



**O trauma nas imagens
após Chernobyl**

Dunya Pinto Azevedo

Artigo recebido em: 06/07/2017
Artigo aprovado em: 24/10/2018

DOI 10.5433/1984-7939.2018v14n25p163

O trauma nas imagens após Chernobyl*

The trauma in the images after Chernobyl

Dunya Pinto Azevedo**

Resumo: *Este artigo propõe uma reflexão sobre a fotografia documental contemporânea ligada ao trauma após o acidente nuclear de Chernobyl, na Ucrânia, em 1986. Pretendemos investigar como os vestígios do trauma se inscrevem nas imagens. Tomaremos como corpus empírico algumas imagens do fotógrafo francês Guillaume Herbaut, publicadas no livro Tchernobylsty, feitas em Kiev e na cidade abandonada de Prypiat, alguns anos após o acidente.*

Palavras-chave: *Fotografia. Trauma. Chernobyl. Memória.*

Abstract: *This paper proposes a reflection on contemporary documentary photography related to the trauma after the 1986 nuclear accident in Chernobyl, Ukraine. We intend to investigate how the traces of trauma are inscribed in the images. We will take as empirical corpus some images of the French photographer Guillaume Herbaut, published in the book Tchernobylsty, made in Kiev and in the abandoned city of Prypiat, a few years after the accident.*

Keywords: *Photography. Trauma. Chernobyl. Memory.*

* Este artigo resulta da pesquisa de doutorado no Programa de pós-graduação em Comunicação Social da UFMG defendida em 2016. Uma parte da pesquisa foi realizada com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamentode Pessoal de Nível Superior (CAPES) em estágio doutoral na Paris 1-Panthéon-Sorbonne, em Paris com orientação do professor Michel Poivert.

** Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Design pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Professora de Fotografia da Universidade Fumec, em Belo Horizonte.

Introdução

No âmbito da fotografia documental, um novo modo de testemunhar os acontecimentos históricos ganha espaço e importância crítica. Buscando abordar as situações traumáticas de outra forma, por um viés menos direto e menos sensacionalista, alguns fotógrafos contemporâneos se voltam para os vestígios deixados pelo fato histórico. Não mais interessados na catástrofe no momento em que ela acontece, eles chegam ao local para recolher os cacos e recontar a história.

Esses trabalhos marcam, talvez, uma relação mais próxima entre o fotógrafo e o objeto fotografado e propõem, a partir do que restou, um questionamento das situações dramáticas vividas pelos seres humanos. O tempo é lento e se inscreve nos vestígios, nos resíduos, no que ficou. Essa forma de testemunhar a história, que se distancia da abordagem fotojornalística e ganha espaço em livros e galerias de arte, é, segundo Michel Poivert (2010), uma nova *arte da memória*¹. Em seu livro, *La photographie contemporaine*, Poivert (2010, p. 108, tradução nossa) questiona: “o lugar da arte se tornou a nova mídia ou o testemunho reformulado teria encontrado um novo uso?”²

1 O termo “Arte da memória”, que faz referência à obra clássica de Frances Yates, *The art of memory*, nasceu na Antiguidade grega como um procedimento artificial de mnemotecnica, útil à Retórica. Phillippe Dubois (2012, p. 315), em “O ato fotográfico”, parte da tradição da “arte da memória” para fazer uma aproximação entre a fotografia e nosso aparelho psíquico, pois, para ele, a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno.

2 “Le lieu de l’art est-il devenu ce nouveau média où le témoignage réformé trouverait un nouvel usage?”

Se a crença de que o documento fotográfico proporciona um registro direto e objetivo da realidade já não se sustenta mais na atualidade, por outro lado, a possibilidade de a fotografia ser associada à arte para criticar as realidades sociais está mais forte do que nunca (LOYD, 2012, p. 456). Alguns desses trabalhos buscam, de empréstimo, segundo Poivert (2010, p. 80), os modelos de construção iconográfica que conciliam os códigos históricos da fotografia (instantaneidade, enquadramento etc.) e os da pose, herdada do teatro, da pintura e da escultura.

Dentre os fotógrafos que buscaram essa nova abordagem dos acontecimentos, podemos citar o francês Luc Delahaye, que teve longa experiência no fotojornalismo. Em sua série *History*, iniciada em 2001, direciona seu foco para a história dramática recente em locais de conflito, criando cenas e dirigindo os fotografados. O resultado são fotografias panorâmicas em grande formato, feitas no Afeganistão e no Iraque, que compõem o que Charlotte Cotton (2010) define como quadros vivos (*tableaux vivants*).

Um exemplo de fotografia documental voltada para degradação da vida e a condição marginalizada das pessoas é o trabalho do fotógrafo ucraniano Boris Mikhailov, que também teve experiência no fotojornalismo e tornou-se figura de destaque na arte contemporânea. Em seu projeto *Histórico de caso* (1997-1998), retrata a desintegração social da Ucrânia, a marginalização das pessoas após a dissolução da União Soviética e a queda do comunismo na década de 1990. Para isso, fotografou grupos de sem-teto em sua cidade natal, Kharkov, pagando para que posassem para ele.

Adotando a abordagem dos vestígios para refletir sobre as consequências de catástrofes históricas, também o fotógrafo

canadense Robert Polidori, nascido em 1951, produz a maior parte de suas imagens em ambientes vazios, revirados ou parcialmente destruídos, que foram abandonados depois de um choque violento. Entre seus trabalhos, destacam-se imagens feitas em Beirute, devastada pela guerra civil, e em Nova Orleans, destruída pelo furacão Katrina, em 2005. Polidori fotografou também a região de Chernobyl, quinze anos após o acidente nuclear de 1986.

Seguindo a linha dos vestígios de fatos passados, o trabalho de Guillaume Herbaut é baseado no questionamento dos acontecimentos a partir da memória. Pertencente a uma geração de artistas e fotógrafos atentos a essas inquietações contemporâneas, Guillaume Herbaut constrói sua narrativa a partir do que ficou na esteira da história traumática e propõe uma reflexão a respeito da condição humana diante das catástrofes.

Em seu trabalho produzido na Ucrânia após o acidente nuclear de 1986, Guillaume Herbaut empreende algumas viagens à região de Chernobyl, onde, em abril de 1986, houve um grave acidente nuclear, marcando para sempre a história daquele local. Várias pessoas morreram em consequência do contato com a radiação e muitas foram e ainda são vítimas de anomalias e de doenças como o câncer. A radiação causou também a contaminação de rios, florestas e animais.

Chernobyl é uma cidade localizada a 18 km da antiga usina nuclear e a 83 km da capital Kiev. Devido ao nome da cidade, toda a área é chamada de Zona de Chernobyl. A apenas 3 quilômetros da usina de Chernobyl, Prypiat era a cidade construída para alojar seus trabalhadores, onde moravam aproximadamente 30.000 pessoas. Um dia após o acidente, a cidade teve que ser evacuada, e

os moradores foram aconselhados a levar com eles alguns poucos pertences, pois a informação oficial era de que a evacuação seria temporária. Com o tempo, Prypiat tornou-se uma cidade fantasma. Como, até nos dias atuais, a cidade tem um nível de radioatividade acima do normal, seus antigos habitantes nunca mais puderam voltar.

O ensaio fotográfico produzido por Guillaume Herbaut em Kiev e na região evacuada de Chernobyl deu origem ao livro *Tchernobylsty*, publicado em 2001. Vindo de uma cultura essencialmente fotojornalística, Herbaut, neste ensaio sobre Chernobyl, desloca-se do fotojornalismo para realizar um trabalho cujo apelo é mais experimental. Em algumas das imagens do livro *Tchernobylsty*, o fotógrafo nos mostra as imagens do luto e do trauma. Ele escolhe os cenários, explorando a pose e as expressões corporais de seus fotografados e constrói, assim, sua autoria no trabalho.

Trauma

O choque provocado por um evento externo desencadeia o que Freud (1976) denominou de “fixação no momento do trauma”. Isso ocorre frequentemente com os sonhos dos traumatizados, em que eles voltam à situação traumática, da qual acordam em outro susto, numa tentativa atrasada e frustrada de evitar o que a provocou. Freud mostra que o evento traumático, mesmo quando coletivo, ressoa de modo único e particular para cada sujeito. A psicanálise vem, então, oferecer uma possibilidade de elaboração psíquica da experiência traumática, levando o sujeito a falar sobre seu sofrimento para responder ao trauma.

Enfatizando a importância do reconhecimento pelo outro das situações traumáticas vividas por alguém, o psicanalista Sándor Ferenczi (2011), contemporâneo de Freud, afirma que o trauma está relacionado a dois tempos: o primeiro é o da violação vivida por um sujeito e o segundo, mais nefasto ainda do que o primeiro, é o da negação do acontecimento traumático. Para o psicanalista, o que torna o traumatismo patogênico é a negação do sofrimento, a afirmação de que nada aconteceu. Negar às vítimas a possibilidade de falar sobre o que provocou o sofrimento seria, assim, contribuir com a perpetuação do trauma.

Para Ferenczi (2011, p. 125), o “choque” é equivalente à aniquilação do sentimento de si, da capacidade de resistir, agir e pensar com vistas à defesa de si mesmo”. Segundo o psicanalista, a palavra *Erschütterung* (choque, comoção psíquica) é derivada de *Schutt*, que quer dizer restos, destroços - e está ligada ao conceito de desmoronamento, de perda de sua forma própria. O choque ou comoção psíquica pode ser puramente física, puramente moral ou então física e moral.

Ao afirmar que o segundo tempo do trauma é mais nefasto ainda do que o primeiro, Sándor Ferenczi ressalta que negar às vítimas o reconhecimento do sofrimento causa danos ainda maiores naquele que sofreu. Assim também a negação de fatos históricos importantes impede que a história seja contada, que os oprimidos tenham voz, e que o luto seja feito.

Nessa perspectiva, o filósofo Walter Benjamin (1994) faz uma crítica ao ideal da ciência histórica que tem a pretensão de chegar à exatidão objetiva do passado. Reivindicando uma historiografia revolucionária, que se define como uma prática transformadora e

redentora do passado, o filósofo enfatiza a importância da escritura da história a partir da experiência coletiva dos vencidos. Para ele, a volta ao passado requer uma reparação, por meio da lembrança do que foi esquecido, recalçado ou negado (BENJAMIN, 1994).

A questão da importância do testemunho em situações traumáticas é apontada por Daniel Kupermann (2015), em seu ensaio “*A desautorização*” em *Ferenczi: do trauma sexual ao trauma social*. Dentre as condições necessárias para a simbolização dos excessos e para a elaboração psíquica das feridas sofridas, está a presença sensível do semelhante. Ele chama a atenção para o fato de que as concepções de Freud sobre o trauma já indicavam que “na construção da cena traumática, o outro está no lugar de agente provocador (seja em ato, seja em fantasia)” (KUPERMANN, 2015, p. 39). Ao sugerir como tratamento aos soldados vítimas de neuroses de guerra que a força traumática fosse transformada pela palavra, Freud faz uma prefiguração da testemunha, figura que se tornou paradigmática no século XX.

Kupermann destaca as contribuições também de Sándor Ferenczi, que representa um marco inaugural decisivo para os estudos dos traumas sociais, no final dos anos 1920, ao realçar a importância da alteridade na produção de experiências traumáticas.

A escrita, a fala, as imagens materializam a memória. “Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar, este sentido primário de desejo de renascer”, afirma Seligmann-Silva (2008, p. 66).

Diante da constatação da necessidade de resgatar, pela palavra, uma experiência traumática como forma de ressignificar esse passado e elaborar psicologicamente o trauma, uma questão torna-se pertinente: a fotografia poderia, de alguma forma, contribuir com

essa elaboração psíquica ao trazer novamente essa memória para as imagens, anos após o acontecimento? E como a fotografia dá a ver os efeitos traumáticos de um acidente nuclear cujo perigo ainda existe, mas é invisível? Neste artigo, selecionamos algumas das fotografias publicadas no livro *Tchernobylsty* das famílias que foram retiradas da região contaminada logo após o acidente nuclear de Chernobyl e também fotos dos apartamentos evacuados em Prypiat, a cidade mais atingida pela radiação. Pretendemos observar como a fotografia poderia dar conta dessa tarefa complexa.

Quando o fotógrafo Guillaume Herbaut decide partir para a Ucrânia para visitar a região inóspita de Chernobyl e os arredores, e investigar como vivem as vítimas da catástrofe nuclear ocorrida em 1986 naquele país ele provoca encontros, reabre feridas e faz reviver fantasmas. É um processo em que se entrelaçam memórias individuais e coletivas.

Se o fotógrafo participa de uma situação em que compartilha sua experiência com os fotografados, ele atesta essa realidade vivida ao mesmo tempo em que a constrói. O documentarista provoca encontros, constrói cenas e organiza sua narrativa em sequência de imagens. Ao reunir as pessoas que passaram por uma situação traumática e organizar um trabalho fotográfico voltado para a memória desse evento, o fotógrafo talvez possa contribuir com o trabalho do luto, dando às vítimas a chance de se verem, ainda, como famílias, apesar de tudo. Seu trabalho incorpora algo que é da ordem da imaginação, dos afetos, da memória e que resulta em uma *mise-en-scène* compartilhada.

O tempo faz pacto com a morte. Mas, diante de nossa incapacidade de pensarmos nossa própria morte como consequência

natural e inevitável, procuramos negá-la, eliminá-la da vida. Freud (apud PERES, 2011, p.109) afirma que “no inconsciente, cada um de nós está convencido de sua imortalidade”. No entanto, ele diz: “não é mais possível negar a morte”. A atitude de negação da morte entra em colapso quando somos surpreendidos pela perda de uma pessoa querida. O choque e a intensidade do luto provocam um sentimento de vazio, a tristeza se abate sobre o eu (ego), tornando o homem mais consciente de sua solidão (FREUD apud PERES, 2011, p. 109). O trabalho do luto, tema no qual Freud insiste, insere o indivíduo na busca permanente do reencontro, mas, como o objeto amado não pode ser reencontrado, ele ganha existência como objeto desaparecido e deixa em seu rastro a ânsia desejante, que está sempre presente (PERES, 2011, p. 121). A perda de um ser amado não é apenas perda do objeto, mas também do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto, perda do lugar de afeto (KEHL, 2011, p. 18-19).

Álbum de Família

Em 2001, quando Guillaume Herbaut partiu para a Ucrânia para realizar esse trabalho, no momento de sua viagem, ainda hesitava e tinha dúvidas sobre sua decisão de partir para um lugar perigoso como aquele, que ainda registrava altos níveis de radiação. Por aconselhamento de especialistas, levou consigo um dosímetro. O fotógrafo contou com a contribuição de uma pessoa que entrou em contato com as vítimas/testemunhas da catástrofe e fez o trabalho de tradução. Durante sua estadia, hospedou-se na casa de uma família cujo pai ia frequentemente pescar na Zona de

Chernobyl. No ano seguinte dessa viagem, o fotógrafo recebeu a notícia de que esse senhor que o hospedou havia morrido de um câncer fulminante. Herbaut afirma: “Em geral, a maior parte dos que colaboram comigo, acabam ficando doentes no final” (HERBAUT apud BERNARD, 2015, p. 96, tradução nossa)³.

Para iniciar sua narrativa por imagens em *Tchernobylsty*, o fotógrafo começou “dando cara” às vítimas da tragédia. Herbaut afirma que não queria fazer uma reportagem clássica como as que víamos nos jornais, porque, nessas reportagens, Chernobyl parecia algo muito distante. O que fez, então, foi se aproximar das pessoas. Em sua primeira viagem, de dez dias, Herbaut dedicou-se a ouvir os testemunhos das pessoas antes de fotografá-las, para que a intensidade desses testemunhos pudesse, de alguma forma, “contaminar” seu trabalho e inspirá-lo na produção das imagens. Ele começou na periferia de Kiev, onde moram, em uma espécie de gueto, as vítimas que tiveram que ser retiradas na zona contaminada, logo após o acidente. Nessa mesma viagem, ele visitou também Prypiat - cidade da qual as pessoas foram retiradas - e os arredores da cidade fantasma.

A escolha estética que Guillaume Herbaut faz para essas imagens é baseada na simplicidade formal. São retratos frontais em que os fotografados encaram o fotógrafo-espectador. Na edição do livro *Tchernobylsty*, percebemos números impressos sobre as imagens, que indicam o nível de radioatividade de cada lugar por onde o fotógrafo passa fazendo a medição com seu dosímetro. No interior dos imóveis, onde os personagens posam diante da camera, o

3 “[...] en general, la plupart de ceux qui collaborent avec moi tombent malades à la fin!”

dosímetro do fotógrafo capta entre 11 e 19 *microrems*, indicando um nível normal de radioatividade, conforme consta na edição do livro.

Sentadas no sofá ou em pé, essas pessoas, reunidas, compõem o “Álbum de família”. Cada imagem nos diz das ausências, mas também do que está lá, bem presente. Cada uma nos mostra, ainda, aquilo que, apesar das perdas, se constitui como família. As ausências aparecem simbolicamente representadas por uma suposta incompletude da família, marcada pela ausência do pai ou da mãe. Algumas ausências são reiteradas pelos retratos que os fotografados portam ao lado de seus corpos e que aparecem aqui como *corpos-protesto*. Nessas quatro fotos abaixo (figs.1, 2, 3, 4) é exibido o retrato daquele que se foi e que se tornou lembrança. Uma *foto-corpo* substitui a ausência.

A aderência da imagem fotográfica ao referente autoriza o seu uso nos processos de lembrança dos desaparecidos. A estética do 3x4, o retrato-documento, metaforiza a ausência, o luto. Essas imagens, antes servidoras do poder, foram apropriadas comunitariamente nos processos comemorativos de catástrofes contemporâneas. Como aponta Nelly Richard (RICHARD, 2002 apud MELENDI, 2006, p. 236), são retratos “detidos, congelados no presente contínuo de uma morte em suspenso”. Mostrar a fotografia daquele que não está mais lá é um procedimento de recordação e uma forma de protesto, assim como acontece com as imagens dos filhos desaparecidos levadas nas passeatas pelas *Madres de Plaza de Mayo*, na Argentina. A melancolia aurática dessas fotos e o seu valor de culto nos são dados pelo rosto que aproxima de nós o que está inacessível. A fotografia nos dá a ver o que desapareceu.

Ver, ver, ver – algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança palpável (DUBOIS, 2012, p. 313).

A evocação do álbum de família dá corpo à ferida irreparável que não se cicatriza com o passar do tempo. Os retratos 3x4 colocados nos braços das famílias de Chernobyl criam imagens dentro de outras imagens, que indicam um intenso desejo de presença daquele que se foi. O ato de portar e exibir o retrato do ente querido é um processo de simbolização da dor. Nessas fotografias, o retrato 3x4 treme em sua solidão, “obsedado por essa intimidade que num instante teve com um real para sempre desaparecido” (DUBOIS, 2012, p.314). É essa obsessão que faz de qualquer foto, segundo Phillippe Dubois (2012), o equivalente visual exato da lembrança.

De acordo com Freud, é no trabalho da lembrança que o luto se revela penosamente libertador. Também Benjamin, ao se referir à lembrança, cita o poeta Paul Valéry ao afirmar que a lembrança é um fenômeno que nos concede tempo para organizar a recepção do estímulo (BENJAMIN, 1989, p. 109-110). Podemos, então, pensar que, no gesto de organizar essas cenas domésticas, estaria o fotógrafo provocando uma lembrança e, ao mesmo tempo, acionando algo relacionado ao trauma da perda?

Nesses testemunhos, não há fala, não há palavras, mas há uma atitude que está no corpo que se disponibiliza para

a imagem: aquele que nos olha e é olhado ao mesmo tempo. Os perturbadores olhares, associados às posturas corporais, oscilam entre a melancolia, a passividade, a tristeza e a revolta. O olhar é o que nos persegue e do que não podemos fugir, mesmo que nos desloquemos, tentando olhar a imagem de outra perspectiva.

Em seu ato, o fotógrafo provoca um entrecruzamento de olhares. Os que se deixam fotografar são olhados pelo observador. Os retratos dos ausentes, que aparecem nos braços de seus parentes e também são olhados por nós, dão a sensação de que um espectro nos observa por meio daquele pedaço de papel. Esse jogo de afetos entrecruzados nos lembra da necessidade e, ao mesmo tempo, da impossibilidade de uma aparição.

Figura 1 - *Tchernobylsty*



Fonte: Herbaut (2001)

Figura 2 - *Tchernobylsty*



Fonte: Herbaut (2001)

Figura 3 - Tchernobylsty

Fonte: Herbaut (2001)

Na figura 1, a mãe que segura o retrato do marido tem um olhar meio perdido, que vaga sem se fixar a nada. Já sua filha – com traços marcadamente parecidos com os do homem que está no retrato – olha firme, encara-nos obstinadamente. Na figura 2, a matriarca parece comandar o grupo de filhos que está um passo atrás dela. Todos nos encaram com firmeza, têm olhares que oscilam entre a indignação, a revolta e a tristeza. A mãe é o *corpo porta-retrato*⁴ que segura a imagem do pai, na frente de todos, revelando a existência de uma hierarquia familiar. Duas tarjas pretas envoltas na moldura sinalizam o luto. A expressão no olhar desse pai está em sintonia com a dos outros que ali estão. Sobriedade e uma certa melancolia atravessam essas expressões. Todos juntos, em pé, parecem compor uma marcha de protesto. Já na figura 3, pai e filha parecem desconectados um do outro. Seus olhares e seus corpos

⁴ *Corpo porta-retratos* é uma expressão criada a partir da afirmação de Márcio Seligmann-Silva quando se refere às “pessoas que se transformam em porta-retratos”. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 55).

denunciam uma tensão e uma atitude defensiva. Uma almofada e o braço do sofá os separam. Com os ombros arqueados, o pai não parece à vontade. Ele segura displicentemente a fotografia de sua esposa, envolta em uma faixa preta esgarçada e envelhecida, marca de um luto antigo. Essa fotografia está justamente ocupando o espaço que separa o pai e a filha. Ela funciona ali como um elo frágil entre os dois, substituindo aquilo que talvez tenha se rompido a partir da morte da mulher.

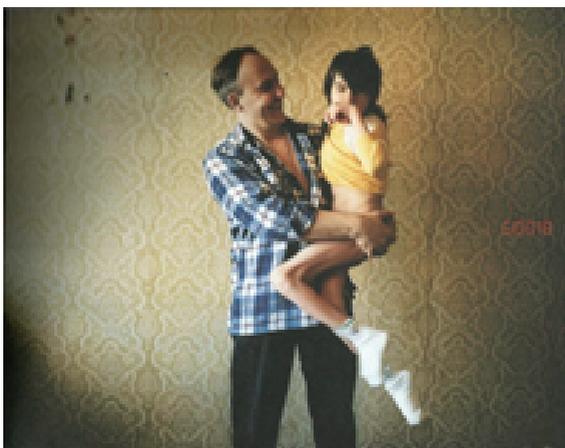
A nossa vida tem como objetivo a própria morte, como afirma Freud (1998) e, nessas imagens, somos confrontados com ela. A fotografia, que sempre esteve perturbadoramente ligada à morte, ao desaparecimento do corpo vivo e do tempo vivido, cria o paradoxo visual de um efeito de presença. A materialidade afetiva de um rosto que, a partir da fotografia, estabelece um diálogo com aquele que o olha aponta em direção a um vazio que nos inclui. O jogo da imagem dentro da imagem traz, como afirma Barthes, “essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (BARTHES, 1984, p. 20). Nessas fotografias, a disponibilidade dos corpos para a imagem, o entrecruzamento de olhares, a foto do ente querido ausente – e, ao mesmo tempo, presente nos braços dos que ficaram – é uma experiência de lembrança e de luto.

Figura 4 - Tchernobylsty



Fonte: Herbaut (2001)

Figura 5 - Tchernobylsty



Fonte: Herbaut (2001)

Figura 6 - Tchernobylsty

Fonte: Herbaut (2001)

Nessas outras fotos das famílias (figs. 4, 5 e 6), vemos algumas pessoas que perderam seus membros ou tiveram alguma deformação no corpo como consequência da radiação com a qual tiveram contato. Na figura 4, o ambiente não é mais a sala de visitas, mas a cozinha da casa. Um casal posa sentado. Ela, em um pequeno banco, e ele, em sua cadeira de rodas. Sem muito espaço para se movimentarem, eles parecem surpreendidos e acuados. Não só pelo enquadramento mais fechado, mas também pelo exíguo espaço do ambiente. A mulher, que tem um ar um pouco assustado, esconde uma parte de seu corpo atrás do corpo do marido, cujo braço segura, em um gesto de cumplicidade e companheirismo. Toda a expressão corporal da mulher denota recolhimento e desconfiança. O ponto central dessa imagem é a falta dos membros inferiores do homem, que nos remete ao passado trágico. Suas graves expressões faciais externalizam as feridas que marcaram também sua alma. “O traumatismo que reverbera silenciosamente na carne não é passível de apagamento, apenas o evento traumático é dado ao esquecimento” (MACÊDO, 2014, p.47).

A fotografia como materialidade que dá visibilidade ao corpo e os recursos formais da imagem tem o objetivo de convocar no espectador certa ordem de afetos. As imagens aqui selecionadas, assim como as da sequência anterior, convocam um repertório visual e indicial do luto, da tristeza e das perdas que são compartilhadas com o espectador. No entanto, em duas outras imagens que estão na sequência, os fotografados subvertem essa lógica. Essas imagens nos mostram as mutilações ou deformações nos corpos, provavelmente causadas pela radiação. Na figura 5, a expressão de rosto do pai, seu olhar carinhoso voltado para a filha – que parece ter problemas motores – e o gesto de segurá-la nos braços criam um contraponto à série de expressões graves que vemos nos rostos do casal (fig. 4) e das famílias órfãs de seus parentes (sequência anterior). A garota faz algum movimento com os braços e com o rosto, e, nesse movimento, seu rosto perde nitidez na imagem. Mas sua expressão facial não importa muito. É no corpo que reside o trauma. Esse pequeno gesto da filha e a emoção do pai produzem uma *mise-en-scène* que independe de toda a organização prévia da imagem. O fotógrafo sabe o momento em que não é preciso organizar mais nada e deixar os personagens se encarregarem da organização de suas aparições, produzirem suas próprias *mise-en-scènes*. A imagem subverte o *script*, abrindo uma brecha para o momento lúdico, momento de esquecimento. A luz, o enquadramento e o fundo decorado com papel de parede nos remetem a um cenário teatral. E, ali, os personagens são soberanos.

Na figura 6, o garoto encena diante da câmera. Ele apresenta uma vestimenta branca, que parece a de um praticante de artes marciais. Levanta sua pequena mão esquerda e o toco de

braço direito, sem mão. Seu olhar brilha, e ele sorri. No entanto, ele não olha para a câmera. Seu olhar se fixa em algum ponto à sua esquerda, que aparentemente provoca o sorriso que tem nos lábios. Alguém pode estar dirigindo seus gestos, mas o sorriso não é comandado. Pelo contrário, parece lhe escapar, independente de sua vontade. O papel de parede ao fundo engole o garoto, que fica mimetizado na brancura-candura da cena.

Escombros

Na sequência do livro *Tchernobylsty*, o fotógrafo nos mostra os escombros dos apartamentos evacuados na cidade de Prypiat após o acidente. Nesses locais, o nível de radiação está bem acima do normal, variando entre 89 e 220 *microrems*. O normal se situa entre 10 e 20 *microrems*. A partir desse momento, entramos numa espécie de túnel do tempo que nos leva a um tempo suspenso pelo momento traumático. E lá estão as marcas, outras marcas.

Ao olhar para essas imagens, temos a impressão de que o que houve ali foi um furacão ou um terremoto. Vidros quebrados, pisos soltos, estofados estragados, paredes carcomidas pela ação da umidade e do tempo marcam o abandono dos locais e o esfacelamento das famílias que tiveram que fugir às pressas. Nessas imagens, a potência do trauma está nas ausências. Aqui, a temporalidade e a espacialidade estão ligadas. Olhar para esses lugares fotografados é imaginar a urgência da fuga, a necessidade de deixar tudo para trás, o choque, as perdas. Há, neles, uma nostalgia, palavra cujo significado primeiro está ligado à irreversibilidade do tempo. Os termos gregos *nostos* e *algos* significam respectivamente lar e dor.

A nostalgia dessas imagens nos afeta em sua solidão, seu abandono, e nos indica a perda de um lar, de um aconchego de família.

Na maior parte dessas imagens, o objeto principal é o sofá jogado em um cômodo do que foi um dia uma residência. Em contraponto àqueles presentes nas primeiras fotografias do livro, onde as famílias estavam sentadas, esses sofás não mais servem a ninguém, não acolherão nenhuma família. São resíduos que se esfacelam e se dissolverão, assim como os corpos afetados pela radiação.

Bastante contaminados pela radiação, esses cenários estão desmoronando. Os papéis de parede se descolam, a tinta da parede se desbota e se desprende do fundo, os sofás soltam espumas e mostram suas carcaças, o chão é coberto por poeiras radioativas. O fotógrafo, com receio daquele perigo fantasmagórico que ainda ronda por ali, não se preocupa muito com a qualidade técnica de algumas fotos. Nas figuras 7 e 8, as fotos estão levemente desfocadas. A imagem da figura 8 parece mesmo borrada pela baixa velocidade do obturador ou, talvez possamos conjecturar, pelo tremor das mãos que operam a câmera.

Figura 7 - Tchernobylsty



Fonte: Herbaut (2001)

Figura 8 - Tchernobylsty

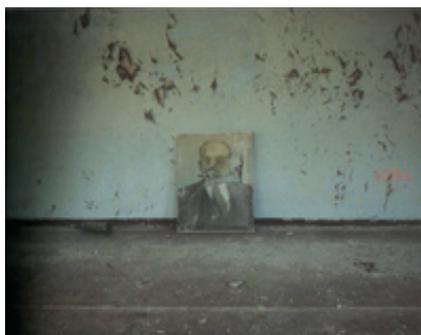


Fonte: Herbaut (2001)

Em meio a esses cenários, onde sofás vazios marcam as ausências, um retrato rasgado de um homem (fig. 9) se apoia em uma parede carcomida. Apesar de a imagem estar danificada, podemos ver na fotografia desse homem traços que nos levam a acreditar que seja a reprodução de uma imagem de Lenin, revolucionário comunista russo que foi chefe de governo da República Socialista Federativa da Rússia e da União Soviética. Trata-se de um busto, um monumento, um sopro de vida humana que, fantasmaticamente, povoa ainda aquele lugar e o imaginário daquela nação. Esse homem é aquele que permanece ali, resistente às transformações e, ao mesmo tempo, frágil diante do tempo.

Em outra imagem, a de uma parede manchada (fig. 10), em enquadramento mais fechado, as trincas são visíveis, o lodo se instala pouco a pouco e, como uma pintura abstrata, o tempo faz sua inscrição. Ainda que frágeis, esses restos do passado estão aí como vestígios, marcando a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente.

Figura 9 - *Tchernobylsty*



Fonte: Herbaut (2001)

Figura 10 - *Tchernobylsty*



Fonte: Herbaut (2001)

Considerações Finais

Por sua gênese automática, a fotografia testemunha a existência do referente e tem com ele uma relação de contiguidade, como aponta também Phillipe Dubois (2012). Mas ela é testemunho de uma temporalidade complexa, pois, mais do que um contato propriamente dito com o referente, ela é um movimento no espaço e no tempo. Ela pressupõe um afastamento, uma separação. Como afirma Wim Wenders (2013), na fotografia alguma coisa é arrancada de seu próprio tempo e transferida para um tipo diferente de duração.

Se a fotografia é proximidade e distância, ela está ligada ao conceito de aura, assim definido por Walter Benjamin (1994, p. 101): “uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de um uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”. A fotografia tem um caráter aurático na medida em que a consideramos como presença de uma ausência. Entre a imagem fotográfica e seu referente, há uma distância a ser transposta. “Na fotografia, o encontro (com o real) sempre parece iminente, mas a distância sempre se revela exorbitante. Jamais se incorpora” (DUBOIS, 2012, p. 248).

A fotografia pode ser considerada uma ferramenta privilegiada para a reflexão sobre a experiência da memória, pois, ao mesmo tempo em que evoca o passado, ela constrói outras realidades. Podemos considerá-la como algo do domínio da memória e do imaginário, já que o imaginário é uma forma de apreensão da realidade. É a imaginação e o trabalho da memória que permitem ao fotógrafo criar “ficção” no documento. Entre a fotografia e a coisa fotografada, opera-se um encontro, como aponta

Rouillé (2009). Estão em jogo afetos que interferem na criação da imagem. Wim Wenders (2013) nos ajuda a entender melhor o que se opera no gesto fotográfico. Ele diz: fazer fotos é uma ação em duas direções: para frente e para trás. Comparando o fotógrafo ao caçador, Wenders (2013, p.63) afirma que “tirar fotos também sai pela culatra”.

Assim como o caçador ergue sua espingarda, faz pontaria no cervo a sua frente, puxa o gatilho e quando a bala sai do cano, é jogado para trás pelo coice da arma, o fotógrafo, analogamente, é jogado para trás, para si próprio, quando aperta o botão da câmera. Uma fotografia é sempre uma imagem dupla. Mostrando à primeira vista seu objeto, mas num segundo olhar - mais ou menos visível, “escondido atrás dela”, por assim dizer, o “contracampo”: a imagem do fotógrafo em ação (WENDERS, 2013, p. 63).

Esse “coice” que o fotógrafo recebe ao apertar o botão de disparo da câmera se reflete na forma como ele aborda a situação que vê. O que vemos na imagem é o que o afeta e o que é afetado por ele. Wim Wenders utiliza a palavra alemã *einstellung* para se referir a essa atitude com que alguém aborda alguma coisa, psicológica ou eticamente. A palavra *einstellung* é também um termo de fotografia e de cinema, utilizada tanto no sentido do *take* (tomada, enquadramento) quanto no modo como a câmera é ajustada em termos da abertura e exposição. A mesma palavra define, ainda, a atitude daquele que fez a foto e a forma como a imagem foi produzida (WENDERS, 2013). Ao produzir essas imagens ligadas ao trauma e aos vestígios da catástrofe, Guillaume Herbaut está olhando para aquelas pessoas e aqueles lugares de

uma forma singular, que se reflete em cada imagem no momento da tomada (do coice), pois toda fotografia é sempre o reflexo do fotógrafo, embora ele não apareça na foto.

Em cada fotografia de Guillaume Herbaut, vemos o reflexo do fotógrafo de alguma forma. Sua presença não é percebida somente nos retratos frontais em que os fotografados encaram o fotógrafo-espectador. Em grande parte dessas imagens aqui apresentadas, há algo de um olhar investigativo, de um olhar de alguém que busca pistas, perscruta, de uma espécie de detetive. A presença do fotógrafo é sutil, mas pode ser vislumbrada, por exemplo, nos números impressos sobre as imagens do livro *Tchernobylsty*, que indicam o nível de radioatividade de cada lugar por onde ele passa. Também nas fotos dos apartamentos abandonados em Prypiat, cujo nível de radiação está bem acima do normal, sua pressa e seu receio ante o perigo da radiação estão marcados no desfoque e na despreocupação com o apuro técnico de algumas fotografias. Nessas imagens, ele enfrenta o perigo com uma arma, seu dosímetro. É ela que lhe dará pistas concretas de onde o inimigo está mais presente.

A postura física e moral do fotógrafo, no espaço de tomada, define o lugar dedicado também ao espectador. Mais do que registro do que vê, o que Guillaume Herbaut faz, nessas fotografias, é um ato de invenção, de transformação e criação de relações entre os fotografados, ele próprio e o espectador. Nessas imagens, temos a impressão de que a relação que o fotógrafo estabelece com as pessoas que fotografa não é aquela de uma autoridade do olhar, mas, sim, a de uma cumplicidade. Ele parece não querer mostrar seu poder sobre as coisas que vê, mas provocar a troca, o jogo, e compartilhar sua experiência com o espectador.

Considerando que a fotografia é resultado de uma troca e uma relação de confiança entre fotógrafo e fotografados, em que a palavra precede as “encenações”, e que esses fotografados partilham suas dores com aquele que olha para essas imagens, é possível afirmar que às vítimas do trauma concede-se, mais uma vez, a possibilidade de se confrontarem com seus próprios fantasmas e medos. Nesse sentido, o reconhecimento do sofrimento do outro, por parte do fotógrafo, que partilha esse reconhecimento com o espectador seria uma forma de oferecer a esse outro a possibilidade de refazer o luto da perda.

Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERNARD, Sophie. **Rencontres avec Guillaume Herbaut**. Préface Michel Poivert. Paris: Filigranes Éditions, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165 - 196. (Obras Escolhidas; v.1).
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103 - 149. (Obras Escolhidas, v. 3)
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**.

São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.**

Campinas: Papirus, 2012.

FERENCZI, Sandor. **Obras completas: psicanálise IV.** 2 ed.

Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer.** Tradução

Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1998. 84 p.

FREUD, Sigmund. Fixação em traumas – o inconsciente.

In: FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre**

psicanálise (1916-1917): parte III. Rio de Janeiro: Imago ed.

Ltda, 1976. v. 16, p. 323 - 336.

HERBAUT, Guillaume. **Tchernobylsty.** Toulouse: Le petit

Camarguais, 2001.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. *In:* FREUD, Sigmund.

Luto e melancolia. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KUPERMANN, Daniel. A “desautorização” em Ferenczi: do

trauma secular ao trauma social. **Revista CULT.** São Paulo, ano 18, n. 205, set. 2015. Dossiê: a cultura como trauma.

LOYD, Kirsten. Índícios, testemunho e crítica. *In:* HACKING,

Juliet (ed.). **Tudo sobre fotografia.** Tradução Fabiano Moraes,

Fernanda Abreu, Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Editora

Sextante, 2012.

MACÊDO, Lucíola Freitas de. **Primo Levi: a escrita do trauma.**

Rio de Janeiro: Subversos, 2014.

MELENDI, Maria Angélica. Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006.

PERES, Urania Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. *In*: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (posfácio).

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução Constancia Egrijas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – as questões dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

WENDERS, Wim. Uma vez. **Zum Revista de Fotografia**. São Paulo, n. 4, abr. 2013.