nuclear*, de 1981. Na película, para preservar a espécie humana da radiação ionizante, a população de uma localidade é alocada em um abrigo subterrâneo, chefiado sob forte regime cibernético-nuclear pela Comandante Avo (Conceição Senna) e seus fieis; a geóloga Lix (Norma Bengell) e um grupo de habitantes desenvolvem um projeto que permitirá o retorno da raça humana à superfície, e a libertação do controle de Avo.

Ainda no campo cinematográfico, podemos mencionar o documentário *Césio 137, O brilho da morte*, um curta em cores de Luis Eduardo Jorge, com duração: 24 min, produzido em 2003, em formato 35mm, tratando de 15 anos de dor, medo, pânico e dúvida,

discriminação, segregação e morte de vítimas do maior acidente radiológico do mundo, com danos irreversíveis à vida e ao meio ambiente.

Em outra perspectiva, a antropológica, de interesse para nossa investigação, é a dissertação de mestrado *O drama azul: narrativas sobre o sofrimento das vítimas do evento radiológico do Césio-137*, de Suzane de Alencar Vieira (2010), que discute como a sociedade, em específico, a goianiense, se emergiu a partir do sofrimento das vítimas, valendo-se de outras fontes, tanto bibliográficas quanto artísticas, para entender as narrativas de sofrimento e medo. Assim,

O sofrimento é traduzido em uma forma narrativa agenciada de modo a contaminar “os outros”. A metáfora da contaminação constitui o modo emocional através do qual o sofrimento é traduzido. As narrativas suscitam uma experiência do drama e promovem a adesão emocional do público. Elas ampliam a experiência de sofrimento e torna-a comunicável e compartilhável. A partir do caráter contaminante das narrativas dramáticas, o leitor pode ser também absorvido pelo drama (VIEIRA, 2010, p. 107, grifos do autor).

Mas outras narrativas ainda tratam da temática do acidente com o Césio 137,

Na literatura, a invenção de um modelo ficcional para o evento mobiliza uma experiência do tempo interruptivo. O tempo escatológico organiza a trama do livro *Pão cozido debaixo de brasa* de Miguel Jorge (2004, publicado pela primeira vez em 1997). O tempo é o cenário e o mundo das duas histórias intercaladas na narrativa que remetem à origem e ao destino da humanidade, servindo-se do repertório religioso judaico-cristão. São duas histórias que seguem paralelas e se sucedem em capítulos: uma história de amor e pecados e outra sobre o cumprimento de uma profecia do fim do milênio (VIEIRA, 2010, p. 148, grifos do autor).

A obra citada, *Pão cozido debaixo de brasa*, do autor goiano Miguel Jorge, cria um paralelo imaginário e figurativo dos eventos ocorridos, que vão de uma história de amor até a lenda de uma luz azul, referência à luminosidade emitida pelo material radiativo, conforme a assertiva:

A trama da segunda história gira em torno da profecia da luz azul. A profetisa Felipa lidera um pequeno grupo de catadores de papel em uma contínua travessia pela cidade à noite em busca dos mistérios de uma luz azul escondida, revelada em seus sonhos e suas visões. A luz azul os levaria, segundo profetizava a personagem, para um mundo diferente. Sob os auspícios da lua, de bolas de fogo e de cães mágicos, os personagens Felipa, João Bertolino e Nec-Nec encontram a luz azul nos escombros da Santa Casa (VIEIRA, 2010, p. 149).

Além desses trabalhos acima mencionados, também podemos remeter à *Revista UFG* – Dossiê Césio 137 (2007), que apresenta um “Ensaio Visual” composto por sete pinturas em tela, sendo quatro com o título *Rua 57*, e outras intituladas *O mapa*, *O depósito* e *Primeira vítima*. Estão inclusos também no “Ensaio”, dez desenhos, todos referentes à *Série Césio 137*, nos quais o artista utilizou materiais e as técnicas anteriormente mencionadas. A *Revista UFG* traz ainda, artigos que trabalham em diversas perspectivas o acidente. Dessa maneira, dentre os artigos, destaco o texto “As celebrações, a memória traumática e os rituais de aniversário”, de Telma Camargo da Silva, o qual discorre sobre a passagem do tempo e as comemorações ao longo dos anos que seguiram a tragédia. Essas comemorações não se referem a reviver a tragédia, mas às formas encontradas para superá-la.

Nesses casos, a perspectiva antropológica assinala que o evento traumático só passa a ser ritualizado coletivamente pelas “comunidades de memória” quando se processa a passagem da experiência da catástrofe para a experiência da redenção (Turner, 1982). Ou seja, uma comunidade só escolhe datar um desastre e celebrar o seu pertencimento a esse evento, celebrando o seu aniversário, quando ela consegue associar as noções de superação e de sobrevivência às experiências vivenciadas na catástrofe (SILVA, 2007, p.13-14, grifos do autor).

Dialogando com a autora e a proposta desta pesquisa, entende-se que escolher uma data específica para “celebrar” o ocorrido é uma catarse, como nas tragédias literárias, o alívio de que a vida deve seguir o seu curso e a busca de um aprendizado. No entanto, a autora contrapõe-se à ideia de que a morte tem sua continuidade por meio das produções de Siron Franco, o qual mesmo dez anos depois, ainda continuou a retomar ao assunto na sua obra *Quinta vítima*. Segundo Silva (2007, p.16, grifos do autor),

Por outro lado, outras narrativas mediam o tempo do desastre como um ritual que repetia uma celebração de perda, de sofrimento e de medo. O artista plástico Siron Franco, que, em 1987, produzira a *Série Césio* (aqui parcialmente reproduzida), considerada por ele a “reportagem visual do acidente”, pintou, dez anos depois, a tela intitulada *Quinta Vítima* (*Jornal O Popular*, 28 de setembro de 1997). Esta manifestação artística pode ser lida como um ato performativo do sentimento de que a ideia da morte continuava presente em 1997. Uma pesquisa quantitativa encomendada pelo jornal *O Popular* revelou que 53,6% dos goianienses entrevistados acreditavam na possibilidade de o acidente causar algum tipo de risco à população. A manchete do caderno especial desse mesmo diário, intitulado *Césio 10 anos depois*, foi “O medo ainda não acabou”. Os vizinhos das casas contaminadas organizaram no lote concretado da Rua 57, do então Bairro Popular, uma celebração de luto que denominaram de *O Forró do Césio*. Para eles, esta era uma forma de protesto para marcar o drama vivido pelos indivíduos atingidos pelo desastre.

Tais leituras e interpretações, permeadas de imagens e representações diversas sobre o acidente radioativo goiano, constituem um imaginário rico e complexo acerca da questão nuclear, do uso e do emprego da energia atômica em nossas sociedades contemporâneas, de seus benefícios e dos riscos e efeitos nefastos que pode causar, servindo como fontes instigantes para fomentar nosso trabalho e o diálogo a respeito do problema.

Ter a possibilidade de entender e compreender o que já aconteceu pode capacitar a interpretação e a participação do e no presente, para agir na construção do conhecimento histórico como sujeito atuante e construtor do futuro. Isso é o que Rüsen (2009) chama de “criar expectativas para o futuro”. O ser humano precisa dessa relação entre passado/presente/futuro, para gerar a consciência histórica. Fica evidente que a consciência histórica estabelece relações com o passado. Para Schimdt e Barca (2009, p.34),

à medida que aprendem História os sujeitos podem aumentar sua competência de encontrar significados e de se localizar, isto é, nesta dimensão da aprendizagem o aumento da experiência e conhecimento é transformado em uma mudança produtiva.

Para dar sentido à História que se aprende na escola, buscam-se estabelecer ligações, recorrer às experiências e vivências, dar significados às ações, considerando o sujeito produtor da história. Essas relações singulares entre o conhecimento, o tempo e o homem, tornam-se, juntas, uma teia cujos fios estabelecem interdependências entre um e outro, assim como o Homem e a História.

CAPÍTULO II

SIRON FRANCO: SEU PERCURSO E SUA ARTE

Este capítulo aborda a relação Arte e Sociedade, Arte e História, o artista, a sociedade e a História, focando, por fim, a trajetória de Siron Franco como artista e indivíduo social que manifesta em suas produções posicionamentos ante o mundo. Apresentamos sua atuação na arte goiana, bem como sua inserção no cenário cultural brasileiro e internacional, sua obra e linguagem, além de facetas da recepção de sua produção artística.

2.1 Arte e sociedade, o artista, a vida social e sua produção

Não se tem pretensões aqui de desvendar e esgotar as complexas ligações entre Arte e Sociedade, uma vez que essa temática é inesgotável e possui várias possibilidades de discussões. No entanto, abordar tais relações é relevante para esta pesquisa que tem a preocupação de refletir e levantar alguns posicionamentos acerca dessa intrínseca relação.

Conforme Ernst Fischer (1963, p.19), “a arte é quase tão antiga quanto o homem” e um dos primeiros aspectos importantes nesse processo de busca pela relação arte e sociedade é a capacidade humana de transformar a natureza, criar objetos e utensílios. Concomitantemente a isso, o desejo de imitar elementos já construídos e existentes no mundo real, marca os passos da humanidade. A capacidade de criar ou ainda, de imitar, estabeleceu uma relação de poder: “[...] ao criar a arte encontrou para si um modo real de aumentar seu poder, de enriquecer sua vida” (FISCHER, 1963, p. 43).

Essa temática da relação sociedade e arte vêm sendo instigada por diferentes áreas do conhecimento como a filosofia, a sociologia e a história da arte. Platão já considerava que arte e sociedade são indissociáveis (BAY, 2006, p.3).

[...] em Marx a obra de arte advém do trabalho; em Émile Durkheim, da religião e elementos mágicos; para Johan Huizinga, está ligada ao instinto do jogo; e segundo Hippolyte Taine origina-se da imbricação entre fatores raciais, pessoais e ambientais (BAY, 2006, p. 5).

No entanto, segundo Bay (2006, p.3-4),

[...] é consenso entre autores que a arte representa um fator fundador, unificador, e agente nas sociedades, desde as mais simples às mais

complexas; fato que pode ser constatado ao longo da história, quando fica evidente que, não só não houve sociedade sem arte, mas também que em cada contexto específico a arte sempre teve um significado social preponderante.

É relevante destacar que desde as sociedades primitivas, a arte não ocorre por meio individual, representando “uma forma densa estreitamente unida de coletivismo” (FISCHER, 1963, p.44). Assim, partindo da ideia de que a sociedade é uma produção coletiva e o artista, como suas produções, estão inseridos nesse meio, não podemos desprezar as intenções e a função do artista na sociedade.

Seria muito difícil reconstituir as várias funções que arte já exerceu na sociedade ao longo da história, mas se faz oportuno mencionar que a proposta de pensar a função social do artista na contemporaneidade, temática que vem sendo pautada há algumas décadas. Segundo Amaral (2003, p. 3), a questão da função do artista na sociedade é instigante e:

Na verdade, talvez a polêmica mais marcante desse século no meio artístico seja esta, a da participação pessoal do artista em seu momento e a partir de seu próprio espaço, através ou não de determinada obra, polêmica em que vive (AMARAL, 2003, p.3).

Historicamente a função social e a visibilidade do artista na sociedade foram alteradas em diversas épocas, mas foi a partir do século XIX, a par da revolução industrial e da invenção da fotografia, que podemos observar uma alteração significativa da função social da arte (AMARAL, 2003, p. 4). Com a chegada do século XX, suas guerras e seus avanços tecnológicos, como na fotografia e no cinema, houve um impulso do artista que tem produção voltada para as injustiças sociais, os sofrimentos humanos e os acontecimentos ligados às tragédias.

Otto Dix e George Grosz são exemplos de artistas que produziram inspirados pelos horrores da Primeira e Segunda Guerra Mundiais, tendo em suas poéticas o pós-guerra e ficando caracterizados como criadores voltados para essa perspectiva (BIF, 2011, p.21). Os dois vivenciaram o contexto da guerra fazendo parte do exército alemão. Dix, inclusive, desenhou em campo de batalha. Após a guerra, o artista reuniu seus esboços, produziu uma série de gravuras sob o título *A Guerra* e passou a elaborar imagens com representações do medo, do pânico, do terror e da violência (BIF, 2011, p.27).

Ainda nessa perspectiva, motivado pela tragédia e pelas questões sociais e culturais, o artista alemão, Anselm Kiefer, evoca mudanças nas representações do pós-guerra, ou seja, pós-catástrofe. O artista “recusa o esquecimento do passado”, defendendo “uma rememoração

do passado onde o presente e o passado estão em constante conexão” (PIVA, 2010, p.330-331). Conforme a autora:

Por tratar-se de um artista nascido no ano de 1945, ao final da Segunda Guerra Mundial, torna-se necessário correlacionar alguns pontos essenciais para Kiefer, os quais se concentram em questionamentos que foram fundamentais em sua trajetória artística. A posição do artista alemão no pós-guerra e a necessidade de uma mudança na concepção tradicional da representação após a catástrofe foram, então, os pontos centrais e perceptíveis em sua produção desde suas primeiras obras. Em 1969 inicia sua série “Ocupações”, que tinha o intuito de discutir questões então pouco esclarecidas sobre a história alemã e levantar discussões em um país que vivia uma amnésia estética e política. Estes esclarecimentos eram para o artista uma necessidade existencial – queria saber quem era ele, conhecer sua história, sua cultura. (PIVA, 2010, p. 330, grifo do autor).

O século XX ofereceu um inesgotável repertório de assuntos e problemáticas que envolveram e provocaram a humanidade, assim como os traumas, e as histórias daqueles foram que esquecidos e substituídos pela história oficial, e, não obstante, permitiu-nos recorrer a um rol de variados recursos e materiais a serem agora explorados pelos artistas. Desta maneira, ainda, podemos dialogar com Kiefer, pois além de ser um artista inserido neste contexto de novas possibilidades temáticas oferecidas pelo século XX, engajado nas questões sociais, sobre tudo a arte como possibilidade de acesso à memória, Kiefer fez também a exploração de materiais não convencionais do universo artístico “dentre eles, argila, concreto, cimento, galhos, pó e cinzas” (JUSTINO, 2013, p.8). Com isso, trilhando o processo artístico de Kiefer, em detrimento da produção do artista italiano Burri, Soares (2006) tece a seguinte consideração:

Convém explicitar quem foi Burri. Alberto Burri (1915 - 1995) foi um dos intérpretes mais abalizados do Informal Europeu. Formado em Medicina, prisioneiro de guerra no Texas, lá amadureceu a sua necessidade de enfrentar as experiências artísticas, seguindo o fio de uma linguagem material existencial, expressamente simbólica. De seus Negros e Corcundas (quadros com relevos que emergem de trás, sobre a tela), dos Mofos aos Sacos gastos e rasgados, seus quadros são documentos das dilacerações, das feridas, do sangue, que os extermínios, as guerras, os genocídios infligiram à humanidade, e que se encontram entre os momentos mais altos do Informal. Seguem - se Combustões (1957); Madeiras (1959), através de caixas de embalagens carbonizadas, degradadas e esgotadas; Plásticos Queimados brancos, vermelhos, negros. Toda sua obra é uma demonstração do sofrimento pelo absurdo: a um mundo orgulhoso de sua lógica, Burri mostra, seguindo a lógica, que há uma lógica que só se pode realizar por meio de um procedimento artístico (SOARES, 2006, p. 70-71).

Os artistas mencionados dialogam com o foco central da investigação histórica, a imagens produzidas por Siron Franco sobre o contexto da tragédia com o Césio 137, em Goiânia, em 1987, e sob essa perspectiva acima exposta, é necessário incluir outros artistas que também se recusaram esquecer o passado, bem como suas tragédias, permitindo dar lugar à memória e suas (re)significações, valendo-se de técnicas e materiais os quais tornam suas produções provocativas. Com isso, é pertinente abordar também discussões sobre o engajamento da arte brasileira com as questões sociais, bem como com a pluralidade dos materiais pictóricos.

Nesse sentido, é importante refletir sobre os momentos em que as questões culturais, políticas, sociais, econômicas e ambientais emergiram na arte brasileira. Amaral (2003, p. 33), chama atenção para os artistas da primeira metade do século XX, que buscaram expressar sua consciência política e social no meio artístico.

No Brasil, a primeira manifestação escrita que conhecemos de uma artista plástica nacional sobre a problemática social, bem como sobre a utilização da arte na ajuda ao “am melhoramento” político-social do homem, como diria Mário de Andrade, datada de 1933, viria de Di Cavalcanti (AMARAL, 2003, p. 33, grifo do autor).

Di Cavalcanti escreveu, em 1933, um texto sobre a exposição de Tarsila do Amaral, no Rio de Janeiro, na qual duas obras chamaram sua atenção para a temática de caráter social, *Operários* e *2ª Classe*, e disse: “Nós artistas não podemos nos separar da humanidade [...]” (AMARAL, 2003, p. 33). Nesse contexto, outros artistas também buscaram marcar sua arte com a perspectiva social e política. Portanto, conforme Amaral (2003, p.41), “O ano de 1933 aparece, significativamente, com um marco de conscientização política de nossos artistas.” Mário de Andrade, nesse ano, reivindicou posição nesse sentido em um texto do catálogo da exposição da Sociedade Pró Arte Moderna (SPAM), associação que congregava os antigos modernistas, ao dizer:

[...] o que realmente faz falta em nossa pintura spamista são criadores de ordem social. É uma falha sensível essa ausência de arte social entre nós, a não ser que compreendamos como tal o diletantismo estético, caracterizadamente burguês, em que persistimos. Esperamos que, em exposições futuras, o ecletismo natural de SPAM apareça completado com pintores que se resolvam a tomar posição qualificada, não apenas diante da natureza, mas da vida também (ANDRADE apud AMARAL, 2003, p.41).

As questões político-internacionais, bem como artísticas, geraram efervescências também no Brasil. A formação da Liga Comunista Internacionalista (AMARAL, 2003, p.36), é apenas exemplo de que na primeira metade do século XX o Brasil foi marcado pelas

influências políticas estrangeiras, assim como artísticas, tanto pela estética das vanguardas europeias, como o Expressionismo e o Cubismo, quanto pela temática alicerçada nas angústias políticas e sociais. Essas questões geram ainda fortes debates acerca do posicionamento sociopolítico dos artistas por meio de suas produções:

Mário levanta, em todo o decorrer dos diversos artigos, o problema do artista diante da sociedade: arte pura ou arte interessada? [...] e diz logo a diante: “Eu nunca me meterei fazendo isso que chamam por aí de “arte proletária” ou “de tendência social”. Isso é confucionismo. Toda arte é social porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos. (AMARAL, 2003, p. 107, grifos do autor).

Todavia, não é nossa perspectiva aqui conceituar ou defender termos e movimentos artísticos, mas pensar como essa postura de artista ativista nas questões sociais por meio da arte emergiu ainda está presente na arte brasileira. Dessa maneira encontramos na história da cultura no Brasil, exposições, debates que surgiram e contribuíram para a discussão acerca da função da arte, do artista, e de suas relações com a sociedade. Um desses momentos, de acordo com Couto (2012, p. 71), foi em abril de 1967, com a exposição intitulada *Nova objetividade brasileira*, na qual Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antônio Dias, Lygia Paper e outros artistas, expuseram suas obras.

A mostra insere-se em um conjunto de exposições do período que buscavam promover o trabalho de artistas interessados em instituir um diálogo crítico com a realidade nacional, com a tensa situação política do país, e ao mesmo tempo pretendiam suscitar a integração entre prática artística e reflexão teórica por meio de debates e da publicação de textos diversos. Organizadas por uma rede específica de *marchands*, críticos e artistas, e realizadas em galerias e museus do Rio e de São Paulo, entre 1964, ano da implantação da ditadura militar, e 1968, ano da decretação do AI-5, tais exposições provocavam a reflexão sobre os limites de atuação do artista e sobre o conceito de vanguarda válido para um país como o Brasil (COUTO, 2012, p.72, grifo do autor).

É certo que o contexto político brasileiro da década de 1960 influenciou diretamente produções artísticas em diferentes linguagens. Nas artes plásticas, em específico, ocorreram debates acerca da relação da arte, do artista e da sociedade. Em relação às produções de Hélio Oiticica, Couto (2012, p.72, grifo do autor) reflete:

Como sabemos, jamais houve da parte de Oiticica qualquer intenção de submeter seu trabalho a ideais político-partidários. Por outro lado, creio que podemos afirmar que, do grupo neoconcreto, Oiticica foi um dos artistas mais preocupados, durante a década de 1960, em conferir à sua prática uma

dimensão política capaz de interferir no tecido social. Entendia a arte por um viés utópico, considerando-a um meio eficiente de transformação do homem e da sociedade, capaz levar o indivíduo a tomar consciência de sua situação de “ser social inteiro”. Em sua relação com o artístico, os indivíduos poderiam transformar-se em sujeitos de sua história.

Os anos de 64-65 foram para Oiticica de “extravasamento das fronteiras artísticas para o domínio político” (COUTO, 2012, p.81). Para ele era chegada a hora do artista brasileiro reconhecer seu papel social:

Há atualmente no Brasil a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes plásticas, literatura, etc. (OITICICA, apud COUTO, 2012, p. 94).

Fazem-se pertinentes as considerações de Oiticica sobre o contexto artístico brasileiro, pois na exposição *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em setembro de 1965, o artista apresentou seus *Parangolés* pela primeira vez, compostos por capas coloridas, estandartes, roupas para andar, dançar, com a proposta de produzir a interação/participação do espectador. Assim as ações artísticas de Oiticica

[...] se transformava no próprio suporte da obra. Aqui, “a ação é a pura expressão da obra”, e o vivencial e o processual são mais importantes que a realização de uma ideia. Chega-se então a “uma superação do objeto como fim da expressão estética” (Oiticica, 1986: 102). Com seus *Parangolés*, Oiticica provoca os limites institucionais e cria o único “incidente” da mostra, que entraria para a história, ao trazer para o *vernissage* passistas da Mangueira, os quais foram impedidos de entrar no museu (COUTO, 2012, p.72, grifos do autor).

O artista, impulsionado pela indignação social, se posicionava por meio da arte. *Parangolés*, realizado no espaço, com movimento, experiências individuais e interação coletiva, visualiza forma e cor. O intercâmbio entre as linguagens, ressignificava as ações artísticas na sociedade brasileira (POLTRONIERI, 2005, p. 36).

Os anos de 1970 no Brasil foram, sem dúvida, intensos no campo sócio-político, e também no âmbito das artes visuais. “Tratou-se de sublinhar um tempo de abertura a inauditos desejos, posicionamentos e imagens, onde se vislumbrava rever a relação entre arte e vida, promover aprofundamento crítico e político do processo criativo, dar a ver que a arte tem a força de criar novas realidades” (MARSILLAC, 2014, p.12). Esse contexto influenciou

artistas como Cildo Meireles, dentre outros, que por meio da arte, ou melhor, do ato de criar, converte-o em estratégias de luta política e social.

Esses artistas questionaram a função social da arte, desenvolveram uma arte de crítica sobre o contexto sócio-cultural e de recusa a muitos princípios tradicionais da arte, tal como a concepção da obra de arte enquanto objeto puro, a ser contemplado pelo espectador. Esta arte nos indica uma tendência de ampliação do campo no que se refere ao objeto artístico: ampliação do conceito de obra e da crítica sobre a função da arte. O ato criativo passa a ser uma operação, guiado por uma ideia e uma estratégia de ação, que tende a convocar aquele que vê, e, muitas vezes, participa, a inquietar-se com suas proposições. Suas obras apresentam-se nas mais diversas formas e não prevêm um espectador passivo (MARSILLAC, 2014, p.13-14).

As considerações acima mencionadas sintetizam as características das produções de artistas como Cildo Meireles e Oiticica, que romperam com velhos conceitos e ideais artísticos. Essas produções artísticas as quais nos referimos, causam estranheza por apresentarem, sobretudo, a ampliação do conceito de objeto artístico. E paralela a essas questões, a reflexão, ainda, caminha pelo fato de que esses artistas discutem e fazem emergir na Arte Brasileira o conceito de ato criativo. Os trabalhos de Cildo Meireles, produzidos nas décadas de 1960 e 1970, são pertinentes para essa pesquisa, mormente, por perceber o artista intrinsecamente relacionado à sociedade de seu tempo.

Para melhor entender principalmente a questão sobre o “ato criativo” e como está associado às relações entre a sociedade e a arte brasileira, recorreremos a um dos trabalhos de Cildo Meireles, de 1970, *Inserções em circuitos ideológicos*: projeto Coca-cola, para uma maior descrição dessa perspectiva que temos enunciado.

[...] Meireles tirou temporariamente de circulação garrafas de coca-cola e com a ajuda do artista visual Dionísio del Santo, que dominava técnicas de serigrafia, imprimiu decalques nas garrafas, impressos com tinta branca vitrificada [...] em que se liam, além do título do projeto, propostas tais como: “Gravar nas garrafas, opiniões críticas e devolve-las à circulação”, a expressão “Yankees, go home”, o nome de desaparecidos políticos ou pessoas postas “fora de circulação” ou ainda o método para a criação das inserções propriamente ditas, desde a fabricação do decalque até sua colagem, para que qualquer um pudesse produzir suas opiniões críticas. Embaixo viam-se as iniciais C e M, e a data. Ao final desse processo, as garrafas eram repostas em circulação (SCOVINO, 2007, p. 102, grifos do autor).

Cildo Meireles, portanto, tem o ato criativo como uma estratégia de ação que evoca a realidade social, posicionamentos políticos, apresenta suas angústias e percepções acerca do

mundo, dos acontecimentos, além, é claro, de abrir para a discussão sobre a arte brasileira e seus conceitos. Como percebemos, *Inserções em Circuitos Ideológicos*: projeto Coca-cola, não é uma produção exposta em instituições como galerias e museus, tampouco, objeto de contemplação. Dessa maneira, há possibilidades de dialogar com as considerações de Scovino (2007, p. 102):

Nessa proposta, não há um público *stricto sensu* (no sentido de observação, de passividade frente à grande e genial obra de arte) ou testemunhas oculares, mas agentes. Agentes envolvidos numa situação dinâmica que investe sobre o mundo, aí inscrevendo possibilidades de crítica, subjetividade e questionamentos.

Ante o exposto, consideramos Cildo Meireles um artista com produções de intensa expressividade para a arte brasileira, pois além de se posicionar diante do seu contexto social-político-cultural, também discute “originalidade e valorização da obra; o lugar da autoria e do posicionamento do “espectador”/público; bem como a uniformidade da linguagem, a pureza da técnica e os espaços institucionais da arte” (MARSILLAC, 2014, p.13, grifo do autor).

Com pluralidade de linguagens visuais, ações, exposições e debates, artistas como Oiticica e Cildo Meireles abriram portas para novos enfrentamentos na arte brasileira. Deve-se considerar que, nesse contexto artístico, as características estéticas da arte contemporânea emergiam entre os jovens artistas brasileiros. O artista hodierno posiciona-se ante o mundo e os acontecimentos sociais; sua postura e suas ações, por meio das múltiplas linguagens, exploram a atualidade. A arte contemporânea, como as obras em qualquer outra época, é gerada a partir da vivência do artista e sua interação com seu contexto cultural, histórico, social e político. Sendo assim, podemos encontrar hoje nas produções artísticas, características de nossa complexa sociedade. Segundo Ana Mae Barbosa (s/d) citada por Verunchk (2009, p.1):

Não dá para resumir a arte contemporânea numa só característica, pois a pluralidade domina nosso tempo. Assim, podemos apreendê-la pela seguinte série de qualidades: – consciência da morte da autonomia da obra ou do campo de sentido da arte em prol da contextualização. –metalinguagem: reflexão sobre a própria arte. - incorporação de matrizes populares na arte erudita. - preocupação em instaurar um diálogo com o público e levá-lo a pensar. - tendência ao comentário social. – “interritorialidade” das diversas linguagens. - tecnologias digitais substituindo a vanguarda.

Entre muitos aspectos que caracterizam a arte contemporânea, enfatizamos o posicionamento dos artistas em relação ao seu contexto histórico e social. Sobretudo, as ações

artísticas que não hesitam, nos dias atuais, em utilizar as obras como meio de abordagem às críticas culturais, sociais, econômicas, políticas e ambientais. Conforme Martins (1998, p. 46),

Cada artista e sua obra são, portanto, modelos de linguagem revelando experiências em todas as direções. O artista a faz, de fato, porque é sensível aos signos da arte, por isso escolhe dizer, trazer, fazer visíveis suas reações às coisas do mundo, no contexto do seu tempo e lugar por meio da criação artística.

Desta forma, para avançarmos, parece-nos necessário tratarmos agora das relações entre as imagens produzidas por um artista e a história, pensando-as como narrativas, como testemunhas oculares do observado por seu produtor e como lugares de memórias.

2.2 Imagem e História: narrativa, testemunho e memória

Após as transformações no campo da historiografia ocorridas no século XX e XXI, com a defesa da perspectiva interdisciplinar do conhecimento histórico e as aberturas empreendidas no rol de possibilidades das fontes documentais de pesquisas, que culminaram na chamada Nova História Cultural, ainda, impulsionadas pelos Estudos Visuais, as imbricações entre imagem e história são questões que têm requerido reflexões tanto por parte dos historiadores quanto dos historiadores da arte.

Sendo o documento imagético, o objeto de estudo desta pesquisa histórica, abordamos alguns diálogos e algumas interações entre imagem e história, em específico, ao que refere à leitura das imagens, como narrativas, testemunhas e lugares de memórias. As referidas abordagens esclarecem e iluminam representações visuais criadas por artista Siron Franco acerca da tragédia ocorrida em Goiânia.

Um dos principais desafios em ter como objeto de estudo as imagens artísticas, consiste na sua interpretação e, muitos autores, referem-se à prática da leitura de imagem, pois ela assemelha-se à leitura de um texto, no sentido de decodificação de símbolos. Com relação à interpretação da imagem e uma dada forma de olhar que a interpretação ou leitura requer, Kehrwald (2006, p. 28-29) afirma que:

é preciso levar em conta que as obras de arte nos remetem, muitas vezes, a objetos já vistos, a formas ou fatos do cotidiano e passamos a identificar aspectos comuns entre os mesmos. Essas nuances passam despercebidas a um olhar desacostumado. No entanto, um olhar educado para ver [...] perceberá as semelhanças e diferenças, fará analogias e, por consequência, identificará as inter-relações, isto é, o intertexto.

Nessa perspectiva, Manguel (2001, p. 21) questionando as relações entre a leitura da imagem e a construção de uma narrativa, considera que nosso mundo é constituído por imagens e essas são símbolos que expressam e emitem mensagens e sinais. Logo, podemos, por meio das imagens produzidas pelo artista, construir conhecimento acerca da realidade em que vivemos, pois essa é a relação de interesse das pesquisas com tais bens simbólicos. No que refere ao ato de olhar para as imagens artísticas, como desenhos e pinturas, ele diz que:

[...] podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, empresta-lhe palavras para contar o que vemos, mas em si mesma, uma imagem existe no tempo que ocupa, independentemente do tempo que reservamos para contemplá-la (MANGUEL, 2001, p.25).

Nesse viés, existem em tais imagens aspectos, símbolos e signos que são orientações para estabelecer relações entre o tempo, a época e a sociedade em que foram realizadas pelo artista e os dias atuais.

Ao tratar as imagens, em especial, aquelas criadas na perspectiva artística, como os desenhos e as pinturas, inserindo-as no tempo e espaço social, o investigador pode edificar narrativas, atribuindo caráter temporal a elas e conferindo-lhes possibilidades de leituras.

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas _ atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado para uma moldura para um antes e um depois, e por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2001, p.27).

A respeito da construção de narrativas por meio da imagem, o autor evidencia que todas as imagens são imagens contam uma história; nelas o artista trama e tece um enredo e pode as construir a partir de outras obras e narrativas criadas antes e depois dele, como produtor, e delas, como representação e apropriação de outros “textos”. Tais tramas, não são definitivas nem exclusivas, e formam um precioso patrimônio imagético, que Malraux chamou de “museu imaginário” (MANGUEL, 2001, p.28). Essa ideia, de Malraux nos remete à definição do antropólogo Gilbert Durand (2011, p. 6, grifo do autor) de imaginário, para nós igualmente útil, quando diz: “o ‘museu’ – que denominamos o *imaginário* – de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas.”

Assim, podemos identificar essas reflexões de Manguel (2001) no contexto do acidente radioativo em Goiânia, pois várias narrativas circulavam pela sociedade abordando o fato e suas várias dimensões, como aquelas dos noticiários televisivos, dos jornais impressos e radiofônicos, das conversas, dos relatos orais, etc. que ecoam umas nas outras e remetem a um jogo de autorreflexo, que consideramos aqui mais oportuno chamar de intertexto, são inter-relações que o artista estabelece com outros textos já existentes, como acima apontou Kehrwald (2006, p. 28-29).

Segundo Benjamin (1985, p. 198-199, 201, 209), a faculdade de intercambiar experiências por meio de alguém que narre alguma coisa, nos oferecendo imagens do mundo exterior, mas também do mundo ético, sofreu transformações na esfera contemporânea que antes não julgaríamos possíveis. A experiência comunicável difundiu-se numa enxurrada de livros e objetos os quais nada tinham em comum com a experiência transmitida de boca em boca, de pessoa a pessoa, a fonte a que recorriam todos os narradores.

As narrativas escritas, nesse contexto, foram por ele consideradas as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores. Mas existem outros grupos de narradores, nos quais se interpenetram de maneiras múltiplas as histórias, como aquela família de contadores; outros artífices que tratam das experiências próprias e dos outros, que se ancoram na arte de narrar, como o romance, os órgãos da imprensa, conquanto as especificidades de suas narrativas sejam fundamentalmente distintas.

Acreditamos poder inserir a narrativa por meio de imagens nesse contexto, pois acreditamos que elas também nos contam histórias de nosso mundo e facilitam a memorização e a rememoração. Assim, podemos considerar Siron Franco, já chamado de “cronista visual”, conforme Bertazzo (2009, p. 78), como veremos mais adiante, um narrador da história do acidente radioativo ocorrido em Goiânia, pois “o cronista é o narrador da história” e a memória perpetua em sua criação, conforme Benjamin, em contraste com a breve memória do narrador que transmite as experiências de pessoa a pessoa.

Em relação às múltiplas possibilidades de ler e decodificar narrativas, inclusive imagéticas, Kehrwald (2006, p.24-25), pondera:

Decodificar um texto é entrar em sua trama, na sua textura, no seu tecido, ler um texto pictórico é adentrar em suas formas, linhas, cores, volumes e particularidades, na tentativa de desvelar um código milenar que muitas vezes não está explícito, nos é desconhecido e, por vezes, nos assusta. Por ser um sistema simbólico, de representação, a subjetividade contida na arte proporciona uma infinidade de leituras e interpretações que dependem das informações do leitor, das suas experiências anteriores, das suas vivências, lembranças, imaginação, enfim, do seu repertório de saberes.

Então, podemos pensar que os espectadores são leitores ao interpretar as imagens, como da *Série Césio 137*. Nesse processo, os leitores não homogeneízam suas visões, pois como Kehrwald (2006) e Manguel (2001) apontaram, estão sujeitos às informações já antes obtidas, narrativas já apresentadas e construídas as quais tiveram acesso, e que precisam ser consideradas no processo metodológico de interpretação e leitura de uma imagem. Podemos, então, interpretar uma pintura de acordo com aquilo que somos, com nossa carga cultural, ou conforme os meios sociais e culturais em que estamos inseridos e mesmo as experiências vividas (MANGUEL, 2001, p. 90).

“Toda imagem conta uma história”, conforme Peter Burke (2004): as imagens são como evidências do passado e, por isso, atraentes aos historiadores. Porém, devem ser utilizadas junto a outras evidências, com vista a acentuar a confiabilidade dessas “testemunhas oculares”. As imagens de uma obra de arte são “evidências visuais” produzidas pelo artista, testemunha ocular daquilo que narra e, para aqueles que estudam as pinturas ou outras linguagens artísticas no campo da historiografia, são “evidências históricas”, signos de grande valor (BURKE, 2004, p.8).

As imagens de um artista oferecem um vasto campo de possibilidades de compreensão do passado, mas esse pode ser um campo perigoso caso o historiador não se atente à “crítica da fonte”, como alerta Burke (2004). Um dos recursos para seu uso é considerar os elementos iconográficos, mas não desprezar o contexto social e cultural em que a imagem foi produzida e no qual o artista se insere. Não se deve recorrer a uma receita pronta para análise das imagens, mas elas devem ser inquiridas e lidas a partir da pluralidade de contextos políticos, sociais e culturais (BURKE, 2004, p. 50-51). “Imagens tem evidências a oferecer sobre a organização e o cenário de acontecimentos grandes e pequenos: batalhas; cercos; rendições; tratados de paz; greves; revoluções [...]” (BURKE, 2004, p.175).

Várias são as possibilidades e perspectivas para atermos às imagens. Considerando-as como representação, como produtos filtrados pelo olhar e pela visão de mundo do artista, e não como espelho fiel do mundo, pois frutos de maneiras variadas de ver, apreender, ler e buscar fixar uma realidade e fazer presente algo ausente, podendo ser ou nos tornar também testemunhas daquilo que em algum momento aconteceu e foi retratado pelo artista, como fatos variados de momentos públicos ou privados.

Através do olhar de “outro”, no caso, do artista, o passado pode tornar-se contemporâneo, ainda que não traga detalhes exatos e deixe de fora algo que não fora visto, possuindo, pois limites, como qualquer outro documento (MANGUEL, 2001, p.89-92).

Um texto escrito, uma escultura ou uma pintura podem suprimir (e suprimem) informações a partir da própria obra, a partir da mão contida do artista, e também, em certas ocasiões, a partir de fora da obra, por meio da mão coercitiva de um censo oficial. Mas todas essas formas de arte – escrita, escultura, pintura – definem-se francamente como subjetivas, admitem as próprias ficções, exigem do público, a fim de existirem (conforme Coleridge assinalou), a “suspensão voluntária da descrença” (MANGUEL, 2001, p. 92, grifo do autor).

As imagens que um artista elabora podem ser testemunhas dos bens materiais e simbólicos existentes numa sociedade, num tempo e lugar. Portanto, Burke (2004) considera que elas contribuem com o trabalho dos pesquisadores do urbano. No contexto da pesquisa a seguir, identificamos vários desenhos referentes ao acidente radioativo; representações de casas, paisagens e espaços... Imagens que dialogam com outras e configuram uma “cidade como artefato”. Assim, para Burke (2004, p.103), as evidências visuais construídas pelos artistas são importantes e vêm contribuindo para as pesquisas históricas com as cidades.

Por sua vez historiadores urbanos frequentemente utilizam pinturas, impressos e fotografias para imaginar e possibilitar que seus leitores imaginem a antiga aparência das cidades – não apenas os prédios, mas os porcos, cães, cavalos [...] (BURKE, 2004, p. 104).

No entanto, um dos pontos primordiais apontados por Burke (2004) a respeito da investigação das imagens está relacionado ao método, ou seja, o processo de construção da análise, interpretação e compreensão do passado por meio das narrativas visuais. “Eu os chamo de enfoques e não de métodos pelo fato de que eles representam não tanto procedimentos novos de pesquisa quanto novos interesses e novas perspectivas” (BURKE, 2004, p. 214).

Nesse contexto, Fonseca e Roiz (2006, p. 319) apresentam três vieses: o primeiro se refere à produção da imagem por meio do inconsciente, enfoque pela psicanálise; os estruturalistas, que consideram as imagens por meio dos signos: e o da história social da imagem, que pode agregar aos vários enfoques. Assim Burke (2004, p.233, grifos nossos) sugere como uma possível via aos historiadores:

[...] em vez de descrever imagens como confiáveis ou não confiáveis [...], estão preocupados com graus ou formas de confiabilidade para propósitos diferentes. Eles rejeitam a simples oposição entre a visão da imagem como “espelho” ou “fotografia instantânea”, por um lado, e a visão da imagem como nada mais do que um *sistema de signos e representações*, por outro.

Dessa maneira, percebemos que não existe apenas uma perspectiva para o procedimento de análise, muito menos uma receita que leva a leitura correta, mas sim formas de enfrentamentos e possibilidades para aqueles que buscam as imagens além de simples ilustrações. Numa leitura crítica nunca efetivamente se copia, substitui ou assimila as imagens. Conforme o historiador da arte Michael Baxandall: “Não explicamos as imagens [...] explicamos comentários a respeito das imagens” (MANGUEL, 2001, p. 29).

Em tal contexto, ainda, temos de tratar da imagem e sua relação com a memória. Nesse viés, remetemos novamente a Nora e suas reflexões referentes à fixação da memória nos lugares de memória. As imagens, em específico as obras de arte, estão inseridas nesse universo, pois abrigam as recordações individuais dos artistas e também coletivas, sobretudo dos grupos sociais as que pertencem ou com os quais mantêm contatos.

Num momento de aceleração da história como o nosso, produzimos e acumulamos documentos, vestígios, imagens de modo incessante; temos o desejo e a necessidade de compreender a história, o passado, e, para isso, recorremos aos documentos, inclusive às fontes imagéticas, que são lugares de memória (NORA, 1993, p.15).

A memória aí presente, como construção e monumento edificado pelo artista, tornada concreta nas imagens, serve de lembrete e advertência, e de ponto de partida para o pensamento, para a reflexão ou ação. Como edificação ela é um texto possuidor de significados que buscamos extrair e construir em nossa interpretação. Recorrer aos monumentos imagéticos erguidos por meio da visão dos artistas, lembrar o passado através de suas imagens, nos ajuda a reconstruir facetas da vida social, revelá-las e questioná-las numa leitura iluminadora que apreenda seus significados ou ao menos, que ofereça um lugar para dialogar (MANGUEL, 2001, p. 273, 281-6).

As colocações postas são tentativas de perceber as representações da *Série Césio 137* de Siron Franco, imagens que abrigam memórias do acidente, vestígios que nos levam a um dado tempo, e que dialogam com o presente; documentos que vão para o além da ilustração, possuindo historicidade, sendo testemunhos os quais muito tem a dizer se indagados devidamente em uma leitura crítica.

2.3 Rememoração e Celebração, Memória e Trauma

A cidade é espaço de diversas experiências humanas, de múltiplos eventos e situações que marcam e influenciam a construção da identidade social de seus moradores. Nas cidades as quais vivenciaram algum tipo de acidente, tragédia e desastres coletivos, existem marcas e consequências, explícitas e implícitas, conscientes e inconscientes, silenciadas e manipuladas, materiais e subjetivas, cravadas em seus habitantes e que figuram e constituem o imaginário social. Não considerar tais eventos traumáticos é negligenciar aspectos relevantes da história da cidade e de seus moradores. Na perspectiva antropológica, as catástrofes fazem parte da construção da história social.

Na história da sociedade goiana e goianiense, o triste caso com o Césio 137 em Goiânia é citado como “desastre” e não apenas “acidente”, pois suas consequências vão além dos aspectos biológicos. Silva (2010, p.5) mostra como é tratado o ocorrido no campo nuclear e biomédico:

[...] a ocorrência é nomeada de acidente, com o seu foco centrado nas doses de radiação emitidas e propagadas e no controle e descontaminação física de indivíduos e lugares. [...] O estudo dos prováveis efeitos genéticos é motivado pelas definições matemáticas estabelecidas à época da emergência e pelo nível de contaminação que indivíduos e locais atingiram segundo a escala métrica dos especialistas.

Interpretamos, assim, que o acidente é tratado na perspectiva técnica do campo da energia nuclear e biomédica, a partir de medidores exatos. Mas extrapolando esse conceito e procedimento, para os cientistas sociais, a contaminação com o Césio 137 ultrapassa valores numéricos, pois suas consequências abrangem aspectos culturais e sociais, inclusive, políticos e históricos (SILVA, 2010, p.4-5). Logo extrapola a situação de acidente e se insere no conceito de desastre. Ainda conforme a autora,

Esta perspectiva engendra um conceito de desastre que enfatiza as dimensões sociais e políticas de uma catástrofe e não os aspectos numéricos, físicos ou biomédicos ressaltados pela noção de acidente formulada pelos cientistas das “*hard sciences*” (SILVA, 2010, p.4-5, grifos da autora).

Os desastres sociais não se caracterizam por quantidades de vítimas e não são pensados apenas sob a perspectiva da biologia, de vida e morte; se referem e consideram as alterações culturais, assim como a quebra da normalidade, dimensões que afetam vários

aspectos da organização da sociedade. Nessa perspectiva Vieira (2010, p.3) complementa, dando destaque à questão dramática e trágica em torno ocorrido:

O evento radiológico instaura uma ruptura no plano das relações sociais e do mundo do sujeito, e prolonga-se para além de sua ocorrência através de um processo dramático. O drama é concebido como uma temporalidade que organiza o evento e faz com que ele seja vivido e narrado como uma tragédia.

Assim, reconhecemos o acidente com a radiação em Goiânia como um expressivo desastre que produziu um trauma para os habitantes do lugar, pois, como já dito, suas consequências desestruturaram vários aspectos da experiência social. Siron Franco, ao produzir a *Série Césio 137*, narra as experiências e situações vividas por aqueles atingidos pela radiação em 1987 e possibilita a memorização e a rememoração dessa história traumática que atingiu várias esferas da vida social. Seus desenhos e pinturas guardam traços e vestígios do ocorrido, podendo fazer retornar o passado vivenciado, aquilo o qual pode parecer esquecido, mas que permanece, às vezes, no inconsciente, conforme Ricoeur (2007, p. 452-453).

Consideramos importante alavancar algumas considerações sobre as comemorações, as celebrações e as rememorações desse desastre coletivo, pois, entendemos que essas práticas estão relacionadas aos significados os quais no tempo constroem os seres humanos acerca de um evento trágico, na tentativa de entender a pertinência do acesso à memória do desastre em Goiânia de 1987. De acordo com a antropologia, a celebração de datas pós-tragédia ou sua rememoração figuram no campo dos rituais, sendo parte de uma cerimônia coletiva e simboliza a passagem, experiência, superação ou não de grupos que se reestabelecem após sua desestruturação social, além de legitimar o pertencimento dos indivíduos ao ocorrido, expressar o orgulho e a satisfação de sobreviver; celebrar é renascer, é o continuar (SILVA, 2010, p.2).

Mesmo que as considerações aqui apresentadas remetam para a rememoração, a comemoração e celebração, a partir da passagem de tempo cíclico dos aniversários do ocorrido, essas podem servir de reflexões acerca do recordar por meio das narrativas imagéticas. Assim, a prática de rememorar nos permite perceber as marcas do passado e os significados construídos acerca do desastre ao longo do tempo. Com isso, em comunidades que experimentam situações de tragédias coletivas, conforme o passar do tempo, nos aniversários do sucedido, seus grupos muitas vezes o celebram por meio de eventos, práticas

coletivas solenes. Essas ações facilitam a atualização do passado no presente, além de possibilitarem a busca de alguma estabilidade e segurança para o futuro.

Não nos deteremos em apresentar aqui quais foram as diversas maneiras que os goianos escolheram para rememorar o desastre ocorrido ano após ano e para lidar com o trauma por ele produzido, mas é interessante enumerar e realizar alguns apontamentos acerca de solenidades ao longo de quase três décadas, visto que, as celebrações de aniversário do acidente com o Césio em Goiás explicitam sua presença e suas marcas no comportamento coletivo, além de apresentarem diálogos expressivos com as representações imagéticas da *Série Césio 137*, de Siron Franco, justificando assim, a busca pertinente do acesso à memória e da possibilidade de recordação por meio dessas imagens.

Conforme Ricoeur (2007, p. 452-453), uma lição que a psicanálise nos ensina é que um trauma permanece mesmo quando inacessível, indisponível, surgindo em seu lugar fenômenos de substituição, sintomas, que mascaram o retorno do recalado de modos diversos. Outra lição seria em circunstâncias particulares, porções inteiras do passado reputadas esquecidas e perdidas podem voltar. Nesse sentido, acreditamos que em circunstâncias comemorativas, como as mencionadas, esse passado, o qual alguns podem pensá-lo e querê-lo esquecido, sugere retornar e retorna.

Os primeiros aniversários do desastre em Goiânia foram marcados por rituais religiosos, como missas, além da fundação do Instituto Leide das Neves, e debates acadêmicos relacionados à área da saúde, como mesa redonda e simpósios promovidos pelas universidades da capital (SILVA, 2010, p. 4). Ainda recentemente a sociedade tentava entender as complexidades da radiação e as responsabilidades dos órgãos públicos. A cada passagem pelo mês de setembro as lembranças da tragédia afirmavam o poder de destruição da radiação e os desmazelos das políticas públicas. De acordo com Silva (2010)

Em 1992, na manifestação dos cinco anos, os membros da Associação das Vítimas do Césio 137, com o apoio de entidades solidárias como a Universidade Católica de Goiás, organizaram uma manifestação na Feira Hippie, então localizada no centro de Goiânia, e na feira da Praça do Sol, no Setor Oeste, intitulada *Goiânia Alegria!* onde distribuíram uma cartamanifesto para protestar contra o descaso e a lentidão do governo no atendimento à população atingida pelo desastre. Nesse documento eles afirmaram: “A população de Goiânia precisa estar alerta! O acidente com o césio 137 não acabou!” (*Diário da Manhã*, 13 de setembro de 1992) (SILVA, 2010, p. 4-5, grifos do autor).

Sentimentos de medo, angústias, desamparo e de continuidade da tragédia, podem ser compreendidos nas ações coletivas, em seus rituais de passagens, como as datas

comemorativas. No caso de Goiânia, não são comemorações por desafios vencidos, ou celebrações que expressam superações: são vozes que dão continuidade ao acidente, devido suas consequências. Já no décimo aniversário do desastre a inauguração Depósito Definitivo de Rejeitos Radioativos e a abertura do Centro Regional de Ciências Nucleares do Centro-Oeste, em Abadia de Goiás, (SILVA, 2010, p. 4), foram tentativas de superação e de rememoração. Ancorados nessas conquistas, ou seja, nessas inaugurações, os habitantes da capital poderiam, afinal, enxergar a página que vira e a vida que segue como avalia a autora:

Os rejeitos radioativos, que por dez anos ficaram a céu aberto, estavam agora acomodados definitivamente e a Comissão Nacional de Energia Nuclear assumia o compromisso de monitorar o local por mais cinquenta anos, ou seja, até 2047. Os efeitos da radiação sobre os indivíduos atingidos estavam sob controle do conhecimento científico e o número das pessoas atingidas contido pelos parâmetros da biomedicina e pelo saber da medicina nuclear (SILVA, 2010, p.5).

Mas, ao contrário do que se poderia ser, a atualização de um passado trágico, traumático, aparentemente superado, a comunidade local não se encontra em estado de redenção, e sim de traumas contínuos, e ainda de dor. Conforme Pollak (1989, p. 6, 8-9), em face de lembranças sociais traumatizantes, um silêncio parece se impor a muitos, como às vítimas, talvez querendo poupá-las da lembrança das dores e feridas, mas a irrupção de memórias subterrâneas apontam a vivacidade das recordações individuais e de grupos durante décadas. Lembranças inconscientes e/ou guardadas em estruturas de comunicação formais como as publicações e outros bens simbólicos, e informais, como as transmitidas oralmente, existentes em zonas de obscuras circunstâncias favoráveis, emergem no presente, podendo ser reinterpretadas.

No que se refere à atualização das lembranças e do retorno daquelas silenciadas e mesmo oprimidas, chamamos atenção para os destaques da mídia em relação aos dez anos do desastre.

É essa ideia da memória corporificada, atualizada na experiência do presente das pessoas impactadas pelo desastre, que aparece nas manchetes de jornais que noticiaram os dez anos do desastre: “Césio 137: 10 anos de sofrimento” (*Top News*); “Césio ainda é ferida aberta em Goiás” (*Jornal do Brasil*); “Um drama que não acaba” (*Jornal do Brasil*). (SILVA, 2010, p.5, grifos do autor).

Não podemos ignorar tais bens e narrativas, pois esse contexto motivou várias ações sociais e coletivas. Artistas como Nelson Santos e Antunes Arantes realizam exposições fotográficas e performances, além de Siron Franco, que produziu a pintura *Quinta vítima*

(1997). Temos, nas ações desses artistas, representações que podem evocar a memória, relembrar e reavaliar o significado da tragédia, sobretudo chamando atenção para as problemáticas acerca das consequências da radiação ainda persistentes. Ao longo das lembranças em Goiânia, diversas narrativas sobre o desastre não superado ou assim apenas na aparência nos levam às memórias daqueles excluídos e negligenciados pela história oficial.

Como lugares de memórias (NORA, 1993, p. 12-15), objetos simbólicos como as comemorações, os rituais religiosos, as festas, os mais diversos registros das produções escritas e imagéticas, as expressões verbais, as associações diversas, dentre outros materiais e instituições, são operações, marcos, rituais e entidades que garantem a conservação e perpetuação da lembrança do desastre passado ao materializarem as memórias acerca do ocorrido.

Vinte anos após o acidente têm-se notícias de grupos de pessoas que se associam e lutam para serem reconhecidos como vítimas do Césio 137, como, por exemplo, grupos de trabalhadores atuantes no transporte dos rejeitos radioativos que reivindicaram assistência médica, mas que, no entanto, foram excluídos e oprimidos, sendo suas histórias consideradas “mistificações” por peritos nucleares e chefes de Estado, os quais, ainda criaram ações que desautorizam novos testemunhos ou vítimas da radiação (SILVA, 2010, p.10). Tais ações procuraram tornar invisíveis as demandas e os problemas nas vidas dessas pessoas, além das vidas de seus filhos e netos, ao buscarem silenciá-los. “Estas múltiplas vozes apontam para a existência de uma memória traumática que tece as comemorações e caracteriza parte dos rituais de Goiânia como ‘aniversário *com* o desastre” (SILVA, 2010, p.5, grifos da autora).

Os grupos de pessoas as quais tiveram contato direto com o material radioativo, e indireto, assim como os descendentes das vítimas diretas, deveriam ser de responsabilidade do Estado de Goiás e da Comissão Nacional de Energia Nuclear, que dariam tratamentos e auxílios à saúde aos envolvidos diretos até sua terceira geração. No entanto, nos aniversários do evento as vozes desses grupos aparecem, dramaticamente, clamando por ajuda. Segundo reportagem de *O Popular*, de 20 de setembro de 2015, após 28 anos do acidente, trabalhadores e atuantes no processo de descontaminação estão sem atendimento e auxílio, contrariando a lei já determinada décadas atrás. Diante disso, vemos as irresponsabilidades do Governo do Estado de Goiás e da CNEM, que demonstram negligências com suas obrigações, havendo necessidade de intervenção do Ministério Público para a garantia e execução da lei (MPF-GO pede... 2015).

Existe uma demarcação cronológica linear do acidente com o Césio 137, “tempo dramático”, que tem início com o rompimento da cápsula de Césio 137 e finalização com o

depósito dos rejeitos em 1989. No entanto, o evento, ou seja, o desastre, não se esgotou; o “tempo dramático” do ocorrido em Goiânia não foi finalizado, não fechou. Os efeitos em Goiânia ainda estão presentes no corpo das vítimas, em suas lembranças, nos processos judiciais e nas lutas por reconhecimento de novas vítimas (VIEIRA, 2010, p.5).

Rememorar o acidente com o Césio 137 em Goiânia é trazer e colocar à tona as injustiças sociais, pois o significado construído pelo tempo do acidente é de irresponsabilidade com aqueles que sofrem pelos desmazelos da política pública brasileira. Mas, ainda existem outros aspectos importantes relacionados ao significado de rememorar a tragédia em Goiânia, conforme Silva (2010, p.11), como o desejo das novas gerações em esquecer o trauma. Ao coletar narrativas de adultos que eram crianças em 1987, a autora chama atenção para o desejo de esquecimento dessa história, por parte dessa nova geração, e a justificativa consiste no sofrimento e preconceito vivenciados por seus grupos.

Esta nova identidade engendrada no contexto do desastre é, no entanto, negada nos espaços públicos. O pertencimento ao desastre institui estes indivíduos como testemunhas cujo testemunho público é deliberadamente recusado. No caso dos jovens contatados, muitos recusaram dar entrevistas, outros marcaram os encontros para endereços errados, uns poucos, quando entrevistados, diziam que não tinham nada para falar embora os familiares relatassem casos sofridos de discriminação e de lembranças que eram recorrentes no ambiente familiar (SILVA, 2010, p.11-12).

Portanto, nesse contexto, conforme Pollak (1989, p. 4-5), a memória apresenta-se em conflitos, e embates entre grupos divergentes e seus interesses em detrimento dos fatores de continuidade, de superação e de estabilidade, assemelhados às verdadeiras batalhas da memória que assistimos na contemporaneidade acerca de outros tantos fatos traumáticos marcantes em nossas sociedades atuais, com seus ressentimentos acumulados no tempo e sofrimentos silenciados, mas que permanecem vivos, longe de serem conduzidos ao esquecimento.

A rememoração do acidente com o Césio 137 circula hoje por diversas estruturas de comunicação e com múltiplos significados; “cada grupo reelabora o sentido causado pela tragédia”. Para os radioacidentados adultos de 1987, a memória do passado é fundamental para a construção do futuro, e responsável pela identidade do presente; já para os jovens, hoje, ainda que as lembranças sejam evocadas cotidianamente com perspectiva de futuro, o desastre é negado, “configurando o paradoxo entre a vontade e a impossibilidade de esquecer” (SILVA, 2010, p. 16).

Ainda existindo o desejo do esquecimento, Vieira (2010, p. 9) esclarece que a tragédia com o Césio 137 fez surgir uma “comunidade de sofrimento”, aqueles os quais, foram impulsionados pelas narrativas das vítimas absorveram, à sua maneira, o evento de 1987, como mostra a autora:

Nessa noção ampliada, a comunidade de sofrimento não coincide, portanto, com a comunidade de vítimas. A comunidade reúne e mobiliza um repertório de símbolos e constitui um repositório da memória do evento que é paulatinamente alinhavada pela produção de narrativas (VIEIRA, 2010, p. 9).

A respeito de tal “comunidade de sofrimento”, exposta pela autora, Siron Franco, por meio da *Série Césio 137*, manifesta um desejo de pertencimento a ela, representando aspectos diversos da tragédia e, por meio de símbolos, apresentando sua compreensão do acidente, ou melhor, do grave desastre. Por isso, diante de tais colocações, percebemos a complexidade de um processo de rememoração do passado traumático com o Césio 137, e a possibilidade de, no futuro, as vozes desses grupos não estarem mais presentes nos meses de setembro em jornais que cobrem os acontecimentos do dia. No entanto, a história com as vozes das vítimas e suas marcas, assim como as problemáticas da tragédia, e suas consequências, estão presentes nas produções imagéticas de Siron Franco, da *Série Césio 137*, em específico, e outras produções avulsas acerca do ocorrido. Suas representações, suas imagens, são meios de acesso à memória. Rememorar a história desses grupos que foram silenciados pelas autoridades responsáveis, oprimidos pela discriminação e falta de informação sobre o assunto, e negligenciados pelas novas gerações que anseiam pelo esquecimento do trauma, indica a complexidade e densidade da questão. Nessa perspectiva que ressaltamos a pertinência das ações artísticas de Siron Franco, que através de seu protagonismo, evoca o direito à Memória coletiva por meio de suas ações e representações artísticas. Portanto nos debruçaremos agora sobre sua figura.

2. 4 Siron Franco: o artista, sua trajetória e sua linguagem

Sendo o documento histórico eleito nesta investigação um conjunto de imagens pictóricas produzidas por Siron Franco, é relevante destacar sua importância na constituição de um imaginário sobre o acidente radioativo ocorrido em Goiânia e que foi representado pelo artista na referida *Série Césio 137*. Nos estudos e pesquisas ligados à História da Arte, a busca pela compreensão da imagem se dá na construção de sua leitura. Dessa forma, o estudo e a

interpretação de imagens procuram as características do documento e as condições de sua produção, ou seja, seu contexto social e político, sua linguagem, forma, estética e as intencionalidades do artista ao produzi-las.

As imagens possibilitam reconhecer os significados edificadas por um artista e /ou uma época acerca de um fato, de um acontecimento inserido num contexto histórico, social e cultural. Dessa maneira, as produções artísticas, em específico, a pintura, não são reflexos de uma sociedade e seu tempo, e sim uma leitura desses, que tanto serve à sua manutenção ou mesmo a sua perpetuação, quanto à sua mudança, quando críticas, expressando um imaginário individual, coletivo e/ou social e histórico.

Para a construção de uma interpretação da imagem é necessária uma análise e um questionamento dados a partir de uma base previamente imaginada da própria obra, como por exemplo, o material usado, as condições em que a mesma foi produzida, suas intencionalidades e seus significados como dito anteriormente. A *Série César 137*, conforme mencionado é o documento desta pesquisa, e a investigação de seus significados requer que se parta de sua procedência elucidando aspectos tais como: Quem é o autor? Como foi criada? Onde e quando? Com qual finalidade? Dentre outros aspectos.

O primeiro contato com o artista Siron Franco aconteceu por meio do livro *Viagem pela arte brasileira*, de Alberto Beuttenmuller (2002), o qual traz duas imagens produzidas pelo artista; intitulada *Perus*, de 1990, e outra chamada *Metamorfose*, de 1979. Siron Franco, nessa obra, está situado em um capítulo referente aos artistas ditos “Pós-modernos”. Em um texto curto, de meia página, o autor ressalta a naturalidade goiana e a ascensão rápida de Franco nos circuitos de arte, em salões e bienais.

Nascido numa cidade fantasmagórica era natural que Siron exorcizasse os fantasmas da infância. [...] Com algum conhecimento, mas muito talento, Siron teve uma ascensão rápida e consistente [...] Depois disso, fez diversas mostras individuais pelas capitais do Brasil e participou de várias coletivas, dentro e fora do país (BEUTTENMULLER, 2002, p.98).

Portanto, a obra de Siron Franco, que é vasta, não recebeu a devida atenção de Beuttenmuller (2002). Porém, mesmo que tímido e com poucas informações sobre as produções do artista, foi o marco inicial para instigar questões que julgamos oportunas esclarecer: Quem é Siron Franco? Qual sua posição no campo artístico em Goiás e no Brasil? Suas produções possibilitam algum tipo de conhecimento sobre a história de Goiás e da cidade? Questões que, ante a falta de informações mais sistematizadas e ausência de trabalhos

de cunho acadêmico, levaram-nos a recorrer a outras fontes, como em sites da rede mundial de computadores na busca por melhor traçar sua trajetória e abordar sua produção artística.

Gessiron Alves Franco, conhecido como Siron Franco, nasceu, em 1947, na cidade de Goiás, também conhecida como Goiás Velho, a 140 km de Goiânia. Em 1950, sua família mudou-se para Goiânia, estabelecendo-se no Bairro Popular, de classe baixa onde permaneceu pelos próximos 20 anos e também onde ocorreu em 1987 o acidente radioativo com o Césio 137, abordado em suas obras. Já os anos de 1960 são um marco em sua atividade artística aí iniciada; começou a praticar o desenho, como autodidata, e aprendeu a técnica da pintura a óleo executando seus primeiros trabalhos, pelos quais recebia remuneração, principalmente fazendo retratos e vendendo-os. Frequentava o Estúdio ao Ar Livre Estudo onde estabeleceu contato com D.J. Oliveira, com quem desenvolveu sua técnica de pintura, além de receber orientações de Cleber Gouveia.

Portanto, o nome de Siron Franco está entrelaçado à história da arte goiana da segunda metade do século XX e começo do XXI, quando, naquele primeiro momento, ocorreu o início da constituição de um circuito artístico goiano em espaços de arte institucionalizados na cidade. A edificação de um mercado artístico em Goiás, depois dos anos de 1960, mais precisamente em Goiânia, foi potencializada pela atitude de artistas como Maria Guilhermina, que inaugurou, em 1963, a primeira galeria de arte da capital chamada *Alba Galeria*. A edificação desse espaço foi de grande importância para a arte goiana, inclusive para Siron Franco, pois a tal realizou durante dez anos exposições constantes, que ajudaram a divulgar artistas goianos e suas produções, colocando Goiás dentro de um circuito e do mercado artístico.

Em 1967, pintou o retrato da mulher do Governador de Goiás e, a partir de então, diversos outros retratos de figuras da alta sociedade. Nesse mesmo ano, realizou sua primeira exposição individual de desenhos, no Hotel Bandeirante em Goiânia, e no ano seguinte, expôs na Segunda Bienal da Bahia, com três pinturas, entre elas *Cavalo de Tróia*, sagrando-se vencedor do Prêmio de Aquisição. Findou a década com sua terceira exposição, em 1969, na Fundação Cultural de Brasília, além de fazer retratos e pinturas sacras por encomenda, para sustentar-se financeiramente (ADES, 1995, p. 211-213).

De acordo com Barreiro e Blanco (1998, p. 9), os primeiros trabalhos vendidos de Siron Franco e as oportunidades de se apresentar advinham da produção de retratos de pessoas da sociedade goiana; por conseguinte, essa experiência com os retratos teve efeito formativo e comprometeu boa parte de sua carreira. Porém, não o impediu de compreender a arte e a pintura em outras dimensões.

Assim, os fins de 1960 marcam a saída de Franco do espaço restrito da capital goiana; com suas primeiras exposições fora do Estado, entre os anos de 1969 e 1971, a conquista de novos espaços e horizontes se deram. Residiu na capital paulista, onde frequentou os ateliês de Bernardo Cid e Walter Levy e integrou o grupo da exposição “Surrealismo e Arte Fantástica”, na *Galeria Seta*, onde apresentou as obras *Eros e Tântato*. Voltou a morar em Goiânia, com sua família, no mesmo ano em que se deu sua primeira exibição individual no Rio de Janeiro, no Iate Clube da cidade. E logo em seguinte realizou exposição individual na *Galeria Porta do Sol*, em Brasília, e no Iate Clube do Rio de Janeiro.

Vale ressaltar sua contribuição para o cenário artístico goiano, pois, ainda nesse contexto, em 1971, inclusive, Siron Franco abriu, ao lado de D. J. Oliveira, uma galeria conhecida como *Galeria Vila Boa*, na qual, os dois artistas apresentaram e expuseram suas produções e as de outros criadores.

Siron, junto com D J, criou uma das primeiras galerias de arte em Goiânia, a Vila Boa Galeria, a segunda, porque anos antes a escultora Maria Guilhermina, em 1963, abriu a Alba Galeria que depois passaria a se chamar Galeria Azul. Eram as primeiras tentativas de formar e de oferecer o produto “arte” a um consumidor, que inda não existia e precisava ser criado. Tempos depois, Siron estimula o colunista social Lourival Batista Pereira a abrir uma galeria de arte, por coincidência, no mesmo edifício de seu *atelier* (SOUZA, 2010, p.25, grifo do autor).

No decorrer dos anos aumentou o número de artistas, de colecionadores e de espaços destinados às exposições na cidade, como a *Galeria Casa Grande*, aberta em 1975, e o *Salão Caixego*, que se tornaram espaços de grande importância para a história da arte goiana, pois além de divulgarem as produções de jovens artistas goianos, abriram espaço para o circuito nacional das artes, que conseqüentemente veio promover um intercâmbio com artistas de outras regiões do Brasil.

Nos primeiros anos da década de 70, Siron Franco se posicionou como indivíduo e artista sério que compreendia psicológica, social e conceitualmente uma tradição e uma visão contemporânea da descrição das formas humanas. Esses aspectos são percebidos em pinturas como *Deus fez o homem à sua imagem e semelhança*, de 1973, em que o artista apresenta sua percepção sobre a humanidade (BARREIRO; BLANCO, 1998, p. 9). Numa possibilidade de interpretação das imagens de Siron Franco, Barreiro e Blanco (1998, p. 8) consideram

Deus fez o homem à sua imagem e semelhança é uma obra de leitura complexa, e o próprio título enfatiza essa complexidade. Siron está mostrando Deus? O Homem? Homem seu Deus? Deus sem Homem? O

artista como criador? Em cada hipótese há uma reflexão sobre a condição humana no universo e sobre a composição essencialmente física do corpo.

Entendemos que a sensibilidade para as questões culturais, políticas e para com a sociedade, tonaram-se parte dos processos artísticos de Siron Franco, o qual não abandona as figuras humanas, mas as coloca em situações instigadoras. Barreiro e Blanco (1998) avaliam que:

Em obras como *O Julgamento* (1974), Siron cria situações em que o poder deriva tanto dos “retratos” individuais quanto das relações entre eles. Esses trabalhos começam também fazer referências individuais à situação política e às injustiças, embora sempre no interior desse mundo mítico e alegórico (BARREIRO; BLANCO, 1998, p.10, grifo do autor).

Assim o goiano alcançou, como pintor, notável reconhecimento com sua participação na 12ª Bienal Nacional de São Paulo, em 1974, na qual foi premiado como o melhor pintor do ano e único pintor brasileiro na 13ª Bienal Internacional de São Paulo. Em 1976 residiu entre algumas capitais europeias e no Brasil, seguindo com exposições: expôs na coletiva itinerante *Brasil e sua arte contemporânea*, que percorreu embaixadas europeias, contribuindo para sua notoriedade internacional e representante da arte brasileira (ADES, 1995, p.214-216).

É interessante a trajetória de Siron Franco, pois o artista passou a fazer parte desse contexto dos salões que, de certo modo, são espaços de privilégios e elitizados. Mas o artista realizou também outras trajetórias, sendo caracterizado pelos interesses políticos, ambientais e sociais, e por ultrapassar as paredes das galerias e apresentar trabalhos ligados às questões populares e em lugares populares. Segundo Carlos Sena Passos (2007, p. 40),

Siron Franco é um artista de obra rica e diversificada, que abarca diferentes categorias como desenho, pintura, objeto, instalação e intervenção em espaços públicos. Sua produção focaliza os diversos conflitos da experiência humana e problematiza as difíceis situações que marcam o nosso tempo: ora discute as implicações da convivência social saturada pela violência e pela bestialidade, ora denuncia as relações de poder viciadas pela crise moral e ética, ora conclama a uma reação diante do colapso do ambiente natural.

É nítido em seus trabalhos em pintura, como fator observado na tela *Metamorfose Díptico*, de 1979, o desprezo por temas como frutas, paisagens rurais, natureza morta, casario e figuras decorativas. Nessa ocupação, dedicado à pintura e ao desenvolvimento de uma temática voltada à observação do cotidiano, tem criado um rico imaginário. Siron Franco, em suas obras, realiza pinturas nas quais aparecem figuras humanas e animais de maneira, muitas

vezes, impressionante, justapostos e deformados, que revelam figuras-testemunhas da fragilidade humana em nosso tempo e sociedade.

Figura 6: Metamorfose Díptico, 1979



Fonte: <http://www2.uol.com.br/sironfranco/img/diptico.jpg>.

No campo das artes plásticas, não é raro encontrarmos artistas que têm como processo e estímulo de criação tragédias que afetam diretamente a sociedade, tais como Otto Dix e Edward Munch, que retrataram os horrores da Segunda Guerra Mundial e, ainda, Pablo Picasso, com a obra *Guernica*, impulsionado pelo bombardeio da cidade espanhola de tal nome em 1937. Na esfera das artes goianas, Franco se insere nesse viés, pois como já ressaltado diversos problemas sociais estimulam seu processo criativo, e podemos reafirmar que a tragédia com o acidente radioativo o levou a produzir a *Série Césio 137*.

Porém, mesmo possuindo uma perspectiva engajada socialmente ao abordar temas e questões importantes para a sociedade e seu tempo, Franco também possui uma produção com “apelo popular”, conforme Souza (2010, p.25):

No contexto artístico goiano, esse apelo popular pôde ser observado em uma grande maioria dos artistas, mesmo os que têm trabalhos engajados em outros propósitos, como é o caso de Siron Franco. Caracterizado por uma obra de cunho realístico/fantástico, que buscou a poética nos aspectos grotescos e em situações bizarras da vida [...].

Esse artista, que participou de Bienais, Salões internacionais, também tem um conjunto de trabalhos e ações voltados para realizar interferências urbanas, com denúncias políticas e, principalmente, ambientais. Em 1978, inserido em um projeto organizado pela Prefeitura de Goiânia, chamado “Ver a Cidade”, Siron Franco, aproveitando o calendário cristão e as comemorações da passagem “Paixão de Cristo”, instalou na Praça do Tamandaré três cruzeiros ensanguentados. Seria uma tentativa do artista de denunciar as injustiças e torturas que muitos estavam, naquele momento, sofrendo em plena ditadura militar?

A exposição em 1980, sob o título de *Semelhantes*, reafirma o interesse do em explorar a fusão entre as figuras humanas, os objetos, os seres, e ainda representar situações. “O que se vê é uma série de pessoas transformadas por sua interação com objetos físicos [...] Alguns trabalhos, contudo fazem referência a pessoas ou eventos específicos.” (BARRETO; BLANCO, 1998, p. 12).

Observa-se que, nesse contexto, o artista segue em busca de novas maneiras de trabalhar, para além de suas habilidades como pintor e artista já conhecido pelos colecionadores de obras de arte. Nesse período Siron Franco se projetará engajado nas questões sociais, políticas e culturais. Refletindo mais ainda sobre a trajetória artística de Siron Franco, é interessante perceber que nos anos 1980 encontramos importantes influências artísticas contribuindo para a compreensão de suas intenções artísticas. Nesse sentido, segundo Barreiro e Blanco (1998, p. 10, grifos dos autores),

[...] o pintor estava descobrindo: Edgar Allan Poe, Bosch, Brueghel e, mais tarde, José Luis Cuevas e Francis Bacon. Todos esses artistas fazem parte do que se poderia chamar de uma “contra-tradição” do modernismo, uma rejeição implícita do formalismo e da progressividade linear da estética modernista.

O que se percebe na trajetória e nas ações de Siron Franco, é que o artista consegue transitar por diferentes espaços. Já conhecido pelos colecionadores de arte e pela mídia, pela presença em diversas instituições do campo das artes plásticas, tais ações em espaços públicos também contribuem para sua notoriedade e projeção social (SOUZA, 2010, p.64). Na opinião de Cauquelin (1992, apud SOUZA, 2010, p.64, grifo do autor),

a arte moderna pertence ao regime de consumo e a arte contemporânea ao regime de comunicação”. Siron Franco circula com desenvoltura nesses dois regimes. Em um primeiro momento, olhando Siron pela ótica da arte moderna, pelo regime de consumo descobrimos nele um grande vendedor e, vendendo um produto difícil, ele mesmo.

Talvez fosse justamente essa posição que Siron Franco almejava há muito, pois em 1983, fez parte do projeto “Arte na rua”, promovido pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Essa relação entre o artista, as instituições, a mídia e suas ações ligadas às questões político-ambientais passaram a ser, após a década de 1980, instigantes na trajetória artística de Siron Franco. Segundo Bertazzo (2009, p. 38): “Executando obras com o intuito de gerar uma repercussão nos meios de comunicação, Siron posicionava-se como um ativista político e começou a ser conhecido como tal”. Uma de suas produções que apresenta esse discurso e viés político é a instalação *Antas*, no projeto conhecido como “Bandeiras”, de 1986, quando o artista expôs 60 esculturas em formas de anta em um espaço ao ar livre em Brasília.

Esse trabalho de Siron Franco possui vários aspectos importantes na construção de sua identidade artística; um deles é a representação explícita, por meio de simbologias, do contexto político-social e cultural brasileiro; o outro aspecto que também contribui na construção de sua identidade como “ato criativo”, refere-se à arte e sua relação com os espaços públicos. Siron Franco apresenta, numa linha crescente, seu interesse pelos espaços públicos e pelas possibilidades das linguagens artísticas, como as intervenções, as instalações e os objetos (MANRIQUE, 2009, p.57).

Artista multimídia, Siron Franco participou de Projetos de intervenções urbanas em Goiânia, questionando as ações humanas em relação aos espaços naturais e urbanos. Esteve, no período entre 1985 a 1987, ligado à direção de arte do documentário *Xingu*, dirigido e apresentado por Washington Novaes, o qual foi exibido em rede nacional de televisão, com grande repercussão, tratando da vida dos índios em aldeias no Parque Indígena do Xingu (SIRON FRANCO, 2016).

Sem dúvida, a série foi de relevância em suas produções, a *Série Césio 137*, composta por pinturas “criadas em face do acidente nuclear de Goiânia, em outubro de 1987. A parte a importância ética das atividades de Siron como publicista e ativista da mídia, a série marcou uma virada em sua própria produção artística cujos efeitos ainda hoje são visíveis” (BARRETO; BLANCO, 1998, p.13).

Após a divulgação do acidente radioativo, Siron Franco fez parte da organização de uma passeata, que tinha como proposta mostrar a indignação da sociedade diante do descaso e do despreparo das políticas públicas em relação ao fato e aos envolvidos. Essa ação teve grande visibilidade, pois cerca de 300 pessoas, com máscaras feitas com chapas de Raio X e símbolos da radiação cobrindo seus rostos, manifestaram seu posicionamento, seguindo a proposição de Siron Franco. Posicionamento esse não apresentado apenas na *Série Césio 137*,

mas em outras ações, que não podem ser desprezadas, porque caracterizam fortemente o artista engajado com as questões de seu tempo e sociedade (BERTAZZO, 2009, p. 160).

A *Série Césio 137* é um grande marco na trajetória de Siron Franco. Essa foi a possibilidade artística do artista goiano de renovar suas características com a preocupação social, além de abrir os caminhos para os novos materiais pictóricos que usaria. De acordo com Barreto e Blanco (1998),

Foi durante a *Série Césio* que fez suas primeiras esculturas (atualmente deteriorando-se no Museu de Arte Moderna em São Paulo). A súbita descoberta de novo material (a terra, a escultura, as máscaras etc.) ampliou muito a atitude de Siron diante de sua própria produção e de sua função de artista (BARRETO; BLANCO, 1998, p.14).

Na década de 1990, podemos perceber uma intensificação em suas atividades artísticas e a internacionalização de seu nome. Exposições coletivas: *Searching for self-identity*, na University of Essex Art Gallery e *A árvore de cada um*, na Montesanti Galeria, em São Paulo. Realizou ainda uma mostra individual na Gaymu Inter Art Galerie, em Paris e, para o Dia Internacional da AIDS, criou um rosário com oitenta metros de comprimento, carregado em procissão por numeroso grupo de pessoas pelo centro de Goiânia. Fazem parte da trajetória de Siron Franco ações como essa, onde há interação entre a obra, a cidade, e o público.

Podemos considerar que as exposições em circuito nacional e internacional alavancam suas produções individuais e coletivas: *Cem anos de arte brasileira*, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; *Vida e arte do circo*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo; *Arte Latino-americano de los Noventa*, no Art and Culture Center of Hollywood; *Bienal Brasil Século XX*, na Fundação da Bienal de São Paulo; *América*, no MASP, São Paulo; *Os novos viajantes*, no SESC Pompéia, em São Paulo; *Paisagens*, na Galeria São Paulo. Foi ainda artista convidado para participar do prêmio MARCO, no Monterrey Museum of Contemporary Art para o qual enviou um políptico intitulado *Marcas na tela*, que passou a fazer parte do acervo do museu. Além dessas iniciativas coletivas, realizou três exposições individuais: na *Durini Gallery*, em Londres e *Siron Franco – pinturas recentes*, montadas na Bolsa de Artes em Porto Alegre e na *Elite Fine Arts*, em Coral Gables, respectivamente (ADES, 1995, p. 222-233).

Todas essas experiências artísticas vivenciadas fizeram com que Siron Franco absorvesse

Tendo absorvido a experiência moderna linguagem pictural, e surgindo no momento em que as poéticas abstratas (tanto a construtivista quanto a

informal) perdiam impulso, Siron imprimiu à sua pintura um caráter pessoal incontestável que, ao longo dos anos, só fez depurar-se e torna-se mais em mais original (GULLAR, 1995, p.14).

Nesse contexto, foi produzida a série de pinturas *Peles*, de 1990, que podemos considerar como um trabalho de forte expressividade na trajetória de Siron Franco. Nessa série o artista usa letras e números, assim como na *Série Césio 137*; são os primeiros passos de Siron Franco em busca da abstração. Mesmo o artista criando representações relacionadas a um objeto do mundo real (pele de animais), suas imagens são livres de narrativas ou situações, como na *Série Césio 137*, conforme Barreiro e Blanco (1998, p.14). Em *Peles*, as características estéticas de Siron Franco se diferem daquelas da *Série Césio 137*, na qual encontramos figuras humanas de fácil reconhecimento para o espectador, além de paisagens urbanas e até cenas do cotidiano. Isso não acontece em *Peles*, pois a composição do artista caminha para abstração. No entanto, no que refere à questão das narrativas em suas imagens, nos distanciamos da visão dos autores acima exposta, uma vez que *Peles* foi produzida fazendo referência ao massacre de animais do cerrado nas últimas décadas, apresentando, a nosso ver, narrativas relacionadas ao homem e sua interação com o ambiente, em específico, suas ações destrutivas que constroem valores, práticas e identidades.

Em 1995, participou de outras exposições coletivas de notoriedade como: *Rio Mystères et Frontières*, no Musée de Pully, na Suíça, e também no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Salão Preto e Branco, do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Dentre as exposições individuais desse mesmo contexto, destacam-se: *Via Sacra*, na BRB Galeria, em Brasília; *Objetos Mágicos* – exposição itinerante que percorreu o Museu de Arte de São Paulo, o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a *Galeria Marina Potrich*, em Goiânia; a ARA, em Recife, e o Palácio do Itamaraty, em Brasília (CAIXA CULTURAL, 2010, p. 69-70).

Em *Objetos Mágicos*, observa-se como Siron Franco continua à procura de novas maneiras de produzir. *Objetos Mágicos* exemplifica essa postura do artista, na tentativa de resolver questões entre a figuração e o abstrato, na busca pelo significado. É importante dizer que nessa série, Siron Franco não rejeita as questões políticas, sociais e culturais. Muito pelo contrário, nesse trabalho encontra-se o seu interesse pela cultura indígena brasileira. Mas Siron Franco apresenta um desejo ainda maior em se concentrar no ato de pinta, do que no desejo de agradar esteticamente. “Obras como *Objetos Mágicos*, de 1994, são quase agressivamente feias, mas correspondem ao novo interesse do artista em marcar as superfícies com símbolos existentes unicamente na pintura” (BARREIRO; BLANCO, 1998, p.17).

Consideramos estar ante um artista que questiona suas atividades e habilidades a cada desenvolvimento de seu processo artístico. É perceptível que as escolhas de Siron Franco se dão pelos desafios, e não estão relacionadas às mudanças temáticas ou seu papel de artista engajado, mas às possibilidades de representação. O artista enfrenta os materiais artísticos e não artísticos como elementos expressivos, e busca saltos que levam suas produções ao campo simbólico da arte contemporânea.

O final nos anos de 1990, seguiram exposições individuais em Belo Horizonte, na *Galeria de Arte Manoel Macedo*, intitulada *Curtume e Instalação dos 7 Ministérios*, no MUBE, de Salvador, Bahia. Nesse momento, dentre tantas problemáticas contemporâneas, Siron Franco privilegia a temática indígena ao levantar um memorial, em 1992, em Goiânia, em respeito, homenagem e também em denúncia contra o contínuo massacre dessas populações (BERTAZZO, 2009, p.73). Questões ambientais são recorrentes em suas produções, motivadas pela devastação da natureza e o descaso público e político para essas problemáticas.

Em 1998, apresentou exposições individuais em Curitiba, com *Visões*, na *Simões de Assis Galeria de Arte e Siron Franco – Pinturas dos 70 aos 90, Retrospectiva*, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro e na Pinacoteca do Estado (Pavilhão Manoel da Nóbrega, Parque Ibirapuera), em São Paulo. Em 1999 realizou muitas exposições, como a coletiva *A Ressacralização da Arte*, no SESC Pompéia, em São Paulo, e as individuais: *Siron Franco: Mostra Retrospectiva MARGS*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em Porto Alegre; *A vida Bate – Pinturas sobre papel*, no Museu Brasileiro da Escultura - MuBE, de São Paulo; *Pinturas Recentes*, na Bolsa de Arte, em Porto Alegre (CAIXA CULTURAL, 2010, p. 69-70).

Ainda em 1999, merece destaque a instalação da *Salvai Nossas Almas*, na qual o artista coletou cerca de 2,8 mil roupas que, estendidas sobre uma lona, reproduziam uma folha de jornal gigante, com ampliações de notícias verídicas veiculadas pela imprensa de 1995 a 1999. *Salvai nossas almas* denunciou a violência contra as mulheres e os crimes relacionados à pedofilia, e foi montada na Esplanada dos Ministérios, em Brasília. As roupas utilizadas eram de todos os tamanhos, cores, estampas e texturas, pertencentes a crianças, velhos, adultos, homens e mulheres; todas manchadas de tinta vermelha, preta, cinza, com algumas partes a simular o sangue. Em outras partes, manchas de queimado e até radiografias. Siron Franco discute a presença, a ausência, o corpo, além de retomar a discussão sobre o acidente radioativo com o Césio 137 (BERTAZZO, 2009, p.67-68).

Nas últimas décadas do século XX várias manifestações artísticas, principalmente instalações e intervenções públicas foram realizadas por Siron Franco, com temáticas voltadas para os acontecimentos relacionados à política e que causam indignações, sobretudo as problemáticas que envolvem as questões ambientais. Muitas dessas ações merecem ser destacadas, pois são representações que podem contribuir para a construção de conhecimentos e discussões envolvendo o artista como indivíduo e a sociedade, receptora de sua produção. Além disso, visualiza-se em Siron Franco um artista que vive e interfere no seu tempo, seu espaço, que o usa na arte como meio de apreender o mundo: “uma arte que vive do que vê e do que existe e que vive e existe na sua criação a partir deste contínuo diálogo com a realidade que o cerca” (PORTUGAL, 2001, p.4).

Já no século XXI, em 2000, Franco participou do maior evento cultural do país, a Mostra do Redescobrimento, com a exposição *Brasil 500 anos*, na Fundação Bienal, Pavilhão Bienal de São Paulo. Além desse trabalho, apresentou exposições individuais, como: *Casulos*, no Foyer do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília; *Cocoons*, em Ims Lesters Rooms, em Londres, Inglaterra; *Siron 800 vezes – Cerâmicas*, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; *A vida Bate – Pinturas sobre papel* – no Museu de Arte Contemporânea de Goiás, em Goiânia, levada também para Porto Alegre, ao Centro Cultural APLUB; a Série *O que vi pela TV*, no Elite Fine Art em Coral Gables, nos Estados Unidos da América. No ano seguinte, participou da exposição coletiva *Itinerância da Mostra do Redescobrimento*, pelo Brasil e exterior.

Nesse mesmo período, em 2001, Siron Franco apresentou a exposição individual *Vestígios – Série Césio*, (Camas – objetos escultóricos), na Fundação Jayme Câmara, em Goiânia. Em “todos os diálogos, a relação de Siron com a arte é uma série de constantes e rupturas: há temas que aparecem e reaparecem ao longo de sua obra” (BARREIRO; BLANCO, 1998, p.8). Fica evidente que o acidente radiológico de 1987, em Goiânia, foi um evento traumático com consequências em longo prazo sendo, inclusive, temática de jornais locais e nacionais, em datas que marcam a tragédia. Nesses veículos e momentos enfatizam-se os problemas ainda não superados por pessoas que foram contaminadas à época e também por seus descendentes; consequências de natureza biológica, física, mental e até mesmo social que já foram abordadas anteriormente. Mas o que queremos evidenciar é assim como a história do Césio 137 na Rua 57, e suas consequências não resolvidas, Siron Franco, percebe a necessidade de gritar aos olhos e ouvidos de todos sobre a temática que envolve, dentre outros aspectos, a questão da radiação, do descaso, da vítima e da morte (PORTUGUAL, 2001, p.4).

Numa tentativa de tentar sintetizar as características e a poética de Siron Franco nessa instalação com os objetos escultóricos, Portugal (2001) considera que:

As suas instalações correspondem ao Brasil no exato momento do acontecimento, aos muitos níveis de complexidade da representação e visualidade que a sua arte provoca indo aos limites de possibilidades, onde as marcas gráficas, inscrições, inserções e interferências, signos e símbolos, definem sua poética (PORTUGAL, 2001, p.5).

Já se viu, desse modo, que as imagens produzidas da *Série Césio 137* são destaque nas produções de Siron Franco, pois desencadearam vários aspectos importantes na obra do artista. A partir de sua produção, no que se refere às experiências com o material artístico, é pertinente destacar que o trabalho de Siron Franco tem como característica a pluralidade de linguagens e a preocupação em despertar o público para as discussões políticas, pensadas de modo amplo, como sendo as diversas questões que atingem e permeiam a vida social e possuem por marca o conflito, a tensão, a disputa entre formas de ver e lidar com o mundo. Essa posição de artista “engajado na questão social”, é marca de identificação, Siron Franco e indica seu lugar nesse campo, conforme Bertazzo (2009, p. 78, grifos do autor), que ainda diz:

Vários jornalistas e críticos já ressaltaram essa sua preocupação com os problemas sociais do cotidiano. Siron recebeu a qualificação de “artista engajado”, “cronista visual”. Artigos de jornais e revistas salientam essa faceta: manchetes como “A Arte de romper cercas1”(AMARO, 1989), “Filho do absurdo” (DOCTORS, 1989), “Os símbolos bárbaros de uma época cínica” (JORDÃO, 1980), “O franco atirador” (LOGULLO, 1988) e outros parecidos dão destaque a essa característica.

Siron Franco, ainda expos individualmente: *Casulos*, no Centro Cultural APLUB, em Porto Alegre, na *Galeria Nara Roesler*, em São Paulo e na Capela do Solar do Unhão, em Salvador; *Siron Cerâmicas (placas esmaltadas)*, no foyer do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília. Em 2002, participou de várias exposições individuais como: a instalação *Intolerância*, no Memorial da Liberdade, em São Paulo; *Desenhos Siron Franco*, na *Galeria Paulo Darzé*, em Salvador (CAIXA CULTURAL, 2010, p. 69-70).

Em sua trajetória Siron Franco participou também da 8ª Bienal de Havana, em 2003, em Cuba, com a instalação *Intolerância*. O artista está situado nesse contexto artístico de pluralidade de linguagens e suas produções contemporâneas reafirmam suas marcas pelas temáticas culturais, sociais, políticas e ambientais, caracterizando suas obras pela inserção de materiais diversos. Nessa instalação, vários corpos deitados, empilhados um ao outro, causam

grande mal estar no espectador, o artista sinaliza a discussão acerca dos massacres, das torturas, dentre outras questões atuais.

Em 2006, realizou exposição no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba e no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, bem como na *Galeria Nara Roesler*, também na capital paulista (CAIXA CULTURAL, 2010, 69-70). Em 2007 fez exposição no Espaço Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Em 2012 realizou a Exposição *Brasil Cerrado*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) Rio de Janeiro (BERTAZZO, 2009, p. 342). Posterior ao ano de 2012, outras atuações e intervenções de Franco podem ser mencionadas, ainda que não encontradas as fontes que as sistematizem. Notamos que Siron Franco participando de exposições marcadas pelo caráter contemporâneo das questões tratadas, principalmente voltadas para intervenções sociais urbanas. Em 2014, na parte externa do Instituto Rizzo, em Goiânia, o artista usou duas mil fotos de abelhas para cobrir o edifício, evidenciando seu engajamento ambiental ao denunciar a extinção de vários tipos de abelhas, tendo como consequências os diversos impactos no ecossistema. Podemos constatar que as preocupações de Siron Franco são mais “conceituais” e tratam de reações éticas ou viscerais ante o mundo que o rodeia (BARREIRO; BLANCO, 1998, p. 8). O trabalho foi intitulado *O desaparecimento das abelhas*. Ainda em 2014, o MAG adquiriu 20 obras de Siron Franco entre elas muitas da *Série Césio 137*.

Atualmente Siron Franco continua explorando os espaços urbanos e externos de galerias e institutos. Em 2016, também no Instituto Rizzo, as paredes do edifício foram estampadas com frases relacionadas às estatísticas de violência contra mulher à guisa de provocar nos pedestres e transeuntes o debate acerca da violência doméstica em pauta, não apenas no Brasil, mas no mundo inteiro. É importante salientar que o centro de apoio à mulher funciona dentro do Instituto Rizzo.

Ainda neste ano, 2016, podemos mencionar sua obra *Memorial árvore da vida*, monumento edificado como o objetivo de homenagear os doadores de órgãos e seus familiares, instalada no Hospital de Urgências de Goiânia (HUGO). A criação do memorial buscou valorizar o ato dos doares e suas famílias que, mesmo diante da dor da perda de entes queridos, tiveram a nobreza e solidariedade de ajudar outras pessoas aguardando por órgãos para transplante. Mesmo que populares no exterior, como nos Estados Unidos, no Brasil existem poucos memoriais com essa feição, dedicados a doadores de órgãos, presentes em Minas Gerais e Paraná, e que contam com obras do gênero (OBRA DE SIRON FRANCO, 2016).

Conforme Michel Gorski (2007, p. 63), abordando Siron Franco e sua relação com a cidade de Goiânia, o artista adverte para a necessidade de preservação urbana e ambiental em sua produção:

Siron sempre realizou muitas intervenções artísticas na cidade e seus arredores, e está sempre batalhando para a conservação das suas e de outras obras de arte espalhadas pela cidade. Ao dizer que ainda pretende fazer o Museu do Césio (referência ao gravíssimo acidente radioativo com o césio 137, ocorrido na cidade em setembro de 1987), mostra que a preservação da memória de uma cidade está muito além da recuperação dos sítios históricos. O acidente ocorreu na Rua 57, onde Siron residira por muitos anos, e sob seu impacto criou uma série de pinturas chamada Césio, que se tornaram das mais conhecidas do artista.

Ainda refletindo sobre a obra de Siron Franco, Gorski (2007) considera:

Entre as obras mais expressivas que Siron Franco realizou na região destaca-se o *Monumento às Nações Indígenas*, um memorial composto por centenas de totens verticais de concreto, formando uma espécie de labirinto. Visto de cima, o conjunto traça o mapa do Brasil. Estão representados nas faces dos totens, em altos e baixos-relevos, os vestígios e testemunhos da presença de nossos milenares ancestrais no território nacional. A megainstalação, localizada em Aparecida de Goiânia, cidade conturbada com a capital, encontra-se danificada por atos de vandalismo e faz parte da lista do artista de espaços a ser recuperados na paisagem urbana de Goiânia (GORSKI, 2007, p. 64, grifos do autor).

Dessa forma, o artista plástico, pintor, desenhista, escultor e criador ainda em outras múltiplas linguagens, Siron Franco, tem sua obra exposta e conhecida no Brasil e no exterior, sendo reconhecido por seus pares e confrades, e pelo público em geral, com participações e obras em acervos em instituições renomadas, como já exposto. Suas produções artísticas têm estado presentes em catálogos de arte, documentários, revistas e artigos acadêmicos. E parte desse material tem relacionado suas obras às questões e problemáticas das sociedades contemporâneas, como as injustiças sociais, a degradação dos espaços, como é visto no cerrado, os acontecimentos políticos e sociais de sua época. Suas produções nos últimos anos vêm explorando a tecnologia e os espaços urbanos. Ao investigar as produções de Siron Franco, percebemos que ainda hoje, o artista usa suas produções como elemento provocativo ao público (BERTAZZO, 2009, p.85).

O artista Siron Franco sempre se empenhou em causas sociais e ambientais. Além de sua produção pictórica, desenvolveu uma série de ações, que vão além do circuito artístico e se inserem dentro dos meios de comunicação de massa atingindo divulgação internacional (BERTAZZO, 2009, p.19).

Dessa forma, buscamos olhar para arte de Siron Franco e sua relação com as questões sociais, bem como para uma construção de ideias e manifestações em que o objeto artístico está inserido. Acreditamos ter dado a visão de que as produções artísticas de Siron Franco, como a *Série Césio 137*, as pinturas da série *Peles*, a instalação *Salvai Nossas Almas*, os objetos escultóricos - *Camas*, dentre outros aqui referenciados, são produções pertinentes em tal contexto e alicerçam as discussões aqui suscitadas no intuito de pensar e viabilizar a utilização do objeto artístico como documento e fontes históricas bem como de perceber suas possibilidades artísticas.

Vale reafirmar que esta pesquisa focaliza as produções de Siron Franco e tem a proposta de trazer à tona assuntos e problemáticas contemporâneas, em específico a *Série Césio 137* que será abordada mais adiante de maneira mais densa e aprofundada. Neste momento, procura-se identificar a produção artística e sua relação com a temática social, a intensa relação entre o artista e a tragédia. Siron Franco vislumbrou na Arte a possibilidade de documentar a história das vítimas da radiação em Goiás. A *Série Césio 137* é expressão de um lugar de memória, de uma lembrança cristalizada, segundo Nora (1993, p. 22), que quer “parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas”, ainda que vivendo “de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações.” As fontes imagéticas produzidas pelo artista, abrigam a memória do ocorrido, não no sentido de reviver o passado e imobilizá-lo, mas sim no sentido de sua atualização de direito à memória dos grupos afetados pela tragédia e marcados por traumas coletivos.

O acesso a essas memórias ajudam no processo de reconstrução, superação da tragédia, de esquecimento ou apagamento do desastre, da história do Césio 137 em Goiânia, mas não ameniza o horror e a tragédia, pelo contrário; “não se deve esquecer seu passado, mas, assumir seus erros para não repeti-los, espécie de *cura do mal pelo mal*” (SOUZA, 2012, p.72, grifos da autora). Podemos, inclusive, perceber tais produções vinculadas a uma “cultura de memória”, pois, assim como Kiefer e Cildo Meirelles, com elas, Siron Franco traz à tona as vozes e dores daqueles que foram silenciados pela morte ou por manipulações e negligências dos poderes públicos, dentre eles os pedidos de justiça.

Finalizando ainda, reiteramos que não se trata de um “patrulhamento” ao artista, mas da procura de observar seus posicionamentos políticos e sociais inscritos em sua arte; se trata de perceber as produções artísticas voltadas para as questões que afetam a vida da sociedade, possibilidades de construções de ideias e reflexões. As obras de arte as quais dialogam com os acontecimentos históricos e sociais são portadores de conteúdos que precisam ser

questionados, indagados, com vista à sua compreensão, as obras de arte exercem a função de preservar a memória. Alicerçado nessas perspectivas, o seu trabalho firma-se como uma prolífica fonte histórica, pois discute questões relevantes ligadas à sociedade que o cerca, que é também nossa.

CAPÍTULO III

A SÉRIE CÉSIO 137 E O ACIDENTE RADIOTIVO EM GOIÂNIA, 1987

Neste capítulo abordamos algumas produções de Siron Franco que resultam de sua percepção e concepção do contexto histórico e social, e expressam seu engajamento político e ambiental. Assim, o foco central do capítulo são algumas produções por nós escolhidas, relacionadas ao acidente com o Césio 137, em Goiânia, por meio das quais buscamos construir conhecimento do fato e tratar ainda, de suas características estéticas e sociais.

3.1 Método, leitura de imagem e práticas educativas

O universo da imagem tem despertado interesses no campo da História e da Antropologia. Com isso, dentro das diversas possibilidades de métodos, muitas contribuições vêm sendo dispostas para a compreensão e interpretação das imagens. No presente capítulo desta pesquisa, recorreremos ao método sistemático organizado por Erwin Panofsky (1992) no que se refere à análise iconográfica e iconológica das imagens em diálogo com a semiótica, pois temos interesse pelos símbolos e signos nas representações de Siron Franco.

Em se tratando dos estudos visuais e tendo como propósito as imagens como objeto de estudo é pertinente iniciar este diálogo com o uso do termo *leitura de imagem*. E de acordo com a assertiva de Sardelich (2006, p. 204) “Ler uma imagem historicamente é mais do que apreciar o seu esqueleto aparente, pois ela é construção histórica em determinado momento e lugar, e quase sempre foi pensada e planejada.” Assim iniciamos a busca de trilhas e instrumentais para a construção da interpretação do referido conjunto de pinturas, da leitura das imagens da *Série Césio 137*, uma vez que temos tais produções de Siron Franco como representações históricas edificadas em um dado tempo e lugar.

A leitura de imagem se faz pertinente nesta pesquisa, pois estamos tratando de sua implicação e aplicação no âmbito escolar. Desta forma, percebemos que a prática da leitura de imagens começa a ser discutida no campo da Educação no Brasil na década de 1970, impulsionada pela a Gestalt e por teorias da semiótica (SARDELICH, 2006, p.205). Ainda que naquele período essa reflexão acerca de tal leitura tenha sido realizada, ela conseguiu avançar apenas na década de 80 com estudos voltados à leitura de imagem como objeto de discussões acadêmicas focalizando as práticas educacionais, conforme Araújo e Oliveira (2013, p. 71),

Na medida em que essa discussão foi se desenvolvendo no cenário educacional do ensino da arte, foi sendo necessário um entendimento da leitura visual, ou seja, da compreensão dos códigos incorporados e presentes nas imagens, o que, de fato, implicou no surgimento, já nos anos 1980, de termos como alfabetização visual e gramática visual, ressaltados por autores como Dondis (2003) e Barbosa (1988; 1991) e, mais recentemente, Pedagogia da Imagem e Cultura Visual, por Barros (1997), Barbosa (2002; 2008; 2011) e Hernandez (2000).

Diante disso, podemos perceber que vários estudiosos da imagem e da educação se ocuparam em contribuir para os métodos de leitura de imagens, e alguns desses métodos se aproximam e se afastam em alguns aspectos. Não nos deteremos em discutir tais propostas dos autores citados acima, no entanto é pertinente reconhecer e traçar os avanços dessas discussões a partir da década de 70 na educação brasileira. Conforme Sardelich (2006, p.207, grifos do autor),

Abordagens mais voltadas para a questão estética da leitura de imagens de obras de arte, têm se apoiado nas investigações de Ott (1984), Housen (1992) e Parsons (1992). No Brasil o sistema de apreciação de Ott encontrou ressonância em função de sua apresentação no curso que o Museu de Arte Contemporânea, da Universidade de São Paulo, promoveu em 1988. Robert Willian Ott, professor da Universidade da Pensilvânia, Estados Unidos, desenvolveu a metodologia *Imagem Watching* (Olhando imagens) para estruturar a relação do apreciador com a obra de arte.

Um dos pontos interessantes da proposta de Ott (1984) é a importância da participação do professor no processo de construção do método de leitura, como explica Sardelich (2006, p 207, grifo do autor)

[...] Ott (1984) denominou seu sistema de apreciação no gerúndio - *Olhando* - para deixar claro que tratava-se de um processo articulado em seis momentos: aquecendo (ou sensibilizando): o educador prepara o potencial de percepção e de fruição do educando; descrevendo: o educador questiona sobre o que o educando vê, percebe; analisando: o educador apresenta aspectos conceituais da análise formal; interpretando: o educando expressa suas sensações, emoções e ideias, oferece suas respostas pessoais à obra de arte; fundamentando: o educador oferece elementos da História da Arte, amplia o conhecimento e não o convencimento do educando a respeito do valor da obra; revelando: o educando revela através do fazer artístico o processo vivenciado.

Outro ponto de destaque no que se refere à investigação de métodos de leitura é a proposta triangular orientada por Ana Mae Barbosa, que tem eixos norteadores voltados para a contextualização, apreciação e o fazer artístico os quais têm orientado professores, principalmente arte educadores, nas práticas pedagógicas no Brasil do século XXI. É válido

dizer neste momento que essas preocupações e essas práticas da leitura e interpretação da imagem passaram a ser um dos desafios apresentados aos arte educadores e aos professores da História da Arte. Nessa linha de pensamento, pode-se afirmar que o método sistematizado por Panofsky orienta para possível superação desse desafio de encontrar significados, produzir sentidos por meio da fonte imagética.

Podemos, então, entender que, segundo Panofsky (1992, p. 53-54), “a iconografia é um ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”. Iconografia que se encontra inserida no método interpretativo de Panofsky, pois de acordo com o autor, o quesito básico para um método interpretativo é “uma correta análise iconográfica”, essa entendida como-descrição da imagem. Continuando aquilo já dito o autor afirma que “a iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens” (PANOFSKY, 1992, p. 53-54).

Conforme esta teoria, “Ao fazer este trabalho, a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores” (PANOFSKY, 1992, p.53). Não obstante, é preciso dizer que o autor adverte que a análise iconográfica não é sozinha capaz de elaborar a interpretação da imagem, ou seja, “a iconografia considera apenas uma parte de todos esses elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte e que precisam tornar-se explícitos se quiser que essa percepção desse conteúdo venha a ser articulada e comunicável” (PANOFSKY, 1992, p.53-54). Queremos evidenciar com tal proposição que a iconografia está para a descrição da imagem assim como a iconologia busca sua interpretação, ou seja, ambas são indissociáveis; isso corresponde ao método de Panofsky (1992). A iconologia abraça a identificação dos motivos artísticos, a análise das imagens, alegorias e histórias.

É preciso, nesse momento, iluminar o que o autor sinaliza como sendo “os motivos artísticos”: “os objetos e eventos, cuja representação por linhas, cores e volumes que constituem o mundo dos motivos” (PANOFSKY, 1992, p. 55). E vale dizer que tais motivos artísticos para o autor são identificados pelo expectador com base em suas experiências até mesmo cotidianamente, e ainda, pode ser que em determinados momentos, nós, expectadores, devamos buscar aumentar nossas experiências, inclusive por meio de consultas de livros e até mesmo dicionários. Entendemos que a percepção dos motivos artísticos constitui a descrição pré-iconográfica; o mundo das imagens, estórias e alegorias refere-se à análise iconográfica, e o conteúdo e os “valores simbólicos” alcançam a interpretação iconológica (PANOFSKY, 1992, p.57).

Ao privilegiar, nesta pesquisa, como método de interpretação de imagem essas três operações colocadas acima, torna-se necessário olhar a imagem sob o ponto de vista da significação, por isso, recorreremos à abordagem da semiótica, uma vez que, buscamos considerar a produção de sentido ou interpretação. Diante disso, o universo dos signos e símbolos tem aproximações com esta pesquisa, e, segundo Pierce apud Joly (1994, p.35),

Um signo possui uma materialidade da qual não percebemos com um ou vários dos nossos sentidos. Podemos vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), cheirá-lo (diversos odores: perfume, fumo), tocá-lo ou ainda saboreá-lo.

Ainda em relação aos conceitos de signo, Santaella (2005, p.42-43) esclarece:

Um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é mediamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante.

Estamos diante da íntima relação entre signo, objeto e interpretante. Essa relação é intrínseca, denominada pela teoria de relação triádica, pois o signo não existe sem o objeto e o interpretante e esse tem como ação determinar tal interpretante. Desta forma, ainda, Pierce apud Joly (1994, p.35-36), considera que:

Vemos, portanto que tudo pode ser signo a partir do momento em que daí se deduz a significação que depende da minha cultura, assim como do contexto da aparição do signo. Um objeto real não é um signo daquilo que é, mas pode ser o signo de algo diferente. Pode-se constituir um ato de comunicação a partir do momento em que me é intencionalmente destinado (uma saudação, uma carta) ou fornecer-me informações simplesmente porque aprendi a decifrá-lo (uma postura, um tipo de vestuário, um céu cinzento).

Não resta dúvida de que as representações criadas por Siron Franco são signos constituídos de significados que se comunicam, pois buscaremos tornar visíveis seus motivos artísticos e apreender seu conteúdo e significados, no intuito de tornar essas imagens fontes de compreensão dos acontecimentos envolvendo o acidente com o césio 137.

Ainda, conforme Pierce apud Joly (1994, p.38), na compreensão do funcionamento da imagem como signo é necessário apreender as possibilidades do signo enquanto ícone, indício e símbolo. O ícone corresponde “a classe dos signos cujo significante mantém uma relação de

analogia com aquilo que ele representa, ou seja, seu referente” Já o indício “mantem uma relação casual de contiguidade física com aquilo que eles representam” e, concluindo, os símbolos “mantem com o seu referente uma relação de convenção”.

Sobre todos esses ângulos aproximamos da imagem na categoria das representações, como afirma Joly (1994, p.43, grifo do autor):

A primeira consequência desta observação é verificarmos que este denominador comum da analogia ou da semelhança coloca desde logo a imagem na categoria das representações. Se ela se assemelha é porque ela não é a própria coisa; a sua função é, pois a de evocar, a de significar outra coisa que não ela própria utilizando o processo da semelhança. Se a imagem é entendida como *representação*, tal significa que a imagem é entendida com signo.

Para esta perspectiva busca-se também compreender que a imagem passa a ser compreendida como signo o qual incorpora diversos códigos e sua leitura demanda o conhecimento e a compreensão desses códigos. Conquanto já posto ao longo desta pesquisa sobre a importância da compreensão das imagens, nesse dado momento cabe reafirmar que tais abordagens referentes à leitura de imagem dialogam com campo educacional.

Diante disso, focamos nessas abordagens referentes à leitura de imagem, com o objetivo de explorá-las e empregá-las no processo de cognição e aprendizagem no Ensino Médio que, conforme o Parâmetro Curricular Nacional (PCN), vislumbra uma abordagem interdisciplinar nas aulas de Artes. Para isso, recorreremos aos diálogos entre as propostas e abordagens da Arte-Educação e da História, uma vez que essas disciplinas podem privilegiar as imagens como fontes de análises e de possibilidades de construção do conhecimento.

Inicialmente recorreremos ao PCN Ensino Médio, das disciplinas de Arte e História, que evidencia vários pontos de diálogos entre as duas áreas de conhecimento. De acordo com o mesmo, o discente do Ensino Médio, pode por meio das aulas de Artes se apropriar de conhecimentos estéticos e também culturais ao explorar as produções e manifestações artísticas, sendo tais saberes fundamentais para “formação e o desempenho social do cidadão” (BRASIL, 2000, p.46). Visualizamos também as produções artísticas estão inseridas como objetos de estudo e pesquisa, de acordo com o PCN Ensino Médio da disciplina de História, ao referenciar o ensinar nas aulas de História:

A investigação histórica passou a considerar a importância da utilização de outras fontes documentais, além da escrita, aperfeiçoando métodos de interpretação que abrangem os vários registros produzidos. A comunicação entre os homens, além de escrita, é oral, gestual, sonora e pictórica (BRASIL, 2000, p.21).

Essa postura, que enfatiza uma redefinição do documento histórico, defendida hoje, sobretudo, pela História Cultural, está inserida no âmbito educacional. Dessa maneira, o ensino de História na educação contemporânea brasileira objetiva a “contextualização e a interpretação das diversas fontes e testemunhos das épocas passadas – e também do presente.” Consideram-se as ações humanas e os agentes sociais envolvidos na produção de relatos, de testemunhos, muitas vezes se cristalizam em imagens artísticas. Diante disso, podemos entender porque a aula de História é um campo interdisciplinar que se articula com os conhecimentos das Artes (BRASIL, 2000, p.22).

Percebemos como objetivo do ensino de História a função de despertar no aluno a capacidade de refletir sobre a “atuação do indivíduo nas suas relações pessoais com o grupo de convívio, suas afetividades, sua participação no coletivo e suas atitudes de compromisso com classes, grupos sociais, culturas, valores e com gerações do passado e do presente.” (BRASIL, 2000, p. 22). Essa perspectiva se aproxima das intenções do processo de ensino e aprendizagem de Arte, que visa humanizar os alunos como “cidadãos inteligentes, sensíveis, estéticos, reflexivos, criativos, por melhores qualidades culturais na vida dos grupos e dos cidadãos, com ética e respeito pela diversidade.” (BRASIL, 2000, p. 50). Assim, os ensinamentos de História e Artes compartilham os processos de construção e de compreensão das ações humanas, estando voltados para as relações sociais, culturais, econômicas e políticas.

Outro aspecto importante encontrado no PCN do ensino de História é sua relação com a Memória, com o “direito à memória”:

O direito à memória faz parte da **cidadania cultural** e revela a necessidade de debates sobre o conceito de preservação das obras humanas. A constituição do Patrimônio Cultural e sua importância para a formação de uma memória social e nacional sem exclusões e discriminações é uma abordagem necessária a ser realizada com os educandos, situando-os nos “lugares de memória” construídos pela sociedade e pelos poderes constituídos, que estabelecem o que deve ser preservado e lembrado e o que deve ser silenciado e “esquecido” (BRASIL, 2000, p. 26-27, grifos do autor).

A relação entre História e Memória evidencia, ainda mais, as interações entre História e Arte, pois consideramos as representações imagéticas como “lugares de memória” (NORA, 1993), como já dito, que Siron Franco faz de sua produção um lugar de memória do acidente radioativo goiano evitando que ele caía no esquecimento ou então seja silenciado num contexto complexo de conflitos e disputas, verdadeiras batalhas da memória travadas entre aqueles que defendem e lutam pelo direito e dever de memória, pela sobrevivência das

lembranças e feridas traumatizantes, em oposição aos quais não querem que essas permaneçam vivas, que caíam no esquecimento por meio de um silêncio sobre o passado, como os setores negligentes da sociedade que contribuíram, com sua omissão e descompromisso, para que o fato ocorresse, a exemplo os órgãos oficiais do Estado (POLLAK, 1989).

Isso também pode ser considerado quando percebemos no ensino de Arte a preocupação em analisar, refletir e preservar os “lugares de memória”, que podem ser pictóricos ou de tantas outras possibilidades visuais, assim como os monumentos e patrimônios, os quais constituem a identidade social.

Perante o que foi apresentado, a perspectiva desta pesquisa contribui para reflexões e discussões acerca desse diálogo interdisciplinar entre Arte e História, no contexto educacional, e, em específico, no uso das produções artísticas como fontes que contribuem para a construção do conhecimento histórico. Com isso, construímos, ao longo e a partir desta dissertação, um material pedagógico, para ser utilizado no Ensino Médio, numa abordagem interdisciplinar entre História e Arte.

A *Série Césio 137*, de Siron Franco, é o documento artístico e histórico central deste material, que abordará aspectos de tais representações como, por exemplo, breves históricos acerca do acidente radioativo em Goiânia em 1987, bem como a trajetória do artista e seu posicionamento social-cultural-político por meio da linguagem artística e dos valores simbólicos. Assim, esse material poderá auxiliar em abordagens do fato mencionado a partir da contextualização das imagens, através da leitura e decodificação de seus símbolos, implementando práticas metodológicas e propostas do ensino de Arte, em diálogo com as investigações e as interpretações dos documentos históricos.

3.2 Alguns aspectos da *Série Césio 137*

Como já dito, o ano de 1987 ficou marcado na História de Goiás. O acidente, ou melhor, desastre radioativo com o material Césio 137 gerou “o pesadelo de Goiânia”. Siron Franco, apesar de ter nascido na cidade de Goiás, tinha uma relação identitária e de pertencimento com o lugar do acidente e com as pessoas que ali habitavam, pois passou grande parte de sua vida em Goiânia e, mais do que isso, morou durante 22 anos no Bairro Popular, onde ocorreu a contaminação tendo conhecido grande parte de seus habitantes. Ali, naquela situação de tragédia, com as vidas de muitos afetadas, o artista recorreu à arte vendo-a como uma possibilidade de expor o ocorrido, bem como de denunciar as negligências e

cobrar posicionamentos políticos. E, ainda: “Na série Césio, o artista reviu toda a sua abordagem da arte, abordando várias técnicas e preocupações que caracterizavam suas produções anteriores” (BARREIRO; BLANCO, 1998, p.13).

O artista, que procurava em suas produções discutir questões políticas, por meio de desenhos e intervenções urbanas, engajado em questões sociais e ambientais, como mostram suas produções, naquele momento encontrava-se presente e submerso no pânico e no pesadelo que Goiânia vivia. Esse contexto marcou Siron Franco, instigando seu lado ativista. Assim, os caminhos desta pesquisa abrem portas para acessar as produções deste artista que, influenciado pelo contexto do acidente radioativo, produziu um conjunto expressivo de trabalhos, em 1987 e mesmo posteriormente, composto por desenhos em papel Fabriano e tinta guache, pinturas em tela usando terra e tinta automotiva como material pictórico. Desse modo, Siron Franco logo após o acidente criou um conjunto de 147 imagens, intitulado *Série Césio 137*, composta por 32 pinturas e 115 desenhos, dos quais nem todos foram expostos. Além de tais imagens, como já mencionado, foram produzidas oito esculturas em concreto e, posteriormente, instalações e objetos com 13 camas de ferro, com colchões de concreto, resinas, chumbo e metais.

Sobre sua relação próxima com o fato e o lugar, o jornal *O Popular*, no dia 23 de outubro de 1987, divulgou a seguinte entrevista, intitulada “Siron Franco: No rastro do Césio”.

Siron “decidiu expressar sua visão do ocorrido”, preparando uma exposição que acontecerá a partir do próximo dia 3, na Galeria Montessanti, em São Paulo, com o título, *Goiânia – Rua 57. - Porque a Rua 57? O que eu quero mostrar? Acontece o seguinte: eu morei ali 22 anos, no Bairro Popular. Eu conheço cada pessoa dali, cada pessoa daquele bairro... conhecia, pelo menos, porque muitos morreram ou mudaram. Não existe uma razão descritiva, existe uma razão emocional. E ao mesmo tempo é um acontecimento contemporâneo mais forte depois de Chernobyl, que aconteceu numa parte da terra [...] A Rua 57 hoje passa a ser um universo, você pode imaginar tudo ali, ela não é mais uma rua, é um ponto do globo terrestre onde houve um acidente. É um símbolo, uma quase amostra grátis do que ainda pode vir acontecer (CHAVES, 1998, p.205-206, grifos do autor).*

Entre tantas imagens produzidas por Siron Franco, que constituem a *Série Césio 137*, a escolha de algumas delas para análise e leitura neste trabalho, como *O mapa* e *Rua 57*, podem direcionar para questões e consequências do desastre radioativo para a cidade, uma vez que casas, ruas e árvores atingidas por seus vestígios nucleares foram representados pelo artista possibilitando reflexões acerca dos espaços, da natureza e tudo aquilo ao redor. Da mesma

maneira, seguem *Primeira vítima* e *2ª vítima*, que atendem e abordam diferentes aspectos relacionados ao acidente, como, por exemplo, as representações das pessoas afetadas, que sinalizam para origem do acidente e suas consequências fatais, bem como para a riqueza pictórica relacionada ao tipo de material explorado pelo artista, somados aos elementos formais de tais bens, como as linhas, cores e formas, criando um campo inesgotável de interpretações e discussões.

É importante esclarecer que as reflexões levantadas e abordadas, a partir das imagens escolhidas e analisadas, não têm o objetivo de homogeneizar as possíveis interpretações dessas representações, muito ao contrário, o intuito é aguçá-las, ainda mais, a curiosidade e o leque de possibilidades do método de interpretação das fontes imagéticas.

A *Série Césio 137* é considerada um registro das trilhas próprias seguidas por Siron Franco ao produzir suas representações sem se filiar às escolas e nem a movimentos artísticos coletivos. Ao se observar o material usado pelo artista, percebem-se suas intenções relacionadas ao tema abordado e uma direção rumo às características artísticas que o insere no cenário das artes contemporâneas.

A série *Rua 57* é um reconhecido trabalho de Siron que refere-se a um drama da História dos goianos e faz parte da História de Goiás, pois foi realizada na época do acidente com o Césio 137, acidente que impactou todo o Brasil e teve repercussão mundial. O título da série refere-se à rua localizada no Setor Aeroporto, Goiânia, endereço do ferro velho onde a capsula de Césio 137 começou a ser desmontada. Estava num recipiente de chumbo que foi encontrado por catadores numa clínica abandonada e vendido ao dono do referido ferro velho. O brilho azulado da substância radioativa, encontrada na forma de pó fascinou as pessoas que o pegavam e o passavam pelo corpo, consequências fatais. Iniciou-se então um enorme processo de contaminação de pessoas, objetos, enfim tudo na área (COELHO, 2014, p.16).

Ainda, de acordo com Coelho (2014), refletindo sobre Siron Franco e a produção da *Série Césio 137*,

O artista alude a este brilho nas citadas obras. Dentro de sua prática de reportagem e denúncia social, trouxe o doloroso episódio à arte. Compõe-se esta série de vários desenhos em têmpera vinílica sobre papel Fabriano 360, com representações simbólicas relativas à arquitetura do local, animais, objetos, pessoas, radiação e morte. É composta a série por uma grande pintura. Nesta, fez questão de incorporar matéria oriunda de Goiânia (vestido e terra), diante da discriminação que os turistas goianos sofreram, à época, em todo o Brasil não sendo atendidos quando identificados como provenientes de Goiânia, em restaurantes, lojas e demais estabelecimentos, no temor que estivessem contaminados e pudessem transmitir ou contaminar com radiação (COELHO, 2014, p.17).

As produções artísticas, e em específico a *Série Césio 137 - Goiânia Rua 57*, não são meros reflexos de uma sociedade e seu tempo; configuram-se como motores impulsionadores do fazer artístico. Siron Franco, na construção das pinturas componentes da *Série Césio 137*, aqui abordada, recorre a elementos que provocam reflexões voltadas para as questões humanas e sua fragilidade. O artista não apenas pensa e repensa seus materiais que usa, como os escolhe como elemento provocativo ao espectador.

Neste capítulo, por ora, em sua próxima divisão, trazemos para análise seis produções da *Série Césio 137*, em que foram usadas técnicas mistas, as quais possuem os seguintes títulos: *O mapa*, *Primeira vítima*, *2ª vítima* e *Rua 57*, a essas somam-se dois desenhos, em que o artista utiliza guache sobre papel, todos intitulados *Rua 57* e *Goiânia Rua 57 outubro de 1987*.

3.3 Espaços

Segundo Barreiro e Blanco (1998, p. 13), para Siron Franco, “a experiência de voltar para casa, para o bairro popular no qual foi criado, possibilitou uma importante reavaliação de sua origem”. A elaboração e produção da *Série Césio 137* proporcionou ao artista um processo criativo intensamente ligado à sua vivência e sua origem, explicitados no modo de falar sobre o lugar com o qual este se identifica como sujeito e cidadão. Portanto, é que trataremos, a seguir, do espaço ou dos espaços da cidade ligados ao acidente, ou melhor, ao desastre representado por ele.

Consideramos para o início ou começo do processo de leitura da *Série Césio 137*, de Siron Franco, as representações dos espaços, por onde o material radioativo percorreu, pois, conforme Bertazzo (2009, p.60), o artista recebeu o pedido de jornalistas para desenhar o espaço do bairro atingido, uma vez que ele, como já dito, conhecia muito bem o lugar; já havia morado naquele território durante mais de vinte anos. Dessa forma, através do desenho desse espaço, poderiam entender melhor o percurso percorrido pelo Césio 137 em sua saga fatal. Assim, além de tal rascunho do espaço, Siron Franco começou a esboçar e produzir uma série de desenhos e pinturas.

Ao observar esses desenhos, viu que tinha ali uma série de esboços, que foi o começo de uma produção intensa de obras descritivas de cada etapa do acontecimento, desde a cadeira onde a esposa do dono do ferro-velho tinha colocado o material radioativo no posto de saúde, os cachorros e porcos contaminados, até os caixões de chumbo em que as vítimas fatais da radioatividade eram sepultadas (BERTAZZO, 2009, p.60).

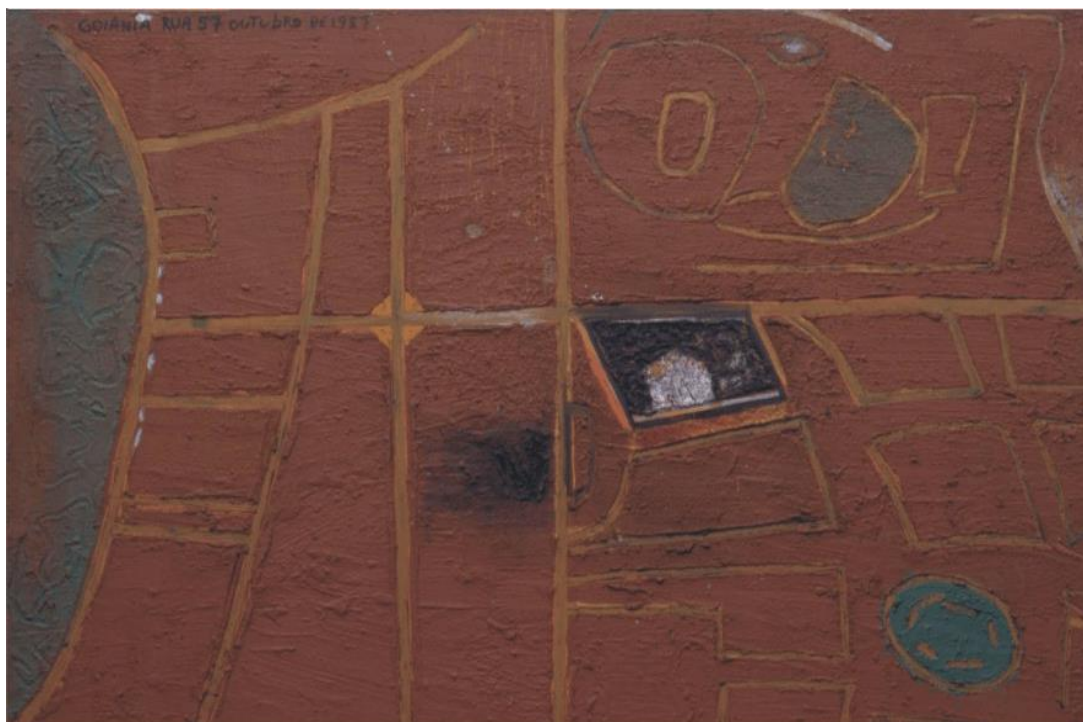
Sendo assim, acreditamos ser oportuno dedicar parte deste capítulo a algumas reflexões alavancadas a partir das representações da *Série Césio 137*, que direcionam os olhares para os espaços e os elementos componentes do ambiente em que viviam os atingidos pelo acidente. Acreditamos ser frutífero trazer para esse diálogo alguns de seus desenhos que podem ter tal abordagem, como, por exemplo, *O mapa*.

Com linhas retas, curvas, contínuas e curtas, o artista traça e estabelece demarcações, horizontais e verticais, que se cruzam, criando, dessa maneira, pontos de encontros. Marcam a imagem, linhas paralelas e, ainda, quadrados, círculos e outras figuras geométricas. Na extremidade esquerda, figura um semicírculo, cinza-esverdeado, da mesma cor que os dois círculos menores, presentes no lado direito da imagem. Quadrados e círculos possuem significações estabelecidas nas representações sobre as cidades, como o de estabilidade para quadrados, e de movimento e dinamismo remetendo aos círculos. Na contemporaneidade as cidades recebem simbologias que apontam para as de características de maternidade, as quais envolvem relações de proteção e limite (CHEVALIER; GHEERHBRAINT, 2006, p. 238), as quais, a posteriori serão abordadas.

As cores da terra, vermelha, laranja e preta são características cromáticas marcantes de *O mapa*. A descrição iconográfica da pintura está intrínseca na análise iconológica, pois, a obra produzida com técnica mista é uma das produções da *Série Césio 137* em que o uso da terra como material pictórico carrega densos valores simbólicos. Podemos encontrar esses diálogos entre signos e significados em *O mapa*, tanto no dinamismo das figuras, quanto no emprego da terra como material pictórico, fato já mencionado, que marca e reitera o sentimento de pertencimento, de pátria, de maternidade tanto a terra quanto a que cidade ostenta.

De maneira geral, os mapas são considerados meios de comunicação com o intuito de orientar, direcionar, limitar, identificar, determinada área geográfica, um dado território. No mapa, enquanto objeto de orientação espacial, encontram-se os elementos cartográficos, que são orientações importantes ao observador, como títulos, dados ou informações, como, por exemplo, datas, reconhecidas e chamadas de fontes, ou ainda as legendas, que são primordiais, pois revelam os códigos e símbolos usados, que geralmente são formas, cores, letras e números. Assim, com a tela *O mapa*, Siron Franco também direciona e orienta, por meio de legendas, delimita o lugar, o espaço geográfico urbano, demarcado pela tragédia com o Césio 137.

Figura 7- O mapa, Série Césio, 1987. 160 x 200 cm. Técnica mista



Fonte: *Revista da UFG*: dossiê Césio 137, Goiânia, ano IX, n. 1, p .46.

O artista simboliza a Rua 57 e suas imediações, enfatizando o lugar onde a cápsula fora aberta e narra o percurso e ação invisível da radiação. Percebemos pontos brancos em várias partes do mapa, indicando a contaminação. As inscrições na parte superior da pintura com o nome da rua e o ano do ocorrido, são fortes dados, fontes, para a interpretação da tela e seu assunto, são algumas das orientações e marcas do mapa. Mas além das inscrições, outras características também nos permitem imaginar o cenário da rua 57.

Como já mencionado, a cápsula contendo o material radioativo estava no terreno de uma antiga clínica de radioterapia, situada entre as avenidas Paranaíba e Tocantins. Em *O mapa*, no lado esquerdo, a primeira linha pode ser considerada como a Avenida Paranaíba, pela forma circular que essa via possui, criando no espaço a circularidade que demarca o bairro Setor Central. Assim que retirada do terreno da clínica de radioterapia, o primeiro destino da capsula foi a Rua 57, situada aproximadamente, a três quadras da avenida Paranaíba. Essa referência está na parte central da tela, com a marcação em preto, um tratamento que diz sobre uma espécie de sombra acima e ao redor de uma casa, e que obscurece, e se espalha logo à frente, com a sinalização de luz, de certa claridade, do branco e do brilho da morte, evocando o percurso da radiação e suas consequências. A representação cartográfica de Siron Franco é uma “construção geométrica como cadeias complexas que

aludem à contaminação espalhada pela cidade; as imagens da sombra da morte que se aproxima rapidamente” (PASSOS, 2007, p.44).

Os pontos de brilho, espalhados na imagem, buscam indicar os primeiros cenários da história de Goiânia com o Césio 137, além da Rua 57. Siron Franco, trilha outros cenários por onde o material radioativo circulou. Próximo à Rua 57, logradouro reconhecido popularmente pelo acidente, a 100m de distância, está o ferro-velho onde a cápsula foi totalmente desmontada, potencializando a contaminação radioativa. O ferro-velho ficava situado na Rua 26A, lugar também cenário popular da história do acidente. Essas referências são pertinentes, pois tanto a Rua 57 quanto a Rua 26A sofreram consequências, alterações espaciais e paisagísticas, sendo transformadas.

A Rua 57, explicitamente, está sempre presente no grafismo do artista; no entanto é importante reconhecer a 26A como espaço que também abriga a memória da cidade com relação à tragédia, como cenário de trauma, que permanece às vezes apenas aparentemente esquecido por meio de manipulações e estratégias como a mudança do nome da via, atualmente chamada de Francisco da Costa Cunha. Ainda que sem a presença do ferro-velho, pois, como já dito, foi demolido e soterrado, podemos nos orientar por meio de *O mapa*, e perceber as trilhas da contaminação no bairro popular de Goiânia. Tê-lo a vista pode ativar a memória e produzir o retorno do recalcado, do aparentemente esquecido e, nessas circunstâncias, partes do passado, consideradas esquecidas e perdidas, podem voltar e serem lembradas, conforme Ricoeur (2007, p. 452-453).

Além das referências ao circuito espacial da contaminação e tragédia, percebemos as consequências em relação aos espaços. Essas ruas, esses logradouros, após o acidente, como já também exposto, sofreram desvalorização econômica, ainda que situados em partes centrais da cidade; as casas, os terrenos, juntamente com seus habitantes foram: marginalizados, discriminados e considerados perigosos. Ao lado direito da imagem, simula-se casas, e espaços circulares que podem remeter, por exemplo, a lugares como praças, sendo representação dos espaços coletivos. Os espaços de contaminação pela radioatividade, as ruas, casas, praças, ferro-velho, estão inseridos no espaço de experiências humanas e vivência social e coletiva.

Diante do acidente com o Césio 137, em relação à contaminação e à descontaminação daquele território, em específico, a paisagem do lugar foi alterada, pois, como sabemos as ruas 57 e 26A foram isoladas; as residências eram descontaminadas por meio de métodos mecânicos, com escovas e lixadeiras, aliados ao uso de materiais como ácido fluorídrico para a remoção do Césio 137. Nessa situação, casas consideradas focos de contaminação foram

demolidas e os pertences das famílias, objetos pessoais, tornaram-se rejeitos radioativos, sendo removidos e soterrados por concreto.

Com as ações de descontaminação, que contribuíram para o processo de desaparecimento dos rastros, dos vestígios do Césio 137, induzindo ao esquecimento do acidente, como, por exemplo, a mudança do nome da Rua 26A, além das demolições, da retirada de árvores, a paisagem do lugar foi transformada. Ainda que distantes três décadas do ocorrido, esses espaços são abrigos da memória da cidade acerca do desastre radioativo, contam o passado. E por meio das representações imagéticas desse espaço é possível ter o acesso à memória da cidade sobre o ocorrido (PESAVENTO, 2008, p.3). As produções artísticas de Siron Franco são possibilidades de acessar a memória e a História de Goiânia em 1987 no que concerne ao acontecimento em foco. Da mesma forma que as ações humanas podem direcionar ao esquecimento, o imaginário individual e coletivo ancorado nas notações de Siron Franco iluminam a realidade já passada por meio de rastros e vestígios do passado, de um real que outrora existiu, e foram “extintos”.

Consideramos essas imagens produzidas por Siron Franco são objetos que, além de situar o espectador no contexto vivido, fortalece seus vínculos com o passado, com os lugares, mesmo existindo forças que busquem o esquecimento; essas se apresentam como “expressão da materialidade da cultura de um grupo social” (SILVEIRA; LIMA FILHO, 2005, p. 39). Abrigamos nossas memórias nos espaços e lugares onde moramos em que vivemos nossas experiências cotidianas, familiares e outras; construímos em relação com eles sentimentos de pertencimento e, ainda, essa interação com os lugares faz também evocar significados atribuídos a nossas práticas. “Estes espaços dotados de significado fazem, de cada cidade, um território urbano qualificado, a integrar esta comunidade simbólica de sentidos, a que se dá o nome de imaginário” (PESAVENTO, 2008, p.3).

As paisagens espaciais urbanas são consideradas culturais, pois são dotadas de simbologias, marcadas por sentidos estabelecidos publicamente. Em lugares com acontecimentos marcantes, como os eventos traumáticos, podemos, a partir do conhecimento edificado sobre o passado por meio de suas representações, “ver para além daquilo que é visto” e reconstruirmos espaços, atores, práticas (PESAVENTO, 2008, p5). Ainda, nessa perspectiva, de recuperação da memória e reconstrução histórica, é imprescindível reiterar que a memória e a história do lugar são intimamente ligadas à construção da identidade da cidade e das identidades dos habitantes.

O mapa, uma cartografia do território do desastre radioativo, pode ser o impulso inicial para tecermos reflexões acerca das interações possíveis entre cidade, paisagens, as

relações sociais e memória, pois, essa representação espacial é uma imagem que ativa a rememoração das vivências já acontecidas e coloca em tensão as lembranças e o esquecimento (SILVEIRA; LIMA FILHO, 2005 p. 38). Tais colocações são pertinentes, uma vez que a proposta de ter a *Série Césio 137* como documento histórico não intenciona reviver o acidente ou desastre radioativo de 1987 em Goiânia, mas sim de ter acesso à memória do evento ancorada nas representações sobre ele, pois esse faz parte da construção de identidades e da história de Goiânia.

Mas muitas outras representações da *Série Césio 137*, como o desenho intitulado *Rua 57*, também remetem ao acontecimento e às consequências do acidente na vida daqueles moradores, como a separação entre as pessoas e suas casas, o afastamento de seus bens e pertences, que são “referências simbólicas da memória”. Muitos sentimentos podem ser provocados porque o lar é um lugar de referência primordial, que temos, significando um “porto-seguro”; é o lugar para onde voltamos ao final do dia, onde nos abrigamos dos infortúnios do mundo exterior, onde tecemos, guardamos e preservamos nossas relações íntimas, a história de nossa vida e família; é o espaço onde estão todos aqueles que nos cercam em nossas relações cotidianas mais imediatas, principalmente, nos dando o sentimento de segurança, possibilitando-nos sentir abrigados (OLIVEIRA, 2013, p. 158).

O desenho *Rua 57* é a representação de uma paisagem urbana, capturada pelo olhar de Siron Franco e permeada por suas impressões. Diante disso, é oportuno mencionar e destacar a paisagem como temática artística. Justino e França (2013 p. 119), assim consideram:

Entendemos paisagem como um espaço delimitado pelo olhar. Seria possível conceitua-la na dimensão do recorte do visível, aquilo que a vista abrange. Constitui-se por vários elementos das linguagens artísticas: volumes, formas, cores, movimento, odores, sons, entre outros que consolidaram, a partir do século XIX, o denominado gênero paisagístico, em que a natureza passou ser observada de perto, tornando a pintura testemunha das impressões pessoais e sensações visuais captadas pelo olhar dos artistas.

Ao longo da *Série Césio 137*, Siron Franco exteriorizou suas percepções e impressões em relação ao acidente com a radiação e à morte como consequência daquela; explicitou as angústias referentes ao espaço onde se vive e aos elementos que o compõem. Assim, devemos considerar na abordagem o espaço no qual ocorreu o fato referente das representações, o lugar como dimensão marcada de significados. De acordo com Passos (2007),

Relacionado ainda ao lugar onde ocorreu o acidente, Siron Franco traça uma cartografia com mapas que demarcam uma espécie de *via crucis* do césio 137 em deambulação pela região central de Goiânia. Algumas das pinturas

registram a arquitetura presente no Bairro Popular: casas familiares com platibandas simples, alpendres acolhedores, telhados divididos em várias águas e muros frontais de baixa altura; documentam o instante em que o lugar de vida pacata foi abalado por um acidente de alta gravidade, capaz de torná-lo um território sitiado pela maldição de uma estranha luz azul (PASSOS, 2007, p. 41-42, grifos do autor).

As representações debruçam-se sobre os espaços habitados e as relações que ali se davam, como com a vizinhança, e a rotina da rua e do bairro, os quais no pós-acidente tiveram o cotidiano e a paisagem alterados. Sendo assim, essas representações podem possibilitar a reconstrução dimensões do acontecido, diretamente relacionadas aos espaços privados e íntimos ou coletivos, públicos que constituem a paisagem da cidade.

Ao olhar, agora, para a *Série Césio* de Siron Franco recompomos todo o impacto que o acidente acarretou sobre a paisagem física e humana de Goiânia, revivemos a experiência de um trauma coletivo pulsante ainda em nossa memória. A série percorre um trajeto pela paisagem afetada pelo césio. É simultaneamente lamentação, questionamento, revolta, denúncia, perplexidade, atitude e engajamento, diante da contaminação de um lugar íntimo e público apossado pela eminência do perigo e coberto pela sombra da morte (PASSOS, 2007, p.41).

Dessa maneira adentramos suas imagens a partir dos elementos representados e que compõem paisagem da *Rua 57*. Notamos que o artista explorou formas facilmente reconhecidas pelo espectador. Em sua iconografia estão elementos que compõem a paisagem cotidiana da capital como casas, árvores, terra e animais.

Oliveira (2013, p.158, grifo do autor), refletindo sobre as telas da *Série Césio 137*, afirma:

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.

De certa forma, não podemos ter domínio da interpretação e das “curiosidades” do espectador em relação ao ocorrido, nem pretensões de considerar uma ou duas imagens capazes de registrar todos os detalhes de um acontecimento tão complexo como o foi o acidente em Goiânia. No entanto, acredita-se que *Rua 57* traz informações que podem não

saciar a necessidade de conhecimento do espectador, mas ainda assim têm o poder de informações para despertar a curiosidade para o desastre e para outras representações simbólicas sobre o acidente com o Césio 137.

Figura 8- Rua 57a, 1987. 40 x 60 cm. Guache sobre papel



Fonte: *Galeria Clima*. Disponível em:

<http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>.

Percebemos que em algumas sequências de desenhos e, em específico em *Rua 57*, aqui apresentado, Siron Franco abriu para a possibilidade de uma nova linguagem visual quando se pôs a lidar com um vocabulário limitado de sinais e símbolos, todos relacionados com o acontecimento (logotipos radioativos, martelos, braços, casas, cadeiras etc.) (BARREIRO; BLANCO, 1998, p. 13).

Esse vocabulário simbólico explorado por Siron Franco é um dos desafios para a leitura e a interpretação de sua *Série Césio 137*. Apesar de todos os elementos representados estarem distribuídos proporcionalmente no espaço pictórico, podemos dar continuidade a nosso expediente exploratório desse repositório de imagens e impressões, adentrando mais nesta produção a partir da representação da casa, uma vez que, o valor simbólico da casa, do

lar, pode revelar e provocar impactos que contribuem para a interpretação das escolhas simbólicas do artista, em diálogo com suas intenções.

Recorrendo às várias possibilidades de interpretação da simbologia da casa, notamos o quanto é intensa a relação do ser humano com ela, estando colocada no alto do patamar daquilo que lhes é mais importante; “como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo” (CHEVALIER; GHEERHBRAINT, 2006, p. 196). Na descrição de sua simbologia ainda encontramos: “A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (CHEVALIER; GHEERHBRAINT, 2006, p. 196).

Assim, ao observar a casa da *Rua 57* (ver Figura 8), pensamos sobre esse lugar como símbolo de proteção, o aconchego, mas, após o acidente ou desastre, as casas daquela rua tornaram-se, então, desoladas e desoladoras. A iluminação, por não estar a casa habitada e movimentada pelas práticas cotidianas domésticas, referencia o perigo pela presença da radiação, do brilho encantador mas letal que, muitas vezes, foi relatado por tantas testemunhas. Ou seja, a casa não é mais o porto seguro, lugar de luz e vida. No acidente com o Césio 137, ficou evidente nos relatos, e até em outras representações sobre o acidente, como por exemplo, no filme *Pesadelo de Goiânia*, que a casa, juntamente com o Ferro-Velho onde a cápsula foi aberta é que foram os cenários protagonistas da tragédia.

Se na perspectiva da psicanálise “O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem” (CHEVALIER; GHEERHBRAINT, 2006, p. 196), ao observar a casa representada por Siron Franco, notamos que o artista faz a representação de um edifício simples, moradia de gente de poucos recursos econômicos. Assim, podemos nos referir a tal casa de moradores modestos. Ainda nessa simplicidade representada pelo artista, a casa sem muitos detalhes, chamando a atenção do espectador para seus elementos, como a janela e as portas, e por sua vez tem forte expressividade, pois é composta também por elementos simbólicos que não podem ser desprezados.

A única janela representada pelo artista é quadrada e preenchida pelo branco, causando dessa maneira a sensação de iluminação, iluminação azulada que vem de seu interior, já contaminado. Essa representação se torna instigante ao espectador, pois construída ao contrário de nossas referências quanto à finalidade da janela em uma casa, que, de maneira geral, tem a função de favorecer que a luz externa ilumine o ambiente. Entretanto, a pintura *Rua 57*, propôs o contrário: a luz vem do interior da casa, um brilho que vem de dentro da residência e que sai pela janela ilumina a imagem. O mesmo tratamento pictórico é

desempenhado na representação das portas. De acordo com Chevalier e Gheerbraint (2006, p. 734-735),

A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido, a luz e as trevas [...] A porta se abre para o mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la.

Figura 9- Detalhe Rua 57a, 1987. 40 x 60 cm. Guache sobre papel



Fonte: *Galeria Clima*. Disponível em:

<http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>.

Muitos desenhos da *Série Césio 137*, inclusive a pintura em análise, foram produzidos com guache, tinta automotiva fosforescente azul, terra e outros materiais retirados do local e das proximidades do acidente radioativo, como já mencionado. Procedimento, este, que mostra a atenção dada pelo artista a materiais pictóricos não convencionais, que contribuem para a expressão simbólica das imagens e seus significados. OLIVEIRA (2013) ressalta que:

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

Vermelho” que estava sendo raspado pelo trabalhoso processo de descontaminação (OLIVEIRA, 2013, p.157, grifos do autor).

De acordo com Passos (2007), o emprego da terra da cidade onde ocorreu o acidente radioativo, usada pelo artista, é provocativo, pois abre questionamentos para os significados que ela possa ter, remete ao lugar, ao território, à moradia, à identidade e outros sentidos que são construídos a partir do espaço e elementos que o constituem.

Importante considerar nas pinturas o uso que o artista faz da terra como matéria pictórica, abrindo para miríades de significações que parecem reafirmar que é desta terra que fomos feitos todos nós, que ela simboliza para nós a fecundidade e a renovação da vida, e que é sobre ela que nos fixamos no solo pátrio, que fundamos nosso lugar de pertencimento e que demarcamos território em que nos movemos e agimos, tanto em concepções afetivas quanto políticas (PASSOS, 2007, p.41).

É notório que a terra de Goiânia na composição das imagens reafirma a temática tanto no que se refere ao solo representado como espaço e lugar possuidor de sentidos, quanto seu uso como material pictórico; todos esses elementos explorados pelo autor viabilizam discussões voltadas para a dimensão da tragédia e suas consequências.

A paisagem construída pelo artista também é constituída por elementos da natureza, como árvores e animais. As árvores foram representadas na frente e ao fundo da casa; usando a cor branca e o tom laranja, o artista cria representações simples, mas que ocupam, consideravelmente, o espaço pictórico. Essas figuras também brilham como o interior da casa, chamando a atenção para a complexidade e extensão da contaminação pela radiação, tão poderosa e devastadora, não limitada apenas àqueles que tiveram contato direto com ela, mas sim, em tudo que está em sua volta. E, assim também se refere e figura os animais presentes.

Como já dito anteriormente, os animais são figuras constantemente presentes nas propostas artísticas de Siron Franco, principalmente no que concerne a seu engajamento ambiental, também a ser considerado na *Série Césio 137*, aqui estudada. No caso da obra *Rua 57*, aparecem duas figuras de animais; a primeira delas, em primeiro plano, é destacada pelo jogo de sombra que o artista faz entre o preto e o laranja. O animal parece indefinido, em consonância com uma característica marcante de Siron Franco ao representar figuras deformadas ou incompletas. Poderia ser uma anta ou até mesmo um porco (figuras também já exploradas pelo artista).

Figura 10- Detalhe Rua 57a, 1987. 40 x 60 cm. Guache sobre papel (I)



Fonte: *Galeria Clima*. Disponível em:
 <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>.

Já o segundo animal, representado ao fundo da imagem, pode remeter à figura de um cachorro, pois conta apenas com sombreado e com o animal pela metade, não de corpo inteiro, sem detalhes e complexidades de formas. Essa paisagem muito contribuiu para a construção do conhecimento acerca do acidente, como ao tratar, por exemplo, de aspectos que reportam à contaminação no Bairro Popular, de Goiânia, a qual atingiu, além da vida humana, as “criações”, os animais domésticos, tanto os de estimação quanto os animais de quintal criados para os fins alimentícios, como porcos e galinhas.

Figura 11- Detalhe Rua 57a, 1987. 40 x 60 cm. Guache sobre papel (II)



Fonte: *Galeria Clima*. Disponível em:
 <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>

Outra figura importante na pintura *Rua 57* é a forma piramidal ou triangular, também presente em várias outras produções da *Série Césio 137* na cor de terra, que remete ao processo de descontaminação do território, do local. Em outras imagens da *Série Césio 137* as mesmas formas são representadas. A descontaminação dos lugares atingidos foi um processo traumático para todos os envolvidos e vizinhos da tragédia, uma vez que tiveram de sair de suas casas, abandonar seus objetos, pertences, animais; enfim, tudo que constituía o ambiente da Rua 57 tornou-se rejeito radiativo.

Observamos ainda, em *Rua 57*, a presença de palavras e algarismos no canto esquerdo. Siron Franco sinaliza o local a que se refere: Rua 57, e no canto direito, sua assinatura e o ano da obra, marcando o acontecido em 1987. Podemos considerar que essas decisões são meios encontrados pelo artista de se comunicar efetivamente com o espectador, indicando, diretamente a Rua 57 e o ano de 1987, como atingidos pela radiação com o Césio 137 em Goiânia.

Nessa perspectiva, as construções arquitetônicas e a maneira como organizamos a paisagem em que vivemos, assim como os interiores das casas, com seus objetos e suas disposições, são vínculos de nossa coletividade, caracterizam o lugar e a época. Isso nos permite pensar o quão intenso foi para os moradores dessa região, abdicarem de seus bens, pertences e conseqüentemente, parte de suas memórias. O espaço onde vivemos, nossos pertences materiais são elementos simbólicos que evocam a memória individual e coletiva. A esse respeito Halbwachs (2006, p.157) considera que:

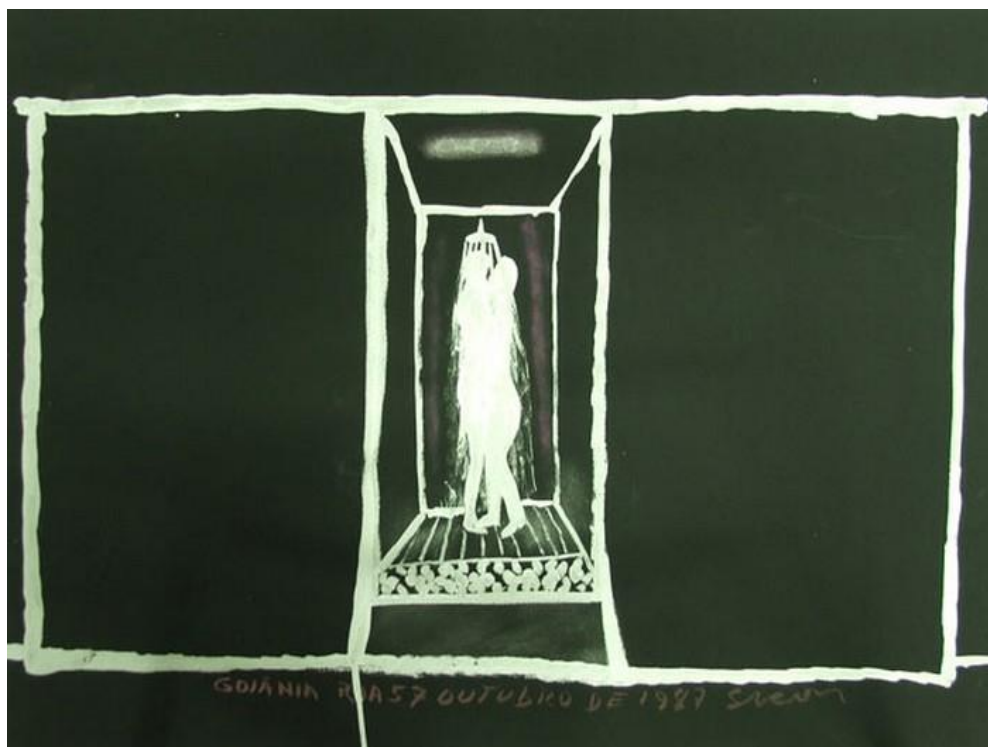
Nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira segundo a qual estão dispostos, o arranjo dos cômodos onde vivemos, lembram-nos nossa família e os amigos que víamos geralmente nesse quadro.

A relação entre as pessoas e seus espaços, os quais abrigam as memórias coletivas e individuais, assim como nossos entornos materiais, são aspectos abordados por Siron Franco em suas representações. A paisagem urbana, os elementos que a compõem, são representados e provocam inquietações, e essas, por sua vez, investigações relacionadas ao coletivo e às relações sociais que ocorrem no mesmo.

Mas na *Série Césio 137* ainda existem elementos e representações que apontam caminhos e a necessidade de aprofundarmos as reflexões acerca dos ambientes abrigo memórias. Além dos espaços externos e públicos, como a rua, Siron Franco expôs a presença da radiação no interior da casa, como já dito; presença que ultrapassa espaços da residência

abertos ao público, como uma sala de visitas, e que abrigam as intimidades de seus moradores. Percebemos nas imagens aqui já mencionadas, várias narrativas e abordagens relacionadas ao acidente com o Césio 137, no entanto a tela *Goiânia Rua 57 outubro de 1987* (ver Figura 12) trata, com sensibilidade, da sedução e do brilho da morte nos lugares da casa mais íntimos e das práticas mais privadas, por demais pertencentes à esfera de ação dos indivíduos.

Figura 12- *Goiânia Rua 57 outubro de 1987*, 1987. 40 x 60 cm. Guache sobre papel



Fonte: *Galeria Clima*. Disponível em:

<http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>.

Assim, na tela referida, com um fundo preto, as linhas brancas saltam aos nossos olhos figuram o interior de uma casa, talvez um dos cômodos de maior privacidade doméstica, o banheiro. Com linhas paralelas e formas geométricas, sem grandes detalhes ou realismo, Siron Franco constrói uma cena, na intimidade do toalete, composta por duas pessoas abraçadas, enquanto a água cai do chuveiro sobre seus corpos. Instiga-nos tal cena por seu toque de sedução que desperta o desejo de invasão das privacidades, a curiosidade e o voyeurismo ansiando por adentrar os lugares mais resguardados e mirar as práticas mais escondidas e preservadas da vida privada.

A exposição do privado, da intimidade doméstica, da vida íntima de um casal, pode ser aqui tomada como um ponto de partida para buscar as relações possíveis entre a representação de Siron Franco e o acidente ou desastre com o Césio 137. Assim, nos aproximamos da imagem pela busca de percepções das memórias inseridas no espaço interior da moradia para captar ou estabelecer seus diálogos entre o público e o privado. A função da casa no mundo moderno e contemporâneo é abrigar e preservar a vida de seus habitantes e familiares. Encontramos atrelados aos domicílios significados construídos histórica e culturalmente; uma série de hábitos, práticas e experiências humanas, as mais variadas, dentre elas as religiosas e intelectuais, são aí vivenciadas e codificadas, recebendo sentidos edificados publicamente, conforme Geertz (1989). É na casa que construímos um “conjunto de relações que servem como ponte entre o público e o privado” (SCARPELINE, 2012, p.78). Logo, podemos entender que o lugar em que moramos muitas vezes referido como espaço privado, na verdade não se trata de um espaço individual, e sim familiar. Por isso a vida privada também é coletiva e social, existindo relações de confiança e desconfiança, sentimentos variados, tensões e interesses, pois na vida privada existem regras que são ditadas de acordo com os costumes e hábitos daqueles que ali habitam, que dividem espaços. São intensas as relações entre a casa e a rua e aquilo que somos. Scarpeline (2012, p.87) ao refletir sobre a casa de morar, diz que:

Considerada o centro do mundo, a partir dela traçamos nossos perfis, nossa memória marcada pelo tempo passado na casa morada, nascimento, casamento, formatura, morte, etc. Mesmo nosso tempo social é formado nela, é lá que foi determinado o tempo de dormir e acordar, de comer e de brincar, de ir a escola ou ao trabalho, criamos raízes com a casa e lá construímos nosso passado sonhando com nosso futuro.

A representação de Siron Franco do ambiente doméstico na referida série trilha a trajetória do césio 137 pelos interiores das residências e o impacto que ocasionou na história dos moradores de Goiânia, a qual até então, era considerada dentro de certa normalidade. Ao considerar a casa em que vivemos como um lugar responsável por tantos significados e construções identitárias, podemos nos aproximar da complexidade que possuiu o desastre radioativo e as consequências da radiação para a história daqueles moradores.

Mas como uma pintura referente a um acontecimento tão trágico como o acidente de 1987 pode ser sedutora e atraente? É comum em várias narrativas relacionadas ao acidente o encantamento das vítimas pelo brilho incandescente emanado do conteúdo da misteriosa e

enigmática cápsula fatal. As autoras Buoro, Kok e Atihe (2008 p. 31, grifos das autoras) narram sobre esse efeito de encantamento da seguinte maneira:

[...] dentro dela sai um lindo pó azul-esverdeado, fluorescente. Ao vê-lo, o dono do ferro-velho fica fascinado. Mais tarde, Devair irá dizer: “Eu me apaixonei pelo brilho da morte”[...] Como madame Curie, o dono do ferro-velho se encanta com tanta beleza. E quer partilha-la com todos. Todos vêm ver o brilho azul radiante, cheiram, tocam, se deslumbram. As crianças brincam com ele. Assim as pessoas se contaminam e a contaminação se espalha pela cidade. Como na velha história, a caixa da Pandora foi aberta.

O encantamento, o fascínio provocado pelo brilho, assim como a curiosidade por aquele objeto desconhecido remetem, de acordo com as autoras, à cápsula de metal que abrigava o material radioativo, à caixa de Pandora, mito grego que envolve, sobretudo, a curiosidade e a relação entre vida e morte; uma caixa que nunca deveria ser aberta. No entanto, Pandora convence Epimeteu a desobedecer e abrir a caixa, soltando todos os males, doenças, tristezas e até a morte pelo mundo, mas também a esperança que estava ali aprisionada. Assim, então, como os males, a esperança também escapa para o mundo. O encantamento, a curiosidade também movem os personagens da história de 1987 em Goiânia. Ao recolherem a cápsula no prédio abandonado, levá-la consigo na esperança de proverem suas existências, e ao abri-la, os males, assim como no mito grego, se espalharam pela cidade (BUORO; KOK; ATIHE, 2007, p. 31, 54).

Ainda relacionada à sedução e ao privado, na imagem do filme *O pesadelo de Goiânia*, o brilho do material radioativo também encanta os moradores, existindo, inclusive, uma cena do personagem proprietário do ferro-velho, no banheiro com sua esposa, extasiados pelo brilho do pó azul fluorescente do Césio 137 em seus corpos. Diferente dos seres deformados, das metamorfoses que Siron Franco produzia até então, *Goiânia Rua 57 outubro de 1987*, é sedutora, não apenas pelos corpos nus e brilhantes, mas por remeter à exposição da vida privada que os moradores daquela região sofreram após a contaminação.

As pessoas as quais se contaminaram diretamente, como moradores que compartilharam do material radioativo, tiveram suas vidas e histórias expostas em muitos níveis, como, por exemplo, no processo de descontaminação. No processo limpeza dos interiores das residências muitas famílias saíram de suas casas ante a presença da vigilância sanitária; outros tiveram seus rostos estampados em capas de revistas e jornais. Após a descoberta do acidente, a mídia nacional veiculava nomes das vítimas em muitas narrativas, expondo seus rostos, hábitos, costumes; sua vida privada.

Nessa leitura, a simbologia da água, do banhar-se, também não pode ser descartada, uma vez que, para a psicanálise, o banho possui relação com a regressão uterina, tendo o propósito de trazer a calma, o descanso, como em um retorno à fonte de vida; o banhar-se pode, ainda, remeter à “aceitação de um momento de esquecimento” (CHEVALIER; GHEERHBRAINT, 2006, p. 119).

Ainda nas possibilidades de reflexões que a imagem pode oferecer a cromia do branco, explorada por Siron Franco, abraça a relação entre memória e o esquecimento. É oportuno chamar atenção para os artistas que carregam em suas representações os gritos de denúncia, ou ainda os vestígios de uma memória trágica; esses, não apenas vislumbram no branco a inocência, ou a pureza, mas a representatividade do excluído; ao invés de esquecido, o lembrado dá transparência à visualidade, pois o branco faz-se ser visto. “Várias metáforas, na arte infere a uma multiplicidade de significados e associações, que parece tornar a cor mais representativa para o par *memória/esquecimento*.” (SOUZA, 2012 p. 137, grifos da autora). Percebemos que Siron Franco também emprega a cor branca associada à memória da tragédia em Goiânia, constituída de personagens da vida cotidiana, participantes da construção social histórica, que têm direito a suas memórias ser reconhecidas.

Também na tela *Goiânia Rua 57 Outubro 1987*, o artista gravou na parte inferior, a rua e ano do acidente, assim como fez na maioria da *Série Césio 137*. Na parte superior, acima das cabeças dos personagens, há uma inscrição ilegível, com um efeito “placa luminosa”, que também remete ao brilho do elemento químico. A cena parece agradável, prazerosa, silenciosa, apenas ao som da água que cai e leva os problemas e a radioatividade para o ralo. Mas é só aparência.

3.4 Figuras Humanas

Em vários desenhos da *Série Césio 137* encontramos diversas figuras humanas, dentre elas, quatro receberam atenção especial, sendo denominadas de *Primeira vítima*, *2ª vítima*, *Terceira vítima* e *Quarta vítima*. São pinturas em tela, com técnica mista, que foram dedicadas a representar, em específico, os quatro primeiros atingidos pelo acidente, os quais vieram a óbito (OLIVEIRA, 2013, p.158). Em relação às pinturas sobre as vítimas, Oliveira (2013) considera sua ligação com a morte na modernidade:

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 Admílson Alves foram representativas da morte impessoal da modernidade: morreram isoladas, em extrema solidão, em uma

instituição, longe da família e dos amigos (OLIVEIRA, 2013, p.159, grifo do autor).

Como já se sabe, as primeiras vítimas foram levadas para ser tratadas no Rio de Janeiro, e a questão da solidão fica evidente, pois nessas representações, o artista destina “cada obra a uma vítima isoladamente” (OLIVEIRA, 2013, p. 158).

A *Primeira vítima*, (ver Figura 13) é uma obra de grande carga emocional, a começar pelo título que carrega o peso daquela inocente, a vítima. Tentando uma aproximação maior com a pintura *Primeira vítima*, a representação da forma que ocupa a parte central da obra, sugere um corpo deitado, não que as formas produzidas pelo artista imitassem o corpo humano; pelo contrário, não visualizamos braços, nem pernas, mas quase na parte central, podemos perceber um rosto de perfil. Seria um corpo masculino ou feminino? Pela imagem, de início, não sabemos, mas uma memória forte do acidente é dos primeiros envolvidos com a radiação em uma das primeiras casas onde o material transitou. Assim trata-se de Maria Gabriela, de 37 anos, que foi, inclusive, quem deixou o material na vigilância sanitária no dia 28 de Setembro sob uma cadeira. Maria Gabriela foi umas das protagonistas dessa tragédia, a primeira vítima do “pesadelo de Goiânia”.

O rosto da figura não apresenta expressões, muito menos particularidades fisionômicas de Maria Gabriela, mas de certa forma, sabemos a quem se refere, pois o artista escreve na imagem essa informação. A parte branca da figura parece envolver e embrulhar o corpo todo, devendo ser esse um dos motivos pelo qual não vemos a figura humana completa. De certa forma, a pintura parece puxar nossos olhares para a parte superior da figura, ou seja, para o rosto de perfil, pois essa seria uma obrigatoriedade, ao tentar identificar o sujeito retratado, mas logo somos sensibilizados pelo tratamento dado ao que poderia ser seu cabelo, figurado numa espécie de véu cobrindo a cabeça. Assim, a imagem expõe uma sensibilidade feminina, e podemos dizer que o corpo é de uma mulher.

Figura 13- Primeira vítima. 1987. 155 x 135 cm. Técnica Mista



Fonte: *Galeria Clima*. Disponível em:

<http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>.

A pintura chama atenção por sua paleta cromática, para a relação simbólica do uso da cor branca. Segundo Chevalier e Gheerhbraint (2006, p.141) o branco pode ser colocado no início e no término da vida, e é, neste caso, o término, ou seja, a morte, que simboliza o momento transitório, situado no ponto do encontro do visível e do invisível: “[...] é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento” (CHEVALIER; GHEERHBRAINT 2006, p.141). Siron Franco, ao privilegiar o branco nessa pintura, elabora um diálogo sensível entre sua preocupação temática e a simbologia da cor: “o branco produz sobre a nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto” (KANDISKY apud CHEVALIER; GHEERHBRAINT, 2006 p. 142). O branco ilumina o luto, reagindo, ao contrário dos pensamentos do senso comum, à concepção de que o preto é a cor do luto. É cor de representatividade dos rituais, nesse caso, da morte.

As mortes das primeiras vítimas, que foram acompanhadas dos rituais próprios desse tipo de passagem, como o velório e o sepultamento naquele mês de outubro de 1987, geraram momentos de forte impacto. As primeiras vítimas foram enterradas no Cemitério Parque, no

bairro Urias Magalhães, em Goiânia, em caixões de chumbo. Não foi um ritual de despedida como temos em nosso imaginário, diante a dor e sofrimento daqueles que perdem seus entes queridos. No enterro de Maria Gabriela, houve protestos de aproximadamente duas mil pessoas, a maioria sendo moradores do bairro. Estes, enfurecidos com a presença dos “corpos contaminados”, apedrejaram o carro blindado que transportava o caixão no percurso do Aeroporto até o Cemitério Parque (BORGES, 2003 p.135-136).

Luiz Lobo que foi ao local para cerimônia da benção dos corpos, ficou impressionado com que presenciou, sendo obrigado a apressar a celebração por causa do tumulto. “O que mais me entristeceu foi a situação da família, que praticamente não pode se manifestar, precisou ficar no anonimato, tamanho era o pavor dos agressores” (BORGES, 2003, p.136, grifos do autor).

A pintura destinada à primeira vítima tem essa carga densa de emoções e sentimentos voltados para a dor, o pavor, o desespero e a impotência diante da tragédia e dos traumas. À frente de toda essa memória, perpetuada por Siron Franco, com sua linguagem visual e formas simplificadas, estava sua vivência com tal experiência, carregadas de simbologias de momentos reais (BARREIRO; BLANCO, 1998, p. 13). Interessante é que perante o acontecimento, Siron Franco trata do invisível, da radiação, contaminação e suas consequências, como a morte e o medo, o que nos leva a perceber o universo simbólico o qual o artista busca para sua linguagem. Ainda, em conformidade com as considerações dos mesmos autores (BARREIRO; BLANCO, 1998, p. 13), Siron Franco se viu “obrigado a trabalhar com um material que, além de não permitir as manipulações e transformações do óleo, [...] continha um significado próprio (a contaminação)”. Reiterando, chamamos a atenção para os desafios de Siron Franco na exploração de novos materiais pictóricos os analistas consideram que:

A Primeira Vítima usa também a colagem e a tinta prateada, dois elementos que servem para chamar a atenção para a superfície e negar a possibilidade do ilusionismo presente na tradicional pintura a óleo, assim como para limitar a cores da paleta. Ao recusar as técnicas que melhor conhecia e dominava, Siron está dando um salto no escuro característico de sua recusa de aceitar meras respostas (BARREIRO; BLANCO, 1998, p. 13).

Não apenas essa pintura, mas em várias outras da *Série César 137*, o artista inaugura um modo totalmente novo de abordar sua produção através do material pictórico. Embora o trabalho tenha partido de um fundo preto, ainda que discreto, são as linhas grossas que aparecem; é o uso da terra e suas tonalidades de vermelho, laranja e marrom, que divide a

imagem, juntamente com o branco, que intimamente separa o branco da figura deitada, enrolada, soterrada, com o branco do fundo, liso, em detrimento do branco na figura, que possui texturas.

São também significativas as inscrições no canto esquerdo da pintura. Siron Franco escreve “Primeira vítima”, e ao lado traz o símbolo internacional da radiação nuclear, chamado Trifólio, que possui ao centro um círculo, o qual representa a fonte radioativa, e ao redor as três pás representando a atividade que delas irradiam símbolo esse presente em outras tantas pinturas e desenhos da *Série Césio 137*. Radiação que, de acordo com Barreiro e Blanco (1998) é “a força mais poderosa do século XX”. Assim o artista simboliza a força que devastou a vida, as famílias e sua região.

A pintura *2ª vítima*, (ver Figura 14), é outro trabalho de Siron Franco de relevante expressividade no que se refere aos valores simbólicos de seus materiais, formas e cores, e dá continuidade à leitura em perspectivas simbólicas. Numa possível leitura dos quadros referentes às vítimas, Ribeiro (2009, p.59) considera que:

Se comparada às outras vítimas, perceberemos o quão sensível é o retrato da primeira e da segunda vítima. A primeira simboliza a fragilidade feminina diante da radiação, o que pode ser notado se confrontado a um corpo adulto. A imagem representa Maria Gabriela, que é menor do que deveria ser. Já a segunda vítima pintada, Siron deixa transparecer o quão frágil era a pequena Leide das Neves, a criança que se tornou símbolo da tragédia.

Leide das Neves foi umas das primeiras pessoas a terem contato direto com o material radioativo e faleceu aos seis anos de idade, no dia 23 de outubro de 1987, pois o Césio 137 também contaminou a casa da menina, que se tornou um símbolo da tragédia. Nos relatos do acontecimento constam que a menina ficou encantada com o brilho da radiação, e brincou com o material enquanto se alimentava.

De igual modo, entre as pinturas das primeiras vítimas, Siron Franco grafa de maneira expressiva os signos, que evocam a infância, a morte, entre outras simbologias, em *2ª vítima* com tinta azul na parte superior da pintura e, na parte inferior, em cinza, o local do ocorrido, Rua 57, acrescentado ao lado de sua assinatura, provocando o espectador a refletir acerca da continuidade da morte e afirmando o evento por meio da identificação do lugar.

Figura 14- 2ª vítima. 1987. 155 x 135 cm. Técnica Mista



Fonte: *Galeria Clima*. Disponível em:

<http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>.

Adentrando a imagem, é impossível ignorar o fato de que ela representa uma criança, e tal representação abarca simbologias que constroem o processo de sua leitura e compreensão, e as intenções do artista. A figura da criança é a representação da infância, símbolo da inocência (CHEVALIER; GHEERHBRAINT, 2006 p.302). Infância ceifada; inocência contaminada, corrompida. Talvez diante desse sentimento de pureza e ingenuidade, Siron Franco posiciona a figura infantil na delimitação do branco, como se fosse resguardado, protegido, mas ao mesmo tempo, solitário, assim como a morte, mesmo sendo aos 6 anos de idade.

No tratamento da imagem, percebemos a delimitação entre a figura e o fundo, a simetria das formas, e a separação das pernas do corpo, o que causa estranheza. Não obstante, essa atitude, de representar o corpo fragmentado, em parte decomposto, resultado dos efeitos radioativos, também é evocada pelo artista no emprego da cor azul, tanto nas escritas, sobretudo a superior, quanto por todo o corpo representado também em um tom de azul mais acinzentado. Oliveira (2013, p.158), chama a atenção para as características dessa imagem: “a

representação das ‘pernas’ amputadas apresenta evidentes deformações em tonalidade azul metálico brilhante, indicando uma possível referência aos danos físicos causados pela radiação.” Ainda, analisando as pinturas referentes às vítimas, o autor pontua:

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-marron-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. (OLIVEIRA, 2013, p. 158, grifos do autor).

A cromaticidade da pintura 2ª vítima, no que se refere ao fundo da obra, a cor da terra, e a presença da mesma, é a intimação que o artista faz ao espectador para não fugir do local, uma vez que, a pintura ocupa-se em falar da vítima, do sujeito, do humano e do lugar, conseqüentemente, de Goiânia e sua intrínseca representação do acidente. Percebemos que em muitos aspectos, as duas pinturas abordadas se aproximam, principalmente quanto ao mundo simbólico que Siron Franco privilegia em suas pinturas. A matéria pictórica nos faz adentrar e aproximar dos elementos presentes na história, como os envolvidos, as pessoas, os lugares e objetos, tudo aquilo ao redor além de propiciar questionamentos acerca de nossas ações diante das situações de medo, insegurança, dor e desinformação, enfim, de uma pluralidade de questões e sentimentos.

Ainda tratando das figuras humanas, na *Série Césio 137*, encontramos vários desenhos e pinturas com o uso do mesmo título, *Rua 57*, reafirmando a característica de Siron Franco, já mencionada em outros momentos, de transitar pelos temas e figuras. Nesses desenhos e pinturas, o artista permeia figuras humanas, animais, objetos, lugares, símbolos e palavras. Conforme esse sentido, escolhemos outras imagens da referida *Série Césio 137*, (ver Figura 15) a fim de adensar a leitura desses elementos artísticos importantes que elucidam essas fontes imagéticas, capazes de criar relações entre o homem e seu mundo.

Figura 15- Rua 57b, 1987. 90x110cm. Técnica Mista



Fonte: *Galeria Clima*. Disponível em:

<http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>.

Nessa pintura, a presença da figura humana está simplificada e sobreposta por sombras e brilhos, assim os elementos expressivos ocupam toda a dimensão do espaço pictórico. No entanto a figura humana ocupa o lado esquerdo do quadro. Na primeira figura, à frente, apenas a cabeça, de perfil, brilha devido ao uso do branco, tornando-se um dos pontos que atraem o olhar do espectador. Além da representação do rosto, a mão direita também recebe esse tratamento de destaque, pois aparece juntamente com um elemento identificado como uma capsula, e que remete ao material Césio 137 por também se destacar pelo brilho do branco, e, ainda, pelo reflexo de outro ponto brilhante, muito semelhante ao da mão, porém dentro do corpo, representado pela sombra preta. Pode ser uma das partes mais intrigantes da imagem, além é claro, da estranha condição da figura, de cuja boca sai algo viscoso. Esse jogo simbólico de cores e formas, remete ao efeito do material radioativo, que reluz e seduz pelo brilho. Sob o ponto brilhante do corpo, semelhante a uma cápsula, percebe-se a sombra de um triângulo, assim como no canto esquerdo dessa figura geométrica temos também o trifólio, ainda que evanescente. Siron Franco não ignora o símbolo da radioatividade na morte.

Sobre o fundo vermelho, como a própria terra do “chão vermelho” da cidade, conforme denomina Eli Brasiense (2002) em seu romance, o artista traz o lugar e o endereço da tragédia, assim como nas outras representações da *Série Césio 137*. No entanto, nessa pintura, a dimensão do escrito ultrapassa àquela de tímida assinatura do artista. O nome de Siron Franco e o da rua onde a cápsula foi aberta, Rua 57, fazem parte da representação tanto quanto a figura humana. Aliás, elas criam uma dinâmica entre a figura geométrica, um triângulo, onde a mão e o ponto iluminado, a capsula, todos se encontram. O triângulo de três pontas pode remeter a elementos naturais, em específico ao fogo, assim como também estabelece diálogos com o coração; “trata de símbolo da natureza divina do Cristo e de sua natureza humana” (CHEVALIER; GHEERHBRAINT, 2006 p. 904). Buscar significados para códigos inscritos por Siron Franco é mergulhar nas possibilidades de leituras e narrativas da tragédia com o Césio 137. “Em palavras e algarismo, também encontrou um meio efetivo de comunicar-se e de oferecer uma marca gráfica da superfície” (BARREIRO; BLANCO, 1998, p. 13).

3.5 Mais algumas palavras sobre a *Série Césio 137*

Nas análises das representações produzidas por Siron Franco, buscamos considerar na leitura da construção de suas imagens, a forma como são representados os seres, as características da estética usada pelo artista, as singularidades e particularidades de seu grafismo nas representações que estabelecem relações entre o humano, a cidade, a memória e a história.

Com isso, tratar o processo de criação do artista é buscar encontrar diálogos entre a história vivida, as experiências sociais e as perspectivas de representações artísticas contemporâneas, que além das características estéticas e plásticas, remetem ao lugar e ao papel do artista na sociedade. Este, no caso, Siron Franco, discute em sua produção outros aspectos da constituição da sociedade atual chamando a atenção por meio da pintura, para o meio ambiente, a política e as ações humanas. São o cotidiano e a vida, os motivadores do seu fazer artístico.

Quase trinta anos após o acidente radioativo que marcou a história de Goiás, de modo geral, e de Goiânia, de maneira específica, que influenciou e repercutiu na mídia e no cenário artístico brasileiro, o assunto e o ocorrido ainda são discutidos e lembrados devido às suas consequências trágicas para as pessoas e a cidade, nas quais deixou marcas que ainda

carregam consigo. Em 2014 foi realizada uma exposição individual de Siron Franco no MAG e entre as obras expostas, quinze fazem parte da *Série Césio 137*, Goiânia, Rua 57.

As obras expostas no MAG são do acervo adquirido pela instituição por meio do Prêmio Marcantonio Vilaça/ FUNARTE 2013. Segundo a diretora do MAG, as obras da *Série Césio 137* adquiridas pelo Museu, compostas por desenhos em têmpera vínilica e uma pintura em técnica mista, além de completarem a trajetória de Siron Franco, são importantes, pois tais imagens marcam fortemente a história de Goiás (PEREIRA, 2014, p. 9-16). Além da exposição, o MAG produziu um catálogo sob a curadoria de Aguinaldo Coelho, no qual estão presentes quinze imagens da *Série Césio 137*, cinco obras da *Série Embalagens*, e uma pintura até então inédita.

As imagens nos permitem pensar a dimensão do medo e da incerteza quanto ao futuro, a questão do preconceito, as problemáticas imanentes aos traumas coletivos, as relações de poder, o descaso das autoridades com relação às vítimas da tragédia além do despreparo no descarte de desse tipo de material hoje empregado amplamente em muitos equipamentos hospitalares, e a omissão dos órgãos públicos ou ausência de fiscalização efetiva de tais materiais.

É nessa perspectiva que caminha o processo de construção desta pesquisa, visto que é inegável a função da Arte e do artista na sociedade; esses se ocupam de instigar e provocar reflexões, produzir problematizações. Construir leituras e interpretações acerca de uma imagem artística, no caso a pintura, requer conhecê-la de maneira mais profunda, sobretudo, em se tratando de considerá-la um documento histórico.

Com isso, o processo de construção artístico de Siron Franco, além dos aspectos estéticos, históricos, psicológicos e sociais, demonstra o engajamento político e espacial do artista a partir das suas obras, sendo elas compostas, muitas vezes, por elementos constituintes da realidade que o cerca, como o cerrado, por exemplo, ou seja, elementos que permitem uma análise acerca da própria realidade local com suas cores, tonalidades, traços...

As possibilidades de interpretações que essas imagens oferecem vêm de encontro à proposta de investigar o passado e reconstruir a História adquirindo conhecimentos, ideias e concepções a partir de novas perspectivas e objetos. As imagens produzidas por Siron Franco sob a motivação do acidente radioativo em Goiânia, em 1987, contribuem para a interpretação da realidade social e seus percalços, estabelecendo e confrontando relações atuais e históricas, pois localizam no tempo e no espaço as ações do homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É oportuno iniciarmos as considerações finais desta pesquisa destacando a perspectiva interdisciplinar entre Arte e História na qual se insere, pois em nosso trajeto muitos foram os encontros e diálogos entre a arte e a história, o artista e o historiador, ao assumirmos, o compromisso de investigar o passado por meio das representações imagéticas da *Série Césio 137*, produzida por Siron Franco. As percepções e narrativas do artista acerca do desastre com a radiação em Goiânia em 1987 são documentos e fontes históricas que impulsionaram a pesquisa histórica em todo seu percurso teórico e metodológico até o momento.

A priori buscamos compreender o processo de desenvolvimento da energia nuclear e a presença da indústria atômica no contexto histórico contemporâneo internacional e brasileiro. Logo, podemos perceber, nitidamente, que sua trajetória foi determinada pelos jogos de interesses políticos e econômicos, nacionais e internacionais. Assim, o Brasil na segunda metade do século XX entrou para lista de países que empregam e exploram a tecnologia atômica para produção de energia. Hoje, a fonte e os elementos nucleares são empregados em diferentes setores, principalmente na produção de energia através das usinas nucleares, consideradas um processo vantajoso, uma vez que propõe substituir recursos fósseis e escassos, como o carvão e o petróleo, por energia “limpa”. Mas, além das Usinas Nucleares, o Brasil e o resto do mundo têm utilizado a tecnologia nuclear em outros setores, como na agricultura e na medicina.

A aplicação da energia nuclear pode, para muitos, parecer um assunto específico do campo científico ou acadêmico, no entanto, podemos verificar que a aplicação dessa tecnologia está presente em nosso cotidiano, como por exemplo, em ambientes hospitalares e laboratoriais, atendendo um grande número de pessoas em radioterapias, quimioterapias e ressonâncias. No entanto, a pesquisa histórica mostrou haver um grande distanciamento entre os debates relativos às questões nucleares e muitos setores da sociedade, sobretudo os populares, ainda que junto com o desenvolvimento dessa tecnologia também encontremos grupos sociais que apresentaram, e ainda o fazem, posições contrárias a seu emprego, apontando pontos negativos acerca do uso desses recursos e questionando seus benefícios. A temática nuclear no Brasil é distante do universo popular, e assuntos como o poder e as implicações nucleares estão, em grande parte, restritos à comunidade científica, aos físicos e outros cientistas de diversos espaços acadêmicos.

As reflexões iniciais acerca da indústria atômica e suas implicações na sociedade nos levaram a perceber seus aspectos positivos, mas, sobretudo, a atentar para histórias de

acidentes e de desastres atômicos que produziram grande impacto e modificações na construção histórica e cultural de nações e dos grupos sociais que tiveram em contato mais imediato com ela. Assim, é pertinente levar para o campo escolar reflexões e debates sobre como a história da humanidade do século XX foi construída em nome do progresso e dos avanços tecnológicos, tendo em consideração que os impactos positivos, mas principalmente os negativos, permeiam a memória dos grupos atingidos drasticamente por esses avanços e que também fazem parte da História.

No caso de Goiânia, um dos pontos de encontro com essa trajetória se refere ao desastre com o Césio 137, elemento com alto nível de radioatividade, usado na medicina para captação de imagens por Raio X, e que estava abandonado no espaço urbano, em uma área degradada da cidade. A colisão catastrófica entre o homem e a radiação nessa cidade, em 1987, reafirma que Goiânia vivenciou o poder devastador da radiação, pois os danos e as consequências da tragédia com o Césio 137 podem ser comparados àqueles do acidente ou desastre de Chernobyl, na Ucrânia, em 1986.

O desastre de Goiânia com a radiação é considerado o maior acidente nuclear fora de uma usina. Isso prova que o Brasil falhou em vários aspectos, na falta de controle, comunicação e segurança, interpretados como desmazelos das autoridades e falta de responsabilidades com as atividades nucleares, ligadas à CNEN, o órgão responsável por controlar e fiscalizar o uso e a manipulação de elementos atômicos no país.

Entendemos que as raízes do desastre em Goiânia nasceram da falta de preparo para lidar com a indústria atômica e do descuido das autoridades, além da fragilidade das leis e políticas públicas relacionadas ao uso e as responsabilidades com a segurança de tais recursos nucleares. Devido aos interesses políticos e econômicos decidiram usufruir dos benefícios que a indústria atômica pode oferecer, porém, sem as devidas atenções e precauções. Diante dos acidentes ao redor do mundo, dos desastres e das tragédias, concluímos que não é possível ter o controle necessário das consequências catastróficas. O poder do átomo acabou tornando-se símbolo de destruição, seja pelos bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki, ou acidentes como *Chernobyl*, e o desastre de Goiânia. Os desastres nucleares do século XX criaram imaginários e representações sociais de medo, terror e pânico.

Assim, temos um rol variado de representações artísticas produzidas a partir desse imaginário do medo e terror relacionadas à força e ao poder atômico. Com olhares para a história do acidente em Goiânia, muitas foram as produções artísticas que contribuíram para a construção desta pesquisa. No entanto, consideramos que as obras cinematográficas como, por exemplo, *O Pesadelo de Goiânia*, de Roberto Pires, filme produzido em 1990, construído

a partir de relatos de moradores do local, além de narrar a história do contato das vítimas com o material atômico, as obras cinematográficas abordam também aspectos relacionados à radiação e seu poder de destruição, além das questões políticas e do descaso das autoridades com a segurança pública. Dessa forma, podemos relacionar narrativas muito próximas das representações imagéticas da *Série Césio 137*, de Siron Franco, e com elas dialogar, ainda que forma indireta.

As representações artísticas produzidas acerca do acidente em Goiânia foram e são de grande importância para nossa investigação, pois contribuíram para o alargamento da fonte de pesquisa, ajudando-nos a ter uma dimensão mais ampla e densa do imaginário coletivo criado no pós-tragédia. Desse modo, as imagens e representações diversas sobre o acidente radioativo goiano nos proporcionaram o acesso à diversas memórias do ocorrido que permitiram reconstruir facetas de sua História.

Isso, portanto, reafirma a importância e pertinência do uso da imagem como fonte de pesquisa histórica e de seu emprego na escola, pois encontramos diversas representações sobre o poder de destruição da força atômica e do desastre com radiação em Goiânia, que são passíveis de auxiliar o professor na contextualização histórica, abrindo para a construção de sujeitos capazes de entender as consequências das escolhas políticas as quais atingem várias esferas da vida social.

No que se refere a esse evento, em específico, encontramos repetidamente uma padronização nas narrativas resumindo a “história do Césio”. Narrativas restritas e recorrentes sobre “os catadores de sucata e o brilho fascinante no ferro-velho”. Mas ao adentrarmos e observamos mais densamente o contexto, emergem reflexões sobre comportamentos e discursos coletivos, políticos, da mídia e tantos outros acerca dos jogos de poder construídos sob a pressão da tragédia.

Sendo assim, acreditamos que o acidente, ou melhor, o desastre de Goiânia, fez emergir discussões importantes sobre a necessidade da informação sobre o uso da tecnologia atômica. Esta investigação histórica mostrou grupos de pessoas que aparentemente nada possuíam de mais particular em relação à indústria nuclear, mas acabaram vivenciando o trauma da contaminação pela radiação, bem como a participação dos meios de comunicação nesse contexto, pois a situação de Goiânia era para o Brasil algo inédito, de modo que a população se informava e formava opinião acerca do evento por meio de telejornais e da mídia impressa. Dessa forma, foi gerado grande número de imagens, representações e narrativas pelas fontes mediáticas. Goiânia se tornou, em outubro de 1987, o centro das atenções das mídias brasileiras, não podendo ignorar, por conseguinte, a colaboração da mídia

na construção das memórias e do preconceito social que o acidente gerou sobre os grupos referidos.

As narrativas construídas e reproduzidas foram determinantes em relação ao nível das consequências sociais causadas pelo acidente. O imaginário social e coletivo criado pós-tragédia gerou vários tipos de ações, desde atos de solidariedade até os de preconceito e a exclusão social, além dos efeitos econômicos na sociedade dos atingidos. Assim, entendemos que a tragédia em Goiânia compreende consequências sociais diversas, fatais ou não, mas físicas e simbólicas. Também identificamos que, após o desastre, os meios de comunicação colocaram as questões nucleares e o poder da radiação em debate no campo popular. A mídia nacional e internacional mostrou o desastre com o Césio 137 e deu novo alerta acerca dos perigos e da devastação causados pelo poder atômico, que também existem fora de usinas.

As imagens da *Série Césio 137* que aqui estão, além de evocar o tempo narrado, o desastre com a radiação em Goiânia, constroem também reflexões importantes relacionadas à sociedade; ações que, principalmente, tratam de questões supostamente mais “confortáveis” quando não são lembradas. Assim as produções artísticas, como as da *Série Césio 137*, são lugares de memória de tal acontecimento, e representam a presença da memória coletiva nas práticas e produções culturais. A produção artística de Siron Franco, como aspecto histórico, cultural e social nos permitiu refletir acerca de seu produtor, sujeito construtor de imaginários, que apresentam narrativas e carregam memórias. Tais reflexões nos trouxeram ou nos levaram a outros nomes, como Anselm Kieffer. São expressivos os diálogos entre as produções de Siron Franco e de Kieffer, artistas que criaram e criam representações portadoras de memórias de grupos sociais marginalizados e que vivenciaram testemunhas das situações de traumas coletivos. Os artistas tratam de questões voltadas para o sofrimento, e ao mesmo tempo, da memória e do esquecimento.

A trajetória de Siron Franco na Arte brasileira e no cenário internacional nos mostra o artista goiano comprometido com as problemáticas de seu tempo e com as questões sociais, sendo possível notar, na extensão de suas produções, que o mundo ao seu redor é cheio de possibilidade de discussões e de leituras. Franco almeja tocar o espectador e chamá-lo para refletir sobre os acontecimentos trágicos e o sofrimento dos seres humanos em sociedade. Siron Franco, e artistas como Cildo Meireles e Hélio Oiticica, são importantes exemplos de artistas brasileiros que abordam a arte na perspectiva do engajamento social, político e ambiental. Consideramos esses como pertencentes a grupos de narradores das experiências sociais contemporâneas, que construíram por meio de símbolos, representações imagéticas acerca das práticas humanas e suas vivências, as quais ancoram dimensões desse existir e nos

possibilitam um acesso à dada memória social ali fixada, porém não imóvel e cristalizada, pois marcada por sua aptidão incessante para as metamorfoses decorrentes dos olhares que a fitam e a colocam como foco de análise.

Reafirmamos que são múltiplas as possibilidades e os métodos para a interpretação artística, de modo geral, e, em específico, da *Série Césio 137*, mas acreditamos poder adentrá-la ao contextualizá-la e questioná-la, ao erigirmos um questionário na busca de meios para irmos para além do simples “ver”, trilhando caminhos que nos levaram a decodificar símbolos, perscrutar e atingir seus significados, a partir de teorias da semiótica empregadas na história cultural visando à leitura de tais imagens. Indagamos às fontes imagéticas na intenção de abarcamos aspectos relacionados aos espaços percorridos e alterados pela radiação, assim como tivemos acesso às histórias dos atingidos pela tragédia, percebendo que as consequências são complexas de serem tratadas e compreendidas. Portanto, consideramos pertinente a aplicação dos resultados desta pesquisa no âmbito escolar, em particular no ensino médio, na busca de instrumentalizar a reflexão e orientar as futuras gerações sobre os percalços do emprego da energia nuclear em nossas sociedades.

Por meio de nossa investigação, podemos levar aos discentes o conhecimento sobre o artista ou aprofundar aquele já existente, oriundo de várias fontes de informação; podemos levar a eles as produções de um artista que está entrelaçado à História da Arte goiana e nacional, e ainda internacional. Siron Franco viveu em Goiânia, onde iniciou sua trajetória artística, e teve contribuição significativa na construção do Circuito de Arte no Estado de Goiás, sendo reconhecido ainda em Salões de Arte Nacional e Internacional, contribuindo para o reconhecimento da arte local.

Ao longo de seu trajeto como artista, Siron Franco vem explorando novas possibilidades em relação aos materiais pictóricos, como na *Série Césio 137*, produzida com tinta automotiva e terra da cidade, o que marca e evidencia suas intenções no universo das simbologias presentes em sua obra. Artista multimídia explora linguagens contemporâneas como instalações e intervenções públicas. Trabalhos como *Bandeiras* (1986) e *Monumento às nações Indígenas* (1992) oferecem a possibilidade de reconhecemos suas características e temáticas; mostram a sensibilidade do artista para as questões políticas, ambientais e culturais; evidenciam seu engajamento social. Observações que contribuem para as reflexões acerca da relação entre o artista e a Sociedade.

No contexto do acidente em Goiânia, Siron Franco produziu um conjunto de trabalhos composto por pinturas com técnicas mistas e desenhos a guache, por imagens e narrativas sobre o desastre usando material pictórico peculiar, atrelado ao local, com suas cores e dores,

dentre outras emoções. Apesar da receptividade negativa dos compradores de obras de arte na exposição *Goiânia, Rua 57*, pois nenhum trabalho foi vendido, Siron Franco continuou denunciando as consequências da radiação ainda presentes em Goiânia em trabalhos como, *Salvai nossas Almas* (1999) e *Camas* (1999). Hoje, parte desses trabalhos que compõem a *Série César 137*, é acervo do MAG, sendo a mesma reconhecida como representações que simbolizam parte da História de Goiânia, além de serem práticas culturais atuantes na construção da identidade artística de Goiás.

Siron Franco e a *Série César 137*, como registro de facetas do trágico desastre acontecido no tempo e naquele espaço, testemunho do mesmo e testemunha de si mesma e de sua constituição, nos dão a conhecer as dimensões do ocorrido, possuindo papel instituinte de um imaginário e de uma memória em detrimento de outros, agindo ativamente no social por meio de uma ação e função simbólica que remete ao referente e dá acesso a seus significados por meio de uma estética própria, produtora sensações e emoções no leitor/espectador.

A leitura, interpretação das imagens da *Série César 137*, nos possibilitaram reconhecer características do grafismo de Siron Franco. Com linhas simples e poucos detalhes, o artista indaga o espectador recorrendo e usando símbolos, letras e números, elementos que carregam significados densos relacionados ao espaço e tudo aquilo que o compõem, como seres humanos e suas ações, animais e objetos. No processo de leitura dessas imagens, análises iconográficas e iconológicas, propostas por Panofsky (1992) como métodos, foram utilizadas, e nos ajudaram na identificação e decodificação do jogo simbólico criado por Siron Franco.

Em obras como *O mapa* e *Rua 57*, encontramos tais características estéticas. O artista narra facetas do ocorrido tratando dos espaços percorridos pela contaminação, utilizando também em sua poética, as relações de afeto que temos com os lugares dos quais viemos ou vivemos; a terra pátria e a casa como lugares de refúgio e segurança, ameaçados e transformados pela contaminação e pela espetacularização midiática. Tais imagens falam e representam o desastre, narram o acidente e o processo complexo que o envolve, como o trauma e ação invasiva e destrutiva de mundo de referências que davam ancoragem ao viver e às experiências dos habitantes do lugar. Ainda tocam o espectador ao abarcarem as relações com o lugar que abriga a privacidade, que é depósito de memórias da vivência particular e também coletiva, o bairro, a vizinhança, a rua, a casa, permeadas de sensibilidade e significações.

Assim, também são as produções voltadas para as narrativas das vítimas. O caráter simbólico nessas imagens, aqui representadas pela *Primeira vítima* e *2ª vítima*, sinalizam a tragédia e os atingidos, sendo marcadas por símbolos, palavras e cores. Esses elementos

foram usados e nos serviram como portas e janelas para adentrarmos ao universo sociocultural e à intimidade dos envolvidos no desastre com o Césio 137. Elas remetem e identificam os protagonistas dessa história que tiveram suas vidas interrompidas, ou transformadas e invadidas, não apenas pela radioatividade, mas também pelo preconceito social a ela associado, sendo uma das grandes marcas do desastre.

Instigantes, provocativas e sedutoras são as fontes imagéticas criadas pelo artista testemunho da tragédia. Siron Franco representa e expõe um dos maiores desastres por elementos atômicos do mundo com a sensibilidade observada na imagem *Goiânia rua 57 outubro de 1987. Desse modo* surpreende o espectador pelo inusitado e invasivo, pela curiosidade, lançando olhares para o mundo público e para o privado. Nesse movimento, encontramos o diálogo entre a sedução da cena representada e a sedução causada pelo brilho do Césio 137 e a morte.

Como nossa proposta de compreensão histórica do referido acontecimento através da contextualização e da construção de leitura das imagens foi realizada por meio da escolha de seis imagens, que compõem um conjunto volumoso de 147 trabalhos que constituem a *Série Césio 137*, vários outros apontamentos e questões relacionadas ao acidente, consequências sociais, culturais, ainda requerem e ser trabalhados, o que poderá ocorrer em futuros trabalhos, pois essa produção é rica e de alto valor para pensarmos outros tantos aspectos constituintes da visão do artista sobre o ocorrido.

Interpretar e contextualizar essas representações imagéticas, que construíram diferentes percepções da tragédia, nos ajudou a acessar memórias do desastre e daqueles nele envolvidos, e refletir sobre suas consequências sociais, físicas e simbólicas, impulsionando o debate acerca do uso de tecnologia nuclear, assim como sobre as responsabilidades das autoridades e os meandros das políticas nucleares. Essas questões estão presentes no contexto do caso de Goiânia com a radiação, uma vez que essa pesquisa também aponta as consequências ainda presentes no seio da sociedade, do trauma ainda não superado e que traz sua marca, ou marcas nas memórias de tantos.

Ao retornar ao passado por meio de tais fontes, nos orientamos no presente, às vésperas de completar três décadas do ocorrido. As marcas deixadas pelo Césio 137 na vida dos atingidos, direta e indiretamente, influenciaram na formação da identidade dos moradores de Goiânia. Percebemos, ao longo dos anos, tentativas políticas de demonstrar a superação da tragédia e de desejos de esquecimento, mas a memorização e as rememorações do acidente são marcadas por traumas coletivos, lutas sociais e sentimentos de continuidade do desastre.

Diante das reflexões acerca dessa relação entre as representações imagéticas e a História, além da construção da dissertação, a investigação interdisciplinar possibilitou a construção do material pedagógico que apresentamos, em anexo, como mais um produto final, na intenção de auxiliar o professor do ensino médio no uso da imagem para abordar questões históricas em sala de aula. Este material é composto por imagens e textos que direcionam olhares para conexões entre o fazer artístico e suas linguagens e os acontecimentos históricos.

Neste material construído, o professor encontrará informações sobre a história de Goiânia e de sua relação com o Césio 137, sendo que, o foco principal deste produto é abordagem da produção artística de Siron Franco como possibilidade de reconhecer nas produções de arte, as influências e marcas dos acontecimentos históricos e sociais. Dessa forma, o aluno poderá descobrir o papel da Arte na História e na sociedade, como o acesso à memória, às lembranças do passado, além de instrumento de reflexão, engajamento e luta social.

REFERÊNCIAS

1. Fontes Iconográficas

ÁREA de contaminação isolada por tapumes. s/d. fotografia. Color. *Associação das Vítimas do Césio 137*. Goiânia. Disponível em: <<https://noticias.terra.com.br/brasil/veja-imagens-do-acidente-radiologico-do-cesio-137,fb12dc840f0da310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

ÁREA onde se localizava o Instituto Goiano de Radioterapia. s/d. fotografia. Color. *Associação das Vítimas do Césio 137*. Goiânia. Disponível em: <<https://noticias.terra.com.br/brasil/veja-imagens-do-acidente-radiologico-do-cesio-137,fb12dc840f0da310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

ESTÁDIO Olímpico de Goiânia com contaminados e o monitoramento da radioatividade s/d. fotografia. Color. *Associação das Vítimas do Césio 137*. Goiânia. Disponível em: <<https://noticias.terra.com.br/brasil/veja-imagens-do-acidente-radiologico-do-cesio-137,fb12dc840f0da310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

FRANCO, Siron. 2ª vítima rua 57. 1987. 155 x 135 cm. Técnica Mista. *Galeria Clima - Galeria de Arte Contemporânea*. Brasília;DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 5 set. 2016.

_____. Goiânia rua 57 outubro de 1987, 1987. 40 x 60 cm. Guache sobre papel *Galeria Clima - Galeria de Arte Contemporânea*. Brasília;DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 5 set. 2016.

_____.Metamorfose Díptico, 1979. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/sironfranco/img/diptico.jpg>>. Acesso em: 10 mai. 2013.

_____. O mapa, Série Césio, 1987. 160 x 200 cm. Técnica Mista. *Revista da UFG: dossiê Césio 137*, Goiânia, ano IX, n. 1, p. 46.

_____. Primeira vítima. 1987. 155 x 135 cm. Técnica mista. *Galeria Clima - Galeria de Arte Contemporânea*. Brasília;DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 7 set. 2016.

_____. Rua 57a, 1987 .40 x 60 cm. Guache sobre papel. *Galeria Clima - Galeria de Arte Contemporânea*. Brasília;DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 7 set. 2016.

_____. Rua 57b, 1987. 90 x 110 cm. Técnica Mista. *Galeria Clima - Galeria de Arte Contemporânea*. Brasília;DF. Disponível em:

<http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 7 set. 2016.

2. Bibliografia

ABREU, Maurício Almeida de. Sobre a memória das cidades. *Revista Território*, ano 3, n. 14, p. 7-26, jan./jun. 1998. Disponível em: <http://www.revistaterritorio.com.br/pdf/04_2_abreu.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2016.

ADES, Dawn. *Figuras e semelhanças – pinturas de 1968 a 1995 – Siron Franco*. Rio de Janeiro: Index, 1995.

_____. *Siron Franco*. Rio de Janeiro: Index, 1995.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970: subsídios para uma história social de arte no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARAÚJO, Gustavo Cunha; OLIVEIRA, Ana Arlinda. Sobre métodos de leitura de imagem no ensino da arte contemporânea. *Imagens da Educação*, Maringá, v. 3, n. 2, p. 70-76, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ImagensEduc/article/view/20238/pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2016.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaud*, Antropos/Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda. 1984. v.5, p. 296-332.

BARREIRO, Gabriel Pérez; BLANCO, Lúcia. *Siron Franco, Pinturas dos 70 aos 90*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1998.

BARROS, José D'Assunção. Representação e Práticas Sociais: discutindo o diálogo das duas noções no âmbito da História Cultural Francesa. In: SANTOS, Regma Maria; BORGES, Valdeci Rezende. (Orgs.). *Imaginário e representações: entre fios, meados e alinhavos*. Uberlândia: Aspectus, 2011. p. 11-28.

BAY, Dora Maria Dutra. Arte & sociedade: pincelas num tema insólito. *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas*, Florianópolis, n. 78, p.1-18, mar. 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1, p.197-221.

BERTAZZO, Lúcia. *O ativismo ambiental nas ações e instalações de Siron Franco 1986-2008: A arte como estratégia de divulgação*. 2009. 344 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

BEUTTENMULLER, Alberto Frederico. *Viagem pela arte brasileira*. São Paulo: Aquariana, 2002.

BIF, Tainá Farias. *Mandala da vida: a poética expressionista e as marcas da II Guerra Mundial*. 2011. 54 f. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de Santa Catarina, Criciúma, 2011.

BIOGRAFIA DE SIRON FRANCO. *Pinturabrasileira.com*. São Paulo, 2001-2016. Disponível em: < http://www.pinturabrasileira.com/artistas_bio.asp?cod=31&in=1>. Acesso em: 06 out. 2016.

BORGES, Weber. *Eu também sou vítima: a verdadeira história sobre o acidente com o césio em Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2003.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais - Ensino Médio*. Brasília: MEC, 2000.

BRASILIENSE, Eli. *Chão vermelho*. Goiânia: IGL: AGPEL, 2002.

BUORO, Anamelia Bueno; KOK, Beth; ATIHÉ, Eliana Aloia. *Cicatrices: a arte e a natureza em obras de Frans Krajcber, Siron Franco, Roberto Burle Marx*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Educs, 2004.

CAIXA CULTURAL. *Siron Franco – Segredos*. Diana Castilho Dias. (Coord.). Caixa: s/c, 2010.

CAMPOS, Helena Guimarães; FARIA, Ricardo de Moura. *História e linguagens*. São Paulo: FTD, 2009.

CARDOSO, Eliezer de Moura. *Apostila educativa - Energia Nuclear*. Rio de Janeiro: CNEN, s/d. Disponível em: https://portalnuclear.cnen.gov.br/Material_didatico/apostilas/energia.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2016.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

CERCADILHO, Lis. Prefácio. In: SCHIMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel. (Orgs.). *Aprender História: perspectivas da educação histórica*. Ijuí: Unijuí, 2009. p. 8-9.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

_____. *A História ou a leitura do tempo*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

CHAUL, Nasr Fayad. Marchas para o Oeste. In: SILVA, Luiz Sérgio Duarte da (Org.). *Relações cidade-campo: fronteiras*. Goiânia: UFG, 2000. p. 113-128.

CHAVES, Elza Guedes. *Atos e omissões: acidente com o césio 137 em Goiânia*. 1998. 234f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

_____. Goiânia é azul: o acidente com o Césio 137. *Revista UFG*, Goiânia, ano IX, v. 1, p. 19-28, ago. 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERHBRAINT, Alain. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COELHO, Aguinaldo. O artista Siron Franco... In: FRANCO, Siron. *Siron Franco no museu Arte de Goiânia*. Goiânia: MAG, 2014. p. 14-19. Disponível em: <http://issuu.com/museudeartegoiania/docs/cat_logo_23_mai_2014>. Acesso em: mai. 2016.

COSTA, Iêda Rubens. *Césio 137*. Goiânia: Vieira, 2011.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p.71-87, jun. 2012.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 5. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

ENERGIA NUCLEAR: vantagens e desvantagens. *Explicatorium*. s/l 2008- 2016. Disponível em: <<http://www.explicatorium.com/energia/energia-nuclear.html>> Acesso em: set. 2016.

ENERGIA nuclear na indústria. *Energia Nuclear*. Disponível em: <<https://pt.energia-nuclear.net/aplicacoes/energia-nuclear-industria>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

FARIA, Caroline. Poluição nuclear (lixo nuclear). *Infoescola.com*. Florianópolis, 2006-2016. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/geografia/poluicao-nuclear-lixo-nuclear/>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Lisboa: Ulisseia, 1963.

FONSECA, André Dioneu; ROIZ, Diogo da Silva. Testemunha ocular: história e imagem. *Metis: história & cultura*, Caxias do Sul, v. 4, n. 8, p. 315-319, jan./jun. 2006.

FRANCO, Siron. *Produções Série Césio* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <andresarteshist@gmail.com> em: 11 out. 2016.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GOLDEMBERG, J. *Energia, meio ambiente & desenvolvimento*. São Paulo: USP, 1998.

GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. *A construção do espaço urbano de Goiânia (1933-1968)*. Goiânia: UFG, 2002.

GORSKI, Michel. Quem ama cuida! *HosT*, s/l, n.18, p. 62-64, fev. / mar. 2007. Disponível em: <<http://www.barbierigorski.com.br/N%2018%20Quem%20ama%20cuida.pdf>>. Acesso em: 06 out. 2016.

GULLAR, Ferreira. Prefácio, A pintura e vida de Siron Franco. In: ADES, Dawn. *Figuras e Semelhanças: pinturas de 1968 a 1995*, Siron Franco. Rio de Janeiro: Idex, 1995. p.13-16.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flávia Galli. Documento e História: a memória evanescente. In: PINSKY, Carla B. et al. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009. p.13-15.

KEHRWALD, Isabel. Petry. Ler e escrever em artes visuais. In: NEVES, Iara. Conceição. B. et al. (Orgs.). *Ler e escrever: compromisso de todas as áreas*. 7. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2006. p.23-33.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *Revista Artcultura*, Uberlândia, v.8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

HOBBSAWN, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Tempos interessantes: uma vida no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 1994.

JUSTINO, Dayane de Souza; FRANÇA, Léa Carneiro de Zumpuno. Paisagem: o visível e o invisível pelo olhar de Paulo Miranda. In: SOUZA, Márcia Maria de; REDUCINO, Marileusa Oliveira (Org.). *Poéticas visuais: intercâmbio com o Triângulo Mineiro*. Uberlândia: Polo Arte na Escola da Universidade Federal de Uberlândia, 2013. p. 119-131.

LEANDRO, Marcos Rossiny. *Goiânia o chão vermelho em que todos pisam*. 2016. 137 f. Dissertação (Mestrado em História) - Unidade Acadêmica de História Sociais, Universidade Federal de Goiás, Catalão 2016.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens - uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANRIQUE, Martha Rodrigues de Paula. *Siron Franco – Arte – identidade-ação*. 2009. 137f. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) - Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2009.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli. Aberturas Utopicas: pesquisa, arte e psicanalise. *Cad. Psicanál.-CPRJ*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 31, p. 11-31, jul./dez. 2014

MARTINI, Júlio César. Os benefícios da energia nuclear. *Hospital Pompeia*, Caxias do Sul, 14 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.pompeia.org.br/noticias/os-beneficios-da-energia-nuclear/#.WTsqbTe1vIW>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

MARTINS, Mirian Celeste Martins. *Didática do ensino de arte: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte*. São Paulo: FTD, 1998.

MENESES, Ulpiano Toleto Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p.11-36, jul. 2003.

MERÇON, Fábio; QUADRAT, Samantha Viz. A radioatividade e a história do tempo presente. *Química Nova na Escola*, n. 19, p. 27-30, mai. 2004. Disponível em: < <http://qnesc.sbq.org.br/online/qnesc19/a08.pdf>.> .Acesso em: 04 abr. 2016.

MIRANDA, Fábio Jesus et al. Acidente radioativo de Goiânia: “O tempo cura os males?”. *Arquivos brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 57, n.1, jun. 2005. Disponível em: < http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672005000100007>. Acesso em: 10 mai. 2016.

MORAIS, Regis. *O que é violência urbana*. São Paulo: Abril cultural; Brasiliense, 1985.

MPF-GO pede que governo e CNEN auxiliem as vítimas do césio-137. *Globo.com*, Goiânia, 20 set. 2015. Disponível em: < <http://g1.globo.com/goias/noticia/2015/09/mpf-go-pede-que-governo-e-cnem-auxiliem-vitimas-do-cesio-137.html>>. Acesso em: 21 mai. 2017.

MYAMOTO, Leonardo. *#IMPORTANTE - Prós e contras da Energia Nuclear*. Disponível em: < <http://reciclagem-brasil.blogspot.com.br/2011/03/importante-pros-e-contras-da-energia.html> >. Acesso em: 15 jul. 2016.

MYERS III, Desaix. *O debate sobre Energia Nuclear*. São Paulo: Cultrix, 1980.

MÜLLER, Ricardo Gaspar. Realismo e utopia: EP Thompson e o exterminismo. *Esboços*, n. 12, p. 97-106, set. 2004.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OBRA DE SIRON FRANCO, Árvore da Vida é instalada no HUGO. *Gerir*, Goiânia, 29 abr. 2016. Disponível em: <<http://gerir.org.br/arvore-da-vida/>>. Acesso em: 06 out. 2016.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso. O acidente com o césio 137 e a estética do sublime. *Locus. Revista de História*, Juiz de Fora, v.37, n. 1, p.141-165, jul. 2013.

_____. A realidade da ficção: representações da cidade de Goiânia nos contos literários e poemas. *História Revista*, Goiânia, v. 17, n. 1, p. 143-164, jan./jun. 2011 Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/21689/12762>>. Acesso em: 04 de mar. 2016.

OTT, R. W. *Art in Education: an international perspective*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1984.

PASSOS, Carlos Sena. Ensaio visual. Siron Franco: Goiânia, Rua 57. *Revista da UFG: dossiê Césio 137*, Goiânia, ano 9, n. 1, p. 40-43, ago. 2007. Disponível em:

<http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/agosto2007/textos/dossieSiron.htm>. Acesso em: 12 abr. 2016.

PANOFISKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: _____. *Significado das Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.47-65.

PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 292-316.

PATTI, Carlo (Org.). *O programa nuclear brasileiro: uma história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas – CPDOC, 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. História, memória e centralidade urbana. *Revista Mosaico*. Goiânia, v. 1, n. 1, p. 3-12, jan./jun. 2008.

PEREIRA, Doris Dey de Castro. Siron. *Siron Franco no museu Arte de Goiânia*. Goiânia: MAG, 2014. Disponível em: <http://issuu.com/museudeartegoiania/docs/cat__logo_23_maio_2014>. Acesso em: 10 abr. 2016.

PIVA, Márcia Helena Girardi. Anselm Kiefer: paisagem, memória e ruínas nas Megalópolis. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6, 2010, Campinas. *Atas...* Campinas: UNICAMP, 2010. p. 330-336. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/marcia_helena_girardi.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2017.

POLTRONIERI, Fabrizio Augusto. *Uma relação entre os parangolés e os jogos digitais*. 2005. 119f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2005.

PORTUGAL, Claudius. *Rua 57 “Camas” Série Césio*. Goiânia: Fundação Jaime Câmara, 2001.

REVISTA DA UFG: Dossiê Césio 137, Goiânia, ano IX, n. 1, p. 1-1, ago. 2007. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/agosto2007/textos/dossieSiron.htm>. Acesso em: 14 jul. 2015.

RIBEIRO, Jayme. OS “FILHOS DA BOMBA”: memória e história entre os relatos de sobreviventes de Hiroshima e Nagasaki e a “Campanha pela Proibição das Bombas Atômicas” no Brasil (1950). *Outros Tempos - Dossiê História e Memória*, São Luís, v. 6, n. 7, p. 147-167, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.outrostempos.uema.br/vol.6.7.pdf/Jaime%20Ribeiro.pdf>>. Acesso em: 11 de jan. 2016.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

RÜSEN, Jörn. Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história. *História da historiografia*, Ouro Preto, v 2, n. 2, p. 163-209, mar. 2009.

SALA onde se encontrava o aparelho radiológico. s/d. fotografia. Color. *Associação das Vítimas do Césio 137*. Goiânia. Disponível em: <<https://noticias.terra.com.br/brasil/veja-imagens-do-acidente-radiologico-do-cesio-137,fb12dc840f0da310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira: Thomson Learning, 2005.

SARDELICH, Maria Emília. Leitura de imagens e cultura visual: desenredando conceitos para a prática educativa. *Educar*, Curitiba, n. 27, p. 203-219, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/er/n27/a13n27.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2016.

SCARPELINE, Rosaelena. Lugar de morada *versus* lugar de memória: construção museológica de uma Casa Museu. *Revista Musear*. Ouro Preto, ano 1, n. 1, p. 77-91, jun. 2012.

SCHIMDT, Maria Auxiliadora.; BARCA, Isabel. (Orgs.). *Aprender História: perspectivas da educação histórica*. Ijuí: Unijuí, 2009.

SCOVINO, Felipe. A ironia e suas estratégias na obra de Cildo Meireles. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, p. 102, 2007. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Felipe_Scovino.pdf> Acesso em :01 jul 2017.

SÉRVIO, Pablo Petit Passos. O que estudam os estudos de cultura visual? *Revista Digitam do LAV*. Santa Maria, v. 7, n. 2, p.196-215, mai. /ago.2014.

SILVA, Telma Camargo da. Eventos críticos: sobreviventes, narrativas, testemunhos e silêncios. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 27, 2010, Belém. *Anais...* Belém, ago. 2010. Disponível em: <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_27_RBA/arquivos/grupos_trabalho/gt_20/tcs.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2017.

_____. As celebrações, a memória traumática e os rituais de aniversário. *Revista UFG*, Goiânia, ano 9, n. 1, p. 1-6, ago. 2007. Disponível em: <https://teste.proec.ufg.br/revista_ufg/agosto2007/textos/dossieCelebracoes.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2017.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Por uma antropologia do objeto documental: entre a “alma das coisas” e a coisificação do objeto. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p.37-50, jan./jun. 2005.

SOARES, Maria Lúcia de Amorim. De História e Práticas: O Projeto Convulsivo – Sinódico do “Carlos Augusto” de Piedade/SP. *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, n.21, p. 65 – 73, mar. 2006.

SOUZA, Alice Costa. *Imagens de memória/esquecimento na contemporaneidade*. Belo Horizonte, 2012. 201f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SOUZA, José Antônio Gomides de. *Trançar com as mãos e tramar com os olhos: um testemunho da arte goiana*. 2010. 105f. (Dissertação de Mestrado) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

STRATHERN, Paul. *Oppenheimer e a bomba atômica em 90 minutos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

TIBURI, Márcia. Aprender a pensar é descobrir o olhar. *Jornal do Margs*, edição 103, set./out. 2014. Disponível em: < <http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=>>. Acesso em: 01jul. 2016.

VERUNCHK, Micheliny. Afinal, o que é arte contemporânea? *Itaucultural.org. br*. São Paulo. 2009. Disponível em: < <http://www.itaucultural.org.br/materiacontinuum/marco-abril-2009-afinal-o-que-e-arte-contemporanea/>>. Acesso em: 20 de out. 2016.

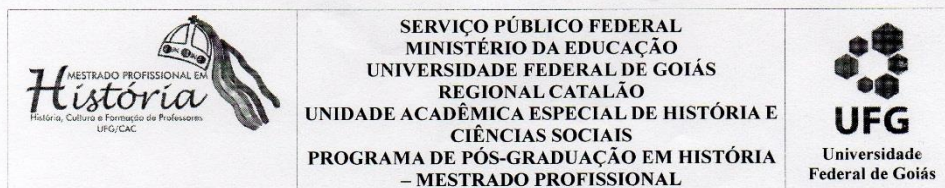
VICTOI, Raquel Simão. *Cidade polissêmica: diálogos interdisciplinares sobre a cidade de Goiânia*. 2013. 167f. Dissertação (Mestrado em História)- Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

VIEIRA, Suzane de Alencar. *O drama azul: narrativas sobre o sofrimento das vítimas do evento radiológico do Césio-137*. 2010.181 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

XAVIER, Ana Maria et al. *Princípios Básicos de Segurança e Proteção Radiológica*. 4. ed. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Comissão Nacional de Energia Nuclear, 2014.

APÊNDICES

1 – Correspondências



Catalão, 17 de junho de 2016.

Prezado Senhor Siron Franco,


Eu, Andresa Maria dos Santos, mestranda no Programa de Pós-Graduação *Stritu sensu*, em História, nível Mestrado Profissional, da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, sob a orientação do Prof. Dr. Valdeci Rezende Borges, venho desenvolvendo um trabalho de pesquisa, num viés interdisciplinar, que tem como foco central a convergência histórica entre o acidente radioativo ocorrido em Goiânia, em 1987, com o Césio 137, e as imagens resultantes dessa tragédia produzidas em sua perspectiva artística.

Tenho como propostas, levar para o meio escolar, sobretudo o Ensino Médio, a reflexão acerca da relação entre o homem, o espaço, o tempo e suas manifestações artísticas, tendo as obras de arte como suporte, meio de expressão, de leitura social e investigação, especialmente ao redor das representações na história, vislumbrando abordar a função do artista como contador de histórias. Ante ao exposto, solicito sua permissão e autorização para usar as imagens das obras pertencentes a “Série Césio 137”, e outras produções disponíveis na mídia, que caracterizam sua atuação como ativista nas questões sociais, ambientais e políticas, no trabalho brevemente descrito acima.

Resta salientar que o uso das imagens terá fins, exclusivamente, educativos, pedagógicos e acadêmicos, sem caráter financeiro e lucrativo.

Antecipo-lhe meus agradecimentos, certa de que serei prontamente autorizada, dada a generosidade de Vossa Senhoria e vosso comprometimento com as questões sociais, com a Educação e a Cultura Brasileiras.

Cordialmente,


Andresa Maria dos Santos



Catalão, 17 de junho de 2016.

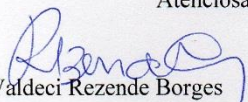
Prezado Senhor Siron Franco,

Como exposto, em carta anexa, por Andresa Maria dos Santos, mestranda no Programa de Pós-Graduação *Stritu sensu*, em História, nível Mestrado Profissional, da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, sob minha orientação, estamos desenvolvendo um trabalho de investigação histórica, num prisma interdisciplinar, ao estabelecer relações entre História e Artes Plásticas, com o objetivo de abordar as relações estabelecidas entre o fato histórico que foi o acidente radioativo ocorrido em Goiânia, em 1987, com o Césio 137, e as representações imagéticas produzidas ao redor desse acidente radioativo por vossa senhoria, em específico na “Série Césio 137 – Goiânia, rua 57”, visando refletir sobre o uso das imagens na compreensão de processos históricos e seu posterior emprego no ensino de Arte e História no Ensino Médio.

Portanto, possuindo o trabalho caráter eminentemente acadêmico, educativo e pedagógico, sem interesse comercial e fins lucrativos, é que reforço a solicitação pela discente encaminhada para vossa permissão do uso de tais imagens na pesquisa.

Desde já agradecemos, e ficamos na espera da autorização que essa solicitação encaminha, e, assim, podermos empregar de tais obras como fonte de análise e leitura sobre o social e suas questões.

Atenciosamente,


 Valdeci Rezende Borges

Prof. Dr. da Unidade Acadêmica Especial de História e Ciências Sociais
 Da Universidade Federal de Goiás/ Regional Catalão
 Programa de Pós-graduação em História – Mestrado Profissional

2- A SÉRIE CÉSIO 137 – GOIÂNIA, RUA 57, DE SIRON FRANCO: Imagem e História em sala de aula

Rua 57, 1987d 50x7cm. Guache sobre papel

Andresa Maria dos Santos



A SÉRIE CÉSIO 137
- GOIÂNIA, RUA 57
DE SIRON FRANCO:

IMAGEM
E HISTÓRIA
EM SALA DE AULA

Regional Catalão



UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



Instituto Regional de História
História
Catalão - Universidade Federal de Goiás

Andresa Maria dos Santos

**A SÉRIE CÉSIO 137 – GOIÂNIA, RUA 57 DE SIRON FRANCO:
IMAGEM E HISTÓRIA EM SALA DE AULA**

CATALÃO - GO
2017

Revisão Ortográfica e Normas técnicas:

Maria Natividade
Andresa Maria dos Santos
Romulo Mendes Faria

Projeto Gráfico:

Andresa Maria dos Santos

Diagramação e Capa:

Jorciane Gonçalves da Silva

Imagem da Capa:

Siron Franco. Rua 57, 1987. 50x70 cm. Guache sobre papel.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos, Andresa Maria dos
A Série Césio 137 - Goiânia, Rua 57, de Siron Franco [manuscrito]
: imagem e História em sala de aula / Andresa Maria dos Santos. -
2017.
26 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Valdeci Rezende Borges.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade
Acadêmica Especial de História e Ciências Sociais, Catalão,
Programa de Pós-Graduação em História (profissional), Catalão, 2017.
Bibliografia. Anexos.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. . I. Borges, Valdeci Rezende, orient. II. Título.

CDU 94

SUMÁRIO

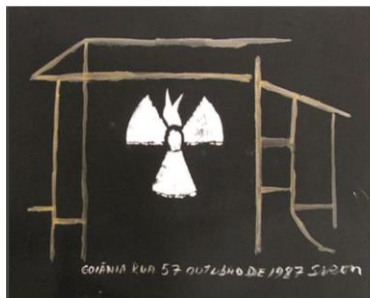
CARO (A) PROFESSOR(A).....	04
1. CONHECENDO O ARTISTA.....	05
2. ARTE E SOCIEDADE.....	06
3. ENERGIA NUCLEAR E RADIOATIVIDADE.....	07
4. GOIÂNIA 1987.....	08
5. <i>SÉRIE CÉSIO 137</i>	10
6. CALENDÁRIO DA TRAGÉDIA E ALGUMAS IMAGENS DA <i>SÉRIE CÉSIO 137</i>	11
7. MAIS ALGUMAS PALAVRAS.....	12
REFERÊNCIAS.....	13

ANEXOS:

1) Leitura de Imagem – Siron Franco: <i>O Mapa</i>	14
2) Leitura de Imagem – Siron Franco: <i>Rua 57</i>	15
3) Leitura de Imagem – Siron Franco: <i>Primeira Vítima</i>	16
4) Leitura de Imagem – Siron Franco: <i>2ª. Vítima</i>	17
5) Leitura de Imagem – Siron Franco: <i>Rua 57a</i>	18
6) Leitura de Imagem – Siron Franco: <i>Goiânia Rua 57 outubro de 1987</i>	19

A SÉRIE CÉSIO 137 – GOIÂNIA, RUA 57 DE SIRON FRANCO:

IMAGEM E HISTÓRIA EM SALA DE AULA



Goiânia Rua Outubro de 1987a, 1987. 40x60 cm. Guache sobre papel

Caro(a) Professor(a)

Este material foi desenvolvido no curso de Mestrado Profissional do Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Goiás/Regional Catalão e destina-se aos professores que buscam trabalhar a interdisciplinaridade entre a História e a Arte, no Ensino Médio.

Aqui as representações artísticas, criadas por Siron Franco, após o acidente com o material radioativo Césio 137, em Goiânia em 1987, são documentos históricos, que potencializam a construção do conhecimento.

As imagens possibilitam acessar e reconhecer os significados edificados pelo artista e /ou uma época acerca de um fato, de um acontecimento inserido num contexto histórico, social e cultural. Dessa maneira, as produções artísticas apresentadas não são reflexos de uma sociedade e seu tempo, e sim uma leitura desses, expressando um imaginário individual, coletivo e/ou social e histórico.

Os Textos e as imagens selecionados, auxiliam na compreensão das produções artísticas circunscritas pelo contexto histórico, social, cultural. Vale dizer que sugerimos caminhos para as atividades, porém novas trilhas podem ser traçadas por professores e alunos.

Entre tantas imagens produzidas por Siron Franco, que constituem a *Série Césio 137*, sugerimos algumas delas para análise e leitura, como *O mapa* e *Rua 57*, que podem suscitar questões acerca do desastre radioativo na cidade, espaço em que casas, ruas e árvores foram atingidas e por seus vestígios nucleares estão representados pelo artista possibilitando reflexões acerca da natureza e tudo aquilo que nos rodeia

Da mesma maneira seguem as obras *1ª vítima* e *2ª vítima* que abordam diferentes aspectos relacionados ao acidente, como, por exemplo, as figurações das pessoas afetadas, e que sinalizam para origem do acidente e suas consequências fatais, bem como para a riqueza pictórica relacionada ao tipo de material explorado pelo artista, somados aos elementos formais de tais bens, como as linhas, cores e formas, criando um campo inesgotável de interpretações e discussões.

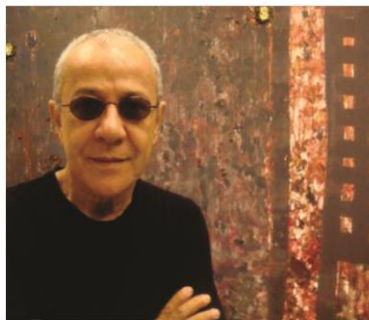
Abordagens

Contextos Apresentação biográfica do artista, bem como aspectos relacionados à sua linguagem e temática; comentários acerca da função social do artista; informações sobre a energia nuclear e a radiação e o desastre com o Césio 137 em Goiânia.

Imagens e Reflexões para a Leitura:

Contém 7 encartes com reproduções da *Série Césio 137* e no verso seguem as possibilidades de atividades, reflexões, discussões e leituras, que podem ser exploradas em diálogos com este livreto.

1. CONHECENDO O ARTISTA...



Siron Franco

Gessiron Alves Franco, conhecido como Siron Franco, nasceu, em 1947, na cidade de Goiás, também conhecida como Goiás Velho, a 140 km de Goiânia. Em 1950, sua família mudou-se para Goiânia, estabelecendo no Bairro Popular, de classe média baixa, onde permaneceu pelos próximos 20 anos.

Em 1960 começou a praticar o desenho, como autodidata, e aprendeu a técnica da pintura a óleo, executando seus primeiros trabalhos, pelos quais recebia remuneração, principalmente ao fazer retratos e vendê-los. Frequentava o Estúdio ao Ar Livre Estudo, onde estabeleceu contato com D.J. Oliveira, com quem desenvolveu sua técnica de pintura, além de receber orientações de Cleber Gouveia.

Linguagens e temáticas

Siron Franco é um artista de obra rica e diversificada, que abarca diferentes categorias como desenho, pintura, objeto, instalação e intervenção em espaços públicos.

Sua produção focaliza os diversos conflitos da experiência humana e problematiza as difíceis situações que marcam o nosso tempo: ora discute as implicações da convivência social saturada pela violência e pela bestialidade, ora denuncia as relações de poder viciadas pela crise moral e ética, ora conclama a uma reação diante do colapso do ambiente natural. (PASSOS, 2007, p.40).

Falando nisso...



Panorama Monumento às Nações Indígenas. Aparecida de Goiânia. Disponível em <<http://aldeiatem.com/blog/wp-content/uploads/2013/09/monumento-as-nacoes-indigenas-gessiron-alves-franco.jpg>>

Siron Franco privilegia a temática indígena, ao levantar um memorial, em 1992, em Goiânia, em respeito, homenagem e denúncia ao contínuo massacre dessas populações (BERTAZZO, 2005, p.73). Questões ambientais são recorrentes em suas produções, motivadas pela devastação da natureza e o descaso público e político para essas problemáticas.

2. ARTE E SOCIEDADE

Historicamente a função social e a visibilidade do artista na sociedade foram alteradas em diversas épocas, mas foi a partir do século XIX, a par da segunda revolução industrial e da invenção da fotografia, que podemos observar uma alteração significativa da função social da arte (AMARAL, 2003, p. 4). Com a chegada do século XX, suas guerras e seus avanços tecnológicos, como na fotografia e no cinema, houve um impulso do artista que tem produção voltada para as injustiças sociais, os sofrimentos humanos e os acontecimentos ligados às tragédias.

No Brasil

Os anos de 1970 no Brasil foram, sem dúvida, intensos no campo sócio-político, e também no âmbito das artes visuais.

Tratou-se de sublinhar um tempo de abertura a inauditos desejos, posicionamentos imagens, onde se vislumbra rever a relação entre arte e vida, promover aprofundamento crítico e político do processo criativo, dar a ver que a arte tem a força de criar novas realidades (MARSILLAC, 2014, p.12).

Esse contexto influenciou artistas como Cildo Meireles, Hélio Oiticica, dentre outros, que por meio da arte, ou melhor, do ato de criar, converte-o em estratégias de luta política e social.

Falando nisso....

Em 2016, no Instituto Rizzo, onde funciona o centro de apoio à mulher, em Goiânia, Siron Franco, estampou as paredes do edifício com frases relacionadas às estatísticas de violência contra mulher.

Instituto Rizzo. Goiânia.



Foto: Marcello Danta
Disponível em: <http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/siron-franco-pinta-instituto-rizzo-em-goi%C3%A2nia-com-dados-sobre-viol%C3%A2ncia-contra-a-mulher-1.1095125>

O artista contemporâneo posiciona-se ante o mundo e acontecimentos sociais: sua postura e suas ações, por meio das múltiplas linguagens, exploram a contemporaneidade. A arte contemporânea, como as obras em qualquer outra época, é gerada a partir da vivência do artista e sua interação com seu contexto cultural, histórico, social e político.

Detalhe Instituto Rizzo. Goiânia



Foto: Marcello Danta
Disponível em: <http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/siron-franco-pinta-instituto-rizzo-em-goi%C3%A2nia-com-dados-sobre-viol%C3%A2ncia-contra-a-mulher-1.1095125>

3. ENERGIA NUCLEAR E RADIOATIVIDADE

Radioatividade

As primeiras descobertas, da radioatividade nos fins do século XIX, em especial, a do urânio, que fora pesquisada por Becquerel e, posteriormente, por Marie Curie, que consistia em sua medição através da ionização do ar, foram aprofundadas de modo a observar as reações dos átomos e, por conseguinte, de outros elementos químicos que também apresentam níveis específicos de radioatividade, como o polônio, o cério, e o plutônio.

Curie acabou por pagar um preço alto por suas pesquisas e experimentos, sendo acometida por câncer. Todavia, legou à humanidade uma grande colaboração para o desenvolvimento da ciência Nuclear.

Fique sabendo...

O poder do átomo acabou tornando-se símbolo de destruição, seja pelos bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki, ou acidentes como Chernobyl, e o desastre de Goiânia. Os desastres nucleares do século XX criaram imaginários e representações sociais de medo, terror e pânico.

A imagem que se produziu sobre a energia nuclear foi historicamente construída e difundida pelos livros didáticos, os meios de comunicação, as artes plásticas, a literatura, o cinema, tendo como referência a energia nuclear associada à bomba atômica, isto é, à sua capacidade de destruição do homem e da natureza. Por isso, a imagem associada à energia nuclear é a dos cogumelos atômicos se formando, originalmente em torno de Hiroshima e Nagasaki, seguida da destruição dessas cidades e da morte de suas populações. Mais recentemente, essas concepções foram alimentadas pelos acidentes ocorridos nas usinas nucleares de Three Mile Island

e Chernobyl, desvendando que também seu uso pacífico é portador de risco e de alto poder de contaminação. Tanto assim que Chernobyl se transformou em referência para o acidente de Goiânia. (CHAVES, 1998, p.20)

Onde é aplicado a Tecnologia Nuclear?

Veja alguns exemplos :

Usina Nucleares - Geração de energia elétrica

Indústrias - processos de medição e automação e controle de qualidade e com fins agrícolas para aumentar a produção e controlar pragas, etc.

Medicina - técnicas de obtenção de diagnósticos, terapia para tratamento como quimioterapia, radioterapia e outros.

Alguns Acidentes com a radiação

- 1952 usina de Chalk River no Canadá.
- 1957 usina de Mayak, localizada Kyshtym e Kaslo, na Rússia.
- 1957 em Windscale, Cumberland (atual Sellafield, Cumbria), no Reino Unido.
- 1979, em Three Mile Island.
- 1986 Chernobyl, na Ucrânia, Chernobyl.
- 1987 Goiânia, Brasil.

Para conhecer mais...

Sugestão!

O documentário *La Supplication* de Luxemburgo, aborda o acidente radioativo em Chernobyl, vencedor da 18ª edição do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, FICA 2016, realizado na cidade de Goiás

4. GOIÂNIA 1987

A tragédia com o material radioativo Césio 137, é descrita da seguinte forma: no prédio situado entre as avenidas Paranaíba e Tocantins, Setor Central, funcionava uma clínica de radioterapia - Instituto Goiano de Radiologia (IGR). Em 1984, o imóvel foi vendido a uma clínica. No entanto, durante o processo de traslado, deixou-se, no local, abandonados, equipamentos hospitalares que não foram armazenados de maneira adequada. Na ocasião, iniciaram a demolição do prédio, porém o processo não foi finalizado. Durante dois anos, de 1985 a 1987, o lugar encontrava-se em situação de abandono e entre os escombros estava o aparelho de Raios-X contendo a cápsula com material radioativo, Césio 137.

Dois moradores da cidade de Goiânia, Roberto Santos Alves e Wagner Mota Pereira, ao encontrar o aparelho, consideraram que poderiam ganhar dinheiro negociando o objeto como sucata em algum ferro velho. A cápsula foi desmontada e a fascinação pela cor e o brilho do material radioativo fez com que esse fosse repassado para outras pessoas. Assim a contaminação atingiu grande dimensão e destaque, adquirindo o status de maior tragédia envolvendo material radioativo no Brasil e, por sua vez, a maior contaminação fora dos "muros" de usinas nucleares no mundo, gerando a produção de um imaginário vasto e diverso sobre o fato. (CHAVES, 1998, p. 10).

Vítimas

As primeiras vítimas fatais do acidente tiveram contato direto com o material, eram familiares dos proprietários do ferro-velho, nos quais a cápsula foi aberta e manuseada. São elas, Leide das Neves Ferreira, Maria Gabriela Ferreira e também os funcionários do estabelecimento comercial Israel Batista dos Santos e Admilson Alves de Souza. No entanto, percebe-se que, pelo trajeto percorrido pela bomba de Césio-137 e pelos envolvidos diretamente, o número de vítimas posteriores ao acidente é incalculável.

Atenção!

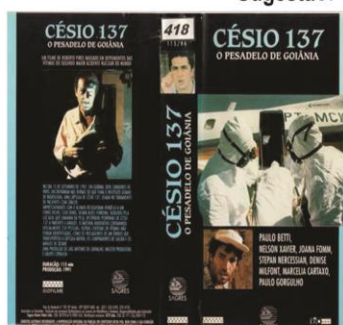
Robert Gale, numa entrevista, em 1987, disse que o número de vítima deveria alcançar de 5.000 a 10.000 irradiados. Hoje o número de vítimas desse acidente está longe de ser calculado, mas pelo Ministério Público, já ultrapassa as 621 pessoas classificadas em três grupos de contaminação (I, II e III). (BORGES, 2003, p. 188).

Consequências sociais da tragédia

O desastre com o Césio 137 interferiu na questão econômica, por exemplo, desde a produção agropecuária à indústria têxtil, cujos produtos locais foram rejeitados no mercado nacional. Com o acidente embargo a Goiás, resultou a discriminação engendrada pelo preconceito, consequência da falta de informação e conhecimento sobre radiação e os acidentes nucleares.

O acidente refletiu negativamente na economia, provocando uma grande preocupação quanto aos reflexos sobre a economia de Goiás, principalmente no que se diz respeito ao setor agropecuário, no norte do Estado. (COSTA, 2011, p. 43).

Sugestão!



A produção cinematográfica *Césio 137 – O pesadelo de Goiânia*, dirigida pelo cineasta Roberto Pires, em 1990, que teve roteiro baseado em depoimentos das próprias vítimas do acidente em Goiânia. Produzido quatro anos após ter ocorrido o acidente, tendo no elenco artista consagrados como Nelson Xavier, Joana Fomm e Paulo Betti.

Na história da sociedade goiana e goianiense, o triste caso com o Césio 137 em Goiânia é citado como “desastre” e não apenas “acidente”, pois suas consequências vão além dos aspectos biológicos, consequências abrangem aspectos culturais e sociais, inclusive, políticos. (SILVA, 2010, p.5).

O processo de descontaminação do Césio 137

Os moradores da região e as pessoas afetadas ficaram no Estádio Olímpico de Goiânia, onde ocorreram os primeiros atendimentos aos infectados e a monitoração dos medidores de radioatividade. As áreas onde haviam os principais focos de contaminação foram isoladas, algumas das casas foram demolidas e soterradas, assim como móveis e pertences pessoais dos moradores da rua 26A e 57.

Saiba mais...

A radiação, oficialmente, atingiu uma área de 2.000 m² não contínuos, infiltrando-se no solo até a profundidade de 50 cm, em alguns pontos, provocando a necessidade da derrubada de árvores e plantas, num raio de 100 m das zonas afetadas. Segundo informações de técnicos da Comissão Nacional de Energia Nuclear (CENEN) que participaram do processo de descontaminação de Goiânia, foram demolidas sete casas e gerados 6.500 m³ de rejeitos radioativos, que foram transferidos para um depósito provisório na cidade de Abadia de Goiás onde, posteriormente, foi construído um depósito definitivo. (CHAVES, 2007, p. 19-20).

Fotos da época do acidente

Local onde a cápsula foi aberta



Fonte: Yoshikazu Maeda / O Popular. Disponível em: <<http://g1.globo.com/goias/fotos/2012/09/veja-fotos-da-epoca-do-acidente-com-o-cesio-137-ctm-goiania.html>>.

Área de contaminação isolada por tapumes



Fonte Associação das Vítimas do Césio 137
Disponível em: <<https://noticias.terra.com.br/brasil/veja-imagens-do-acidente-radiologico-do-cesio-37,fb12dc840f0da310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>>.

Estádio Olímpico de Goiânia com pessoas contaminadas e o monitoramento da radioatividade



Fonte: Yoshikazu Maeda/ O Popular.
Disponível em: <<http://g1.globo.com/goias/noticia/2012/09/maior-acidente-radiologico-do-mundo-completa-25-anos-nesta-semana.html>>.

Em 1987, Limpeza Radioativa em Goiânia.



Fonte: Gazeta do Povo
Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/200-vitimas-do-cesio-137-ainda-sem-indenizacao-3shgdvqq4n16y87v7fn4blu6>>

5. SÉRIE CÉSIO 137

O jornal O Popular, no dia 23 de outubro de 1987, divulgou a seguinte matéria, intitulada “Siron Franco: No rastro do Césio” .Siron *decidiu expressar sua visão do ocorrido”, preparando uma exposição que acontecerá a partir do próximo dia 3, na Galeria Montessanti, em São Paulo, com o título, Goiânia – Rua 57. - Porque a Rua 57? O que eu quero mostrar? Acontece o seguinte: eu morei ali 22 anos, no Bairro Popular. Eu conheço cada pessoa dali, cada pessoa daquele bairro... conhecia, pelo menos, porque muitos morreram ou mudaram. Não existe uma razão descritiva, existe uma razão emocional. E ao mesmo tempo é um acontecimento contemporâneo mais forte depois de Chernobyl, que aconteceu numaparte da terra [...] A Rua 57 hoje passa a ser um universo, você pode imaginar tudo ali, ela não é mais uma rua, é um ponto do globo terrestre onde houve um acidente. É um símbolo, uma quase amostra grátis do que ainda pode vir acontecer.* (CHAVES, 1998)

Siron Franco, apesar de ter nascido na cidade de Goiás, tinha uma relação identitária e de pertencimento com o lugar do acidente e com as pessoas que ali habitavam, pois passou grande parte de sua vida em Goiânia e, mais do que isso, morou durante 22 anos no Bairro Popular, onde ocorreu a contaminação e conhecia grande parte de seus habitantes. Ali, naquela situação de tragédia, com as vidas de muitos afetadas, o artista recorreu à arte vendendo-a como uma possibilidade de expor o ocorrido, bem como de denunciar as negligências e cobrar posicionamentos políticos.

O artista denunciou o acidente e o descompromisso público daqueles que usam produtos que possuem elementos químicos radioativos. As imagens nos permitem pensar a dimensão do medo e da incerteza quanto ao futuro, a questão do preconceito, as problemáticas iminentes aos traumas coletivos, as relações de poder, o descaso das autoridades com relação às vítimas da tragédia que foi a contaminação com material radioativo, além do despreparo no descarte de desse tipo de material hoje empregado amplamente em muitos equipamentos hospitalares, e a omissão dos órgãos públicos ou ausência de fiscalização efetiva de tais materiais

Segundo o próprio artista, ele produziu ao todo 115 desenhos sobre papel, com tinta guache dos quais *nem todos foram expostos*, além de 32 pinturas, nas quais utilizou materiais expressivos como *terra de Goiânia, tinta vinílica e chumbo*. Somam-se ao conjunto dessas produções 8 esculturas em concreto e, posteriormente, outras produções em diferentes linguagens, como instalações e objetos: *uma série de 13 camas de ferro com colchões de concreto, resinas, chumbos e metais* (FRANCO, 2016).

Hoje, parte desses trabalhos que compõem a *Série Césio137*, é acervo do MAG, sendo a mesma reconhecida como representações que simbolizam parte da História de Goiânia, além de serem práticas culturais atuantes na construção da identidade artística de Goiás.

Siron Franco e a *Série Césio 137*, como registro de facetas do trágico desastre acontecido no tempo e naquele espaço, testemunho do mesmo e testemunha de si mesma e de sua constituição, nos dão a conhecer as dimensões do ocorrido, possuindo papel instituinte de um imaginário e de uma memória em detrimento de outros, agindo ativamente no social por meio de uma ação e função simbólica que remete ao referente e dá acesso a seus significados por meio de uma estética própria, produtora sensações e emoções no leitor/espectador

Na série Césio, o artista reviu toda a sua abordagem da arte, abordando várias técnicas e preocupações que caracterizavam suas produções anteriores (BARREIRO; BLANCO, 1998).

CALENDÁRIO DA TRAGÉDIA E ALGUMAS IMAGENS DA SÉRIE CÉSIO 137

28.09.1985 É enviada a CNEM a notificação da mudança de endereço do Instituto Goiano de Radioterapia. A cápsula de Césio fica abandonada...



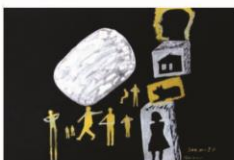
Goiânia Rua 57 outubro de 1987a, 1987. 40 x 60 cm. Guache sobre papel.

06.09.1987 Retirada a cápsula de Césio - 137 das instalações onde funcionou o Instituto Goiano de Radioterapia.



Goiânia Rua 57 Outubro de 1987d 50 x 70 cm. Guache sobre papel

13.09.1987 No ferrolho onde a cápsula com o césio é violada.



Goiânia, 1987e. 50 x 70 cm. Guache sobre papel

28.09.1987 Maria Gabriela deixa em cima de uma cadeira no Departamento de Vigilância Sanitário a peça de Césio 137.



Rua 57, 1987a. 90 x 110 cm. Técnica Mista.

30.09.1987 No Estádio Olímpico em Goiânia, dezenas de pessoas contaminadas, são isoladas.



Rua 57, 1987b. 40 x 60 cm. Guache sobre papel.

01.10.1987 A imprensa nacional divulga o desastre em Goiânia.



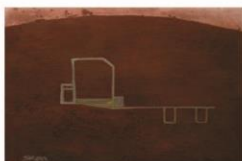
Rua 57, 1987c. 50 x 70 cm. Guache sobre papel.

07.10.1987 Inicia o processo de descontaminação da Rua 26A e 57.



Goiânia Rua 57 outubro de 1987b, 1987. 50 x 70 cm. Técnica mista.

16.10.1987 É indicado o local para o depósito dos rejeitos radioativos, em Abadia de Goiás.



O Depósito, Série Césio. 1987. 135 x 155 cm. Técnica mista sobre tela.

23.10.1987 Morre Maria Gabriela.



Primeira vítima. 1987. 155 x 135 cm. Técnica Mista.

23.10.1987 Morre Leide Das Neves.



2ª vítima. 1987. 155 x 135 cm. Técnica Mista.

27.10.1987 Morre Israel Batista dos Santos.



3ª vítima. 1987. 155 x 135 cm. Técnica Mista.

28.10.1987 Morre Admilson Alves de Souza.



4ª vítima. 1987. 155 x 135 cm. Técnica Mista

11.12.1987 São acusados pela justiça brasileira os médicos Orlando Alves Teixeira, Criseide de Castro Dourado (donos do IGR), Carlos de Figueiredo Bezerril (dono do cápsula de césio), o físico Flamarion Barbosa Goulart (responsável técnico pela cápsula) e o médico Amaurillo Monteiro de Oliveira (ex-dono da bomba de césio). Presos em 11 de abril de 1996.



Goiânia Rua 57 outubro de 1987c, 1987. 50 x 70 cm. Guache sobre papel

7. MAIS ALGUMAS PALAVRAS...

Quase trinta anos após o acidente radioativo que marcou a história de Goiás, de modo geral, e de Goiânia, de maneira específica, que influenciou e repercutiu na mídia e no cenário artístico brasileiros e internacionais, o assunto e o ocorrido ainda são discutidos e lembrados devido às suas consequências trágicas para as pessoas e a cidade, nas quais deixou marcas profundas que permanecem, que carregam consigo. Em 2014 foi realizada uma exposição individual de Siron Franco no MAG e, entre as obras expostas, quinze fazem parte da *Série Césio 137*, Goiânia, Rua 57. As obras expostas no MAG são do acervo adquirido pela instituição por meio do Prêmio Marcantonio Vilaça/ FUNARTE 2013. Segundo a diretora do MAG, as obras da *Série Césio 137* adquiridas pelo Museu, compostas por desenhos em têmpera vínicla e uma pintura em técnica mista, além de completarem a trajetória de Siron Franco, são importantes, pois tais imagens marcam fortemente a história de Goiás (PEREIRA, 2014, p. 9-16). O MAG produziu também um catálogo sob a curadoria de Aguinaldo Coelho, no qual estão presentes quinze imagens da *Série Césio 137*, cinco obras da *Série Embalagens*, e uma pintura até então inédita.

O processo de construção artístico de Siron Franco, além dos aspectos estéticos, históricos, psicológicos e sociais apontados, mostra o engajamento político e espacial do artista que pode ser percebido a partir de suas obras, sendo elas compostas, muitas vezes, por elementos constituintes da realidade que o cerca, como o cerrado, por exemplo, ou seja, elementos que permitem uma análise acerca da própria realidade local com suas cores, tonalidades, traços... Com suas produções Siron Franco almeja tocar o espectador e chamá-lo para refletir sobre os acontecimentos trágicos e o sofrimento dos seres humanos em sociedade, suas agruras. Reafirmamos que são múltiplas as possibilidades e os métodos para a interpretação artística, de modo geral, e, em específico, da *Série Césio 137*, mas acreditamos poder adentrá-la ao contextualizá-la e questioná-la, na busca de meios para irmos para além do simples “ver”, trilhando caminhos que levam ao diálogo interdisciplinar entre Arte e História.

REFERÊNCIAS

1- Fontes

FRANCO, Siron. *2ª vítima rua 57*. 1987. 155 x 135 cm. Técnica Mista. *Galeria Clima* - Galeria de Arte Contemporânea. Brasília;DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 5 set. 2016.

_____. *Goiânia rua 57 outubro de 1987*, 1987. 40 x 60 cm. Guache sobre papel *Galeria Clima* - Galeria de Arte Contemporânea. Brasília;DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 5 set. 2016.

_____. *O mapa*, Série Césio, 1987. 160 x 200 cm. Técnica Mista. *Revista da UFG*: dossiê Césio 137, Goiânia, ano IX, n. 1, p. 46.

_____. *Primeira vítima*. 1987. 155 x 135 cm. Técnica mista. *Galeria Clima* - Galeria de Arte Contemporânea. Brasília;DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 7 set. 2016.

_____. *Rua 57*, 1987a. 40 x 60 cm. Guache sobre papel. *Galeria Clima* - Galeria de Arte Contemporânea. Brasília;DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 7 set. 2016.

_____. *Rua 57*, 1987b. 90 x 110 cm. Técnica Mista. *Galeria Clima* - Galeria de Arte Contemporânea. Brasília;DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 7 set. 2016.

_____. *Produções Série Césio* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <andresarteshist@gmail.com> Em: 11 out. 2016.

2- Bibliografia

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970: subsídios para uma história social de arte no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

BARREIRO, Gabriel Pérez; BLANCO, Lidia. *Siron Franco, Pinturas dos 70 aos 90*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1998.

BERTAZZO, Lúcia. *O ativismo ambiental nas ações e instalações de Siron Franco 1986-2008: A arte como estratégia de divulgação*. 2009. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

BORGES, Weber. *Eu também sou vítima: a verdadeira história sobre o acidente com o césio em Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2003.

BUORO, Anamélia Bueno; KOK, Beth; ATIHÉ, Eliana Aloia. *Cicatrizes: a arte e a natureza em obras de Frans Krajcber, Siron Franco, Roberto Burle Marx*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

CHAVES, Elza Guedes. *Atos e omissões: acidente com o césio 137 em Goiânia*. 1998. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas – SP, 1998.

COSTA, Iêda Rubens. *Césio 137*. Goiânia: Editora Vieira, 2011.

KEHRWALD, I. P. Ler e escrever em artes visuais. In: NEVES, I. C. B.; et al. (Orgs.). *Ler e escrever: compromisso de todas as áreas*. 7. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006. p.23-33.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens - uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo – SP, v. 23, n. 45. p.11-36, 2003.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso. O acidente com o césio 137 e a estética do sublime. *Locus. Revista de História*, Juiz de Fora – MG, v.37, n. 1, p.141-165, 2013.

PASSOS, Carlos Sena. Ensaio visual. Siron Franco: Goiânia, Rua 57. *Revista da UFG: dossiê Césio 137*, Goiânia, ano IX, n. 1, p. 40-43, ago. 2007. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/agosto2007/textos/dossieSiron.htm>. Acesso em: 12 abr. 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SCARPELINE, Rosaelena. Lugar de morada versus lugar de memória: construção museológica de uma Casa Museu. *Revista Musear*. Ouro Preto – MG, Universidade Federal de Ouro Preto, ano 1, n. 1, p. 77-91, jun. 2012.

LEITURA DE IMAGEM – SIRON FRANCO
O mapa, 1987. 160 x 200 cm. Técnica mista.

“A arte é quase tão antiga quanto o homem.”

(FISCHER, 1963).

Ao apresentar *O mapa*, vocês podem começar perguntando:

O que vocês veem nesta imagem?

Quais elementos e formas podemos reconhecer?

Como são as linhas? Retas ou curvas?

O que é um mapa?

Por que Siron Franco fez essa representação? Quais eram suas intenções?

Conexão com os Símbolos

De maneira geral, os mapas são considerados meios de comunicação, com o intuito de orientar, direcionar, limitar, identificar, determinada área geográfica, um dado território. No mapa, enquanto objeto de orientação espacial, encontram-se os elementos cartográficos, que são orientações importantes ao observador, como títulos, dados ou informações, como, por exemplo, datas, reconhecidas e chamadas de fontes, ou ainda as legendas, que são primordiais, pois revelam os códigos e símbolos usados, que geralmente são formas, cores, letras e números. Assim, com a tela *O mapa*, Siron Franco também direciona e orienta, por meio de legendas, delimita o lugar, o espaço geográfico urbano, demarcado pela tragédia com o Césio 137.

Sugestão!

Com linhas retas, curvas, contínuas e curtas, o artista traça e estabelece demarcações, horizontais e verticais, que se cruzam, criando, dessa maneira, pontos de encontros. Marca a imagem, linhas paralelas e, ainda, quadrados, círculos e outras figuras geométricas. Na extremidade esquerda, figura um semicírculo, cinza-esverdeado, da mesma cor que os dois círculos menores, presentes no lado direito da imagem. Quadrados e círculos possuem significações estabelecidas nas representações sobre as cidades, como o de estabilidade para quadrados, e de movimento e dinamismo que podem remeter aos círculos. Na contemporaneidade as cidades recebem simbologias que apontam para as características de maternidade, que envolvem relações de proteção e limite (CHEVALIER; GHEERHBRANT, 2006, p. 238), as quais, a posteriori serão melhor abordadas.

Para Refletir...

O artista narra facetas do ocorrido tratando dos espaços percorridos pela contaminação, utilizando também em sua poética, as relações de afeto que temos com os lugares dos quais viemos ou vivemos, a terra pátria e a casa como lugares de refúgio e segurança, ameaçados e transformados pela contaminação e pela espetacularização midiática. Tais imagens falam e representam o desastre, narram o acidente e o processo complexo que o envolve, como o trauma e ação invasiva e destrutiva de um mundo de referências que davam ancoragem ao viver e às experiências dos habitantes do lugar.

Conversando com a obra *O mapa*

Observem as cores e os materiais usados pelo artista, as cores da terra, vermelha, laranja e preta são características cromáticas marcantes de *O mapa*. A descrição iconográfica da pintura está intrínseca na análise iconológica, pois, a pintura produzida com técnica mista é uma das produções da *Série Césio 137* em que o uso da terra como material pictórico, carrega densos valores simbólicos. Podemos encontrar esses diálogos entre signos e significados em *O mapa*, o emprego da terra como material pictórico, marca e reitera o sentimento de pertencimento, de pátria, de maternidade, que tanto a terra quanto a cidade ostentam.

Além das referências ao circuito espacial da contaminação e tragédia, percebemos as consequências em relação aos espaços. Essas ruas, esses logradouros, após o acidente, como já também exposto, sofreram desvalorização econômica, ainda que situados em partes centrais da cidade; as casas, os terrenos, juntamente com seus habitantes, foram marginalizados, discriminados e considerados perigosos

Fiquem sabendo!

Siron Franco recebeu o pedido de jornalistas para desenhar o espaço do bairro atingido, uma vez que ele, conhecia muito bem o lugar; já havia morado naquele território durante mais de vinte anos. Dessa forma, através do desenho desse espaço, se poderia entender melhor o percurso percorrido pelo Césio 137 em sua saga fatal. Assim, além de tal rascunho do espaço, Siron Franco começou a esboçar e produzir uma série de desenhos e pinturas. (BERTAZZO, 2009, p.60).

Referências

BERTAZZO, Lúcia. *O ativismo ambiental nas ações e instalações de Siron Franco 1986-2008*. A arte como estratégia de divulgação. 2009. 344 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERHBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Lisboa: Ulisseia, 1963.

FRANCO, Siron. *O mapa, Série Césio*, 1987. 160 x 200 cm. Técnica Mista. *Revista da UFG: dossiê Césio 137*, Goiânia, ano IX, n. 1, p. 46.



LEITURA DE IMAGEM – SIRON FRANCO

Rua 57d, 1987. 40 x 60 cm, Guache sobre papel.

"Ao olhar, agora, para a Série Césio de Siron Franco recompomos todo o impacto que o acidente acarretou sobre a paisagem física e humana de Goiânia, revivemos a experiência de um trauma coletivo pulsante ainda em nossa memória. A série percorre um trajeto pela paisagem afetada pelo césio. É simultaneamente lamentação, questionamento, revolta, denúncia, perplexidade, atitude e engajamento, diante da contaminação de um lugar íntimo e público apossado pela eminência do perigo e coberto pela sombra da morte." (PASSOS, 2007).

Professores, a obra *Rua 57* pode estimular os alunos para refletir sobre os espaços em que vivemos, a paisagem cotidiana que circulamos. É interessante que os alunos percebam a íntima relação que temos com a memória dos lugares.

Percepções, reconhecimento....Os espaços

Notem que o artista explorou formas que são facilmente reconhecidas pelo espectador; em sua iconografia estão elementos que compõem a paisagem cotidiana da capital como casas, árvores, terra e animais. Perguntem aos alunos sobre suas relações com o lugar que vivem, aproveite a oportunidade para propor repensem as ações humanas nos espaços coletivos; chame atenção dos alunos para os lugares que abrigam a memória, pode ser nossas casas, a rua, as praças e, inclusive a escola.

Conversa com a *Rua 57*

A obra fez você lembrar de algo?

Você consegue fazer alguma relação entre o que vê e sua vida?

Ela representa algo que é importante para você?

Vejam, a paisagem construída pelo artista é constituída por elementos da natureza, como árvores e animais. As árvores foram representadas na frente e ao fundo da casa; usando a cor branca e o laranja. O artista cria representações simples, mas que ocupam, consideravelmente, o espaço pictórico. Essas figuras também brilham, como o interior da casa, chamando a atenção para a complexidade e extensão da contaminação pela radiação, tão poderosa e devastadora, que não está limitada apenas àqueles que tiveram contato direto com ela, mas com tudo que está em sua volta. E, assim também, se refere e figura os animais presentes.

*"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."* (OLIVEIRA, 2013).

Perguntem sobre os elementos simbólicos presentes na imagem

Sugestão!

Recorram a algumas possibilidades de interpretação da simbologia da casa, notamos o quanto é intensa a relação do ser humano com ela, estando colocada no alto do patamar daquilo que lhes é mais importante.

"como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo" (CHEVALIER; GHEERHBRAINT, 2006, p. 196).

Na descrição de sua simbologia ainda encontramos:

"A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio materno" (CHEVALIER; GHEERHBRAINT, 2006, p. 196).

Atenção!

Outra figura importante na pintura *Rua 57* é a forma piramidal ou triangular, também presentes em várias outras produções da *Série Césio 137*; na cor de terra, que remete ao processo de descontaminação do território, do local. Em outras imagens da *Série Césio 137*, as mesmas formas são representadas. A descontaminação dos lugares atingidos foi um processo traumático para todos os envolvidos e vizinhos da tragédia, uma vez que tiveram de sair de suas casas, abandonar seus objetos, pertences, animais, enfim, tudo que constituía o ambiente da rua 57 tornou-se rejeito radiativo.

Observe!

Rua 57, a presença de palavras e algarismos no canto esquerdo. Siron Franco sinaliza o local a que se refere: Rua 57, e no canto direito, sua assinatura e o ano da obra, que marca o acontecido em 1987. Siron Franco, se comunica efetivamente com o espectador, indica, diretamente a rua 57 e o ano de 1987, como marcados pela radiação com o Césio 137 em Goiânia.

Saiba mais...

No acidente com o Césio 137, ficou evidenciado nos relatos, e até em outras representações sobre o acidente, como por exemplo no filme *Pesadelo de Goiânia*, que a casa, juntamente com o Ferro-Velho onde a cápsula foi aberta, foram os cenários protagonistas da tragédia.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERHBRAINT, Alain. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

FRANCO, Siron. *Rua 57*, 1987. 40 x 60 cm. Guache sobre papel. *Galeria Clima* - Galeria de Arte Contemporânea. Brasília/DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 7 set. 2016

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso. O acidente com o césio 137 e a estética do sublime. *Locus. Revista de História*, Juiz de Fora, v.37, n. 1, p.141-165, jul. 2013.

PASSOS, Carlos Sena. Ensaio visual. Siron Franco: Goiânia, Rua 57. *Revista da UFG: dossiê Césio 137*, Goiânia, ano 9, n. 1, p. 40-43, ago. 2007. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/agosto2007/textos/dossieSiron.htm>. Acesso em: 12 abr. 2016.



LEITURA DE IMAGEM – SIRON FRANCO

Primeira vítima, 1987, 155 x 135 cm, Técnica Mista.

“Não explicamos as imagens [...] explicamos comentários a respeito das imagens.”
(MANGUEL, 2001).

Para interpretação da imagem é necessário o questionamento, de dado a partir de uma base previamente imaginada da própria obra, como por exemplo, o material usado, as condições em que a mesma foi produzida, suas intencionalidades e seus significados.

Vamos começar?

Para iniciar o processo de leitura, apresente a imagem *Primeira vítima*.

Peçam aos alunos que descrevam a imagem. Troquem informações, percepções, conversem sobre as formas, cores, texturas encontradas...

O que vocês percebem?

Quais cores são privilegiadas pelo artista?

Quais seriam as intenções do artista na escolha das cores?

Sugestão!

Chamem atenção dos alunos para a paleta cromática usada pelo artista e a relação simbólica do uso da cor branca. Segundo Chevalier e Gheerhbraint (2006, p.141) o branco pode ser colocado no início e ao término da vida, neste caso, o término, ou seja, a morte que simboliza o momento transitório, situado no ponto do encontro do visível e do invisível:

“[...] é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento”. (CHEVALIER; GHEERHBRAINT 2006, p.141).

Observem o diálogo sensível entre a preocupação temática e a simbologia da cor: “o branco produz sobre a nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto.” (KANDISKY apud CHEVALIER; GHEERHBRAINT, 2006 p. 142).

Siron Franco, ao privilegiar o branco ilumina o luto, reagindo, ao contrário dos pensamentos do senso comum, de que o preto é a cor do luto. É cor da representatividade dos rituais, nesse caso da morte.

Vocês podem ainda abordar a complexidade das consequências da radiação, mostrando, por exemplo, aquelas fatais, mas também as consequências sociais do desastre. Recorram ao folheto e outras fontes se necessário.

A que situação refere-se a imagem?

Dica!

Primeira vítima é uma obra de grande carga emocional, iniciando pelo título que carrega o peso daquela que é inocente, a vítima.

Tentando uma aproximação maior com a pintura *Primeira vítima*, a representação da forma que ocupa a parte central da obra, sugere um corpo deitado, não que as formas produzidas pelo artista imitassem o corpo humano, ao contrário, não visualizamos braços, nem pernas, mas quase na parte central, podemos perceber um rosto de perfil.

Seria um corpo masculino ou feminino? Pela imagem, de início, não sabemos, mas, uma memória forte do acidente é a dos primeiros envolvidos com a radiação em uma das primeiras casas em que o material transitou. Assim trata-se de Maria Gabriela, de 37 anos, que foi, inclusive, quem deixou o material na vigilância sanitária no dia 28 de Setembro sob uma cadeira. Maria Gabriela foi umas das protagonistas dessa tragédia, a primeira vítima do “Pesadelo de Goiânia”.

Qual foi sua primeira reação com a obra de arte?

O que fez você sentir ou pensar assim?

Você gostou da obra à primeira vista?

Converse com os alunos sobre algumas das possibilidades de discussões essa obra pode provocar. Uma sugestão pode ser a dimensão do medo e da incerteza quanto ao futuro, a questão do preconceito, as problemáticas iminentes aos traumas coletivos, as relações de poder, o descaso das autoridades em relação às vítimas da tragédia que foram a contaminadas com material radioativo, além do despreparo no descarte desse tipo de material hoje empregado amplamente em muitos equipamentos hospitalares, e a omissão dos órgãos públicos ou ausência de fiscalização efetiva de tais materiais.

Fiquem atentos!

Siron Franco escreve “Primeira vítima”, e ao lado traz o símbolo internacional da radiação nuclear, chamado Trifólio, que possui ao centro um círculo, que representa a fonte radioativa e ao redor as três pás representando a atividade que dela irradia. Símbolo esse presente em outras tantas pinturas e desenhos da *Série Césio 137*.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERHBRAINT, Alain. *Dicionário dos símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

FRANCO, Siron. *Primeira vítima*. 1987. 155 x 135 cm. Técnica mista. Galeria Clima - Galeria de Arte Contemporânea. Brasília:DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?fig_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 7 set. 2016.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens* - uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



LEITURA DE IMAGEM – SIRON FRANCO
 2ª vítima, 1987. 155 x 135 cm. Técnica Mista.

“Toda imagem conta uma história”.

(BURKE, 2004).

Exponha a imagem 2ª vítima aos alunos

Conversem sobre o título da obra, faça alguns questionamentos acerca da imagem e apresente fatos históricos.

O que você percebe na imagem?

É uma representação? Sobre o quê? Quem?

O título sinaliza o tema do artista?

Existem sinais ou símbolos? O que eles dizem?

O que o artista quis dizer? É sobre o passado? Quando? Onde?

Em vários desenhos da *Série Césio 137* encontramos diversas figuras humanas, dentre elas, quatro receberam atenção especial, sendo denominadas de *Primeira vítima*, *2ª vítima*, *Terceira vítima* e *Quarta vítima*. São pinturas em tela, com técnica mista, que foram dedicadas a representar, em específico, os quatro primeiros atingidos pelo acidente, os quais vieram a óbito (OLIVEIRA, 2013, p.158).

Dica !

Observe na imagem, a delimitação entre a figura e o fundo, a simetria das formas, e a separação das pernas do corpo, o que causa estranheza. Não obstante, essa atitude, de representar o corpo fragmentado, em parte decomposto, resultado dos efeitos radioativos, também é evocada pelo artista no emprego da cor azul, tanto nas escritas, sobretudo a superior, quanto por todo o corpo representado também em um tom de azul mais acinzentado.

Fique sabendo...

Leide das Neves foi umas das primeiras pessoas a ter contato direto com o material radioativo e faleceu aos 6 anos de idade, no dia 23 de outubro de 1987, pois o Césio 137, também, contaminou a casa da menina, que se tornou um símbolo da tragédia. Nos relatos do acontecimento constam que a menina ficou encantada com o brilho da radiação, e brincou com o material enquanto se alimentava.

As primeiras vítimas do desastre entram em contato direto com a cápsula, sendo elas Leide das Neves Ferreira, Maria Gabriela Ferreira e os funcionários do ferro-velho Israel Batista dos Santos e Admilson Alves de Souza. Mas, o número de vítimas posterior ao acidente é incalculável.

A Morte e o Medo da Radiação

As mortes das primeiras vítimas, foram acompanhadas dos rituais próprios desse tipo de passagem, como o velório e o sepultamento, naquele mês de Outubro de 1987, geraram momentos de forte impacto. As primeiras vítimas foram sepultadas no Cemitério Parque, no bairro Urias Magalhães, em Goiânia, em caixões de chumbo. Não foi um ritual de despedida como temos em nosso imaginário diante da dor e sofrimento daqueles que perderam seus entes queridos. No enterro de Maria Gabriela, houve protestos de aproximadamente duas mil pessoas, a maioria moradores do bairro. Estes, enfurecidos com a presença dos *corpos contaminados*, apedrejaram o carro blindado que transportava o caixão no percurso do Aeroporto até o Cemitério Parque (BORGES, 2003, p.135-136).

De olho nos símbolos!

Siron Franco grafa de maneira expressiva os signos que evocam a infância e a morte, entre outra simbologias, *2ª vítima*, com tinta azul na parte superior da pintura e, em sua parte inferior, em cinza, traz o local do ocorrido, Rua 57, acrescentado ao lado de sua assinatura. Siron Franco provoca o espectador a refletir a respeito da continuidade da morte, afirma o evento por meio da identificação do lugar.

A figura da criança é a representação da infância, que simboliza a inocência (CHEVALIER; GHEERHBRANT, 2006, p.302). Infância ceifada; inocência contaminada, corrompida. Talvez, diante desse sentimento de pureza e ingenuidade, Siron Franco posiciona a figura infantil na delimitação do branco, como se fosse resguardado, protegido, mas ao mesmo tempo solitário, assim como a morte.

Referências

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Educ, 2004.

FRANCO, Siron. *2ª vítima*. 1987. 155 x 135 cm. Técnica Mista. *Galeria Clima* - Galeria de Arte Contemporânea. Brasília; DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?fig_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>>. Acesso em: 5 set. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERHBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.



LEITURA DE IMAGEM – SIRON FRANCO

Rua 57, 1987. 90x110cm. Técnica Mista.

"ler um texto pictórico é adentrar em suas formas, linhas, cores, volumes e particularidades, na tentativa de desvelar um código milenar que muitas vezes não está explícito, nos é desconhecido e, por vezes, nos assusta."

(KEHRWALD, 2006).

É possível reconhecer na imagem uma pessoa?

Como ela é?

O que parece estar fazendo?

O que representa as áreas luminosas?

Possibilidades...

Nessa pintura, a presença da figura humana está simplificada e sobreposta por sombras e brilhos, assim, os elementos expressivos, ocupam toda a dimensão do espaço pictórico. No entanto, a figura humana ocupa o lado esquerdo do quadro. Na primeira figura, à frente, apenas a cabeça, de perfil, brilha devido ao uso do branco, se tornando um dos pontos que atraem o olhar do espectador. Além da representação do rosto, a mão direita também recebe esse tratamento de destaque, uma vez que aparece juntamente com um elemento identificado com uma cápsula, e que remete ao material Césio 137 por também se destacar pelo brilho do branco, e, ainda, pelo reflexo de outro ponto brilhante, muito semelhante ao da mão, porém dentro do corpo, representado pela sombra preta. Pode ser uma das partes mais intrigantes da imagem, além é claro, da estranha condição da figura, da qual sai algo viscoso de sua boca. Esse jogo simbólico, de cores e formas, remete ao efeito do material radioativo, que reluz e seduz pelo brilho. Sob o ponto brilhante do corpo, semelhante a uma cápsula, percebe-se a sombra de um triângulo, assim como no canto esquerdo dessa figura geométrica temos também o trifólio, ainda que evanescente. Siron Franco não ignora o símbolo da radioatividade na morte.

Quais os códigos inscritos por Siron Franco?

O triângulo de três pontas, pode remeter a elementos naturais, em específico ao fogo, assim como também estabelece diálogos com o coração.

"Trata de símbolo da natureza divina do Cristo e de sua natureza humana." (CHEVALIER; GHEERHBRANT, 2006, p. 904).

Atenção!

A leitura da imagem é a construção de uma narrativa, nosso mundo é constituído por imagens e são símbolos que expressam e emitem mensagens e sinais. Logo, podemos, por meio das imagens produzidas pelo artista, construir conhecimento acerca do mundo em que vivemos. (MANGUEL, 2001, p.21).

Convidem seus alunos para descrever verbalmente a imagem *Rua 57*, provavelmente irão identificar a sombra humana, as palavras, o uso intenso do vermelho e os pontos de brilho do branco. Deixem todas as informações emergirem, e busquem interagir as diferentes observações entre os alunos.

Dica!

Chamem atenção para o fundo vermelho, como a própria terra do cerrado goiano. Despertem também para o ato do artista, o lugar e o endereço da tragédia, a dimensão do escrito ultrapassa aquela de tímida assinatura do artista. O nome de Siron Franco e o da rua onde a cápsula foi aberta, Rua 57, fazem parte tanto da representação, quanto da figura humana. Aliás, elas criam uma dinâmica entre a figura geométrica, um triângulo, onde a mão e o ponto iluminado, seria a capsula de Césio 137?

Quem é Siron Franco?

Qual sua posição no campo artístico em Goiás e no Brasil?

Suas produções possibilitam algum tipo de conhecimento

sobre a história de Goiás e da cidade de Goiânia?

Para Refletir...

Siron Franco, ao produzir a *Série Césio 137*, narra as experiências e situações vividas por aqueles atingidos pela radiação em 1987 e possibilita a memorização e a rememoração dessa história traumática que atingiu várias esferas da vida social.

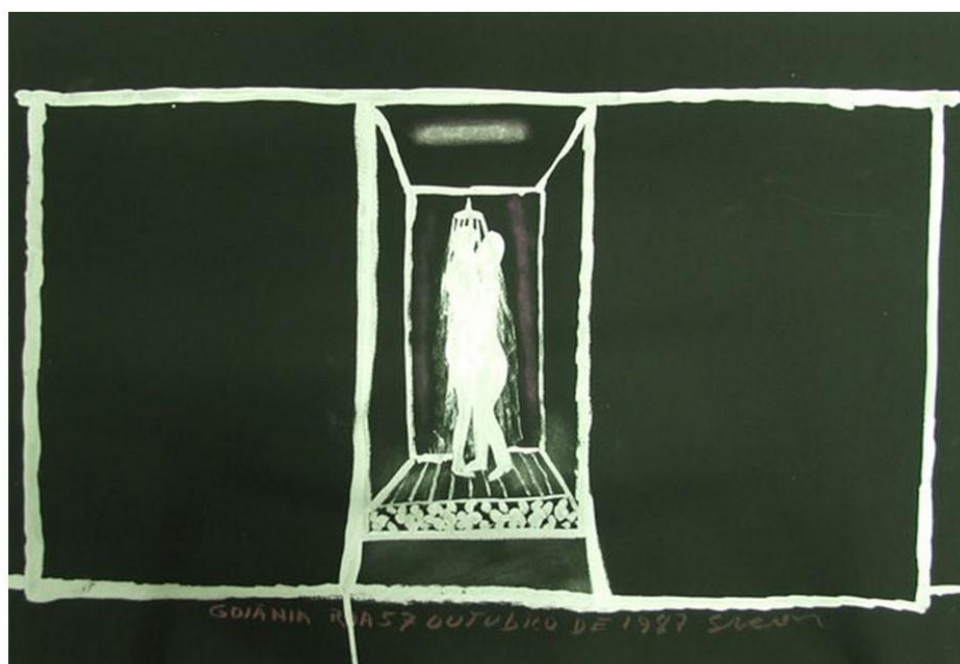
Converse com seus alunos, sobre os desenhos e pinturas que guardam traços e vestígios do ocorrido, podendo fazer retornar o passado vivenciado, aquilo o qual pode parecer esquecido, mas que permanece, às vezes, no inconsciente. (RICOEUR, 2007, p. 452-453).

Sugestão!

Apresentem o artista goiano Siron Franco. Utilizem o livreto que acompanha esse material para conversar com os alunos sobre a função do artista na sociedade e aproveitem para investigar outros artistas nacionais e estrangeiros que usam a arte como meio de denúncia das injustiças e sofrimentos sociais.

Referências

- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Baur: Educus, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERHBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- FRANCO, Siron. *Rua 57, 1987a*. 90 x 110 cm. Técnica Mista. Galeria Clima - Galeria de Arte Contemporânea. Brasília:DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 7 set. 2016.
- KEHRWALD, Isabel. Petry. Ler e escrever em artes visuais. In: NEVES, Iara. Conceição. B. et al. (Orgs.). *Ler e escrever: compromisso de todas as áreas*. 7. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2006. p.23-33.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens - uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.



LEITURA DE IMAGEM – SIRON FRANCO

Goiânia Rua 57 outubro de 1987. 40 x 60 cm. Guache sobre papel.

"Considerada o centro do mundo, a partir dela traçamos nossos perfis, nossa memória marcada pelo tempo passado na casa morada, nascimento, casamento, formatura, morte, etc. Mesmo nosso tempo social é formado nela, é lá que foi determinado o tempo de dormir e acordar, de comer e de brincar, de ir a escola ou ao trabalho, criamos raízes com a casa e lá construímos nosso passado sonhando com nosso futuro." (SCAPELINE, 2012, p. 87).

Além dos espaços externos e públicos, como a rua, Siron Franco expôs a presença da radiação no interior da casa, presença que ultrapassa espaços da residência abertos ao público, como uma sala de visitas, e que abrigam as intimidades de seus moradores. *Goiânia Rua 57 outubro de 1987* trata, com sensibilidade, da sedução e do brilho da morte nos lugares da casa mais íntimos e das práticas mais privadas.

Você, seu mundo, suas experiências...

A obra fez você lembrar algo?

Você consegue fazer alguma relação entre o que vê e sua vida?

Ela representa algo que é importante para você?

Sugestão!

Discorram com seus alunos sobre o valor simbólico da casa, como lugar que vivemos e responsável por tantos significados e construções identitárias. Encontramos atrelados aos domicílios significados construídos histórica e culturalmente; uma série de hábitos, práticas e experiências humanas, as mais variadas, dentre elas as religiosas e intelectuais. A função da casa no mundo moderno e contemporâneo é abrigar e preservar a vida de seus habitantes e familiares.

Conversem com os alunos sobre a representação do ambiente doméstico, busquem trilhas na trajetória do césio 137 pelos interiores das residências e resalte o impacto que ocasionou na história dos moradores de Goiânia, que, até então, era considerada dentro de certa normalidade.

As pessoas que se contaminaram diretamente, como moradores que compartilharam do material radioativo, tiveram suas vidas e histórias expostas em muitos níveis, como, por exemplo, no processo de descontaminação. No processo de limpeza dos interiores das residências muitas famílias saíram de suas casas ante a presença da vigilância sanitária; outros tiveram seus rostos estampados em capas de revistas e jornais. Após a descoberta do acidente, a mídia nacional, vinculava nomes das vítimas em muitas narrativas expondo seus rostos, hábitos, costumes, sua vida privada.

Conversando com *Goiânia Rua 57 outubro de 1987*

As linhas brancas saltam aos nossos olhos, do fundo preto, do interior de uma casa, talvez um dos cômodos de maior privacidade doméstica, o banheiro. Com linhas paralelas e formas geométricas, sem grandes detalhes ou realismo, Siron Franco constrói uma cena, na intimidade do banheiro, composta por duas pessoas abraçadas, enquanto a água cai do chuveiro sobre seus corpos. Instiga-nos tal cena por seu toque de sedução que desperta o desejo de invasão das privacidades, a curiosidade e o voyeurismo que anseia por adentrar os lugares mais resguardados e mirar as práticas mais escondidas e preservadas da vida privada.

O brilho e a sedução

É comum em várias narrativas relacionadas ao acidente, o encantamento das vítimas pelo brilho incandescente emanado do conteúdo da misteriosa e enigmática cápsula fatal. O encantamento, o fascínio provocado pelo brilho, assim como a curiosidade por aquele objeto desconhecido remetem à cápsula de metal que abrigava o material radioativo, à caixa de Pandora, mito grego que envolve, sobretudo a curiosidade e a relação vida e morte, uma caixa que nunca deveria ser aberta. No entanto Pandora convence Epimeteu a desobedecer e abrir a caixa, soltando todos os males, doenças, tristezas e até a morte pelo mundo, mas também a esperança que estava ali aprisionada. Assim, então, como os males, a esperança também escapa para o mundo. O encantamento, a curiosidade também movem os personagens da história de 1987 em Goiânia. Ao recolherem a cápsula no prédio abandonado, levá-la consigo na esperança de proverem suas existências, e ao abri-la, os males, assim como no mito grego, se espalharam pela cidade (BUORO; KOK, ATIHÉ, 2007, p. 31, 54).

Para Refletir...

Professores, vocês podem conduzir os alunos por caminhos que trilham reflexões sobre consequências que o acidente acarretou a paisagem de Goiânia seja no aspecto físico e geográfico, mas também relacionadas à memória daqueles moradores que tiveram seus espaços soterrados e destruídos no processo de descontaminação do Césio 137.

Referências

BUORO, Anamelia Bueno; KOK, Beth; ATIHÉ, Eliana Aloia. *Cicatrizes: a arte e a natureza em obras de Frans Krajcber, Siron Franco, Roberto Burle Marx*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

FRANCO, Siron. *Goiânia rua 57 outubro de 1987*, 1987. 40 x 60 cm. Guache sobre papel *Galeria Clima* - Galeria de Arte Contemporânea. Brasília:DF. Disponível em: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=85#>. Acesso em: 5 set. 2016.

SCARPELINE, Rosaelena. Lugar de morada *versus* lugar de memória: construção museológica de uma Casa Museu. *Revista Musear*. Ouro Preto, ano 1, n. 1, p. 77-91, jun. 2012.

ANEXO**1- Carta de Autorização de uso de Imagens****AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGENS**

Pelo presente instrumento, eu, Siron Franco, portador do CPF146.439.951-49 e RG119.435 2 via, autorizo Andresa Maria dos Santos, portadora do CPF 919848741-87 e RG 4027884, mestranda no Programa de Pós-Graduação Stritu sensu, em História, nível Mestrado Profissional, da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, orientanda do Prof. Dr. Valdeci Rezende Borges, a usar as imagens das obras pertencentes a “Série Césio 137”, e outras produções disponíveis na mídia, de minha autoria, no desenvolvimento de sua pesquisa interdisciplinar, com foco central na convergência histórica entre o acidente radioativo ocorrido em Goiânia, em 1987, com o Césio 137, e as imagens resultantes dessa tragédia.

Estou ciente que o uso das imagens, acima autorizadas, terá fins, exclusivamente, educativos, pedagógicos e acadêmicos, sem caráter financeiro e lucrativo.

Por ser a expressão da verdade, dato e assino o presente termo de autorização.

Goiânia, 28 de Setembro de 2016


Siro Franco