Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-graduação em Cultura Visual
Mestrado

Goiânia - 2009

O ATIVISMO AMBIENTAL NAS AÇÕES E INSTALAÇÕES DE SIRON FRANCO

Lucia Bertazzo

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-graduação em Cultura Visual - Mestrado

Lucia Bertazzo

O ATIVISMO AMBIENTAL NAS AÇÕES E INSTALAÇÕES DE SIRON FRANCO, 1986-2008:

A arte como estratégia de divulgação.

Goiânia
2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

(GPT/BC/UFG)

Bertazzo, Lucia.

B536a O ativismo ambiental nas ações e instalações de Siron Franco, 1986-2008 [manuscrito]: a arte como estratégia de divulgação / Lucia Bertazzo. – 2009.

344 f. : il., figs., color.

Orientadora: Profª. Drª. Maria Elizia Borges.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2009.

Bibliografia: f. 241-282.

Inclui lista de ilustrações

Anexos.

1. Artes plásticas -Franco, Siron 2.Franco, Siron - Ações e instalações 2. Franco, Siron – Ativismo ambiental 3. Artistas plásticos - Brasil I. Borges, Maria Elizia.II. Universidade Federal de Goiás, **Faculdade de Artes Visuais** III. Título.

CDU: 7.071.1(81)

Lucia Bertazzo

O ATIVISMO AMBIENTAL NAS AÇÕES E INSTALAÇÕES DE SIRON FRANCO, 1986-2008:

A arte como estratégia de divulgação.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás,
como exigência parcial para a obtenção do título de
Mestre em Cultura Visual.
Orientação: Profa. Dra. Maria Elizia Borges.

Goiânia
2009

Termo de Ciência e de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo à Universidade Federal de Goiás – UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, 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: **[X] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	Lucia Bertazzo				
E-mail:	lucia.bertazzo@gmail.com				
Afiliação:	Giuseppe Bertazzo e Eudóxia Maria Bertazzo				
Título:	O ativismo ambiental nas ações e instalações de Siron Franci, 1986-2008: A arte como estratégia de divulgação.				
Palavras-chave:	Siron Franco; Ativismo ambiental; ações; instalações				
Título em outra língua:	Environmental Activism in actions and installations by Siron Franco, 1986-2008: Art as broadcasting strategy.				
Palavras-chave em outra língua:	Siron Franco; environmental activism; actions; installation art.				
Área de concentração:	Processos e Sistemas visuais.				
Número de páginas:	346	Data defesa:	26 de junho de 2009		
Programa de Pós-Graduação:	Cultura Visual- FAV				
Orientador(a):	Maria Elizia Borges				
E-mail:	maelizia@terra.com.br				
Co-orientador(a):					
E-mail:					
Agência de fomento:				Sigla:	
País:		UF:		CNPJ:	

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para publicação?[1] [X] total [ ] parcial

Em caso de publicação parcial, assinale as permissões:

[ ] Capítulos. Especifique: _____

[ ] Outras restrições: _____

Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF desbloqueado da tese ou dissertação, o qual será bloqueado antes de ser inserido na Biblioteca Digital.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contento eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua publicação serão bloqueados através dos procedimentos de segurança (criptografia e para não permitir cópia e extração de conteúdo) usando o padrão do Acrobat Writer.

_____ Data: 28 / 09 / 2009

Assinatura do(a) autor(a)

[1] Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

Para meu pai meu primeiro mestre que,
carinhosamente, revisou e teve a paciência de discutir
cada pormenor desse trabalho.

Para meus amores Super Ana e Dona Eudóxia.

Agradecimentos

A Siron Franco, pela amizade, disponibilidade e interesse com que esteve presente durante esses anos em que redigia esta dissertação.

À professora Maria Elizia, orientadora, que me aceitou num trabalho tão fora de sua pesquisa e se empenhou na caminhada.

A Sérgio e a Juliana, longe mas sempre presentes: obrigada pelas traduções.

A Marcio Pizzarro Noronha, pelo carinho e amizade: com a participação na qualificação, presenteou me com seu empenho e dicas essenciais.

A Charles Cosac por ter me confiado o arquivo e me presenteado com suas palavras.

A Alzira, aos colegas e a todos os professores, que nos guiam pelos caminhos e apresentam novos olhares.

Aos amigos, família que escolhemos: Vinícius, Larissa, Valéria, Renata, Taynara, Ludmila, Maria Amélia, Armando, Manuel, Fabíola, Sérvio, Débora, Cristina, Fernando, Ana e a todos os outros que, de alguma forma, contribuíram para a realização dessa dissertação.

Eu amo a Arte que quebra os vidros da impotência e derruba os muros do medo ou que se desilude com seus próprios limites.

Bené Fonteles

Resumo

Resumo: Siron Franco é um artista que, paralelamente ao seu trabalho pictórico, produz obras que denunciam problemas sociais e obras de cunho político. Colocadas em locais públicos, têm o objetivo de induzir os meios de comunicação a veicular protestos. O artista assumiu desde sempre a causa ambiental, o que o levou a produzir uma série de obras, pinturas, passeatas, adesivos, instalações, vídeo-escultura que abordam o tema. O presente trabalho visa rever o momento histórico em que as ações e instalações de Siron Franco (1986-2008) se inserem e as apresenta como produções de arte desenvolvidas junto com o ativismo ambiental. A pesquisa pretende analisar a inserção dos seus protestos artísticos, que têm como tema o meio ambiente, dentro da imprensa e da produção de arte contemporânea.

Palavras-chave: Siron Franco; Ativismo Ambiental; Instalações; Ações.

Abstract

Siron Franco is an artist who has, in a parallel with his pictorial work, always produced pieces that denounced social grievances and pieces of political nature which, placed in public settings, aimed at inducing the media to broadcast protests. The artist has for very long championed the environmental cause, what has led him to produce a series of pieces on the theme: paintings, demonstrations, stickers, installations, video-sculptures. This dissertation sets out to review the historical moment in which these pieces come out and presents them as post-modern art work produced in line with environmental activism. This research intends to analyze the insertion of artistic protests which have the environment as a cause, into the press and in contemporary art production.

Key-words: Siron Franco; Environmental activism; Installations Art; Actions.

Lista de ilustrações

Fig. 01 – Siron Franco, Cavalo de Tróia, 1968 29

Fig. 02 – Siron Franco, Deus fez o homem a sua imagem e semelhança, 1974 30

Fig. 03 – Siron Franco, Proibido II, 1979 31

Fig. 04 – Siron Franco, S/ título, 1993 34

Fig. 05 – Siron Franco, Antas, 1986 36

Fig. 06 – Siron Franco, Martin Cererê, 1989 37

Fig. 07 – Siron Franco, Martin Cererê, 1989 37

Fig. 08 – Siron Franco, Martin Cererê, 1989 39

Fig. 09 – Siron Franco, Bandeira de Caixões, 1990 42

Fig. 10 – Siron Franco, Reflexo, 1991 43

Fig. 11 – Siron Franco, Reflexo, 1991 44

Fig. 12 – Siron Franco, Reflexo, 1991 44

Fig. 13 – Siron Franco, Tapete Brasileiro, 1993 46

Fig. 14 – Siron Franco, Criança Brasileira, 1987 46

Fig. 15 – Siron Franco, Radiografia Brasileira, 1996 47

Fig. 16 – Siron Franco, Enxadas, 1996 48

Fig. 17 - Siron Franco, Portas, 2002 48

Fig. 18 – Siron Franco, Intolerância, 2002 50

Fig. 19 – Siron Franco, Terceira vítima, 1987 57

Fig. 20 – Siron Franco, Rua 57, 1987 58

Fig. 21 – Siron Franco, Bandeira de Caixões, 1990 60

Fig. 22 – Siron Franco, Ratoeira, 28 ago 1992 60

Fig. 23 – Siron Franco, S/ título, 2001 62

Fig. 24 – Siron Franco, Vaca-Louca, 2001 63

Fig. 25 – Siron Franco, Liberdade Venezuela!, 2007 64

Fig. 26 – Siron Franco, Cela Forte e Cela de Proteção, 1989 64

Fig. 27 – Siron Franco, Cela Forte, 1989 65

Fig. 28 – Siron Franco, Cela de Proteção, 1989 65

Fig. 29 – Siron Franco, Terço, 1993 67

Fig. 30 – Siron Franco, Salvai Nossas Almas, 1998 68

Fig. 31 – Siron Franco, Notícias Crucificadas, 2005 69

Fig. 32 – Siron Franco, Monumento à Paz, 1986 72

Fig. 33 – Siron Franco, Monumento às Nações Indígenas, 1992 72

Fig. 34 – Xingu – A terra ameaçada, 2007 74

Fig. 35 – Xingu – A terra ameaçada, 2007 74

Fig. 36 – Alfred Jarry, Ubu Rei, 1896 79

Fig. 37 – Russolo, Intonarumori, 1913 80

Fig. 38 – Marcel Duchamp, Suporte para Garrafas, 1914 83

Fig. 39 – Marcel Duchamp, Fonte, 1917 83

Fig. 40 – René Magritte. La trahison des images (Ceci n´est pas une pipe), 1928/29 84

Fig. 41 – Internacional Surrealist Exhibition, 1938 85

Fig. 42 – Arman, Accumulation de Brocs, 1961 88

Fig. 43 – Klein, ANT 63 (Anthropométric), 1961 89

Fig. 44 – Piero Manzoni, Merda de artista n. 20, 1961 90

Fig. 45 – Allan Kaprow, 18 happenings em 6 partes, 1959 91

Fig. 46 – Nam June Paik, Exposition of Music, 1963 92

Fig. 47 – Yoko Ono, Cut Piece, 1964 92

Fig. 48 – Andy Warhol, Revista Esquire, 1969 95

Fig. 49 – Tucamán arde, 1968 96

Fig. 50 – Joseph Beuys, Coiote, 1974 99

Fig. 51 – Joseph Beuys, Ausfegen, 1972 100

Fig. 52 – Joseph Beuys, La rivoluzione siamo Noi, 1972 101

Fig. 53 – Siron Franco, Enxadas, 1996 102

Fig. 54 – Siron Franco, Enxadas, 1996 103

Fig. 55 – Joseph Beuys, The pack (A matilha), 1969 103

Fig. 56 – Rubens Gerchman, O Futebol, Flamengo Campeão,1965 107

Fig. 57 – Cildo Meireles, Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola, 1970 110

Fig. 58 – João Câmara, 1974-1976, 1930 111

Fig. 59 – Siron Franco, Cruzes, 1978 112

Fig. 60 – Nelson Leiner, O Porco, 1966 114

Fig. 61 – Vik Muniz, Action Photo (After Hans Namuth), 1997 116

Fig. 62 – Christo Javacheff e Jeanne-Claude, The Gates, 2005 117

Fig. 63 - Christo Javacheff e Jeanne-Claude. The Gates, 2005 117

Fig. 64 - Franz Ackermann. HausSchau – Das Haus in der Kunst, 2000 119

Fig. 65 – Damien Hirst, The Golden Calf, 2008 120

Fig. 66 – Siron Franco, Casulo, 2000 121

Fig. 67 – Ave coberta por petróleo derramado no mar 122

Fig. 68 – Siron Franco, Golfo: Quem paga o pato?, 1991 122

Fig. 69 – Claes Oldenburg, Caroço geométrico de maçã, 1991 124

Fig. 70 – Angela Bulloch, Earth First, 2000 125

Fig. 71 – Frans Krajcberg, Escultura, 1965 128

Fig. 72 – Frans Krajcberg, Conjunto de Esculturas, 1988 129

Fig. 73 – Frans Krajcberg, Fotografia Série queimadas 130

Fig. 74 – Frans Krajcberg, Esculturas, 2005 130

Fig. 75 – Frans Krajcberg, Esculturas, 1988 131

Fig. 76 – Siron Franco, Casulo, 2000 133

Fig. 77 – Bené Fonteles, Espiral 1, anos 90 134

Fig. 78 – Bené Fonteles, S/ título, 1988 135

Fig. 79 – Bené Fonteles, Sudário/Corpo-mar, 2004 137

Fig. 80 – Movimento Artistas pela Natureza, 1988 140

Fig. 81 – Bené Fonteles, Interferência na escultura da Justiça na Praça dos Três Poderes, 1996 141

Fig. 82 - O Estado de São Paulo, 16 maio 1996 142

Fig. 83 – Folha de São Paulo, jun. 2003 143

Fig. 84 – Siron Franco, Antas, 1986 147

Fig. 85 – Siron Franco, Antas, 1986 152

Fig. 86 - Siron Franco, Antas, 1986 154

Fig. 87 – Siron Franco, Antas, 1986 155

Fig. 88 – Capa Jornal do Brasil, 10 out. 1987 158

Fig. 89 – Páginas da Revista Manchete, 24 out. 1987 159

Fig. 90 – Jornal do Brasil, 17 out. 1987 160

Fig. 91 - Siron Franco, Garimpo, 1990 165

Fig. 92 – Siron Franco, Garimpo, 1990 166

Fig. 93 – Siron Franco, Garimpo, 1990 167

Fig. 94 – Siron Franco, Garimpo, 1990 168

Fig. 95 – Siron Franco, Garimpo, 1990 170

Fig. 96 – Hélio Oiticica, Tropicália, 1967 171

Fig. 97 – Hélio Oiticica, Éden, 1969 172

Fig. 98 – Siron Franco, Gente de Fibra, 1990 176

Fig. 99 – Siron Franco, Arqueologia do Vegetal, 1991 178

Fig. 100 – Siron Franco, Arqueologia do Vegetal, 1991 178

Fig. 101 – Frans Krajcberg, Sculpture, 2005 179

Fig. 102 – Siron Franco, Arqueologia do Vegetal, 1991 179

Fig. 103 – Siron Franco, Para Tauari (*In Memoriam*), 2007-2008 180

Fig. 104 – Caminhão do Greenpeace 182

Fig. 105 – Detalhe dos vídeos da instalação 183

Fig. 106 – Detalhe dos vídeos da instalação 183

Fig. 107 – Detalhe dos vídeos da instalação 183

Fig. 108 – Detalhe dos vídeos da instalação 184

Fig. 109 – Detalhe dos vídeos da instalação 184

Fig. 110 – Detalhe dos vídeos da instalação 184

Fig. 111 – Detalhe dos vídeos da instalação 184

Fig. 112 – Detalhe dos vídeos da instalação 184

Fig. 113 – Foto de divulgação do Greenpeace 185

Fig. 114 – Detalhe dos vídeos da instalação 186

Fig. 115 – Montagem da Ação do Greenpeace 186

Fig. 116 – Foto de divulgação do Greenpeace 187

Fig. 117 – Foto de divulgação do Greenpeace 187

Fig. 118 – Mark Jenkins, performance, 2008 189

Fig. 119 – Spencer Tunick, instalação, 2008 189

Fig. 120 – Siron Franco, Monumento às Nações Indígenas, 1992 188

Fig. 121 – Siron Franco, Rupestre Brasileiro, 2002 189

Fig. 122 – Maurício Dias e Walter Riedweg, Devotionalia, 1994-2004 191

Fig. 123 – León Ferrari, A civilização ocidental e cristã, 1965 194

Fig. 124 – Harmony Hammond, Fraldas, 1983-1984 196

Fig. 125 – Ativistas pela Ética no Tratamento dos Animais, 17 jan 2008 201

Fig. 126 – José Fujocka, Lugar de Ilusões, 1995 204

Fig. 127 – Linchamento, Fotojornalismo 205

Fig. 128 – Antônio Manuel, Flan, 1968 206

Fig. 129 – Protesto antipeles aconteceu em frente à Catedral de Barcelona, 27 jan. 2008 208

Fig. 130 – Manifestação Cruzes Negras em Recife, 2007 209

Fig. 131 – 3nós3, Ensacamento, 1979 212

Fig. 132 – Siron Franco, Festa, 1975 219

Fig. 133 – Siron Franco, Monumento ao Índio Galdino, 1997 226

Fig. 134 – Siron Franco, Monumento às Nações Indígenas, 2006 228

Fig. 135 – Siron Franco, "Beleza Presa", 2008 231

Fig. 136 – Siron Franco, Projeto Instalação, 2009 232

Sumário

Resumo 07

Abstract 08

Lista de Figuras 09

Introdução 16

Capítulo 1 - Siron Franco: Artista e Ativista

1.1. A formação do artista 24

1.1.1. A rápida ascensão como artista 28

1.1.2. Pluralidade e Política: características do artista 33

1.2. Os Brasis de Siron Franco 36

1.3. O artista ativista 55

1.3.1. As ações 59

1.3.2. Monumentos à ecologia e aos índios 71

Capítulo 2 - O ativismo ambiental na arte moderna e contemporânea

2.1. Histórico das instalações e ações 78

2.1.1. Joseph Beuys 96

2.1.2. Contexto Brasileiro 105

2.1.3. Atualmente... 115

2.2. Arte e ativismo ambiental 123

2.2.1. Frans Krajcberg 126

2.2.2. Bené Fonteles 134

Capítulo 3 - O protesto ambiental nas ações e instalações de Siron Franco

3.1. Antas 146

3.2. Césio 157

3.3. Garimpo 165

3.4. Gente de Fibra e Arqueologia do Vegetal 174

3.5. Para Tauari (*In Memoriam*) - *Greenpeace* 180

Capítulo 4 - A arte de contestar pela imprensa

4.1. Arte política e/ou pública 187

4.1.1. Arte, contracultura e movimentos sociais 195

4.1.2. Arte e protestos nos meios de comunicação de massa 204

4.2. Linguagem da arte para divulgação maciça 214

4.3. A imprensa polêmica e sempre presente 219

Conclusão 230

Referências 234

Anexos 254

1. Currículo Siron Franco 255

2. O Manifesto do Rio Negro – 1978 271

3. Manifesto Antes Arte do que Tarde – 1977 275

4. Manifesto Antes Arte do que Tarde – 2001 277

5. Entrevista Siron Franco, 19 jul. 2007 284

6. Entrevista Siron Franco, 24 ago. 2007 296

7. Entrevista Siron Franco, 17 dez. 2007 309

Introdução

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. Nessa dissertação, pretendemos focar as ações e instalações do artista com temática ambiental, o que detalharemos no capítulo três. A escolha dessa temática se deu pela necessidade de restringir o campo de análise.

Entre as obras do artista com enfoque ambiental, analisaremos principalmente as instalações. "'Instalação' é um termo que se refere imprecisamente a um tipo de arte em que o público entra fisicamente, e que frequentemente é descrita como 'teatral', 'envolvente' ou 'experimental'."[2] (BISHOP, 2005: 6). Algumas obras de Siron, entretanto, foram simplesmente "ações" que se passaram em locais públicos, na tentativa de divulgação de um protesto veiculado por um produto artístico. Essas obras foram principalmente atos civis: protestos, manifestações e passeatas com o objetivo de difundir o zelo pelo meio ambiente e estimular a consciência da preservação.

O tema da dissertação foi escolhido pela minha convivência particular com o artista Siron, com quem colaboro como designer, produtora e arquivista, há quatro anos. Algumas descrições das obras partiram do dia a dia em que acompanho o artista em sua produção. Desde então,

[2] Tradução de Juliana Bertazzo.

intriga-me a polêmica que gira em torno do seu nome na academia e entre pessoas de Goiânia. Deduzo que a maior parte das críticas provêm das obras aqui analisadas, pois são manifestações do artista que, além de enfocar temas polêmicos, conseguem grande espaço nos meios de comunicação. As obras saem dos cadernos reservados à cultura e, às vezes, conseguem ocupar espaço na primeira página dos jornais. Além do mais, essas ações e instalações não se enquadram dentro de formas artísticas consagradas e, na maioria das vezes, não estão em espaços institucionais, como museus e galerias. Tudo isso provoca um desconforto na conceituação das mesmas.

A particularidade do protesto faz com que os meios de comunicação deem visibilidade ao evento, alcançando um maior número de destinatários. Temos que observar que os trabalhos polêmicos de Siron foram planejados e criados, conscientemente, para alcançar esse objetivo. São protestos que, com seu formato de manifestações de arte pública, atraem a imprensa e alardeiam a sociedade sobre acontecimentos que prejudicam o meio ambiente. As formas utilizadas para protestar são diversas: instalações em locais públicos ou em exposições, passeatas, adesivos, esculturas.

A pesquisa a respeito das obras que aparecem nesta dissertação, iniciada em julho de 2006 e que se prolongou durante os anos de 2007 e 2008, foi realizada no arquivo pessoal do artista, onde está guardado material mais informativo do que crítico: jornais, revistas, fotografias e catálogos de exposições. Isso tornou possível a reconstituição das obras e a captação de notícias da recepção na mídia. A quantidade de material jornalístico e fotográfico encontrado no arquivo variou muito de uma obra para outra. Houve o acesso a algum material audiovisual

realizado amadoristicamente pela equipe do ateliê do artista, enquanto faltam dados da mídia televisiva. A maioria das obras só tiveram apresentação em um contexto jornalístico; poucos foram os textos críticos em revistas especializadas na área de artes visuais. As matérias jornalísticas são meu maior acervo da pesquisa, todavia sabemos da limitação desse tipo de documento, pois as ações e instalações são apresentadas sob a maneira de informe e destituídas de análise crítica formal. Por outro lado, somos informados que o maior objetivo do artista, que é veicular seu protesto na imprensa, foi atingido.

Ao finalizar a coleta de dados, Siron me concedeu uma série de entrevistas em que relembra os fatos a partir de sua visão de criador. Foi quando o artista acrescentou uma série de detalhes curiosos sobre o momento da criação, execução e recepção pelo público. Na transcrição dessas entrevistas, em anexo, preservou-se o caráter coloquial da fala. As três primeiras seções das entrevistas foram registradas. Durante o período de escrita da dissertação surgiu a necessidade de algumas entrevistas rápidas, para completar algumas informações, que não foram transcritas, mas estão registradas na bibliografia. Tive oportunidade de colaborar com o artista na execução da obra "Para Tauari *(In Memoriam)"*, o que criou proximidade com os ativistas do Greenpeace e pude arquivar a repercussão jornalística divulgada na internet.

Ao analisar a produção de Siron, vi a necessidade de esclarecer sua conceituação e contextualizá-la dentro da produção da arte contemporânea. Apesar do grande espaço alcançado nos meios de comunicação, a produção com enfoque no meio ambiente não foi ainda catalogada e analisada. A discussão que apresentamos aqui, portanto, adquire importância pelo fato de termos poucas referências a

artistas brasileiros autores de obras de protestos com as características apresentadas pelo artista goiano e pela relevância do nome Siron Franco na arte brasileira e internacional.

Há poucas referências a obras de outros artistas com as mesmas características das ações de Siron. Portanto, o método escolhido para a realização dessa análise será apresentar um mosaico de atividades artísticas com características próximas. Temas como contracultura, comunicação, ativismo político, brasilidade serão inseridos na discussão maior da História da Arte.

As obras de arte, de maneira geral, têm uma ligação muito próxima com a vida dos artistas que as produzem. As obras de Siron têm um caráter autobiográfico e para entendê-las é enriquecedor conhecer um pouco da sua trajetória pessoal e as motivações que o levaram a produzi--las. Por isso, o primeiro capítulo apresentará uma rápida biografia do artista construída a partir de entrevistas e da biografia, autor Charles Cosac, inserida no livro "Siron Franco Figuras e Semelhanças: Pinturas 1968 – 1995" de Dawn Ades (1995). O texto de Ades será importante para a apresentação do artista Siron e teremos ainda, para nos auxiliar, o texto de Ferreira Gullar no mesmo livro.

Artigos de jornais e revistas também ajudarão a rever a trajetória do artista, como também a entrevista e a apresentação elaborada por Agnaldo Farias para o catálogo da última exposição individual do artista (2006-2007). A biografia ressaltará as ações/instalações já realizadas pelo artista, num total de 24[3]. Esse primeiro capítulo terá

[3] Cruzes (1978); Antas (1986); Césio (1987); Cela Forte e Cela de Proteção (1989); Martin Cererê (1989); Garimpo (1990); Gente de Fibra (1990); Caixões (1990); SOS (1991); Arqueologia do Vegetal (1991); Reflexo (1991); Ratoeira (1992); Terço (1993); Tapete Brasileiro (1993); Enxadas (1996); Radiografia Brasileira (1996); Salvai as nossas almas (1998); Vaca Louca (2001); Fezes (2001); Carandiru (2002);

também uma rápida análise das instalações do artista, que mostram sua maneira de ver o Brasil.

A parte inicial do segundo capítulo da dissertação apresenta um histórico de como a arte foi incorporando novas categorias artísticas que surgiram tendo um caráter de contestação, no que a história da arte nos dará o embasamento teórico. Os livros Arte moderna (1992) de Giulio Carlo Argan, A arte da performance (2006) de Roselee Goldberg e o capítulo "*New Media*" de Christiane Fricke, que compõe a edição comemorativa de 2005 *Art of the 20th Century* da editora Taschen, nos servem de base para a elaboração do texto. Os livros Arte conceitual (2002) de Paul Wood, *Instalation Art: A Critical History* (2005) de Clarie Bishop, *Pop Art* (2007) de Tilman Osterwold complementam esse histórico. O destaque dará para a análise da obra do artista Joseph Beuys.

O contexto brasileiro será analisado, entre outras referências, a partir de: Catálogo Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira (2007), organizado por Carlos Basualdo; o livro Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970: subsídios para uma história social de arte no Brasil (2003) de Aracy do Amaral; Arte Internacional Brasileira (1999) de Tadeu Chiarelli. Quando a análise focará a arte contemporânea, o livro/catálogo *Art Now* (2005), editado por Uta Grosenick e Burkhard Riemschneider para a editora Taschen, nos dará um panorama da produção artística atual, o que será enriquecido com outras referências encontradas na internet e em revistas.

Intolerância (2002); Notícias Crucificadas (2005); Liberdade Venezuela! (2007); Para Tauari (*In Memoriam*) (2008).

Finalizando o segundo capítulo, será apresentado o ativismo ambiental e sua influência sobre a arte em geral e a do artista Siron Franco. Será realizado um rápido voo da atuação desse movimento em âmbito nacional, a partir da produção dos artistas brasileiros Frans Krajcberg e Bené Fonteles. Apresentaremos também uma rápida discussão de como a responsabilidade com a natureza está relacionada ao sentimento do sagrado.

A primeira ação de protesto evidente produzida por Siron Franco com temática ambiental ocorreu em 1986, quando o gramado do Congresso Nacional foi invadido por 60 antas de gesso. A instalação visava a atrair a imprensa para o risco de extinção que sofriam esses animais. O objetivo foi atingido: no arquivo pessoal do artista, há 9 artigos de jornais[4] que, além de relembrar as discussões do Modernismo sobre estética nacional, discutiram, a partir da instalação, o problema ecológico do desmatamento do Cerrado e a consequente chacina dos animais brasileiros. No terceiro capítulo, apresentaremos essa e mais cinco ações/instalações que têm em comum o tema ecológico.

A segunda ação analisada é a passeata que tinha como referência o acidente radioativo do Césio 137 ocorrido em Goiânia. A ação será analisada dentro dos conceitos de contracultura e sua relação com os movimentos artísticos.

[4] ANTAS ABREM O CAMINHO; O FINO FARO DAS ANTAS DE SIRON FRANCO. **Jornal de Brasília.** Brasília, 04 mar 1986. / ESQUADRÃO DA VIDA NA DEFESA DAS ANTAS. **Correio Braziliense.** Brasília, 08 mar 1986. p.21. / FELÍCIO, Brasigóis. Na esplanada do poder, as antas se fazem bandeira. **O Popular.** Goiânia, 02 março 1986. O Popular 2, p.1. / FURTADO, Marba. Antas invadem os gramados do DF. **Última Hora.** Brasília, 03 mar 1986. p.21. / FURTADO, Marba. Uma invasão pacífica ocupa nossos gramados. **Última Hora.** Brasília, 05 mar 1986. p.21. / JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 05 mar 1986. / MORETZSOHN, Carmem. Siron Franco revela o segredo das anta; CATALÃO, Tetê. Sacrossantas tapiradas. JARDIM, Reynaldo; **Correio Brasiliense.** Brasília, 04 mar 1986. Aparte, p.23; Capa. / PARARRAIOS, Ary. Anta/Agônico Cênico. **Correio Braziliense**. Brasília. 09 mar 1986. / SIRON MOSTRA "ANTAS" NO DF. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 04 mar 1986. Ilustrada, p.35.

A terceira instalação, "Garimpo", de 1990, semelhante a instalações de outros artistas, recria ambientes dentro do espaço expositivo. As instalações "Gente de Fibra" e "Arqueologia do Vegetal" cujo tema é o desmatamento, serão apresentadas num mesmo tópico. Para finalizar a dissertação, o foco da obra "Para Tauari (*In Memoriam*)" (2008) será a relação da arte com os movimentos ambientais.

No quarto capítulo, analisaremos as atitudes políticas dentro da arte. Será apresentada a conceituação de arte política, pública e ativista, e a discussão de como a arte se une aos movimentos sociais; como estes se empenham em conseguir maior divulgação e como se cria uma linguagem adaptada à comunicação de massa. Para finalizar o capítulo, será apresentado a relação polêmica que Siron tem com a imprensa.

Espero, com esta pesquisa estar apresentando uma outra maneira de atentar para as preocupações ambientais e políticas de artistas ativistas como Siron Franco. Proponho também uma reflexão como a imprensa e a arte se completam na leitura visual das ações e instalações.

Capítulo 1

Siron Franco: artista e ativista

1.1. A formação do artista

"O que é interessante e essencial na arte é a capacidade espontânea do artista de nos fazer ver seu modo de ver o mundo – não o mundo como se o quadro fosse uma janela, mas o mundo como nos dá o artista."

Arthur C. Danto[5]

Gessiron Alves Franco, Siron Franco, nasceu na Cidade de Goiás, em 1947. Quando criança, fascinava-o, impulsionando para a sua vocação, a idéia do artista barbudo com vida tranquila. Atento ao mundo, foram fontes de inspiração e de recriações tanto o ambiente colonial da Cidade de Goiás como a modernidade de Goiânia, então *Art Decó*, cidade para a qual se mudou aos 3 anos de idade. Viveu a maior parte da infância e da adolescência no Bairro Popular, que mais tarde sofreria o acidente com o Césio 137. A vida de Siron pode ser contada como uma sucessão de fatos fantásticos, amplamente reinventados em suas obras, principalmente até a década de 1980, o que fez com que vários críticos o enquadrassem dentro da corrente do Realismo Mágico[6].

O interesse de Siron para os problemas sociais, segundo o mesmo, foi despertado pelos pais. Semíramis, mãe de Siron, Adventista do Sétimo Dia, que andava descalça

[5] (2005: 296)

[6] Corrente artística, encontrada principalmente na literatura, característica da América Latina. Para mais informações da filiação das obras do artista com o movimento do Realismo Maravilhoso, cfr,: PEREIRA, Eliane M. C. Manso. **O Realismo Maravilhoso de Siron Franco**: Uma arte crítica à mentalidade dominadora na América Latina. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História das Sociedades Agrárias da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1990.

sobre as brasas de fogueiras nas festas juninas, era voluntária em um hospital. Tinha o sonho de que o filho caçula, Siron, fosse médico, e jamais aceitou ter mudado para Goiânia com o objetivo de proporcionar-lhe uma educação melhor e, contrariando esta expectativa, o filho ter se tornado artista. Em síntese, o artista nos relata que sua visão de Brasil se formou a partir de sua vivência e que sua trajetória de artista preocupado com o Brasil foi resultado natural do que presenciou durante sua formação e no decorrer da vida.

> Isso tudo começou muito naturalmente, devido à educação de voluntariado que eu via com a minha mãe e com meu pai. Meu pai, ligado a Santa Luzia, e a minha mãe ligada às questões da igreja adventista [...] Nunca pensei em uma estética nacional e por que ela existe. Se eu vivo, se fui um garoto que veio de um colonial barroco e depois caiu aqui, que era um *art decó* tardia: estava ligado a tudo isso, foi muito natural. (FRANCO, 24 ago. 2007).

É na infância que encontramos a raiz da preocupação ambiental de Siron, influenciada principalmente pelo pai, Constâncio Altino Franco. O "seu" Constâncio já se inteirava das questões ecológicas muito antes da mídia enfatizá-las e as apresentava ao filho, a partir da problemática da água. Em entrevista a Agnaldo Farias, como consta no catálogo da última exposição individual do artista em 2006-2007, Siron relembra as questões tanto repisadas pelo pai.

> Meu pai era o cara que mais falava da água que eu já vi. Ele dizia que as pessoas estavam totalmente equivocadas, que o negócio não era o ouro, era a água; as pessoas saíam procurando o ouro e, para tanto, detonando o rio sem se darem conta de que a vida estava na água e não no ouro. Nesse sentido, todas as minhas ações ligadas ao meio ambiente, as minhas idas à Brasília, as interferências no espaço urbano com vistas a denunciar os problemas do meio ambiente, tudo isso está relacionado com a água, com as grandes bacias que nascem aqui no

> cerrado, com a necessidade de desmentir a crença de que o cerrado era coisa ruim, crença que nos era incutida já na escola, com a professora insistindo que o cerrado era uma coisa feia, ruim e infértil; que o cerrado não estava com nada. (FRANCO, 2006-2007: 39).

Com consciência ecológica apurada, Constâncio apresentava ao filho o cerrado que ainda circundava Goiânia, e tentava ensiná-lo a ver como são instigantes os inúmeros caminhos da natureza.

> Meu pai era assim, quando a gente viajava, eu ficava morrendo de medo que nós nos perdêssemos. Eu perguntava: "Como é que eu volto daqui?". Ele dizia: "Como assim?". Eu insistia: "Pai, não tem caminho, não tem estrada aqui, não tem trilha, como é que a gente volta?". Ele rigorosamente não entendia minha preocupação e respondia: "Mas por que é que nós não saberíamos voltar? Você não está vendo aquela paineira? Aquela sibipiruna?". Ele lia o cerrado do mesmo modo como a gente lê a cidade: "Ó, não tem Shopping? Não tem a loja de ferramenta ali?". Onde eu achava tudo igual, ele via uma outra natureza. Também, com uma professora falando que era tudo feio, tudo retorcido... (FRANCO, 2006-2007: 40).

Na contramão do que a professora ensinava, Siron, junto com o pai, foi aprofundando seus conhecimentos sobre os indígenas brasileiros. Aos doze anos, ao visitar a tribo dos Karajás que vivia na ilha do Bananal, ficou encantado com a cultura e a sabedoria daquele povo. Foi justamente com o pai e com os índios que Siron aprendeu a ficar fascinado pelos animais brasileiros que, mais tarde, povoariam suas obras e seriam constantemente fonte de inspiração em vários projetos e retratados em pinturas e desenhos.

Nas palavras da mesma entrevista concedida a Agnaldo Farias, que colocamos a seguir, podemos perceber como Siron relembra os ensinamentos do pai e como esses ensinamentos viriam a ser peças chaves para a construção de obras

políticas, ao mesmo tempo que rejeita o preconceito que os brasileiros têm com os animais nativos.

> AF - E seu pai chamava a atenção para eles [os animais]?
>
> SF – É. Ele falava muita coisa, falava que o país tinha muita vergonha dos animais. Por exemplo, colocavam o cisne no palácio, no congresso, e por que não colocavam um marreco selvagem? Ou uma anta – que era tido como um animal feio? Um exemplo desse preconceito foi o borogodó que deu em 1986 quando fiz uma série de antas em tamanho natural e levei para Brasília. A reação imediata foi acharem que eu estava chamando os parlamentares de anta, mas eu expliquei que não faria isso com elas.
>
> AF – (risos).
>
> SF – Não faria isso com elas. Alguns políticos ficaram com ódio de mim. O problema é que na época estavam dizimando as antas. E a anta é um animal superdoce. [...] Hoje em dia vou muito ao horto e ao zoológico (FRANCO, 2006-2007: 41).

A paixão de Constâncio pelo cerrado deixará uma das recordações mais fortes do Siron. Devoto de Santa Luzia, santa protetora da visão, Constâncio, afirmando ser incapaz de ver tantas tragédias apresentadas pela vida e pelos desmatamentos em decorrência da construção de Goiânia, conforme nos narra Dawn Ades, recorrerá ao extremo ato edipiano:

> Mas o destino do pai se revelará de um horror mítico. Amando Goiânia e o país, não podia suportar o que acontecia quando a cidade começou a expandir-se e rapidamente a transformar-se num lugar violento e cobiçado, de terras devastadas. O seu ódio era tamanho que ele, um dia, sentou-se e pôs-se a olhar fixamente para o Sol até ficar cego (1995: 50).

Nesse universo, Siron cresceu absorvendo a cultura indígena ao mesmo tempo que crescia sempre mais a preocupação com as questões ecológicas.

1.1.1. A rápida ascensão como artista

Ainda adolescente, ajudava nas despesas de casa com seu trabalho de pintor de retratos e madonas e providenciava o material necessário para continuar pintando. Aos treze anos frequentou o *Estúdio ao Ar Livre*, supervisionado pelos pintores D.J. Oliveira[7] e Cleber Gouvêa[8]. Foi lá, provavelmente, que conheceu o pintor frei Nazareno Confaloni[9] (COSAC, 1995: 212), fundador da Escola Goiana de Belas-Artes (MENEZES, 1998: 42), onde Siron frequentou as aulas de desenho como aluno ouvinte[10]. Desenvolvendo uma relação de amizade com os três pintores, pôde frequentar constantemente seus ateliês.

Em 1967, Siron fez sua primeira exposição, uma individual no Hotel Bandeirantes, enquanto seu primeiro prêmio foi conquistado na Segunda Bienal da Bahia (fig. 01), em 1968, ano da decretação do AI-5. Na noite de

[7] "Nascido em Bragança Paulista, SP, em 14 de novembro de 1932, e falecido em Goiânia, D. J. Oliveira já se considerava goiano, tendo chegado em 1956. De 1961 a 1972 lecionou Pintura, Desenho e Gravura na Escola Goiana de Belas Artes da Universidade Católica de Goiás. Gravador, cenógrafo, figurinista, professor, desenhista e pintor, ele se definia "apenas e fundamentalmente um pintor". Trabalhou com pintura e desenho publicitário, fazendo vitrines e cartazes; criou cenografias e figurinos para o Teatro de Emergência; na fase de mural, executou uma série de trabalhos nesse gênero para a UCG e Universidade Federal de Goiás, para a Embaixada da Tchecoslováquia, em Brasília, e para a Casa do Brasil, em Madri, Espanha, entre outros; e lançou vários álbuns de gravuras. Realizou oito exposições individuais – tendo a primeira delas sido realizada em Goiânia – e 27 coletivas, das quais resultaram vários prêmios." (UCG ..., 18 out. 2005).

[8] Cleber Gouvêa (Uberlândia MG 1942 – Brasília DF 2000). Pintor, gravador, escultor e professor. Cursa pintura mural com Geraldo Queiroz em 1954, e conhece o escultor Franz Weissmann e sua obra em 1957. Em 1958, aperfeiçoa-se em pintura com Alberto da Veiga Guignard e estuda cerâmica, litografia e gravura. Como professor, atua no Instituto de Belas Artes de Goiânia em 1962 e no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás desde 1979. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL).

[9] "Frei Giuseppe Nazareno Confaloni. Nasceu em Grotte di Castro, Viterbo, Itália, em 23.01.1917, e faleceu em Goiânia, em 04.06.1977. Ainda na Itália, ordenou-se sacerdote na Ordem dos Dominicanos e 1939. Veio para o Brasil em 1950, fixando residência na cidade de Goiás, onde pintou os 15 afrescos da Igreja do Rosário. Acompanhou o professor Luiz Curado na tarefa de fundar em Goiânia a Escola Goiana de Belas-Artes em 1952, já então residindo na capital do Estado. Foi inegavelmente o mais importante professor da EGBA e, juntamente com Elder Rocha Lima, o idealizador e criador da Escola de Arquitetura da UCG, onde lecionou desenho e plástica até seu falecimento." (MENEZES, 1998: 200)

[10] Com apenas 12 anos, não tinha idade suficiente para entrar como aluno regular. Feita uma avaliação de desenhos, os professores concordaram com que frequentasse as aulas. (FRANCO, 21 jun. 2008).

abertura, a Bienal inteira foi fechada pelos militares e vários artistas presos. Começava uma relação paradoxal entre a ditadura e Siron, que se livrou da prisão, nesse dia, ao apresentar a carteira de identidade que mostrava impresso o nome de Gessiron Alves Franco e, portanto, não foi reconhecido pelo militar.

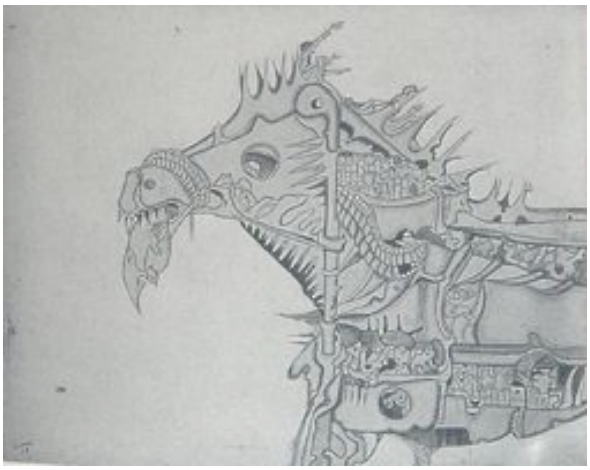

Fig. 01 – **Siron Franco**. *Cavalo de Tróia*, 1968, nanquim sobre tela, 100x130 cm, coleção particular, Brasília, DF. Obra que recebeu o Prêmio de Aquisição da Segunda Bienal da Bahia. Fonte: COSAC, 1995: 213.

Começou a trabalhar para os líderes da ditadura por medo de ter de enfrentar o serviço militar. Conseguiu a dispensa em troca do retrato da primeira dama Marilda, esposa do então governador Otávio Lage. Quando Iolanda Costa e Silva, esposa do presidente Costa e Silva, esteve em Goiânia, ao ver o retrato, mandou convocar o pintor. Foi quando, ao voltar para casa, Siron encontrou a rua cheia de carros militares. Amarelou... Para sua surpresa, a primeira dama encomendou um retrato da avó, Júlia Craveiro de Sá que, coincidentemente, era de Goiás Velho, hoje chamada de Cidade de Goiás.

A faceta de Siron artista insurgente iniciou quando um estudante foi morto em Goiânia pelos militares, na rua 4 no Setor Central. Saia à noite para fazer pichações em que desenhava gorilas no chão, escrevia "Fora a Ditadura!", "Liberdade!" e palavras de ordem. Ajudava amigos na luta

contra a ditadura com frases, desenhos, charges grotescas e imprimindo panfletos em mimeógrafos. Nunca quis entrar na luta armada nem se filiar a grupos de esquerda. Procurado por muitas pessoas, sempre atendeu aos pedidos, produzindo o que era seu mister: arte. "Tudo escondido, senão eu não estaria aqui para contar essa história" (FRANCO, 19 jul. 2007).

Temos, aqui, o retrato de Siron no período da repressão: aparentemente artista bonzinho, amigo dos chefões da ditadura que, às escondidas, trabalhava na subversão do regime. "O engajamento político, para mim, era uma questão de sobrevivência", afirma (FRANCO, 19 jul. 2007).

Ao mesmo tempo em que se tornava um artista reconhecido pela sociedade à qual vendia pinturas sacras e retratos, produzia uma série de obras como "Megalópoles" (1974) e "Deus fez o homem a sua imagem e semelhança" (1974, fig. 02) onde há claramente uma crítica à ordem social e política brasileira. Na série "Fábulas de Horror" (fig. 03), há referência direta ao período da ditadura militar.

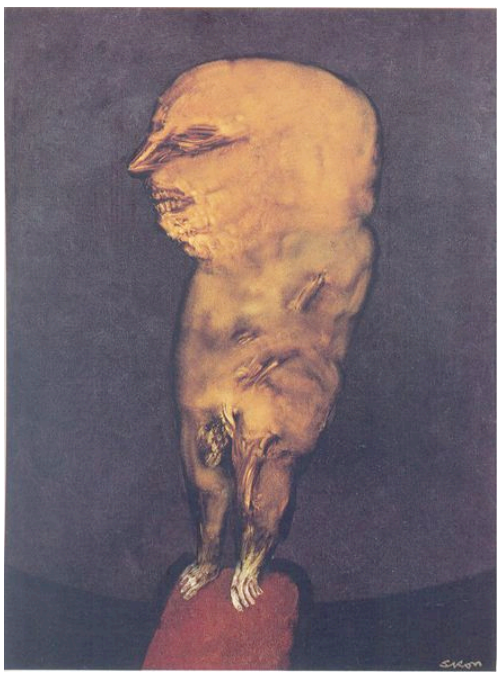

Fig. 02 - **Siron Franco**. *Deus fez o homem a sua imagem e semelhança,* 1974, óleo sobre madeira, 120 x 90cm. Fonte: ADES, 1995: 57.

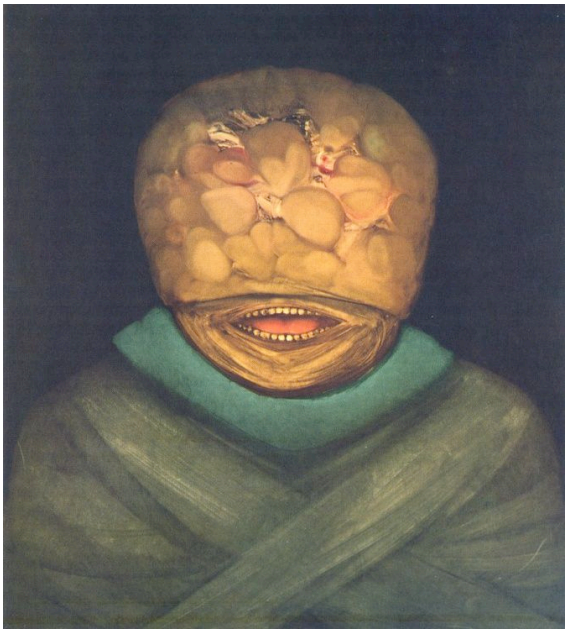

Fig. 03 – **Siron Franco**. *Proibido II*, 1979, óleo sobre tela, 155 x 135cm.
Fonte: ADES, 1995: 44.

Um momento de angústia foi, em 1973, quando ganhou o prêmio de viagem no Primeiro Salão Global da Primavera. A ditadura resolveu condecorá-lo em uma cerimônia, "com banda e tudo", e na presença do general Golbery do Couto Silva, na Praça Cívica de Goiânia. Sua vontade era de não se fazer presente: ser condecorado pelo regime era uma vergonha para qualquer cidadão consciente. Cleber Gouvêa convenceu-o: "Olha, é muito melhor você ir, senão vai ser pior. Vão vasculhar sua vida e vão saber de algum envolvimento seu" (FRANCO, 19 jul. 2007).

Essa relação paradoxal com o poder que, na época da ditadura, se evidenciava na censura que não permitia a "livre expressão", acompanhará o artista ao longo de toda sua carreira, mesmo em tempos menos autoritários. Apesar de produzir obras com claras críticas ao sistema político e social brasileiro, Siron nunca deixou de ter amigos entre os mandatários da política. Desde a ditadura, sempre se relacionou com os presidentes, o que ocorreu também depois da reabertura política. José Sarney, Fernando Collor e Fernando Henrique foram retratados pelo artista. Mesmo

assim, durante seus mandatos, Siron realizou várias ações em que protestava contra situações políticas e sociais no grande "Jardim do Poder", que é a Explanada dos Ministérios em Brasília.

A partir do prêmio da Bienal da Bahia, Siron promoveu várias outras exposições[11] e conquistou prêmios importantes no cenário brasileiro. Entre eles: Prêmio Viagem ao México no I Salão Global da Primavera de Brasília, em 1973; Prêmio Melhor Pintor Brasileiro, na XII Bienal Nacional de São Paulo; Prêmio de Isenção do Júri, no XXIII Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1974. Em 1975, dois prêmios foram fundamentais para a sua carreira. O primeiro foi o Prêmio Viagem ao Exterior, no XXIV Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, quando foi-lhe concedida uma bolsa para estudar durante dois anos na Espanha, país estrangeiro de sua escolha. O segundo foi o tão almejado Prêmio Internacional da XIII Bienal Internacional de São Paulo.

Essa rápida ascensão no mundo das artes produziu comentários que não escondiam ciúmes e ressalvas, como nos aponta Charles Cosac:

> Aos 28 anos, Siron já havia recebido os mais importantes prêmios do país. Mas um sucesso tão grande e rápido teria de ser temido, criticado, condenado e invejado por muitos. Os críticos e colecionadores imaginavam que uma mudança de status tão drástica pudesse aniquilar o artista, prejudicando a qualidade de seus trabalhos (1995: 218).

Contrariando as expectativas negativas, Siron continuou sua trajetória de artista consagrado promovendo exposições individuais e coletivas e a ganhar prêmios.

[11] Vide Currículo Siron Franco, em anexo.

1.1.2. Pluralidade e Política: características do artista

Quem aborda a obra de Siron Franco, não pode esperar de encontrar um caminho único percorrido pelo artista. A pluralidade de linguagens é sua marca registrada. A atividade principal sempre foi a pintura, mas, paralelamente, executou esculturas, monumentos e instalações. Além disso, realizou vídeos, aceitou direção de arte e, geralmente sob encomenda, produziu projetos gráficos, ilustrações, objetos de design e enfrentou várias outras técnicas artísticas. Tanta atividade e variedade de obras têm como inspiração e justificação, nas palavras de Siron, a produção dos artistas renascentistas que tinham de apresentar soluções estéticas para qualquer demanda. Marco de Araújo analisa essa produção plural como característica de uma obra pós-moderna pela "inesgotável gama de estilos artísticos" (2005: 276).

A mensagem política sempre foi transmitida. Sua obra pictórica, marcada pela pluralidade de linguagens, apresenta imagens sacras ao lado de imagens marcadas pelo questionamento político-social ou, ao menos, que refletem a situação humana. É nisso que consiste o diferencial da obra: "Um dos aspectos mais surpreendentes da obra de Siron é sua capacidade de envolver-se com situações políticas e condições sociais diversas" (ADES, 1995: 47).

Obras que expressam a preocupação com as causas ambientais, como o extermínio de animais, povoaram sempre a pintura de Siron e seria um dos assuntos frequentes de seus protestos. Uma das séries mais expressivas da obra de Siron foi a série "Peles" que denunciava a matança de animais para seu aproveitamento em vaidades (fig. 04).

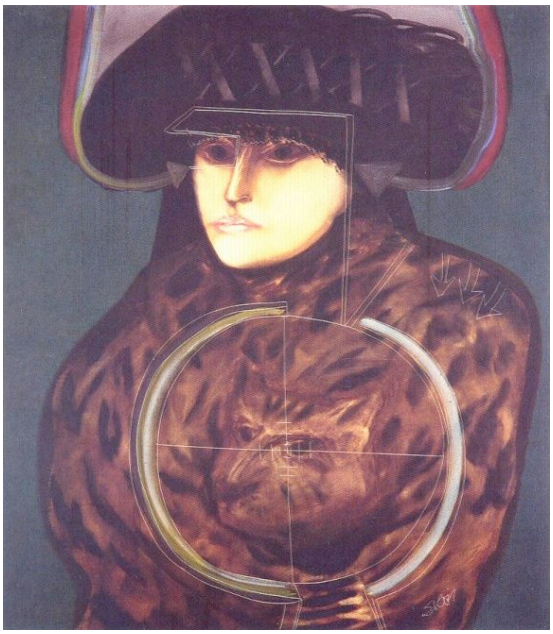

Fig. 04. **Siron Franco**. Sem título, 1993, óleo sobre tela, 90x80cm.
Fonte: ADES, 1995: 123.

Essas são as duas principais características do artista: pluralidade de linguagens e preocupação em pensar politicamente as questões que atingem a nossa sociedade. Ao juntá-las, Siron acabou criando eventos que ultrapassam o circuito artístico, o que nessa dissertação reunimos sobre a designação de ações. Trata-se de obras realizadas em locais públicos, em que o elemento estético se manifesta juntamente ao protesto, tendo como objetivo ganhar espaço nos meios de comunicação e atrair a mídia para acontecimentos que merecem ser divulgados, discutidos e importunar a consciência das pessoas.

A primeira questão política que empenhou o artista foi a luta contra a ditadura. O mesmo empenho ficou evidente também em sua primeira ação de arte pública, quando, usando o repertório cristão, na Sexta-feira da Paixão de 1978, Goiânia acordou com três altas cruzes ensangüentadas na Praça Tamandaré, região central da cidade, local de grande visibilidade. O momento histórico não permitia liberdade de expressão. Nessa ação, realizada dentro do projeto "Ver a

Cidade" da prefeitura de Goiânia, a mensagem de liberdade foi proclamada a partir da metáfora da cruz. O símbolo, além de representar a paixão de Cristo, sugeria o martírio e a injustiça fazendo uma ligação com as violências cometidas pela ditadura (fig. 59).

Outro projeto de arte pública, executado com o apoio de instituição pública, foi o *outdoor* com a obra *Antagônica*, que fazia parte do projeto "Arte na rua" promovido pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, em 1983.

Convidando todos a refletir sobre o massacre dos animais brasileiros, Siron inaugurou suas ações individuais de arte pública colocando sessenta antas de gesso em tamanho natural, na frente do Congresso Nacional em Brasília, trabalho que será tratado, na presente pesquisa, no capítulo três. 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. Assim se expressa Cosac:

> Injustamente acusado como alguém que se autopromovia, Siron, o pintor, tornou-se um ativista político. Procurava-se conhecer suas opiniões sobre questões sociais e, por volta do início da década de 90, seu aparecimento na imprensa não estava mais restrito somente às questões da arte (1995: 230).

1.2. Os Brasis de Siron Franco

"O processo de formação do povo brasileiro, que se fez pelo entrechoque de seus contingentes índios, negros e brancos, foi, por conseguinte, altamente conflitivo. Pode-se afirmar, mesmo, que vivemos praticamente em estado de guerra latente, que, por vezes, e com freqüência, se torna cruento, sangrento."

Darcy Ribeiro[12]

A maneira pela qual Siron vê o Brasil se expressou bem nos projeto "Bandeiras". Realizado entre 1986, quando foi realizada a primeira ação com 60 antas em Brasília e teve o término em 1991, com a instalação "Reflexo" na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, o projeto consistia em apresentar discursos nacionais a partir de instalações. Projeto que será apresentado agora para entender a visão nada simplista do artista sobre seu país. A primeira ação/instalação do projeto foram as antas que formaram a bandeira nacional em protesto contra o extermínio desses animais (fig. 05). O caráter lúdico contrastava com o tema de protesto. Essa instalação será estudada minuciosamente no capítulo três dessa dissertação.

Fig. 05 – Siron passeia sobre a instalação *Antas*. Brasília, 1986. Fonte: Arquivo do Artista.

[12] 2006: 153.

A segunda *bandeira* de Siron foi instalada na 20ª Bienal Internacional de São Paulo de 1989, ocasião em que foi convidado a reproduzir o cenário criado para a peça teatral "Martim Cererê"[13] (fig. 06). De posse do convite, Siron preferiu aproveitar o espaço expositivo e fazer uma instalação com o tema da peça. Dando continuidade ao projeto *Bandeiras*, realizou a instalação apresentando a bandeira brasileira formada por máscaras de papel machê confeccionadas por artesãos de Pirenópolis (fig.07).

Fig. 06 – **Siron Franco**. *Martim Cererê*, 1989. Fonte: NETO, 18 out 1989.

Fig. 07 – **Siron Franco**. *Martim Cererê*, 1989 (detalhe). Fonte: Anúncio pubicitário da Revista Artes, nov. 1989 – jan. 1990.

A instalação apresentou a visão pessoal do artista sobre a formação do povo brasileiro com ênfase nas questões

[13] Baseada no livro homônimo de Cassiano Ricardo (1983), que foi dirigida por Marcos Fayad em 1989.

"multirraciais" e "multifaciais" do Brasil. Siron pretendeu representar a eterna esperança desse povo, que na época se preparava para a primeira eleição de um presidente após a ditadura. O artista afirma que a execução da obra se baseou muito mais no livro de Darcy Ribeiro, *O Povo Brasileiro* (2006), do que no livro do Cassiano Ricardo, autor da peça teatral *Martim Cererê*[14]. O artista teria preferido colocar na instalação o nome da obra de Darcy, o que não foi possível (FRANCO, 17 dez. 2007).

A partir da narrativa principal, várias representações de problemas brasileiros foram inseridas na instalação. O desmatamento, principalmente do cerrado, foi representado no chão da instalação, que se constituía de um grande tabuleiro de terra e carvão. Outro problema apresentado foi o risco de extinção que sofrem os animais brasileiros.

Por volta da data de execução da instalação, os jornais noticiaram a apreensão de 2000 peles de onças, incidente que foi ilustrado com 900 cabeças de onças de gesso (fig. 08). O extermínio histórico e infindável dos índios foi retratado por orelhas de gesso, que remetiam às que foram cortadas pelos bandeirantes paulistas em suas cruentas bandeiras[15]. A grande cobra do poema "Martim Cererê" foi retratada por um couro de serpente de 7 metros. Segundo o poema, a serpente gerou um ovo, também representado na instalação, do qual saíram todas as raças. O contraste entre as etnias formadoras da população brasileira foi simbolizado pelos utensílios e instrumentos musicais indígenas e africanos: o pau de chuva, o tacape e o berimbau, enquanto o semáforo indicava a civilização

[14] Ironicamente, Siron, pelo fato de Cassiano Ricardo pertencer ao movimento, esbarrou novamente no *Verde-amarelismo*. Esse assunto será aprofundado no capítulo três onde será estudado a instalação das antas.

[15] Os bandeirantes colecionavam orelhas humanas em argolas, como prova do êxito em seu trabalho e, portanto, apresentavam exigências de mais suporte financeiro de São Paulo (FRANCO, 10 jan. 2009).

trazida pelo branco. Os tambores, que representavam os mil olhos da floresta, foram o pretexto para Siron falar, em entrevistas, da necessidade do aterro para o lixo nuclear gerado, em Goiânia, pelo acidente com o Césio 137. Enfim, Siron analisa sua instalação como uma tentativa de representar o Brasil.

Fig. 08 – **Siron Franco**. *Martim Cererê*, 1989 (detalhe).
Fonte: Arquivo do artista.

> Na instalação tinha essa coisa kitsch que é o Brasil. Ao mesmo tempo em que temos coisas altamente tecnológicas, tem gente vivendo ainda na Idade Média. Eu nunca consegui falar: 'O Brasil é isso'. São tantos os Brasis, mesmo em cada estado. Quando perguntam: 'E Goiás, como é?' Em Goiás tem tudo o que você tem no Brasil: tem alta tecnologia e tem gente na lona. A 600 metros de onde estamos conversando, tem gente, ali, ainda cozinhando na fogueirinha. Comprou um lotinho, e ainda está na Idade Média (FRANCO, 17 dez. 2007).

Ricardo Lombardi, no Suplemento Infantil do jornal Estado de São Paulo, fala sobre a preferência do público infantil por essa obra apresentada na Bienal.

> Até cenários de peças de teatro estão expostos nessa Bienal. O cenário criado por Siron Franco para a peça **Martim Sererê** [sic] é um dos que mais chama a atenção das pessoas, tanto pelo colorido como pelas figuras que mostra – onças, cabeças formando o desenho da bandeira do Brasil até o ovo gigante de pata.
>
> Alexandre Borsari, de 4 anos, ficou impressionado com as oncinhas feitas de gesso:

> - Por que elas estão aí?, perguntou fazendo careta de onça com a boca aberta (1989).

Por essa preferência, no final da instalação, Siron decidiu distribuir entre as crianças todas as peças de gesso que compunham o cenário. A idéia era fazer com que cada criança se comprometesse com a causa ecológica e que tivesse a onça como símbolo do seu engajamento, pois, se a matança dos animais não tivesse fim, as gerações futuras só veriam onças de gesso, como as que o artista distribuía, ou de material sintético. Nas palavras de Siron:

> É muito mais fácil educar uma criança que um adulto. Falei para elas que recebessem as peças como um símbolo pelo amor à natureza, senão no futuro só teremos bichos de gesso (SIRON..., 1990).

Ao todo, foram doadas 1182 peças; entre elas: 380 periquitos, 100 orelhas, 52 tambores, 500 cabeças de onça, 98 onças pequenas e 104 onças grandes. A bandeira brasileira que compunha o cenário foi doada ao acervo da TV Cultura.

A terceira instalação do projeto "Bandeiras" foi realizada em 1990, quando Gilberto Dimenstein enviou a Siron o relatório da Unesco com a estatística de que a cada dia, no Brasil, morriam mais de 1000 recém nascidos vítimas da desnutrição e da falta de cuidados no pré natal (fig. 09 - 21). Era o resultado da precariedade da distribuição de renda e dos inúmeros problemas sociais que vitimavam a sociedade. A revolta suscitada pela notícia motivou a realização da ação/instalação formada por 1020 caixões de bebês, no dia 12 de outubro, dias da crianças. Os caixões, pintados de verde, amarelo, azul e branco, formavam uma vergonhosa bandeira brasileira e impulsionou a mídia a colocar em destaque os assustadores números da mortalidade infantil.

Em pronunciamentos, Siron alertou os governantes para que percebessem que as medidas tomadas não resolviam os problemas que afetavam e levavam à morte tantas crianças. O gramado do Congresso Nacional ofereceu o cenário ideal para todos os políticos visualizarem a tragédia brasileira. O dia escolhido foi marcado também pela entrada em vigor do Estatuto da Criança e do Adolescente (ENTRA..., 1990).

A criação dessa bandeira foi suscitada por lembranças da adolescência de Siron que, aproximadamente aos 15 anos, pintou o berçário do Hospital do Câncer de Goiânia com figuras de ursos formando um grande livro infantil. Enquanto estava pintando, toda tarde chegava pelo menos um caixãozinho, sinal de que "anjinhos" tinham falecido e eram levados para serem sepultados. A imagem daqueles pequenos caixões ficou indelével na memória de Siron. Motivado pela fala com Gilberto Dimenstein, resolveu fazer imediatamente a instalação. Ligou para todas as funerárias que encontrou na lista telefônica; as que atenderam, achando tratar-se de um trote, desligaram o telefone. Como alguém poderia querer 1000 caixões, ainda mais de bebês? A empresa de armários embutidos, instalada no caminho do ateliê, ficou responsável pela execução dos pequenos caixões, embora os marceneiros não tivessem muita disposição em fazer trabalhos tão fúnebres, afirmando que não poriam as mãos em algo que lhes incutia medo. Siron, na tentativa de removê-los e levá-los a aceitar a encomenda, conversou com todos os operários que, por sua vez, trocaram idéias com as esposas (FRANCO, 17 dez. 2007). Com o consentimento destas, seguiram-se quatro meses de trabalho (MORETZSOHN, 1990).

Fig. 09 - **Siron Franco**. *Bandeira de Caixões*, 1990 (detalhe).
Fonte: Arquivo do artista.

Cada caixão era um módulo; uma vez agrupados, formavam uma grande colméia na qual, pelas cores empregadas, visualizava-se a bandeira brasileira. A bandeira com os 1020 pequenos caixões, instalada sobre uma lona preta, ocupava um espaço de aproximadamente 20x14 metros, na Esplanada dos Ministérios, em Brasília. Entre cada pequeno caixão aberto havia o espaço de 15 centímetros, proporcionando um jogo de sombras e luzes com várias matizes de amarelo e verde. Somente os caixões azuis das estrelas e os da faixa "Ordem e Progresso" estavam fechados. O impacto proporcionado pela visão dessa bandeira induziu a escritora italiana Liliana Iacocca, impressionada pelo que viu nos noticiários, a escrever uma fábula ecológica publicada, com ilustrações de Siron, no livro infantil *Eu você e tudo que existe*, 1998[16].

Após ter sido apresentada em Brasília, a fúnebre bandeira seguiu para Fortaleza, capital do estado que possuía o maior índice de mortalidade infantil. Montada ao lado da reitoria da Universidade de Fortaleza - Unifor

[16] Lançado pela Editora Ática.

(ALMEIDA, 1990), repetia a montagem anterior, mas sem o espaço entre os caixões por causa do local reduzido. Depois da segunda exposição, o caminhão que trazia os caixões seguiu caminhos desconhecidos e teve destino obscuro. "Ela nunca voltou", diz Siron (FRANCO, 24 ago. 2007). Teriam sido, os caixõezinhos, usados para aninhar "anjinhos"[17]?

A última instalação do projeto Bandeiras foi produzida para a 21ª Bienal Internacional de São Paulo de 1991, com o tema da violência no trânsito (fig. 10). Como todas as outras instalações, o principal elemento dessa obra foi a bandeira composta por carrinhos de brinquedo batidos e derretidos, ilustrando um painel de desastres de trânsito, que ganhava mais expressividade com os outros brinquedos que estavam junto com os carrinhos, como bois e homenzinhos de chumbo (fig. 11).

Fig. 10 - **Siron Franco.** Instalação Reflexo. 2ª Bienal Internacional de São Paulo, 1991. Fonte: Arquivo do artista.

[17] Após 28 anos, a estatística a respeito das mortes de crianças melhorou. A taxa de mortalidade infantil caiu de 47,5/1000, em 1990, para 26,6/1000, em 2004. Mesmo assim, os brasileiros não têm muitos motivos para orgulho; os problemas sociais ainda são muitos e sua solução, nem sempre difícil, longe de ser adotada. "As disparidades continuam: as crianças pobres têm mais do que o dobro de chance de morrer, em comparação às ricas, e as negras, 50% a mais, em relação às brancas. Dos 3,2 milhões de crianças que completam 1 ano de idade, 370 mil não possuem registro de nascimento (2005), e, portanto, vêem negado seu direito a uma identidade. Dos 11 milhões de crianças menores de 3 anos, quase 90% não freqüentam creches. Na faixa etária de 4 a 6 anos, apenas 55% frequentam a pré-escola. Mais de 70% das crianças pobres nunca foram à escola durante a primeira infância. A desnutrição entre crianças menores de 1 ano diminuiu em mais de 60% nos últimos cinco anos, mas ainda 100 mil crianças com menos de 1 ano são desnutridas." (UNICEF, 2007).

Fig. 11 - **Siron Franco.** Instalação Reflexo, 1991. Detalhe da bandeira formada por carrinhos batidos. Fonte: Arquivo do artista.

A instalação ocupava uma sala. A bandeira ficava de frente e, nas paredes laterais estavam cobertas por placas de trânsito deterioradas – pixadas, riscadas ou com tiros de balas - cedidas pelo DETRAN-GO[18]. Para completar o painel dos desastres do trânsito brasileiro, no centro da instalação estava representado um cemitério. "No chão foram colocadas cruzes brancas e negras representando as vítimas dos acidentes de trânsito, ladeadas por desenhos de bichos e gente" (CARDOSO, 1981), formando, de longe um mapa aéreo (fig. 12).

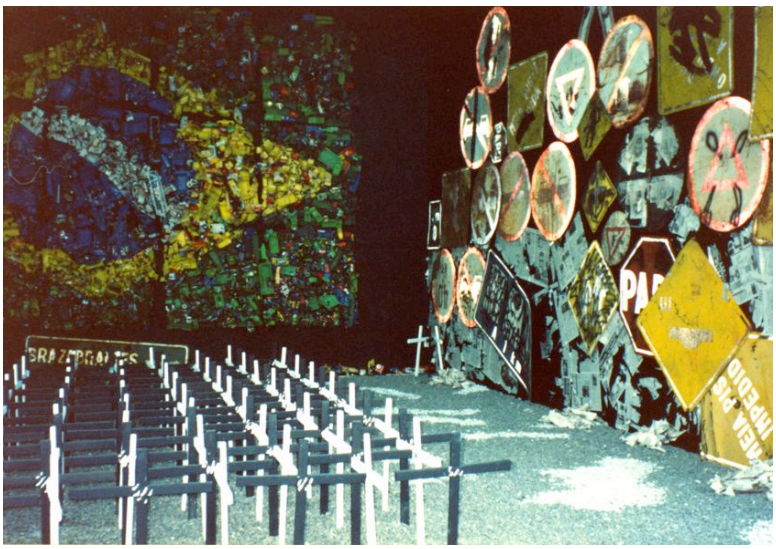

Fig. 12 - **Siron Franco.** Instalação Reflexo, 1991. Foto que mostra o cemitério, o desenhos de bichos e a parede coberta por placas cedidas pelo DETRAN. Fonte: Arquivo do artista.

[18] Departamento Estadual de Trânsito.

Novamente, Siron narra uma tragédia brasileira. Em todas essas bandeiras brasileiras, mesmo com elementos lúdicos, o enfoque do artista concentra-se na morte ou na sua iminência.

No projeto Bandeiras, até a bandeira que transmite uma imagem lúdica, a das antas (1986), nasceu do impulso transmitido por uma matança, a dos animais brasileiros. A segunda instalação, "Martin Cererê" (1989), falava da constituição do Brasil a partir de um texto ufanista, mas Siron não esqueceu de mencionar a morte dos índios, a escravidão negra, a morte dos animais, o descuido pela natureza e o acidente do Césio-137.

Os 1020 caixões de anjinhos que formavam a bandeira brasileira – o mesmo número de crianças quotidianamente vítimas da miséria – traduziam o horrível funeral diário assistido pelo Brasil dia após dia. Até na última instalação do projeto, ficou evidente essa visão mórbida sobre a realidade. A instalação "Reflexo" (1991) alertava para a violência do transito brasileiro revelada pelas estatísticas que indicam o aumento constante e assustador de acidentes.

Violência e morte consolidaram a visão trágica do artista sobre o Brasil, que jamais parou de denunciar as tragédias de nosso país. O adjetivo "brasileiro" foi usado também em sucessivas instalações que aludiam a tragédias bem nossas. Em uma atitude romântica – ou talvez quixotesca? – o artista acredita que a denúncia por meio da arte pode mudar a realidade angustiante.

Denúncias de brutalidades brotam na obra de Siron. A instalação *Tapete Brasileiro* (1993), expressa a revolta contra brutalidades cometidas dentro dos lares do Brasil (fig. 13). A metáfora "esconder a sujeira debaixo do

tapete" é que dá o mote para a obra, na qual, debaixo do tapete não há uma simples imundice, mas uma criança estrangulada representada por um boneco (fig. 14). A obra denuncia a violência doméstica que, por ocorrer entre as paredes do lar, é velada e ignorada, até culposamente, por muitos. Na instalação, Siron usou ironia cáustica, ao usar palavras inocentes, para desmascarar a omissão e a indiferença normalmente registradas diante da tragédia a que são submetidas muitas crianças brasileiras, alvos de maus tratos, aliás constantemente noticiados.

Fig. 13 - **Siron Franco.** *Tapete Brasileiro,* 1993. Fonte: Arquivo do artista.

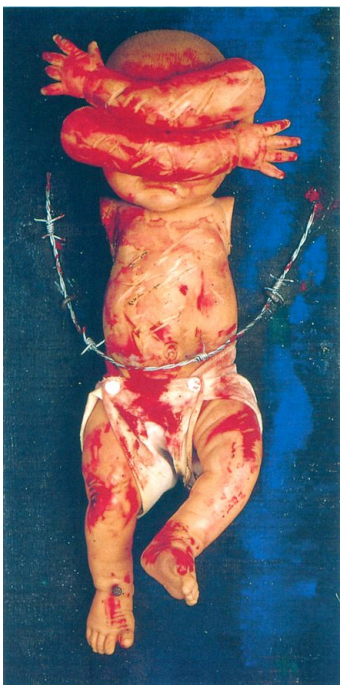

Fig. 14 - **Siron Franco.** *Criança Brasileira,* 1987[19]. Fonte: Arquivo do artista.

[19] Outra obra que leva no nome o adjetivo "brasileiro". Cosac descreve a obra: "Em 1987 Siron produziu um de seus mais fabulosos objetos. Solicitado a fazer a arte de um pôster sobre a violência contra crianças – crime hediondo comum em países do Terceiro Mundo, sobretudo no interior menos favorecido –, Siron monta uma boneca ensanguentada à tinta, com braços decepados e cujo olhar parece esquivar-se da vergonha da humilhação, da indignação ante a moléstia, gerada pela violência. Esse "outro corpo torturado" está fixado numa superfície de madeira plana por fios de arame cujas

Outra instalação, com denominação, foi a "Radiografia Brasileira" de 1996 (fig. 15), exposta primeiramente nas ruas de Londres por ocasião de uma exposição individual do artista. Produzida a partir do *Massacre de Eldorado dos Carajás*, onde foram assassinados 19 integrantes do Movimento dos Sem Terra, no Pará, em 17 de abril de 1996, é um retrato dos sem-terra e da pobreza das populações carentes submetidas a maus tratos e violências cotidianas, sem meios de reivindicar sua cidadania.

Fig. 15 - **Siron Franco.** *Radiografia Brasileira*, 1996. Fonte: Arquivo do artista.

Ainda que não ganhassem o adjetivo "brasileiro(a)", outras instalações e várias obras remeteram a problemas sociais e a fatos históricos marcados pela violência e descaso com o meio ambiente do Brasil. "Garimpo"[20] (1990) ilustra o sonho nebuloso de enriquecimento que levou milhões de pessoas para Serra Pelada, onde renunciariam a sua dignidade. O trabalho manual do brasileiro foi tema também da instalação "Enxadas", 1996, onde se misturavam trabalho, religiosidade e esperança dos trabalhadores braçais brasileiros (fig. 16).

---

farpas, outrora, também teriam servido de instrumento de corte e tortura ao seu corpo sofrido. [Anos depois, o artista equivocadamente integrou-a como elemento central de uma instalação exposta no Grand Palais, em Paris, *Tapis brésilien*, e a boneca acabou extraviada. Tudo o que sobrou foi a fotografia aqui utilizada. Surpreendentemente, sua exposição em muitas universidades na Europa e no Brasil foi proibida, a pedido do corpo docente ou dos próprios alunos, que não suportariam a convivência com tal imagem]" (2005: 11).

[20] Essa instalação por ter temática ambiental será melhor analisada no capítulo três.

Fig. 16 - **Siron Franco**. *Radiografia Brasileira*, 1996. Fonte: Arquivo do artista.

Um dos momentos mais sinistros da história recente do Brasil foi rememorado em "Portas", 2002 (fig. 17). A instalação expôs o terrível assassinato de 111 detentos no complexo penitenciário do Carandiru, em 2 de outubro de 1993. Siron, pelas pinturas feitas nas portas que trancafiavam os presos, quis mostrar as individualidades dos assassinados. Se a obra não tinha a finalidade de homenagear os detentos, pelo menos visava a recordá-los como seres humanos.

Fig. 17 - **Siron Franco**. *Portas*, Carandiru. São Paulo, 2002. Fonte: Catálogo da exposição.

Para finalizar a expressão do terror, a instalação *Intolerância* em 2002 (fig. 18) inaugurou a transformação do

antigo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), órgão do governo responsável pela tortura na época da ditadura, no Memorial da Liberdade, dentro da Estação Pinacoteca, um espaço expositivo em São Paulo. *Intolerância* retrata todos os terríveis genocídios, acidentes e catástrofes. A obra é constituída de 800 "corpos" inflados por espuma, sem individualidade pela falta da cabeça. A instalação mostra o ser humano na sua condição de simples matéria. Emanuel Araújo, curador da mostra, analisa a obra:

> Mas qual será o poder do drama?
>
> Do drama agora reunido nesta pungente instalação de Siron Franco?
>
> Será mesmo o drama uma denúncia? Ou será a denúncia um drama?
>
> Por que me vem o drama, como forma contundente, tocar minha sensibilidade?
>
> Afinal essa instalação age tão dramaticamente diferente de uma pintura, de uma escultura... Ou terá nela os mesmos sentidos do impacto de uma obra de arte, cujo conteúdo traz tensão, ação, multiplicação? [...]
>
> Terá nestes sentidos o tom maior de realismo trágico que, além de tocar, comove, inquieta, atemoriza?... Ou ela nos faz rever o drama humano com suas sensações de abandono, de desprezo, de fragilidade do homem?
>
> Um homem assim desprovido do amor, do amor do outro, da cumplicidade com outro, ou de um homem que procura desesperadamente sua própria desgraça, a desgraça da solidão?
>
> Será mesmo a violência, destino trágico e escuro do homem?... E como resolver as diferenças, as desigualdades, os preconceitos e mesmo os conceitos?
>
> Essa obra de Siron Franco comove. Comove ainda mais pelo fraseado contundente, transcendente da desesperança. Da desesperança do drama humano como um grito parado no ar.
>
> E nós? E quanto a nós?
>
> Somos observadores passivos, como num tribunal de condenados? Mas quem são os condenados? Aqueles que jazem amontoados?... Ou nós mesmos que temos a sã consciência do desespero, do desamor e do medo de sermos os mesmos personagens do mesmo drama? (ARAÚJO, 2002).

Fig. 18 - **Siron Franco**. *Intolerância*, 2002. Fonte: Arquivo do artista.

Em todas as obras acima citadas, o artista revela uma visão trágica e, ao falar da realidade brasileira e latino-americana, lembra que a história dessas terras sempre foi recheada de fatos cruéis, o que nos lega, hoje, no Brasil, a criminalidade que assola todas as cidades, principalmente as metrópoles. As instalações de Siron resgatam uma versão da história brasileira frequentemente ignorada pelos próprios brasileiros que, ao se orgulharem de ser um povo acolhedor, festeiro, alegre e descontraído, tentam impingir uma falsa imagem de paz e harmonia social.

> Às vezes se diz que nossa característica essencial é a cordialidade, que faria de nós um povo por excelência gentil e pacífico. Será assim? A feia verdade é que conflitos de toda a ordem dilaceram a história brasileira, étnicos, sociais, econômicos, religiosos, raciais etc. O mais assimilável é que nunca são conflitos puros. Cada um se pinta com as cores dos outros (RIBEIRO, 2006: 152).

Nesse jogo de máscaras, o que se esconde reaparece nos noticiários e na cultura. A arte, como a do Siron, escancara a realidade brutal. A crítica social está

presente tanto em ações públicas quanto em obras que vão para ambientes de exposição, como museus e galerias, onde, mesmo não tendo uma divulgação maciça, ganham lirismo e mais liberdade na escolha dos materiais.

Nas instalações, Siron cria seu mundo e chama o expectador para compartilhar sua visão. A obra exposta é um discurso autoral que perpassa a visão pessoal do artista sobre a realidade.

> Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso. (SHOHAT; STAM, 2006: 264).

As obras de Siron expressam sua experiência de artista brasileiro que vê e, a partir disso, representa "seu" mundo. O Brasil visto pelo artista é resultado da mistura entre a sua história de vida, a sua percepção e as informações recebidas pelos meios de comunicação.

> Em um mundo cada vez mais transnacional, as relações entre os meios de comunicação e os espectadores têm um impacto cada vez mais complexo na identidade nacional, no sentido de comunidade e nas filiações políticas (SHOHAT; STAM, 2006: 465).

A tentativa de expressar essa visão particular do Brasil a partir da vivência pessoal e da recepção das notícias, formou o discurso político transmitido pelas obras. A tendência de apresentar pela arte uma visão política e crítica sempre esteve presente na arte brasileira, desde o modernismo.

> Enquanto o modernismo anglo-americano foi marcado por forte teor lúdico-experimental, socialmente marginal, responsável pela separação entre o estético e o político, na produção latino-americana, o equivalente, cronologicamente, a este elemento, em vez de opor-se ao social, em geral, serviu para complementá-lo, revelando muitas vezes como inusitado o caráter dicotômico do par estético/político. A ruptura da forma – uma tônica tanto

> das vanguardas hispano-americanas, quanto do modernismo brasileiro -, longe de constituir mera investida lúdica, era, antes, uma postura política, conscientemente assumida, que punha em xeque, por meio da contestação da dicção poética tradicional, todo o universo com o qual essa dicção se relacionava (COUTINHO, 2005: 169).

A maneira de Siron Franco enxergar o Brasil se assemelha à dos estudos do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro. Um povo cruel, mas gentil, que tem nas mãos as maiores maravilhas ecológicas do mundo.

> Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós brasileiros somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos. Descendentes de escravos e de senhores de escravos seremos sempre servos da malignidade destilada e instalada em nós, tanto pelo sentimento da dor intencionalmente produzida para doer mais, quanto pelo exercício da brutalidade sobre homens, sobre mulheres, sobre crianças convertidas em pasto de nossa fúria. A mais terrível de nossas heranças é esta de levar sempre conosco a cicatriz de torturador impressa na alma e pronta a explodir na brutalidade racista e classista (2006: 108).

Essa lógica antagônica pode ser ilustrada pelo aparecimento da bandeira brasileira na época da ditadura, quando aparecia constantemente na divulgação do "Milagre Brasileiro" e servia, ao mesmo tempo, para esconder que estávamos vivendo os "Anos de Chumbo". Nesse imaginário da cultura brasileira, o positivista "Ordem e Progresso" se tornou um símbolo dos militares, juntamente com o verde das matas e o amarelo do ouro, que era "para amar ou deixar". Em depoimento, Siron nos fala a respeito:

> A bandeira era um símbolo vergonhoso na época militar. A idéia de trabalhar com ela veio porque era um símbolo rejeitado na época da ditadura e ficou mal vista. Fizeram uma confusão de que

> a bandeira representava os militares, pois na solenidade dos ditadores ela era muita utilizada (FRANCO, 24 ago. 2007).

Em suas ações, Siron justificou a utilização da imagem da bandeira como uma tentativa de desatrelá-la do uso que dela faziam os militares, promovendo uma nova identificação.

> Estou em cima desse discurso da bandeira e mostrando nosso comportamento. A gente sempre teve vergonha da bandeira, mas acho que a bandeira não é só dos militares, é de todos os brasileiros, é de cada criança na medida em que as pessoas comecem a amar seu país. Não é uma coisa fascista (FRANCO, 1990).

Além da associação aos militares na época da ditadura o uso da bandeira era proibido. Ao criar ações e instalações, fez questão de utilizar a bandeira brasileira e justamente em Brasília, centro do poder.

O simbolismo da cidade de Brasília, filha de todos os preceitos modernistas e dos sonhos do presidente Juscelino Kubitschek, desgastou-se durante o regime militar. Inaugurada em 1960, Brasília se tornou o "monumento de papel crepom e prata"[21], grande decepção para o imaginário nacional devido ao endividamento do país para sua construção e, principalmente, pelo golpe militar de 1964, o que demonstrou o fim do projeto modernista positivista de progresso. Segundo a letra da música "Tropicália", de Caetano Veloso:

> O monumento não tem porta
> A entrada é uma rua antiga
> Estreita e torta
> E no joelho uma criança
> Sorridente, feia e morta
> Estende a mão...

[21] Pelas palavras de Caetano Veloso, na música Tropicália.

Anos mais tarde, Siron escolhe o gramado do Congresso Nacional em Brasília para palco de suas ações. Os motivos da escolha ressaltavam a importância do local no cenário nacional: "Sempre achei o gramado do congresso um espaço super interessante porque ali é, ou deveria ser, o lugar mais importante do país". Sua escolha também referia-se à imponência do local: "Você pode colocar um objeto de 100 metros que a pessoa das duas vias consegue ver e ler. Muito raro um lugar assim". A escolha, todavia, daquele lugar devia-se, principalmente, pela facilidade de alvoroçar a imprensa, pois jornalistas de agências de notícias brasileiras e internacionais estão presentes lá, cotidianamente: "Tudo o que você faz ali vai para o mundo inteiro". Enfim: "É muito bonito. Aquilo é um grande palco" (FRANCO, 17 dez. 2007).

1.3. O artista ativista

"Nossa solidariedade proclama nossa inocência,

assim como proclama nossa impotência."

Susan Sontag[22]

Em 1987, aconteceu em Goiânia o acidente com o Césio-137, evento que seria um marco na carreira de Siron como artista e como ativista.

> O acidente aconteceu quando uma cápsula de chumbo contendo cloreto de césio, parte de um equipamento hospitalar utilizado para radioterapia e desativado em 1985, foi encontrada abandonada por dois catadores de sucata, Roberto dos Santos e Wagner Mota, no prédio da antiga sede do Instituto Goiano de Radioterapia. Os catadores venderam o bloco de chumbo para Devair Alves Ferreira, dono de um pequeno ferro-velho. Devair, ao abrir a cápsula para o reaproveitamento do chumbo, expôs ao ambiente 19,26 gramas de cloreto de césio-137, algo muito parecido com sal de cozinha e que emitia um brilho azulado. Encantado pela beleza desse pó, o distribuiu entre parentes, vizinhos e amigos. Expostas ao material radioativo, as pessoas começaram a sofrer náuseas, seguidas de tonturas, vômitos e diarréias. Sem saber o que acontecia, procuraram farmácias, postos de saúde e hospitais, onde os médicos, achando tratar-se de alguma doença contagiosa, medicaram como tal. A esposa de Devair, Maria Gabriela Ferreira, relacionou o mal-estar com o estranho pó azul. Somente 16 dias após a abertura da cápsula, ao levar uma pequena quantidade do pó à Vigilância Sanitária, foi constatada a contaminação pela radioatividade, quando milhares de pessoas já haviam sido atingidas. A Comissão Nacional de Energia Nuclear estima que 112.800 pessoas podem ter sido expostas aos efeitos do césio, embora, conforme denúncias veiculada também por meios de comunicação, o número seja maior, pois as autoridades desligaram os aparelhos com que se fazia a

[22] (2003, p.86)

> medição da radioatividade, com o objetivo de evitar maiores tumultos. 129 pessoas apresentaram contaminação corporal interna e externa concreta, desenvolveram sintomas e foram medicadas; 49 foram internadas e 21 precisaram sofrer um tratamento intensivo. Quatro acabaram morrendo, destacando-se, entre elas, Leide das Neves Ferreira, uma criança de seis anos que brincou com o brilho do pó azul, espalhou-o por todo o seu corpo e o ingeriu ao comer com as mãos sujas. A limpeza da área afetada produziu 13,4 toneladas de lixo atômico, agora enterrado no aterro nuclear em Abadia de Goiás. (WIKIPÉDIA, 2007).

Siron ficou informado do acidente quando estava a caminho de Goiânia e teve que se hospedar, por causa de uma febre, em um hotel de Ribeirão Preto. Ao ligar a televisão, ouviu o locutor do Jornal Nacional falar do acidente. Até então, como a maioria das pessoas, não tinha a menor idéia do que era o césio. Partiu imediatamente para Goiânia, onde procurou se inteirar do ocorrido, mas constatou que as autoridades se recusavam a dar informações exatas sobre o que estava acontecendo.

Aliás, era intenção das autoridades jogar o lixo radioativo em um aterro sem as necessárias exigências. Não havia noção da gravidade do acidente, tanto assim que um amigo de Siron, do Corpo de Bombeiros, disse-lhe que a primeira vez que viu o césio pensou em jogá-lo no rio. Quando foi tomada consciência da gravidade da situação, muitas pessoas já estavam contaminadas.

Na época, a desinformação causou insegurança e fez com que os goianienses sofressem discriminação no Brasil: hotéis passaram a não aceitar hóspedes vindos de Goiânia, comerciantes a recusar dinheiro de pessoas provenientes da cidade; carros com placa de Goiânia eram chutados e apedrejados. Espalhou-se a paranóia de que tudo e todos estavam contaminados.

> Existe quase sempre um segredo oficial, ou mesmo certa desinformação, que acompanha acidentes desse tipo, e Siron contribuiu para que a verdade não faltasse tanto com relação ao acidente em si, como também no que dizia respeito às conseqüências (ADES, 1995: 111).

A classe artística se uniu e brotaram manifestações de solidariedade vindas de todo o país. Entre elas, o evento intitulado *Grito de Alerta*, que promoveu shows musicais em Goiânia e no Rio de Janeiro (ARTISTAS ..., 1987). Siron foi o artista que mais participou das causas sociais associadas ao acidente e foi escolhido para ser o interlocutor do bairro afetado junto ao governador da época Henrique Santillo. O ateliê Santa Bárbara de Siron tornou-se o ponto de apoio para as vítimas e para as pessoas obterem e divulgar informações sobre o acidente.

Pelo fato de ter morado até os 21 anos no Bairro Popular, local do acidente, os jornalistas pediam a Siron para desenhar o ambiente a fim de melhor visualizarem o local, que estava interditado. 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 (fig. 19 - 20). Tudo foi registrado.

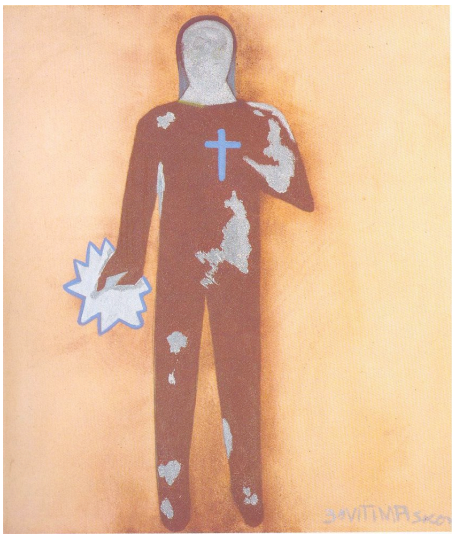

Fig. 19 – **Siron Franco**. *Terceira vítima* (pintura da série "Césio"), 1987, técnica mista sobre tela, 155x135 cm, coleção Simone e Michael Naify, Rio de Janeiro. Fonte: ADES, 1995: 115.

Siron trabalhou alucinadamente durante 18 horas por dia, por aproximadamente três meses. No fim, resolveu organizar uma exposição com as telas para arrecadar dinheiro para socorrer as vítimas mais necessitadas da radiação. Não obteve sucesso, pois os colecionadores de arte ficaram com medo de que a terra goiana usada nas obras pudesse conter radioatividade. Cosac afirma que as obras impulsionadas por esse acontecimento foram importantes na carreira do artista:

> Movido pelas terríveis cenas que deve ter presenciado durante o caos e pela profunda afinidade que sempre teve com a terra natal e seus aspectos naturais, Siron produziu aquilo que, na opinião de muitos, é o seu mais vigoroso trabalho, a "Série Césio", também referida como "Série da Rua 57". Foram 23 quadros pintados com terra de Goiânia, tinta automotiva prateada e tinta fosforescente azul. Fora essas obras, havia guaches e quatro colunas. Nesse mesmo mês, uma exposição denominada "Goiânia, Rua 57" foi realizada na Galeria Montesanti, em São Paulo, com o apoio da classe artística brasileira e do Sr. Montesanti. O dinheiro arrecadado deveria ser enviado às vítimas da catástrofe. Contudo, apesar do pleno reconhecimento da crítica, nenhuma dessas importantes obras foi vendida.
>
> Considerada como a Guernica brasileira pela crítica de arte Bélgica Rodriguez, a "Série Césio", tanto pela temática quanto pelo seu lado pictórico, era demasiado brutal para ser aceita pelos usuais colecionadores. Além disso, o público não tinha como perceber todo o alcance contido naquele desastre e naquela significativa virada que Siron dava em sua carreira (1995: 226).

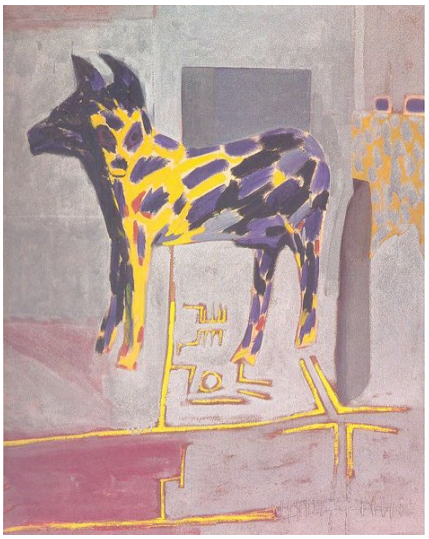

Fig. 20 - **Siron Franco**. *Rua 57* (pintura da série "Césio"), 1987, técnica mista sobre tela, 90x110 cm. Fonte: ADES, 1995: 117.

Siron, com alguns políticos e artistas, entre os quais Gabeira, Lucélia Santos e Ney Matogrosso, organizou uma passeata cobrando dos governantes as informações reais sobre o acontecimento. Seu objetivo era reconstruir a imagem da cidade perante a população brasileira, além de protestar para que o lixo nuclear não fosse depositado em Goiás sem um cemitério nuclear apropriado. Para a ação, Siron confeccionou cerca de 300 máscaras com chapas de raio-X e os manifestantes atravessaram e bloquearam a Avenida Goiás rumo ao Palácio das Esmeraldas, sede do governo goiano, em outubro de 1987. Sobre esta obra, aprofundaremos no capítulo três.

1.3.1. As ações

O acontecimento do Césio marcou a carreira de Siron. Como ativista, continuou produzindo ações ao longo dos anos 90, a começar pela incrível bandeira brasileira formada por 1020 caixões de anjinhos (fig. 21), protestando contra a mortalidade infantil que dizimava, por dia, um número igual de crianças. Com o mesmo intuito de atrair a atenção da mídia para problemas como a mortalidade infantil, um ano depois da macabra bandeira, Siron, com ajuda de ONG´s que lutam pelo fim do trabalho de crianças, em 1991 foi novamente ao gramado do Congresso e escreveu SOS com os corpos de 1000 adolescentes. Várias foram as questões em que Siron se empenhou ativamente, como nos narra Dawn Ades.

Fig. 21 - **Siron Franco.** *Bandeira de Caixões*, Fortaleza, 1990[23]. Fonte: Arquivo do artista.

Siron continua convencido de que o artista tem uma função na sociedade e que para ele isto significa a liberdade de expressão. Várias vezes e de diferentes maneiras Siron interveio, quase sempre usando de toda a publicidade possível, para protestar contra qualquer tipo de abuso social e político, não importa se de caráter endêmico ou flagrante. Em 1992, por exemplo, construiu, durante o processo de *impeachment* do presidente Collor, uma enorme ratoeira que arrastou para o gramado em frente a um dos ministérios em Brasília (fig. 22). A ratoeira tinha um espelho no lugar do queijo, com o formato do mapa do Brasil (ADES, 1995: 112).

Fig. 22 - *Ratoeira*, 28 ago 1992, Brasília. Fonte: Arquivo do artista.

A "ratoeira" foi produzida a partir do relacionamento do artista com o ex-presidente Fernando Collor, que começou quando o jornalista Etevaldo Dias, na época diretor da

[23] Montada primeiramente na Explanada dos Ministérios, Brasília, 12 out. 1990 e depois seguiu para a reitoria da Unifor em Fortaleza.

Sucursal do Jornal do Brasil em Brasília, apresentou Siron ao então governador de Alagoas, que, garantia ser um candidato "muito bacana", mas sem chance de ganhar as eleições presidenciais. Convocava Siron: "Vamos fazer barulho! O Brasil está precisando dar uma mexida!". Siron, ao receber Collor em seu ateliê, concordou em apoiá-lo se, caso ganhasse, ordenasse a construção do depósito de rejeitos radioativos produzidos pelo acidente do Césio-137, o que aconteceu em 1991. Fernando Collor, em sua campanha eleitoral, ficou conhecido como o "caçador de marajás", expressando vontades e ideais comuns ao povo. Siron na época do *impeachment* promoveu uma ação apresentando uma ratoeira gigante justifica que só a fez por continuar acreditando apenas em ideais, independentemente das pessoas que os expressam (FRANCO, 17 dez. 2007). A ratoeira, pintada de preto, media 3x5 metros e foi confeccionada com madeira, borracha, tubos de PVC sobre chapas de ferro. A isca representava o mapa do Brasil recortado em espelho colocado em uma posição que refletia o Congresso Nacional (DAÉ, 1992). O objetivo era deixar a obra no gramado da Esplanada dos Ministérios por algumas horas. Porém o presidente da câmara, deputado Ibsen Pinheiro, desautorizou a colocação da obra no local e a polícia se encarregou de retirá-la. O caminhão, que acabava de descarregar a obra, teve que retornar rapidamente para retirá-la. A breve permanência no local foi suficiente para que fotógrafos de jornais e de agências de notícias registrassem o acontecimento.

Soma-se a outras ações de protesto que também tiveram enfoque político, como o enorme bloco de fezes colocado em frente ao Congresso em protesto (fig. 23) ao fato que, durante a votação no Senado para decidir a respeito da

cassação do então senador Luiz Estevão, em 2001, houve uma violação do painel de votação.

Fig. 23 - **Siron Franco**. *S/Título.* Brasília, 2001. Foto: Orlando Brito. Fonte: Arquivo do fotógrafo.

A obra "Vaca Louca" (fig. 24), de 2001, foi um protesto em Londres contra o boicote à carne brasileira promovido pelo Canadá, que acusava ter sido infectada pelo vírus da Vaca Louca. Na época Siron estava morando em Londres quando recebeu uma ligação de um amigo pecuarista, Helio Abrão, falando do boicote promovido pelo Canadá contra a carne brasileira, que acusavam ter sido infectada pelo vírus (BERGAMO, 2001). Siron visitou a amiga jornalista Beth Lima, correspondente da rede Globo em Londres, e pesquisaram a respeito. Descobriram que, na verdade, o motivo do boicote era o Brasil estar fazendo concorrência à empresa canadense Bombardier. Resolveram, então, fazer o protesto. Escreveram uma carta aberta ao governo canadense e foram em cortejo com amigos, no dia 15 de fevereiro de 2001, ao som do Hino Nacional Brasileiro, à embaixada do Canadá em Londres, usando máscaras de vaca e uma máscara de urso, animal símbolo do Canadá (FRANCO, 17 dez. 2007).

Fig. 24 - **Siron Franco**. *Vaca Louca*. Londres, 2001. Fonte: Arquivo do artista.

Outra ação de enfoque político foi a ação "Liberdade Venezuela!", em 2007 (fig. 25), posicionando-se contra o fechamento da televisão venezuelana RCTV. Ao assistir ao noticiário, Siron viu pessoas chorando pelo fechamento do canal de televisão venezuelano RCTV. Pela internet e em conversas por telefone com amigos e parentes venezuelanos, descobriu que pessoas contrárias ao presidente Hugo Chaves estavam sofrendo represálias e, em alguns casos, era-lhes confiscado o passaporte. O presidente venezuelano, em um país atolado em problemas econômicos e sociais, pretendia concentrar amplos poderes por meio de uma reforma na constituição e pedia o apoio da população. Siron ficou com medo de a ditadura se instalar, mais uma vez, em um país da América Latina, pois o fechamento da RCTV significava um golpe contra a liberdade de expressão e a nova constituição, se aprovada, daria poderes quase absolutos ao presidente. Levado pela emoção o artista quis levantar um grito de alerta. Entendeu que, na Venezuela, estava sendo tolhida a liberdade. Ligou para várias pessoas e chegou à conclusão de que o melhor a se fazer era escrever "Liberdade Venezuela!" na frente do Congresso Nacional, onde se concentra a mídia brasileira e internacional. A partir de uma foto do Google Earth, foi projetada virtualmente a obra, comprado os tecidos e montada as letras, uma por uma, no ateliê. Foi só levar a Brasília e

montar no gramado do Congresso Nacional. A palavra "liberdade" media 50 metros, "Venezuela" alcançava 70 metros de tamanho. Como o esperado, a mídia compareceu em peso[24].

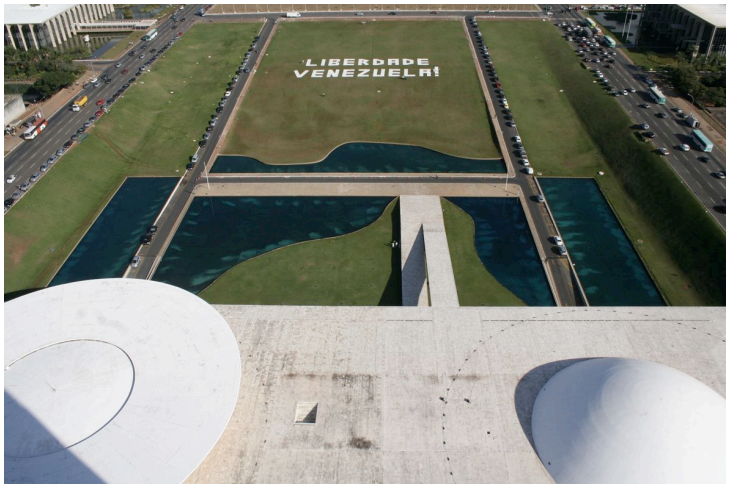

Fig. 25 - **Siron Franco**. *Liberdade Venezuela!* Brasília, 2007. Foto: Luiz Alvez. Fonte: Arquivo do artista.

Os protestos que levaram Siron a produzir outras ações foram motivados por questões que rotineiramente aparecem na mídia. Foi assim com o sistema carcerário brasileiro, que inspirou as instalações "Cela Forte" e "Cela de Proteção" (fig. 26 – 27 - 28), de 1987, e *Portas*, no antigo complexo penitenciário do Carandiru em 2002.

Fig. 26 - **Siron Franco**. *Cela Forte e Cela de Proteção.* São Paulo, 1989. Fonte: Arquivo do artista.

[24] Observações da autora que também trabalhou no referido projeto

Fig. 27 - **Siron Franco**. *Cela Forte* (detalhe). São Paulo, 1989. Fonte: Arquivo do artista.

Fig. 28 - **Siron Franco**. *Cela de Proteção* (detalhe). São Paulo, 1989. Fonte: Arquivo do artista.

Siron produziu a obra "Cela Forte", remetendo-se à chamada "Chacina do 42° DP", quando 50 presidiários, no domingo de Carnaval, 5 de fevereiro de 1989, foram apinhados em uma cela sem ventilação. Dezoito entre eles morreram asfixiados. A obra, colocada no terminal de metrô Jabaquara, constituía-se de uma cela de ferro com 2 m de altura, 3,5 m de comprimento e 1,4 m de largura, abrigando 18 cabeças humanas de fibra de vidro pintadas. Na parte exterior da cela estava estampado o 5° artigo da Declaração dos Direitos do Homem (INSTALAÇÃO ..., 1989). No terminal de metrô Santana, o ator Odilon Camargo estava preso dentro da obra "Cela de Proteção", também projetada por Siron. Consistia em uma jaula de 1,5 x 1,5 m, rodeado por outras quatro jaulas com 20 cães de guarda de gesso. Na *performance*, o ator representava o papel de um rico empresário que só pensava na bolsa de valores e questionava quem estava preso: ele ou o povo que o via de fora? Na instalação havia um espelho, fazendo com que o observador também se visse dentro da cela. Depois de alguns dias de apresentação, o ator foi substituído por um manequim com um bife desenhado na barriga. "A idéia era acusar o crescimento da violência no Brasil. Era já um grito: 'A gente vai chegar nisso aqui: nós vamos ficar presos'.

Infelizmente, aconteceu tudo o que essa instalação previa", conclui o artista (FRANCO, 19 jul. 2007).

Para falar da obra "Portas", devemos lembrar uma das maiores chacinas já ocorridas no território brasileiro, que aconteceu no complexo penitenciário Carandiru. Em outubro de 1992, surgiu uma rebelião de presos que acabou quando a tropa de choque da Polícia Militar foi acionada e entrou atirando nos presos. No fim da ação, foram registrados 111 cadáveres. Antes da reforma que transformaria o então presídio em centro cultural, atendendo ao interesse da população em visitar o presídio, o secretário da Cultura do Estado de São Paulo decidiu abrir um dos pavilhões do complexo penitenciário, durante alguns dias, para visitas. Siron Franco foi convidado para fazer uma obra que seria exposta no local. Na instalação foram empregadas 111 portas das celas do presídio: colocadas de pé, permitiram uma visualização da tragédia acontecida e do ambiente desumano da prisão (FRANCO, 17 dez. 2007).

Vários outros temas foram comentados em obras de Siron. O problema da Aids foi colocado no terço (fig. 29) para marcar o Dia Mundial de Luta contra Aids, em 1º de dezembro de 1993, em uma mobilização de artistas. O terço, formado por 56 bolas de fibra de vidro carregado por crianças, saiu da Praça Cívica de Goiânia e percorreu as principais avenidas com destino à Rua do Lazer (ARANTES, 1993), onde uniu-se às outras obras criadas por João Colagem e Edney Antunes para a manifestação. No evento, organizado pelo Grupo pela Vidda, houve também a distribuição de materiais educativos, preservativos e painéis informativos (COSTA, 1993). O terço media aproximadamente 65 metros e as bolas 70 cm de diâmetro. Moldadas em fibra de vidro, estavam recobertas com jornais que traziam reportagens sobre Aids, informações científicas

e notícias sobre o preconceito sofrido pelos aidéticos. A produção do *Guinness Book* mandou o formulário para catalogá-lo como o maior terço do mundo, mas isso não despertou o interesse de Siron: "Eu não tenho muito saco para essa coisa de documento" (FRANCO, 17 dez. 2007).

Fig. 29 - **Siron Franco**. *Terço*, Goiânia, 1993. Fonte: Arquivo do artista.

O tema da pedofilia e da violência contra as mulheres foi mostrado nas ações/instalações "Salvai Nossas Almas" (fig. 30), de 1998, e "Notícias Crucificadas" em 2005 (fig. 31). A instalação "Salvai Nossas Almas" foi motivada pela notícia veiculada em meios de comunicação de que em Goiânia havia um pintor pedófilo. Mais ainda, a mídia local aventou o envolvimento de mais artistas plásticos com pedofilia. Siron, sentindo asco diante da situação e desprezo pelo acusado, insurgiu-se contra as insinuações e foi procurar dados sobre a patologia junto a ONGs. Reparando que todas as matérias jornalísticas a respeito de pedofilia revelam a profissão dos acusados, descobriu que envolvidas com essa perversão sexual há pessoas que exercem as mais variadas profissões: juizes, advogados, padres, pedreiros,

jornalistas, bioquímicos, físicos (até um prêmio Nobel, preso na Suíça) e também artistas. Os jornais serviram de matéria-prima para a instalação. Foram utilizados 180 recortes ampliados de jornais, ao redor de uma cruz composta por módulos que exibiam 2500 roupas usadas com marcas de violência, radiografias de mulheres espancadas e instrumentos utilizados em tortura (MUSSOI, 11 dez 1998). O resultado foi uma triste, mas colorida, colcha de retalhos que descrevia a ferocidade sofrida por crianças e mulheres denunciada nos jornais. A obra, medindo 30x20 metros, foi colocada primeiramente na Esplanada dos Ministérios, no dia 10 de dezembro de 1998, e marcava as comemorações dos 50 anos da adoção e proclamação da "Declaração Universal dos Direitos Humanos". No dia 20, foi novamente exposta diante da rodoviária de Goiânia, cidade onde os índices desse tipo de criminalidade é alarmante (TIMM, 1998), além de ser a cidade onde habita o pintor pedófilo que, como era de se esperar, está em liberdade. Alguns dos módulos utilizados para formar a cruz foram doados a museus, como o Museu de Arte de Joinville (GROTH, 2004), e foi reproduzido no material educativo do Arte na Escola do Projeto Arte BR.

Fig. 30 - **Siron Franco**. *Salvai Nossas Almas*, Brasília, 1998.
Fonte: Arquivo do artista.

A ação Notícias Crucificadas foi realizada em 2005 quando Siron recebeu um telefonema do casal Marco Antônio e Cristina, pais de Maria Cláudia Del'Isola uma jovem de 19 anos estudante de Pedagogia e Psicologia que foi brutalmente assassinada pelos empregados da casa e teve seu corpo ocultado sob uma escada no jardim de inverno da residência, pedindo sua ajuda para que os jornais apresentassem novamente o fato que tinha sido esquecido pela mídia. Pouco depois, aconteceu o assassinato da irmã Dorothy Stang, no Pará. A partir desses acontecimentos, Siron se empenhou em realizar uma ação que retomasse a questão da violência contra as mulheres brasileiras, resultando em uma nova manifestação na Esplanada dos Ministérios, em Brasília, no dia 8 de março de 2005, Dia Internacional da Mulher. Uma cruz formada por lona preta e ampliações de matérias jornalísticas sobre violência contra a mulher, de 50 metros, cobria o chão. Cada página de jornal foi ampliada até atingir 3 metros. Junto à instalação, várias organizações não governamentais de Brasília promoveram manifestações e foi levado um abaixo-assinado ao presidente do Senado, Renan Calheiros (LIMA, 2005). A obra, conforme se expressou a Folha de São Paulo, era "um pedido de paz" (BERGAMO, 2005).

Fig. 31 - **Siron Franco**. *Notícias Crucificadas*, Brasília, 2005.
Fonte: LIMA, 2005. Foto: Dettmar/Abr.

Quais os critérios que levam Siron a escolher as bandeiras a serem levantadas? Deixemos a resposta ao artista.

> Pergunta: Corrupção e absurdos que ocorrem no Brasil acontecem todos os dias. Como você escolhe as causas a abraçar?
>
> Siron: Às vezes acontece de uma amiga me ligar. Por exemplo, o índio Galdino: foi a Vera Brant que me ligou, estando eu, na época, no Rio de Janeiro. Fazia uma coisa para O Globo, que chamava artigo visual: comentava um fato nacional ou internacional usando imagens. Era uma imagem, não era charge nem ilustração. Falei que ia fazer um artigo visual sobre isso. No outro dia, quando li que os rapazes tinham falado que colocaram fogo pensando que era mendigo, realmente rolou alguma coisa dentro de mim. Sempre acontece assim. Quando fiz a ação sobre a questão da Vaca Louca em relação à disputa do Brasil com o Canadá, eu estava ligado. Eu tenho uma relação com o Canadá. Já expus no Canadá; já participei dos 50 anos da Carta dos Direitos Humanos. Enfim, foi um amigo meu pecuarista que me ligou e falou que era tudo uma armação comercial. Procurei me inteirar sobre o assunto, fui procurar, li a respeito. E ai surgiu a idéia de usar aquela máscara que eu havia ganho de minha filha. Assim nascem as idéias e a vontade de realizar algo (FRANCO, 24 ago. 2007).

Podemos dizer, portanto, que os critérios não obedecem a uma racionalidade que planeja todos os passos para chegar à conclusão que é a obra. As obras são fruto de emoções e de momentos particulares que sugerem as idéias e fornecem a força necessária para a realização. Assim, Siron foi se tornando conhecido pelo seu esforço e por sua capacidade de se autopatrocinar: "Nunca aceitei e nunca vou aceitar patrocínio por esse tipo de indignação pessoal. Não tem sentido alguém patrocinar uma indignação minha" (FRANCO, 17 dez. 2007). Agnaldo Farias comenta a trajetória artística de Siron:

> Não foi somente por causa de sua obra plástica que Siron Franco se tornou tão conhecido. Também jogou peso decisivo seu

> compromisso como cidadão, sua incansável e sempre rumorosa adesão às tantas causas tristes de que nosso país é pródigo e que ele, ao contrário de outros artistas que silenciam – talvez menos por conveniência do que pela crença de que, afinal, a arte pouco pode contra um mundo sórdido – não hesitou em agir. Uma ação pautada através de obras públicas, obras situadas entre o estético e o publicitário, grandemente responsáveis pelas ressalvas que uma parcela da crítica lhe faz mas que ele, consciente disso, resolve fazer assim mesmo, movido por um sentimento de responsabilidade, um princípio de engajamento às causas sociais que lhe foi incutido desde cedo, do pai que lhe deu as bases de uma educação fundada no respeito à natureza, à luta clandestina contra a ditadura militar, e também pela certeira compreensão de que é freqüente a mídia dar mais atenção a um fato plástico do que a uma passeata (2006-2007: 24).

1.3.2. Monumentos à ecologia e aos índios

A obra de Siron perpassa por vários tipos de arte pública, desde a ativista até os tradicionais monumentos. No capítulo quatro desta dissertação, está presente o conceito de arte pública; aqui descreveremos alguns dos monumentos realizados por Siron, como o "Monumento à Paz" de 1986 (fig. 32). Cosac descreve a realização desse monumento.

> A comunidade Bahá'i, radicada em Brasília, encomendou a Siron o primeiro monumento público que faria em sua vida. Baseado na frase de Bahâ'u'llah's, "*a Terra é um só país e os seres humanos os seus habitantes*", Siron teve como primeira idéia construir uma ampulheta gigantesca onde representantes de todos os países depositariam areia proveniente de todas as partes do mundo. Infelizmente, o projeto foi, por questões técnicas, julgado inexeqüível. Siron viu-se obrigado a transigir e uma ampulheta de cimento com a parte central de vidro foi o que acabou sendo

> construída. Em todo caso, através da seção de vidro, pode-se ver uma areia de várias cores e texturas. É intenção dos seguidores da religião mandar construir uma réplica da obra de Siron em todas as grandes cidades do mundo. A primeira já foi inaugurada em Goiânia (COSAC, 1995: 224).

Fig. 32 - **Siron Franco**. *Monumento à Paz*, Goiânia, 1986. Foto disponível no site: http://br.geocities.com/ahotsite/paginas/turismo/goiania4.htm. Acesso em 18 mar 2009.

A primeira réplica dessa ampulheta, "Monumento à Paz", que alia o tema da fraternidade à preocupação com o meio ambiente, foi inaugurada na ECO 92[25] no Rio de Janeiro.

Outro monumento que merece destaque é o "Monumento às Nações Indígenas" (fig. 33) levantado em 1992. Além da função tradicional de homenagem própria dos monumentos, a obra apresenta outros objetivos: denúncia contra a extinção das etnias, ao mesmo tempo que auxilia na preservação do patrimônio cultural por meio da reprodução de desenhos e artefatos indígenas afixados nas colunas que formavam o monumento.

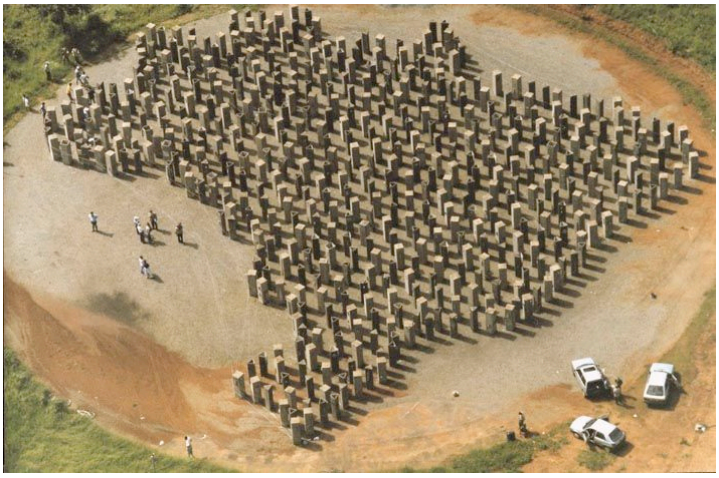

Fig. 33 – **Siron Franco**. *Monumento às Nações Indígenas*, 1992. Foto: GOMES, Diomício, em *O Popular*, de 11 de janeiro de 2000.

[25] Congresso mundial realizado no Brasil para tratar de assuntos ecológicos.

Cosac descreve a realização do monumento:

> 1992 – Durante o final do ano anterior, a comunidade indígena brasileira pediu a Siron que executasse um monumento para as nações indígenas. Com duas grandes exposições individuais marcadas para a segunda metade do ano, Siron, em menos de seis meses, levantou o dinheiro necessário, fez o plano da obra e construiu-a. Ao lado de sua casa e de seus estúdios, em Buriti Sereno, encontra-se o monumento erguido num terreno doado por Roberto Coimbra Bueno, colecionador e velho amigo do artista. Para pôr em execução sua idéia, Siron negociou com uma companhia construtora local, a FGR Engenharia, a venda de doze quadros que ainda não pintara por uma quantia a ser paga adiantadamente em dinheiro. Em 16 de junho, o monumento foi publicamente inaugurado. A jornalista Carla Lencastre, num artigo escrito antes da inauguração, descreve a obra nos seguintes termos: *"Passear pelo mapa do Brasil é andar em um labirinto. O Monumento às Nações Indígenas, com 500 colunas de 2,10 metros de altura – feitas com placas de cimento, foi gerado há 12 anos, na cabeça de Siron Franco. As colunas formam o mapa, e metade é feita com três placas de cimento – base triangular – e a outra metade tem quatro chapas – base quadrada. Espalhadas pelas colunas, estão três mil cópias de objetos indígenas e 3.500 inscrições rupestres, além das 500 inscrições nas tampas que fecham cada coluna. Quando o Monumento for inaugurado, no próximo dia 16, somente 492 colunas estarão no círculo de asfalto de 60 metros de diâmetro. As oito restantes vão fazer parte do mapa apenas no ano 2000, quando se comemora 500 anos de descobrimento do Brasil"*. Em seguida à inauguração do monumento, Siron, que lhe financiou a construção e que também respondia pelos custos de sua manutenção, doou-a à Fundação Xapuri. Essa última tem um complexo projeto de fazer da área um centro de estudos indígenas (1995: 231).

Afirmamos acima que desenhos e artefatos indígenas formavam (no passado) o monumento. Infelizmente, a fundação que o recebeu em doação não soube cuidar da obra que foi depredada e, por fim, destruída[26].

[26] O processo de restauração caminha vagarosamente.

Em 1985, a direção de arte dos documentários "Xingu – A Terra Mágica", concebidos por Washington Novaes, criou uma nova aproximação com os índios. Exemplo da aceitação do artista pelos índios, foi o fato de o índio Tabata, da tribo Kuikuro do Alto Xingu, ter colocado o nome de Siron no seu filho. Vinte anos depois, a atualização do documentário, agora como "Xingu – A Terra Ameaçada"[27], renovou a ligação com os amigos índios (fig. 34 – 35), que ele considera um povo que vive em harmonia com a natureza e, por eles existirem, não houve ainda a destruição completa das florestas. Em sua visão, o cuidado com os índios, protetores da floresta, é fundamental.

Fig. 34 – Foto produção *Xingu – A terra ameaçada*, 2007. Siron com o jornalista Washington Novaes e amigos índios. Fonte: Arquivo do artista.

Fig. 35 – Foto de Siron. Produção *Xingu – A terra ameaçada*, 2007. Fonte: Arquivo do artista.

Nas obras de Siron, desde a pintura dos primeiros anos de sua atividade até as ações, vemos a necessidade de registrar os acontecimentos históricos enquanto estão ocorrendo. O artista assumiu a postura de quem engaja a própria vida e, consequentemente, sua obra nos acontecimentos sociais.

[27] Outro documentário sobre ecologia com a participação de Siron como diretor artístico foi o documentário televisivo "Pantanal" e o "Desafio do Lixo", ambos com direção geral de Washington Novaes. O programa foi transmitido pela Televisão Manchete e outras redes latino-americanas de televisão (COSAC, 1995: 224).

> A ligação com a vida é um traço da própria personalidade de Siron, sempre presente, sempre atuante, buscando interferir no processo social e político. Esse traço 'participante' do cidadão - do pintor - se expressa em manifestações que às vezes extrapolam a linguagem da pintura para se valerem de formas heterodoxas de expressão (GULLAR, 1995: 16).

Expressando-se por meio da obra, encontramos em Siron uma pessoa idealista que "não tem partido, mas toma partido", como ele mesmo afirma enfaticamente. Enfim, não deixa de se manifestar em fatos polêmicos que envolvem a política e sobre acontecimentos sórdidos no campo social que presenciamos no Brasil e no mundo.

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 cercas" (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. Tudo isso porque a arte de Siron enfoca e questiona atitudes e problemas da sociedade, tendo a preocupação em veicular mensagens com alcance além da classe artística. Muitas vezes, as ações estão mais ligadas à cultura popular do que à arte institucional; ao se manifestar sobre as mazelas sociais, há cumplicidade com a população. "Para o intelectual integrado no trabalho de cultura popular, a cultura se coloca em termos de problema social" (GULLAR, 2006: 25).

Fugindo das discussões exclusivas das artes visuais, a função dessas obras é ser um agente na resolução dos problemas relatados; distanciam-se dos questionamentos

que ficam no âmbito da estética e entram em problemas que afligem a sociedade.

> É natural que a cultura popular lide tão intimamente com problemas objetivos, uma vez que isso é determinado por seu propósito de atuar na realidade concreta (GULLAR, 2006: 24).

A estratégia de Siron para que suas obras ganhem visibilidade e provoquem, de alguma forma, a reflexão é atrair para elas a força do chamado quarto poder: a imprensa. Por se ligar a essas causas e por estar sempre na mídia, a Siron foi atribuída uma imagem polêmica. Essa polêmica se dá pela sua maneira, além das causas que abraçou, de se posicionar perante os acontecimentos.

Capítulo 2

O ativismo ambiental na arte contemporânea

2.1. Histórico das ações no século XX

"Sem forma revolucionária não há arte revolucionária."

Vladimir Maiakóvski[28]

No século XX, várias formas de expressão foram incorporadas à arte. Continuaram existindo as tradicionais pinturas e esculturas; surgiram, entretanto, novas categorias artísticas. Um pequeno histórico dessas formas de expressão na arte e como nasceram de atitudes políticas ajudará a entender como ocorreram as mudanças. Os movimentos e os artistas aqui citados foram selecionados pela importância que tiveram na ampliação das categorias artísticas, o que foi imprescindível na conceituação das ações artísticas de Siron Franco.

Anne Cauquelin (2005: 34) afirma que a arte moderna surge por volta dos anos 1860, quando os artistas, demonstrando um caráter contestador, insurgem contra o sistema acadêmico da Escola de Belas-Artes e inauguram o Salão de Paris "livre", havendo, como consequência, um acentuado crescimento de obras expostas.

Surgem, entre várias correntes, o impressionismo, o neo-impressionismo, o simbolismo: correntes artísticas inovadoras não apegadas aos tradicionais moldes da Escola de Belas Artes. É nesta época, também, que aparecem Vincent Van Gogh, o artista excluído da sociedade, e Paul Gauguin, o artista em busca de uma sociedade não corrompida pelo

[28] Poeta russo. Um dos principais representantes da vanguarda futurista do início do século XX.

progresso, e Henri Toulouse-Lautrec, o artista publicitário.

Com o questionamento das instituições até então consagradas e paralelamente à busca por novas formas de representação na linguagem pictórica, surgem novas categorias artísticas. A primeira performance de Alfred Jarry, "Ubu Rei"[29] (fig. 36), estreou no Théâtre de l´Oeuvre de Lugné-Pöe em 11 de dezembro de 1896. (GOLDBERG, 2006: 1) A partir de então, o fazer artístico será totalmente repensado e recriado pelos movimentos vanguardistas.

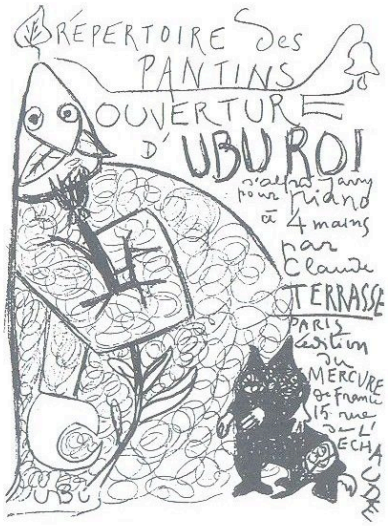

Fig. 36 - Desenho de Alfred Jarry para o cartaz de *Ubu Rei, 1896. Fonte:* GOLDBERG, 2006: 2.

> Por volta de 1910, quando o entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se à consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do *Modernismo* as *vanguardas* artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte (ARGAN, 1992: 185).

O primeiro movimento considerado vanguardista, o Futurismo, mostrava a preocupação com a função da arte na sociedade tecnológica que estava surgindo.

---

[29] "A peça girava em torno de um personagem inteiramente revoltante, glutão, que vomitava obscenidades, era naturalmente mortífero e que, ao mesmo tempo, apresentava toda a pompa e hipocrisia de um homem de poder político e econômico." (GOFFMAN; JOY, 2007: 227)

> O Futurismo foi o primeiro que reconheceu quanto as artes estavam ficando atrasadas perante a realidade das mudanças científicas e tecnológicas que afetavam a vida contemporânea[30] (FRICKE, 2005: 577).

No manifesto, escrito por Filippo Marinetti em 1909, já se prenunciava a revolução e o ataque que a arte sofreria no século que começava:

> Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo o tipo e combater o moralismo, o feminismo e todas as vilezas oportunistas ou utilitárias (MARINETTI, 1910).

Com as performances (fig. 37), que apresentavam uma nova arte que fundia várias categorias artísticas, os futuristas conseguiram despertar a fúria dos conservadores.

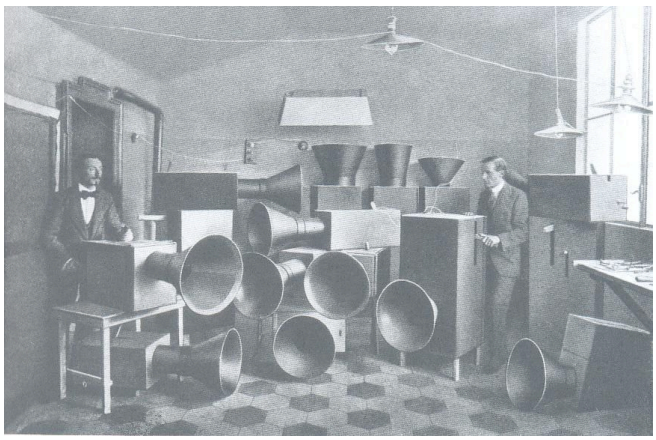

Fig. 37 – Russolo e seu assistente Piatti com *intonarumori*, ou instrumentos ruidosos, 1913. Elementos de performances futuristas. Fonte: GOLDBERG, 2006:9.

> A performance era o meio mais seguro de desconcertar um público acomodado. Dava a seus praticantes a liberdade de ser, ao mesmo tempo, "criadores" no desenvolvimento de uma nova forma de artista teatral, e "objetos de arte", porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores ou como *performers*. Manifestos subseqüentes deixaram essas intenções muito claras: instruíam os pintores a 'ir para as ruas, incitar

[30] Tradução da autora.

> a violência a partir dos teatros e introduzir o pugilato na batalha artística'. E, fiéis ao ritual, foi exatamente o que eles fizeram. A reação das platéias não foi menos anárquica – arremesso de batatas, laranjas e qualquer outra coisa que o público exaltado conseguisse encontrar nos mercados mais próximos. Em uma dessas ocasiões, Carrà retaliou nos seguintes termos: 'Lancem uma idéia em vez de batatas, seus idiotas' (GOLDBERG, 2006: 6).

Evidenciando o caráter subversivo dos movimentos vanguardistas, é possível fazer uma história do modernismo enfocando os sucessivos aparecimentos das novas mídias e destacando o espírito transgressivo e contracultural. Simultaneamente às novas inovações pictóricas presentes nos movimentos futurista, *fauve*, cubista, aparecem obras que mostram a preocupação política e social dos artistas que pretendiam ser agentes da construção de uma nova sociedade.

O construtivismo russo buscava todos os meios de expressão e aliava, em suas performances, técnicas populares a técnicas vanguardistas. Influenciados pelos futuristas, usavam teatro, cinema e circo para produzir uma arte não elitista, empenhada em divulgar os valores da revolução socialista, e tentando atingir uma comunicação de massa. Incríveis produções eclodiam em todas as classes artísticas russas, mas esse movimento acabou tragicamente com a instituição de um código oficial, em 1934, que passaria a reger toda a atividade artística e cultural da Rússia[31].

[31] "Embora o ano de 1909 assinale o início da performance artística, foi 1905, o ano do Domingo Sangrento, que verdadeiramente deflagrou uma revolução teatral e artística na Rússia. Foi quando a crescente energia dos trabalhadores, em seu afã de derrubar o regime czarista, levou a um movimento teatral da classe trabalhadora, movimento que logo atrairia a participação de muitos artistas. Por outro lado, o ano de 1934 assinalou dramaticamente um segundo momento crucial para o teatro e a performance artística colocando um ponto final em quase trinta anos de produções extraordinárias. Naquele ano, o Festival do Teatro Soviético, evento anual que se realizava durante dez dias, foi aberto com obras de início e de meados da década de 1920: *O corno magnífico* (1922), de Meyerhold, *O macaco peludo* (1926), de Tairov, e *A princesa Turandot* (1922), de Vakhtangov, desceram a cortina sobre toda uma era de experimentalismo. Não por acaso, foi em 1934, no Congresso de Escritores realizado em Moscou, que Zhdanov, o porta-voz do partido para questões relativas às artes, fez a

É interessante notar como as ações de Siron, no final do século XX e no início do século XXI, continuam essa tradição política da arte de despertar o público acomodado e, mesmo depois do longo caminho trilhado por artistas transgressivos, ainda geram polêmicas.

Outro fato importante de nota é que, mesmo na etapa de consolidação da arte moderna, ela já se autoquestionava. Na época da "vanguarda clássica", ao mesmo tempo em que se instituíam e sedimentavam as práticas artísticas e os valores "modernos", apareciam movimentos que atacavam esses mesmos valores.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, os valores racionalistas se mostravam em contradição e o dadaísmo veio como resposta artística à instabilidade e à insanidade desse momento histórico.

> O dadaísmo, um termo deliberadamente sem sentido, foi o brado de abertura de um movimento de *anti*arte que pretendia sustentar uma guerra aberta contra o formalismo cultural e a representação (GOFFMAN; JOY, 2007: 23).

Surgido simultaneamente em Zurique e nos Estados Unidos, o movimento se alastrou rapidamente. A falta de sentido e a crítica à sociedade estavam presentes em performances e em obras, mesmo que produzir obras não fosse a intenção principal dos artistas dadaístas e nem todos ficassem satisfeitos por serem conhecidos como membros de um movimento artístico[32].

---

primeira e definitiva declaração sobre o realismo socialista, apresentando as linhas gerais de um código oficial e obrigatório que viria a reger toda a atividade cultural" (GOLDBERG, 2006: 38-39).

[32] "Ao contrário de outras correntes artísticas, o dadaísmo apresenta-se como um movimento de crítica cultural mais ampla, que interpela não somente as artes mas modelos culturais, passados e presentes. Trata-se de um movimento radical de contestação de valores que utilizou variados canais de expressão: revistas, manifestos, exposições, entre outros. As manifestações dos grupos dada são intencionalmente desordenadas e pautadas pelo desejo do choque e do escândalo, procedimentos típicos das vanguardas de um modo geral." (Enciclopédia Itaú Cultural) .

Um conceito criado dentro do dadaísmo se tornaria um marco na história da arte e viria a influenciar grande parte das produções artísticas posteriores. A demonstração de que a arte é feita no ato, com a exposição de objetos fabricados fora do ambiente da arte, e que somente a exposição lhes dava o caráter de obras de arte, fez com que Marcel Duchamp criasse o conceito de *readymade*[33], onde a negação das técnicas artísticas chega ao seu ponto culminante. As obras "Roda de Bicicleta" de 1913, "Suporte para Garrafas" de 1914 (fig. 38) e, principalmente, a "Fonte" de 1917 (fig. 39) – um urinol fabricado em escala industrial – deu início a uma série de questionamentos ao fazer artístico, implantando-se, assim, as sementes de vários conceitos artísticos posteriores.

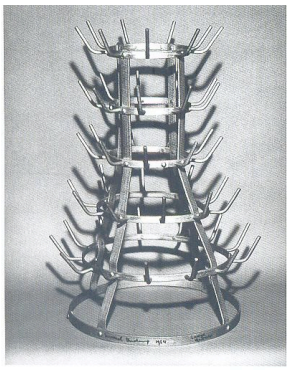

Fig. 38 - **Marcel Duchamp**, *Suporte para Garrafas* 1914, réplica 1964 / Metal / Edição de oito réplicas, altura 64,2 cada. Arquivos de Marcel Duchamp / Edições Arturo Schwarz, Milão

Fig. 39 - **Marcel Duchamp**, *Fonte* 1917, réplica 1964 / Porcelana / 30 x 48 x 61 / Tate. Fonte: WOOD, 2002: 14.

O grupo dadaísta se desfez por divergências entre seus membros e alguns artistas passaram a compor o movimento surrealista, que encontrava seu suporte no inconsciente, no irracional e no onírico. Em seu manifesto, de 1924, André

[33] Siron, como grande partes dos artistas contemporâneos, incorporou a técnica de *readymade* pelo menos em uma parte de sua produção.

Breton propugnava a insurgência contra os valores realistas:

> A atitude realista, inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo impulso de liberação intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção. É ela a geradora hoje em dia desses livros ridículos, dessas peças insultuosas. Fortifica-se incessantemente nos jornais, e põe em xeque a ciência, a arte, ao aplicar-se em bajular a opinião nos seus critérios mais baixos; a clareza vizinha da tolice, a vida dos cães (BRETON, 1924).

O surrealismo introduziu na arte os estudos psicológicos, onde os vários domínios da mente tornaram-se matéria a ser explorada. Trazendo o sonho para a arte, os artistas retrataram o mundo onírico. Continuava a tradição dadaísta de especular a natureza do objeto artístico. A obra *"Ceci n´est pas une pipe"* (1928-29) de René Magritte apresenta o embate do real *versus* sua representação (fig. 40).

Fig. 40 – **René Magritte**. La trahison des images (Ceci n´est pas une pipe), 1928/29, óleo sobre tela, 62.2 x 81 cm. Los Angeles, County Museum. Fonte: MEURIS, 2007: 120.

Trazendo a atmosfera onírica para a realidade, os surrealistas apresentaram o que podemos, historicamente, chamar de primeira instalação. Na exposição, que marcaria o

fim do movimento surrealista, os artistas tentaram transformar a galeria em um ambiente que reproduzisse um sonho. Goldberg nos narra esse *grand finale* do movimento (fig. 41).

> Por volta de 1938, porém, quando o surrealismo tinha mostrado sua capacidade para dominar a vida política, artística e filosófica, a Segunda Guerra Mundial viria pôr fim a novas atividades grupais e performances. Como gesto final, e antes de Breton partir para os Estados Unidos, os surrealistas organizaram uma Exposição Internacional do Surrealismo em 1938, na Galerie des Beaux-Arts, em Paris. Esse *grand finale* das obras de sessenta artistas de catorze países foi apresentado em uma série de salas descritas no catálogo da seguinte maneira: "Teto coberto com 1.200 sacos de carvão, portas giratórias, lâmpadas Mazda, ecos, odores do Brasil, e o resto em manutenção." Também foram expostas duas obras de Salvador Dalí, *Taxi na chuva* e *La Rue Surréaliste,* e Helen Vanel apresentou uma dança intitulada *O ato não-consumado* ao redor de uma piscina em que flutuavam nenúfares (2006: 86).

Fig. 41 - *Internacional Surrealist Exhibition* / Galerie des Beaux-Arts
Paris, Jan-Feb 1938. Fonte: BISHOP, 2005: 20.

As atitudes contestatórias da arte moderna abriram muitos caminhos que foram visitados pelos artistas contemporâneos. Nos anos pós-segunda guerra aumentaram as atitudes contestatórias na

arte, o que sedimentou as propostas artísticas que são referências para as ações de Siron.

Também pela descrença na lógica humana, o quadro das artes no pós-guerra mostrava uma produção plural em que linguagens distintas lutavam por sua legitimação. A arte nos moldes europeus, fundada em valores racionalistas, já não tinha mais sentido. A arte contemporânea erguia-se nos valores pós-modernos[34]. Mesmo que a pintura do expressionismo abstrato tenha conseguido sua legitimação nos textos do crítico norte-americano Clement Greenberg, com defesa intransigente da cultura ocidental que buscavam em Kant o rigor da apreensão estética, pela gratuidade de gestos, as pinturas dessa época acabaram fazendo parte do movimento informal.

A tendência para a fuga da pintura tornou-se cada vez mais forte. Lucio Fontana influenciou o cenário europeu ao pregar, no "Manifesto Blanco" de 1948, a espacialidade na pintura. A utilização da mídia para a multiplicação das formas artísticas está clara no *Manifesto del movimento spaziale per la televisione*[35], de 1952, assinado por Fontana juntamente com outros artistas do Movimento Espacialismo: Ambrosiani, Burri, Crippa, Deluigi, De Toffoli, Dova, Donati, Giancarozzi, Guidi, Joppolo, La Regina, Milena, Dilani, Morucchio, Peverelli, Tancredi, Vinello:

> É verdade que a arte é eterna, mas esteve sempre legada à matéria, mas nós queremos que fique desvinculada dela, e que

[34] "O conceito de "pós-moderno" só faz sentido como utopia negativa, isto é, se seu prefixo for entendido não como superação dos males da modernidade (a despeito do sentido positivo que o conceito de "moderno" também carrega), mas como superação negativa do sentido negativo do fenômeno observado à luz da teoria crítica. Nossa época seria pós-moderna se isso implicasse no reconhecimento de que sua brutalidade e sua impiedade superaram a impiedade e a brutalidade da época moderna. A época "pós-moderna" teria sido, então, efetivamente inaugurada em 1945, com a revelação mundial dos campos de extermínio nazistas e a explosão da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki". (NAZARIO, 2005: 25)

[35] Manifesto do movimento espacialista para a televisão.

> pelo espaço, possa durar um milênio, até na transmissão de um minuto. As nossas expressões artísticas multiplicam infinitamente, em infinitas dimensões, as linhas do horizonte; elas procuram uma estética pela qual o quadro não é mais um quadro, a escultura não é mais uma escultura, a página escrita sai da sua forma tipográfica. Nós espacialistas sentimo-nos os artistas de hoje, porque as conquistas da técnica estão no presente a serviço da arte que nós professamos. (FONTANA [et al], 1952).[36]

O esgotamento da arte informal, como o expressionismo abstrato, aconteceu sem muitas resistências. A ideia do artista fechado em seu ateliê, produzindo uma série de obras abstratas enquanto havia tantas questões sociais e políticas a serem enfrentadas, não agradava a grande parte dos artistas. O desejo de abandonar a pintura abria caminho para o uso de objetos de uso cotidiano para um infinito número de propostas.

Christiane Fricke (2005: 579-580) nos dá o exemplo de alguns artistas que trocaram o ato de pintar por outros atos que também modificam o objeto. Há os que o rasgam: Raymond Hains, Jacques de la Villeglé, Wolf Vostel; outros imprimem-lhe movimento: Jean Tinguely, Otto Piene, Heinz Mack, Günther Uecker. Há quem coleciona e acumula objetos, os disseca, destrói, queima, como Arman (fig. 42). César os comprime, Daniel Spoerri os fixa na parede e Christo os embrulha, Niki de Saint Phalle atira nos objetos com arma de fogo, enquanto Dieter Roth brinca, destrói e reconstrói.

[36] Tradução d

Fig. 42 – **Arman**, *Accumulation de Brocs*, 1961. Enamel cans in plexiglass showcase. 83 x 142 x 42 cm/Museum Ludwig, Cologne.
Fonte: OSTERWOLD, 2007: 117.

As várias possibilidades do uso da matéria que esses artistas introduziram na arte fazem com que artistas, como Siron, possam experimentar materiais variados. Siron, como exemplo, também já colecionou e queimou objetos nas instalações "Martim Cererê" (1989) e "Reflexo" (1991), obras já analisadas.

Por uma ironia do destino, a corrente maior dos artistas do pós-guerra decidiu seguir os caminhos traçados pelos dadaístas e surrealistas no eterno questionamento da arte, da sociedade e dos valores estabelecidos. A arte foi se munindo de ações e do fazer artístico em detrimento da obra pronta. A consciência política da época começou a não enxergar com bons olhos a experiência estética com o fim nela mesma. A partir disso, multiplicam-se as propostas artísticas.

Na Europa, a arte tornou-se um espetáculo que apresentava a cada dia novas formas de se realizar. Yves Klein e Piero Manzoni "acreditavam que era essencial revelar o processo da arte, desmistificar a sensibilidade pictórica e impedir que suas obras se tornassem relíquias de galerias e museus" (GOLDEBERG, 2006: 137). Klein preferiu, ao invés de pintar modelos, pintar com os corpos dos modelos. Em 9 de março de 1960, na primeira apresentação pública de "Antropometrias de Klein", o artista dirigiu três modelos nuas que pintaram seus corpos com tinta azul e os pressionaram contra telas preparadas

(fig. 43). Ofereceu também vender sua "sensibilidade pictórica imaterial" para quem se dispusesse a adquiri-la em troca de folhas de ouro.

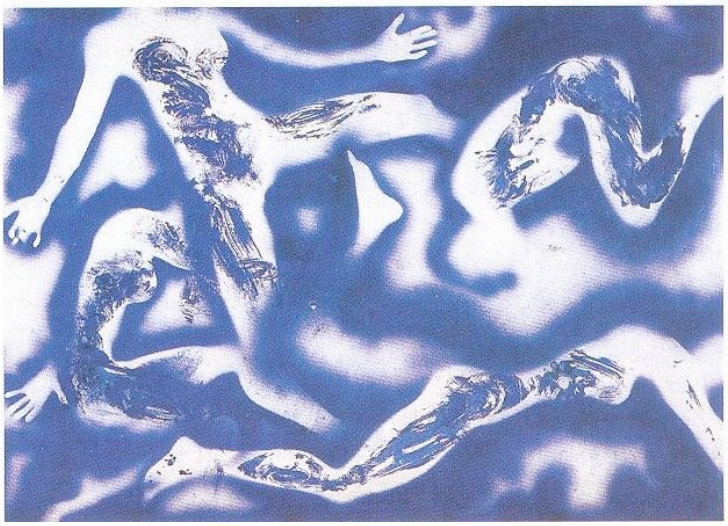

Fig. 43 – **Yves Klein**, *ANT 63 (Anthropométric), 1961*. Pigment and synthetic resin on paper on canvas, 153x209 cm. Private Collection. Fonte: RUHRBERG, 2005 : 298.

> Realizaram-se várias "cerimônias de vendas": uma delas ocorreu às margens do Sena, em 10 de fevereiro de 1962. Folhas de ouro e um recibo trocaram de mãos entre o artista e o comprador. Porém, como a "sensibilidade imaterial" não poderia ser nada além de uma qualidade espiritual, Klein insistiu em que todos os remanescentes da transação fossem destruídos: lançou as folhas de ouro ao rio e pediu que o comprador queimasse o recibo (GOLDEBERG, 2006: 137).

Manzoni transformou pessoas em obras de arte ao assinar seus corpos e colocá-las em pedestais portáteis e dando-lhes "certificados de autenticidade". Sua obra mais conhecida foram as 90 latas de "A merda do artista", onde estavam enlatadas 30 gramas do resultado de sua função fisiológica (fig. 44).

Fig. 44 – **Piero Manzoni**, *Merda de artista n. 20*, 1961, Metal e papel, 4,8 x 6,5. Coleção particular. Milão. Fonte: WOOD, 2002: 21.

Nos anos 50, as experiências do compositor John Cage no tratamento dos sons a partir do Zen budista, quebrou um número muito grande de tabus. Suas performances, que eram na verdade eventos teatrais multisensoriais, tornaram-se peças chaves para um grande número de ações artísticas que foram surgindo a partir dele, como os *Happenings* e o grupo *Fluxus*.

Allan Kaprow, que estudou com Cage na *New York School for Social Research*, foi o inventor dos Happenings[37].

> Sua primeira performance pública (fig. 45), 18 Happenings en 6 Parts (1959) abrangia filmes e slides, dança, música e falas, uma escultura em disco, música concreta e o som das constelações, a produção de uma pintura e várias artes banais. Nessa peça, Kaprow misturou material visual e eventos da maneira que os Dadaistas fizeram, quando eles estavam construindo suas

[37] Sobre a denominação *Happenings* "Apesar das diferentes cargas emotivas e estruturadas dessas obras, todas elas foram agrupadas pela imprensa sob a designação geral de "happenings" a partir de *18 happenings*, de Kaprow. Nenhum dos artistas jamais concordou com o termo e, apesar do desejo que muitos deles tinham de esclarecer seu trabalho, não se formou nenhum grupo de "happenings", não se produziu nenhum manifesto, não se publicou nenhuma revista nem se fez publicidade alguma nesse sentido. Contudo, gostassem ou não, o termo "happening" tinha vindo para ficar. Abrangia essa vasta gama de atividades, por mais que mostrasse insuficiente para distinguir entre as diferentes intenções da obra ou entre os defensores e os detratores da definição de *happening* enunciada por Kaprow: um evento que só podia ser apresentado uma única vez" (GOLDBERG, 2006, P.122).

> colagens. Nenhuma pessoa estava em uma posição que conseguiria ver todo o evento. Kaprow confrontou e oprimiu seu público com eventos simultâneos em três espaços separados[38] (FRICKE, 2005: 583).

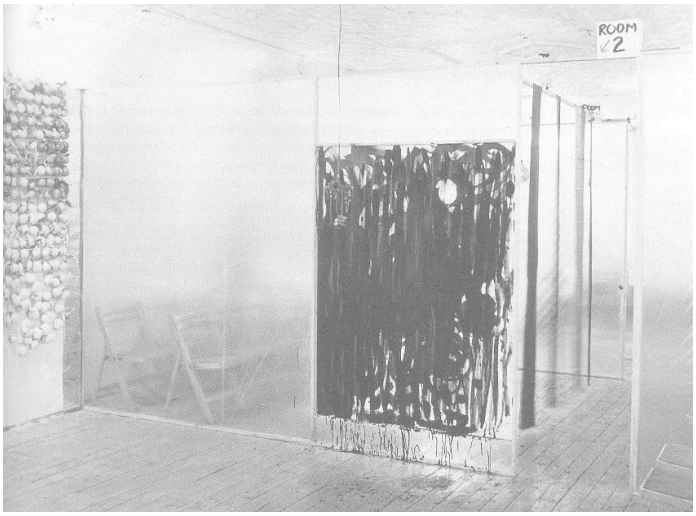

Fig. 45 – **Allan Kaprow**, *18 happenings em 6 partes*, 1959: uma das três salas montadas num ambiente da Reuben Gallery. Nova York.
Fonte: GOLDEBERG, 2006: 119.

As atividades artísticas se misturavam com as atividades contraculturais, e o movimento que mais expressava os anseios da época foi, sem dúvida, o *Fluxus*. Nascendo da vanguarda musical iniciada por John Cage, o *Fluxus* foi o primeiro grupo, desde os dadaístas, que transcendeu e misturou os gêneros artísticos individuais. As obras realizadas não eram pintura nem escultura, não eram teatro nem literatura; não eram filmes nem música, seguindo o exemplo da Sinfonia musical de John Cage em que o compasso musical é marcado para os instrumentos musicais não produzirem nenhum som.

Definir o que representou o *Fluxus* não é uma tarefa fácil. Na realidade, foi uma união de artistas ao redor do mundo que fizeram, com muito humor, ações que chamavam de "eventos" ou, simplesmente, "atividades". Não ficaram

[38] Tradução da autora.

claras as características do *Fluxus*: movimento de artes visuais ou movimento comportamental? Artistas de diferentes áreas, como Nam Juke Paik (fig. 46), Joseph Beuys, Yoko Ono[39] (fig. 47), Wolf Vostell fizeram com que o Fluxus se tornasse uma crítica à cultura séria e aos fundamentos das artes consagradas.

Fig. 46 – Ação Fluxus. **Nam June Paik**. *Exposition of Music – Eletronic Television*, 1963. Exhibition / Installation. Wuppertal, Galerie Parnass. Fonte: FRICKE, 2005: 588.

Fig. 47 – **Yoko Ono**, *Cut Piece*, 1964. Fotografia de performance em Quioto. Fonte: WOOD, 2002: 22.

O ethos predominante do Fluxus constituía-se de uma mistura de aguçada crítica e de humor extravagante – como intuiu Dick Higgns quando comentou que muitos artistas, no final da década

[39] "Yoko Ono envolveu-se em muitas das atividades do Fluxus, tanto em Nova York quanto no seu país de origem, o Japão. [...] Algumas dessas atividades, no uso que Yoko fazia de seu corpo e na evocação das relações de poder entre homem/mulher, prefiguram um trabalho que seria, num momento posterior, mais abertamente feminista. Um exemplo vibrante foi o *Cut Piece*, no qual Ono se ajoelhou sobre o palco enquanto participantes do sexo masculino cortavam, um a um, como uma grande tesoura, pedaços de sua roupa" (WOOD, 2002: 22).

> de 50 e começo de 60, começavam a acreditar que 'xícaras de café podem ser mais belas do que elegantes esculturas'. Esse sentido de beleza potencial contida no que é comum e cotidiano ecoa uma longa tradição de atividade de vanguarda, afastando-se da pompa e do protocolo da 'alta cultura' vinculada diretamente com a burguesia (WOOD, 2002: 23).

Questionando o funcionamento das artes, a forma divertida do Fluxus de contestar e criar novas formas de expressão tinha como fim a ampliação do raio de ação do meio artístico: qualquer coisa: som, objeto ou ação, podia, potencialmente, se tornar arte. Abriu, assim, as portas para a aceitação de várias formas de expressão dentro das artes visuais. Como já se poderia prever, mesmo atacando a instituição dos museus e galerias, todas as parafernálias Fluxus entraram para os acervos daqueles.

> Arte conceitual, arte performática, video-art, e não menos, o extraordinário renascimento dos Múltiplos são todos impensáveis sem o Fluxus. O único pesar é que talvez os originais objetos Fluxus e Múltiplos, com seu desgosto pelo capricho [e sua crítica implícita], foram, no entanto, arruinados indo parar nos museus e nas galerias. Mas isso significa que o Fluxus falhou?[40] (FRICKE, 2005: 589).

Nessa mesma época, a *Pop Art*, num misto de crítica e apologia, divulgou os valores capitalistas numa exaltação do consumo, das novas tecnologias e, na América, o *American way of life*. A tese de Marshall McLuhan de que "o meio é a mensagem" transformou-se em *slogan*. Na tentativa de ocupação de todos os meios possíveis de comunicação, a arte se transformou em um produto de massa. O artista Andy Warhol (fig. 48) tornou-se uma marca, alcançou o patamar de celebridade e sempre deixou explícitos seus interesses comerciais no mercado de arte. A quebra das barreiras que separavam a "alta cultura" da "cultura de massa" refletia a

[40] Tradução da autora.

banalização dos valores da sociedade e o papel fundamental da mídia nessa sociedade que se fundava sobre os valores do consumo.

Fig. 48 - **Andy Warhol** - Capa Revista Esquire, maio de 1969. Disponível em http://www.artadox.com/wp-content/uploads/2008/04/andy-warhol.jpg. Acesso em 24 fev. 2009.

> Nas suas pinturas e esculturas os artistas Pop mostraram como a mídia tornou-se uma realidade sinistra e inevitável que mudou radicalmente nossa consciência e nossa percepção, nosso senso de valores e nossa relação com o mundo e com nós mesmos (OSTERWOLD, 2007: 51)[41].

Essa atitude *pop* de ocupar os meios de comunicação de massa é uma das estratégias de Siron, que faz obras consciente da necessidade de divulgá-las.

Na segunda metade dos anos 1960, a dimensão da linguagem volta à arte, como uma forma de crítica ao modernismo que desvinculava a arte do intelecto e a colocava no nível das emoções. O artista assume a função de teórico, como nos narra Wood:

> A crise do modernismo e a proliferação de movimentos inusitados de vanguarda implicavam a necessidade de levantar questões em relação ao 'objet(iv)o' da arte; o que foi feito de modo crucial, não por acadêmicos, críticos, historiadores ou

[41] Tradução da autora.

> filósofos, mas pelos próprios artistas. A teoria, por assim dizer, tornava-se um assunto prático (2002: 33).

A arte conceitual se definia como uma indagação dos conceitos da arte e se propunha, por meio da crítica ao fazer artístico, fazer com que o público alcançasse uma consciência crítica a respeito da mesma arte e da sociedade. Ficou claro, portanto, que o valor estético há muito deixara de ser o objetivo primordial da arte.

> Como tal, essa prática de arte não teria como finalidade a produção de infinitos objetos que se colocassem a serviço do prazer estético, nem seria vista como o produto de um autor individual "artístico". O que não quer dizer que um sentido transformado do estético não pudesse permanecer em aberto, como uma possibilidade. Significa, isso sim, conceber a arte como potencialmente um tipo de prática crítica, cognitiva e, acima de tudo, social, que pudesse permitir o alcance de uma autoconsciência crítica do mundo, influenciando, talvez, até mesmo, a construção de um tal mundo. Nem é preciso dizer, contudo, que tal transformação na história requer mais do que uma modelagem em arte (WOOD, 2002: 49).

Enquanto nos países da América do Norte e da Europa a arte conceitual se limitava a uma crítica à instituição "arte", na América Latina, onde os países lutavam contra a ditadura, a arte apresentava mais um caráter político e cultural em suas obras, o que influenciaria, mais tarde, os países do primeiro mundo. Exemplo disso foram os artistas brasileiros que formaram a "Tropicália". Por uma reflexão efetiva sobre a cultura brasileira, iam de encontro ao projeto político e ideológico dos militares e produziam obras de exaltação da liberdade de expressão convocando a população. Em Buenos Aires, o *Media-Art Manifesto*, de julho de 1966 (fig. 49), tinha como objetivo lançar na mídia falsas informações sobre as artes despertando para as

implicações que a arte mantinha com a publicidade e as notícias (WOOD, 2002: 60).

Fig. 49 – *Tucamán arde*, 1968. Instalação multimídia, criada no prédio da CGT por artistas e sindicalistas em Tucamán, Argentina. Coleção Graciela Carnevale. Fonte: WOOD, 2002: 60.

Nos anos 1970, com o fracasso da revolução prevista para maio de 1968, as pessoas voltaram para seus próprios mundos.

> Auto-descobertas era de fato o elemento essencial no temperamento no final dos anos 60 e as emancipações individuais para a liberdade mental, física e criativa era o objetivo de todos os 'revolucionários'[42] (FRICKE, 2005: 605).

Ao invés da arte voltar para uma política "global", a maior parte das produções artísticas se voltam para a política de identidades. Os vídeos se popularizaram tanto por razões econômicas, quanto pelo fato de que os artistas podiam expressar melhor suas descobertas individuais por esse meio. O vídeo foi se aproximando das tradicionais formas de arte.

2.1.1. Joseph Beuys

Nesse momento, vale ressaltar a produção do artista, igualmente ativista, Joseph Beuys. Mas, ao falar de Joseph Beuys, fala-se em sua lenda pessoal. Entretanto, como

[42] Tradução da autora.

afirma Alain Borer, essa lenda, mesmo que não confirmada, é essencial para conhecer o trabalho do artista.

> Recorrente e difusa, variável e não verificável, contrariamente ao fato estabelecido, a lenda tem o *status* temporário de verdade ou assume o seu lugar, mas a lenda de Joseph Beuys deve ser tomada aqui por seu *efeito de verdade,* indispensável a qualquer análise de sua obra, e como tal deve ser louvada: ela é, assim, *verdadeira,* da mesma forma que uma sociedade tradicional admite a escolha daquele que se declara xamã, sem que seja importante saber se os êxtases que ele descreve foram realmente vivenciados. (2001:12)

A partir de sua lenda pessoal, Beuys desenvolve o seu trabalho, sempre resgatando elementos simbólicos numa tentativa de provocar a alteração da consciência dos que entrassem em contato com sua arte. Como a lenda precede toda análise de sua obra, é importante conhecer o mito/biografia que foi difundido por Heiner Stachelhaus[43].

> Houve uma vez um Joseph, nascido em uma família muito cristã, em Cleves, no dia 12 de maio de 1921, de "uma ferida contida no esparadrapo", que ele exibiu quando do seu nascimento[44]. Educado de acordo com a estrita lei de Cristo, a criança amava os animais e, como Cimabue, tornou-se um pastor. Ainda jovem, começou o estudo de medicina, pretendendo devotar-se aos mais humildes, esse desejo, no entanto, foi destruído quando pilotava o seu Stuka, depois de ingressar na Luftwaffe em 1941. No ano de 1944, aos 25 anos, ele miraculosamente escapou da morte na Ásia. O seu avião, um JU 87, caiu numa região coberta de neve chamada Crime ou Criméia. Joseph ficou inconsciente por vários dias, semicongelado, foi levado por genuínos tártaros, que cuidaram de suas chagas. O povo, natural do lugar, logo o tomou por um dos seus: "Du nix Njemcky, Du Tatar", e trouxe-o de volta à vida, enrolando-o em seus tradicionais cobertores de feltro e aquecendo-o com gordura animal. Depois do seu retorno, tendo

[43] Originalmente publicada em sua biografia: Joseph Beuys, traduzida por David Brit, Nova York, 1991.

[44] Borer já assinala que essa informação vem do seu "mito" pessoal, pois, na verdade, ele tinha nasceu em Krefeld e criou uma lenda sobre seu nascimento.

> encontrado abrigo em uma fazenda, Joseph enfrentou uma crise profunda, familiar a todos os grandes artistas, que lhe permitiu elaborar os princípios básicos de sua arte. A partir daquele momento, ele se voltou para novos materiais – tão surpreendentes quanto as esculturas feitas de chapas metálicas por Picasso, em 1912, ou por Naum Gabo, em 1915: feltro e gordura, especialmente, que ele próprio apresentou como "traços xamanísticos de iniciação (*apud* Borer, 2001: 12-13).

A partir dessa lenda "hagiográfica", claramente romantizada pelo narrador, Beuys é visto como um xamã, já que suas obras, ações e atitudes, ligadas a crenças pagãs, visavam a criar momentos indutores de transformações. Qualquer trabalho que fizesse, era ocasião para incorporar símbolos e significados. O feltro e a gordura, que para ele tinham a função curativa, remetiam ao possível incidente junto aos tártaros.

Os animais entraram em sua obra pelo simbolismo que carregam, e com isso procurou apagar o hiato provocado pela civilização entre os homens e a natureza. "Coiote: eu gosto da América e a América gosta de mim" (fig. 50) foi a ação realizada ao iniciar uma viagem nos Estados Unidos. Ao chegar ao aeroporto Kennedy em Nova Iorque, enrolado da cabeça aos pés em feltro, foi levado de ambulância para uma galeria em que ficaria uma semana trancado com um coiote, símbolo totêmico dos índios norte-americanos. Durante esse tempo, procurou o diálogo com o animal e estabeleceu uma ponte entre o "cão e o lobo" que existem no coiote e também no homem.

Fig. 50 – **Joseph Beuys**. *Coiote: eu gosto da América e a América gosta de mim,* 1974, na galeria René Block, em Nova York. Fonte: GOLDBERG, 2006: 141.

> *Coiote* foi, nos termos de Beuys, uma ação "americana", o "complexo de coiote" a refletir, ao mesmo tempo, a história da perseguição aos índios norte-americanos e "toda a relação entre os Estados Unidos e a Europa". "Eu queria me concentrar só no coiote. Queria isolar-me, segregar-me, não ver nada da América a não ser o coiote (...) e trocar de papel com ele". Segundo Beuys, essa ação também representava a transformação da ideologia na idéia de liberdade. (GOLDBERG, 2006: 141)

Em outra viagem aos Estados Unidos, Beuys passa horas a conversar com um índio norte-americano buscando as raízes antropológicas do seu misticismo (RODRIGUES, 2002). Para ele, era importante "exorcizar o religioso em favor do espiritual" (BORER, 2001, P.31). Assim foi se formando o "conceito ampliado de arte" e "escultura social", que entraram na problemática de Beuys, pois ele via a arte como totalidade da vida.

> Beuys afirma o conteúdo fundamental da sua mensagem artística desta maneira:
>
> -"Cada homem é um artista - a estética é o ser humano";
>
> - "Deve haver uma relação entre o criador e o que usufrui - viver é criar com e para a humanidade".
>
> -"Conceito ampliado de arte - arte é a vida".

-"Deus e o mundo são arte - arte é ciência e ciência é arte".

-"O uno é o múltiplo e o múltiplo é o uno." (Rodrigues, 2002)

Beuys via no engajamento político uma forma esotérica de ser atuante no mundo e, portanto, uma forma de fazer arte. Teve uma significativa participação em movimentos políticos e culturais e foi um dos fundadores do "movimento verde" alemão, imprimindo ao grupo não apenas um papel estritamente político, mas transformador da política em arte. Com isso, a arte é entendida como intervenção social (fig. 51). "Este conceito alargado da arte revoluciona não somente os conceitos burgueses da arte e da ciência materialista, mas renova também a actividade religiosa" (in "Joseph Beuys", Hà Vinh Tho, Ed. Triades, 1991; *apud* RODRIGUES, 2002).

Fig. 51 - **Joseph Beuys**. Ausfegen, 1 mai 1972. Nas comemorações do dia do trabalho, ele faz essa ação, ajudando o limpador de rua e ilustrando assim seu enunciado: "Doing the right thing at the right place at the right time. That is art." Disponível em: http://www.koelnischerkunstverein.de/migration/english/content/kuenstlerliste/beuys.html. Acesso 20 mar 2009.

Na análise de Goldberg, "o artista alemão Joseph Beuys acreditava que a arte deveria transformar concretamente a vida cotidiana das pessoas. Ele também recorreu a ações dramáticas e a conferências, numa tentativa de alteração da consciência" (2006, P.139), por meio da qual Beuys

acreditava ser possível melhorar as pessoas. Como no seu enunciado "A revolução somos nós" (fig. 52).

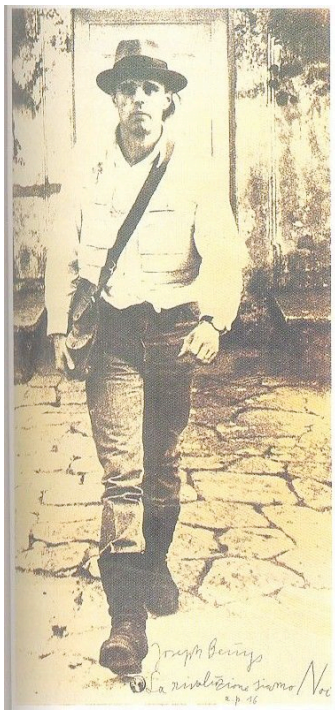

Fig. 52 - **Joseph Beuys**. *La rivoluzione siamo Noi*, 1972. Photoprint on polyester sheet, 191 x 100 cm. Heidelberg, Edition Staeck. Fonte: FRICKE, 2005: 605.

A ação que apresentou na Documenta de Kassel em 1982 foi uma demonstração de que a arte atua na transformação positiva de pessoas e cidades. Enquanto discursava, jogou ao chão 7.000 pedras e disse que para cada pedra seria plantada uma árvore. Beuys plantou seu primeiro carvalho na frente do Museu Fridericianum. Em seus planos, cinco anos depois haveria 7.000 carvalhos plantados, o que não pôde testemunhar, pois morreu um ano antes de terminar a empreitada. O projeto foi concluído quando seu filho Wenzel plantou, em 12 de junho de 1987, o carvalho de número 7.000, concluindo a maior escultura ecológica do mundo.

Beuys visava, com seu projeto, levar a plantação de 7.000 carvalhos para outras cidades. Em 13 de maio de 1984, na pequena cidade de Bolognano, na Itália, em frente ao seu ateliê, plantou um primeiro carvalho, símbolo di longevidade e persistência, que foi o início da *Piantagione Paradise*. Além disso, deixou uma lista com espécies

ameaçadas de extinção para que fossem plantadas no local. (DATTILO [ET AL], 2005).

Siron Franco e Joseph Beuys se aproximam em algumas atitudes; suas obras, entretanto, são bastante diferentes. Enquanto Siron é conhecido como artista que representa um estilo tradicional nas pinturas, Beuys é conhecido por suas obras conceituais, sendo que suas instalações como as ações que realiza apresentam-se de muitas formas. Enquanto Siron ocupa o espaço expositivo com elementos cujo enfoque principal é a estética, Beuys trabalha mais conceitualmente, usando materiais com cargas simbólicas muito importantes para a compreensão da obra.

Para ilustrar essa discussão, tomamos como exemplo duas instalações: a obra *Enxadas* (figs. 53 – 54), 1999, de Siron e a obra *A Matilha* (fig. 55), 1969, de Beuys. Na instalação de Siron, a enxada torna-se um módulo compositivo que rege a composição do conjunto. Os elementos simbólicos são claros. O religioso é expresso com imagens de santos da Igreja Católica colocadas sob radiografias que ilustram parte do corpo humano. A instalação foi realizada a partir de elementos da cultura popular e expressa a religiosidade e o esforço do trabalhador brasileiro por meio de elementos do seu repertório. Ao mesmo tempo, Siron retoma a sua biografia por representar elementos do ambiente em que nasceu. No entanto, a veia biográfica do goiano não é tão forte como em Beuys, porque não se associa a fatos vividos por ele.

Fig. 53 – **Siron Franco**, *Enxadas*, 1999. Margs, Porto Alegre. Fonte: Arquivo do artista.

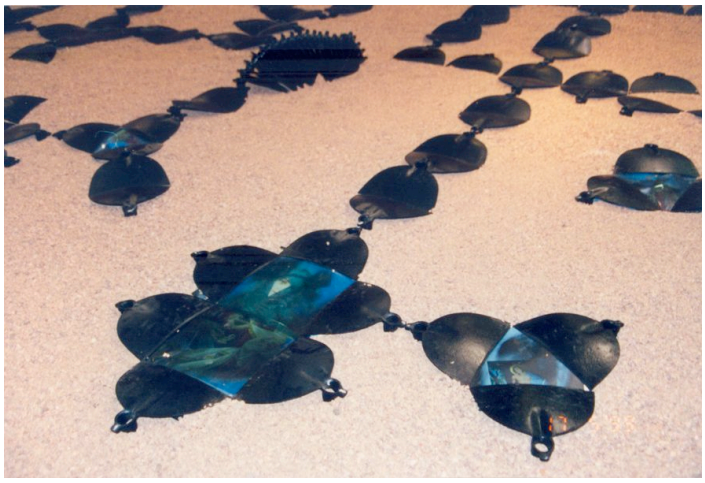

Fig. 54 – **Siron Franco**, *Enxadas*, 1999. Margs, Porto Alegre. Fonte: Arquivo do artista.

Fig. 55 – **Joseph Beuys**, *The pack (a matilha)*, 1969. Perua Volkswagen com vinte trenós, rolos de feltro, gordura e lanternas. Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie. Disponível em http://www.flickr.com/photos/--m--/1136025459/. Acesso 20 mar 2009.

A "lenda" de Beuys, reproduzida acima, é usada em "A Matilha", na qual o artista dá importância e significado ao feltro. Uma Kombi, veículo simples e amplamente utilizado na Europa na época de Beuys, traz esperança através de trenós carregados com kits de sobrevivência.

Traçando um paralelo entre as obras, constata-se que os símbolos utilizados por Beuys são de cunho mais autobiográfico; os de Siron são encontrados na cultura popular. Enquanto na obra de Siron o elemento estético é

mais trabalhado, na de Beuys ganham mais força os elementos simbólicos. Ambos trazem a "esperança" pelas suas formas exotéricas de ver o mundo: Beuys pela cura através do feltro e o caminho iluminado pela lanterna, Siron com sua oração visual através das imagens religiosas.

As poéticas dos dois artistas diferem muito também nas ações. As ações de Siron se caracterizam principalmente por instalações em locais públicos; Beuys considera ações as caminhadas, conferências ou aulas em que revela sua capacidade de liderança e leva várias pessoas a refletirem sobre temas propostos. Nisso difere muito de Siron, que mesmo tendo promovido uma série de palestras e workshops, nunca considerou essas atividades como "artísticas".

Essas posturas diante da arte diferenciam as obras dos dois artistas, mas Siron se assemelha a Beuys pela atitude de pensar politicamente a arte e de atuar de maneira responsável e atuante na sociedade. Mesmo assim, a maneira deles pensarem a política é diferente. Beuys se empenhou na consolidação de partidos; Siron que afirma: "Eu não tenho partido, eu tomo partido", nunca se filiou a nenhum partido. É uma posição parecida com a dos livre-pensadores, como Jean Paul Sartre (COHEN-SOLAL, 2008: 203) que mesmo em sua primeira tentativa de fazer um movimento político, o "Socialismo e Liberdade" (1941), pregava a liberdade de pensamento e de expressão.

Outra característica semelhante na vida e nas obras dos dois artistas é o respeito para com as sociedades não-européias. Ambos aprenderam com culturas ancestrais a enxergar o sagrado do mundo e ambos se posicionaram, cada um a seu modo, em favor dessas comunidades. E talvez fosse com elas que aprenderam a valorizar a natureza.

2.1.2. Contexto brasileiro

Nos anos 1980, praticamente todas as inovações artísticas já tinham sido assimiladas e entraram no leque maior das artes visuais. A arte de rua, como o grafite, também entrou no *hall* das artes institucionalizadas acompanhando o *status* de celebridade adquirido por Jean-Michel Basquiat. As experimentações com a tecnologia de video, antes restritas a video arte, popularizaram-se nos videos clips e colocaram as inovações artísticas na comunicação de massa.

E assim, todas as formas de expressão da arte contemporânea foram institucionalizadas.

É nessa época que a produção ativista de protestos se inicia em Siron Franco. Para contextualizar melhor sua obra é necessário focalizar um contexto mais específico no qual sua obra se insere: o contexto brasileiro.

O Brasil na década de 60 foi excepcional. Sob o pretexto de deter a "ameaça comunista" e restaurar a disciplina e a hierarquia nas Forças Armadas, no dia 31 de março de 1964, tropas saídas de Minas Gerais e São Paulo avançaram rumo ao Rio de Janeiro. O então presidente João Goulart deixou o país. Instalada a ditadura militar, milhares de pessoas foram presas e a esquerda brasileira violentamente reprimida. Castello Branco, empossado presidente da República pelo Congresso Nacional, decretou três Atos Institucionais que impediram o trabalho do Poder Judiciário. Centenas de inquéritos policial-militares, chefiados por pessoas do exército, tinham o objetivo de apurar as atividades consideradas subversivas. Dissolvidos os partidos políticos, foram impostas eleições indiretas para presidente e governadores.

Nesse período, o mundo das artes vivia em plena efervescência. Intelectuais e artistas empenhavam-se em produzir teorias e obras com evidente preocupação social:

> Tudo era exarcebado pela instintiva repulsa à ditadura militar, o que unia uma aparente totalidade da classe artística em torno do objetivo comum de lhe fazer oposição (VELOSO, 1997: 178).

Esse sentimento de pertença a uma coletividade influenciou todas as áreas de criação ocasionando uma ação militante conjunta.

O teatro encabeçava o movimento de releitura da noção de participação popular e construção do ideário nacional. Um dos eventos de destaque foi a encenação da peça de Oswald de Andrade "O Rei da Vela", dirigida por José Celso Martinez Corrêa. No cinema, Glauber Rocha, com sua visão apocalíptica, apresentou o absurdo da situação brasileira (BASUALDO, 2007). Nas artes plásticas, as exposições "Opinião 65" (fig. 56), "Opinião 66", seguidas dos seminários "Proposta 65" e "Proposta 66", e principalmente a exposição "Nova Objetividade Brasileira", de 1967, apresentaram uma arte brasileira autorreflexiva com tendência construtiva, aberta à participação do público e fortemente engajada com os problemas políticos, sociais e éticos (RIBEIRO, 1998).

As pesquisas de todas essas áreas convergiram na Tropicália, uma tentativa de representar o nacional por meio de uma visão antropofágica da cultura. O ponto de partida foi a releitura de Oswald de Andrade: depois de digeridas todas as influências externas, seria produzida uma arte brasileira com características próprias, fugindo do purismo pregado pelo ufanismo "nacional popular" dos militares.

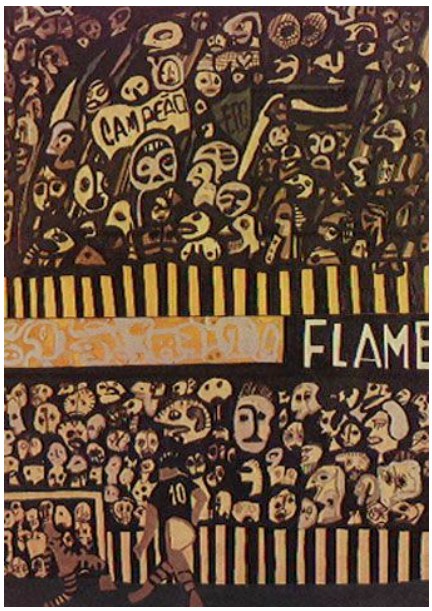

Fig. 56 - Obra da mostra Opinião 65. **Rubens Gerchman**. *O Futebol, Flamengo Campeão*, 1965. tinta acrílica sobre Eucatex. 244 x 122 cm. Coleção Bruno Musatti. Reprodução fotográfica autoria desconhecida. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic /index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=3247&cd_idioma=28555. Acesso em: 15 fev. 2009.

A ditadura instaurada no país não ignorava esse levante artístico, mas a repressão, nesse primeiro período, ainda estava branda, em comparação à que seguiria.

> O governo militar que se instaurara com o golpe em 64 só é sentido como não ditatorial em retrospecto e se comparado à dureza do regime que passou a vigorar a partir de 68. Em 65 procuravam-se meios de gritar "abaixo a ditadura" e, bem antes de começarem a crescer os movimentos estudantis que levaram multidões à rua, a produção cultural, sobretudo o teatro, tomava a si a responsabilidade de veicular o protesto (VELOSO, 1997: 81).

Na noite de 13 de dezembro de 1968, o presidente Costa e Silva fechou o Congresso, considerando que

> [...] atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la[45](COSTA E SILVA, 1968).

Estava decretado o Ato Institucional N. 5 (AI-5), o mais cruel dos atos institucionais que regeriam a vida política e social dos brasileiros durante vários anos. O

[45] Trecho do Ato Institucional Nº. 5. Decretado pelo presidente Costa e Silva.

AI-5 fortalecia a repressão policial e militar e a censura prévia amarrava a imprensa e as atividades culturais. Começou o patrulhamento ideológico e os brasileiros, o povo e com ele os artistas, ficaram proibidos de se expressarem. Conversas "subversivas" e qualquer tipo de manifestação contrária ao regime eram banidas e reprimidas com violência. Iniciava-se o período conhecido como "os anos de chumbo" da ditadura. Pessoas sumiram, a luta armada foi considerada, por idealistas, a única alternativa ao regime opressor, enquanto centros de tortura espalhavam-se pelo país. Os principais líderes da Tropicália, Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram presos e exilados.

Todas as manifestações artísticas no Brasil eram vigiadas e abafadas. As letras de música, as peças de teatro e os livros a serem lançados eram censurados previamente. Igual censura também oprimia as artes plásticas, em que a crítica ao sistema se manifestava por metáforas. Aracy Amaral (2003: 337) constata:

> O dado político, na obra da maior parte dos artistas de inícios e meados dos anos 70, é quase nulo, embora a presença crítica, através da metáfora, seja evidente, tanto nas pinturas expressivas de Antônio Henrique Amaral, como de João Câmara Filho, dessa época, além de igualmente visível em trabalhos conceituais de Cildo Meirelles, assim como Humberto Espíndola, Antônio Manuel e, embora de forma mais discreta e intermitente, em Mário Ishikawa e Maurício Fridman.

Tadeu Chiarelli (1999: 35) confirma a constatação de Aracy Amaral e enaltece a preocupação política de algumas produções dos anos 70, apontando o grupo que

> [...] buscava alguma maneira de atuar mais efetivamente no campo social local completamente desestabilizado, através

> de intervenções pontuais no tecido urbano ou em sistemas típicos da sociedade de massa. Tais artistas, rompendo com os limites entre o artístico e o político, poderiam, numa análise apressada, ser filiados à herança participativa, gerada pelos neoconcretos. Engano. Suas atuações, longe de possuírem o caráter positivo das manifestações neoconcretas, dirigiam-se à desestabilização guerrilheira dos aparelhos ideológicos do estado. Aqui poderiam ser citados – entre outros – Cildo Meireles em suas *Inserções em circuitos ideológicos*, Mario Ishikawa com sua produção de *mail art*, e as intervenções urbanas de Arthur Barrio.

As produções citadas por Chiarelli são de grande importância para entender que, mesmo sendo proibido, os artistas não deixavam de protestar. As "Inserções em circuitos ideológicos" (fig. 57) de Cildo Meireles consistiam em imprimir em garrafas de Coca-Cola mensagens subversivas, como *Yankes, go home!*, instruções para produzir um coquetel molotov e entrar em confronto com a polícia. Outro trabalho de sua autoria era carimbar cédulas em circulação com a pergunta: "Quem matou Herzog?".[46] Meireles explica as suas inserções artísticas nos objetos de uso comum: "As inserções não agem como objetos industriais no lugar do objeto de arte, mas sim como objetos de arte agindo como objetos industriais" (MEIRELES, 2000).

[46] Herzog foi um jornalista morto em 1975 em consequências as suas relações com o grupo de resistência ao regime militar e tornou-se símbolo dos que lutavam contra a ditadura.

Fig. 57 - **Cildo Meireles.** *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970. Garrafas de Coca-Cola com texto aplicado 18 cm de altura. Cortesia do artista e da Galerie Lelong, Nova Iorque. Fonte: WOOD, 2002: 61.

Dessa maneira, Cildo Meireles, como outros na época, questionaram o regime e a arte assumiu característica política. Essas questões que ficaram claras na arte brasileira desde os anos 60, anteciparam questões colocadas posteriormente na arte internacional quando, nos anos 70, questões políticas e de identidade perpassaram as artes de vários países, com a arte conceitual.

> Uma das características centrais da arte conceitual nos anos 70 foi a sua crescente politização. Para alguns, incluindo Burn, isso significava que essa arte era transitória: em relação à própria arte e ampliando-se para uma esfera maior de práticas culturais engajadas, além do universo artístico, em atividades relacionadas à editoração, à televisão, às comunidades ou aos sindicatos. Para outros, contudo, o sentido que se desenvolvia de uma política de representação resultava numa mudança de concepção de vida propriamente dita; uma mudança que Hal Foster resumiu quando observou que o artista pós-moderno era menos um produtor de objetos do que um manipulador de signos engajado criticamente com a ampla esfera da representação (WOOD, 2002: 54-55).

Voltando ao Brasil; na época do regime, felizmente as metáforas visuais não eram tão claras aos censores. Na realidade, grande foi a quantidade de obras produzidas no período que criticavam liricamente o regime. Provavelmente os censores não estavam preparados para ler imagens quando compareciam em exposições. Como exemplo, temos as cenas brasileiras de João Câmara, que retratavam o país de outra época, mas que, efetivamente, eram retratos da realidade política contemporânea (fig. 58).

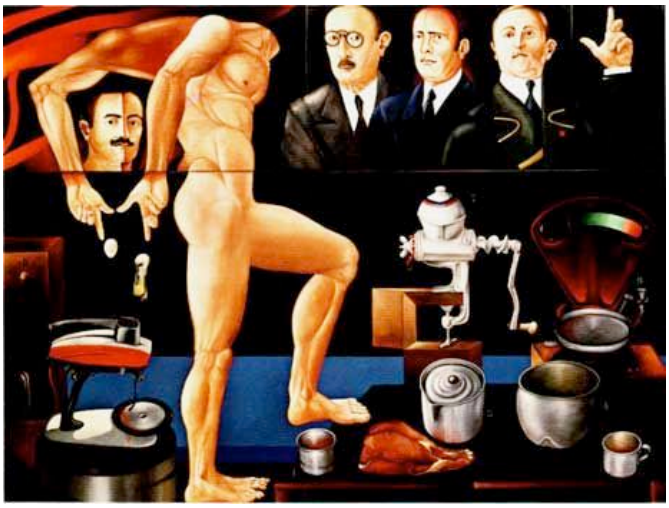

Fig. 58 - **João Câmara**. *1974-1976*, 1930, 180 x 240 cm. óleo sobre tela[47]. Disponível em: http://www.joaocamara.com/index2.php. Acesso em 17 mar 2009.

Para salvar a própria cabeça, os artistas preferiam não protestar diretamente contra o regime e, ao fazê-lo, os protestos eram anônimos ou inventavam-se artimanhas para confundir os censores militares. Uma estratégia usada foi camuflar a crítica ao sistema por meio de um aparente sentimento de devoção religiosa ou de nacionalismo exagerado.

Nesse contexto, encontramos a primeira "ação" de Siron: a instalação "Cruzes" (fig. 59). Usando o repertório cristão, criou sua primeira ação na Sexta-feira da Paixão de 1978, quando Goiânia acordou com três altas cruzes ensanguentadas na Praça Tamandaré, local central de grande

[47] Disponível em: http://www.joaocamara.com/index2.php. Acesso em 17 mar 2009.

visibilidade. Cada cruz media 10 metros de altura e foi levantada aproveitando os postes de aroeira da Companhia Energética do Estado de Goiás. Tecidos manchados com tinta vermelha, sugerindo manchas de sangue, criavam toda a dramaticidade dos objetos. A ação participava do projeto municipal "Ver a Cidade" e a montagem, feita na madrugada, visava provocar choque nos transeuntes.

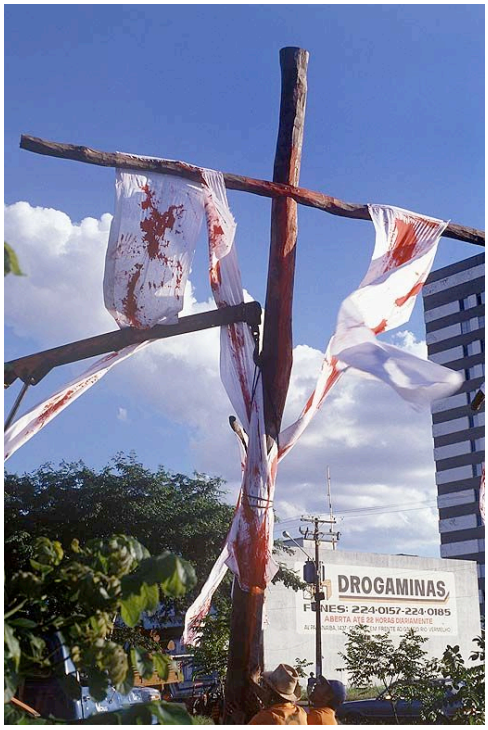

Fig. 59 - **Siron Franco**. *Cruzes*, 1978. Fonte: Arquivo do artista.

O momento histórico não permitia liberdade de expressão. Nessa ação, a mensagem de liberdade foi proclamada apenas a partir de metáforas, pelo uso da cruz, símbolo que, além de representar a paixão de Cristo, representa o martírio e a injustiça, o que fazia uma ligação com as violências cometidas pela ditadura.

A liberdade de expressão foi reconquistada pelos brasileiros em 31 de dezembro de 1978, quando o presidente general Ernesto Geisel revogou o AI-5, seguida por uma série de reformas que abriram o sistema político. O pluripartidarismo voltou a funcionar em 1979 e iniciou o movimento das "Diretas Já", que clamava a realização da

eleição direta para presidente da República. Siron contribuiu para a campanha criando uma imagem impressa em camisetas e no *outdoor* do comício realizado em Goiânia, que deu início à campanha. A obra foi idealizada ao descobrir a grande comunidade goiana de surdos-mudos; a imagem era a escrita *Diretas Já* com as mãos, na Língua Brasileira de Sinais.[48]

Todos os artistas, a partir daí, puderam se expressar livremente. Siron também pôde, por meio das "ações", contar uma história peculiar das tristezas e mazelas brasileiras, acompanhando a tendência da arte-política brasileira que foi se fortalecendo.

> No mesmo instante que relaciona-se arte e política nos últimos 20 anos, no marco do que se chama de sociedade do conhecimento, nos países que sofreram sua libertação de uma prolongada e dramática experiência de autoritarismo e repressão, como aconteceu na Argentina, Brasil, Chile ou Espanha (cada um com suas especificidades e suas localizações no sistema globalizado), falar de arte política seria apenas falar de arte; as tensões, implicâncias e interrelações que as diversas práticas artísticas foram construindo em suas consciências, divergências, rupturas e ampliações[49] (ALTUNA, 2007: 19).

Contrastando com a época da ditadura militar, a sociedade passou a consumir grande parte da produção contestadora. O artista Nelson Leiner, considerado um provocador desde que em 1967 mandou para o 4° Salão de Arte Moderna de Brasília um porco empalhado (fig. 56), analisa a mudança das visões da arte a partir de seu estigma de contestador. Pois, se naquele momento essa arte era

---

[48] Para decepção dos brasileiros, a emenda das "Diretas Já" não foi aprovada pelos deputados e o Colégio Eleitoral escolheu o então deputado Tancredo Neves para a presidência. Representando a oposição, sua eleição significou o fim do regime militar. Tancredo Neves faleceu antes de assumir a presidência, deixando o cargo para José Sarney, que em seu governo aprovou uma nova constituição fundada em princípios democráticos.

[49] Tradução da Autora.

realmente polêmica, agora não o era mais por ter perdido sua força contestatória e ser facilmente assimilada e consumida.

Fig. 60 - **Nelson Leiner**. *O Porco*, 1966. porco empalhado em engradado de madeira. 83 x 159 x 62 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil. Registro fotográfico Romulo Fialdini. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=879&cd_idioma=28555. Acesso em 26 jul 2009.

> Esse estigma de provocação, de contestação é uma coisa que eu acho que a arte hoje não permite mais dizer. Eu acho que toda arte é provocadora, hoje. Só que tem uma coisa: a sociedade, e a instituição, hoje, começa a consumir isso. Ela aprendeu a desmistificar e tirar o mito do artista através e consumindo o que ele faz (LEINER, 2004).

Essa mudança da arte, que facilmente aceita e consome as provocações, tem uma relação direta com as atitudes políticas e sua assimilação que efervesceram o século XX.

2.1.3. Atualmente...

Resultado de todas as inovações implantadas no século XX, discorrer sobre a produção de arte no momento atual leva a caminhos díspares. As novas categorias artísticas não foram simplesmente musealizadas, mas são constantemente revisitadas e se juntam a novas releituras de toda a história da arte feita pelos artistas. Muitas obras atuais nem podem ser "categorizadas" e com o rótulo "técnica-mista" aparecem expressões incomuns que se juntam às tradicionais formas de expressão artística.

O conceito de arte saiu da obra acabada e passou para as ações, ou melhor, para a "ação de se fazer arte". Muitas obras, agora, não são mais as "obras" em si, mas seu registro, acompanhando a revolução que a fotografia e o vídeo fizeram na arte. Podemos aqui lembrar que Walter Benjamin já havia salientado a importância da reprodução fotográfica no campo da divulgação da arte e lhe atribuía importância maior do que à mesma "fotografia como arte". A obra ter se tornado só o seu registro pode ser compreendida como uma continuação dos efeitos da reprodução.

> É característico que o debate tenha se concentrado na estética da "fotografia como arte", ao passo que poucos se interessaram, por exemplo, pelo fato bem mais evidente da "arte como fotografia". No entanto a importância da reprodução fotográfica de obras de arte para a função artística é muito maior que a construção mais ou menos artística de uma fotografia, que transforma a vivência em objeto a ser apropriado pela câmera (BENJAMIN, 1994: 104).

Agora, dá-se mais ênfase ao registro que, muitas vezes, torna-se o único documento da ação artística. Lembramos aqui as obras realizadas pelo artista Vik Muniz, que utiliza materiais degradáveis como chocolate (fig. 61), açúcar e manteiga de amendoim, com o intuito de produzir

obras efêmeras para serem fotografadas, e que produzirão a "fotografia" como o objeto de arte final.

Fig. 61 - **Vik Muniz**, *'Action Photo (After Hans Namuth)'*, 1997, 60 x 48 inches. Disponível em: http://www.saatchi-gallery.co.uk/blogon/2007/06/new_essays_on_saatchi_online_ m_1.php; Acesso em 07 mar. 2009.

Na arte pública, encontramos as efêmeras instalações de Christo Javacheff e sua mulher Jeanne-Claude, das quais só ficam o registro fotográfico. Como se expressa Jeanne-Claude: "Não nos interessa cultivar relíquias" (MARTHE, 2005). Um exemplo de suas obras é a instalação "*The Gate*" no *Central Park* de Nova Iorque em 2005[50] (fig. 62-63).

[50] "Instalada no Central Park, um dos cartões-postais da cidade, a obra de arte *The Gates* ("Os Portões") é composta de 7.500 traves de vinil com 5 metros de altura, adornadas com grandes cortinas de náilon que tremulam ao vento. Dispostas por toda a extensão do parque, elas produzem um efeito magnífico graças a sua tonalidade laranja – ou cor de açafrão, na definição oficial. O projeto consumiu 21 milhões de dólares e sua construção envolveu 800 pessoas. Além delas, 300 monitores são encarregados de vigiar a obra dia e noite, para evitar a ação de vândalos. Trata-se de números recordes até mesmo para os maiores especialistas nesse tipo de empreitada, o artista plástico conhecido apenas como Christo, seu primeiro nome, e sua mulher e parceira, Jeanne-Claude – ele de origem búlgara e ela, francesa. Desde os anos 60, o casal promove intervenções desse gênero. Valendo-se de panos e plásticos, eles já "embrulharam" o Parlamento alemão, a Ponte Neuf, em Paris, e as árvores de um bosque suíço. Certa vez, circundaram onze ilhas da costa da Flórida com 600.000 metros quadrados de tecidos" (MARTHE, 2005).

Fig. 62 - **Christo Javacheff e Jeanne-Claude**. *The Gates.* Instalação, 2005. Mudança: os portões podem ser vistos a quilômetros de distância.

Fig. 63 - **Christo Javacheff e Jeanne-Claude**. *The Gates.* Instalação, 2005. As 7.500 traves de vinil instaladas em NY têm 5 metros de altura. Imagens disponíveis em: http://veja.abril.com.br/idade/estacao/the_gates/galeria.html. Acesso em 09 abr. 2009.

Dentre as diferenças entre as instalações de Siron com as de Christo destacamos a intenção. Enquanto Siron trabalha com a denúncia, Christo está preocupado com a vivência.

> Quando questionados sobre o significado profundo de sua obra, eles não titubeiam em responder: nenhum. "Cada projeto é somente uma celebração da alegria e da beleza. Não estamos interessados em transmitir mensagens", disse Jeanne-Claude a VEJA. O que não

> quer dizer que seus trabalhos não tenham valor. Eles proporcionam aquilo que o crítico de arte e curador americano Robert Storr chamou certa vez de "experiências de deslocamento", por meio das quais as pessoas são "arrancadas de suas circunstâncias habituais" (MARTHE, 2005).

O histórico das transformações verificadas na arte, apresentado acima, salientou o aparecimento de novas formas de expressão. Foi um percurso construído, que caiu em inevitáveis generalizações, mas serviu para fundamentar a argumentação de que atualmente o fazer artístico exibe múltiplas formas. Entretanto, as "tradicionais" pinturas e esculturas não foram deixadas de lado, pois nenhuma forma de expressão artística simplesmente desaparece. O grande legado das vanguardas e das novas vanguardas do século passado foi a possibilidade da constante reinvenção dos meios.

As novas formas artísticas somaram-se às categorias consagradas, pinturas e esculturas, e estas misturaram entre si. Apareceram obras que não se encaixam no conceito de pintura nem de escultura ou, por outro lado, encaixam-se em ambas. Na mescla de meios, as linguagem se tornam híbridas e, por sua vez, juntam-se a outros meios de expressão surgidos no pós-modernismo.

O conceito de instalação abraçou todos os objetos que, uma vez reunidos em uma obra, tornam-na única. A instalação *HausSchau – Das Haus in der Kunst* do artista alemão Franz Ackermann mostra esse amálgama (fig. 64). Apesar de se tratar de obras realizadas com painéis, obras de arte no sentido tradicional anteriormente considerados "pinturas", é a disposição no ambiente que completa a compreensão da obra.

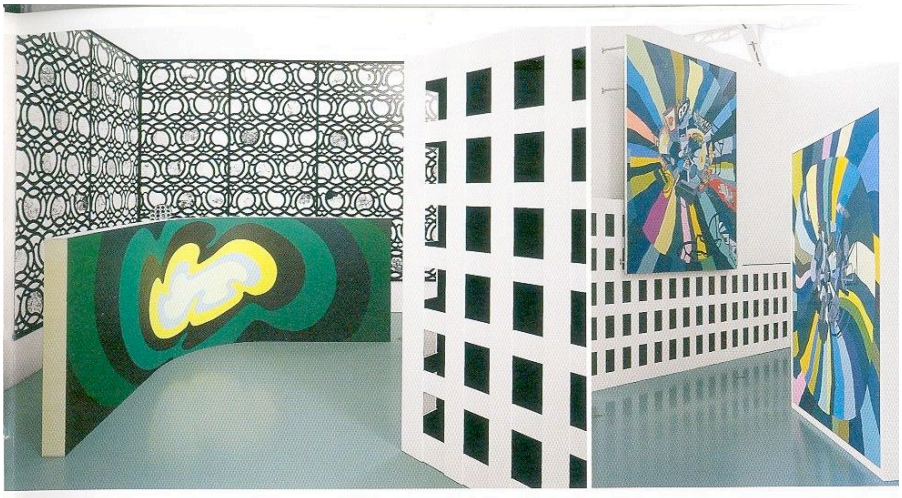

Fig. 64 - **Franz Ackermann**. Installation views, *HausSchau – Das Haus in der Kunst*, Deichertorhallen, Hamburg, 2000.
Fonte: GROSENICK, RIEMSCHNEIDER: 2005: 15.

Além das técnicas aplicadas na produção artística, também o "circuito" tornou-se mais complexo. Legitimar, veicular e financiar a produção artística fica a cargo tanto dos museus, com seus críticos e curadores, como ao mercado, com seus colecionadores. O momento atual nos mostra que todas as inovações modernas e/ou pós-modernas ampliaram as fronteiras das categorias artísticas e fortaleceram, também, suas instituições representadas, entre outras, por museus, academias, editoras e mercado da arte. Todos convivem simultaneamente tecendo relações complexas que, constantemente, se harmonizam e desarmonizam.

Enquanto a arte institucional estimula a construção de vários museus de arte contemporânea espalhados pelo mundo e a inauguração de bienais, o mercado se fortalece com os incríveis valores alcançados por obras de artistas vivos. Um exemplo de como essas relações podem estimular polêmicas, é a obra do artista Damien Hirst, o mais rico da história. Enquanto críticos como Robert Hughes desqualifica sua produção, o mercado chega a pagar mais de 18 milhões e

meio de dólares pela obra *The Golden Calf*[51] (fig. 65) (EICHENBERG, 2008: 87).

Fig. 65 - **Damien Hirst** *The Golden Calf* (O Bezerro de Ouro), 2008. Disponível em: http://www.revistadearte.com/pt/2008/09/16/%E2%80%9Cel-becerro-de-oro%E2%80%9D-de-damien-hirst-se-vendio-en-londres-por-10345250-libras/. Acesso em 7 mar. 2009.

Nesse cenário, a "ilha" Siron Franco se localiza com uma produção igualmente individual. Para ele, continuar a busca estética sobre o suporte renascentista da tela é uma honra. Mas essa é só uma face do artista. Se, por um lado, o pintor Siron segue os moldes modernos na busca pelo aprimoramento pictórico, por outro produz obras que se encaixam nas novas categorias, como suas ações e instalações, e que provocam até um desconforto conceitual.

A forma que a obra assumirá é sugerida pela idéia. O artista narra que o surgimento da ideia da série *Casulos* (fig. 66), que se constituem de objetos tridimensionais, veio da pintura.

[51] Essa obra foi vendida no início da crise econômica mundial. Provavelmente o mercado deve mudar nos próximos meses pelo agravamento da crise.

Fig. 66 - **Siron Franco.** Casulo. 60 (diâmetro) x 25 cm. 2000 Escultura em terra, pigmentos de terra, estrutura com peneiras, tela de ferro, tecido e penas de galinha d´angola. Foto: Rui Faquini. Fonte: Catálogo da exposição.

> Você tem uma idéia que é tridimensional. Que não é para a pintura. Eu estava fazendo uma série e cada ano nascia um casulo que era uma pintura. O último que fiz foi com terra e ouro, e ai eu senti o volume e que aquilo pedia a tridimensionalidade (FRANCO, 17 dez. 2007).

Na obra de Siron, os matérias vão se desdobrando nos suportes e, na medida que as ideias vão surgindo, encontram o melhor suporte para se consolidar. Uma boa ideia pode produzir um quadro, uma instalação ou um simples adesivo. Como exemplo, lembramos o adesivo produzido durante a Guerra do Golfo, com o dizer "Quem paga o pato?" (fig. 68) e a imagem de um pato enegrecido pelo óleo, quando uma catástrofe ambiental produzida pela guerra derramou petróleo que encharcava as penas das aves da região[52] (fig. 67).

Quando as ideias são fruto de revolta, o primeiro impulso é protestar. Ao invés de produzir um quadro, o protesto tende a se materializar em ações, cujo resultado é o registro em fotos do artista e na imprensa. Nessas obras,

[52] A guerra do Golfo, em 1991, deu origem a um dos maiores desastres ecológicos do mundo! As tropas iraquianas de Saddam Hussein não só incendiaram cerca de 570 poços de petróleo no Kuwait na sua retirada, como derramaram milhões de barris de petróleo no próprio Golfo. Esses derrames causaram danos severos nos recifes e no fundo do mar. Sendo as águas do Golfo calmas e pouco profundas, o petróleo levou mais tempo a dispersar do que em mar aberto. (BEATRIZ, 29 jan 2009)

fica evidente outra característica da arte, a de ser também ação política.

Fig. 67 - Ave coberta por petróleo derramado no mar, como o ocorrido durante a Guerra do Golfo. Fonte: BEATRIZ, 29 jan 2009.

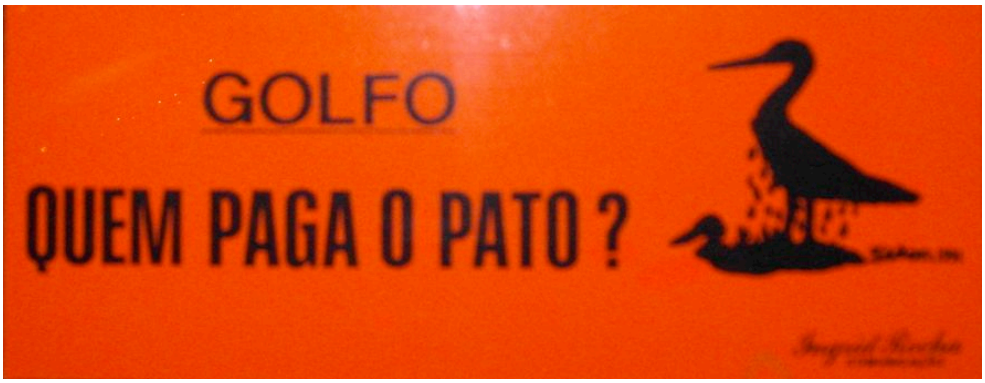

Fig. 68 – **Siron Franco**, *Golfo: Quem paga o pato?*. Adesivo. 1991. Fonte: Arquivo do artista.

2.2. Arte e ativismo ambiental

"Percepção do eco-sistema [...]

É necessário mudar os nossos hábitos – infelizmente só o faremos após uma ou várias catástrofes, não esperemos milagres. A mobilização da juventude mundial não será mais política ou religiosa, mas ecológica."

Arman[53]

Não é novidade dizer que a catástrofe ambiental está iminente e os jornais estão recheados com notícias de catástrofes naturais. Até o Brasil, terra abençoada, já experimentou terremoto, tornado e enchentes.

A arte sempre foi expressão do seu tempo. Diante desses fatos, é natural os artistas representarem, em suas produções, o tema do meio ambiente. As palavras citadas no início do tópico são do artista Arman na exposição *...Reperti...* no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, por ocasião da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente. Na exposição, dezoito artistas, entre os mais renomados, ilustravam sua visão a respeito do meio ambiente. Até o artista Claes Oldenburg (fig. 69), cujo trabalho sempre esteve associado ao pop urbano, se dispôs a pensar na problemática ambiental. O desejo da maioria dos artistas ficou bem expresso nas palavras de Roberto Sebastián Matta: "Que os verdes encontrem uma ideologia com a qual possam construir uma concórdia entre os homens e a Terra." (...REPERTI... : 76)

[53] ...REPERTI...: 44.

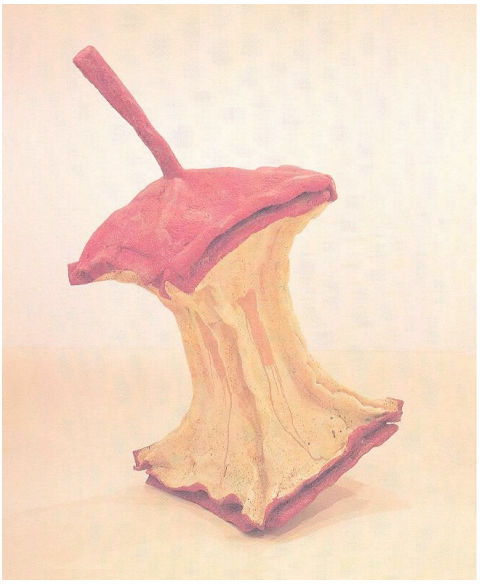

Fig. 69 - **Claes Oldenburg.** *Caroço geométrico de maçã*, 1991. Aço inoxidável, aço, espuma de uretano pintado com látex. 233,68x139,70x106,68 cm.
Fonte: Catálogo da exposição.

"O tema mais importante atual é a ecologia" (FRANCO, 29 mar. 2009), percepção do artista Siron Franco que retoma a necessidade de mobilização em favor da natureza encontrada no texto do Arman. O tema reafirma um dos problemas atuais mais importantes a serem resolvidos. É natural que exposições com esse tema aconteçam em vários lugares. Recentemente, 07 de março de 2009, na Oca do Parque Ibirapuera em São Paulo ocorreu uma exposição que a imprensa divulgou com essas palavras:

> A exposição na Oca trata da questão do fim do tempo e discute, em forma de metáfora, o derretimento da calota polar e o aquecimento global (G1, 2009)[54].

Artistas do mundo todo aderiram ao tema, alguns ocasionalmente, como a artista Angela Bulloch que, em sua instalação Earth First (fig. 70), apresenta um texto bem expressivo sobre a problemática ambiental e as atitudes

[54] "Obra de gelo de 15 metros e 10 toneladas é exposta no Parque do Ibirapuera, em SP". Do G1, com informações do SPTV. Disponível em: http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL1033041-5605,00.html. Acesso 07 mar 2009.

perante a realidade e termina com um convite à reflexão: *Think About It!*

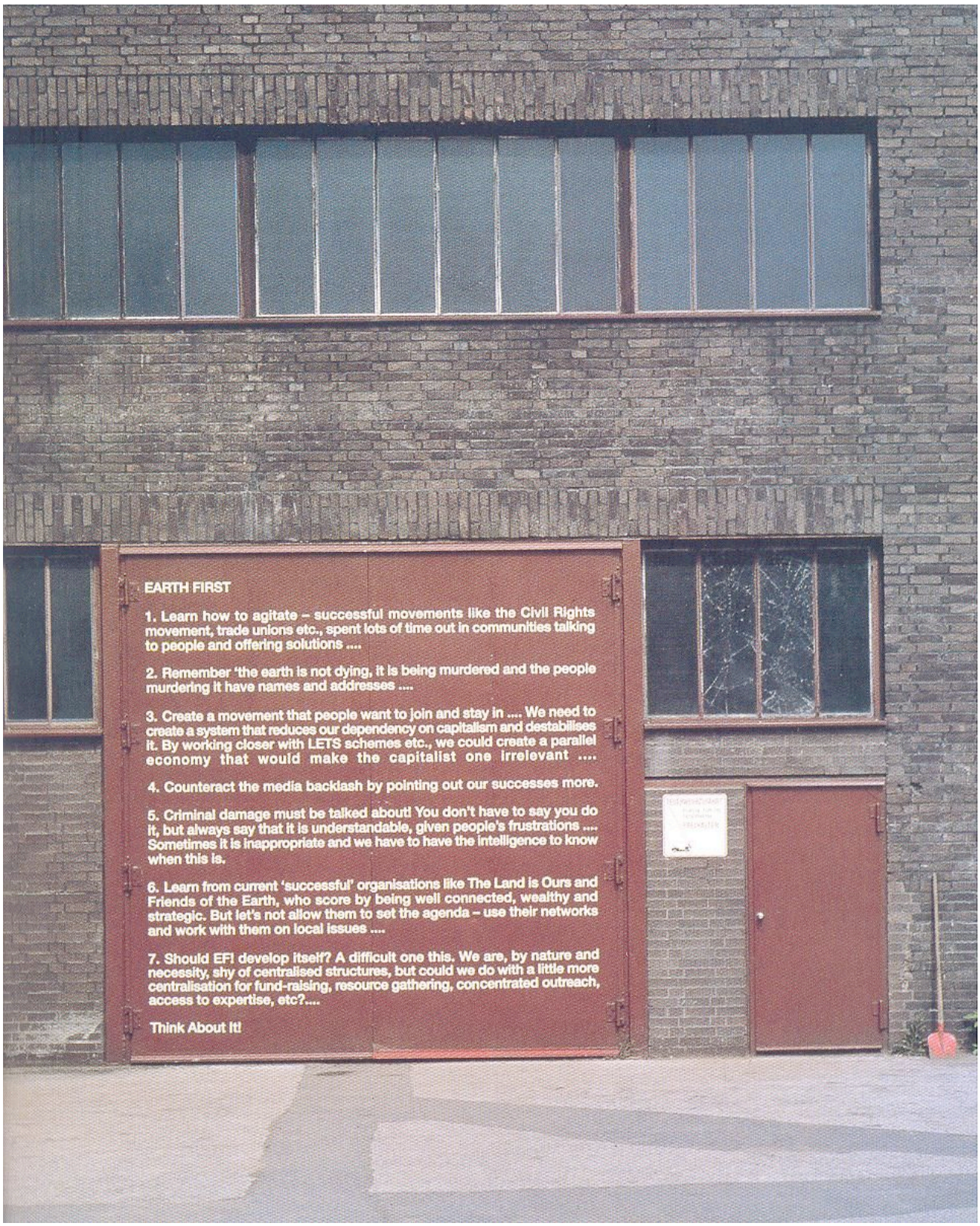

Fig. 70 – **Angela Bulloch**. *Earth First*, 2000, detalhe da instalação. Kokerei Zollverein, Essen, 2001. Fonte: GROSENICK; RIEMSCHNEIDER, 2005: 49.

Mas alguns artistas vão além de só produzirem algumas obras ocasionais. O artista espanhol César Marinque desenvolveu, ao longo de grande parte da sua vida, um trabalho que visava à preservação da ilha natal Lanzarote da especulação imobiliária e chegou a criar uma fundação. Para alcançar seus objetivos, foram empregadas técnicas artísticas e políticas junto a protestos civis que o tornaram conhecido como um ativista ecológico.

> Seu trabalho de defesa dos valores paisagísticos e antropológicas de sua ilha através de seus escritos e de suas próprias intervenções complementou-se com uma presença constante em ações e manifestações públicas; ou seja, em seu papel como ativista ambiental[55]. (CARRASCO, 2007: 62)

Como Marinque, existem outros que abraçaram a causa ambiental e levantaram a bandeira da ecologia por toda a vida e suas biografias não podem deixar de ressaltar esse empenho.

Nessa dissertação, ao apresentarmos Siron, artista que enfrentou temas variados em suas obras, não podemos deixar de falar dele como artista que sempre esteve de olhos bem abertos para a questão ambiental. Para compreender melhor seu trabalho, metodologicamente colocamos Siron frente a frente a outros dois artistas brasileiros que sempre colocaram a preocupação ambiental como um de seus principais temas: Frans Krajcberg e Bené Fonteles.

2.2.1. Frans Krajcberg

No livro *Cicatrizes*, do projeto Arte na Escola, o curador Paulo Herkenhoff associa Siron Franco a Frans

[55] Tradução da autora.

Krajcberg e ao paisagista Burle Marx. As autoras do livro explicam essa escolha.

> A revolução industrial nos afastou do mundo natural e o colocou a serviço da produção e do consumo. Vale tudo para garantir nosso conforto material: desmatar, explorar, matar, poluir, esgotar... Quando denunciam os abusos contra a natureza, os três artistas também criticam uma tecnologia desumana, que facilita a vida de quem pode pagar por seus produtos, mas ameaça a Terra e todas as espécies que vivem nela. Nas três obras, Frans Krajcberg, Siron Franco e Burle Max denunciam a devastação, mas sem elaborar discursos políticos, ecológicos, científicos... Para eles, a arte pode servir de espelho para que o ser humano descubra-se natureza. (BUORO; KOK; ATIHÉ, 2007: 41)

Essa associação entre Siron e Krajcberg aparece aqui e em outros lugares, por eles serem incluídos entre os artistas plásticos brasileiros que mais defendem o meio ambiente. Ilustra esse fato a escolha pelo *Greenpeace* dos dois artistas como responsáveis pela transformação da árvore tauari, tirada de uma área desmatada ilegalmente e transformada em um símbolo da devastação da Amazônia, projeto que percorreu o Brasil. A árvore foi cortada em dois pedaços e, originalmente, cada pedaço seria entregue aos artistas. Por questões de logística, o tronco inteiro foi confiado a Siron.

Krajcberg nasceu em Kozienice, na Polônia, em 1921. Foi soldado na Segunda Guerra Mundial; ao voltar para a cidade natal, descobriu que seus familiares tinham sido mortos em um campo de concentração nazista. Entre 1945 e 1947 estudou na Academia de Belas-Artes de Stuttgart; em 1947 esteve em Paris, seguindo para o Brasil em 1948 (VENTRELLA; BORTOLOZZO, 2007: 20-22). No Brasil, encontrou dois mundos conflitantes. Num primeiro momento revive a natureza, que não encontrara tão imponente na Europa

> Eu nasci deste mundo chamado natureza, mas foi no Brasil que ela me provocou um grande impacto. Eu a compreendi. Aqui eu nasci uma segunda vez, tomei consciência de ser homem e de participar da vida com minha sensibilidade, meu trabalho, meu pensamento. Eu me sinto bem assim (KRAJCBERG apud COSTA, 1995: 11).

Foi no Brasil que encontrou, também, um terror parecido com o que tentava esquecer, o horror dos campos de concentração.

> Cada vez que eu vejo pilhas de árvores queimadas pelos homens não tenho como não pensar nas cinzas dos fornos crematórios: as cinzas da vida, as cinzas dos homens enlouquecidos (KRAJCBERG apud JUSTINO, 2005: 53).

E assim, num misto de deslumbre e terror, Krajcberg foi ficando fascinado cada vez mais pelas maravilhas ecológicas e, ao mesmo tempo, alimentando asco por quem destrói a natureza. Inicialmente fixou residência nas matas paranaenses, mas sempre presenciava atitudes criminosas nas proximidades de sua residência e nas viagens. Suas obras revelam esse misto de deslumbre, pela imponência, e de repulsa, pela destruição que presencia.

No contato diário com a natureza recolhe os materiais de trabalho: madeiras, folhas, flores que se tornam as notas musicais de suas composições visuais que ganham cores com pigmentos naturais (fig. 71). Também as obras que expressam sua revolta pela insensatez humana são realizadas a partir dos materiais encontrados na natureza no rastro da destruição provocada pelo desmatamento e pelas queimadas (fig. 72).

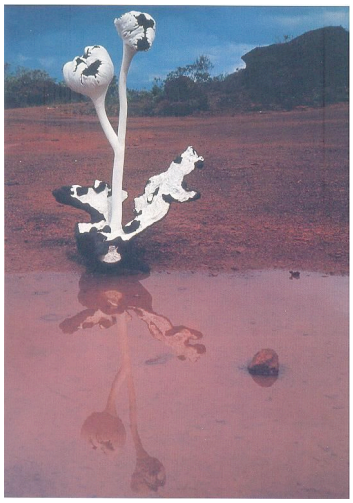

Fig. 71 – **Frans Krajcberg**. *Escultura*. Raiz, flores de madeira e pigmentos naturais, 180x100 cm, 1965[56].

[56] JUSTINO, 2005: 29.

Fig. 72 – **Frans Krajcberg**. *Conjunto de esculturas*. Carvalhos, Seul, 1000x1200 cm, 1988[57].

Em viagens à Amazônia, a noção do perigo que corre o nosso meio ambiente se tornou mais claro. No Manifesto do Rio Negro (em anexo), escrito por Pierre Restany, na presença de Krajcberg e Sepp Baendereck[58], ficam claros os fundamentos da arte desses artistas que têm como base a visão da totalidade do mundo e a consciência da necessidade de preservação. No estilo dos manifestos modernos, é pregada uma arte mais abrangente e os autores conceituam o "naturalismo natural".

> O naturalismo integral é uma resposta. E justamente por sua virtude de integracionista, de generalização e extremismo da estrutura da percepção, ou seja, da planetarização da consciência, hoje ela se apresenta como uma opção aberta - um fio diretor dentro do caos da arte atual. Autocrítica, desmaterialização, tentação idealista, percursos subterrâneos simbolistas e ocultistas: essa aparente confusão se organizará

[57] JUSTINO, 2005: 29.

[58] "Sepp Baendereck (Uzice, Iugoslávia, atual Sérvia e Montenegro 1920 - São Paulo SP 1988). Pintor, desenhista, gravador, ilustrador, fotógrafo, ilustrador, teórico de arte, professor. [...] Começa a se interessar pela Amazônia e viaja para a região pela primeira vez em 1974. Vai para lá com certa freqüência, e em 1976 conhece os rios Araguaia e Tocantins e a Transamazônica, de Marabá a Tucuruí. Fotografa a região. Em 1978, em companhia de Frans Krajcberg e do crítico Pierre Restany, percorre os rios Purus, Solimões e Negros. Dessa experiência surge o *Manifesto do Rio Negro - Naturalismo Integral*, com texto de Pierre Restany, apresentado no Museu Beaubourg, em Paris (França), onde ocorre também uma conferência com projeção do filme-documentário *Viagem ao Naturalismo Integral*." (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL)

> talvez um dia, a partir da noção do naturalismo - expressão da consciência planetária (RESTANY, 1978).

A partir dessa noção de engajamento, "Este naturalismo é de ordem individual. A opção naturalista oposta à opção realista é fruto de uma escolha que engaja a totalidade da consciência individual" (RESTANY, 1978). Krajcberg desenvolve seu trabalho lírico e de denúncia com fotografias de queimadas (fig. 73), esculturas (fig. 74) e instalações (fig. 75). Buscando na devastação a matéria prima, o trabalho grita a partir da arte, numa mescla de denúncia e estética. Krajecberg mora desde 1972 no sul da Bahia, em Nova Viçosa, numa casa construída sobre um tronco de árvore, a sete metros do chão.

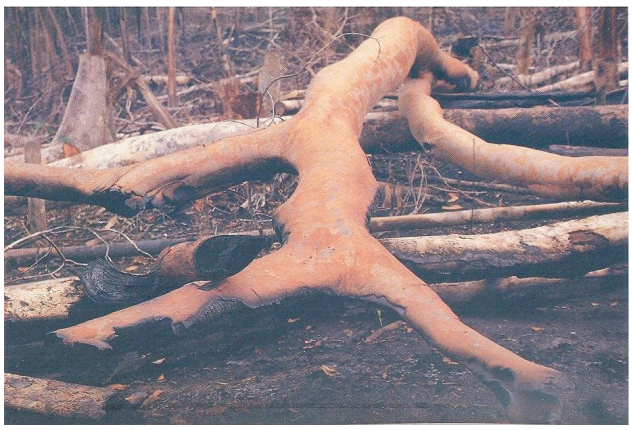

Fig. 73 – **Frans Krajcberg.** Fotografia Série queimadas[59].

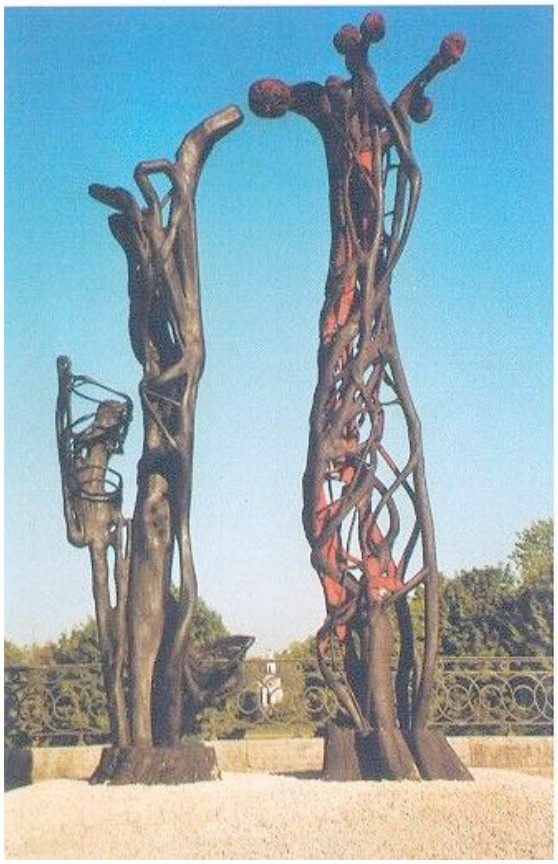

Fig. 74 – **Frans Krajcberg.** Esculturas. Parc Bagatelli, Paris, 2005[60].

[59] "A REVOLTA" (catálogo).
[60] JUSTINO, 2005: 48.

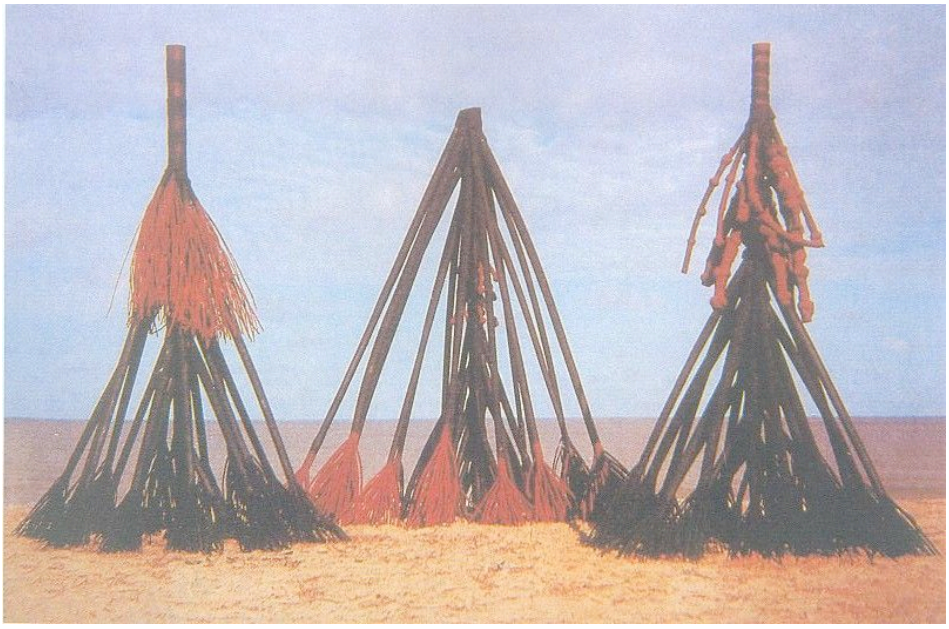

Fig. 75 – **Frans Krajcberg**. Esculturas. Raízes, cipós e caules de palmeiras calcinados e pigmentos naturais. 300 x 120 cm cada, 1988[61].

Maria José Justino analisa a obra de Krajcberg dentro das discussões sobre ética e estética e conclui que Krajcberg vai além de outros artistas, pois não separa os dois aspectos, dando-lhes importância igual (JUSTINO, 2005: 58-59).

A análise que demonstra a importância da arte de Krajcberg ultrapassando os discursos filosóficos e as discussões artísticas, já tinha sido analisada antes pelo crítico Marcos Lontra Costa.

> "Ao longo deste século, a maioria dos artistas empreendeu uma luta constante em defesa dos valores da própria arte em detrimento de uma produção mais comprometida com os aspectos exteriores. Independente das conquistas obtidas nesse período, o fato é que a arte hoje se vê prisioneira do discurso filosófico: a destruição do tema, do objeto, do fazer artístico acabou por fazer da arte um exercício de pedantismo que se tornou anacrônico e obsoleto. Nesse sentido, Krajcberg é, uma vez mais, precursor. O seu engajamento na luta pelo meio ambiente fez com que suas ações extrapolassem os limites da arte e o colocassem como um agente destacado em defesa de uma ética, de uma

[61] JUSTINO, 2005: 61.

> consciência planetária. Suas produções não se apresentam apenas como escultura, nem procuram valorizar aspectos formais que justifiquem a sua inserção no circuito artístico. Elas formam conjuntos de profunda dramaticidade, são a evidência da destruição (COSTA, 1995: 12).

E é a partir dessa consciência que Krajcberg se associa a Siron, pois ambos dão importância à estética e ao discurso político que expressam como artistas. Como pregados no manifesto, optam por vivenciar os sentidos da natureza.

> Hoje, vivemos dois sentidos da natureza: aquele ancestral, do "concedido" planetário, e aquele moderno, do "adquirido" industrial e urbano. Pode-se optar por um ou outro, negar um em proveito do outro; o importante é que esses dois sentidos da natureza sejam vividos e assumidos na integridade de sua estrutura ontológica, dentro da perspectiva de uma universalização da consciência perceptiva - o Eu abraçando o mundo, fazendo dele um uno, dentro de um acordo e uma harmonia da emoção assumida como a única realidade da linguagem humana (RESTANY, 1978).

Essa vivência traz também a capacidade de se deslumbrar perante a natureza e contraria as expectativas dos futuristas, entre outros, que previam que no futuro todos estariam abismados diante da tecnologia. O que hoje fascina mais é a natureza. Siron, como Krajcberg, nunca quis deixar de lado o contato com o natural, por mais que as facilidades de uma cidade grande como São Paulo e Rio de Janeiro exerçam seu fascínio e facilitariam a difusão da arte por suas redes de museus e galerias. Siron, mesmo tendo morado em cidades como Salvador e Londres, nunca abandonou seus dois ateliês goianos situados em chácaras. É nesses ateliês que o contato constante com a natureza e os animais aguçam o olhar.

Os "Casulos" de Siron mostram um olhar voltado ao natural semelhante ao de Krajcberg. São obras construídas a partir de materiais colhidos na natureza, como terras, penas, peles de cobra e cera de abelhas, materiais não tão usuais na arte, mas com os quais Siron recria em suas esculturas o olhar aguçado em vislumbrar os casulos naturais (fig. 76).

Fig. 76 – **Siron Franco**. Casulo, 2000. Escultura em terra, pigmentos de terra, estrutura em arame de alumínio, peles de rã e asas de borboleta. 200 x 55 (diâmetro) x 35 cm[62].

Esse encantamento pelo natural está presente em obras de vários artistas. Magdalena Abakanowicz, fascinada pelas árvores, descreve o encantamento exercido pelos elementos naturais.

> A árvore me fascina do mesmo modo que Saint´Elia era fascinado pelo mundo dinâmico da velocidade, Tatlin pelo aço e pelas novas técnicas de construção, Le Corbusier pelas máquinas modernas e Aalto pela paisagem finlandesa (ABAKANOWICZ apud BRENSON, 1998: 23).

Esse encantamento aliado à necessidade de pensar politicamente o meio-ambiente irmana Joseph Beuys, Frans Krajcberg, Siron Franco e Bené Fonteles. É interessante a

[62] Imagem do catálogo.

constatação que artistas com obras tão politizadas apegam-se ao sentimento do sagrado que rege a natureza. Assim entra o manifesto político-místico-artístico "Antes Arte do que tarde" (1977, em anexo), em que Bené Fonteles fala do ritual de fazer arte:

> O artista em relação corpo/paisagem/meio/ambiente passa a registrar através dos objetos de seu ritual toda uma relação com o tempo, suas identificações ecológicas – e, em comunicação com formas místicas de expressão, com a intuição, passa a desmistificar a arte dos princípios mais mentais.

2.2.2. Bené Fonteles

A obra de Bené Fonteles é marcada por rituais. Para o artista, o principal ritual é viver; sua arte se mistura com sua vida, numa maneira "indígena" de enxergar ambas. Bené, um peregrino, percorreu o Brasil recolhendo miragens e materiais, criando e espalhando obras em que mostrou a impermanência da matéria (fig. 77).

Fig. 77 – **Bené Fonteles**. Espiral 1. Itiquira/GO, década de 90[63].

[63] FONTELES, 2008: 154.

> Inicia-se como artista plástico e compositor no começo da década de 70 em Fortaleza, onde também se torna jornalista e editor de arte. Em 1972, inicia trabalho de animação cultural, curadoria e montagem de mostras por quase todo o país. Neste momento, começa no Ceará seus projetos gráficos para edições culturais, educacionais e ecológicas que estendem por várias décadas entre São Paulo, Fortaleza, Belém, João Pessoa, Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador, Cuiabá, Rio de Janeiro e Brasília.
>
> Decide como proposta de sua Antes Arte não sair de seu país de origem e aprofundar seu conhecimento acerca de um Brasil Universal. Morando em sete estados brasileiros situados estrategicamente em todas as regiões do país, toma conhecimento de sua realidade sócio-cultural, ecológica e espiritual e faz da criatividade e generosidade de seu povo afro-indígena-caboclo o motivo de feitura e inspiração de sua obra (FONTELES, 2008: 394).

Nessas andanças pelo país, espalha a necessidade de enxergar com outros olhos a natureza, olhos mais puros, como os olhos dos índios (fig. 78).

Fig. 78 – **Bené Fonteles**. S/Título. São Paulo, 1988 (rede de fibras vegetais dos índios do Pará, protetor de cabça feito de casca de árvore dos índios do Xingu/MT e plumária dos índios Ava-canoeiros do Pará). "Civilidades da Selva", Museu de Arte Contemporânea da USP. Foto de Bené Fonteles[64].

Bené gira o Brasil, percorre desde o Piauí todos os Estados enigmáticos. Vai às sedes das tribos, fazendo amizade,

[64] FONTELES, 2008: 270.

> aprendendo e compreendendo que aquela gente representa os brasileiros nativos os quais, com a descoberta de Cabral, começaram a se decompor. O artista faz de tudo para salvar o que Cabral, o branco e o africano de certo modo estragaram (BARDI, 2008: 223-224).

Bené faz seus readymades com significado diferente dos de Duchamp que usava produtos industrializados. Na obra de Bené, são trabalhados a matéria natural ou artesanal e seus significados "espirituais", numa tentativa de ressignificação e libertação através da arte.

> Bené Fonteles não fabrica, não intervém, ou apenas raramente e muito pouco – nas matérias. A manifestação de seu gênio começa por um olhar que percorre e encontra, em meio à barafunda das coisas, aquela capaz de provocar uma ressonância dentro de sua própria sensibilidade. Depois, a proximidade de um objeto eleito com um outro cria uma corrente, um magnetismo, uma aura, seja lá como se queira chamar essa intensidade, essa centelha produzida pelo reagrupamento (COLI, 2008: 215).

As novas ressignificações do *readymade* estão também nos *readymades* de ideias, já que a obra de Bené é recheada de citações de artistas, de filósofos e de ecologistas (fig. 79). Beuys é uma fonte sempre visitada, e todas as suas *ações* ganham significados maiores no seu empenho ecológico, pois é ali que reside e é edificada a obra do artista.

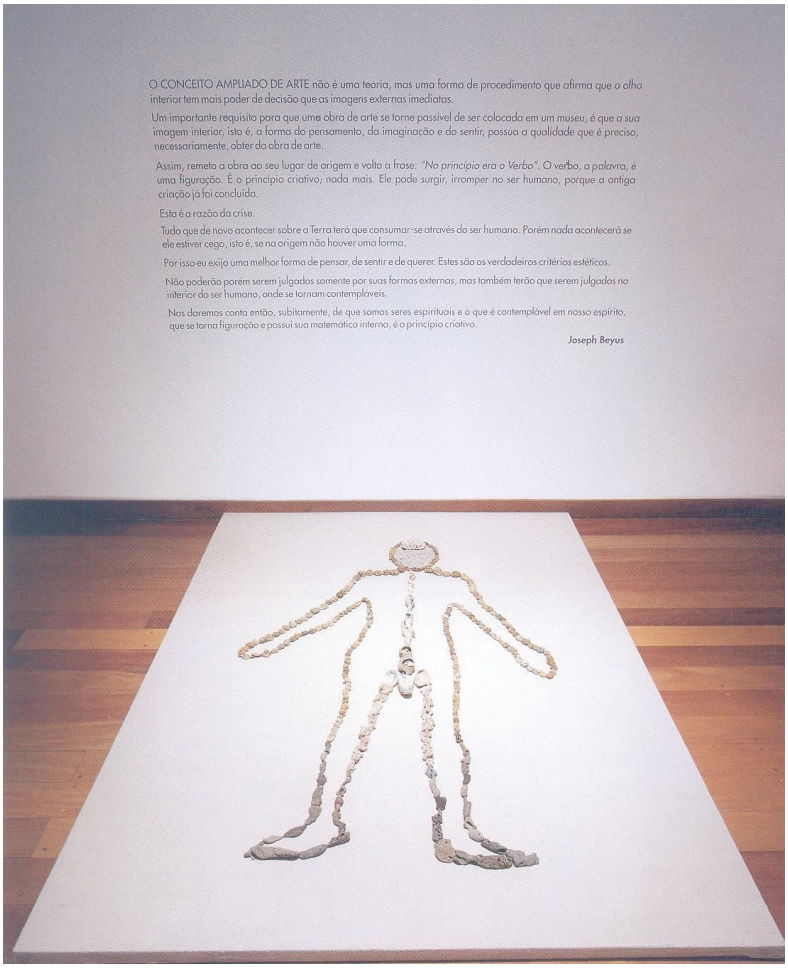

Fig. 79 – **Bené Fonteles.** Sudário / Corpo-mar. São Paulo, 2004. Placa de madeira revestida com pano artesanal com contorno do corpo desenhado por Eduardo e Afonso, com fragmentos e resíduos de corais, conchas e búzios recolhidos nas praias do Ceará. Na parede, texto "O Conceito Ampliado de Arte" de Joseph Beuys[65].

> Bené Fonteles vem realizando uma obra, tendo sempre a natureza como fulcro e cerne. Poucos artistas nacionais seguem a natureza como fulcro e cerne. Poucos artistas nacionais seguem o processo indígena de sentir, como Fonteles. Para o índio não há diferença entre "arte" e vida [...]
>
> A arte de Bené é ecológica e é toda centrada em signos da natureza, ou seja, significantes, que mudam de significados tão logo deixem as florestas e cerrados, onde realmente existem em plenitude [...]

[65] FONTELES, 2008: 113

> Como os índios, Bené faz arte como manifestação da alegria, pureza de viver, beleza de emocionar. Tendo como atelier a Chapada dos Guimarães, além de utilizar-se de material local com a nítida intenção de mostrar ao homo urbanus as delícias do viver natural, Bené nos indianiza, nos purifica e cria obra invulgar [...]
>
> Arte sem artificialismos, seja com a tecnologia urbana, seja com a tecnologia da selva (BEUTTENMÜLLER, 2008: 301).

Com as obras que são resultado do olhar voltado para a natureza e sempre dando importância para a relação entre estética e ética, é que Bené se assemelha aos outros artistas estudados aqui: Joseph Beuys, Frans Krajcberg e Siron Franco. Todos eles veem o meio-ambiente como algo sagrado a ser preservado e recriam isso na arte que produzem e ritualizam.

Bené tem também a preocupação de trazer para a esfera artística a atuação e responsabilidade no desenvolvimento global da sociedade, o que é expresso no manifesto *"Antes Arte do que tarde"*, onde Bené questiona os valores dos artistas.

> **Eu pergunto:** o que os artistas ditos contemporâneos, principalmente europeus e norte-americanos, com sua arte para consumo estético, catastrófica e sem apontar esperanças, propõem para um projeto construtivo e humanista no século XXI? (FONTELES, 2008: 192).

Bené mergulha no comprometimento com as atividades políticas, principalmente voltadas para o meio-ambiente. Assemelha-se a Siron pelo fato de ambos romperem a barreira da arte e entrarem na política. A atitude do artista-ativista, ou melhor, usando as suas designações, artista-cidadão ou artivista, Bené inicia suas atividades na década de 70 em Salvador.

O marco inicial de suas ações voltadas para o meio ambiente foi a mostra "Meio ambiente / situação do espaço urbano da cidade de Salvador", em 1977, onde é apresentado a primeira versão do manifesto, "Antes Arte do que tarde". Por meio de encontros ritualísticos e rituais, Bené apresentou sua exposição e abriu o caminho para sua coerente caminhada em favor do meio-ambiente (COSTA, 2008: 361). A mostra marca o início das atividades do "Movimento Artistas Pela Natureza".

> O trabalho do MAPN busca sensibilizar e despertar a necessidade de agir de forma criativa a inter-relação com o INTEIRO AMBIENTE na busca de ações de inteireza ética para promover o encontro feliz e criativo na fusão de Artistas e Ativistas: OS ARTIVISTAS (FONTELES, 2008: 381).

Como fundador do movimento, desde então Bené se empenha em várias atividades em que artistas abraçam a causa ecológica. Siron Franco participou de dois eventos deste movimento.

> Em 1981, o MAPN lança a Campanha Pelo Respeito aos Direitos Indígenas que, em muito, auxiliou as conquistas dos povos indígenas nos progressos da nova lei ambiental e atual Constituição Brasileira e, com a exposição **"Armadilhas Indígenas"** reunindo dezenas dos mais importantes artistas brasileiros – Rubem Valentim, Iberê Camargo, Athos Bulcão, Tomie Ohtake, Emmanuel Nassar, Amílcar de Castro, **Siron Franco**[66], Amélia Toledo, Mario Cravo Neto, Ligia Pape, Cildo Meireles, Wesley Duke Lee e muitos outros –, montada em importantes espaços culturais como o MASP e a Funarte/RJ – auxiliou em muito a fechar a Reserva Vale di Guaporé/RO, invadida por madeireiros que ameaçavam tribos isoladas.
>
> Em 1988 promove o **Encontro de Artistas do Centro-Oeste** (fig. 80) com atividades culturais e ecológicas em Cuiabá, Chapada dos Guimarães e Pantanal Mato-grossense do qual participam os artistas Athos Bulcão, Adir Sodré, **Siron Franco**, Gervane de Paula, João Neves, Dalva Barros, Poteiro, Miriam Pires, Ralph

[66] Grifo nosso.

Gehre, Tetê Espíndola, Miguel Penha, Rômulo Andrade entre outros que escreveram e ilustraram o Manifesto/Carta em Defesa do Ambiente Natural do Centro-Oeste (FONTELES, 2008: 382-383).

Fig. 80 - **Movimento Artistas pela Natureza.** Mostra de arte em manifestação na Praça da República, Cuiabá/MT, 1988, durante o I Encontro de Artistas do Centro-Oeste. O lixo foi recolhido da Chapada do Guimarães e devolvido à cidade de Cuiabá pelos artistas do MAPN. A ilustração do cartaz do MAPN é uma xilogravura de ***Rubem Grillo.*** Foto de Mário Friedlander[67].

Somam-se a isso várias atividades promovidas pelo movimento, tendo sempre como coordenador e "artivista" Bené Fonteles. Entre elas, a "Campanha Nacional contra as Queimadas", com seus fundamentos registrados no manifesto "União Seres do Cerrado", em 1988; a "Campanha Nacional pela Preservação do Cerrado" e a "União dos Guardiões de Nascentes", em 1991; o "Encontro Nacional dos Ignorantes", em 1991-1992; o "Projeto Omame", em 1992; A "Peregrinação pelo rio São Francisco", quando foi escrita a "Carta do Rio São Francisco", entre 1992 e 1993; a "Campanha Quem Mata a Mata se Mata" e a vigília "Ativo para não ser radioativo", em 1992.

Lembramos ainda as mostras "Armadilhas Indígenas e Viva Yanomame Vivos!", que inauguraram o "Memorial dos Povos Indígenas", projeto viabilizado depois de várias manifestações dos índios, a partir dos anos 80, e do "Movimento Artistas pela Natureza", em 1995. Em 1996 realizou-se o evento "Das águas... O imaginário e fabuloso

[67] FONTELES, 2008: 380.

casamento de um rio com uma nascente", e, em 1998, o encontro ECODRAMAS – I e II, com a divulgação dos manifestos "Aos Rios e "Aos Oceanos de Água Suja". São de 1997 a publicação dos livretos *Árvores* e *H2O Benta e* a mostra "Encontro Internacional da Aliança por um Mundo Responsável, Plural e Solidário", enquanto em 1998 ocorreu o "Encontro das Águas" e o "Mutirão do Mar". Lembramos, enfim, o evento "Caminho das Águas" de 1999-2000, e o lançamento do "Movimento ArteSolidária", em 2004.

Muitas vitórias foram alcançadas com tantos eventos, protestos, encontros, mas muitas lutas ainda estão por vir. Vale destacar o empenho de Bené Fonteles na consolidação de numa arte mais abrangente e atuante na construção de uma sociedade mais justa.

Tanto Bené quanto Siron conhecem a importância de veicular as causas abraçadas na mídia, pois assim ganham repercussão e mais aliados. Por isso apresentam suas ações principalmente em Brasília, no Eixo Monumental, onde converge o poder do Estado Brasileiro, o que facilita a divulgação.

Duas *ações* de Bené se assemelham de maneira particular às de Siron. A primeira, em favor da demarcação das terras indígenas, em 1996, quando fez uma interferência colocando cocar e flechas indígenas na escultura símbolo do Poder Judiciário (fig. 81); a segunda, no mesmo ano, protestando contra a poluição do *Rio São Francisco*, quando a mesma estátua da Justiça recebeu um banho com as águas do rio (fig. 82).

Fig. 81 - **Bené Fonteles**. Interferência na escultura da Justiça na Praça dos Três Poderes em favor da demarcação de terras indígenas junto a índios. Brasília, 1996. Foto: Ieda Cavalcante. Arquivo Cimi[68].

O ESTADO DE S. PAULO

Julio Mesquita (1891-1927) Julio de Mesquita Filho (1927-1969) Francisco Mesquita (1927-1969)

QUINTA-FEIRA

ara aprova privilégio de polí

Água benta

Fig. 82. O Estado de São Paulo, 16 mai 1996. Bené e integrantes do Esquadrão da Vida, banham a estátua da justiça na Praça dos Três Poderes com águas do Rio São Francisco de Barra/BA e da Reserva Ecológica de Águas Emendadas/DF, Brasília, 1996[69].

Nessas ações, Bené conseguiu atrair a mídia nacional e internacional em sua protesto a favor da natureza, usando a mesma estratégia empregada por Siron, desde 1986, na bandeira formada pelas antas. Em 5 de junho de 2003, Bené

[68] FONTELES, 2008: 387.
[69] FONTELES, 2008: 372.

realizou uma de suas ações mais memoráveis ao convidar a participar dela o Presidente da República (fig. 83).

A ministra Marina Silva, Lula, e frei Leonardo Boff tocam tambores em cerimônia no Palácio do Planalto; ao centro, o ministro José Dirceu

Petista adere a 'happening' ecológico

LEILA SUWWAN
DA SUCURSAL DE BRASÍLIA

O presidente Luiz Inácio Lula da Silva protagonizou um inusitado evento musical ontem no Palácio do Planalto. Inicialmente constrangido, mas depois com certa desenvoltura, o petista foi um auxiliar de percussão para uma performance cheia de palavras de ordem típicas de ONGs ambientais.

Com um tambor artesanal entre as pernas e improvisando batuver com a gente na questão ambiental, ecológica e espiritual", disse Fonteles. A primeira-dama não participou da cerimônia.

Segundo o artista, os tambores passaram pelo detetor de metais e o presidente, ao aceitar o instrumento, disse: "Salve, Bené". Fonteles conhece Lula desde 1980, quando fez um retrato seu em serigrafia para o Sindicato dos Metalúrgicos do ABC.

No início, Lula ficou corado, mas reinou o bom humor, ges-

O improviso musical de Lula pegou o Planalto de surpresa em um dia no qual os procedimentos de segurança e protocolo haviam sido reforçados para evitar um constrangimento público igual ao da última solenidade no palácio.

Na semana passada, no lançamento da política de saúde mental, uma evangélica entrou sem ser convidada, tomou a palavra e fez um discurso sobre a salvação do traficante Fernandinho Beira-Mar a poucos metros de Lula.

PERFIL

'Sou artista, não bobo da corte', diz autor de protesto

DA SUCURSAL DE BRASÍLIA

O paraense José Benedito Fontoles (Bené Fonteles), viu Lula pela primeira vez em 1979, em São Bernardo do

Fig. 83 – Folha de São Paulo, Junho de 2003[70].

> Neste dia, reuniram-se no Palácio do Planalto quinhentos dos mais destacados ambientalistas brasileiros em resposta a um convite oficial. Recepcionando-os estavam, além do presidente, a ministra do Meio Ambiente Marina Silva, o escritor Leonardo Boff, e o então chefe da Casa Civil, José Dirceu. Queria-se comemorar o "Dia Internacional do Meio Ambiente". Entretanto, Bené Fonteles tratou de tornear cidadania e celebrar ritos de arte e ecologia. Presenteou, então, o presidente, a ministra e o escritor com pequenos tambores e, driblando o cerimonial palaciano, convidou-os a participar de um ritual. Lula e os demais aceitaram o desafio. Consubstanciava-se assim uma manifestação do movimento mundial **Tambores pela Paz** (COSTA, 2008: 376)

Tanto Bené, com sua vida voltada principalmente para a causa ecológica, como Siron, que se manifesta sobre várias causas, mas tem a ecologia como um dos seus maiores motes, associam a religiosidade à ecologia e à arte. As ações dos dois artistas mostram como arte pode ser usada para um bem maior. Isso é o que afirma o manifesto de Bené.

[70] FONTELES, 2008: 376.

Tudo que nos resta é recuperar a dignidade de ser artista e estar habitado pela grandeza de se expressar como um cidadão incomum, indignado com a miséria que cria o estado de sobrevivência para os sem terra e esperança, os sem teto e alegria.

Agora é hora dos ARTIVISTAS, mixagem de ativista político com o artista poético, e vice-versa, despertarem o acomodado brasileiro que dorme no berço esplêndido da inconsciência nacional.

O ARTIVISTA é aquele que vai dignificar sua escolha de ter vindo neste momento ao planeta e ao lembrar-se de sua origem, exigir o melhor de sua herança Divina: a felicidade.

Nós merecemos uma Arte que nos inspire a um projeto mais humano e pacífico em nossa passagem de aprendizes da Terra.

(FONTELES, 2008: 193)

Capítulo 3

O protesto ambiental nas ações e instalações de Siron Franco

O caminho percorrido até aqui propicia a análise das ações e instalações executadas por Siron Franco, objeto de pesquisa desta dissertação. Ao todo, foram reunidas aqui seis obras que tiveram como principal objetivo o protesto, destacadas do restante da produção do artista por todas tratarem da temática ambiental.

Apresentaremos algumas possibilidade de leituras dessas obras mas, com certeza, o tema não se esgota. A espera de outras interpretações de pesquisadores, aqui será exposto algo a respeito do momento histórico em que as obras foram realizadas e serão analisadas a partir de algumas referências que as obras permitem.

3.1. Antas (1986)

Anta
vegetal introvertido
rigoroso a sonhar
sedas de branco
neta de Jung
parto natural de Siron Franco
Reinaldo Jardim[71]

No dia 03 de março de 1986, Siron retoma as discussões modernistas, involuntariamente, ao apresentar uma bandeira brasileira constituída por 60 antas de gesso (fig. 84). A

[71] Poema sobre as antas de Siron, publicado originalmente no jornal *Correio Brasiliense* (04 mar. 1986).

referência ao Modernismo não foi intencional, mesmo assim foi assunto em vários jornais, principalmente por um texto literário de Tetê Catalão, publicado em quatro de março de 1986 no *Correio Brasiliense*, que serviu de referência a outros jornalistas e que reproduzimos abaixo.

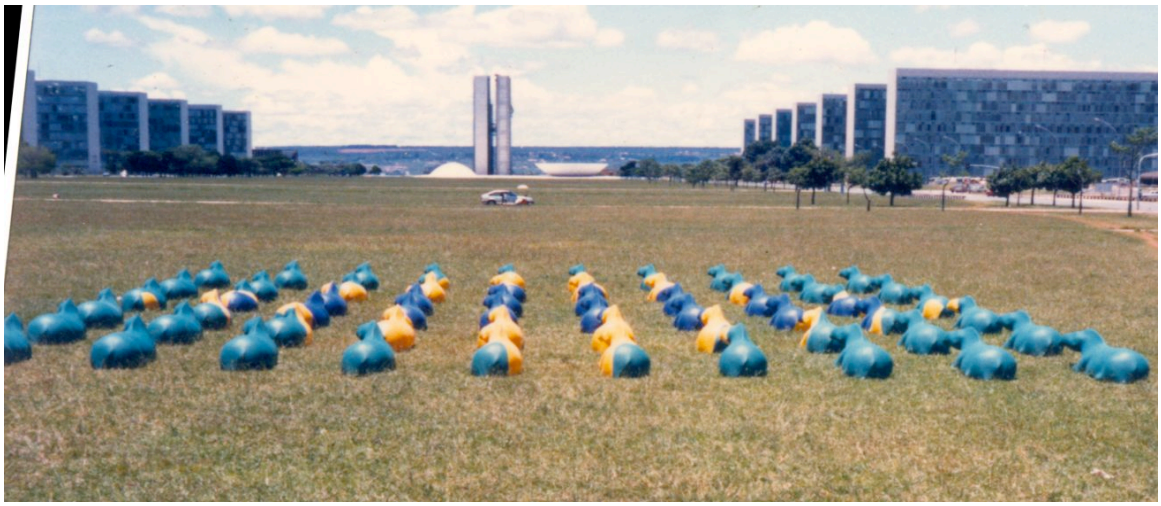

Fig. 84 - Antas na Esplanada dos Ministérios (1986).
Fonte: Arquivo do artista.

Sacrossantas Tapiradas

Plínio Salgado, Del Picchia e Cassiano Ricardo consideravam-na totem da boquirrota barroca brasilidade. Oswald abominava tal governanta e sugeria o feroz Tamanduá que fuçava nossas entranhas à caça do inimigo: lá vêm nossos Royalties pulando. Seja revisionismo nacionalistóide ou xingamento de troglodita, para nós, ANTA é algo precioso e raro como a lucidez (em extinção). Faro e farol na sua vida de bicho que para sobreviver agride, porém, dentro dos limites pacíficos e ativos. Força na garganta pra anta não virar janta. Ninguém se espanta quando esquarteja a anta. Ou quem ANTA seus males espanta. Ou desencanta, levanta e sacode a manta (dá volta por cima).

Que tipo de terror amordaça uma anta? Tem tromba de elefante, crina de cavalo, olfato de cachorro e corpo bucho de porco. Os druidas chamavam ANTA seus sepulcros monumentos (dólmens). "Tapirus Americanus", tacape no tapuia aculturado, constituía o maior grupo animal do Brasil pré-colonial. Come frutos, ervas e terra queimada.

> Lá vem a anta com seu jogo de pança. Da ordem dos ungulados e subordem dos perissodátilos: nas cavernas pré-históricas do Planalto Central não tem bisão-ceca, mas anta-poster. Força bruta capaz de arrebentar com os anéis da surucucu. Na sua beleza de anta ingênua e cúmplice da harmonia talvez nos ensine manter a ATITUDE solidária, pelo ATIVISMO fraterno em permanente ATIVIDADE de libertação...
>
> Passam antas nestas gloriosas gramas onde ministros sem pastas refestelam este gozo temporário de poder. Pastam antas soberbas e sábias sob o sol clarividente e calcinar a teatral política pobre de polis burra de ética. Antas, antenas, alvorada. Enquanto a gula degola, antas sóbrias sambam à sombra dos saberes depósitos.
>
> Nestes ventres de antas ocas em cujas costas esparramam-se brasis possamos forjar o embrião do grão que se alimenta de vísceras para renascer pavilhão trabalho, justiça, fraternidade escapando da caçada louca do vilão. Sacrossantas x Pilantras. Tapir engole quem tapeia (CATALÃO, 04 mar 1983).

Por uma ironia do destino, os jornais, ao relembrar as discussões modernistas, colocaram Siron ao lado do grupo Verde-Amarelismo[72], do qual participavam os escritores Plínio Salgado, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo, que proclamavam a anta como o totem nacional, pois a principal característica do povo brasileiro é a diversidade das matrizes raciais[73]. Esse grupo representava as oligarquias rurais de extrema direita, mas, nesse caso, Siron nem havia pensado nisso. O mesmo jornal que publicou o poema de Tetê Catalão,

[72] "O grupo Verde-Amarelismo surgiu em 1926, como resposta ao grupo Pau-Brasil. O grupo Verde-Amarelismo, além de criticar o "nacionalismo importado" de Oswald de Andrade, propunha um nacionalismo primitivista e ufanista, que acabou evoluindo, em 1932, para o Integralismo, um movimento político de extrema-direita baseado nos moldes fascistas. O integralismo foi extinto por volta de 1937." (MUNDO CULTURAL, 2008).

[73] "Os tupis desceram para serem absorvidos. Para se diluírem no sangue da gente nova. Para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro e o seu grande sentimento de humanidade. Seu totem não é carnívoro: Anta. É este um animal que abre caminhos, e aí parece estar indicada a predestinação da gente tupi." Manifesto do verde-amarelismo, ou Escola da Anta. (TELES, 1983: 361).

apresentava uma entrevista em que o artista afirma não ter tido essa intenção:

> A figura da anta sempre esteve muito presente no trabalho de Siron Franco: "O modernismo usou a anta como símbolo, o amarelismo e a escola da anta. Mas comigo foi diferente. Eu morava atrás de um zoológico e sempre me liguei muito nos animais, principalmente nas antas, por serem incríveis. Meio pré-históricas. Nem foi muito pelo lado intelectual. Foi afinidade mesmo." (MORETZSOHN, 1986).

Ao longo de toda a sua trajetória de artista, Siron povoou suas obras com antas e outros animais do cerrado: onças, capivaras, jaguatiricas, marrecos, tartarugas. O artista sempre levantou a questão do constante desprezo em nossa cultura e em nossa sociedade em relação aos animais brasileiros, dificilmente encontrados nos palácios brasileiros, preteridos diante de animais de outros países, como cisnes, pavões, girafas, leões e elefantes, que sempre tiveram a preferência nacional. Independente da ação não encontrar referência na proposta modernista, a leitura esteve presente nos jornais, de várias formas. Um deles descrevia assim a instalação:

> Em tons de azul, verde e amarelo elas formam uma bandeira, no mínimo, diferente. Sensuais, elegantes e simbólicas. Está lançada a candidatura: Anta para símbolo nacional! (MORETZSOHN, 1986).

Em outro jornal, falava-se da importância do resgate das utopias modernistas no momento histórico conturbado que o país atravessava, período de altíssima inflação.

> Siron não define nessa proposta nenhuma conotação política específica, mas deixa ao público o julgamento que achar conveniente.
>
> Mas as antas de Siron chegando a Brasília em um momento que pode significar uma virada econômica e, consequentemente, social surgindo daí um outro Brasil. É quase inevitável ligar a

> proposta à idealização de uma atitude artística que assume o País pela raiz, principalmente se retomarmos o movimento Modernista, em que a figura da anta foi adotada pelos intelectuais da época, como Menotti Del Picchia (FURTADO, 05 mar. 1986).

Em outros jornais, a referência ao texto de Tetê Catalão ficava clara:

> Para Del Piccha, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, a anta era o totem da {boquirrota barroca brasilidade} (O FINO..., 1986).

As esculturas de antas que constituíram a ação/instalação, medindo 70 cm de altura e 80 cm de largura, foram moldadas em gesso e pedra. Produzidas em Goiânia, foram transportadas para Brasília para serem colocadas inicialmente na Esplanada dos Ministérios, em frente ao Congresso Nacional. Uma vez completada a instalação, as antas foram "convidadas", pelos seguranças, a se retirarem[74]. Essa atuação dos seguranças gerou indignação do artista, que em entrevista criticou a ação dos deputados.

> Ali no Congresso, as coisas são muito complicadas. O político deveria sacar que ele é empregado do povo. Falo isso como contribuinte que paga imposto. Mas político não saca isso e fica distante. Hoje, por menos de dez milhões de cruzados você não elege um deputado, ou seja, ele sempre tem que ter uma empresa poderosa por trás que acaba controlando seus atos. Mas a partir do momento em que o povo entender isso, ele vai cobrar o trabalho dos políticos, assim como está denunciando os supermercados em todo o País. (FRANCO, *Correio Braziliense*, 1986).

Em outra entrevista, simplesmente criticou o seu rechaço: "É um absurdo que o povo vote nos políticos para

[74] "Segundo Siron, alguns seguranças do Congresso chamaram a polícia, que justificou a proibição alegando que "toda a área da Esplanada e locais próximos ao Congresso são áreas de segurança". O líder do governo na Câmara dos Deputados, Pimenta da Veiga, 38, disse que a proibição teve caráter administrativo: "O funcionário responsável pela segurança agiu dentro das normas em vigor"." (SIRON…, 1986)

colocá-los no Congresso mas não possa se aproximar deles" (FRANCO, *Folha de São Paulo*, 1986). E no meio desse bate-boca, a retirada das antas tornou-se um ato simbólico, como nos narra Marba Furtado:

> A transferência das antas para a frente do Teatro Nacional, já foi um espetáculo à parte. Se a anta assumiu, com a idéia de Siron, toda sua simbologia relativa a uma nova brasilidade, estava ali, como símbolo nacional, sendo carregada pelos braços do povo. Fileiras de antas, sobre a cabeça dos carregadores, remetiam a imaginação à idealização de um novo País, absorvendo novas formas sem perder sua identidade cultural. Naquele momento (o da transferência das esculturas) era possível imaginar uma grande festa popular de "bumba-minha-anta", com os dançarinos investindo contra os carros da avenida da Esplanada (FURTADO, 05 mar. 1986).

A instalação foi, portanto, transferida para os jardins do Teatro Nacional, onde ficou até o dia 13 de março. Deveria ser levada para os jardins da UnB[75], o que não ocorreu[76], provavelmente porque grande parte das esculturas tinha se deteriorado pela fragilidade do material e, em parte, pela ação de vândalos[77].

Enquanto a instalação estava montada no Teatro Nacional, a participação do público foi intensa. A forma e o espírito lúdicos foram percebidos e admirados principalmente por crianças; o Esquadrão da Vida, grupo de teatro mambembe de Brasília, apresentou junto às esculturas

---

[75] "O reitor da Universidade de Brasília (UNB), Cristóvão Buarque, recebeu, ontem de manhã, em Brasília, a doação das esculturas, através de um "ato particular de doação", assinado por Siron, cedendo a obra ao patrimônio da UNB" (SIRON…, 1986).

[76] No arquivo do artista, não encontrei documentos que descrevem o destino das antas.

[77] "Quem for, hoje, aos jardins do Teatro Nacional, verá, estarrecido, o que alguns populares vêm fazendo com as antas verde-amarelo-e-azuis do artista plástico Siron Franco. Duas estão quebradas e muitas (são 60, ao todo) estão descoloridas de seus tons simbólicos (afinal, em sua geometria, as antas formam a bandeira brasileira. Os visitantes resolveram dar sua "colaboração" à intervenção urbana de Siron, pisoteando-a, até provocar quebraduras de 20 a 30 centímetros de tamanho." Esse trecho foi retirado de um recorte de jornal, encontrado no arquivo do artista, com o título "Brasiliense caça antas de Siron Franco", sem indicações do jornal de origem nem do autor do artigo.

uma atividade circense[78] (ESQUADRÃO..., 1986). Zé Geraldo, operador de VT da Fundação Cultural do DF, e seu grupo levaram as antas em um passeio por Brasília. Foi realizado um vídeo em que apareciam as antas chegando à cidade, indo ao cinema, passeando pelos supermercados, fugindo do zoológico, entrando na catedral, no Congresso e tentando visitar o presidente da época, José Sarney[79]. Uma senhora, que dizia representar o espírito das antas, participou da ação rezando por elas (fig. 85), no dia da inauguração (FRANCO, 19 jul. 2007).

Fig. 85 – Mulher rezando dentro da instalação Antas.
Fonte: Arquivo do artista.

[78] "Hoje, às dez da manhã, o Esquadrão da Vida estará se juntando a Siron Franco em um trabalho que acontecerá nos jardins do Teatro Nacional. Estão convocadas as crianças propriamente ditas e as crianças crescidas até 150 anos de idade para o evento" (ESQUADRÃO ..., 08 mar 1986).

[79] "Uma anta adulta escapada do Zoológico, outra chega pela entrada sul do DF, mais uma pelo lado norte, outra ainda passeia pelos supermercados, vai ao cinema, à Catedral, passa pelo Congresso, tenta visitar o presidente Sarney, percorre asas e blocos. Enfim, todas se encontram no gramado em frente ao Teatro Nacional, de olho na Esplanada dos Ministérios. Em um momento inusitado, se colocam de forma a fazer surgir a Bandeira Nacional. Está decretado um novo símbolo brasileiro, com a anta à frente, abrindo caminho com sua tromba. Basicamente, esse é o roteiro seguido por Zé Geraldo, operador de TV da Fundação Cultural do DF. O vídeo servirá para documentar uma proposital interferência no espaço urbano da cidade, que já tomou assento, no momento em que o País inteiro empreende uma cruzada contra possíveis "amigos" da inflação" (FURTADO, 05 mar. 1986).

A simbologia que relaciona o poder a Brasília fez com que alguns deputados não entendessem a finalidade do protesto e acharam que fosse uma crítica à atuação deles. Essa associação foi reiterada por jornalistas que se referiam à instalação como crítica aos governantes[80]. Um bate-boca foi armado entre Siron e o deputado Pimenta da Veiga, líder do governo na Câmara dos Deputados.

> Sobre a comparação com os parlamentares, o artista plástico afirmou que "as antas têm sido melhores, nunca fizeram decretos que prejudicassem a nossa sociedade". "É bom lembrar que os parlamentares não assinam decretos-lei e a comparação não foi muito boa", rebateu Pimenta, sem acreditar na intenção de um confronto. Os decretos-lei são assinados pelo presidente da República (SIRON..., 1986).

Essa discussão entre Siron e Pimenta prosseguiu em outro jornal, onde o jornalista Ary Pararraios critica a resposta vitoriosa do deputado.

> O (com perdão da palavra) deputado Pimenta da Veiga, retrucando uma alusão de Siron de que as antas não fazem decretos, diz que os decretos-leis não são assinados por deputados... é a forma que o Poder sempre encontra para justificar uma posição absurda, desconversou. Se acomoda nos parâmetros de uma lei burocrática criada por ele próprio, responde na linguagem iniciática limitada nessa lei ou sai pela tangente com ar de vitorioso. Assim foi que criou, por exemplo, o hieróglifo economês que toma conta da miséria deste país por décadas. Distante da sensibilidade, da poesia, da criatividade (PARARRAIOS, 1986).

O tema proposto pelo artista, que era a matança das antas, contrastava com o caráter lúdico da ação. A intenção primordial do artista foi protestar contra o perigo da

---

[80] "Fora isso, toda leitura será uma forma de interpretar um trabalho, um símbolo, a situação particular dentro de um País em que várias antas se apresentam como determinantes de um símbolo nacional". (FURTADO, 03 mar 1986); "Mas o fato é que, a partir desse símbolo de nacionalidade, a capital da incompetência, digo, a capital do Brasil, pode ser palco de uma reedição do movimento modernista de 22". (O FINO..., 1986).

extinção dos animais, que eram, como também são, constantemente caçados.

> Por que uma bandeira nacional formada pelas antas, pintadas com as cores de nosso pavilhão? Este seria um brado de alerta ecológico, uma denúncia da matança criminosa dos bichos, da devastação das matas e da destruição dos ecossistemas (FELÍCIO, 02 mar 1986).

A inspiração para a ação veio em uma visita ao zoológico de Goiânia, quando Siron foi colocado em contato com esses animais, que há tempo tinha perdido de vista. Com a bandeira brasileira formada pelas antas, defendendo uma causa ambiental, Siron inaugurou a série de instalações que comporiam o projeto Bandeiras. Ao apresentar o pavilhão nacional de várias maneiras, mas sempre sugerindo realidades brasileiras, haveria a exposição das nossas mazelas (Fig. 86).

Fig. 86 – Antas formando a bandeira nacional. Fonte: Arquivo do artista.

Diante dos vários outros assuntos que a instalação das antas despertou nos jornais, o tema ecológico, principal tema que o artista intencionava discutir, ficou diluído. Além dos assuntos descritos acima, os jornais expuseram desde o custo da obra[81], o projeto inicial[82] (fig. 87), as

[81] "O trabalho custou cerca de Cz$ 60 mil, "pagos do meu bolso e da equipe que me ajudou nas reproduções da forma original, sem qualquer tipo de ajuda dos governos de Goiás e do Distrito Federal", disse o artista. Foram necessárias três carretas para transportar as antas de Goiânia (GO) – a 200 km de Brasília – até a Esplanada dos Ministérios. A Fundação Cultural do Distrito Federal

etapas de execução[83] e, mais importante, debateram, entre outros assuntos, a importância dos artistas que fazem intervenções urbanas[84], o significado da anta[85] e o simbolismo psicanalítico dos animais[86].

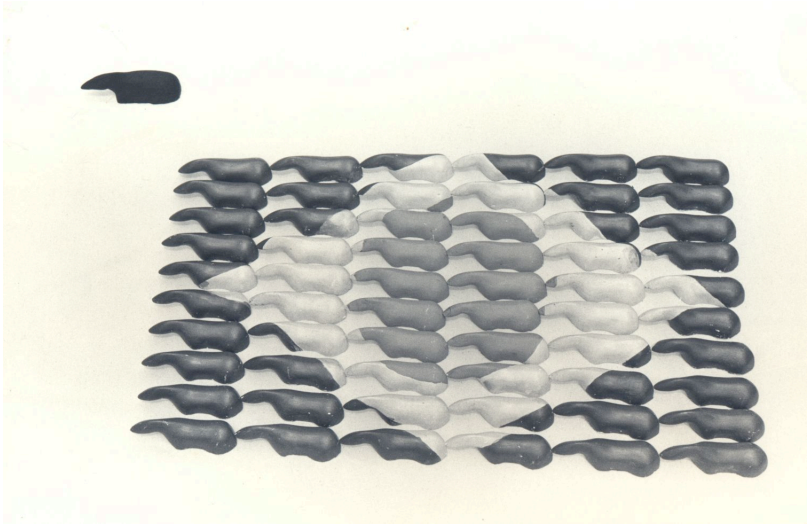

Fig. 87 – Projeto inicial da Instalação. Fonte: Arquivo do artista.

---

informou que contribuiu apenas com a divulgação da exposição em Brasília, "sem gastar um cruzado sequer com a obra"."(SIRON…, 1986).

[82] "As antas foram criadas, originalmente, em número de 61 e para serem fixadas na rampa verde lateral do Congresso Nacional. O artista não obteve a permissão. Eram 60 formando a bandeira e uma em cor preta para sugerir o contraponto. Depois esta idéia também foi abandonada. Explica Siron Franco: "Desisti de incluir a anta preta por causa da nova onda de esperança que assola o Brasil em função desse projeto econômico do Governo. A gente precisa amar muito esse País, as pessoas daqui, afinal, quem consegue viver com o salário mínimo está à beira da santificação"." (MORETZOHN, 1986).

[83] "Siron não trabalha sozinho no projeto, mesmo porque não é moleza engendrar do gesso 60 antas. Para Cláudio Tadeu Lopes, veterinário e "poeta avulso", a idéia gerou a equipe: "O Siron encontrou o André Crispim vendendo uma rifa de uma de suas peças dentro de um banco. E ficou o trato de um dia trabalharem juntos. Mais tarde, aquela idéia cresceu. O Leonardo Campos (Léo Pincel), amigo antigo do artista, ajuntou: "Porque não uma bandeira numa das antas". Daí a idéia evoluiu para a formação de uma bandeira por sessenta antas, na Esplanada dos Ministérios. Cláudio Tadeu Lopes, mais o Célos e o Léo Pincel, empolgaram-se com o trabalho ligado às antas, e formaram o grupo Antares, aberto às criações artísticas no espaço urbano, grupo do qual poderão participar todas as pessoas interessadas." (FELÍCIO, 1986).

[84] "Os artistas – diz Siron – já estão se agrupando, dando início a um movimento para humanizar estes bonitos mas frios espaços de Brasília" (O FINO..., 1986).

[85] "Mamífero perissodátilo da família dos tapirideos (**Tapirus terrestris**), distribuído desde a Colômbia até o N. da Argentina. Atinge até 2 m de comprimento por 1 m de altura, tem quatro dedos na mão e três no pé. Seu peso pode alcançar até 180 quilos. O pêlo é uniforme, pardacento; os filhotes, porém, são malhados, com quatro ou cinco linhas longitudinais claras, além de outros traços e manchas irregulares intercalados. A cauda é muito curta, o nariz prolongado em tromba...". Essa é a explicação de mestre Aurélio para o popular tapir, bicho tão brasileiro que se identifica com nossos símbolos oficiais." (FURTADO, 04 mar. 1986).

[86] "A escolha do assunto, em si, já é um encontro junguiano com o aprofundamento do homem como parte do reino animal, com a figura de um animal em extinção e, finalmente, com a identificação com a raça humana chegada a um momento crítico que checa a própria continuidade frente a tantas bombas e experimentos bélicos" (PARARRAIOS, 1986).

Essa ação demonstrou como uma intervenção estética provoca notícias e discussões nos meios jornalísticos, o que despertou o interesse de Siron em ocupar mais vezes o gramado do Congresso, símbolo do poder, com uma série de ações artísticas que provocassem a presença da mídia. Antes dessa ação, a Esplanada dos Ministérios tinha sido pouco utilizada para as finalidades que o artista se propunha[87]. Siron chamou a atenção dos artistas e dos movimentos sociais para que viessem ocupar mais insistentemente aquele espaço, o que agora tornou-se bastante corriqueiro por muitos que realizam manifestações de reivindicação e de protesto. Um dos artistas que utiliza a mesma estratégia é Bené Fonteles que, como Siron, usa o cenário do Congresso para protestar contra a política ambiental e se alia aos índios em ações com o objetivo de atrair a mídia e inquietar os políticos.

[87] "Sua intenção, na verdade, era ocupar o espaço que já foi preenchido pelo "Bandeirão" das Diretas-Já, "mas eles não deixaram", disse, referindo-se à Polícia ou a qualquer outro Poder instituído". (FURTADO, 05 mar. 1986).

3.2. Césio (1987)

"Não pague anúncios. Crie notícias".

Abbie Hoffman[88]

Os fatos que levaram à realização da passeata do Césio foram descritos no capítulo 1. O enquadramento da passeata como ação artística levanta a questão das fronteiras entre arte e protesto.

Para a manifestação, uma passeata organizada para manifestar indignação sobre um acontecimento histórico bem específico que revelava o descaso das autoridades com a segurança da população e que era um alerta sobre a catástrofe ocorrida e outra iminente, se os rejeitos radioativos não fossem enterrados devidamente, foram confeccionadas 300 máscaras com chapas de raio-x.

Outro objetivo importante era obter significativa repercussão pelos meios de comunicação. Os goianos estavam sendo discriminados nacionalmente e era importante atrair a atenção da mídia nacional para o problema local. Os protestos com elementos estéticos, como já visto anteriormente, fazem com que a mídia se empenhe mais na divulgação das imagens, recurso utilizado por vários grupos. O resultado foi o previsto. Segundo o artista, a passeata foi veiculada nos principais telejornais televisivos, como o *Jornal Nacional*, *Jornal da Bandeirantes* e *Globo Repórter* (FRANCO, 29 mar. 2009). As imagens foram uma forma alternativa para ilustrar o momento histórico do acidente Césio-137.

[88] Líder do movimento contracultural "Yippie" (GOFFMAN; JOY, 2007: 316).

As matérias jornalísticas não tiveram a preocupação de analisar esteticamente a ação, pois o objetivo da mídia era ilustrar o momento. O *Jornal do Brasil* de 17 out 1987, com a imagem da passeata estampada na capa, apresentava como texto somente a legenda da foto (fig. 88): "Os manifestantes, que usavam máscaras do artista plástico Siron Franco, bloquearam a Av. Goiás".

JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro — Sábado, 10 de outubro de 1987 — Ano XCVII — Nº 185 — Preço: CZ$ 20,00

Só salários continuam sob controle

Tempo

Idéias

Monstro do lago

Comida

Os manifestantes, que usavam máscaras do artista plástico Siron Franco, bloquearam a Av Goiás

Comissão dá 44 horas para trabalhador

Sarney manda prender culpados em Goiânia

A RADIOATIVIDADE EM GOIÂNIA

Ulysses arma acordo para apoiar Sarney

Inamps estuda máquina para preservativos

Fig. 88 - Capa Jornal do Brasil, com destaque para a ação de Siron, 10 out 1987.

Na *Revista Manchete* de 24 out 1987, a foto da passeata ilustrava a matéria (fig. 89), sobre a legenda que descrevia a passeata:

> Mais de cem pessoas puseram máscaras e roupas criadas pelo artista plástico Siron Franco, e fizeram passeata ao Palácio das Esmeraldas. Ninguém acreditava que o lixo do acidente radioativo

> com Césio-137 ficasse em Goiás. A população mantém distância do local do acidente.

A passeata também serviu como gancho inicial para a elaboração do texto do artigo:

> As máscaras tinham, pintado de preto, o símbolo do perigo atômico. Os rostos mais atrás falavam uma linguagem parecida. Sem pânico, mas com muita dor – em alguns casos segregando e até discriminando quem esteve mais perto do local afetado – a população de Goiânia protestou contra o acidente radioativo com Césio-137, ocorrido há duas semanas, "O pior desse tipo já acontecido no mundo", disse Rex Nazareth, presidente da Comissão Nacional de Energia Nuclear... (FALCÃO, 1984: 5)

Fig. 89 - Páginas da revista Manchete de 24 de outubro de 1987.

As máscaras se tornaram, portanto, um dos símbolos da catástrofe e foram usadas novamente para ilustrar um artigo da escritora Eloí Calage, no *Jornal do Brasil* (fig. 90), no qual Siron propunha a criação da iconografia da morte nuclear (CALAGE; FRANCO, 1987). Junto com os desenhos e pinturas produzidos por Siron sobre a radioatividade em

Goiânia, as máscaras se tornaram as iconografias principais que representaram o acidente com o Césio-137. Como símbolo do acidente, a imagem da pomba radioativa que ilustra a matéria tornou-se camiseta e boné em 2007, em uma campanha da Superintendência Leide das Neves Ferreira – SULEIDE, órgão governamental responsável pela assistência médica às vítimas do Césio-137.

4 ○ CADERNO B ○ sábado, 17/10/87 JORNAL DO BRASIL

Era agrícola

Era industrial

Era nuclear

Intervenção plástica

O pintor goiano Siron Franco e a jornalista Eloí Calage irradiam, através do *Caderno B*, esta iconografia da morte nuclear

Goiânia — O pintor Siron Franco estava doente, num quarto de hotel, em São Bernardo do Campo, São Paulo, quando recebeu a notícia sobre o acidente com césio 137. Sem vacilar, Siron arrumou as malas e, em companhia da mulher, Rosana, e da filha mais nova, Nina, de dois anos e meio, voou para Goiânia.

Agora, os olhos de Siron Franco passeiam pela rua 57 do Bairro Popular, Setor Aeroporto, onde está localizado o maior foco de contaminação radioativa em Goiânia. Só os olhos de Siron podem passear pela rua, seu corpo está impedido de ultrapassar a zona de interdição, guarnecida pela polícia. Mas os olhos de Siron vêem mais do que o quarteirão vazio. Seu olhar-memória avista, ao lado daquele terreno baldio, a casa do "médico louco", uma das personagens do seu fabulário sobre o Bairro Popular, o bairro onde Siron cresceu e viveu até os 22 anos.

Em poucas horas, o ateliê e a casa de Siron Franco se transformaram num dos pontos de apoio de uma rede de pessoas ocupadas em obter e divulgar, de todas as maneiras, informações corretas sobre o acidente. As vítimas já estão recebendo cuidados, os trabalhos de descontaminação começaram, mas os olhos de Siron não descansam, têm, diante de si, o imenso buraco que será cavado na carne do Bairro Popular, para retirar dali todo o lixo radioativo. Os olhos de Siron não aceitam a idéia daquele buraco, o vazio o provoca, ele pensa: o que vamos fazer com isto? E surge a idéia da Praça da Paz, logo adotada pelo Governador Santillo, e Siron começa a trabalhar febrilmente na confecção das máscaras que criou para a passeata contra o lixo atômico.

Só quem não viveu, ou não deixou se sensibilizar pela tragédia vivida em Goiânia é que não entende o significado que tem, para nós, a esperança de que, num futuro muito próximo, aquele espaço vai estar **limpo**, tão limpo que, sobre ele, poderão brincar as nossas crianças. É nisto, nesta limpeza em todos os sentidos, que o artista e o povo goiano estão apostando. Ninguém aceita, aqui, a idéia de uma condenação, condenados devem ser os criminosos, não o povo, ou o governo estadual como foi feito, na terça-feira última, durante o programa de Hebe Camargo, na SBT, que, fundamentado na ignorância e na paixão política, provocou indignação geral na cidade. Indignação que teve Siron Franco como seu porta-voz, intervindo diretamente no programa enquanto estava no ar.

O artista, perseguidor da utopia, trabalha com a **memória do futuro desejado**. E em nome deste futuro que Siron Franco criou esta **intervenção estética sobre um fato histórico**, que lança um olhar reflexivo sobre a política nuclear.

EC: Por que é que você escolheu o JORNAL DO BRASIL para publicar esta sua intervenção?

SF: O artista trabalha com signos, símbolos. Este não é apenas um trabalho plástico, é um trabalho onde faço questão de misturar também a minha palavra. Já que estou lidando também com palavras, achei que reforçava a idéia inicial se eu falasse através do JORNAL DO BRASIL.

EC: Por que é que você deu à paginação do trabalho a forma de uma cruz?

SF: Se o leitor olhar com atenção para o símbolo da radioatividade, perceberá que o símbolo, no seu esquema, é também uma cruz. Meu desejo é intervir de todas as maneiras possíveis neste símbolo, daí a paginação em forma de cruz.

EC: E as imagens que você criou?

SF: Nasceram daquele papo, enquanto a gente comprava comida no restaurante para as crianças, no domingo, e tentava ficar leve, mas o nosso coração estava pesado, triste. Então rolou aquela história de uma iconografia da morte, do símbolo da radioatividade ter chegado até a gente de uma maneira tão terrível. Aquilo, para nós, é morte mesmo. Daí a seqüência, que mostra, em síntese, a história da iconografia da morte: primeiro a idéia da grande ceifadora, uma imagem que vem de um mundo antigo, rural, agrícola. Depois uma imagem mais moderna, a caveira com os ossos, já ligada ao mundo industrial, ao perigo químico, às linhas de alta tensão. Finalmente, a terceira, o símbolo da morte na era nuclear. No centro, o pássaro que nasce do ovo radioativo, o pássaro negro, como a morte. E, finalmente, a máscara com olhos humanos que riem por detrás do símbolo da era nuclear.

EC: Você tem vivido este momento com gravidade, preocupação, solidariedade, por que então estes olhos estão rindo?

SF: Eu tenho muito esta coisa de contradizer, no ato, o que digo. Por isso escolhi olhos sorridentes, mas usei a imagem de forma invertida, quer dizer, sorriem, mas de forma inversa, e o inverso do riso é a dor. Isto aconteceu também de forma inconsciente: eu queria fazer, para o jornal, a mesma máscara que fiz para a passeata, só que, na passeata, os olhos da máscara eram furados, as pessoas olhavam através do signo. No jornal eu não podia contar com olhos reais, então pedi para minha filha Nina me ajudar a procurar imagens numas revistas. Meu olho bateu na foto de um japonês, rindo, numa mensagem publicitária. Escolhi aquele olhar na hora, só depois fui me flagar que eram olhos de um japonês, de um povo que já viveu, no seu grau máximo, a destruição pela radioatividade, a guerra nuclear. Foi uma escolha inconsciente, mas já não é mais. Agora eu quero que estes olhos sejam de um japonês, e quero que o leitor saiba disto. Que olhe para aqueles olhos sabendo que são de um japonês, e pense.

EC: E quanto às legendas para as imagens criadas?

SF: As primeiras são evidentes, são informativas, e vão levando, como um fio, à idéia da última, a que está sob a máscara. Einstein disse que a terceira guerra ele não saberia dizer como seria, mas a quarta, certamente, seria uma guerra de tacapes... Eu não desejo, luto contra a guerra seja qual for a tecnologia, sou pela paz, pela vida. Daí a advertência: "já era".

Siron Franco
Eloí Calage

Já era

Sem meias palavras

No que diz respeito à pintura, Siron Franco não é um artista de meias palavras: vai direto ao ponto. Sua iconografia é pessoal, agressiva e se vale do fantástico e do simbólico para retratar um mundo angustiado e angustiante onde homens e animais participam de uma mesma ordem bestial. É um pintor da insensatez e dos disparates, onde situações de aparente calma são subitamente perturbadas por cores violentas ou pinceladas incisivas. Elas sublinham o rosto bovino de um homem, ou o olhar crucificado de uma figura qualquer e, diante do público, parecem dizer constantemente: de te fabula narratur.

Aos 40 anos, Siron é um dos artistas plásticos mais prestigiados de seu estado natal, Goiás. Estudante de pintura aos 12 anos, teve sua primeira individual aos 20, em Goiânia, e, com 21, recebia um prêmio de aquisição na 2ª Bienal da Bahia. De lá para cá, sua trajetória tem sido tranqüila, encontrando receptividade onde quer que apareça e elogios da quase unanimidade da crítica. Entre 1976 e 1978, viajou pela Europa e obteve no exterior o mesmo reconhecimento que tem em todo o país. O seu imaginário exótico e violento, ao mesmo tempo que retrata um sentido de opressão quase universal, é também entendida como típica da realidade brasileira, fruto de uma sociedade em que o drama da civilização moderna divide a cena com o arcaico e o primitivo, uma vida em que os objetivos não são claros e nem o fim necessariamente feliz.

Reynaldo Roels Jr.

Fig. 90 - **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 out. 1987. Caderno B, p.4 (CALAGE; FRANCO, 1987).

A forma estética de protestar presente na passeata fez com que Siron, como artista, se irmanasse com o movimento social. Realizada em 1987, a junção de esforços do artista com a população antecipou uma corrente de atividades que se intensificaram nos anos 90. A parceria entre artistas e movimentos sociais demonstra a linha tênue da diferenciação entre arte e ativismo político.

André Mesquita, em sua dissertação de mestrado *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*, estudou minuciosamente coletivos artísticos e suas ações ativistas. Mesmo a arte tendo adotado formas diversas de expressão com as vanguardas, Mesquita mostra que o ativismo político-estético ainda não é facilmente aceito como arte.

> Os diversos cruzamentos entre ativismo artístico e ativismo político ainda precisam ser notados. As sobreposições temporárias entre estratégias artísticas e estratégias revolucionárias, como ocorre no movimento dos movimentos, nas lutas sociais como as dos trabalhadores precários da Europa, que vêm atualizando as tradicionais paradas do Dia do Trabalho com performances de rua e linguagens artísticas que simbolizam a luta por melhores condições de emprego sob o controle do capitalismo flexível, são ainda pouco consideradas dentro de uma visão mais ampliada dos estudos culturais ou de uma versão mais atualizada da história da arte "oficial" (MESQUITA, 2008: 46).

Esse cruzamento abre uma questão ao apresentarmos essa nova forma de fazer arte política. O que se analisa aqui não é simplesmente a política entrando na arte como uma forma de questionamento; mais que isso, é a arte entrando nas ações políticas, somando-se a estratégias de movimentos sociais. O paradigma entre estético e ético se amplia. Nessas ações, o artista sai completamente do ambiente

institucional e, com sua atividade, vai além de todos os paradigmas da arte, principalmente porque a arte simplesmente não está sendo pensada, nem colocada em discussão.

A estética, a arte e a política abrem novos campos de reflexões. Nessas ações, os meios estéticos, artísticos e políticos se mesclam. A junção do campo artístico com o campo político iguala-se à que aconteceu com o movimento situacionista que, de um movimento voltado para a crítica da arte, transformou-se em um movimento revolucionário. Mesquita nos narra como a identidade do artista nessa arte-política se mescla com outras identidades.

> O que representa então a obra de arte diante da energia criadora exibida por todas as pessoas mil vezes por dia? Ao lado de desejos insatisfeitos que fervilham, fantasias que buscam pôr um pé na realidade? Estamos falando aqui de um projeto de cooperação e de um paradigma estético-político que canaliza as competências artísticas para intervir no centro da própria situação social e política de seu tempo histórico. Não se trata apenas de dizer que "a arte é a minha política" quando os papéis de artista e de ativista existem como uma entidade única. No jogo pela ruptura dos sistemas convencionais que regem a não-participação dos indivíduos, o artista deve personificar a sua luta, transformar-se no agente que assume identidades diversas para a sua sobrevivência: artista/ativista, teórico/praticante, participante/espectador, organizador/organizado.
>
> Em síntese, a diferença estratégica entre arte e política está na apreensão conceitual de que a arte política *representa oposição,* ao passo que a arte ativista *produz instâncias de oposição* que procuram, explica Gregory Sholette, "*interrogar os meios usados para comunicar uma mensagem através da descoberta da mudança política da forma.* (MESQUITA, 2008: 47).

O que temos nessas ações não é arte política; temos, sim, a política se apropriando da arte e usando estratégias artísticas. Atualmente, surgem vários coletivos: movimentos

que levantam suas bandeiras e causas, usam a estética e a arte a seu favor, não mais pensando em mudar o mundo, já que a idéia de revolução foi se transformando aos poucos no conceito de resistência.

> O declínio das esperanças revolucionárias utópicas nas últimas décadas levou a um novo mapeamento das possibilidades políticas e culturais. Desde a década de 80 encontramos, mesmo na esquerda, uma distancia irônica e auto-reflexiva da retórica revolucionária e terceiromundista. A linguagem da "revolução" foi em grande parte substituída pelos idiomas da "resistência", o que indica uma crise das narrativas totalizantes e uma mudança das visões dos projetos emancipatórios(SHOHAT; STAM, 2006: 438).

Na cidade de São Paulo atuam vários coletivos, entre os quais podemos citar: Esqueleto, BijaRi, Centro de Mídia Independente, Contra-Filé, Experiência Imersiva Ambiental, Elefante, Catadores de Histórias, A Revolução Não Será Televisionada. A atuação desses coletivos pode ser exemplificada pelo Movimentos de Moradia do Centro (MMC) de São Paulo que, a partir de atividades artísticas, produziram várias intervenções políticas que

> por meio de cartazes, vídeos e performances realizadas no edifício localizado na Avenida Prestes Maia, onde 468 famílias vivem desde novembro de 2002 sob constante ameaça de despejo, tornaram-se ações culturais de urgência na maior ocupação da América Latina, chamando a atenção para as condições de uma área visada pela crescente especulação imobiliária, políticas de revitalização e pelo crescente processo de gentrificação[89] (MESQUITA, 2006: 2).

A partir desse exemplo, conclui-se que essa arte ativista tem importância crescente no espaço social com desdobramentos maiores do que se poderia pensar somente na esfera artística.

[89] Gentrificação é o processo de especulação, exploração e exclusão articulados pelo investimento em áreas urbanas e a consequente expulsão da população local.

> É da união entre artista e vínculo social que as novas formas estéticas de autogestão são ampliadas, convertendo-se em ferramentas de trabalho comunitário e ultrapassando uma mera transmissão de dados informativos e históricos, ou apenas satisfazendo a demanda de uma "novidade artística" comprometida com a tendência do momento. (MESQUITA, 2006: 2).

Ao analisarmos a obra de Siron, vemos que sua atividade nunca esteve ligada somente a um grupo. Mas a ampliação da atividade artística para uma atividade social fica clara nas suas ações. O que mais o difere desses coletivos, é o caráter autoral impresso por ele, pois usa sua imagem pública para aumentar a veiculação dos protestos.

3.3. Garimpo (1990)

"Levados pelos ventos do sonho e da liberdade: assim os homens chegaram a Serra Pelada. Ninguém foi levado à força, mas uma vez lá todos se tornaram escravos da possibilidade da fortuna e da necessidade de suportar, sobreviver. Uma vez lá dentro, impossível sair: ali estava a chance da fortuna. A única. [...]

Este era seu sonho: esta era sua escravidão."

Sebastião Salgado[90]

O Dia da Terra, 22 de abril, é uma data comemorada em 134 países e evoca o primeiro protesto nacional contra a poluição em resposta à convocação feita pelo senador norte-americano Gaylord Nelson, em 1970 (ABRUCIO, 1990). Recordando essa data, em 1990, o Sesc Pompéia de São Paulo convidou quatro artistas a realizarem obras com o objetivo de discutir o tema da ecologia. Além de Siron, foram chamados o norueguês Ola Enstad, o austríaco Nobert Hinterberger e o fotógrafo Juca Martins[91].

Fig. 91 – **Siron Franco**. Garimpo, 1990.
Vista panorâmica.
Fonte: Arquivo do artista.

[90] (1996: 15-16).
[91] Ao lado de Siron , com 19 fotografias, esse artista, relembrou o garimpo da Serra Pelada.

Para discutir ecologia, Siron relembrou que em 1980 começou a corrida do ouro moderna, que atraiu cerca de 30 mil homens para Serra Pelada, no Pará, onde foi aberto o maior garimpo a céu aberto do mundo. No primeiro ano, foram retiradas cerca de 7 toneladas de ouro. Cada metro quadrado do terreno era disputado por vários garimpeiros. Homens trabalhavam dia e noite submetendo-se a inumanos sacrifícios e ao risco de morte, devido aos constantes desmoronamentos. Abrigos improvisados, sob um calor intenso e respirando constantemente poeira de monóxido de ferro, era o palco do sonho de possuir uma riqueza rápida. Não durou muito: no segundo ano do garimpo, a produção já tinha caído para menos da metade e continuou a decair violentamente, tanto assim que em 1991 só foram extraídos 13 kg de ouro (WIKIPÉDIA, 2008).

Siron apresentou a instalação "Garimpo" com o objetivo de levar a uma reflexão sobre a busca desenfreada de dinheiro que leva a esquecer o ser humano. A grande instalação mostrava um labirinto onde figurava a saga de homens ofuscados pelo brilho do ouro (fig. 91 – 92). Foram necessários 1.300 sacos de terra para recriar o ambiente hostil do garimpo de Serra Pelada (ABRAMO, 1990: 64).

Fig. 92 – **Siron Franco**. Garimpo, 1990. Vista panorâmica. Fonte: Arquivo do artista.

Terra, lama, ouro, prata e pedras tornaram-se matérias primas do artista. O mapa da América Latina, desenhado por uma corrente azul, aludia à já anunciada catástrofe social e ambiental. O intuito era usar o espaço do Sesc Pompéia, projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, e transformá-lo numa cenografia imaginária do ambiente vivenciado pessoalmente pelo artista e conhecido por meio de filmes, documentários e fotografias. Norma Freire nos relata a gênese da idéia que levou à produção da instalação:

> A instalação do goiano Siron Franco ocupa 920 m² e é, provavelmente, a maior já realizada no país. Nesse espaço, Siron montou a sua versão do garimpo de Serra Pelada, um projeto que ronda há mais de três anos sua cabeça com a persistência dos fantasmas insatisfeitos. A primeira impressão do local, fortíssima, ameaçava escapar-lhe pelos poros, se não conseguisse transmiti-la plasticamente, ele garante (FREIRE, 22 abr 1990).

A instalação pedia para ser desvelada pelos visitantes que trilhavam um percurso não linear, sendo que o começo e o fim eram definidos pelo público que encontrava, jogados, enxadas, baralhos de cartas, barracas (fig. 93) próximos de 92 escadas e 13 torres. O itinerário só era delimitado por arames farpados.

Fig. 93 – **Siron Franco.** Garimpo, 1990. Detalhe das barracas, com imagens de revistas pornográficas. Fonte: Arquivo do artista.

> A instalação não tem começo nem fim, e de qualquer ponto se pode voltar ao início. Sair é mais difícil. Nos diversos espelhos d'água forrados por blocos de pedras e seixos coloridos, bóiam peixes, capivaras, antas e tamanduás de isopor pintado em negro, no meio de espuma dos detritos provocados por mercúrio simbólico (fig. 94). Aqui e ali, um susto para quem se debruça na água: máscaras de borracha retorcida em nome dos que foram e ficaram (FREIRE, 1990).

Fig. 94 – **Siron Franco**. Garimpo, 1990. Detalhe do espelho d'água.

A arte recriava um cotidiano perturbador. Onça, anta, jaguatirica, capivara, quatis, tamanduás, jacarés e peixes mortos dividiam o espaço com cacos de vidro, lâmpadas quebradas e revistas pornográficas. No rio dominava a morte, tanto humana como a de animais. O único animal representado vivo na instalação era o urubu.

> O urubu fazia a clássica representação da chegada da morte. É a morte que está chegando ou indica o local onde tem coisa morta. Bom, tinha também uma pedra de ouro, no momento que saia de uma mangueira, e no meio de grandes destroços produzia aquela beleza. Em volta, tudo era morte, poluição, doença (FRANCO, 24 ago. 2007).

A instalação mostrava o cemitério dos sonhos gananciosos dos garimpeiros e foi cuidadosamente realizada

para recriar detalhes do ambiente do garimpo real, onde a morte marcava uma presença constante tanto pelos desastres diários quanto pelos constantes assassinatos. Os objetos recriavam simbolicamente o cotidiano do garimpo.

> A instalação, repleta de coisas simples e simbólicas, é recorrente ao garimpo. Tem função de produzir o estilo de vida miserável, em todos os sentidos. Miserável pelo estado físico da região, desolada, maltratada, que, no entanto, significa a conquista do dinheiro para uma vida melhor (ABRAMO, 1990: 64).

Nas matérias jornalísticas sobre a instalação, além das que falavam da relação com a ecologia de Siron[92], é interessante notar como a jornalista Radha Abramo aproveitou o gancho do artigo para explicar, mesmo que rapidamente, a arte das instalações e sua relação com a ecologia.

> Os artistas de todo o mundo, percebendo e antevendo os perigos que atingem a Terra, há três décadas elaboram projetos conceituais e práticos que se destinam às *Instalações*, obras de arte típicas que tratam das relações do homem com o seu espaço conhecido ou não. Nos anos 60, muitos artistas, principalmente do eixo Rio-São Paulo, fizeram *Objetos*, obras especialmente tridimensionais, que ocupavam o espaço transitável das galerias e dos museus. Entre eles, os do Grupo Opinião tiveram expressiva participação nos movimentos de protesto contra a ditadura militar. Cildo Meirelles, Octavio Roth e Siron Franco, e outros, fazem obras de crítica social e política demonstrativas das ideologias estéticas que ao lado de outras correspondem à cosmovisão desta época, preocupadas, como milhares de pessoas, com o destino físico e material do homem. Meirelles, no Museu de Arte Moderna, de Nova York, há poucos dias expôs a sua trágica montagem, feita com *Ossos e Velas*. Roth, que atualmente, na ONU,

[92] "O compromisso de Siron com a ecologia é antigo. Em maio, trabalhos dele vão participar de leilões nova-iorquinos e ele recebeu um convite para inaugurar uma galeria em Chicago, pouco depois. Trabalhando 18 horas por dia em sua chácara nas proximidades de Goiânia, ele já tem pronta uma série de 15 painéis de grandes dimensões, em que funde peles de animais, pintados com tal precisão que confundem a vista, magia de formas e cores, buracos de balas de armas de vários calibres e títulos sugestivos: Bandeira, Pequeno Príncipe na Baixada Fluminense e Rua Cuba**,** por exemplo" (FREIRE, 1990).

> faz selos sobre plantas medicinais e um mural ecológico com a participação de mil alunos da Escola das Nações Unidas e Siron Franco, no Sesc Pompéia, em São Paulo, apresenta *Serra Pelada, Garimpo* que ocupa 920 metros quadrados do espaço destinado às exposições da instituição (ABRAMO, 1990: 64).

Na conclusão do seu artigo, a jornalista e crítica de arte apresenta uma reflexão da utilidade da arte que, como essa instalação, mais instiga que agrada.

> As instalações, como a da *Serra Pelada,* são variantes artísticas que estimulam a sociedade a ver, criticamente, os seus problemas e as condições possíveis para a transformação do ser humano. O cenário, invariavelmente, não tem padrão de beleza oficial. Não agradam aos sentidos. Aguçam a sensibilidade das pessoas, através da crueldade da feiúra que também faz parte do cenário real de nossas vidas. (ABRAMO, 1990: 64).

O tema do garimpo de Serra Pelada foi bastante explorado por todos os artistas que lá estiveram. Pelas fotos percebe-se que o ambiente não era nada agradável. O recado de Siron é bem claro nas escadas da instalação: não levam para lugar nenhum, além de seus degraus estarem cobertos por materiais cortantes. A escada central, dourada, é inacessível (fig. 95).

Fig. 95 – **Siron Franco**. Garimpo, 1990. Detalhe das torres formadas por escadas que tinham espinhos. A escada dourada, no centro, era inacessível. Fonte: Arquivo do artista.

Siron na instalação "Garimpo" recriou um ambiente em que o público é convidado a entrar fisicamente e experimentar uma outra realidade. É uma nova forma aristotélica de fazer mímese da realidade, um tipo de instalação já trabalhada por Hélio Oiticica na obra "Tropicália" de 1967 (fig. 96).

Fig. 96 – **Hélio Oiticica**. *Tropicália*, 1967. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro. Fonte: BISHOP, 2005: 62.

> *Tropicália* foi um dos primeiros ambientes a serem criados, e assumiu a forma de um labirinto fechado. Foi composto por uma estrutura de madeira onde se fixavam cortinas feitas com materiais baratos, fixos em um cenário 'tropical', com plantas, papagaios e areia. Entrando na escultura, o público andava em uma sequência de diferentes materiais (areias finas, cascalho, tapetes) e poderiam interagir com diferentes brinquedos e objetos antes de chegar a um espaço íntimo, escuro com uma televisão[93] (BISHOP, 2005: 63).

Da mesma maneira que Siron reproduziu o ambiente do garimpo de Serra Pelada, Hélio Oiticica recriou o ambiente por ele preferido e muitas vezes trabalhado, o das favelas

[93] Tradução da autora.

cariocas[94], o mesmo remontado na instalação *Éden* (fig. 97). Lembremos que na época as favelas ainda não eram campo de batalha entre o tráfico e a polícia e o aglomerado de problemas sociais dos dias atuais. Representavam um lugar de livre criação do samba e o marginal era personificado pelo "malandro" carioca e não pelo criminoso cruel de agora.

Fig. 97 – **Hélio Oiticica**. *Eden*, 1969. Whitechapel Art Gallery, London.
Fonte: BISHOP, 2005: 109.

Ambos os artistas utilizaram a terra junto com signos e símbolos dos locais retratados. Enquanto Siron usou barracas, correntes, revistas pornográficas e ouro para recriar o garimpo, Oiticica utilizou plantas, televisão, cascalho e chita. O que difere na obra de cada um é a reflexão suscitada pelos ambientes: Siron retratou a Serra Pelada como denúncia, Oiticica apresentou a apologia do Rio de Janeiro. A intenção dos artistas fica clara pela maneira de apresentar os animais e seu simbolismo. Enquanto Siron representou animais mortos no meio da devastação ambiental, Oiticica colocou um papagaio vivo, com sua cor verde vibrante, ao lado de várias plantas, na instalação *Éden*.

[94] "O trabalho de Hélio Oiticica (1937-80) foi mais voltado para o social e político, envolvendo-se com a arquitetura das favelas e as comunidades que viviam ali" (BISHOP, 2005: 63). Tradução da autora.

A simbologia das obras eram diferentes, mas ambos se empenharam em provocar no público uma nova reflexão sobre os ambientes representados que eram vivenciados por meio da arte. A areia no chão dava a sensação de o público não estar pisando em um ambiente expositivo e sim nas favelas e nos garimpos.

Nessas instalações e em outras similares, a participação do público torna-se ativa. "A instalação foi, portanto, encarada como algo aberto, para ser utilizado por cada indivíduo como um catalisador para o desenvolvimento de experiências individuais e de produções criativas[95]" (BISHOP, 2005: 108).

Siron nos narra que algumas pessoas, por suas superstições, recusavam-se a passar debaixo das escadas (FRANCO, 24 ago. 2007), atitude que espelha uma maneira de o público interagir com a instalação. Claire Bishop afirma que essa presença ativa do público faz a arte tornar-se mais política e ética.

> Recentes críticos e artistas escreveram a respeito de instalações sugerindo que quando o público tem presença ativa no âmbito do trabalho, isso implica em uma atitude mais política e ética do que quando visualiza obras realizadas nas mais tradicionais formas de arte. A relação entre um expectador ativo, com um empenho ativo, implica uma arena política e social mais ampla[96] (BISHOP, 2005: 102).

[95] Tradução da autora.

[96] Tradução da autora.

3.4. Gente de fibra (1990) e Arqueologia do vegetal (1991)

"As árvores me começam".

Manuel de Barros[97]

"Gente de Fibra" foi uma exposição organizada pelo curador Albet Beuttnmuller no Sesc Pompéia de São Paulo. Doze artistas foram convidados para produzirem obras a partir de fibras, a chamada *fiber art*[98]. A exposição foi realizada de 8 de setembro a 28 de outubro de 1990. A proposta, que teve uma boa recepção[99], foi assim apresentada pelos jornais e revistas:

> Imagine um universo de texturas, volumes, tonalidades e formas que podem reinventar o ambiente organizado e a rotina do olhar. Misture fios e filamentos de juta, palha, aço, arame, corda, fio sintético, galho, papel ou fibra ótica e entregue nas mãos de 12 artistas plásticos brasileiros, desafiando-os a criar instalações ou esculturas que estabeleçam contrapontos entre a modernidade da arte e arquitetura do início do século, sem dispensar a interferência do público que percorre o mesmo espaço (DOZE..., 1990).

Segundo os jornais, os frequentadores do Sesc Pompéia não pertencem ao público que comparece regularmente em exposições de arte (FIBRAS..., 1990). Mesmo assim, a proposta do curador era apresentar uma gama de diferentes poéticas artísticas. Siron Franco e Bené Fonteles foram

---

[97] (1996: 29).

[98] Movimento artístico surgido na segunda metade do século XX, que buscava pesquisar materiais novos para a expressão artística. "Fiber art – foi um movimento específico para a investigação das fibras, as quais produziam um conceito de arte híbrida, pois paradoxalmente estavam ligadas à arte quando influenciadas pelos valores e critérios das artes plásticas, mas relacionavam-se também com o artesanato em suas raízes históricas" (REIS, 2003:169).

[99] "Gente de fibra é um caso típico de nossa força criativa, que mesmo existindo autonomamente, ganha dimensões amplas quando em parceria com instituições que confiam em curadorias competentes. O que o público encontra é a arte como exercício lúdico e sua possibilidade de ocupar um espaço permanente no cotidiano" (KLEIN, 08 out 1990).

apresentados como artistas que possuem maior empatia popular.

> Ao convidar nomes consagrados por um público mais sofisticado e menos colorido que o do SESC, o curador Alberto Beutenmuller quis mostrar a enorme gama de tendências contemporâneas, desde a linguagem conceitual ligada às universidades (presença forte nos trabalhos de Carmela Gross, Regina Silveira e Shirley Paes Leme, por exemplo) até a imediata empatia com o popular de artistas como Siron Franco e Bené Fonteles, passando por experimentalismo como os **Labirintos Azuis** de Amélia Toledo, paisagens lúdicas como a do gaúcho Britto Velho, e um espantoso **Besouro Verde**, idealizado por Luiz Hermano. Otávio Roth construiu um gramado flutuante feito de folhinhas de trapos de algodão, Ana Maria Maiolino concebeu uma **Natureza Silenciosa** num círculo de 3,5 metros de diâmetro, e Lily Simon e Cildo de Oliveira organizaram um simulacro da alegria no seu **Altar da Terra** (ESPAÇO..., 1990).

A preocupação com a ecologia nos trabalhos de Siron Franco e de Bené Fonteles, já discutida anteriormente, foi também ressaltada nos jornais. "Siron Franco prefere desfraldar bandeiras ecológicas, denunciando a queimada de florestas e agressões ao meio ambiente" (DOZE..., 1990) e

> As fibras aparecem como suporte, trazendo outras idéias, como no trabalho de Bené Fonteles, defensor da ecologia, que esparramou terra vermelha no chão e sobre ela reúne cumbucas com cheiros e quitutes do Pará (FIBRAS..., 1990).

Relembrando a empatia do público na instalação "Garimpo", que fora apresentada no mesmo local, o jornalista apresenta um Siron que volta a discutir pela arte o tema ecológico escolhendo, desta vez, o assunto das queimadas. O público do Sesc foi indicado como o destinatário ideal para a obra.

> Siron Franco, que já fez uma instalação de sucesso no SESC Pompéia, a "Serra Pelada", agora utiliza cordas pintadas de várias cores, depois enegrecidas pelo forno (do próprio Sesc) para denunciar o fim de inúmeras espécies de animais e vegetais

do cerrado. "Acho que a instalação desperta as pessoas. A arte para mim não é uma questão de habilidade, mas do olhar", define Siron. Para ele, o melhor público para seus trabalhos é o que circula no Sesc-Pompéia, "porque é o povo brasileiro" (FIBRAS..., 29 ago 1990).

Fig. 98 – **Siron Franco**. Gente de Fibra, 1990. Fonte: Arquivo do artista.

A obra de Siron abria a exposição (fig. 98).

Logo na entrada do SESC, ao ar livre, depara-se com a montagem de Siron Franco. Alberto explica que essa obra é uma "denúncia ecológica", onde uma montanha de cordas termina dentro de um forno à lenha, representando o demônio das indústrias que engolem a natureza. O chão é forrado de pedaços de carvão, usados também para fazer uma árvore queimada ao lado do "demônio" (ARTISTAS..., 1990).

Buscando inspiração em sua infância[100], Siron idealizou a instalação rememorando os fornos de carvão que queimam as árvores do cerrado. Seu intuito com o "monstro que queima a floresta" foi reconstituir imagens do inferno da "pré-renascença" (FRANCO, 17 dez. 2007).[101] O carvão, colocado no chão e na parede, reconstituía uma árvore carbonizada por ter sido queimada. O forno foi transformado em um "monstro mitológico", destino final das cordas e fibras. Igualmente rememorando a infância, Fonteles buscava, com sua instalação, falar da ecologia através de recordações de sua terra natal.

A instalação de Siron pode ser considerada didática, pois os elementos trabalhados são claros, o que facilita a interpretação. As fibras, representação da matéria orgânica do cerrado, queimadas pelos fornos, representam a ação do homem que destrói a natureza. O carvão, resultado da queima das árvores, é o triste produto da devastação ambiental.

Utilizando o carvão como matéria prima, Siron constroi uma árvore na parede lateral da instalação, antecipando assim a instalação "Arqueologia do Vegetal", obra que Siron apresentou na exposição coletiva "Viva Brasil Viva", em Estocolmo, na Suécia, de 19 de abril a 2 de junho de 1991 (fig. 99 – 100 - 102). A árvore, já queimada, é apresentada sem vida e no chão da galeria recoberto por uma terra clara, o que provocava um contraste com o pretume do carvão.

---

[100] A questão biográfica da obra de Siron já foi analisada antes por Olívio Tavares de Araújo: "Por isso não há hoje outro artista brasileiro cuja obra seja tão marcadamente autobiográfica, de maneira tão imediata e transparente" (2002: 150).

[101] Sempre achei o forno, desde garoto, um objeto muito forte. As coisas me deixavam muito impressionado no Cerrado onde esses fornos de queimar carvão têm a mesma forma do iglu. Só que lá é gelo e aqui é fogo. Isso é uma coisa que sempre me intrigou. Quando levei o trabalho para a Suécia, eu tinha muita noção disso. É a mesma forma com o conteúdo absolutamente diferente. Yin e Yang. Fogo e Frio. (FRANCO, 24 ago 2007)

Fig. 99 – **Siron Franco**. Arqueologia do Vegetal, 1991. Projeto da instalação no ateliê. Fonte: Arquivo do artista.

Remontar a árvore através do seu carvão é uma tentativa de refazer o já desfeito pelo fogo e pela ação humana. Apesar da destruição, a árvore carbonizada denuncia que guardou pelo menos a lembrança de sua forma original. O corpo vegetal no estado de cadáver, mantém a forma de quando ainda havia vida. O carvão, com sua cor negra, contrasta com a areia do chão, num bonito jogo de cores que é, ao mesmo tempo, desesperador porque nos lembra o avanço das queimadas e o desaparecimento das árvores que viram carvão para as indústrias .

Fig. 100 – **Siron Franco**. Arqueologia do Vegetal, 1991. Projeto da instalação no ateliê. Detalhe. Fonte: Arquivo do artista.

Mais uma vez, temos uma obra que, imediatamente percebida e compreendida pelo público, amplia a comunicação da arte e convida os espectadores, no caso específico, a participar da campanha ecológica contra a devastação do meio ambiente.

> Assim, portanto, configura-se em três direções essa problemática do artista contemporâneo: como fazer que o produto de seu trabalho tenha uma comunicação com um público mais amplo; que sua obra possa refletir uma participação direta em seu contexto social; e, eventualmente, a participação dessa obra para uma eventual ou desejável mudança da sociedade (AMARAL, 2003, P.25).

Essa atitude integracionista da obra de Siron remete muito às obras de Krajcberg (fig. 101). O resultado da devastação, material constantemente empregado por esse artista, tornou-se também material da obra de Siron. Os dois transformam devastação em arte, promovendo uma consciência ecológica.

Fig. 101 – **Frans Krajcberg**. *Sculpture.* Parc de Bagatelli, Paris, 2005. Fonte : JUSTINO, 2005: 72.

Fig. 102 – **Siron Franco.** Arqueologia do Vegetal, 1991. Projeto da instalação no ateliê. Detalhe. Fonte: Arquivo do artista.

3.5. "Para Tauari (*In Memoriam*)" (2007-2008)

"Um dia, a Terra vai adoecer. Os pássaros cairão do céu, os mares vão escurecer e os peixes aparecerão mortos na correnteza dos rios. Quando esse dia chegar, os índios perderão o seu espírito. Mas vão recuperá-lo para ensinar ao homem branco a reverência pela sagrada terra. Aí, então, todas as raças vão se unir sob o símbolo do arco-íris para terminar com a destruição. Será o tempo dos Guerreiros do Arco-Íris"

"Olhos de Fogo", uma velha índia Cree[102]

Concluindo a análise do ativismo ambiental de Siron, nada mais emblemático que a última "ação" produzida pelo artista: "Para Tauari (*In Memoriam*)", (fig. 103) uma obra que exemplifica todos os elementos apresentados nessa dissertação. A obra, que participou de ações ativistas, cuja realização envolveu uma organização social e obteve repercussão na mídia internacional, será integrada a um museu.

fig. 103 – **Siron Franco.** Para Tauari (*In Memoriam*). 2008. Obra sendo montada no ateliê do artista. Foto: Vinícius de Castro.

[102] Profecia feita há mais de 200 anos. "Esta profecia embalou as longas noites dos fundadores do *Greenpeace* que navegavam para as Ilhas Aleutas, no Alasca, em 1971, na tentativa de impedir um teste nuclear dos Estados Unidos. A ação estimulou um imenso debate e ganhou o apoio da opinião pública contra os testes nucleares, que foram suspensos no mesmo ano. Nascia, assim, o *Greenpeace*. E a profecia daria nome ao primeiro navio da organização, o Rainbow Warrior, e acabaria por batizar os ativistas do *Greenpeace* – conhecidos em todo o mundo como "Os Guerreiros do Arco-Íris"". Disponível em: http://www.greenpeace.org/brasil/quemsomos/. Acesso em: 8 abr. 2009.

A obra integrou um projeto do *Greenpeace*[103], a maior organização não governamental mundial empenhada em defender a ecologia, que o iniciou percorrendo o Brasil com a árvore retirada de uma área devastada ilegalmente.

> O tauari é a segunda árvore conseguida pelo Greenpeace para realizar a exposição itinerante. A primeira era uma castanheira, espécie protegida por lei, também queimada e derrubada ilegalmente em uma área pública no oeste do Pará. Após sua coleta, em outubro, oito ativistas foram cercados por madeireiros e pela população local de Castelo dos Sonhos e obrigados a se refugiar na base do Ibama por quase 40 horas. A tora, de 13 metros, ficou retida na cidade.
> A tora de tauari saiu do sul do Amazonas e percorreu mais de seis mil quilômetros, cruzando sete estados, até chegar à Brasília (GREENPEACE, 11 dez. 2007).

Nesse percurso, o tauari com marcas de fogo foi levado, dentro de um caminhão personalizado (fig. 104), a várias cidades brasileiras, onde era exibido junto a vídeos e seis painéis fotográficos de 3x4 metros que traziam imagens de queimadas, desmatamentos e impactos das mudanças. Tudo isso para chamar a atenção das pessoas que vivem distante da Amazônia sobre o papel da floresta na manutenção do equilíbrio climático global. (GREENPEACE, 30 nov. 2007).

[103] "O Greenpeace é uma organização global e independente que atua para defender o meio ambiente e promover a paz, inspirando as pessoas a mudarem atitudes e comportamentos. Investigando, expondo e confrontando crimes ambientais, desafiamos os tomadores de decisão a reverem suas posições e mudarem seus conceitos. Também defendemos soluções economicamente viáveis e socialmente justas, que ofereçam esperança para esta e para as futuras gerações. Por não aceitar doações de governos, empresas ou partidos políticos, o Greenpeace existe graças à contribuição de milhões de colaboradores em todo o mundo, que garantem nossa independência e o nosso compromisso exclusivo com os indivíduos e com a sociedade civil. Hoje, o Greenpeace está presente em mais de 40 países e conta com a colaboração de aproximadamente 3 milhões de pessoas" (GREENPEACE).

Fig. 104 - Caminhão decorado especialmente pelo Greenpeace para transportar o Tauari da Amazônia para o sudeste brasileiro. Disponível em: http://www.greenpeace.org/brasil/photosvideos/caminh-o-decorado-especialment. Acesso em: 08 abr. 2009.

Depois do percurso pelo Brasil, a árvore, já cortada no meio, foi enviada a Siron Franco[104] para que a transformasse em uma obra de arte que cruzaria o Atlântico para alertar os europeus sobre suas responsabilidades para com o meio ambiente mundial.

Quando a árvore tauari chegou no ateliê, Siron deixou-a intocada, à espera da inspiração. Alguns dias depois, surgiu a idéia de fazer do tronco uma vídeo-escultura. E assim, no trabalho de Siron apareceu mais uma técnica artística.

O release entregue à imprensa, produzido a seis mãos por Siron Franco, Charles Cosac e Lucia Bertazzo, descreve a obra.

> **Para Tauari *(In memoriam)***
>
> A vídeo-instalação é composta por dois troncos, com aproximadamente seis metros cada, da extinta árvore Tauari. Assentados horizontalmente em cada tronco, foram inseridos nove monitores por onde o expectador pode ver continuamente vídeos – registros do Greenpeace - de aproximadamente 10 segundos cada,

[104] "Nesta terça-feira, as duas toras de tauari, totalizando 12 metros, foram cedidas ao pintor, desenhista e escultor Siron Franco, que fará uma intervenção artística na árvore. O Greenpeace pretende depois levar o monumento para a Conferência sobre Diversidade Biológica (CDB), que será realizada em maio, em Bonn, na Alemanha. O objetivo é continuar chamando a atenção das pessoas que vivem distante da Amazônia sobre o papel da floresta na manutenção do equilíbrio climático global" (GREENPEACE, 11 dez. 2007).

acerca da destruição da floresta, de sua beleza e do perigo que nos assombra a todos.

A primeira parte é composta por cinco vídeos sobre a destruição da Floresta Amazônica. De um lado, a triste imagem de uma criança desolada (fig. 105), entre uma árvore sendo derrubada (fig. 106) e o fogo (fig. 107), é contrastada por vistas panorâmicas do espaço devastado ou em processo de devastação (fig. 108). A "queimada", método tão violento e maléfico quanto o próprio desmatamento, além de danificar o solo, provoca a morte de animais por sufoco. O espaço, onde outrora imperavam as árvores Tauri, agora está coberto por caveiras, animais em estado de putrefação (fig. 109), enfim, restos de um Reino perdido.

Fig. 105 – Imagens de vídeos da vídeo-escultura "Para Tauari (*In Memoriam*)". Criança desolada. Foto: Vinícius de Castro.

Fig. 106 – Árvore sendo cortada deixando um rastro de destruição. Foto: Vinícius de Castro.

Fig. 107 – Fogo. Foto: Vinícius de Castro.

Fig. 108 – Rastro de destruição deixada pelo fogo. Foto: Vinícius de Castro.

Fig. 109 – Imagens do solo após a queimada. Foto: Vinícius de Castro.

Na segunda parte, quase nostálgica, descortina-se um universo bucólico, porém terminal. As imagens são belas e remetem à biodiversidade que está sendo destruída. São quatro vídeos: uma arara que encara o público (fig. 110), um pássaro frenético (fig. 111), um rio onde a água corre continuamente (fig. 112) e um panorâmico da floresta verde (fig. 114).

Fig. 110 – Arara. Foto: Vinícius de Castro.

Fig. 111 – Pássaro. Foto: Vinícius de Castro.

Fig. 112 – Rio. Foto: Vinícius de Castro.

Depoimento do artista:

Optei por deixar a árvore intacta, da maneira que a vi pela primeira vez em Brasília a convite do Greenpeace. Quando soube que os dois troncos vinham para mim, fiquei com eles vários dias até que tive a idéia de não transformá-los em escultura e respeitar sua forma original. Os monitores foram inseridos dentro da árvore e as imagens são reveladas de aberturas circulares irregulares que lembram brocas de árvores. As nove imagens tratam da biodiversidade e do perigo que ela corre afetando toda a vida em todos os seus planos.

Como todas as instalações de Siron, esta também foi uma obra didática, de fácil leitura. Os vídeos, de aproximadamente 10 segundos cada um em contínua repetição, representavam pequenos fragmentos da realidade da floresta compreensível em qualquer idioma. Não havia som, a imagem silenciosa ampliava sua carga expressiva.

Uma vez acabada, a vídeo-escultura foi levada à Alemanha (fig. 113). Assim informa o *Greenpeace*:

Fig. 113 – Instalação Tauari chegando na Alemanha. Foto cedida pelo Greenpeace.

Duas grandes toras de tauari, espécie nativa da Amazônia, foram colocadas nesta segunda-feira em frente à Embaixada brasileira em Berlim, na Alemanha (fig. 114). [...] De Berlim, a instalação de Siron Franco deverá ser apresentado em diversas cidades alemãs, a caminho de Bonn, onde será uma das atrações do Greenpeace na 9a. conferência da Convenção da Diversidade

> Biológica (CDB), que acontece em maio. A exposição da árvore pretende sensibilizar os participantes da CBD, em particular o Brasil e a Alemanha, para a necessidade de adoção urgente de medidas concretas para a preservação da biodiversidade e do clima, tais como a criação de um fundo global para financiar a proteção das florestas, a implementação de uma rede mundial de áreas protegidas e a de estratégias globais para zerar o desmatamento até 2015. O desmatamento, principalmente das florestas tropicais como a Amazônia, é responsável pela emissão de 20% dos gases que provocam o aquecimento global (GREENPEACE, 14 abr. 2008).

Fig. 114 – Foto de divulgação do Greenpeace. A legenda diz: "A tora de tauari recolhida na Amazônia foi trabalhada pelo artista Siron Franco para expor ao público a destruição da floresta". Disponível em: http://www.greenpeace.org/brasil/photosvideos/a-tora-de-tauari-recolhida-na. Acesso em: 08 abr. 2009.

Não há referências sobre a recepção da instalação em Bonn e nas outras cidades da Alemanha, somente algumas fotos cedidas pelo *Greenpeace* (fig. 115). Da Alemanha, a árvore partiu para a Bélgica e, pela internet (Fig. 116-117), sabemos que foi noticiada em vários jornais europeus.

Fig. 115 – Foto cedida pelo *Greenpeace* da montagem da vídeo-instalação.

> O Greenpeace expôs nesta quarta-feira em frente à sede da Comissão Européia, em Bruxelas, uma árvore centenária da espécie tauari que recebeu, em seu interior, nove monitores de vídeos com projeções de imagens de beleza e destruição da floresta amazônica. A instalação multimídia, realizada pelo artista brasileiro Siron Franco, destaca o papel da Europa na destruição das florestas e a necessidade urgente de se adotar uma nova lei para combater a exploração e o comércio de madeira ilegal[105] (GREENPEACE, 02 jul 2008).

Fig. 116 - Foto de divulgação do *Greenpeace*. Ativistas do *Greenpeace* levam árvore amazônica de 12 metros para a sede da Comissão Européia, em Bruxelas (Bélgica) para expor o papel da Europa no desmatamento de florestas tropicais e exigir leis que proíbam o comércio de madeira e produtos florestais ilegais no continente. A árvore faz parte de uma instalação do artista plástico Siron Franco. Disponível em: http://www.greenpeace.org/brasil/photosvideos/ativistas-do-greenpeace-levam. Acesso em: 08 abr. 2009.

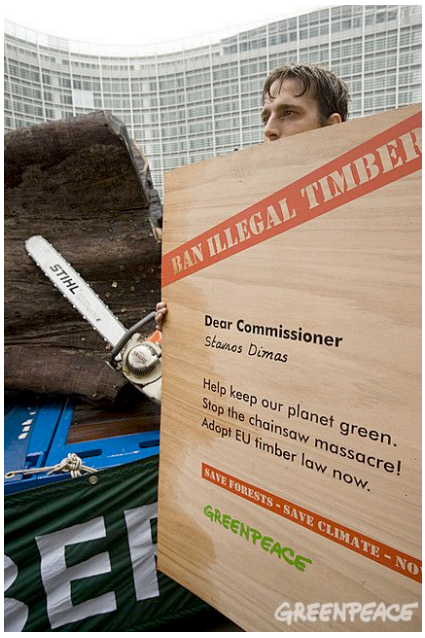

Fig. 117 - Foto de divulgação do *Greenpeace*. *Activists take the message "Ban illegal timber" to the EU Commission Headquarters*. Disponível em: http://www.greenpeace.org/international/photosvideos/photos/eu-forests-law-amazon Acesso em:11 abr. 2009.

[105] "A União Européia importa, todos os anos, milhões de toneladas de madeira da Amazônia, do Sudeste Asiático e do Congo, regiões conhecidas pelo descontrole na produção de madeira que, em última instância, resulta em altas taxas de desmatamento. A perda de cobertura florestal, por sua vez, leva à dramática perda de espécies e conflitos sociais, além de contribuir com um quinto das emissões globais de gases de efeito estufa" (GREENPEACE, 02 jul. 2008).

Nessas ações de *Greenpeace*, Siron, mesmo não estando presente fisicamente, fez com que sua arte divulgasse a necessidade de preservar a Amazônia em vários países. Aliando-se a uma organização ambiental, o grito tornou-se mais potente e a linguagem de fácil assimilação contribuiu para o alcance dos objetivos. O *Greenpeace*, consciente na força da veiculação pela arte, já se uniu várias vezes a artistas e músicos. Entre eles, podemos citar Mark Jenkins[106] (fig. 118) e Spencer Tunick[107] (fig. 119), cada um apresentando sua visão do problema do aquecimento global com poética própria. Assim, Mark Jenkins:

> Cansado de esperar por ações do governo Bush, o urso resolveu ir à luta. Desfilou na semana passada em Washington D.C., capital americana, como um autêntico 'sem-teto', mostrando às pessoas seu desespero. Nos cartazes, pedido de ajuda: "Preciso de mais gelo, não de mais petróleo". A performance-protesto foi uma parceria do Greenpeace Estados Unidos com o artista plástico Mark Jenkins para destacar a ameaça que o aquecimento global representa para o planeta (GREENPEACE, 18 set. 2008).

[106] Jenkins é um artista de Washington D.C. que cria esculturas com fitas adesivas e as instala na rua. São figuras humanas que surpreendem pelo realismo. Para esse protesto, Jenkins acrescentou uma cabeça de urso e roupas maltrapilhas às esculturas. Quatro delas foram instaladas na cidade. "Minha intenção com esse projeto é usar minhas instalações de rua para promover o conhecimento sobre a questão do aquecimento global e a luta do urso polar pela sobrevivência", afirma Jenkins. "Foi nosso objetivo comum fazer com que o público desenvolvesse empatia com o urso polar da mesma forma com que desenvolve com pessoas 'sem-teto', que nós vemos como dois assuntos conectados." (GREENPEACE, 18 set. 2008).

[107] Conhecido em todo o mundo por suas instalações, Spencer Tunick quer que as pessoas saibam que aquecimento global não é um assunto abstrato, mas uma ameaça real e perigosa que afeta a todos nós. “Eu quero que as pessoas sintam a vulnerabilidade de sua existência e como isso está diretamente relacionado com a fragilidade das geleiras mundiais”, disse (GREENPEACE, 20 ago. 2007).

Fig. 118 - Urso polar sem-lar dá o seu recado em Washington D.C., pedindo mais gelo e menos petróleo. A atividade do *Greenpeace*, para lembrar o degelo do Pólo Norte causado pelo aquecimento global, contou com a participação do artista Mark Jenkins. Disponível em: http://www.greenpeace.org/brasil/photosvideos/urso-polar-sem-lar-da-o-seu-re. Acesso: 08 abr. 2009.

Por sua vez, Spencer Tunick:

> Uma emergência provoca reações extremas: pessoas abandonam noções de etiqueta e normas de comportamento social para avisar, da forma como podem, que vidas estão em perigo. Foi o que fizeram 600 pessoas no último sábado, quando tiraram suas roupas em uma geleira nos Alpes Suíços para pedir ajuda para uma emergência de todo o planeta: lutar contra o aquecimento global. Os voluntários posaram para o Greenpeace na "instalação de nu" do renomado Spencer Tunick na geleira Aletsch (GREENPEACE, 20 ago. 2007).

Fig. 119 - Na instalação do artista Spencer Tunick e do Greenpeace centenas de voluntários nus representam a vulnerabilidade do homem e das geleiras diante das mudanças climáticas. Disponível em: http://www.greenpeace.org/brasil/photosvideos/photos/na-instala-o-do-artista-spenc. Acesso em: 08 abr. 2009.

Como esses artistas, Siron se empenhou na causa do meio ambiente e utilizou sua arte para contribuir na corrente maior que busca "salvar" o mundo das já anunciadas catástrofes ambientais. Em "Para Tauari *(In Memoriam)"*, a última ação ambiental produzida, Siron está se reinventando e pesquisando técnicas diferentes para se manifestar. A arte, enfim, ainda possibilita um leque muito grandes de possibilidades, neste início do século XXI. A vídeo--escultura "Para Tauari" tem como destino o museu da Universidade de Essex, em Londres.

Capítulo 4

A arte de contestar pela imprensa

Arte política, arte panfletária, arte ativista, arte pública: são algumas das denominações que, ao longo do tempo, receberam as categorias artísticas que tem relação direta com a contestação. Nem todas essas categorias têm uma conceituação suficientemente clara. Numa tentativa de inserir as obras de Siron Franco dentro do contexto da arte política contemporânea, este tópico se propõe esmiuçar alguns aspectos do ativismo político na arte.

4.1. Arte política e/ou pública

"O que queremos, de fato, é que as idéias voltem a ser perigosas".

INTERNACIONAL SITUACIONISTA[108]

O conceito de arte pública durante muito tempo esteve relacionado ao da representação dos símbolos e heróis patrióticos, o que se refletia nos monumentos levantados nos locais públicos. Na atualidade, essa representação simbólica é repensada e questionada. O problema, agora, não é a construção de monumentos, aliás, ainda inaugurados, mas como representar os símbolos e o imaginário da população. Qual artista está apto para representá-los? Os estudos pós-modernos e a cultura visual estudam essa política das identidades.

[108] (2002: 73).

> Hoje o politicamente correto é associado a uma atmosfera política dominada pelas políticas das identidades e as questões de auto-representação, questões sobre as tensões políticas a respeito de quem fala, quando, como e em nome de quem (SHOHAT; STAM, 2006: 445).

Essas questões, que perpassam grande parte das expressões artísticas, influenciam a arte pública. O Monumento às Nações Indígenas de Siron Franco (fig. 120) ilustra um bom resultado da legitimação de um artista ao falar a voz de uma minoria que tem identidade específica e quer ser representada como tal. A mesma associação dos índios escolheu e convidou Siron para fazer o monumento. Mais importante que a visão do artista sobre os índios, foi a pesquisa antropológica. Consequência disso, foram as esculturas afixadas no monumento que reproduziam artefatos indígenas. O Instituto Goiano de Pesquisas Antropológicas (IGPA) da Universidade Católica emprestou as peças do acervo do seu museu antropológico para a reprodução, além de outras que os mesmos índios colocaram à disposição.

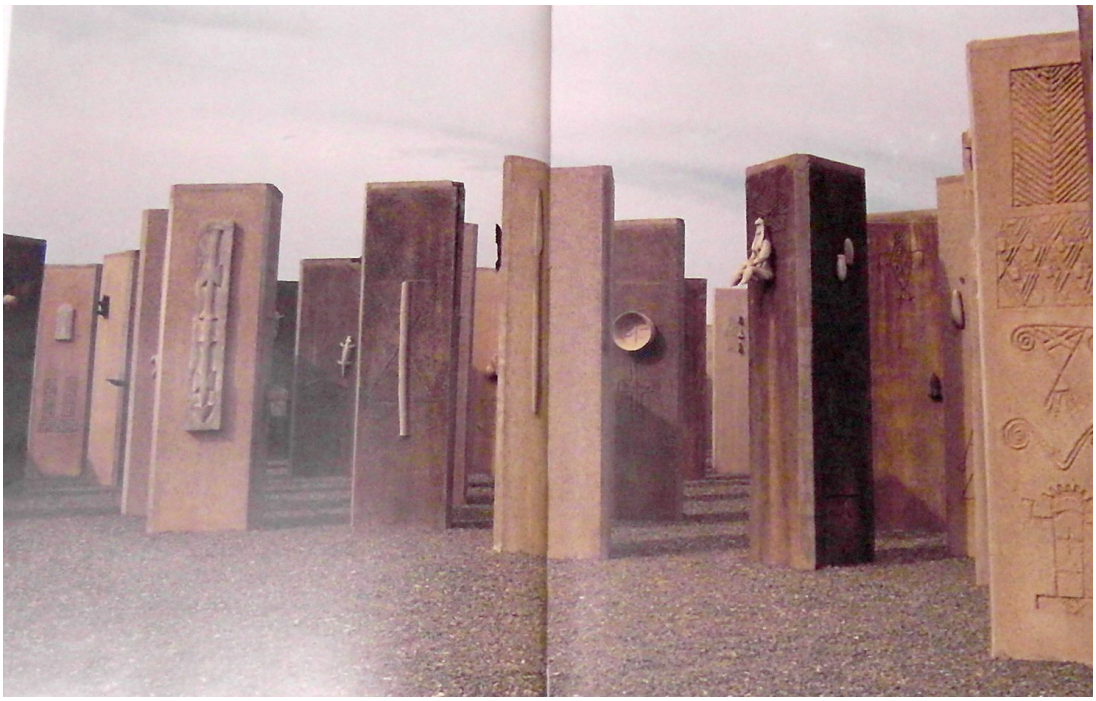

Fig. 120 – **Siron Franco**. *Monumento às Nações Indígenas*, 1992. Detalhe.
Fonte: KLINTOWITZ, 1993: 28-29.

O resultado foi um grande museu dos índios a céu aberto, exemplo de como podem ser trabalhadas questões de identidade e representação na arte pública. Obras como o "Monumento às Nações Indígenas", além da função tradicional dos monumentos de prestar homenagem, contêm outros objetivos. A obra denuncia a extinção das etnias e auxilia a preservar o patrimônio cultural por meio da reprodução dos artefatos dos índios afixados nas colunas que formavam o monumento.

Outra obra de Siron que em sua realização envolveu a comunidade, foi o painel "Rupestre Brasileiro" (2002) em Salvador (fig. 121). As peças que compunham obra foram feitas com alumínio comprado da Associação dos Catadores de Papel, gerando renda para os membros dessa associação. Mesmo assim, grande parte das peças que compõe o painel foram roubadas, a maior parte por pessoas que voltaram a revender o alumínio.

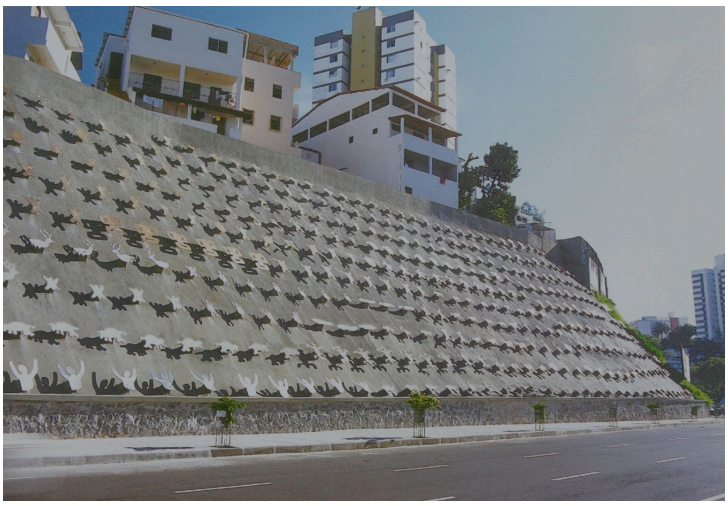

Fig. 121 – **Siron Franco.** Rupestre Brasileiro, Salvador, 2002[109].

[109] Imagem tirada de um folder da Prefeitura de Salvador. Texto: "Painel de autoria do artista plástico Siron Franco, formado por 454 figuras fundidas em alumínio reciclado, representando desenhos recriados do rupestre brasileiro, encontrados na Bahia e em Goiás. O autor selecionou 54 figuras diferentes, sendo 17 desenhos do rupestre baiano que, reproduzidos, perfazem um total de 170 peças e 37 desenhos do rupestre goiano, totalizando 284 peças. Os desenhos baianos são originários da região sudoeste do Estado, localizada entre as margens do Rio Corrente, Serra do Ramalho, Remanso, Brejo dos Aflitos, Ponte Velha, Serra do Cunha, Pedra Escrita, Barreiro do Cedro e outras. A maioria das pinturas pertence à colorida tradição do São Francisco, nas cores vermelha, amarela e preta,

Desde a arte moderna, depois dos frequentes ataques aos museus e à instituição artística, são levantadas bandeiras sobre a necessidade de o artista sair dos museus e galerias e ir ao encontro da população.

> O artista deveria constantemente ultrapassar as barreiras que separam arte e vida estabelecendo uma aliança vigorosa entre arte e vida cultural das comunidades, com a possibilidade de que artistas saiam de museus e galerias e entrem no espaço público e vivo da cidade, de que eles encontrem sua própria voz artística enquanto ajudam a expressar a voz dos outros (AMARAL, 2007: 51).

Assim, além de criar monumentos, a arte pública se preocupou em estar presente e participar ativamente da vida da comunidade. Michael Brenson, ao analisar a produção de arte pública contemporânea (1998: 18), diagnostica que "grande parte da arte pública mais importante da América do Norte e da Europa Ocidental é do tipo ativista[110]". Sem ter o intuito de substituir as formas tradicionais, essa arte destaca-se pelo seu compromisso social.

> Artistas que, em Nova York, constroem abrigos para mulheres espancadas ou, em Berlim, criam sinalizações de vias públicas para lembrar os alemães dos efeitos cotidianos do holocausto ou, em Nova York de novo, colaboram com os trabalhadores em saneamento ou, em Los Angeles, com os sem-teto, não vão substituir Bernini, Leonardo, Delacroix ou Ticiano, os quais, em suas épocas, realizaram obras que teriam sido consideradas arte pública bem-sucedida (BRENSON, 1998: 17).

---

predominando os desenhos estilizados de animais, principalmente aves e figuras humanas. Os demais desenhos, são da região da Caiapônia, no estado de Goiás, com destaque para as figuras humanas, aves, mamíferos e répteis. Figuras semelhantes podem ser encontradas nos estados do Rio Grande do Norte, Piauí, Pernambuco, Pará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Foram utilizadas 10 toneladas de alumínio reciclado. Cada peça foi fixada na cabeça de um tirante da cortina do concreto, restaurada pela Prefeitura Municipal de Salvador em 2002. A incidência de luz natural cria efeitos especiais no painel, variando de acordo com o movimento do sol".

[110] "Entendemos por arte activista una forma de arte político que se mueve en un territorio intermedio entre el activismo político y social, la organización comunitaria y el arte." (ALMAZÁN; CLAVO, 2007: 66)

A ampliação do conceito de arte pública é resultado das sucessivas ampliações do conceito de arte, como vimos no tópico anterior. Ações ativistas realizadas por artistas fazem com que a arte ganhe a ampliação do seu poder de transformação. Um artista que se empenhou muito nessa transformação da arte e que teve influência fundamental na ampliação de conceitos a respeito foi Joseph Beuys. Breson analisa o ideal da arte pública: "Quando a arte pública é autenticamente bem-vinda e participativa, é possível uma base sólida de comunicação e entendimento" (1998: 186). As questões de representação se tornam um dos temas dos estudos contemporâneos, tendo como consequência que os trabalhos dos artistas se aproximam das comunidades para, a partir do seu conhecimento, poder representá-las.

Fig. 122 - **Maurício Dias e Walter Riedweg**. *Devotionalia* (1994/2004) Projeto de arte pública e videoinstalação. Duração: 48'03''. Devotionalia - Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro ? RJ - Brasil (1996). Disponível em: http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=13&id_artistas=30&esta Pagina=imagens&tempo=1732009103741. Acesso em: 17 mar. 2009.

> Maurício Dias e Walter Riedweg[111] (fig. 122) são dois dos muitos artistas conscientes do perigo da exploração e manipulação. "Comunicação, não representação", é uma frase que Maurício usa frequentemente. Não significa necessariamente que um artista não possa falar para outros, mas que deve estar consciente da responsabilidade envolvida em representar outras vozes e fazer o possível para que estas falem por si mesmas (BRESON, 1998: 189-190).

E assim, mais uma vez, vemos a ampliação das tradicionais fronteiras da arte.

> Na esfera pública pode-se atuar de muitas maneiras, mas, por agora, estamos interessados em analisar dois aspectos essenciais: de um lado temos a atividade do artista envolvido com seu trabalho em um espaço público com objetivos mais ou menos democráticos, e, de outro lado, temos a atividade de artistas que trabalham com grupos ativistas (a maioria das vezes temporariamente) e com determinados coletivos sociais indo a produzir uma forma de arte radical, que rompe os tradicionais limites da arte (ALMAZÁN; CLAVO, 2007: 65).[112]

As ações de Siron têm essa característica de arte pública ativista quando vai para o local público com o intuito de manifestar seu protesto. Obras como a "Passeata do Césio" e "Para Tauari *(In Memoriam)*" nos mostram a intenção de representar os anseios da comunidade. Tanto a Associação das Vítimas do Césio-137 quanto o *Greenpeace* se

[111] "Maurício Dias e Walter Riedweg, videoartistas, trabalham juntos desde 1993, quando se conheceram na Suíça. Instalados no Rio de Janeiro, revelam uma nova faceta da realidade urbana a cada novo trabalho. Carioca da gema, como ele mesmo se descreve, Maurício Dias (1964) estudou artes plásticas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e se mudou para a Suíça logo após a formatura, onde viveu por 12 anos. Walter Riedweg (1955) nasceu em Lucerna, cidade da Suíça alemã. Os dois se encontraram na Basiléia, em 1993, e desde então trabalham juntos. Vivem atualmente no Rio de Janeiro. O vídeo é o principal meio de trabalho e a relação com personagens determinados está sempre em foco – meninos de rua, porteiros, policiais de fronteira ou gigolôs, que se transformam em protagonistas e coautores de suas propostas. Apesar de o trabalho ser ancorado em diferentes realidades, a dupla lembra Walter Benjamin ao dizer que as histórias contadas têm a personalidade de quem está contando, da mesma forma como a escultura tem o toque de quem a modela." (LUGÃO, 10 jun 2007)

[112] Tradução da autora.

uniram a Siron em uma tentativa de ampliar suas forças e dar mais visibilidade a seus protestos.

A vontade de questionar não ocorre somente na esfera pública.

> A arte ativista não somente produz na esfera pública, mas, acima de tudo, pretende produzir esfera pública; é ai onde ativa a construção de consensos, o que leva consigo a necessidade de desenvolver um conjunto de praticas que normalmente não são associados à prática artística. Os artistas ativistas questionam a primazia do "distanciamento" como uma postura artística, e, portanto a do artista/autor que produz significados para o público, o que tem consequências políticas que podem ter longo alcance (ALMAZÁN; CLAVO, 2007: 70).[113]

Nas exposições, as obras levantam os mesmos questionamentos colocados na rua, a mesma vontade de manifestar indignação. Mas há consciência de que, entre as paredes dos museus, se configura um outro sistema de relações de poder, não sendo necessariamente arte pública e, sim, política. Entramos, com isso, na questão da política na arte ou da arte política.

Falando em política, entendemos a relação entre os cidadãos e a sociedade e as formas de poder que intercorrem entre estes. Visualizar isso por meio da arte, significa o artista usar de seu poder de representação para expor os anseios e as insatisfações da sociedade. São muitas as maneiras de como essas formas de poder se manifestam na arte.

> Mostram-se, assim, políticas as ações artísticas enquanto mapeamento e apropriação de códigos culturais, enquanto trânsito entre diferentes referências de cultura e etnia, enquanto mediação entre alta e a baixa cultura, assim como as ações que quebram os paradigmas vinculados às noções de centro e periferia. São políticas também as ações artísticas enquanto críticas da indústria cultural e, ainda, o que se identifica como as ações de ocupações dos espaços não institucionais da

[113] Tradução da autora.

> arte. Entrariam aí, também, como afirmativa política, as experiências de autogestão individual ou coletiva em circulação e mercado. Mas política também é a ação artística que hoje, reconhecendo a impossibilidade de definição da arte pelos meios, insiste na crítica dos meios, que, diante do inexpugnável avanço da tecnologia, investe na crítica dos aparatos técnicos, que, diante da perda inadiável da memória, mobiliza reconstituições de memórias coletivas, assim como busca alternativas de discurso histórico que fujam às determinações filosóficas e à história centrada no sujeito transcendental (GERALDO, 2007: 98).

E assim se configura uma série de práticas que discursam tanto sobre a sociedade como sobre o ambiente institucional. A maior parte da produção contemporânea tem essa preocupação. Vários artistas se empenham em questões que eles julgam valer a pena serem debatidas, tanto nas ruas como nas exposições. Alguns artistas, inclusive, ficam conhecidos como contestadores, mas à própria instituição coube absorver suas obras.

Ironia, identidades e representações brotam nas exposições de arte contemporânea espalhadas pelo mundo. Exemplo disso foi a última Bienal de Veneza (2007), repleta de obras que remetiam à inútil guerra do Afeganistão e apresentava a tristeza de vidas perdidas em vão. Esse era o tema da atualidade, embora vários outros temas políticos estivessem sendo retratados, como a crítica à igreja católica de León Ferrari (fig. 123) e a apresentação de favelas brasileiras presente nos trabalhos de Paula Trope.

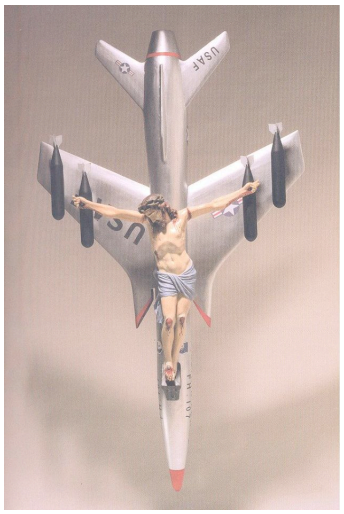

Fig. 123 - **León Ferrari**. *A civilização ocidental e cristã*, 1965. Plástico, óleo e gesso, 200 x 60 cm. Col. Alicia e León Ferrari. Obra presente na Bienal de Veneza de 2007. Fonte: GIUNTA, 2006: 131.

O artista Cildo Meireles (2000) afirma: "A arte nunca é política, torna-se política". A obra de Siron tornou-se política pela necessidade de questionar, inicialmente, o período militar e continua política, pois sempre a crítica à sociedade está presente. A atitude crítica da arte a aproxima da contracultura.

4.1.1. Arte, contracultura e movimentos sociais

Nada é imutável na sociedade, e as mudanças começam com a constatação de que há algo errado. A primeira ação de um cidadão, que queira alcançar algum resultado positivo contra os desmandos de autoridades ou contra as "barbaridades" de uma sociedade, é protestar. O que, geralmente, inicia com uma ação individual.

> Indivíduos resistem ou protestam contra coisas com as quais eles não concordam de diversas maneiras. Eles se distanciam de seu papel organizacional; ignoram leis das quais não gostam; criticam e reclamam; eles sabotam os projetos de seus chefes em vários níveis; burlam o abastecimento. Resistências discretas podem crescer e se tornarem mais públicas, como quando indivíduos escrevem cartas para as autoridades ou para os jornais. Outros falam em reuniões públicas; alguns escrevem cartas bombas (JASPER, 1997: 5).[114]

O que leva alguém a protestar dificilmente é uma simples questão pessoal. As pessoas que protestam tendem a se organizarem em grupos formando movimentos sociais, ONGs e associações. Ao longo da história, grandes mudanças ocorreram pela vontade de pessoas que se uniram por não concordarem com a ordem estabelecida e estavam dispostas a lutar pelas mudanças que julgavam necessárias ou que as

[114] Tradução de Juliana Bertazzo.

favoreciam. Recentemente, vários grupos lutaram pelos direitos civis e ajudaram na ampliação da aceitação de raças, gêneros e sexualidade. Esse engajamento refletiu-se na arte. Exemplo disso é a arte feminista (fig. 124).

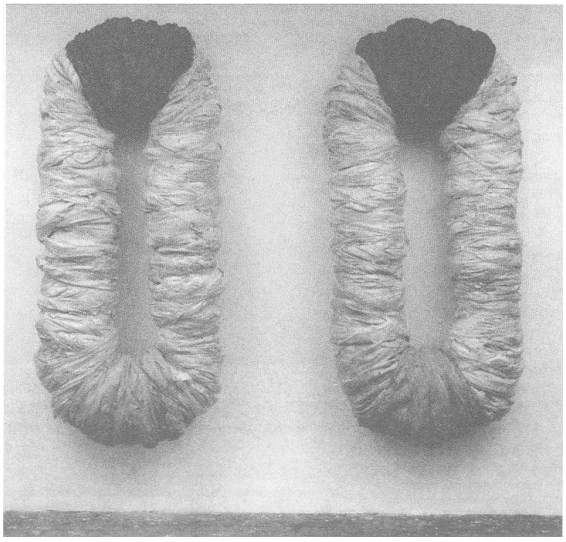

Fig. 124 – **Harmony Hammond**, *Fraldas*, 1983-1984, pano, gesso, acrílico, rhoplex, látex, espuma de borracha, madeira, 233,5x269 cm, coleção do Metropolitan Museum of Art. Foto: James Dee. Esta peça foi uma das últimas esculturas embrulhadas de Hammond, transpirando, como nos trabalhos anteriores, uma combinação potente de força, "ego-corpo", sensualidade e conforto. Hammond foi (e continua a ser) uma defensora pioneira do ativismo da arte lésbica. Em alguns trabalhos recentes, ela combina assemelhados com borracha, superfícies que sugerem a carne humana, rabiscadas com os insultos comumente dirigidos aos homossexuais. Fonte: LIPPARD, 2005: 656.

Embora já se tenha perdido a esperança em uma mudança na estrutura da sociedade, como a pretendida pelas revoluções comunistas, na atual pluralidade de visões, característica da sociedade pós-moderna, os movimentos de protesto estão cada vez mais fragmentados. Há quem se preocupa em ajudar grupos marginalizados, reivindicando, por exemplo, os direitos da mulher e a inclusão do negro na sociedade. Outros se preocupam com questões globais: sua preocupação é com a ecologia e a sobrevivência do planeta. Não podemos esquecer os grupos pacifistas que se posicionam contra a suprema violência representada pela guerra. Há grupos que se preocupam com questões éticas ou religiosas, e há quem protesta contra o aborto ou defende os direitos dos animais. Há ainda grupos que se formam para enfrentar problemas bem específicos, como a construção de usina

hidrelétrica prejudicial ao meio ambiente. Chocadas diante de um brutal assassinato, pessoas se reúnem para exigir medidas dos poderes públicos. Enfim, sempre houve e sempre haverá motivos para protestar.

> Não há país algum no mundo eternamente livre de rebeliões, protestos com base em religiões ou movimentos laicos para acabar com uma ou outra prática entendida como desprezível. O protesto não é onipresente – de fato existem provavelmente bem menos protestos do que deveria existir - mas é recorrente (JASPER, 1997: 4).[115]

As formas dos protestos variam muito. A produção de uma obra de arte, a partir da indignação, é por si mesma uma forma de protestar. Exemplos disso se multiplicam em todos os meios artísticos, a começar pela música, que gera a trilha sonora que convida à rebelião: "Vem, vamos embora, que esperar não é saber, quem sabe faz a hora, não espera acontecer". Essa letra e música de Geraldo Vandré, que tinha tudo para ganhar no festival da Tv Globo de 1968, mas por causa da clara influência dos militares no júri ficou em segundo lugar, tornou-se um clássico para os grupos que protestavam contra a ditadura da época e, até hoje, é usada por grupos que questionam o rumo da política brasileira.

Apresentar uma realidade cruel e usar recursos como a paródia ou inventar histórias fictícias é estratégia usada há muito pela literatura e pelo teatro. Não é raro encontrar representações escrachadas dos governantes. Com o advento do cinema, o questionamento de atos e atitudes sociais ganhou um instrumento poderoso para levar a mensagem e o protesto a um maior número de lugares e pessoas. O filme "Cidade de Deus", de Fernando Meirelles, rodado a partir do romance homônimo de Paulo Lins, apresenta o problema da violência do Rio de Janeiro, choca os espectadores e, consequentemente, propaga o pedido de

[115] Tradução de Juliana Bertazzo.

socorro da população. Como todas as artes, também as artes plásticas podem ser instrumentos úteis para o questionamento.

A atitude pode até não ser bem vista por alguma corrente da crítica de arte, embora tenha o respaldo de outros críticos que vêem nela o caminho correto das artes.

> Sempre haverá indivíduos para os quais a atitude estética, que não necessita de justificação social ou espiritual para arte, será correta. Para os visionários, entretanto, comprometidos com a transformação cultural, dificilmente existe qualquer objetivo em fazer-se arte pelo amor à arte, ou escrever somente pelo amor à escrita. A pessoa deve querer algo importante, fazer algo acontecer (GABLIK, 2005: 622).

Para esses visionários, o próprio questionamento da sociedade já é em si um protesto. Ao levantar questões polêmicas, o debate incomoda muitos, pois clama por uma sociedade menos hipócrita onde possa existir, de fato, a livre expressão. Stuart Home apresenta a tradição proveniente dos livre-pensadores.

> É fácil distinguir uma tradição vinda do Livre Espírito, pelos escritos de Winstanley, Coppe, Sade, Fourier, Lautremont, Willliam Morris, Alfred Jarry, atravessando o Futurismo e o Dadá – e depois o Letrismo, via Surrealismo, continuando através dos vários movimentos situacionistas, Fluxus, Mail Art, punk rock, Neoísmo e cultos anarquistas contemporâneos (HOME, 2004: 15).

Nesses movimentos, as fronteiras da arte se esvaem e se misturam com os movimentos sociais. Os movimentos vanguardistas se ocuparam não só em questionar o fazer artístico e a instituição "arte", como também questionaram a sociedade em si, tendo características muito próximas às dos grupos de contracultura. Lembrar o dadaísmo somente como grupo artístico, como se os participantes tivessem a intenção de somente produzir "obras de arte", é diminuir a dimensão do movimento. O período entreguerras jogava por

terra a idéia de "evolução" difundida na modernidade e os artistas irradiavam o sentimento de pânico daquela época.

A respeito de outros movimentos, fica difícil dizer se são considerados como grupos artísticos ou contraculturais. Alguns consideram que os situacionistas, grupo de críticos culturais que desenvolveram a idéia da "sociedade do espetáculo", do qual fazia parte Guy Debord e Raoul Vaneigem, eram um grupo artístico: "De Nanterre a revolta atingiu Sorbonne e então aconteceu aquilo que muitos consideram a grande "obra de arte" situacionista: as revoltas do Maio de 68 francês." (BADERNA, 2002: 24). Nunca foram estabelecidas claramente as fronteiras entre contracultura e arte, principalmente no que se refere aos objetivos.

> O objetivo primordial das contraculturas, portanto, não é tomar as rédeas ou eliminar o controle externo nem mover uma guerra contra aqueles que o detêm – embora em alguns momentos as contraculturas possam participar de forma apaixonada de tais empreitadas. Em vez disso, as contraculturas buscam basicamente viver tão livres das restrições à força criativa quanto seja possível, onde e como quer que seja possível (JOY, 2007: 12).

No século XX, tanto as vanguardas artísticas como as contraculturas tiveram um papel decisivo na reconstrução do pensar da sociedade. O modernismo serviu de alicerce para a sociedade contemporânea industrial, assim como as contraculturas fizeram com que as vozes das chamadas "minorias" fossem ouvidas. A revolução sexual libertou a mulher da então obrigatória vida conjugal; os negros ganharam, pelo menos perante a lei, direitos iguais; os homossexuais deixaram de ser classificados como doentes; a liberdade de expressão conseguiu se impor depois dos movimentos *hippie*, *rock´n roll* e *punk*. Fala-se, naturalmente, de uma parcela ocidental do mundo, que ainda

tem muito que evoluir para conseguir dar a todos a tão sonhada igualdade.

Nessa onda de protestos contraculturais e vanguardistas, inserem-se as obras de protesto de Siron Franco. Desde a época da ditadura, ele pinta telas, desenha na rua, produz arte postal, faz instalações com a clara intenção de satirizar e protestar. Protesta a partir do que o toca: ecologia, corrupção, liberdade de expressão, violência contra mulheres e crianças, direitos humanos: questões recorrentes em movimentos sociais. A singularidade da obra de Siron, entretanto, é o fato de ele executá-las individualmente e apresentar sua visão pessoal a respeito dos problemas.

As ações de Siron, nascidas depois do fim da ditadura, mas que podem ser consideradas continuação daquelas, aparecem numa época em que os discursos políticos são dirigidos a pessoas anestesiadas, se comparadas às da década de 60, pela falta de esperança em uma transformação do mundo. Os debates sobre o pós-modernismo refletem essa apatia.

> Somos pós-modernos porque não podemos mais acreditar nas ideologias, já que todas traíram suas promessas: daí o desinteresse atual pelas idéias, pela política, pela coisa pública (NAZARIO, 2005: 70).

As obras de Siron, como as do artista Bené Fonteles e de grupos que ainda gritam por soluções, podem ser consideradas até saudosistas, mas estão inseridas na nova arte pública. Na contracultura "clássica", das décadas de 60 e 70 do século XX, protestava-se contra tudo e contra todos. Havia um sonho coletivo de promover uma grande revolução na sociedade, mas a revolução promovida foi principalmente no modo de pensar e não tanto na reestruturação social. Quando o Situacionismo tomou Paris,

em maio de 1968, tomou consciência de que, na realidade, tinha pouco a propor. Após a desastrada experiência dos burocratas socialistas russos, não era admissível um regime comunista na França. Surgiu a questão: o que propor como nova estrutura?

Pelas utopias modernistas, achava-se que um inevitável futuro próspero seria o caminho a ser percorrido pela humanidade. Com a derrota dessas utopias, o futuro não é tão promissor, o que provocou mudanças também na arte e na forma de protestar. Não acabaram, entretanto, os protestos: praticamente todos os dias, o noticiário nos apresenta pelo menos uma manifestação de repulsa a fatos inaceitáveis. Os elementos plásticos presentes são cada vez mais inusitados (fig. 125).

Fig. 125 - Ativistas pela Ética no Tratamento dos Animais protestam, fantasiadas de chocolate confeitado, contra testes realizados em animais. O grupo pediu que a população boicote os produtos da empresa que fabrica o chocolate com base em testes realizados em animais.
Foto: Molly Riley/Reuters. G1, 17 jan 2008. Disponível em: http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL264404-5602,00-ATIVISTAS+DO+PETA+FAZEM+PROTESTO+FANTASIADAS+DE+MMS.html. Acesso em: 18 jan. 2008.

Questiona-se se esses protestos são manifestações artísticas. Desde o surgimento das vanguardas, a definição de arte foi se tornando cada vez mais complexa. Arte é umas

das realidades humanas mais difíceis de definir e, citando Danto, a definição da arte é uma questão filosófica. Com o aparecimento de performances, happenings e instalações, o conceito de arte passou a abranger uma variedade tão grande de experimentos que se tornou difícil dizer o que é ou não arte. Siron, quando questionado sobre seus protestos, prefere fugir das armadilhas intelectuais de tentar definir se o que faz é arte ou não, e responde prontamente: "Isso não é o meu trabalho como artista. É meu trabalho enquanto cidadão" (FRANCO, 21 jun. 2008).

Um dos pontos a destacar na posição de Siron é que em nenhum momento ele ataca a instituição-arte, tanto que foi por ela que se tornou um artista consagrado. A posição de Siron é diferente da de alguns artistas e intelectuais, para os quais questionar a instituição e o ato de fazer arte é a aventura intelectual predileta. Para Siron, a arte pode ser um instrumento para questionar e tentar modificar a realidade.

Obras como as do Siron e de vários outros artistas não discutem o conceito de arte, por considerar essa discussão uma empreitada estéril. Preferem questionar a vida e, então, fazem da arte um instrumento para mudanças. É um olhar que, longe de distanciar, aproxima os anseios da sociedade aos do artista.

No Brasil, os artistas se interessam pela arte pública promovendo *workshops* e trabalhando em uma relação direta com as comunidades. Grupos artísticos - ou movimentos sociais? - como o Olodum, na Bahia, e o *Afro Reggae*, no Rio de Janeiro, promovem a inclusão social. Com o objetivo de ajudar a preservar o meio ambiente, ações como as do artista Bené Fonteles, que ao ir à Chapada dos Guimarães recolhe o lixo abandonado e com ele faz uma exposição na Praça da República, no centro de Cuiabá, promovem uma ação

artístico-cidadã, que alerta a comunidade e é um protesto contra a sujeira deixada na natureza.

Outra forma de protesto surge quando artistas se unem com a sociedade para relembrar alguns dos inúmeros descasos que nos afetam. Quando a polícia, com o pretexto de manter a ordem, acabou assassinando 111 detentos no complexo presidiário "Carandiru", em 2 de outubro de 1992, artistas e comunidade se manifestaram: familiares das vítimas, sobreviventes da chacina e artistas mobilizaram-se organizando manifestações. A arte, aliada aos anseios da população, produziu o livro "Estação Carandiru" de Dráuzio Varella, que em 1999 denunciou o episódio descrevendo a sua experiência de médico junto aos detentos. Em 2002, Siron fez a instalação "Portas" no prédio prestes a ser demolido; em 2003 foi lançado o filme "Carandiru", sob direção de Hector Babenco, baseado no livro de Dráuzio Varella.

A imprensa se apropria e dá visibilidade às ações de protesto, que entram no campo maior da divulgação, uma das principais características de nossa sociedade.

> Porque, se o que caracteriza o capitalismo industrial é a acumulação do capital físico aderido ao produto, o que caracteriza a arte das vanguardas é sua condição gestáltica e estrutural aderida ao objeto. Se o que caracteriza o capitalismo financeiro é a acumulação do imaterial produzido pelo intercambio especulativo, o que caracteriza a arte conceitual é sua condição lingüística e crítica produzida para a interação dentro de um contexto. Se o que caracteriza o capitalismo cultural ou cognitivo é a acumulação de capital informatizado e a produção de conhecimento e inovação, o que caracteriza a arte atual é sua virtualização e sua inclusão em um núcleo do sistema cognitivo (ALTUNA, 2007: 11).[116]

[116] Tradução da autora.

Nesse núcleo divulgador de imagens, percebe-se que a arte se dissolve no campo da comunicação de massa.

4.1.2. Arte e protestos nos meios de comunicação de massa

A arte se torna parceira dos meios de comunicação de massa desde a *Pop art*. Principalmente com a produção do *Pop Star* Andy Warhol - ele mesmo "notícia" – que se apropriava de imagens dos noticiários para realizar obras. Essa mesma apropriação foi aproveitada também por outros artistas, entre eles José Fujocka na obra "Lugar de Ilusões" (fig. 126) que a realizou a partir de uma reprodução do fotojornalismo do linchamento de garimpeiros (fig. 127).

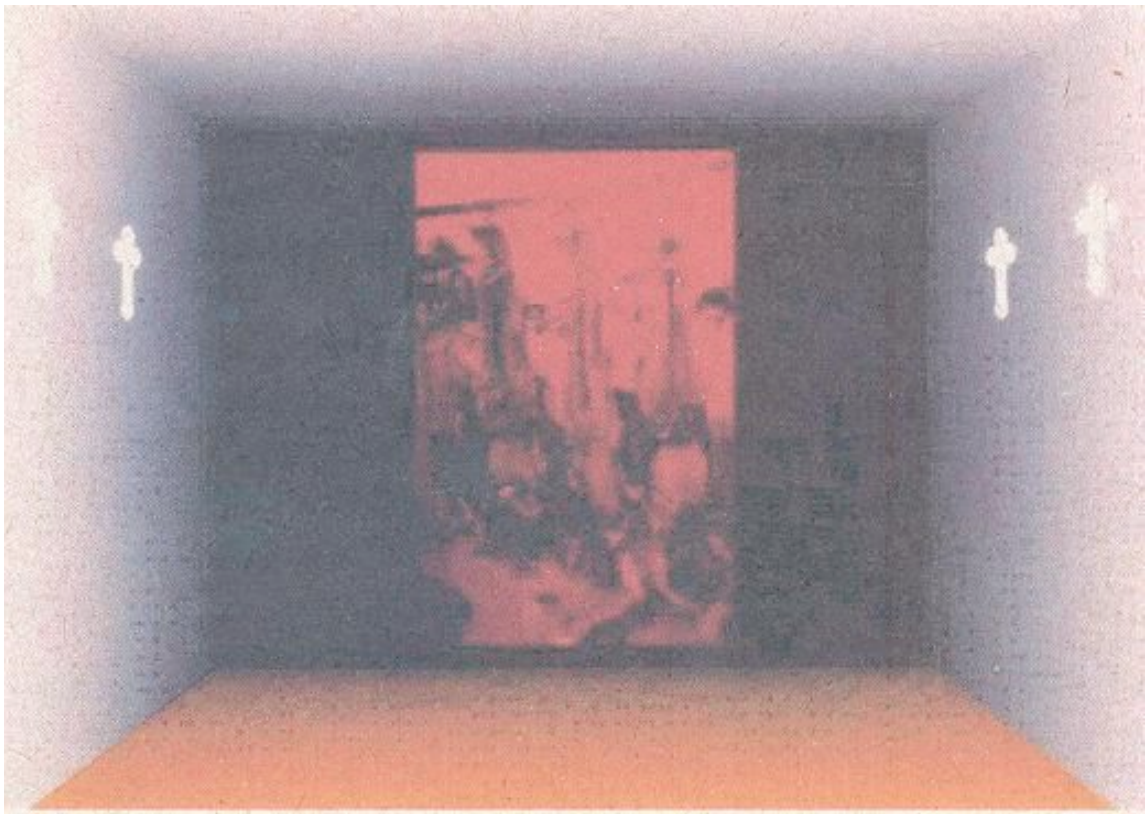

Fig. 126 - **José Fujocka**, Lugar de Ilusões, 1995. Proposta inicial.
Fonte: AMBRIZZI, 2006: 145.

Fig. 127 – Linchamento – Fotojornalismo. Foto cedida pelo artista José Fujocka. Fonte: AMBRIZZI, 2006: 149.

Outro artista que usou imagens jornalísticas em sua obra é Antônio Manuel, que também fez uma utilização criativa dos jornais (fig. 128).

> No início da carreira, usa o jornal como suporte de seus trabalhos. Realizando interferências com tinta nanquim, anula algumas notícias ou imagens, acrescenta ou ilumina outras. Passa, em seguida, a utilizar o *flan* – cartão plastificado em relevo, que é a matriz para a impressão de jornais. Chega a elaborar os próprios *flans*, inventando as notícias; e os jornais impressos são distribuídos nas bancas, como se fossem autênticos. Cria uma série de jornais abordando temas políticos, como o movimento estudantil de 1968, ou ligados a discussões estéticas e poéticas.
>
> Em 1968, na exposição *Apocalipopótese*, realizada no Aterro do Flamengo, cuja proposta, idealizada por Hélio Oiticica (1937 - 1980) e Rogério Duarte, era ser uma experiência coletiva de arte, Antonio Manuel apresenta as *Urnas Quentes* - caixas de madeira fechadas e lacradas, que deveriam ser arrebentadas pelo público, para que pudesse ser conhecido seu conteúdo. Nas caixas o artista coloca textos referentes a situações políticas ou estéticas ao lado de imagens relacionadas à violência, recortadas de jornais. Como em outros trabalhos do período, o evento convida à participação do espectador, que passa a ser co-

> realizador da obra. Esses trabalhos relacionam-se a um contexto de repressão política e de censura aos meios de comunicação. (Enciclopédia Itaú Cultural).

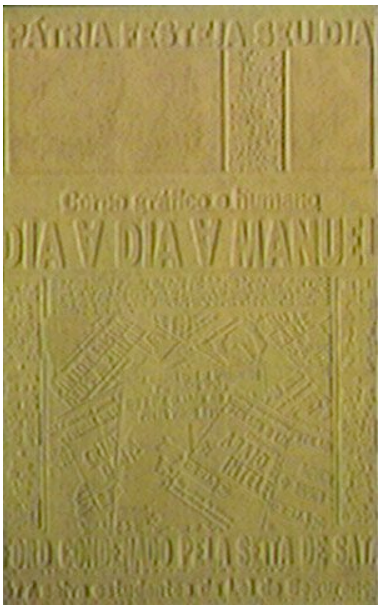

Fig. 128 - **Antônio Manuel**, *Flan*, 1968, 55 x 37 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ. Reprodução Fotográfica Paulo Scheuenstuhl. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=560&cd_idioma=28555. Acesso em: 10 abr 2009.

Nos anos 80, com a popularização dos vídeoclipes, grande parte das inovações artísticas foram apropriadas pelos meios de comunicação. Siron Franco utiliza a técnica de fazer ações para que tenham repercussão na imprensa, recurso já constatado por John Downing que, em seu estudo sobre a Mídia Radical, afirma que simples passeatas não conseguem, por si só, um bom grau de comunicação e podem passar despercebidas.

> "A manifestação de rua é geralmente invalidada como uma forma ultrapassada de comunicação radical que só é eficaz quando recebe a atenção da mídia convencional – na verdade, quando se trata de um evento de mídia artificial." (2002: 159).

Protestos sem elementos diferenciais podem ser ignorados pela mídia ou não atrair a atenção dos destinatários desejados. Siron, ao criar suas "ações", tem consciência da necessidade de repercussão na imprensa.

"Uma denúncia artística continua ressoando, é difícil de ser esquecida e, portanto, tem mais efeito que uma passeata, reuniões ou manifestações do gênero", afirma Siron (FRANCO, 1990). Por isso, vincular arte às questões sociais foi a estratégia empregada para aumentar as possibilidades de veiculação de seus protestos nos meios de comunicação. Imagens se transformam em instrumentos que facilitam a divulgação, compreensão e memorização. As bandeiras brasileiras formadas por sessenta esculturas de antas, numa instalação de 1986 ou a formada por 1020 caixões, em 1990, ilustram bem esse fato: as duas tiveram grande repercussão veiculada pelos meios de comunicação. As "Antas" formaram uma instalação efêmera, exposta uma só vez, mas se tornaram uma das obras mais lembrada em matérias sucessivas sobre o artista. Já a bandeira formada pelos caixões conseguiu mostrar didaticamente o tamanho da tragédia brasileira: mil era o número de crianças mortas diariamente apresentado pelas estatísticas.

Criar acontecimentos para veicular mensagens reflexivas por meio dos meios de comunicação é a chamada mídia artificial. Faz parte de uma estratégia pensada e usada pela contracultura. Abbie Hoffman, líder estudantil dos anos 60 e 70 nos Estados Unidos, pregava a utilização da mídia para atingir as massas com mensagens subversivas. Para ele não importava como isso ocorresse; o importante era que a sociedade tomasse consciência da revolução pela qual estava passando.

> Hoffman acreditava na revolução da mídia. Se ativistas criassem acontecimentos que parecessem selvagens, sensuais e engraçados, os meios de comunicação de massa não poderiam deixar de dar atenção a eles. "A mídia é de graça", escreveu ele. "Não pague anúncios. Crie notícias". Não tinha importância se as brincadeiras yippies eram relegadas à parte final dos noticiários, que as emissoras de TV nacionais

> reservavam para temas bizarros ou engraçados que deixassem os telespectadores, nas palavras de Hoffman, "felizes como vacas." Na verdade, isso era perfeito (GOFFMAN; JOY, 2007: 316).

Para os movimentos sociais, é importante veicular mensagens que provoquem a reflexão da população que lê jornais e assiste aos noticiários televisivos. Mas a criação pelos manifestantes de notícias que possam ser interessantes para os jornalistas não é uma tarefa muito simples. Isso exige coragem e, às vezes, um toque de subversão. Não raro, ativistas ficam nus, como os que lutam pelo direitos dos animais e os que participam do *World Naked Bike Ride*, em que vários saem as ruas andando de bicicleta nus para protestar contra a poluição. Na primeira edição, em São Paulo, um homem foi preso por ato obsceno (G1, 2008). Esse tipo de problema já é previsto, e às vezes visto como positivo, pois aumenta a visibilidade da manifestação (fig. 129).

Fig. 129 - "Protesto antipeles aconteceu em frente à Catedral de Barcelona" Josep Lago. (France Presse). 27 jan 2008. Disponível em: http://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL276175-5603,00-MANIFESTANTES+TIRAM+ROUPA+E+SE+COBREM+DE+SANGUE+CONTRA+MORTE+DE+ANIMAIS.html. Acesso em: 30 jan 2008.

Siron também teve problemas com seguranças. As antas foram retiradas do gramado do Congresso Nacional por falta

de autorização; o mesmo ocorreu com a ratoeira, protesto contra o presidente Collor. Por causa do constrangimento provocado, a obra que representava fezes, em 2001, ficou exposta somente duas horas.

Fora de um regime ditatorial, as táticas de protesto que utilizam elementos artísticos sofrem, de maneira geral, poucas represálias e não se restringem a simples notícias. Quando bem sucedidas, a qualidade estética das manifestações dialoga com os destinatários e cria emoção.

> A dança, o teatro de rua, os cartuns, os pôsteres, a paródia, a sátira, a arte performática, o grafite, os murais, as canções populares ou música instrumental são algumas das formas mais evidentes de mídia radical, cuja carga comunicativa depende não da argumentação lógica, mas de sua força concentrada e esteticamente concebida (DOWNING, 2002: 92).

Independente do envolvimento de artistas, grupos sociais e organizações têm usado o elemento estético para atrair a mídia. Um exemplo é a ONG "Rio Pela Paz" que realizou em 2007 doze manifestações criativas pedindo o término da violência no Brasil. Em suas manifestações foram usadas, entre outros elementos, 700 cruzes (fig. 130), 1500 rosas, sacos pretos, pessoas deitadas. Usando a criatividade, os protestos ganham maiores repercussões do que as antiquadas passeatas.

Fig. 130 - Manifestação Cruzes Negras em Recife. Praia de Boa Viagem, 06 jun 2007. Disponível em: www.riopelapaz.com.br. Acesso em: 30 jan. 2008.

Não é só nos protestos que arte e a mídia têm relações bastante próximas entre si. A arte há muito se apropria dos meios de comunicação existentes e cria, a partir disso, os seus próprios meios. Basta pensar nas gravuras, nos cartazes, nas caricaturas e no cinema. No início do século passado, os manifestos modernos, como os do futurismo e do dadaísmo, foram publicados primeiramente em jornais, pregando uma nova forma de entender a arte.

A referência à ocupação de todos os canais possíveis com a divulgação da mensagem artística é uma das características da arte contemporânea, conforme a afirmação de Anne Cauquelin, que constata: "Nós passamos do consumo à comunicação" (2005: 56). Quando a autora analisa Warhol, admite que "é preciso saturar as redes e fazer uso de todos os suportes possíveis" (2005: 114). Arlindo Machado analisa: "A arte, ao ser excluída dos seus guetos tradicionais, que a legitimavam e a instituíam como tal, passa a enfrentar agora o desafio da sua dissolução e da sua reinvenção como evento de massa" (2007: 30).

No Brasil, tivemos o Movimento Tropicalista, já citado no capítulo dois do presente trabalho, que desenvolveu as relações entre arte, mídia e protesto. Influenciados pelo período inicial da ditadura militar, quando a censura não amordaçava ainda os meios de comunicação, artistas de vários segmentos se uniram na tarefa de reinventar o Brasil sem os falsos estereótipos sobre os quais se edificavam as bases ideológicas dos militares. A grande mídia foi ocupada e transmitiu uma mensagem subversiva que dava uma "nova cara" ao Brasil e oferecia uma alternativa crítica para a formação da consciência do telespectador brasileiro.

> Seria, pois, numa dupla direção que encaminharia o exercício (no interior do mercado, dos meios de comunicação) de uma consciência crítica de consumo e do espetáculo. De um lado, há,

> de fato, uma ocupação tática intencional de todos os canais possíveis de difusão de massa; acompanhada, simultaneamente, por outro lado, de um continuado tensionamento interno desses meios, e de formas diversas de exposição consciente, de dramatização mesma dessa ocupação (SÜSSEKIND, 2007: 43).

O movimento provocou tanta visibilidade que teve todos seus líderes exilados nos anos de endurecimento do regime. Em 1979, com a liberdade de expressão devolvida aos brasileiros, o Grupo 3nós3[117] utilizou novamente a mídia para veicular eventos artísticos, tendo a cidade como palco. Os integrantes do grupo saíram à noite cobrindo com sacos de lixo as estátuas de São Paulo (fig. 131). No dia seguinte, ligaram para todos os jornais, já que sua obra só estaria completa com a veiculação nos meios de comunicação (ARANTES, 2007: 164). Outra ação foi vedar as portas das galerias com fita crepe e marcar com um X deixando um bilhete: "O que está dentro fica – o que está fora se expande". Essa necessidade de comunicação foi assim analisada:

> Para Ramiro, a manipulação da mídia, em paralelo à utilização da cidade como palco das intervenções, é um dos diferenciadores essenciais das práticas do grupo em relação a outros trabalhos desenvolvidos no ambiente urbano. Para eles a intervenção no espaço urbano só tinha sentido se ela pudesse, de alguma forma, reverberar no espaço dos meios de comunicação, construindo uma espécie de rede entre os espaços urbanos e o da mídia, e ampliando em escala a experimentação desenvolvida no espaço físico" (ARANTES, 2007: 164).

[117] Formado por Hudinilson Junior, Rafael França e Mario Ramiro.

Fig. 131 - **3nós3**, Ensacamento, 27/04/1979, 0 h às 5 horas. ”Documentação da 'Intervenção' realizada em monumentos públicos na cidade de São Paulo, contida no envelope “Poesia e Arte”. Disponível em: http://www.proec.ufpr.br/cultura/musa.htm. Acesso em: 30 jan 2008.

As obras citadas contêm elementos que encontramos também nas ações de Siron: arte, mídia, protesto e a cidade como palco. Lembramos as ações diante do Congresso que atraem a atenção dos meios de comunicação. As ações de Siron conseguem sair dos programas e cadernos destinados aos debates culturais e aparecem nos jornais televisivos, nos cadernos de política, cadernos das cidades e, constantemente, na primeira página dos jornais. É raro

encontrarmos exposições que tenham alcançado tamanha divulgação.

Analisando toda a produção das "ações" do artista Siron, podemos afirmar que foi alcançado o objetivo principal que as obras se propunham: apresentar à sociedade, pelos meios de comunicação, ações e assuntos que mereciam visibilidade, debate e até intervenções dos poderes públicos. Para essa massiva divulgação, Siron sacrifica a linguagem da chamada arte elitista e utiliza uma linguagem mais imediata compreensível a um público maior. Ao explicar a obra dos Caixões, declara: "Caixão e bandeira são duas coisas que todo mundo conhece, não há ninguém que não entenda" (FRANCO, 1990). É sua justificativa.

4.2. Linguagem da arte para a divulgação maciça

"Sem forma revolucionária não há arte revolucionária".

Vladimir Maiakóvski[118]

Cruzes, prisões, terços, caixões, fezes, ratoeiras, bandeiras, animais: objetos e realidades cotidianos, mas usados nas ações por sua carga simbólica. Quando aparecem, as palavras são de fácil entendimento: "SOS" ou "Liberdade Venezuela!" Até as datas são escolhidas intencionalmente atentando para os dias em que os jornais teriam maior interesse em discutir o assunto. A situação da mulher e da criança ganha espaço nos jornais no Dia Internacional da mulher (8 de março) e no Dia da Criança (12 de outubro). Vale lembrar a importância dos direitos humanos no aniversário da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (26 de agosto de 1789) e da adoção da Declaração Universal dos Direitos Humanos pela ONU (10 de dezembro de 1948). O Dia Internacional de Luta contra a Aids (1 de dezembro) é uma data propícia para discutir sobre a doença.

Siron utiliza essas datas como recurso para uma divulgação maciça, pois a escolha da data é, por si mesma, estratégia para a propagação da mensagem. Chega a realizar obras às pressas devido à urgência de expressar o que pensa a respeito de algo que acaba de acontecer e que gera impacto, como a obra "Liberdade Venezuela!", realizada na quarta-feira seguinte ao acontecimento no gramado em frente do Congresso Nacional, logo após o fechamento da rede de televisão venezuelana RCTV em 27 de maio de 2007. Ao querer

[118] Poeta russo. Um dos principais representantes da vanguarda futurista do início do século XX.

veicular protestos nos meios de comunicação, o artista tem que trabalhar com uma linguagem que se assemelhe à da publicidade: simples, objetiva, impactante e, o que é importante, tempestiva, enquanto ainda está na memória e na imaginação das pessoas.

A arte pode atuar no processo de questionamento e mudança da sociedade. Em momentos históricos, quando ocorrem mudanças sociais e políticas significativas, a arte pode se fundir nos protestos. E, nos protestos, o importante não é o aprimoramento da linguagem, mas a ampliação da comunicação e, "em todos os veículos de comunicação em massa verifica-se a tendência a uma linguagem mais e mais sintética, rápida, de assimilação instantânea." (GULLAR, 2006: 272). Assim se forma uma obra que usa uma linguagem simplificada, própria dos veículos nos quais elas serão inseridas e com o objetivo de divulgar questões compreensíveis pelos espectadores aos quais ela se dirige.

A linguagem utilizada pelo Movimento Tropicalista foi bastante criticada por expressar mais as vontades coletivas do que a busca desinteressada por um esteticismo estéril. Hélio Oiticica[119] já escreveu sobre essas suas preocupações como criador de vivências artísticas. "A exigência que gerou a obra, também a minha vivência em particular, foi de origem ética, antes de ser estética" (OITICICA, 2007: 219). Também Siron vê a necessidade do intelectual brasileiro em se preocupar mais com as questões sociais: "A intelectualidade brasileira está discutindo muito a estética e esquecendo da ética" (MORETZSOHN, 1990).

[119] Hélio Oiticica, principal artista plástico do movimento, é dele a criação do nome "Tropicália".

Lembrando, a Tropicália conseguiu quebrar a barreira da arte erudita. Firmou-se dentro da cultura da mídia e perpetuou sua mensagem política por meio da comunicação de massa. A linguagem, muito criticada na época, era simplesmente um instrumento. O que a diferiu da produção conhecida como Pop foi o caráter das obras possuidoras de teor crítico em relação à condição brasileira, o que refletia o caráter revolucionário da época. O embate provocado pelo uso das guitarras elétricas nos *shows* de música popular foi um ponto culminante das discórdias entre quem pregava a veiculação em massa *versus* a erudição da linguagem dos movimentos puristas da esquerda brasileira.

As ações de Siron também são resultados de um trabalho coletivo. Começam no ateliê, onde vários ajudantes estão à disposição do artista, e depois seguem para a transportadora. No local de exposição, que normalmente é Brasília, ocorre o que Hélio Oiticica chamou de "categorias transformadoras": a obra recebe invariavelmente a leitura de fotógrafos e cinegrafista, sem falar da interpretação de jornalistas e redatores, antes de sua finalização em jornais impressos e televisivos. Nessa altura, os processos de criação já não estão somente sob a responsabilidade do artista. Diante disso, o mesmo Siron, depois de um dia em que realiza uma ação, corre para ver "como ficou" nos jornais. Podemos dizer, portanto, que a obra leva a assinatura do artista Siron, pois a criação e a responsabilidade da execução foi dele, mas não seria possível a concretização da obra sem a participação dos vários atores. Oiticica já pensava nessa multiplicidade de vozes que recaiam sobre as "ações" tropicalistas, que se davam nos *shows* televisivos (fig. 132):

> O próprio fato de existir um contexto ambiental no qual a ação se dá (o cabaré e a filmagem *in loco*) e ser esta ação "filmada"

> e depois "levada à TV", já inclui, na experiência, uma série de "categorias transformadoras" – cada face-fase de ação é revelada, é dada à percepção de um modo: a ação local, e filmada, e levada à TV etc. A totalidade aí não se reduz a um *happening* isolado, a algo que acontece como se fora uma obra polidimensional – era, sim, uma totalidade que existia e existe na medida em que é "vivida" nas suas múltiplas aparências, ou vivaparências – nela mesma, no filme, na transmissão de TV, e quantas outras forem possíveis, tais como as relações poetizadas o setoriadas de cada vivência individual daí geradas, como um cosmos enedimensional: estruturas abertas transformáveis pela participação (OITICICA, 2007: 252).

No resultado deste trabalho coletivo, a importância do julgamento estético fica aquém da reação por parte do público sobre a questão levantada. Esse questionamento da importância dos artistas perante a sociedade serviu como base para as reflexões suscitadas, nos anos 60, por Ferreira Gullar, que forneceu a base teórica para a formação do movimento neoconcreto e, consequentemente, da Tropicália. Oiticica nos apresenta os fundamentos teóricos pela sua perspectiva:

Gullar foi, sem dúvida, o maior incentivador para que os artistas assumissem uma posição ativista através da arte. Em sua visão, a linguagem escolhida tem o objetivo de atingir maior público.

> Mas como escrever para uns poucos, agora, quando milhões poderiam interessar? É a própria sociedade de massa, é a presença ativa do povo que põe em questão as artes de elite, como põe em questão a própria elite com seus valores materiais e espirituais (GULLAR, 2006: 265).

A apologia do artista participante, com a arte veiculada na mídia de massa, faz com que Gullar enalteça a produção de Siron, dizendo que sua obra ilustraria toda sua teoria sobre a arte participante. Em depoimento no ateliê

do artista, diante da primeira montagem da bandeira dos caixões, Gullar diz:

> Eu mais uma vez me comovo diante do trabalho de Siron Franco. Essa bandeira surpreende, carne e morte do povo brasileiro, que ele inventou aqui, só vem comprovar uma coisa que eu sempre pensei do Siron desde que vi os primeiros trabalhos dele e que tenho acompanhado e que tenho reafirmado, acompanhando o trabalho do Siron, que é esse artista brasileiro de verdade, não por ser verde e amarelo, não por chauvinismo, mas por identificação com a sua terra, com a sua gente, com a sua cultura, com os problemas, com o sofrimento e com a luta do povo [...] Eu acho que Siron é um dos maiores artistas já nascidos no Brasil por essa identificação e pelo seu talento [...] O que para mim é muito gratificante porque eu passei também minha vida inteira a lutar por isso: por uma arte identificada com o Brasil, que falasse do Brasil. Um arte que tivesse a nossa cara, como o próprio Siron há pouco dizia: Se a gente não tem a nossa cara, quem é que vai nos identificar? Quem é que vai ao menos nos levar em conta? É isso ai: a arte do Siron é a cara do Brasil (GULLAR, 1990; entrevista em anexo).

Em trecho do seu livro *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (2006: 292), Gullar afirma: "A aceitação crítica da linguagem da arte de massa é decorrente natural de uma visão cultural participante da atualidade". Essa participação, porém, nem sempre é encarada dessa forma. A ligação com a mídia faz com que Siron seja frequentemente criticado. Não raro, sua atitude é interpretada como uma forma de oportunismo político, apesar do artista nunca ter-se engajado nessa atividade.

4.3. A imprensa polêmica e sempre presente

"Mas como escrever para uns poucos,

agora, quando milhões poderiam interessar?"

Ferreira Gullar[120]

Siron Franco é, sem dúvida, um dos artistas brasileiros que mais atraem polêmica. No início de sua carreira, as figuras grotescas que produzia incomodavam, e por isso vendia principalmente madonas e retratos. A série "Semelhantes" e outras obras produzidas na década de 70 não foram de fácil entendimento, mas consagraram o artista no ambiente cultural brasileiro. A obra "Fábulas de Horror" (fig. 132) gerou o único prêmio internacional que a Bienal de São Paulo, em 1975, concedeu a um artista brasileiro, prêmio que mais fomentou sua carreira. A partir daí, segundo o artista, ganhou todos os concursos e salões brasileiros do período, o que lhe deu condições, ao ganhar o Prêmio de Viagem do primeiro Salão Global da Primavera, de viajar para o exterior.

Fig. 132 - **Siron Franco**. *Festa* (pintura da série "Fábulas de horror"), 1975, óleo sobre tela, 120 x 150 cm. Fonte: ADES, 1995: 73.

[120] (2006: 265).

A notoriedade veio pelas causas que abraçou, principalmente a ambiental. A aclamação de uns incomoda outros. "Siron a [sic] muito tempo saiu do anonimato. Pode ser este um dos motivos, uma das causa das críticas sistemáticas. Sua notoriedade incomoda e chama a atenção" (AZEREDO, 1987). Siron reconhece que essa notoriedade sempre foi alvo de críticas, mas, como afirma em uma entrevista a Agnaldo Farias, não se incomoda:

> Sempre me envolvi muito com a questão ambiental daqui e isso fez com que eu acabasse muito conhecido pelo povo. Sou mesmo uma pessoa conhecida. Você pode pegar qualquer motorista de taxi que os caras me conhecem, sabem da minha luta. E ela começou num mural que a polícia destruiu. Sempre tive um envolvimento total assim com a cidade e, particularmente, no que se refere à questão ambiental, com o país."
>
> AF – O que valeu comentários por parte de alguns críticos de que você estaria fazendo ilustrações e não arte, além de ser uma demonstração de oportunismo político.
>
> SF – É verdade, isso sempre aconteceu, sempre falaram. Mas eu acho que quando você sente e faz por impulso, você nem liga se estão falando (FRANCO, 2006-2007: 50).

Incomodar nunca foi problema para Siron. Diante de um quadro, cada um pode trocar argumentos a favor ou contra a qualidade estética das obras. Mas não há como negar a importância da obra de Siron para o cenário artístico brasileiro. Entretanto, em se falando de Siron Franco, dificilmente alguma discussão desfavorável a sua obra desassociará sua pintura de seu mito pessoal, principalmente quando se entra nas questões políticas por ele levantadas.

Num artigo da revista *Veja*, Ângela Pimenta (1998) chama Siron de "Suvenir Engajado" e qualifica sua obra de "caricata e literal". E insiste: "Se trata de um caso de

artista supervalorizado, cujo prestígio se deve às causas que abraça, e não ao talento.” Siron confessa ter tido um desgosto de ordem pessoal com a jornalista, mas conta que, na semana seguinte, a editora da revista ligou dizendo ter recebido uma enorme quantidade de cartas desqualificando a matéria.

Mesmo tendo gerado essa discussão acerca da pintura, é evidente que a maior parte das críticas são oriundas do fato de Siron envolver-se em questões sociais e políticas. As “ações” são as obras mais criticadas por alcançarem muito além do circuito artístico. Ao sair da seção cultural e aparecer na primeira página dos jornais, sem falar do destaque que as “ações” do Siron podem ganhar ao aparecer no *Jornal Nacional*, não faltam pessoas que rotulam o artista de oportunista e o chamam de "marqueteiro".

O artista normalmente não dá importância às críticas. Prefere continuar seu trabalho, com a televisão sempre ligada no noticiário. Quando alguma notícia ou imagem o afeta, é a dica para o aparecimento de uma obra. Várias pinturas surgiram assim, inclusive a série “O que vi pela TV”, que reinicia constantemente. Algumas vezes, porém, o que foi apresentado pela televisão exige que se dê destaque ao fato noticiado, o que leva não à criação de um quadro, mas à proposta de uma “ação”, o que já foi concretizado várias vezes. E quando Siron decide realizar uma “ação”, não há nada que o faça mudar de ideia. Falta de tempo? Contas a vencer? Não há justificativa para cortar o impulso. A obra tem que ser realizada com a emoção gerada pela revolta suscitada pela notícia. A produção da obra começa com uma maratona de telefonemas para engajar amigos, entidades, jornalistas e pessoas interessadas. No ateliê do artista, todos estão em ritmo frenético para a produção

material. O descanso, só depois que a obra está nos jornais.

Financeiramente, Siron arca com os custos das suas ações. A venda de quadros financia a produção. Não aceita ajuda e questiona: "Como posso fazer alguém patrocinar uma indignação minha?" (FRANCO, 10 jan. 2009). Com certeza, essas aparições nos meios de comunicação não trazem benefícios financeiros, já que a cotação de seus quadros está fixada pelas regras do mercado.

Não podemos esquecer os jornalistas que afirmam o contrário.

> Siron Franco é um pintor (vá lá, artista plástico) de gênio. É indiscutível. Mas suas chamadas "intervenções" são, em geral, ridículas. Ao transportar um tronco de madeira, para dizer que está defendendo o meio ambiente, prova que é um provinciano travestido de cosmopolita. Coisa para enganar inglês do Greenpeace. O fato é que Siron ganha (muito) dinheiro produzindo "obras" de qualidade duvidosa. Infelizmente, sua verdadeira arte, a pintura, não lhe dá tanto dinheiro. Daí as jogadas de mestre, como o infantilizado símbolo criado para a Estação de Tratamento de Esgoto de Goiânia. Pueril, mas, evidentemente, caro. "Custou 50 mil reais para os cofres públicos", conta um ex-dirigente da Saneago. Espantoso. Só não se pode dizer, porém, que Siron é picareta. Não é. Ele tem um preço. Se o mercado aceita o preço, até por determinadas intervenções primárias, que ganham loas dos críticos, o problema é do mercado (BELÉM, 2007).

Nessa nota, há informações que não são verdadeiras, a começar pelo preço da obra "H2O", 2003, sem dúvida uma das obras mais polêmicas criada pelo artista. Encomendada pelo Governo de Goiás para a sede da SANEAGO (Saneamento de Goiás), o artista diz ter sido contratado para fazer uma obra que ilustraria o trabalho de saneamento do estado. Aliás, o custo da obra foi maior do que o divulgado pelo jornalista.

Sobre a obra "Para Tauari *(In Memoriam)"*, 2008, feita com o "tronco de madeira" citado acima, o jornalista esqueceu de se informar que a árvore já tinha percorrido várias cidades do Brasil dentro de um projeto do Greenpeace. Siron produziu a obra sem cobrar nada pelo seu trabalho e até contatou um amigo que doou os monitores de televisão que foram encaixados no tronco. A ONG só custeou os gastos de produção, tendo encomendado o vídeo-instalação, pois era de seu interesse ter uma obra significativa para ser levada à Alemanha na conferência da ONU sobre biodiversidade.

Siron prefere não responder a críticas como a que foi apresentada acima. Ao entrevistá-lo, perguntei o que teria a dizer aos que rotulam seu trabalho de oportunismo político. Respondeu: "Nada!", e acrescentou um longo silêncio. Perguntado se usa as causas sociais para aparecer, afirmou que o objetivo é exatamente esse: fazer um protesto é chamar a atenção para uma causa, portanto "aparecer". Obviamente há uma promoção; argumenta, porém, que essa promoção se diferencia do "*marketing* pessoal". *Marketing* pessoal, esclarece, é quando você se autopromove simplesmente, sem produzir algo relevante, como nas colunas sociais.

Siron Franco confirma que só "apareceu" à custa do trabalho. Realmente, até as notas das colunas sociais, quando falam de Siron, normalmente noticiam que está inaugurando, produzindo ou criando alguma obra em algum lugar. Segundo o artista, "jornalista não é burro!". Em sua opinião, os jornalistas não teriam dado tanto espaço para ele se a sua produção fosse só "*marketing* pessoal". Se ele aparece, é porque o que ele está mostrando, no julgamento dos jornalistas, merece ganhar esse espaço.

Olhando de outra perspectiva, a mídia pessoal ganhada por essas obras pode ser considerada até negativa. O intuito das ações é mais uma tentativa de ajudar, de alguma forma, para a solução de problemas e não fruto de uma vontade narcisista de aparecer na televisão. O que sempre acompanham uma ação do artista são comentários negativos. E essa crítica não é recente, como pode ser confirmado por um texto do jornal *O Popular* de 1987.

> Consagrado nacional e internacionalmente, Siron Franco, entretanto, é alvo das mais acirradas críticas feitas a um único artista plástico em solo goiano. Os chamados "novos" não aceitam Siron e as críticas atingem seus amigos, sua postura e não perdoam nem mesmo um tombo ocorrido em Brasília: tudo, dizem uns, é "vontade de aparecer e estar sempre na onda". Antes, Siron Franco participava das controvérsias, respondia aos autores das críticas (quando estes se identificavam) e participava de um longo e cansativo processo polêmico. Hoje, quase isolado em seu atelier, numa chácara do Jardim Novo Mundo, Siron não briga mais (AZEREDO, 24 jan 1987).

Siron nunca deixou de seguir sua consciência e fazer o que acha certo. A produção das obras é dispendiosa e já foi reconhecido que o artista não estaria "em condições de esvair-se em reais" (WERNECK, 2008, P.86). Mas o impulso de fazer é maior do que a preocupação com problemas financeiros. Siron segue se autopatrocinando:

> A exemplo de instalações anteriores, essa bandeira [de caixões] também foi feita com recursos do próprio Siron, que se autopatrocina e investe em sua necessidade impulsiva e constante de criação. (MORAIS, 1990).

Refletindo sobre a crítica negativa, "não há como negar que o mundo da arte desaprova sutilmente os artistas que escolhem a interação como seu meio de comunicação, em vez do olhar desincorporado." (GABLIK, 2005: 609). A crítica também atinge a postura de Siron que não ignora as

necessidades das pessoas que encontra. Ele diz que todo dinheiro que ganhou distribuiu a quem estava ao seu lado, não sendo coisa rara encontrar pessoas que afirmam ter sido ajudadas de alguma forma pelo artista. Prova disso são muitos de seus trabalhos doados a instituições culturais e filantrópicas, às vezes vendidos em leilões beneficentes ou destinados a pessoas que precisavam custear algum tratamento médico. Além disso, várias obras foram criadas ou licenciadas graciosamente para capas de livros ou para a divulgação e comunicação de eventos culturais, acadêmicos e religiosos. A criação de camisetas e outros brindes é também uma forma que o artista adota para ajudar instituições de caridade.

Suas ações, inicialmente produto de indignações pessoais, foram estimuladas por amigos e entidades que passaram a solicitar ao artista a sua realização. Atrás de visibilidade na imprensa e para agregar arte a seus protestos, entidades como o Fórum Nacional de Direitos das Crianças e dos Adolescentes (DCA) e o Grupo pela Vidda convidaram Siron para que participasse de seus manifestos. Para elas, foram produzidas as ações com as crianças que formaram o SOS (1991) no gramado do Congresso e a passeata com o terço gigante (1993). A "Vaca Louca" (2001) foi idealizada a pedido de um amigo pecuarista, quando o Canadá fez um boicote à carne brasileira; "Notícias Crucificadas" é resultado de um pedido feito por uma mãe que teve sua filha cruelmente assassinada e pretendia, com a obra, fazer com que a mídia reapresentasse o acontecimento ampliando a repercussão sobre o caso.

Os pedidos não resultaram somente em "ações". A comoção pessoal, junto à nacional, pela morte do índio Galdino, que em 1997 foi queimado vivo por adolescentes de Brasília, impulsionou a escritora Vera Brant a ligar para

Siron, convocando-o: "Temos que fazer alguma coisa!". O resultado foi o monumento colocado no local da morte, onde indígenas se reúnem no Dia do Índio para relembrarem o ocorrido (fig. 133).

Fig. 133 – **Siron Franco**. *Monumento ao Índio Galdino*, instalado na "Praça do Compromisso" onde os adolescentes atearam fogo no índio. Brasília, 1997. Foto Luis Dantas. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Praca_do_Compromisso_01.jpg. Acesso em: 17 nov. 2008. [121]

A maior participação do artista em uma causa social, conforme dissemos anteriormente, foi quando ocorreu o acidente do "Césio-137". Siron forneceu todos os detalhes sobre o local da tragédia aos jornalistas; foi o representante escolhido pelas vítimas para dialogar com o governador da época e o seu ateliê se transformou em centro de informações sobre o acidente. Apesar de todo o empenho pessoal, seu envolvimento foi criticado. Um exemplo das críticas dirigidas ao artista é uma poesia publicada no jornal *O Popular*, da qual reportamos uma estrofe:

> E pintam, sobretudo
> bordam
> e transbordam de vaidade
> usam a terra como tinta
> e dão palpites

[121] As pichações são posteriores.

> sobre fissão / confusão
> física / tísica
> mamão / comichão
> e sobretudo tratam de ficar
> mais tempo na roda viva
> da comunicação,
> do que Pelé
> em todos os seus
> jogos e jogadas:
> - estão, portanto, no direito
> cívico e vivaldino
> de faturar alto
> na mídia eletrônica.
> (FELÍCIO, 1987)

Não está claro o faturamento alto ao qual se refere o texto acima, principalmente porque as obras pintadas com terra na época foram realizadas com o objetivo de arrecadar recursos para as vítimas do Césio.

Apesar de Siron evitar o mais possível responder às críticas, na publicação do Governo do Estado de Goiás, *Goyaz Cultura* de nov./dez. 1987, encontramos um depoimento intitulado "A ótica da época", onde o artista desabafa:

> Eu soube que estavam pixando meu envolvimento. Acho que as pessoas que entraram nessa, vão simplesmente deixar registrada sua pequenez: porque ser solidário, pintando, escrevendo é muito fácil. Dar dinheiro para um orfanato é muito mais fácil que ficar o dia inteiro nele, trabalhando.

Nos últimos anos, acontecimentos não muito agradáveis fizeram com que a imagem do artista aparecesse várias vezes em noticiários. O Monumento às Nações Indígenas, além de saqueado, foi totalmente destruído (fig. 134) por pessoas contrárias às posições tomadas pelo artista e seu ateliê

foi alvo de sucessivos roubos. Por não conseguir prender os ladrões ou, quando presos, a justiça não se mostrar empenhada em sua detenção, Siron prefere não chamar mais a imprensa quando acontecem episódios similares. Os maledicentes mais criativos disseram que os assaltos eram uma invenção de Siron para atrair, mais uma vez, a atenção da mídia. Na realidade, aproveitando-se dessa mídia negativa, *marchands* mal intencionados tentaram abaixar a cotação das telas pelo fato de várias delas estarem nas mãos de criminosos.

Fig. 134 – **Siron Franco**. *Monumento às Nações Indígenas.* Fotografia aérea do monumento destruído por vândalos, 2006. Fonte: Arquivo do artista.

Porém, percebe-se que a arte produzida por Siron provoca muito mais repercussão positiva do que negativa. Pode-se afirmar que a mídia nacional gosta do artista. Prova disso foi a repercussão positiva de sua última exposição individual itinerante, depois de 10 anos sem expor pinturas novas, que aberta no Museu Oscar Niemeyer de Curitiba, passou pelo Instituto Tomie Ohtake de São Paulo e no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2007.

A obra de Siron está em praticamente todos os acervos dos museus brasileiros e colecionadores como Charles Cosac, Justo Werlang, Michael Naify e Jorge Gerdau guardam uma parcela interessante da produção do artista. Os críticos de arte sempre enalteceram a produção. Podemos citar os brasileiros Ferreira Gullar, P. M. Bardi, Frederico Morais, Walmir Ayala, Millôr Fernandes, Olívio Tavares de Araújo, Alfredo Aquino, Agnaldo Farias. Podemos citar também os críticos estrangeiros: o espanhol Gabriel Pérez-Barreiro e o francês Marc Jimenez expressaram sua admiração pelo artista. Em 1996, uma das mais prestigiadas críticas da arte latino-americana, a inglesa Dawn Ades, escreveu um livro sobre o artista, garantindo a repercussão internacional da obra de Siron presente em importantes museus espalhados pelo mundo.

Tudo que gera polêmica encontra pessoas que enaltecem e outras que desprezam. Siron é um artista polêmico: agrada e desagrada. Suas obras criam celeumas, mas nem por isso ele deixa de ser considerado uma presença importante na cultura brasileira. Mesmo alguém que tem criticado obra sua, reconheceu, em outros tempos, a significância do artista:

> Já me disseram que Siron é visionário, megalomaníaco e que adora propor idéias mirabolantes. Deve ser mágoa de quem nada produz e, portanto, tem tempo para matraquear a vida alheia. Não conheço o artista pessoalmente, mas penso que o fato de ser visionário e megalomaníaco, se isso for verdade, é até bom. Os realistas exacerbados e os que não sonham grande nunca fizeram algo de realmente revolucionário (BELÉM, 1988).

Conclusão

O *Dicionário Houaiss de Língua portuguesa* define ativismo como sendo "qualquer doutrina ou argumentação que privilegie a prática efetiva de transformação da realidade em detrimento da atividade exclusivamente especulativa, frequentemente subordinando sua concepção de verdade e de valor ao sucesso ou pelo menos à possibilidade de êxito na ação". Na acepção política, o mesmo Dicionário define ativismo como sendo "propaganda a serviço de uma doutrina ideológica, partidária, sindical etc.". Ao tentarmos dar uma conotação às ações de Siron Franco, que constituem uma grande parte de seu fazer de artista, consideramos que se enquadram perfeitamente na definição porque expressam o seu ideal de ajudar na transformação da realidade social.

Às vezes, nas ações realizadas junto com movimentos sociais, por serem obras mais interessadas no protesto em si do que na produção de obras de arte, o artista chega a sacrificar o valor estético e privilegia o conteúdo "ideológico" do grito de repulsa contra as mazelas sociais. Mesmo assim, é sempre o artista que entra em campo. Consciente dos objetivos de suas ações, nessa junção das funções da arte e da contracultura está o mérito do que é proposto à consideração da sociedade: uma crítica e uma proposta de mudanças apresentadas pela arte conectada com os anseios da sociedade.

Perceber como a arte se vincula à personalidade de seu criador é algo sedutor. Neste trabalho, focamos o lado ativista de Siron Franco, cuja obra tem como característica, entre várias outras, linguagens múltiplas e

a capacidade de constante reinvenção, fruto da inquietude do artista em constante frenesi de criação.

A mensagem que o artista quer levar à sociedade para sacudi-la de seu torpor, apatia moral e ignorância frente a graves problemas não pode ficar circunscrita a poucas pessoas do círculo do artista ou do mundo artístico. A personalidade expansiva do artista projeta-se na necessidade de comunicação que é inerente a sua obra. É por isso que Siron faz questão de que a mensagem que anuncia com sua obra tenha ampla repercussão, seja veiculada pela imprensa e ocupe os meios de comunicação de massa.

Ao analisarmos as ações realizadas pelo artista, percebe-se que muitas vezes a linguagem perde o requinte estético em favor da objetividade e clareza didática, as ações chegando a ser quase peças publicitárias. Entretanto, nessa hora percebemos que o conjunto da obra nos abre para uma ampliação do conceito de arte, enfocando a questão de como a arte pode servir para mudanças efetivas na sociedade. Ao utilizarem estratégias empregadas mais por movimentos sociais do que por artistas, o objetivo agora pode ser considerado mais político do que artístico, ainda que os artistas engajados nas ações não abdiquem de sua condição de artistas e se apresentem à sociedade como artistas preocupados com a situação social.

Ao acreditar que com suas obras pode fazer algo pela sociedade, fica manifesto o lado romântico e nobre do artista, mas também fica evidente uma certa coragem em acreditar no ideal, pois essas ações atraem críticas e polêmicas de quem não comunga com os mesmos ideais ou até não concorda com as estratégias usadas. A grande divulgação dos protestos gera uma vulgarização presente em discursos a respeito dessas obras e, muitas vezes, as críticas chegam até a atingir questões pessoais.

A função ativista encontrada em várias outras artes, como a literatura, música e cinema, é manifesta e incontestável, algo que nem sempre é tão diretamente percebida nas artes plásticas. Nas ações de Siron, as questões conceituais ou estéticas ficam em segundo plano, o que torna digna de consideração a audácia do artista em produzir obras tão impulsivas e polêmicas nascidas do sonho da transformação de uma sociedade anestesiada e insensível.

A insurgência é característica do artista que fica evidente quando funde arte e protesto, mescla já trabalhada pelas vanguardas artísticas e pela contracultura. Siron mostra outra forma de criar a arte política e pública que gera polêmica e que alcança uma difusão inédita para obras de cunho plástico.

Em nossa dissertação, analisamos as ações/instalações "Bandeira de Antas", a passeata do acidente do Césio, as instalações "Garimpo", "Gente de Fibra" e "Arqueologia do vegetal". Finalizamos com a vídeo-escultura "Para Tauari *(In Memoriam)*": obras muito diferentes na execução, mas que se aproximam no objetivo. Todas questionam as mazelas cometidas contra o planeta terra e se inserem numa categoria artística inovadora. Essas ações de arte política e pública executadas por Siron preocupam-se com o social numa tentativa de provocar um exame de consciência nos espectadores e levá-los a mudar suas atitudes e comportamentos.

Analisando o conjunto da obra, percebemos que o tema ecológico não é o único em que o artista se empenha, mas merece destaque por sua ênfase. A linguagem publicitária das ações de protesto em vias públicas influenciou as obras produzidas dentro do ambiente institucional: tanto nessas como naquelas fica claro o clamor contra a degradação do meio ambiente. O importante nessa produção é analisar o

conjunto da obra e ver que a arte ainda se compromete com a construção de uma sociedade melhor e se engaja em causas que merecem o nosso empenho.

Nesta dissertação fizemos uma análise focada na estratégia de divulgação utilizada pelo artista. Apresentamos algumas possibilidade de leituras dessas obras mas, com certeza, o tema não se esgota. Na espera de outras interpretações de futuros pesquisadores, aqui foi exposto algo a respeito do momento histórico em que as obras foram realizadas e foram analisadas a partir de algumas referências teóricas. Ainda que grande parte das obras tenham sido produzidas a partir de um impulso do protesto, elas permitem várias outras leituras e interpretações. O presente trabalho se empenhou principalmente em apresentar as obras perpetuando, então, um pouco mais, o protesto que se eleva contra as causas da degradação do meio ambiente, embora tenhamos consciência de que há e haverá motivos para sempre novos protestos e manifestações.

Siron está constantemente agitado por idéias novas e busca os meios para realizar os projetos que surgem nas mais diversas áreas, principalmente a ambiental. Colocamos aqui algumas possíveis futuras "notícias" de ações ligadas ao meio-ambiente que o artista pretende realizar:

a) A vídeo-instalação "Beleza Presa" (fig. 135): nove vídeos-esculturas em forma de casas. Cada casa, de chapas de ferro medindo 70 cm na lateral e 65 cm de altura, são as gaiolas em que são presos animais destinados ao comércio. A instalação pretende denunciar o tráfico de animais, triste realidade brasileira, exibindo filmes de animais brasileiros presos.

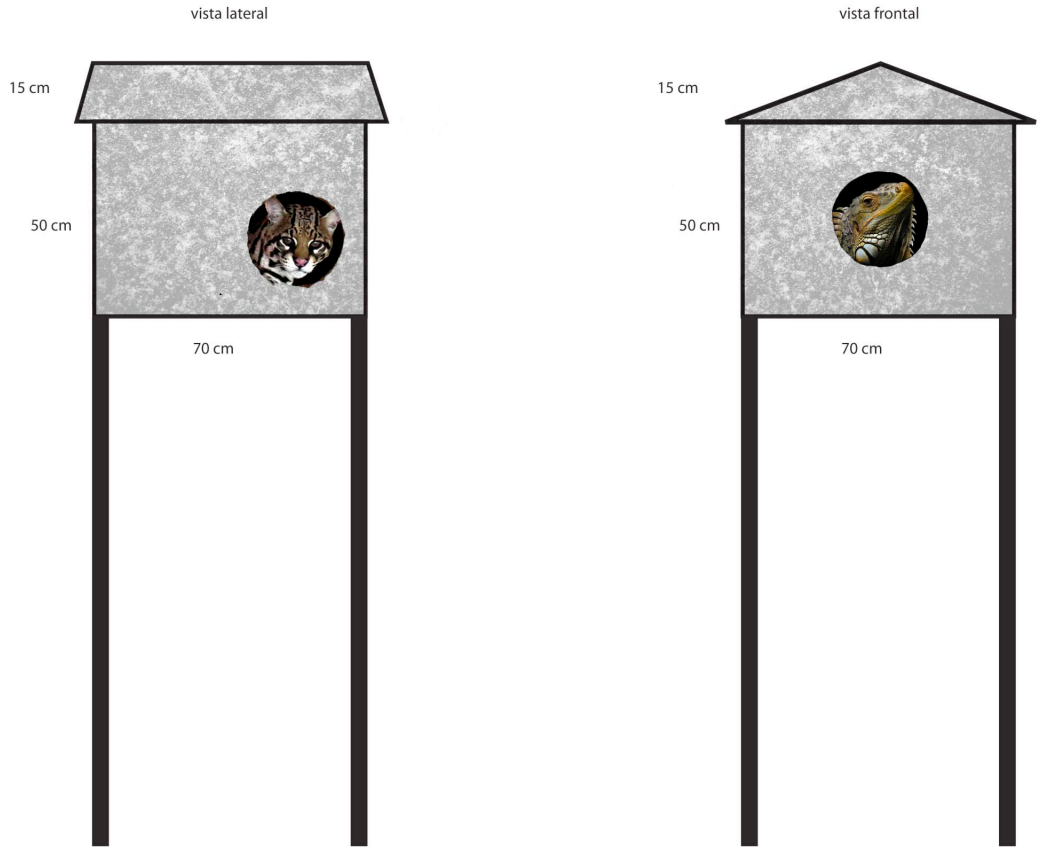

Fig. 135 – **Siron Franco**. *"Beleza Presa"*, 2008.[122]

b) Uma instalação formada por trezentas árvores levantadas com estruturas de ferro e cobertas por jornais, "plantadas" na Explanada dos Ministérios, em Brasília, em protesto contra as queimadas que transformam o cerrado em pasto para o gado e em plantações de soja.

c) Em associação com o Instituto Rizzo, Siron Franco pretende proceder ao plantio de um milhão de árvores - cem mil por ano - em áreas públicas de Goiânia e de Aparecida de Goiânia, cidade onde se encontra o ateliê do artista.

d) Em Brasília, com o objetivo de incentivar as pessoas a produzirem seus próprios alimentos, projeta-se uma instalação constituída por 3000 vasos com mudas de diversas plantas frutíferas comestíveis ou medicinais, que serão distribuídos nas escolas (fig. 136).

[122] Imagens de projetos encontrados no arquivo do artista.

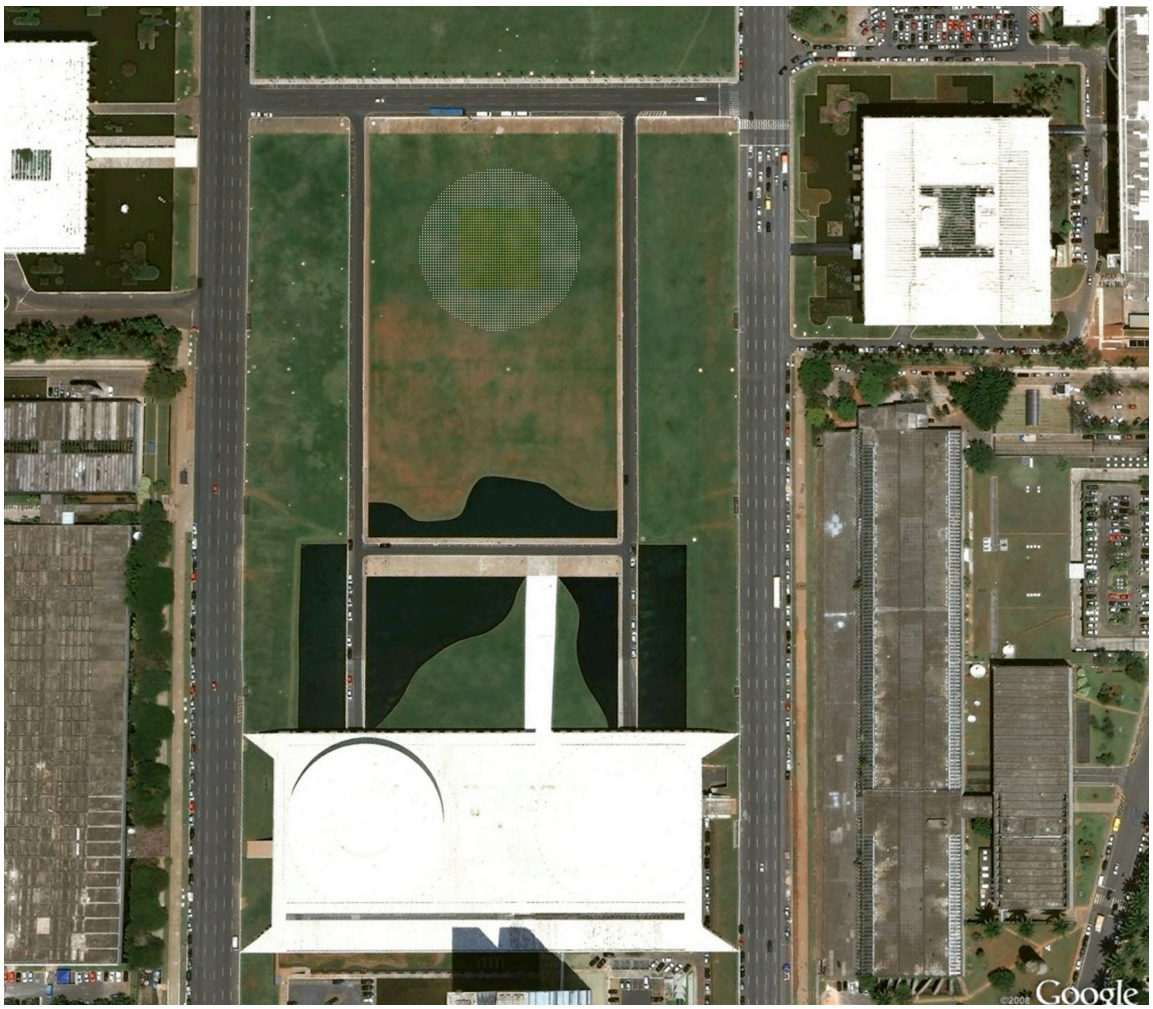

Fig. 136 – **Siron Franco**. Projeto para instalação, 2009.
Os pontos brancos e amarelos indicam como serão colocados os vasos com as plantas do cerrado. Fonte: Arquivo do artista.

Muitas são as obras a serem realizadas, o que faz com que o estudo a respeito do artista Siron seja obrigatoriamente inconcluso e em contínua evolução. Mesmo não esgotando a análise, podemos afirmar que sua obra ainda abre caminhos novos e promete se diversificar cada vez mais. Enfim, pelo fato de muitas obras ainda serem produzidas e o estudo delas reservar surpresas e novidades, este trabalho é simplesmente uma contribuição provisória.

Referências

ABRAMO, Radha. À flor da terra, Instalação de Siron Franco denuncia tragédia ecológica. Artes Plásticas. **IstoÉ Senhor**, São Paulo, 09 maio 1990. p. 64.

ABRUCIO, Milton Jr. Dia da Terra é comemorado hoje em 134 países. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 abr. 1990.

ADES, Dawn. **Siron Franco**: Figuras e Semelhanças, Pinturas:1968-1995. Rio de Janeiro: Editora Index, 1995.

ALMAZÁN, Yayo Aznar; CLAVO, Maria Iñigo. Arte, política y activismo. In: GERALDO, Sheila Cabo (Ed.). **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento. Rio de Janeiro, ano 8. v. 1, n. 10. p. 65-77. jul. 2007.

ALMEIDA, Luciano Filho. A arte engajada de Siron na Unifor Plástica. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 14 nov. 1990. Caderno 3, p. 1.

ALTUNA, Josu Larrañaga. Acerca de la Condición política de lo artístico em la sociedad del conocimento. In: GERALDO, Sheila Cabo (Ed.). **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento. Rio de Janeiro, ano 8. v. 1, n. 10. p. 7-19. jul. 2007.

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.

AMARAL, Lílian. CorpoPoético: uma cartografia do lugar. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org). **Espaço e Performance.** Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. p. 49-62.

AMARO, Aurézia. A arte para romper cercas. **O Popular.** Goiânia, 14 set. 1989.

AMBRIZZI, Miquel Luiz. **Caminhos Cruzados. Artistas entre Viagens, Olhares e tempos:** Arte e Ciência na expedição Langsdorf – Séculos XIX e XX. Goiânia: UFG, 2006. 191 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás.

ANTAS abrem o caminho. **Jornal de Brasília**, Brasília, 04 mar. 1986.

ARANTES, Priscila. Espaço urbano, investigação artística e a construção de novas territorialidades. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org). **Espaço e Performance.** Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. p. 153-170.

ARANTES, Suely. Cidade pára no Dia de Luta. **Diário da Manhã.** Goiânia, 01 dez. 1993. Capa; Caderno Especial, p. 4.

ARAÚJO, Emanuel. Siron – Um Grito Destituído? In: **Siron Franco; Intolerância.** (catálogo) Memorial da Liberdade. Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, julho de 2002.

ARAÚJO, Marco de. Reflexões sobre a prática artística pós-moderna brasileira. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 261-278.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **O Olhar Amoroso**: textos sobre arte brasileira. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

A REVOLTA: Frans Krajcberg (catálogo). Museu metropolitano de Arte de Curitiba, 1995.

ARTISTAS instalam suas fibras no Sesc Pompéia. **Hora do Povo**, São Paulo, 31 ago. 1990.

ARTISTAS promovem show para ajudar. **O Popular**, Goiânia, 16 out. 1987. Cidade/Estado, p. 7.

AZEREDO, Rachel. Siron Franco: Quando um homem cansa e refaz o mundo. **O Popular**, Goiânia, 24 jan. 1987. Magazine, p. 10.

BADERNA, Marietta. Apresentação. In: INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Situacionista**: teoria e prática da revolução. Tradução Francis Wuillaume, Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

BARDI, Pietro Maria. Espontâneo Polemista. In: FONTELES, Bené. **Cozinheiro do tempo**. Brasília: O Autor, 2008 (Publicado originalmente em IstoÉ Senhor – 30 maio 1990). p. 223-224.

BARROS, Manuel. **Livro Sobre Nada:** Arte de Infantilizar Formigas. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália:** Uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BEATRIZ, Maria. Marés Negras, um problema actual!! Via Verde. 29 jan. 2009. Disponível em: <http://blog.ccbi.com.pt/blog/viaverde.php?blogid=39&archive=2009-1-29;%20acesso%208%20mar%202009>. Acesso em: 10 mar. 2009.

BELÉM, Euler. Revoluções famintas devoram seus filhos. **Diário da Manhã**, Goiânia, 04 set. 1988. DM Especial, p. 15.

_____. O Oportunismo de Siron Franco. **Jornal Opção**, Goiânia, 16 a 22 dez. 2007. Imprensa.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. (Obras escolhidas; v. 1) Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107.

BERGAMO, Mônica. Vaca Malhada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 fev. 2001. Folha Ilustrada, p. E2.

_____. Noventa Graus. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 14 mar. 2005. Folha Ilustrada, p. E2.

BEUTTENMÜLLER, Alberto. In: FONTELES, Bené. **Cozinheiro do tempo.** Brasília: O Autor, 2008. p. 301.

BISHOP, Claire. **Installation Art:** A Critical History. Nova York: Routledge, 2005.

BORER, Alain. **Joseph Beuys.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BRENSON, Michael. Perspectivas da Arte Pública. p. 16-29; Debates. In: MIRANDA, Danilo Santos de (Coord.). **Arte Pública:** Trabalhos apresentados nos Seminários (?) de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil – Estados Unidos. São Paulo: SESC, 1998.

BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo.** Paris, 1924. Disponível em: <http://www.culturabrasil.pro.br/breton.htm>. Acesso em: 10 jan. 2009.

BUORO, Anamelia Bueno; KOK, Beth; ATIHÉ, Eliana Aloia. **Cicatrizes:** A arte e a natureza em obras de Frans Krajcberg, Siron Franco, Roberto Burle Marx. São Paulo: Companhia Editoria Nacional, 2007. Coleção Arte na Escola – O Leitor de Imagens.

CALAGE, Eloí; FRANCO, Siron. Intervenção plástica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 out. 1987. Capa, Caderno B, p. 4.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas:** Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 2. ed. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CARDOSO, Patrícia. Fantástico show da arte na Bienal. **O Popular**, Goiânia, 17 out. 1981. O Popular 2, p. 1.

CARRASCO, Javier Hernando. Activismo ecologico y la arte medioambiental: el caso de César Manrique. In: GERALDO, Sheila Cabo (Ed.). **Concinnitas:** arte, cultura e pensamento. Ano 8. v. 1, n. 10. Rio de Janeiro: UERJ, DEART, jul. 2007. p. 57-64.

CATALÃO, Tetê. Sacrossantas tapiradas. **Correio Brasiliense**, Brasília, 04 mar. 1986. Aparte, p. 23.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: Uma Introdução. Tradução Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CÉSIO NUNCA MAIS. **Goyaz Cultura**, publicação do Governo do Estado de Goiás. Goiânia, nov./dez. 1987. p. 2.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999. p. 11-127.

COELHO, Marcelo. **Crítica Cultural:** Teoria e Prática. São Paulo: Publifolha, 2006.

COHEN-SOLAL, Annie. **Sartre**: Uma biografia. 2. ed. Tradução Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2008.

COLI, Jorge. Bené Fonteles no Museu de Arte de São Paulo. In: FONTELES, Bené. **Cozinheiro do tempo**. Brasília: O Autor, 2008 (publicado originalmente na revista galeria 1990). p. 215-216.

COSAC, Charles. Siron Franco: Uma Biografia. In: ADES, Dawn. **Siron Franco**: Figuras e Semelhanças, Pinturas-1968-1995. Rio de Janeiro: Editora Index, 1995.

_____. **Siron Franco:** Embalagem. Paris: Embaixada do Brasil, 2005.

COSTA, Marcos de Lontra. Fragmentos de uma tragédia anunciada. In: **A REVOLTA:** Frans Krajcberg (catálogo). Museu metropolitano de Arte de Curitiba, 1995.

COSTA, Maria de Fátima. Um artista-cidadão/alquimista do ser. In: FONTELES, Bené. **Cozinheiro do tempo**. Brasília: O Autor, 2008. p. 358-393.

COSTA E SILVA. **Ato Institucional N. 5.** Disponível em: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_6.htm>. Acesso em: 02 maio 2009.

COSTA, Teresa Cristina. Artistas se mobilizam na campanha contra a Aids. **O Popular**, Goiânia, 02 dez. 1993. O Popular 2, p. 2.

COUTINHO, Eduardo F. Revisando o pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 159-172.

DAÉ, Luiza. Siron confecciona uma ratoeira. **O Popular**, Goiânia, 25 ago. 1992. Crise política, p. 9.

DANTO, Arthur C. **A Transfiguração do Lugar-Comum:** uma filosofia da arte. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DATTILO, Alessandro [et al.]. **Dharma of Enel**. 2005. Disponível em: <http://www.enel.it/ext/dharmaofenel/ita/>. Acesso em: 17 mar. 2009.

DOCTORS, Márcio. **Siron Franco:** Filho do Absurdo. Catálogo Galeria Montesanti. São Paulo, 1987, Revista Galeria, n. 14, São Paulo, 1989.

DOWNING, John D. H. **Mídia Radical:** rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. Tradução Silvana Vieira. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo, 2002.

DOZE artistas derrubam paredes e criam obrasem espaço aberto à presença do público. LICO. **Visão**, 05 set. 1990.

EICHENBERG, Fernando. **O artista de um bilhão de Dólares.** BRAVO!, São Paulo: Novembro, 2008. p. 86-89.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: **Cleber Gouvêa.** Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 10 maio 2008.

_____. **Antônio Manuel.** Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 15 mar. 2009.

_____. **Dadaísmo.** Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 17 mar. 2009.

_____. **Tunga.** Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 15 fev. 2009.

_____. **Nelson Leiner.** Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 23 mar. 2009.

_____. **Daniel Senise.** Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/in

dex.cfm>. Acesso em: 29 mar. 2009.

_____. **Rubens Gerchman.** Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 29 mar. 2009.

_____. **Sepp Baendereck.** Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 29 mar. 2009.

ENTRA em vigor hoje o Estatuto da Criança e do adolescente. **O Globo**, 12 out. 1990.

ESPAÇO E FORMAS NUM DIÁLOGO DE TRAMAS E FIBRAS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 ago. 1990. Caderno 2.

ESQUADRÃO DA VIDA NA DEFESA DAS ANTAS. **Correio Braziliense**, Brasília, 08 mar. 1986. p. 21.

FARIAS, Agnaldo. **Arte Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. O que se vê do Cerrado. In: **Siron Franco**. (catálogo) Curitiba, Museu Oscar Niemeyer; São Paulo: Instituto Tomie Otake; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, nov. 2006 – fev. 2007.

FELÍCIO, Brasigóis. Na esplanada do poder, as antas se fazem bandeira. **O Popular**, Goiânia, 02 mar. 1986. O Popular 2, p. 1.

_____. Os césares do césio. **O Popular**, Goiânia, 11 out. 1987. Caderno 2, p. 17.

"FIBRAS, AMARRANDO IDÉIAS E REFLEXÕES". **Jornal da Tarde**, São Paulo, 29 ago. 1990.

FALCÃO, Loren; MENDONÇA, Eustáquio. Brasil à beira do abismo atômico? **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 24 out. 1987. p. 4-11.

FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do Brasileiro**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

FONTANA, Lucio [et al.]. **Manifesto del movimento spaziale per la televisione**. 1952. Disponível em: <http://www.hackerart.org/corsi/aba01/capuzzi/manifestomovspazialecentro.htm>. Acesso em: 24 fev. 2009.

FONTELES, Bené. **Cozinheiro do tempo**. Brasília: O Autor, 2008.

FOSCHINI, Ana Carmen. Declaração dos Direitos é lembrada através de intervenções insólitas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 ago. 1989. Folha Ilustrada, p. 1.

FRANCO, Siron. **Entrevista:** Siron Franco, por Agnaldo Farias. In: **Siron Franco**. (catálogo) Curitiba, Museu Oscar Niemeyer; São Paulo: Instituto Tomie Otake; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, nov. 2006 – fev. 2007.

_____. Entrevista cedida à Carmem Moretzsohn. Siron Franco revela o segredo das antas. **Correio Brasiliense**, Brasília, 04 mar. 1986. Aparte, p. 23.

_____. Entrevista cedida à reportagem SIRON MOSTRA "ANTAS" NO DF. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 mar. 1986. Folha Ilustrada, p. 35.

_____. Entrevista cedida à Carmem Moretzsohn. Siron faz o velório do infanticídio. **Jornal de Brasília**, Brasília, 12 out. 1990. Caderno 2, p. 9.

_____. Entrevista cedida à Karla Jaime Morais. Um símbolo nada augusto. **O Popular**, Goiânia, 12 out. 1990. O Popular 2, p. 1.

_____. Entrevista cedida à Lucia Bertazzo. Goiânia, ateliê do artista, 19 jul. 2007.

_____. Entrevista cedida à Lucia Bertazzo. Goiânia, ateliê do artista, 24 ago. 2007.

_____. Entrevista cedida à Lucia Bertazzo. Goiânia, ateliê do artista, 17 dez. 2007.

_____. Entrevista cedida à Lucia Bertazzo. Goiânia, ateliê do artista, 21 jun. 2008.

_____. Entrevista cedida à Lucia Bertazzo. Goiânia, ateliê do artista, 10 jan. 2009.

_____. Entrevista cedida à Lucia Bertazzo. Goiânia, ateliê do artista, 29 mar. 2009.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FREIRE, Norma. Denúncia e humor para lembrar o planeta. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 abr. 1990. Caderno 2, p. 3.

FRICKE, Christiane. New Media. In: WALTHER, Ingo F. **Art of the 20th Century**. v. II. Köln: Taschen, 2005. p. 576-620.

FURTADO, Marba. Antas invadem os gramados do DF. **Última Hora**, Brasília, 03 mar. 1986. p. 21.

_____. Uma invasão pacífica ocupa nossos gramados. **Última Hora**, Brasília, 05 mar. 1986. p. 21.

G1. Ativistas do Peta fazem protesto fantasiadas de M&Ms. 17 jan. 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo /0,,MUL264404-5602,00-ATIVISTAS+DO+PETA+FAZEM+PROTESTO +FANTASIADAS+DE+MMS.html>. Acesso em: 20 jan. 2008.

G1. Confusão marca passeio de ciclistas nus. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL601482-5605,00-CONFUSAO+MARCA+PASSEIO+DE+CICLISTAS+NUS+VEJA+FOTOS. (CA?) html>. Acesso em: 15 jun. 2008.

G1. Obra de gelo de 15 metros e 10 toneladas é exposta no Parque do Ibirapuera, em SP. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL1033041-5605,00.html>. Acesso em: 07 mar. 2009.

GABLIK, Suzi. Estética Conectiva: A Arte depois do Individualismo; O Reencantamento da Arte: reflexões sobre os dois pós-modernismos; O Desfazer da Suzi Gablik Modernista. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 601-627.

GERALDO, Sheila Cabo. Qual política: microagências artístico-historiográficas. In: GERALDO, Sheila Cabo (Ed.). **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento. Rio de Janeiro, ano 8. v. 1, n. 10. jul. 2007. p. 97-107.

GIUNTA, Andrea (ed.). **León Ferrari**: Retrospectiva. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 2006.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura Através dos Tempos**: Do mito de Prometeu à Cultura Digital. Tradução Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**: Do Futurismo ao Presente. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMES, Diomício. Monumento às Nações Indígenas. **O Popular**, Goiânia 11 jan. 2000.

GREENBERG, Clement. **Estética Doméstica**: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GREENPEACE. Seiscentas pessoas ficam nuas em geleira para protestar contra aquecimento global. Disponível em: <http://www.greenpeace.org>. Acesso em: 20 ago. 2007.

_____. Uma árvore na cidade grande. Disponível em: <http://www.greenpeace.org>. Acesso em: 30 nov. 2007.

_____. Exposição em Brasília: depois da tempestade, sempre vem a bonança. Disponível em: <http://www.greenpeace.org>. Acesso em: 11 dez. 2007.

_____. Destruição da Amazônia chega à Alemanha em duas toras de tauari. Disponível em: <http://www.greenpeace.org>. Acesso em: 14 abr. 2008;

_____. Árvore multimídia faz alerta em Bruxelas contra destruição da floresta. Disponível em: <http://www.greenpeace.org>. Acesso em: 02 jul. 2008.

_____. Facing up to illegal forest destructio. Disponível em: <http://www.greenpeace.org>. Acesso em: 03 jul. 2008.

_____. Urso polar 'sem-teto' protesta em Washington por mais gelo e menos petróleo, 18 set. 2008. Disponível em: <http://www.greenpeace.org>. Acesso em: 08 abr. 2009.

GROSENICK, Uta; RIEMSCHNEIDER, Burkhard. **Art Now**: Artists at the

Rise of the New Millenium. Köln: Taschen, 2005.

GROTH, Marlise. Investimento na sensibilidade. **A Notícia**, Joinville, 06 maio 2004. Disponível em: <http://www1.an.com.br/2004/mai/06/0ane.htm>. Acesso em: 10 out. 2008.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento:** ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. Depoimento cedido ao arquivo pessoal de Siron Franco. 1990.

_____. A Pintura vida de Siron Franco. In: ADES, Dawn. **Siron Franco**: Figuras e Semelhanças, Pinturas-1968-1995. Rio de Janeiro: Editora Index, 1995.

HOME, Stewart. **Manifestos Neoístas:** Greve da arte. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

_____. **Assalto à Cultura:** utopia subversão e guerrilha na (anti) arte do século XX. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

IACOCCA, Liliana. **Eu você e tudo que existe.** Editora Ática, 1998.

INSTALAÇÃO por direitos humanos é interpretada de forma inversa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 ago. 1989. Folha Ilustrada, p. 3.

INTERNACIONAL situacionista. **Situacionista:** teoria e prática da revolução. Tradução Francis Wuillaume, Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

JARDIM, Reynaldo, **Correio Brasiliense**, Brasília, 04 mar. 1986. Aparte, p. 23.

JASPER, James M. **The Art of Moral Protest**: culture, biography, and creativity in social movements. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

JORDÃO, Eduardo. Os símbolos bárbaros de uma época cínica. **O Popular**, Goiânia, 13 abr. 1980.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 05 mar. 1986.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 17 out. 1987. Capa.

JOY, Dan. Prefácio. GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. Tradução Alexandre Martins. **Contracultura Através dos Tempos**: Do mito de prometeu à Cultura Digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

JUSTINO, Maria José. **Frans Krajcberg**: a tragicidade da natureza pelo olhar da arte. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

KLEIN, Paulo. Cultura Brasileira é uma questão de fibra. **Diário Popular**, São Paulo, 08 out. 1990.

KLINTOWITZ, Jacob. **Os novos viajantes**. São Paulo: SESC, 1993.

LEINER, Nelson. **O artista por ele mesmo**. In: LEINER, Nelson. Direção: Cacá Vicalvi e Zezo Cintra. Documenta Vídeo Brasil, 2004. DVD.

LIMA, Ivair. Siron Franco leva a Brasília exposição feita com páginas do DM. **Diário da Manhã**, Goiânia, 16. mar. 2005. Disponível em: <http://www.dm.com.br/mailto.php?email=cidade@dm.com.br&edicao=6341>. Acesso em: 22 mai. 2007.

LIPPARD, Lucy R. Dupla visão: mulheres da erva adocicada, do cedro e da saliva. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 651-660.

LOGULLO, Eduardo. Siron, o franco atirador. **Revista Interview AD**, São Paulo, 1988. n. 107.

LOMBARDI, Ricardo. Um bom domingo na Bienal. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 out. 1989. Estadinho, p. 4.

LUGÃO, Juliana. Quem são Maurício Dias e Walter Riedweg? Deustche Welle, Berlin: 10 jun. 2007. Cultura. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2580577, 00.html>. Acesso em: 14 mar. 2009.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

MARINETTI, Filippo Tomaso. **Manifesto Futurista**, 20 fev 1909. Disponível em: <http://www.pitoresco.com/art_data/futurismo/index.htm>. Acesso em: 10 fev. 2009.

MARTHE, Marcelo. Uma extravagância visual em Nova York: Casal de artistas causa polêmica ao encher o Central Park com seus "portões" cor de laranja. **Veja**: on-line. Ed. 1893, 23 fev. 2005. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/230205/p_090. html>.

Acesso em: 9 abr. 2009.

MEIRELES, Cildo. In: **Cildo Meireles:** Gramática do Objeto (Documentário). Realização: Luiz Felipe Sá. Rio de Janeiro, Itaú Cultural, 2000, (DVD?) 15 min.

MENEZES, Amaury. **Da Caverna ao Museu:** Dicionário das Artes Plásticas em Goiás. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas:** Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000). São Paulo: USP, 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/>. Acesso em: 23 mar. 2009.

_____. Arte-ativismo: interferência, coletivismo e transversalidade. **Linguagens**. Revista Eletrôncia. n. 3. fev. 2006. Disponível em: <http://www.aion.org.br/linguagens/numero03/arteativismo1.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2009.

MEURIS, Jacques. **René Magritte:** 1898-1967. Köln: Taschen, 2007.

MORETZSOHN, Carmem. Siron Franco revela o segredo das antas. **Correio Brasiliense**, Brasília, 04 mar. 1986. Aparte, p. 23; Capa.

_____. Siron faz o velório do infanticídio. **Jornal de Brasília**, Brasília, 12 out. 1990. Caderno 2, p. 9.

MORAIS, Karla Jaime. Um símbolo nada augusto. **O Popular**, Goiânia, 12 out. 1990. O Popular 2, p. 1.

MUNDO CULTURAL. **Verde-Amarelismo**. Disponível em: <http://www.mundocultural.com.br/index.asp?url=http://www.mundocultural.com.br/literatura1/modernismo/brasil/1_fase/grupo_verde.html>. Acesso em: 05 abr. 2008.

MUSSOI, Paulo. Violência é causa de morte juvenil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 dez. 1998. Política, Capa, p. 4.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do Pós-modernismo. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 23-70.

NETO, Alcino Leite. Quem ri por último. **Revista IstoÉ Senhor**, São Paulo, 18 out. 1989, p. 101.

O FINO faro das antas de Siron Franco. **Jornal de Brasília**, Brasília, 04 mar. 1986.

OITICICA, Hélio. Vivência do Morro do Quieto. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália:** Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Escrito em 26 dez. 1966. Reproduzido a partir de fac-símile do Projeto Hélio Oiticica. Disponível em: <html://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm>. p. 218-220.

_____. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália:** Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Publicado originalmente no catálogo da mostra Nova Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: MAM, 1967. p. 221-231.

_____. A Trama da Terra que Treme – O Sentido de Vanguarda no Grupo Baiano. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália:** Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac

Naify, 2007. Publicado originalmente no Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1968. Reproduzido a partir de fac-símile do Projeto Hélio Oiticica. Disponível em: <html://www.itaucultural.org.br/aplicexternas /enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm. p. 245-254.

OSTERWOLD, Tilman. **Pop Art**. Köln: Taschen, 2007.

OBRIST, Hans Ulrich. **Arte agora!**: em 5 entrevistas / Matthew Barney, Maurizio Cattelan, Olafur Eliasson, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija. Tradução Marcelo Rezende. São Paulo: Alameda, 2006.

PARARRAIOS, Ary. Anta/Agônico Cênico. **Correio Braziliense**, Brasília. 09 mar. 1986.

PEREIRA, Eliane M. C. Manso. **O Realismo Maravilhoso de Siron Franco**: Uma arte crítica à mentalidade dominadora na América Latina. Goiânia, 1990. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História das Sociedades Agrárias da Universidade Federal de Goiás.

PIMENTA, Ângela. **Suvenir Engajado**. Veja, São Paulo: 28 jan. 1998. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/280198/p_097.html>. Acesso em: 16 abr. 2008.

PREFEITURA DE SALVADOR. **Rupestre Brasileiro**. Folder.

REIS, Alexandre Amorim dos. **Matéria, Forma e Função**: A influência material no design industrial. Florianópolis, 2003. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Engenharia de

Produção. Universidade Federal de Santa Catarina.

...REPERTI... O meio ambiente visto por 18 dos mais renomados artistas do mundo. (catálogo). Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil. 5 jun./5 jul., 1992.

RESTANY, Pierre. **Manifesto do Rio Negro**. Amazônia: 1978. Disponível em: <http://lanore.club.fr/fkmanifesteportugues.html>. Acesso em: 15 nov. 2008 (em anexo).

Revista Artes. Anúncio Publicitário. São Paulo, nov. 1989/jan. 1990.

RICARDO, Cassiano. **Martim Cererê (o Brasil dos Meninos, dos poetas e dos heróis)**. 16. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olymmpio, 1983.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Arte e Política**: Algumas possibilidades de leitura. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.

RODRIGUES, Jacinto. Joseph Beuys: Um Filósofo na Arte e na Cidade. Millennium. **Revista do ISPV**, Porto: jan. 2002, n. 25. Disponível em: <http://www.ipv.pt/millenium/Millenium25/25_24.htm>. Acesso em: 16 mar. 2009.

RUHRBERG, Karl. Painting. In: WALTHER, Ingo F. **Art of the 20th Century**. Volume II. Köln: Taschen, 2005. p. 7-399.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica:** Qual é o Parangolé e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SCHIMER, Lothar. In: BORER, Alain. **Joseph Beuys.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica.** São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SIRON FRANCO. Casulos (catálogo). Texto Cláudia Ahimsa. Curadoria Alfredo Aquino. jul. 2000.

SIRON mostra "antas" no DF. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 mar. 1986. Ilustrada, p. 35.

SIRON PRESENTEIA CRIANÇAS COM OBRAS DA BIENAL. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11 jan. 1990.

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, Contrários, Massa: A Experiência Tropicalista e o Brasil de Fins dos Anos 60. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália:** Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac & Naify

Edições, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

TIMM, Nádia. Siron Franco faz intervenção em Goiânia. **O Popular**, Goiânia, 20 dez. 1998. O Popular 2, 10; capa.

UCG FAZ HOMENAGEM AO ARTISTA DJ OLIVEIRA. **Flash UCG**. Goiânia, 18 out. 2005. Artigo disponível em: <http://www2.ucg.br/flash/Flash2005/Outubro05/051018dj.html>. Acesso em: 12 jun. 2008.

UNICEF – Fundo das Nações Unidas para as Crianças. A situação das crianças e dos adolescentes brasileiros. Disponível em: <http://www.unicef.org.br>. Acesso em: 07 set. 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTRELLA, Roseli; BOROLOZZO, Silvia. **Frans Krajcberg**: arte e meio ambiente. São Paulo: Moderna, 2006.

VIVA BRASIL VIVA. (catálogo). Liljevalchs Konsthall. Suécia, Estocolmo, 19 abr. a 2 jun. 1991.

WALTHER, Ingo F.; METZGER, Rainer. **Van Gogh**: The complete Paintings. Köln: Taschen, 2006.

WERNECK, Humberto. O Criador. **Mit Revista**. São Paulo: Custom Editora Ltda. n. 29, abr. 2008. p. 84-89.

WIKIPÉDIA: **Acidente radiológico de Goiânia**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Acidente_radiol%C3%B3gico_de_Goi%C3%A2nia>. Acesso em: 12 out. 2007.

_____. **Monumento ao Índio Galdino**. Brasília, 1997. Foto Luis Dantas, Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Praca_do_Compromisso_01.jpg>. Acesso em: 17 nov. 2008.

_____. **Serra Pelada,** Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Serra_Pelada>. Acesso em: 20 nov. 2008.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Fontes Digitais de Imagens:

http://www.artadox.com/wp-content/uploads/2008/04/andy-warhol.jpg. Acesso em: 24 fev. 2009.

http://br.geocities.com/ahotsite/paginas/turismo/goiania4.htm. Acesso em: 18 mar. 2009.

http://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL276175-5603,00-MANIFESTANTES+TIRAM+ROUPA+E+SE+COBREM+DE+SANGUE+CONTRA+MORTE+DE+ANIMAIS.html. Acesso em: 30 jan. 2008.

http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL264404-5602,00-

ATIVISTAS+DO+PETA+FAZEM+PROTESTO+FANTASIADAS+DE+MMS.html. Acesso em: 18 jan. 2008.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Praca_do_Compromisso_01.jpg. Acesso em: 17 nov. 2008.

http://veja.abril.com.br/idade/estacao/the_gates/galeria.html. Acesso em: 09 abr. 2009.

http://www.flickr.com/photos/--m--/1136025459/. Acesso em: 20 mar. 2009.

http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?cursor=13&id_artistas=30&esta Pagina=imagens&tempo=1732009103741. Acesso em: 17 mar. 2009.

http://www.greenpeace.org/brasil/photosvideos/caminh-o-decorado-especialment. Acesso em: 08 abr. 2009.

http://www.greenpeace.org/brasil/photosvideos/ativistas-do-greenpeace-levam. Acesso em: 08 abr. 2009.

http://www.greenpeace.org/brasil/photosvideos/a-tora-de-tauari-recolhida-na. Acesso em: 08 abr. 2009.

http://www.greenpeace.org/brasil/photosvideos/urso-polar-sem-lar-da-o-seu-re. Acesso em: 08 abr. 2009.

http://www.greenpeace.org/brasil/photosvideos/photos/na-instala-o-do-artista-spenc. Acesso em: 08 abr. 2009.

http://www.greenpeace.org/international/photosvideos/photos/eu-forests-law-amazon Acesso em: 11 abr. 2009.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=560&cd_idioma=28555. Acesso em: 10 abr 2009.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=3247&cd_idioma=28555. Acesso em: 17 fev. 2009.

http://www.joaocamara.com/index2.php. Acesso em: 17 mar. 2009.

http://www.koelnischerkunstverein.de/migration/english/content/kuenstlerliste/beuys.html. Acesso em: 20 mar. 2009.

http://www.proec.ufpr.br/cultura/musa.htm. Acesso em: 30 jan. 2008.

http://www.saatchi-gallery.co.uk/blogon/2007/06/new_essays_on_ saatchi_online _m_1.php; Acesso em: 07 mar. 2009.

http://www.revistadearte.com/pt/2008/09/16/%E2%80%9Cel-becerro-de-oro%E2%80%9D-de-damien-hirst-se-vendio-en-londres-por-10345250-libras/. Acesso em: 7 mar. 2009.

http://www.riopelapaz.com.br. Acesso em: 30 jan. 2008.

Anexos

CURRÍCULO - SIRON FRANCO

Exposições Individuais

2008 • Siron Franco – Dez Gravuras. Zeus Park House – Goiânia.

2006 • Siron Franco - Galeria Nara Roesler - São Paulo.

• Siron Franco - Museu Oscar Niemeyer - Curitiba / Instituto Tomie Otake -São Paulo / Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro / Patrocínio Petrobrás.

2005 • Embalagem - Embaixada do Brasil – Paris.

2003 • Siron Franco na usina: Intolerância, vestígios, macas, pinturas e desenhos - III Fórum Mundial, Usina do Gasômetro - Porto Alegre.

2002 • Instalação - Intolerância Memorial da Liberdade - São Paulo.

• Desenhos Siron Franco - Galeria Paulo Darzé – Salvador.

2001 • Vestígios - Césio e camas - Fundação Jayme Câmara – Goiânia.

• Casulos - Centro Cultural APLUB Porto Alegre / Galeria Nara Roesler - São Paulo / Capela do Solar do Unhão – Salvador.

• Siron Cerâmicas - Foyer do Teatro Nacional Claudlo Santoro – Brasília.

2000 • Casulos - Foyeryer do Teatro Nacional Claudlo Santoro – Brasília.

• Cocoons - Elms Lesters Rooms - Londres – Inglaterra.

• Siron 800 Vezes - Cerâmicas - Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro.

• A Vida Bate - Pinturas sobre papel / Museu de Arte Contemporânea de Goiás - Goiânia e Centro Cultural APLUB - Porto Alegre.

• Série O que vi pela TV - Elite Fine Art - Coral Gables – USA.

1999 • Siron Franco, MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli - Porto Alegre.

• A Vida Bate - Pinturas sobre papel - Museu da Escultura Brasileira MUBE - São Paulo.

• Pinturas Recentes - Bolsa de Arte - Porto Alegre.

• Instalação Salvai Nossas Almas - Esplanada dos Ministérios – Brasília.

1998 • Visões - Simões de Assis Galeria de Arte – Curitiba.

• Siron Franco: Pinturas dos 70 aos 90 - Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro / Pinacoteca do Estado de São Paulo – São Paulo.

1997 • Curtume - Manoel Macedo Galeria de Arte - Belo Horizonte.

• Instalação dos 7 Mistérios - MUBE Salvador.

1996 • Pinturas Recentes - Escritório de Arte da Bahia – Salvador.

• Embalagens e Objetos Mágicos - Fundação Banco Patrícios - Buenos Aires.

1995 • Via Sacra - BRB Galeria – Brasília.

• Objetos Mágicos - exposição itinerante, Museu de Arte de São Paulo - São Paulo / Museu Nacional de Belas Artes - Rio de

Janeiro / Galeria Marina Potrich - Goiânia; / ARA - Recife / Palácio do Itarnaraty – Brasília.

1994 • Pinturas Recentes - Durini Gallery – Londres.

• Siron Franco: Pinturas Recentes - Bolsa de Arte - Porto Alegre.

• Objetos Mágicos - Elite Fine Art - Coral Gables - Flórida – EUA.

1993 • Goiânia Rua 57 Série Césio - Galeria Gazeta Mercantil – Brasília.

• Pinturas Recentes - Gaymu Inter Art Galerie - Paris – França.

1992 • Recent Works - Elite Fine Art - Coral Gables - Flórida EUA.

• Recent Works - Elms Lesters - Londres – Inglaterra.

• Monumento à Paz - Instalação contendo a terra de 148 países - Rio de Janeiro.

• Goiânia Rua 57 Série Césio - OEA- Buenos Aires – Argentina.

1991 • Noites Brasileiras - Campo Grande.

• Siron Franco: Recent Works Elite Fine Arts - Coral Gabes – Flórida.

• Pinturas Recentes - Escritório de Arte da Bahia – Salvador.

• Goiânia Rua 57 Série Césio - Agência de Arte - Porto Alegre.

1990 • Peles - Galeria Montesanti - São Paulo.

• Pinturas Recentes – Fortaleza.

1989 • O Curral - Pinturas em grandes formatos - Exposição itinerante, Subdistrito Comercial de Arte - São Paulo / Fundação Cultural do Distrito Federal – Brasília.

1988 • Siron Goiânia Brasil - Galerie Inger Baecker - Colônia – Alemanha.

• Siron Franco: Pinturas e Desenhos de 1975 a 1984 - Companhia das Artes. São Paulo.

1987 • Goiânia Rua 57 - Série Césio - Galena Montesanti - São Paulo.

1986 • Pinturas - Galeria São Paulo - São Paulo.

• Pinturas - Galeria Montesanti - São Paulo.

1985 • Pinturas Recentes - Escritório de Arte da Bahia – Salvador.

• Pinturas - Karandash Arte Contemporânea – Maceió.

1984 • Pinturas - Galeria Mandala - Belo Horizonte.

• Pinturas Recentes - Paulo Figueiredo Galeria de Arte - São Paulo.

1983 • Pinturas - Galeria Ranulpho – Recife.

• Pinturas - Bolsa de Arte de Porto Alegre.

1982 • Guaches e Colagem - Galeria Casa Grande – Goiânia.

1981 • Pinturas - Galeria Bonino - Rio de Janeiro.

• Pinturas - Galeria Ranulpho – Recife.

• Pinturas - Galeria Salamandra - Porto Alegre.

• Pinturas - Galeria Casa Grande – Goiânia.

1980 • Semelhantes - exposição itinerante - Museu de Arte de São Paulo - São Paulo / Fundação Cultural do Estado da Bahia – Salvador.

1979 • Pinturas - Fundação Cultural elo Distrito Federal – Brasília.

• Pinturas - Galeria Casa Grande – Goiânia.

1978 • Últimos Trabalhos - Galeria Bonino - Rio de Janeiro.

• Desenhos - Galeria Casa Grande - Goiânia.

1977 • Siron Expõe Arte Sacra - Galeria Casa Grande – Goiânia.

1976 • Pinturas - Petlte Galeria - Rio de Janeiro.

• Pinturas - Oficina de Arte - Porto Alegre.

1975 • Pinturas - Galeria Cosme Velho - São Paulo.

• Pinturas - Galeria Oscar Seráphlco – Brasília.

1974 • Pinturas - Galeria LBP, Goiânia / Pinturas - Petlte Galerie - Rio de Janeiro.

1973 • Pinturas - Galeria Guignard - Porto Alegre.

• Pinturas - Galeria Vernissage, Porto Alegre.

• Pinturas - Galeria Intercontinental - Rio de Janeiro.

1972 • Pinturas - Iate Clube do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro.

• Pinturas - Galeria Porto do Sol - Brasília 1969.

• Desenhos e Pinturas - Fundação Cultural do Distrito Federal – Brasília.

1967 • Desenhos – Goiânia.

Exposições Coletivas

2009 • Memorial Revisitado – Memorial da América Latina – São Paulo.

2008 • Todos somos um. Escola Superior do Ministério Público da União – Brasília

2006 • Dor, Forma, Beleza - Pinacoteca do estado de São Paulo - São Paulo.

2005 • Brasileiro, Brasileiros, Museu Afro Brasil - São Paulo.

• Pintura hoy, Galeria del Passeo - Punta del Este.

• V Bienal do Mercosul - Porto Alegre.

2001/2002 • Itinerânia da Mostra do Redescobrimento - Brasil e Exterior.

2000 • Brasil 500 Anos - Mostra do Redescobrimento - Fundação Bienal - Pavilhão Bienal de São Paulo - São Paulo.

1999 • A Resacralização da Arte - SESC Pornpéia - São Paulo.

1996 • UECLAA Highllghts - Bolivar Hall - Londres Inglaterra.

• Arte Brasileira Contemporânea / Brasilianische Kunst der Gegenwart – exposição comemorativa dos 100 anos da Bayer - Leverkusen- Dormagen – Alemanha.

• Museu de Arte Moderna - São Paulo.

• Utopia - Casa das Rosas - São Paulo.

• 10 Artistas Brasileiros - Museu de Arte Contemporânea do Chile – Chile.

• Off Biennial - Museu da Escultura Brasileira - São Paulo.

1995 • Rio Mystères et Frontières - Musée de Puly – Suíça.

• Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro.

• Salão Preto o Branco - Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro.

1994 • 100 Anos da Arte Brasileira - Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro.

• Os Novos Viajantes - SESC Pompéia - São Paulo.

• Paisagens - Galeria São Paulo - São Paulo.

• Vida e Arte do Circo - Pinacoteca do Estado - São Paulo.

• Arte Latino Americana de los Noventa - The Art and Culture Centre of Hollywood.

• Bienal Brasil Século XX - Fundação Bienal de São Paulo - São Paulo.

• América - Museu de Arte de São Paulo - São Paulo.

• Para Criança Ver, Tocar e Transformar - Pinacoteca do Estado - São Paulo.

• Além da Taprobana - Sociedade Nacional de Belas Artes - Lisboa – Portugal / Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro.

1993 • Searchlng for Self-Identlfy - Universlty of Essex Art Gallery Colchester Inglaterra.

1992 • Cross Culture Currents In Contemporary Latin American Art - Rlchard Wilson Art.

Center - País de Gales / College of Arts - Escócia / Cunning Houso – Inglaterra.

• Selbstentdeckung - Zurich Kurislhaus – Suíça.

• Imaquinaciones: Dieciseis Miradas al 92 - Cidade do México - México; Madri - Espanha; Nova York - EUA; várias cidades do Brasil.

• Eco Art 92 - Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro.

• Chicano and Latino - Klmberley Gallery - Washington D,C EUA.

1991 • Viva Brasil Viva - Liljevalchs Museum - Estocolmo – Suécia.

• Latin American Spectrum - Elite Flne Art - Coral Gables - Flórida EUA.

• XXI Bienal Internacional de São Paulo - São Paulo.

• Siron, Reynaldo e Scliar - Galeria Ranulpho - São Paulo.

• Perspective on the Present: Contemporary Painting of Latin American and the Caribbean - Nagoya City Art Museum - Nagoya – Japão.

• Latin American Spectrum - Elite Fine Art - Coral Gables - Flórida EUA.

1990 • Místicos, Sagrados e Profanos - Galeria Ranulpho – Recife.

• Figuras e Fábulas: 75 Anos de Arte na América Latina - Caracas – Venezuela.

• Chicano e Latino - Daniel Saxon Gallery - Los Angeles EUA.

• Latin Art 90 - Anita Shapolsky Gallery Nova York EUA.

• Exposição de Arte Contemporânea Brasil-Japão - MOA - Tóquio - Japão / Museu de Arte de São Paulo - São Paulo.

1989 • XX Bienal Internacional de São Paulo - São Paulo.

• O Surrealismo no Brasil - Pinacoteca do Estado - São Paulo.

• Goiás: Un Regard Sur °Art Conternporain du Brásil - Dijon França.

• Introspective Coritemporary Art by Americans and Brazilians of African Descent - The Callfornia Afro-American Museum - Los Angeles EUA.

1988 • São Paulo - Rio - Paris - Galeria Montesanti São Paulo / Galerie 1900-2000 – Paris.

• Brasil Já - Morsbroich Museurn - Leverkusen; Landosgirokasse Gallery - Stuttgart; Sprengel Museum - Hannover – Alemanha.

• Os Ritmos e as Formas: Arte Brasileira Contemporânea, exposição itinerante - SESC Pompéla - São Paulo; Charlottenborg Exibition Hall - Copenhagen – Dinamarca.

1987 • Mostra Coletiva de Artistas Brasileiros - Performance Galeria - Rio do Janeiro.

• Modernidade: Arte Brasileira de Século XX - Musée d'Art Moderne de la Vllle de Paris - França e Museu de Arte Moderna - São Paulo.

• Arte do Fantástico: América Latina 1920-1987, exposição itinerante - Museum of Art of Indianapolis, Indianapolis; The Queens Museum - Flushing; Centre for Fine Arts - Miami EUA / Doze Artistas Brasileiros Galeria Anarte – Salvador.

• Levante Centro-Oeste - Sala Martins Penna – Brasília.

1986 • II Bienal de Havana - Museu de Belas Artes Havana – Cuba.

• URBS - Galeria Montesanti Rio de Janeiro.

• Futebol - Arte do Brasil exposição itinerante, Centro Cultural São Paulo e várias cidades do México.

1985 • A Arte de Hoje no Brasil - Museu Hara de Arte Contemporânea - Tóquio – Japão.

• Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades - Bienal Internacional de São Paulo - São Paulo.

• Destaques da Arte Contemporânea Brasileira - Museu de Arte Moderna – São Paulo.

• Sete Pintores da Arte Contemporânea - Galeria Portal - São Paulo.

• Brasilidade e Independência - Teatro Nacional de Brasília – Brasília.

1984 • Pintura Brasileira Atuante - Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro.

• A Cor e o Desenho do Brasil, exposição itinerante - vários países de Europa.

• Two Men Exhibitlon with Antônio Henrique Amaral - National Art Centre – Ottawa.

• Tradição e Ruptura: Síntese da Arte e Cultura Brasileira - Fundação Bienal de São Paulo - São Paulo.

• IV Bienal Ibero-Americana de Auto-Retrato - Cidade do México – México.

• Os Recentes Trabalhos de Siron Franco - Paulo Figueiredo Galeria de Arte.

1983 • Panorama da Arte Brasileira Contemporânea Museu de Arte Moderna - São Paulo.

• Artistas Brasileiros Contemporâneos - Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro.

1981 • IV Blenal de Medellin – Colômbia.

• V Bienal de Valparaíso – Chile.

• Dez Artistas Brasileiros, exposição itinerante - Museu de Arte Moderna de Bogotá - Colômbia; Museu de Arte Moderna - São Paulo.

• Arte Contemporânea Latino-Americana e Japonesa - Museu de Arte de Osaka.

• Arte Goiás 19 - Galeria Prestes Mala - São Paulo.

• Pablo Pablo, exposição itinerante - Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro / Museu de Arte Moderna - São Paulo.

1980 • Destaques Hilton de Pintura, itinerante, vários museus do Brasil.

• 20 Pintores Brasileiros - Museu de Arte de São Paulo - São Paulo.

1979 • XV Bienal Internacional de São Paulo - São Paulo.

• Figuração Referencial, XI Salão Nacional de Arte - Museu de Arte de Belo Horizonte - Belo Horizonte.

1977 • Brasil e sua Arte Contemporânea, exposição itinerante - Embaixada do Brasil na Itália; Embaixada do Brasil na França: Consulado do Brasil em Milão - Itália.

1976 • Panorama da Arte Contemporânea Brasileira - Museu de Arte Moderna - São Paulo.

1975 • XXIV Salão Nacional de Arte Moderna - Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro / XIII Bienal Internacional de São Paulo - São Paulo.

1974 • XII Bienal Nacional dc São Paulo - São Paulo.

• Exibição de Artistas Brasileiros - Museu Nacional do Osaka – Japão.

• XXIII Salão Nacional de Arte Moderna - Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro.

1973 • I Salão Global da Primavera – Brasília.

1970 • Surrealismo e Arte Fantástica Galeria Seta - São Paulo

1968 • II Bienal de Artes Plásticas – Salvador.

Principais Prêmios

2002 • Prêmio Mário Pedrosa Artista Contemporâneo do Ano 2000 - ABCA – Brasil.

1987 • Prêmio Lei Sarney - Rio Grande do Sul – Brasil.

1984 • IV Bienal Ibero Americana de Auto Retrato - Cidade do México – México.

1982 • Prêmio Mário Pedrosa – "A Melhor Exposição do Ano"- Rio de Janeiro – Brasil.

1980 • Prêmio Críticos de Arte de São Paulo: "A Melhor Exposição do Ano", São Paulo – Brasil.

• Prêmio Dez Artistas da Década Hilton - São Paulo – Brasil.

1975 • Prêmio Internacional de Pintura na XIII Bienal Internacional de São Paulo.

• Prêmio Viagem ao Exterior no XXIV Salão Nacional de Arte Moderna - Rio de Janeiro – Brasil.

1974 • Prêmio Melhor Pintor Brasileiro na XII Bienal Nacional de São Paulo.

• Prêmio de Isenção do Júri rio XXIII Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Brasil.

1973 • Prêmio Viagem ao México no I Salão Global da Primavera - Brasília – Brasil.

1968 • Prêmio II Bienal de Salvador - Salvador, Brasil.

Coleções Públicas

• UCLAA, University of Essex Collection of Latin American Art, Inglaterra.

• MARCO, Monterey Museum of Contemporary Art, Cidade do México, México.

• Metropolitan Museum of Art, USA.

• Fundação Roberto Marinho, Brasil.

• Fundação Padre Anchieta, Brasil.

• Fundação Xapuri, Brasil.

• TV Cultura, Brasil.

• TV Globo, Brasil.

• TV Manchete, Brasil.

• Banco do Estado de Goiás, Brasil.

• Caixa Econômica Federal, Brasil.

• MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

• MABH, Museu de Arte de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

• MAM, Museu de Arte Moderna de Brasília, Distrito Federal, Brasil.

• MAM, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

• MNBA, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Brasil.

• MASP, Museu de Arte de São Paulo, Brasil.

• MAM, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador.

• MARGS, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, Brasil.

Monumentos

2006 • Monumento em Homenagem ao cantor Leandro.

1997-8 • "Sete Mistérios", Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.

1997 • "Diversidade da Escultura Brasileira", Instituto Itaú Cultural, São Paulo, Brasil.

• Monumento ao índio Galdino, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

1992 • Monumento às Nações Indígenas encomendado pela Comunidade Indígena Brasileira, Aparecida de Goiânia, Goiás, Brasil.

1992 • Monumento da Paz (réplica) encomendado pela Comunidade Bahá'i, Rio de Janeiro, Brasil.

1986 • Monumento da Paz encomendado pela Comunidade Bahá'i, Goiânia, Brasil.

Direção de Arte

2007 • "Xingu: Terra Ameaçada", série de documentários de Washington Novaes emissão da Tv Cultura.

2001 • "Desafio do Lixo", série de documentário de Washington Novaes, emissão da Tv Cultura.

1997 • "O Goiás de Siron Franco", programa da Série Expresso Brasil, emissão da TV Educativa, Brasil.

1987 • "Kuarap Adeus ao Chefe Malakuyawa", documentário de Washington Novaes, emissão da rede Manchete de Televisão, Brasil.

1986 • "Pantanal", documentário de Washington Novaes, emissão da rede Manchete de Televisão e outras redes latinas-americanas.

1985 • "Xingu", documentário de Washington Novaes, Prêmio Medalha de Prata, Festival Mundial de Televisão, Seul, Dorea / Bienal de Veneza, Veneza – Itália.

Arte Pública / Protestos

2008 • "Para Tauari (in memoriam)", vídeo instalação feita para o Greenpeace, Bohn, Alemanha / Bruxelas, Bélgica.

2007 • "Liberdade Venezuela!", palavras escritas com de 70 metros de algodão no gramado do Congresso Nacional, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

2005 • "Notícias Crucificadas", painel com reprodução de jornais e lona preta medindo 50 metros no gramado do Congresso Nacional, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

2002 • "Portas", instalação no complexo prisional do Carandiru, São Paulo – Brasil.

2001 • Fezes objeto colocado na entrado do Congresso Nacional, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

• "Vaca Louca", protesto em frente a embaixada do Canadá em Londres – UK.

1998 • "Salvai as nossas almas" obra feita com roupas e jornais, medindo 20 x 30 metros colocada no gramado do Congresso Nacional, Brasília, Distrito Federal, / Goiânia, Goiás, Brasil.

1993 • Terço de 80 metros pelo dia Internacional contra a AIDS, Goiânia, Goiás, Brasil.

1992 • Ratoeira obra colocada no gramado do Congresso Nacional, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

1991 • SOS protesto com 1000 crianças feito no gramado do Congresso Nacional, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

1990 • Bandeira brasileira formada por 1020 caixões de recém-nascidos colocada no gramado do Congresso Nacional, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

1989 • "Cela Forte" e "Cela de Proteção" obras colocadas nos terminais de metrô. São Paulo, Brasil.

1987 • Césio, passeata, Goiânia, Goiás, Brasil.

1986 • Bandeira brasileira formada por 60 esculturas de antas e colocada no gramado do Congresso Nacional, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

1978 • Cruzes, projeto "Ver a Cidade", Goiânia, Brasil.

O Manifesto do Rio Negro

Amazônia constitui hoje, sobre o nosso planeta, o "último reservatório", refúgio da natureza integral.

Que tipo de arte, qual sistema de linguagem pode suscitar uma tal ambiência - excepcional sob todos os pontos de vista, exorbitante em relação ao senso comum? Um naturalismo do tipo essencialista e fundamental, que se opõe ao realismo e à própria continuidade da tradição realista, do espírito realista, além da sucessão de seus estilos e de suas formas. O espírito do realismo em toda a historia da arte não é o espírito da pura constatação, o testemunho da disponibilidade afetiva. O espírito do realismo é a metáfora; o realismo é, na verdade, a metáfora do poder: poder religioso, poder do dinheiro na época da Renascença, em seguida poder político, realismo burguês, realismo socialista, poder da sociedade de consumo com a pop-art.

O naturalismo não é metafórico. Não traduz nenhuma vontade de poder, mas sim um outro estado de sensibilidade, uma maior abertura de consciência. A tendência à objetividade do "constatado" traduz uma disciplina da percepção, uma plena disponibilidade para a mensagem direta e espontânea dos dados imediatos da consciência. Como no jornalismo, mas sendo este transferido ao domínio da sensibilidade pura, "o naturalismo é a

informação sensível sobre a natureza". Praticar esta disponibilidade ante o natural concedido é admitir a modéstia da percepção humana e suas próprias limitações, em relação a um todo que é um fim em si. Essa disciplina na conscientização de seus próprios limites é a qualidade primeira do bom repórter: é assim que ele pode transmitir aquilo que vê - "desnaturando" o menos possível os fatos.

O naturalismo assim concebido implica não somente maior disciplina da percepção, mas também maior na abertura humana. No final das contas a natureza é, e ela nos ultrapassa dentro da percepção de sua própria duração. Porém, no espaço-tempo da vida de um homem, a natureza é a medida de sua consciência e de sua sensibilidade.

O naturalismo integral é alérgico a todo tipo de poder ou de metáfora de poder. O único poder que ele reconhece é o, poder purificador e catártico da imaginação a serviço da sensibilidade, e jamais o poder abusivo da sociedade.

Este naturalismo é de ordem individual. A opção naturalista oposta à opção realista é fruto de uma escolha que engaja a totalidade da consciência individual. Essa opção não é somente critica, ela não se limite a exprimir o medo do homem frente ao perigo que corre a natureza pelo excesso de civilização industrial e a consciência planetária. Ela traduz o advento de um estado global da percepção, a passagem individual para a consciência planetária. Nos vivemos uma época de balanço dobrado. Ao final do século se junta o final do milênio, com todas as transferências de tabus e da paranóia coletiva que esta concorrência temporal implica - a começar pela transferência do medo do ano 1000 sobre o medo do ano 2000, o átomo no lugar da peste.

Vivemos, assim, uma época de balanço. Balanço do nosso passado aberto sobre nosso futuro. Nosso Primeiro Milênio deve anunciar o Segundo. Nossa civilização judaico-cristã deve preparar sua Segunda Renascença. A volta do idealismo em pleno século XX supermaterialista, a volta de interesse pela historia das religiões e a tradição do ocultismo, a procura cada vez maior por novas iconografias simbolistas: todos esses sintomas

são conseqüência de um processo de desmaterialização do objeto, iniciado em 1966, e que é o fenômeno maior da historia da arte contemporânea no Ocidente.

Apôs séculos de "tirania do objeto" e seu clímax na apoteose da aventura do objeto como linguagem sintética da sociedade de consumo - a arte duvida de sua justificação material, ela se desmaterializa, se conceitua. Os andamentos conceituais da arte contemporânea só têm sentido se examinados através dessa ótica autocrítica. A arte é ela mesma colocada numa posição critica. Ela se questiona sobre sua imanência, sua necessidade, sua função.

O naturalismo integral é uma resposta. E justamente por sua virtude de integracionista, de generalização e extremismo da estrutura da percepção, ou seja, da planetarização da consciência, hoje ela se apresenta como uma opção aberta - um fio diretor dentro do caos da arte atual. Autocrítica, desmaterialização, tentação idealista, percursos subterrâneos simbolistas e ocultistas: essa aparente confusão se organizará talvez um dia, a partir da noção do naturalismo - expressão da consciência planetária.

Esta reestruturação perceptiva refere-se á uma real mudança e a desmaterialização do objeto de arte, sua interpretação idealista, a volta ao sentido oculto das coisas e sua simbologia constituem um conjunto de fenômenos que se inscrevem como um preâmbulo operacional à nossa Segunda Renascença - etapa necessária para uma mutação antropológica final.

Hoje, vivemos dois sentidos da natureza: aquele ancestral, do "concedido" planetário, e aquele moderno, do "adquirido" industrial e urbano. Pode-se optar por um ou outro, negar um em proveito do outro; o importante é que esses dois sentidos da natureza sejam vividos e assumidos na integridade de sua estrutura antológica, dentro da perspectiva de uma universalização da consciência perceptiva - o Eu abraçando o mundo, fazendo dele um uno, dentro de um acordo e uma harmonia da emoção assumida como a única realidade da linguagem humana.

O naturalismo como disciplina de pensamento e da consciência perceptiva é um programa ambicioso e exigente que

ultrapassa de longe as balbuciantes perspectivas ecológicas de hoje. Trata-se de lutar muito mais contra a poluição subjetiva do que contra a poluição objetiva - a poluição dos sentidos e do cérebro contra aqueda do ar e da água.

Um contexto tão excepcional como o do Amazonas suscita a idéia de um retorno à natureza original. A natureza original deve ser exaltada como uma higiene da percepção e um oxigênio mental: um naturalismo integral, gigantesco catalisador e acelerador das nossas faculdades de sentir, pensar e agir.

Pierre Restany. Alto Rio Negro, quinta-feira, 3 de agosto de 1978. Na presença de Sepp Baendereck e Frans Krajcberg.

Disponível em: http://lanore.club.fr/fkmanifesteportugues.html. Acesso em: 15 nov. 2008.

Manifesto Antes Arte do que Tarde (1977)

O artista em relação corpo/paisagem/meio/ambiente, passa a registrar através dos objetos de seu ritual, toda uma relação com o tempo, suas identificações ecológicas – e, em comunicação com formas místicas de expressão, com a intuição, passa a desmistificar a arte dos princípios mais mentais.

Tudo passa a seguir o próprio caminho do tempo – o artista passa a ser médium recebendo constantemente de todos os circuitos de informação uma "Antes Arte" que é devolvida a outros círculos de "arte" em forma de um compromisso com uma verdade / uma estrela de dois triângulos: "o de ponta para cima, significa a comunicação do homem com um Deus, a consciência cósmica / a origem" / "o de ponta para baixo, o da comunicação do homem com si mesmo, seu auto-conhecimento, suas gestações e sinceridade próprias."

"Ambos os triângulos superpostos, representam o equilíbrio do homem com o seu meio / ambiente político / social / espiritual – enfim, o que se poderia chamar de "uma harmonia ecológica". Acredito que os que tiverem conscientes desta estrela / desta vibração, possam ajudarem a sobreviver / resistir contra todos os que não acreditem na Verdade, a de ser livre, integro junto com as naturezas."

"Antes"

- abrigo / abertura cósmica / o artista consciente de uma obrigação com o meio / espírito / ambiente / ecológico / sua oficina micro / macro / macro / sua relação selvagem / calma com as novas forças / novas formas / novos gestos dos universos inreais / reais.

"Arte"

- criar a partir de gestos simples, para uma nova harmonia com o amanhã.

"do que tarde"

- antes que seja tarde a liberdade agora / aqui dentro e fora do ser – uma questão de vida para as mortes – de risco. Este processo de trabalho vivência os princípios de luta pela sobrevivência / por uma comunicação mais digna e igual entre os homens.

Obs: esta mostra é dedicada a todos os sobreviventes que continuam resistindo e comunicando através do cinema, teatro, dança, artes plásticas e da imprensa.

Salvador

7 6 77

Ação feita no Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Salvador, 1977.

Manifesto "Antes Arte do que Tarde" (2001)

"A arte só pode estar engajada com a liberdade"

Reinaldo Arenas

O início de um novo século e milênio exige uma reflexão mais apurada de que o ser humano realizou – entre três grandes guerras – de mais inteligente e sensível: sua Arte.

Esta herança de uma Arte de resistência feita no começo do século XX – por mestres como Marcel Duchamp, Man Ray, Erik Satie, Paul Klee, Kasimir Malevitch, Stravinsky, Peter Mondriam, Brancusi, Debussy, Picasso, Schoenberg, Miró, Ravel, Kandinsky, Mahler, Nicholas Roerich e um pouco mais tarde por Alexander Calder, Joseph Beuys, Stockhausen, Luciano Berio, Ivens Klein, Jonh Cage, Hundertwasser e Jackson Pollock -, perde seu caminho e entra em crise afundando no pós-nada de um "modernismo" oco.

Além de celebrarem suas vidas como Arte e prazer, alguns desses artistas, apesar da dor de entre-guerras, viveram numa Europa que assaltou, destruiu por inveja e desprezo as grandes civilizações dos egípcios e persas, maias e aztecas, yorubás e nagôs, navajos e sioux, tupi-guaranis... Apesar disso, essa senhora Europa, decadente e culta, também nos lega – através da influência que estas culturas causaram em sua "civilização" – uma Arte da busca de síntese, encontro e, em alguns casos, de essência.

Toda essa tradição é então recriada – vide as coleções de arte africana e ameríndia nos ateliers de artistas importantes do movimento cubista – não só por europeus ou norte-americanos, mas também de latinos importantes no processo cultural que beberam visceralmente na alma popular e a transcenderam: Torres Garcia, Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Guignard, Diego Rivera,

Rufino Tamaio, Wilfredo Lan, Volpi, Le Parc, Jesus Soto e os contemporâneos como Rubem Valentim, Hélio Oiticica, Regina Vater, Amélia Toledo e as duas Lígias: Clark e Pape. Artistas que nos honram, não só com sua reflexão estética, mas também por suas buscas de uma identidade e de um sonho de pensar e fazer uma América com a universalidade e um projeto utópico e poético de futuro.

Eu pergunto: o que os artistas ditos contemporâneos, principalmente europeus e norte-americanos com sua arte para consumo estético, catastrófica e sem apontar esperanças, propõem para um projeto construtivo e humanista no século XXI?

Tenho sérias dúvidas sobre alguma resposta coerente e substancial quando visito as exposições e vejo apenas um deserto de idéias e ideais. Viajo só e felizmente por este país que antropofagicamente por natureza, e, infelizmente por ignorância e insegurança, come com exagerada gula, sardinhas enlatadas da cultura oficial: mídias e curadorias internacionais. E, para fomentar inclusões e aprovações de projetos, precisa fazer mais lobby do que vivenciar um verdadeiro processo criativo.

Este também é o Brasil da política dos subsídios econômicos incentivados pela cultura quase mercadológica do seu Ministério da Cultura e não, o da poética dos substratos culturais vindos da dinâmica criadora de seu povo.

É um país em que seus agentes sensíveis, os artistas, esquecem de cantar sua aldeia, e, por assim não interpretá-la, questioná-la e argüí-la, deixam de ser universais. Macaqueando a sintaxe globalizada e uniformizada, eles produzem obras para solitários ambientes museológicos, em vez de gerarem solidárias e responsáveis proposições e transgressões da realidade por meio de re-encantamento poético do humano e de seu mundo.

Resta uma solidão ampliada em meio de uma crise sem oportunidade de criar uma Arte como propunha Joseph Beuys em seu "Manifesto por uma alternativa global", a mesma humana e ecológica que Rubem Valentim sonhava com seu "... ainda que tardio" nos mostrando um "sentir brasileiro e universal". Ambos foram escritos

na década de 70, quando ainda era possível se ter atitudes independentes, corajosas e coerentes.

Depois veio a era yuppie com toda a ilusão de seu pó a contaminar a consciência e construir espelhos para o ego e não espaços dignos de reflexão contra a violência gerada pela falta de respeito à diferença, contra a falta de afeto e o não pertencimento à ecologia da Terra.

Muitos artistas interessantes caíram nessa armadilha, até mesmo os que ainda dialogavam experimentalmente com a Vida através da Arte e não da pressa voraz do mercado.

Aonde está uma Arte feita com as necessidades do espírito e a vontade visceral do prazer e não com as próprias vísceras, excrementos e outros elementos brutos para satisfazer a mera "sensation"? Para que chamar mais atenção da mídia, de colecionadores e "curadores" esdrúxulos e oportunistas do que da nossa necessidade real de educar a sensibilidade? Por que então não investir em afinar sensorialmente a consciência sensível de um público carente de agentes transformadores e transmutadores da realidade?

É preciso ler com atenção o "O conceito ampliado da arte" de Joseph Beuys, no qual referindo-se ao "princípio criativo", exige uma melhor forma de pensar, acuidade no sentir e verdadeiros critérios estéticos para nortear uma obra de Arte e seu papel na comunidade. E para isso o artista não precisa ter só uma inteligência criativa, é também necessário ter princípios filosóficos, éticos e espirituais.

Por que produzir uma arte só para a sensação dos sentidos quando o discernimento da mente e da alma nos pede mais responsabilidade com a matéria, a palavra, o pensamento e a obra?

O que a Arte nos exige é um exercício sensitivo e intuitivo para uma nova forma de perceber, estar e pertencer ao Mundo, aquele que neste novo milênio se prepara para compreender as outras dimensões que a ciência já experimenta ou visiona.

Albert Einstein não estava brincando com o acaso quando disse que "Deus não joga dados". Até alguns executivos já sabem disso e percebem as extensões sutis e infinitas do despertar para uma mente não só ocasional e objetiva, mas consciente de um projeto incondicional de libertação. Por isso meditam e lêem livros sobre a nova ética escritos por Tenzin Gyatso, o Dalai Lama, Fritjof Capra ou Leonardo Boff. Enquanto isso, muitos "artistas ingênuos" e desinformados sobre o novo paradigma, lêem teorias acadêmicas sobre o vazio do vazio. Pior, pensam e agem com o egoísmo de uma arte individualista, esteticista, antiecológica e perversa em sua utilização da matéria orgânica. É preciso perguntar a pedra ou a uma árvore – como faziam nossos ancestrais do oriente – para saber o que elas querem ser, e não impor uma forma a suas matérias luminosas e inteligentes. Como artistas, somos também alquimistas e nos cabe recordar o que custou a Van Gogh o fato de descobrir que sua vida era a Arte, e que a matéria de sua pintura era luz e energia.

Essa mesma energia parece que iluminou a cidade de São Paulo no ano de 2000, quando assistiu uma das mais sadias manifestações de cidadania cultural da classe teatral invadindo e legitimando espaços públicos como seu manifesto "Arte contra a Barbárie". Os questionamentos e perguntas eram os mesmos a que já me referi e ainda outros:

- Que arte é essa onde o "curador", produtor e atravessadores culturais, são mais importantes do que a concepção e o sacro-ofício dos artistas?

Eu insisto: que espécie de seres sãos estes que deixam-se guiar mais por teorias estéticas pensadas na academia do que por suas intuições e vivências solidárias e responsáveis com o povo do seu país, a Natureza e a universalidade do planeta?

- Que arte é essa que agora não procura o "exercício experimental da liberdade" como nos desejava Mário Pedrosa e que não mais transgredindo o sistema, ainda se põe respaldada pela mídia e plea academia a serviço dos vícios da indústria do entretenimento cultural?

Para que serve esta arte: Que vira fetiche e curiosidade quantitativa do jornalismo em vez de inspiração privilegiada para o exercício sadio da crítica nos cadernos culturais? Que é mero resultado fácil de mercado do "produto cultural" em vez de engrandecimento, instrumento de evolução da inteligência subjetiva e ascensão do espírito humano?

Portanto, eu quero como um revolucionário embora tardio, sacudir nossas atitudes viciadas em projetos de vida aprovados pela Lei de Incentivo à Cultura. E, por mendigarmos patrocínio nas empresas, que aliviam seu ônus econômico e as vezes até sua consciência pelo que prejudicam a saúde humana ou exploram e poluem indevidamente os recursos naturais. Tudo isso, muitas vezes para realizar mais uma exposição vazia, mais um cd sem amor a música, mais um teatro absurdo sem serviço a consciência planetárias ou mais um balé para dançar narciso.

Enquanto isso, a realidade nos dá um tapa nada sutil em nossa cara sem-vergonha, e nos pede na rua: comida com algum amor e roupa para vestir da coragem de alguma cor inocente.

Sim, amor, coragem e inocência não é bem o que espreita nossa omissão nas esquinas do mundo. E não adianta subir e blindar os vidros pensando que é só violência. Nada oculta nossa ferida em sua dignidade pela ferrugem do medo e do silêncio.

Assim, eu quero que a lembrança viva do fazer humanístico, cultural e revolucionário, concilie a diversidade entre seres pares e díspares como Kasturbai&Ganhi e Jonh&Yoko, Thereza de Calcutá e Guevara, todos felizmente ainda nos assombrando. Quero que eles nos inspirem alguma vontade de resistência política e persistência espiritual que o século XX apesar de tudo, deixou como a mais bela herança. Mas, tenho receio que o humanismo virtuoso duramente conquistado com o aval – e até a morte – de tantas vidas, se perca nos vãos de uma tecnologia virtual, destrutiva e consumista que explora os recursos naturais da Mãe Terra de forma tão desumana e cruel.

Por isso, eu desejo uma sabedoria que abandone a pretensão acadêmica de querer salvar o Mundo com o projeto inútil do

acúmulo do conhecimento, em vez de querer salvar a redenção da Terra pela nudez imensa da simplicidade do saber popular e natural.

Eu amo a Arte que quebra os vidros da impotência e derruba os muros do medo ou que se desilude com seus próprios limites.

É preciso amadurecer, saindo dessa adolescência burra e não ter medo de tocar o próximo com afeto e respeito pela diferença. Mais vasto é o medo de assumir nossos talentos políticos e poéticos com a vontade entusiasmada de dizer sempre um colorido SIM nesta sala negativa (João Cabral). Falta também a coragem tão humana de reprogramar a mente positiva para a Arte de ser feliz, claro e belo, e sabendo disso, compartilhar nestes tempos de voluntariado: generosidade e abundância...

Nossos ancestrais Maias diziam em seus códices que TEMPO É ARTE. Essa já é uma grande dica para empresários e artistas. E, como ato de criação já é em si um oficio de doação e amor, eu acrescento: ARTE CURA!

Frei Beto nos inspira quando diz: "É uma exigência de nossa saúde espiritual cultivar a subjetividade com o artista esteticamente febril diante de sua obra, o profissional encantado com seu projeto, o militante guevarianamente empenhado em sua luta, a jovem apaixonada, o místico tocado pelo amor de Deus. São estados de plenitude e felicidade". O franciscano nos fala de uma exigência e uma falta de "plenitude e felicidade" similar a que Beuys nos avisava ao dizer em seu manifesto que "esta é a razão da crise". Ela, a tao da crisis, apontando raras oportunidades de mudança e transcendência, persiste nos fazendo perguntas intrigantes e nos exigindo uma resposta urgente e à altura do nosso amor à liberdade.

É preciso exercitar com humildade o poder precioso de nosso livre-arbítrio na responsabilidade solidária com a Vida. Ou, todos faremos papel de passivas vítimas da barbárie globalizada.

Tudo que nos resta é recuperar a dignidade de ser artista e estar habitado pela grandeza de se expressar como um cidadão

incomum, indignado com a miséria que cria o estado de sobrevivência para os sem terra e esperança, os sem teto e alegria.

Agora é hora dos ARTIVISTAS, mixagem de ativista político com o artista poético, e vice-versa, despertarem o acomodado brasileiro que dorme no berço esplêndido da inconsciência nacional.

O ARTIVISTA é aquele que vai dignificar sua escolha de ter vindo neste momento ao planeta e ao lembrar-se de sua Origem, exigir o melhor de sua herança Divina: a felicidade.

Nós merecemos uma Arte que nos inspire a um projeto mais humano e pacífico em nossa passagem de aprendizes da Terra.

Bené Fonteles

Coordenador do "Movimento Artistas Pela Natureza"

Brasília, 21 de abril de 2001 / Dia dos Inconfidentes

Escrito para a ocasião do Encontro Mundial Arte e Identidade Cultural na Construção de um Mundo Solidário / São Paulo, abril-maio de 2001

FONTELES, Bené. **Cozinheiro do tempo.** Brasília: O Autor, 2008: 192-193.

Entrevista Siron Franco

concedida a Lucia Bertazzo

ateliê do artista, 19 de julho de 2007

"Cruzes" foi sua primeira instalação, em Goiânia. Antes disso, teve algum outro acontecimento, como o arco-íris pintado no chão. Achei essa informação nos noticiários da época. Quando foi mesmo? Antes de 78?

S. Eu não lembro disso, acredita? Onde foi?

Foram 700 metros de arco-íris pintados no chão.

S. Foi em frente ao Estádio. Será que foi isso?

Também teve o outdoor, em São Paulo, do projeto "Arte na Rua".

S. Fiz... Antagônica.

Antagônica! Como era esse outdoor?

S. Era uma anta enorme. Aliás, eram duas, mas a cabeça de uma servia para as duas figuras. Foi feito de tal forma que no movimento do pescoço você via uma cabeça e, ao mesmo tempo, essa cabeça servia para as duas antas. Quem fez um texto, e você poderia conversar com ele, foi ***Alberto Beuttenmüller***. Tinha sempre uma imagem e um texto de um poeta ou de um crítico.

Como começou o seu engajamento nas causas políticas?

S. Nem deu para perceber direito. Quando eu fiz 17 anos, em 1964, veio o golpe militar. Na época, fiz um mural no Liceu, no Grêmio; a policia foi lá e destruiu. Minha ligação com a

política era pela questão do país estar sendo massacrado pelos militares. Em 68 teve o AI5, podiam sumir com você e você não tinha nenhum direito. O cidadão não existia, naquela época. O engajamento político, para mim, era uma questão de sobrevivência. Tínhamos que preocupar mesmo, e lutar para que pudéssemos viver numa democracia, como a que a gente vive hoje. Um país complicado é um país sem Estado. Quando você não tem Estado direito, a coisa é muito mais complicada do que isso que acontece hoje. Hoje, o que falta é uma organização da sociedade civil. Se a sociedade civil se organizar, ela muda o país.

Voltando à ditadura, você já era bem reconhecido na época. Como foi a sua ligação com a ditadura?

S. Foi altamente paradoxal. Quando garoto, eu já comecei a ganhar prêmios e era condecorado pela própria ditadura. Isso realmente nunca entendi direito. Porque eu ganhei prêmio de viagem ao México e, em seguida, fui condecorado juntamente com o general Golbery do Couto Silva. Na época, eu não queria receber essa comenda; aí o Cleber Gouveia, que foi um querido amigo que já se foi, grande pintor, chegou em casa, de noite, e falou: "Olha, é muito melhor você ir, senão vai ser pior. Vão vasculhar sua vida e vão saber de algum envolvimento seu". Foi muito difícil ficar ali, numa cerimônia em frente ao palácio, com banda e tudo.

Quando eu era garoto, tinha muito medo de servir o exercito, tinha pavor. Fiz o retrato da primeira dama, que era esposa do governador Otávio Lage, e pedi que eles me arrumassem uma dispensa porque eu queria estudar arte, e achava que aquele ano no exercito ia complicar minha vida. Tinha muito medo de arma, não me imaginava carregando um fuzil ou algo parecido. Conseguiram e um dia, quando a Dona Yolanda Costa e Silva esteve em Goiânia, no palácio, viu o retrato da Dona Lucilda que eu tinha pintado e mandou me chamar. Quando cheguei em casa, já tarde, a rua estava cheia de carros. Para minha surpresa, ela queria que eu pintasse um retrato da avó dela chamada Júlia

Craveiro de Sá que, coincidentemente, era também de Goiás Velho. Ela tinha uma foto antiga, de 1800 e pouco. Através dessa foto, fiz o trabalho e para esse trabalho me mudei para Brasília. Isso foi em 1968...

Então, ao mesmo tempo em que eu fazia pichação à noite, eu era aquele pintor comportado que estava lá. Ninguém imaginava que era eu que fazia aquelas pichações,à noite. Fazia muito rapidamente, com cal. A gente desenhava gorila no chão, escrevia "Fora a Ditadura! Liberdade!". Eram as palavras que a gente mais escrevia. Eu ajudava muito assim com texto, com desenhos. Usávamos o mimeógrafo.

Depois que mataram um estudante, na rua 4, passei a contribuir mais através de desenhos e de algumas frases que eu criava do que, propriamente, participando da luta armada ou algo parecido. Eu não era filiado a nada. Todo mundo me procurava e, para quem me procurava, eu acabava criando uma charge grotesca, enfim... sempre fazendo isso muito tarde da noite...

Escondido...

S.Tudo escondido, senão não estava aqui para te contar essa história.

Como se deu a instalação das cruzes da Semana Santa?

S.Minha idéia é o seguinte. Eu tenho uma lembrança muito forte do que era Semana Santa.

Semana Santa, quando eu era garoto, era uma semana em que você não tinha publicidade nas rádios; você só tinha réquiens. Foi assim que eu entrei em contato com um tipo de música que me influenciou completamente: a música sacra. Aquilo me tocava muito. E imaginei uma cruz feita de aroeira de 12 metros de altura, gigantesca. A gente colocou 2 metros para dentro da terra. Essas aroeiras eram postes que tomei emprestadas à Celg.

E coloquei pano. Você chegou a ver o desenho? Aquilo foi colocado na quinta-feira, de madrugada, e a cidade amanheceu com elas na sexta-feira. Foi assim, na meia noite de quinta-feira eu comecei a montar as cruzes. Então, de manhã, as pessoas passavam e levaram um susto. Era algo muito forte. Foi uma maneira de interferir na cidade, porque era uma lembrança muito forte da minha infância e achava que aquelas três cruzes iam fazer as pessoas refletirem um pouco sobre a violência que, na verdade, sempre houve em nossa capital.

E no dia do índio, o que você fez...

S. Como a gente não tinha tirado as cruzes, veio a questão do índio e nós aproveitamos a mesma obra. É essa coisa da minha obra que,às vezes, se mistura com a própria comunidade. Parece que usaram um boneco, não foi?

Que foi queimado como Judas?

S. Fizeram isso também... Teve toda a coisa pagã e a coisa religiosa. O sagrado e o pagão.

Então o Índio ficou sendo o Judas?

S. Não, nada a ver. Quando chegou o Judas, usaram outra coisa. O índio apareceu porque na época teve um massacre de uma determinada tribo, e então o índio entrou por causa disso. O índio continuava sendo crucificado.

Pelo Anhanguera?

S. É.

Depois foi realizada a instalação das antas.

S. Quando fiz o projeto, apelidei de projeto das bandeiras. Eu queria utilizar a bandeira, que é o símbolo muito conhecido, para falar de muitas questões. A anta é um animal que tem um desenho muito forte, é uma escultura incrível. Na época havia muita matança de animais e, entre eles, de antas. Na obra que fiz, de longe você via a bandeira brasileira, de perto é que você reconhecia que era um animal. Não coloquei nome, não chamei de Bandeira das Antas. É que a anta já foi usada na escola pau Brasil, na semana de 22.

A idéia era transformar a anta num novo símbolo nacional?

S. Não, aquilo era uma manifestação efêmera; não tinha nada mais que isso.

A manifestação era em prol...

S. Contra a matança dos bichos. A idéia era essa, mas não tinha nenhuma coisa estética, não tinha nenhum pensamento, como todas as outras obras que eu fiz em Brasília ligadas a uma manifestação. Algo assim: "Oi, bicho, olha aqui! Não vamos fazer isso!"

No dia, não pôde ficar em frente ao Congresso.

S. Aí o povo ajudou e foi para a frente do Teatro Nacional. Depois os artistas de Brasília saíram com elas para vários lugares. Teve um poeta que levou as antas para vários lugares, restaurantes, teatros; foram para o cinema. Houve crítica, na época, do Presidente da Câmera .

Nos jornais a gente encontra mímicos, mulheres rezando, coral. Conta algumas particularidades dessa instalação.

S. Foi muito interessante; tenho isso em filme. Vinham muitas pessoas, chegaram velhas rezando, místicas. As crianças curtiram muito as antas como brinquedo. Apareceram alguns esquizofrênicos, alguns mímicos. Instalação de rua é muito interessante por isso: vê todo o tipo de gente. É algo incrível.

No projeto original tinha mais uma anta preta, por que essa foi retirada?

S. Eu achei que ficaria mais simples representar a bandeira tal como é. Com uma anta preta entraria em outras questões filosóficas. Eu não criava isso como arte, eu queria era uma bandeira. No caso, feita por antas. Nada mais que isso.

Na língua tupi-guarani, a anta representa o animal que abre o caminho. Você abriu o caminho para as instalações em Brasília?

S. Com certeza. Foi a primeira manifestação que usava aquele lugar. Ninguém havia ainda usado aquele espaço para manifestações. Eu acho legal que, hoje, todo mundo use. Não só artistas, também entidades. Nesses dias eu vi uma coisa muito linda: eram 6000 balões falando sobre a questão do meio ambiente. É um espaço muito interessante.

Como foi a repercussão de sua comparação com os deputados?

S. Eles acharam eu estava fazendo aquilo os chamando de anta. Aí eu falei que não faria isso com elas, não compararia. Anta não prejudica ninguém, não faria essa sacanagem com elas.

As antas foram doadas à Unb. Na época, o reitor era Cristóvão Buarque. O que aconteceu com elas?

S. Viajei em seguida, e não sei o que aconteceu. Na verdade, eram de gesso, a instalação era efêmera. A idéia era ir lá, fazer meu protesto, e pronto!

O acidente do Césio foi um ponto marcante na sua carreira como artista. Como é que foi o seu envolvimento?

S. Foi uma coisa incrível. Em nenhum momento pensei em fazer arte com aquilo. Minha idéia era chamar o Gabeira, a Lucélia Santos, o Ney Matogrosso para que fizéssemos uma grande passeata em Goiânia e, com essa passeata, forçar o governo a dizer exatamente o que estava acontecendo e socorrer as vítimas e as pessoas do Bairro Popular. Virou uma paranóia total. Mesmo o lixo caseiro, todo mundo pensava que era radioativo. Até poderia ser, ninguém sabia. Então, como eu morei lá até os 21 anos de idade, as pessoas me procuraram e eu fui o interlocutor do bairro com o governador Santillo. Comecei a fazer uns desenhos para jornalistas de fora para mostrar como era a rua. Lucélia Santos me falou que aquilo daria uma série interessante. Quando, Brasil afora, começaram a rejeitar goianos e a chutar seus carros, quando começaram a ficar com medo de goianos, resolvi fazer um trabalho. Foi tudo tão catártico, muito forte.

O ateliê Santa Bárbara virou uma espécie de centro de informação e eu produzia alucinadamente, 18 horas por dia, rádio e televisão ligada. Tudo o que acontecia, eu registrava. No Rio de Janeiro, quando amputaram o braço de uma das vítimas, fiz o braço aqui em chumbo. Era tudo muito louco: foram três meses de muita produção. A minha produção normal de 2 anos foi feita em aproximadamente três meses.

Você morava aqui em Goiânia, na época?

S. Sempre fiquei entre Goiânia, São Paulo, Rio de Janeiro. Na época, eu estava em São Paulo e ia voltar para Goiânia. No meio do caminho tive uma febre e parei em um hotel em Ribeirão Preto.

Na televisão, no Jornal Nacional, falaram do acidente do Césio. Eu fiquei chocado, minha ignorância não tinha a menor noção do que era Césio. Aí vim imediatamente para Goiânia e organizei a passeata. Fiz máscaras.

A revista Manchete falava que o objetivo da passeata era não deixar o lixo radioativo em Goiás.

S. A idéia era de não deixar porque não havia nenhuma condição, aqui não tinha depósito de rejeitos radioativos. Depois foram avançando nessa questão. Mas na época todo mundo estava tentando esconder a história, tanto assim que o negócio saiu depois. Ninguém sabia de nada. Tenho um amigo, capitão da equipe de bombeiros e morou o tempo todo lá no bairro popular, Coronel Frazão. Ele me falou que a primeira vez que viu "aquilo" pensou em jogar no rio. Ninguém tinha a menor noção a respeito, a desinformação era total.

Quando descobriram, as pessoas já estavam contaminadas. Na verdade não descobriram... Foi a primeira vítima, a mulher Maria, que levou a pedra e mostrou: "Isso aqui está adoecendo a minha família". Quando ela colocou em cima da cadeira(por isso tem aquela cadeira no meu trabalho), todo mundo da Secretaria de Saúde saiu correndo. Aí veio um braço mecânico com 30 metros de comprimento e jogou concreto em cima, e tal. Foi ela quem levou e falou: "Isso aqui está fazendo a gente adoecer". Eu tenho uma fita em que a gente entrevista o Devair, o dono do ferro velho.

Não é perigoso você ter tido esse contato com o Devair?

S. Pois é, eu fui um pouco longe demais... Realmente, agora é que eu penso; na hora nem pensei direito nisso.

Vamos falar a respeito da "Cela Forte" e da "Cela de Proteção". Quais foram os procedimentos para a realização da obra?

S. Houve um convite da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Na época, Marilena Chauí era a secretária e convidou vários artistas. Aconteceu em São Paulo, na época, que morreram 18 pessoas na prisão porque fecharam muitas pessoas em uma cela. Em Jabaquara, criei a caixa que tem aquelas cabeças. Na estação Santana tinha um ator, o Odilon, que ficava das seis da manhã às seis da tarde atrás das grades com um cachorro de gesso, como a protegê-lo, e tinha um sistema de espelhos que fazia com que a pessoa se visse dentro da caixa, junto com ele. Criou uma opticalidade. A idéia era falar do crescimento da violência no Brasil. Era já um grito: "Oi! a gente vai chegar nisso aqui! Nós vamos ficar presos!". Infelizmente, aconteceu tudo o que essa instalação questionava.

O que o autor falava?

S. Ele falava da bolsa, dos investimentos. Enquanto falava, gravava sua própria voz e depois repetia. Ensaiamos alguns pontos e ficou livre, em alguns momentos, para criar, mas sempre enfocando aquela pessoa que só pensa no lucro, não se importando com quem está ao seu lado. A empresa tem que crescer e a pessoa se fecha nesse universo. Então apareciam duas coisas: o pobre lá, morto por sufoco, e o rico, isolado, com medo da violência. O público reagia de uma maneira incrível.

Como era?

S. O povão pensava que era uma campanha para vacinação de cachorros, isso eu me lembro direitinho. As pessoas ficavam impressionadas.

Um jornal falou que essa obra foi mal interpretada. Ao invés de uma leitura contra a tortura era lida como um aviso aos bandidos.

S. Eu acho o seguinte: eu faço a obra e não fico esperando se vai ser entendida ou como vai ser entendidau. Depois que eu faço, sou muito índio: perco o tesão e já vou para outra. Tudo

depende do grau de conhecimento de quem vai observar o trabalho. Se você pegar uma dança contemporânea e levar para uma pessoa que não está acostumado, pode achar que aquilo é tudo menos dança. Acho que isso ocorreu com aquela instalação.

Houve roubo nessa instalação?

S. Ergueram uma estrutura de 450 kg e tiraram as 18 cabeças policromadas. Meu trabalho sempre foi saqueado. Na época, falei que era necessário que tivesse vigias, embora estivessem na entrada do metrô. A prefeitura não colocou guarda, levantaram as peças e as retiraram.

Posteriormente, muito tempo depois, na Bienal, encontrei uma pessoa, não sei se era historiadora ou curadora americana. Falou que teve uma sensação muito forte ao ver a "Cela Forte" porque havia figuras e entre uma e outra tinha um espelho, também recortado, em que você se via. Eu não sabia que quando ela viu, já não existiam mais as cabeças. Ela pensou que eu estava trabalhando com o olfato, com o fedor e o mau cheiro. Ela chegou e deu uma respirada forte. As pessoas que tinham retirado as cabeças, provavelmente cagaram lá dentro. Então ela ficou muito impressionada e pensou que eu tinha colocado alguma coisa para exalar um odor desagradável e simbolizar a tortura e a violência. E não era nada disso... (risos). Eu estava apressado e deixei que pensasse isso mesmo.

A obra Martim Cererê de Cassiano Ricardo fala da formação do povo brasileiro através de um poema épico modernista. Para você, o que é ser brasileiro?

S. Na verdade, chamei a instalação de Martim Cererê, mas nunca me guiei por ela. Na época, eu havia feito a parte do cenário para o teatro do Martim Cererê dirigido por Marcos Fayad. Mas ali foi minha viagem a respeito dessa coisa multirracial e de muitas faces que tem o Brasil. Utilizei os artesões de Pirenópolis para fazer as cabeças e fiz uma bandeira brasileira

com cabeças de todas as raças. Rebaixei o teto só com cabeças de onças de gesso pintadas. Expliquei aos artesões como deveriam pintar: umas mais claras, umas mais cinzas, outras mais ocre para eu depois montar a instalação que você conhece.

Não foi um cenário?

S. Acabou ficando com esse nome. Nessa instalação eu falava do Brasil, e falava do meio ambiente. O chão era um xadrez, uma parte de terra e uma parte de carvão. Esse tabuleiro de terra e carvão falava por si do desmatamento. Sobre esse xadrez havia objetos indígenas de muita sofisticação, objetos trançados indígenas e tacapes. Usei um sinaleiro de trânsito, coisa da cidade, e tambores de petróleo como alvo. Parece que havia mais de três mil onças.

Para você, o que é ser brasileiro?

S. Ser brasileiro, nos dias atuais, é uma coisa de resistência, de infinita esperança. Ser brasileiro, do ponto de vista antropológico e biológico, é a mistura de todas essas raças que vieram para cá. Como só existe uma raça humana, o brasileiro juntou todas essas peculiaridades, a dança dos negros e dos índios e toda a nossa herança européia cristã-judaica. Não tem como não ser um pouco isso também.

Essa obra fez muito sucesso entre as crianças. Como foi a idéia de doar as peças que compunham a instalação?

S. Na época, eu queria doar para o museu. Não houve interesse. E já que sempre eu paguei essas coisas e estava sem grana para traze-las de volta, só pelo preço do transporte queria doar para o governo. Imagina se isso aconteceu! Então, achei que ficaria melhor na mão das crianças. Cada criança receberia, para levar para a casa, um símbolo de que ela seria uma defensora da

natureza e dos animais, para que crescessem com essa responsabilidade. Foi muito lindo! Melhor do que se tivesse mandado para o museu, pois as crianças receberam isso com muita alegria. Recebi cartas de crianças que estavam doentes e que mandaram seus pais retirar a peça, com foto. A idéia era dar só para crianças, nada de adultos! Uma menina me agradeceu e falou que ela ia todo dia, ao acordar, dar bom dia para aquela onça.

Entrevista Siron Franco

concedida a Lucia Bertazzo

ateliê do artista, 24 de agosto de 2007

A tentativa de fazer uma estética nacional está presente em sua obra através do projeto "Bandeiras"?

S. Tudo começou muito naturalmente, devido à educação de voluntariado que eu via com minha mãe, ligada às questões da igreja adventista, e com meu pai, devoto de Santa Luzia. A idéia de trabalhar com a bandeira surgiu porque era um símbolo rejeitado na época da ditadura e ficou mal vista. Criaram a confusão de que a bandeira representava os militares, pois na solenidade dos ditadores ela era muita utilizada. Ficamos com vergonha disso. Isso foi uma das causas. Eu falei que ia usar essa bandeira, nunca pensei em uma estética nacional e por que ela existe. Se eu vivo, se fui um garoto que veio de um colonial barroco e depois caiu nesta cidade, que era um *art decó* tardia: estava ligado a tudo isso. Foi algo muito natural.

Como você relaciona a violência da ditadura com as cruzes?

S. Tudo a ver. A cruz é um símbolo múltiplo. Ele representa a injustiça também: o martírio. Sempre quis usar símbolos conhecidos e cotidianos, deslocados do seu contexto habitual. O fato daquelas cruzes estarem ali, naquele momento, entra na minha vida. Na Semana Santa, quando eu era menino, não havia publicidade nas rádios, eram só réquiens maravilhosos: Mozart, Handel, Bach, Beethoven. Uma coisa muito forte.

Tem a ver com a procissão do fogaréu?

S. Tem tudo a ver, é exatamente isso! A procissão do fogaréu... a experiência religiosa desses rituais que me fascinavam e, ao mesmo tempo, me incutiam medo. Minha mãe, as pessoas e minhas irmãs conversavam e eu achava que aquilo era real. Tipo assim: "Esses farricocos estão indo lá prender".

Eu nasci na Rua da Abadia, de frente a uma igrejinha. A rua, acho que não tinha oito metros, e sempre havia um Cristo morto, com aquela cabeleira postiça. Tudo isso foi muito forte! Quando eu fiz a cruz, também tinha essa ligação com as violências cometidas contra as pessoas, na ditadura. O lado formal é o que primeiro me instiga. Porque as três cruzes, naquela praça, deslocam toda a forma já estabelecida ali, onde as pessoas passam todo dia. E também ali havia o busto do patrono da marinha. Por isso eu escolhi aquele lugar: a praça Tamandaré.

Voltando à ditadura. Qual foi a sua participação nas Diretas Já?

S. Nas Diretas Já, eu criei o mote "Diretas Já", a pedido do Senador Severo Gomes, já falecido, e do presidente por um dia, Tancredo Neves. No dia do comício foi levantado um outdoor aqui, na praça de Goiânia. Descobri que em Goiânia havia muitos surdos-mudos, coisa que não sabia. Representamos as mãos e cada gesto correspondente, exclusivamente para os surdos-mudos. "Diretas Já!", tudo com a mão.

Vemos no seu trabalho uma preocupação com a ecologia. Como começou essa preocupação?

S. Volta também a minha experiência da infância. Aquela relação que meu pai tinha com o cerrado e, posteriormente, quando me levou a conhecer os índios Karajás, na ilha do Bananal. Embora Goiânia inteira ainda fosse circundada pelo Cerrado, ele sentia que ia ser muito rápida a degradação, porque Goiânia estava em efervescência e vinha muita gente para cá. Vendas de lotes,

construções... Infelizmente, ele previu isso com muita precisão. Quando surgiram os grupos ecológicos, eu já estava ciente do discurso ecológico, porque eu acho que a Terra é o nosso grande quintal. Quando você sai da sua casa, a cidade é o seu grande quintal. As pessoas daquela época varriam a porta de casa. Em algumas cidades ainda tem esse habito, de você mesmo varrer a porta da sua casa. Já havia um cuidado com a Terra, o ambiente em que você está vivendo. E também recebia informações, via revistas especializadas. Comecei naturalmente, com a educação que recebia em casa.

Por que anta?

S. Na verdade, eu comecei colocar a anta no meu trabalho pela forma, pela estranheza desse animal, e também comecei a ver que nos palácios, no senado e nos lugares desse tipo tem sempre o cisne. Nada contra o cisne, eu o acho maravilhoso, mas é bom misturar cisnes com marrecos, com tartaruga, com esses animais nossos daqui. Para mim a anta é uma escultura. Ela tem uma força e um desenho que é muito desafiador. Não chega a ser um elefante, mas você olha e tem a lembrança do elefante. Tem uma volumetria muito interessante.

Seria um protesto por uma estética brasileira?

S. Também, com certeza. Mas a escolha da anta foi também por uma admiração que tinha por esses animais. Queria que ficasse claro isso. Mas há também essa história dos movimentos modernistas, que eu já conhecia e coisa e tal, mas coincidiu o meu gosto estar relacionado com essa forma. Eu achei muito interessante. Até o filme 2001 começa com o macaco matando antas.

Tem pessoas que afirmam que essas ações são uma forma de oportunismo político. Como você vê essas críticas?

S. Eu nem as vejo.

Corrupção e absurdos que ocorrem no Brasil acontecem todos os dias. Como você escolhe as causas a abraçar?

S. Às vezes acontece de uma amiga me ligar. Por exemplo, quando do índio Galdino, foi a Vera Brant que me ligou, estando eu, na época, no Rio de Janeiro. Fazia algo para O Globo, que chamava de artigo visual: comentava um fato nacional ou internacional usando imagens. Era uma imagem, não era charge nem ilustração. Falei que ia fazer um artigo visual sobre isso. No outro dia, quando li que os rapazes tinham falado que colocaram fogo pensando que era mendigo, realmente rolou alguma coisa dentro de mim. Sempre acontece assim. Quando fiz a ação sobre a questão da Vaca Louca em relação à disputa do Brasil com o Canadá, eu estava ligado. Eu tenho uma relação com o Canadá, já expus lá, já participei dos 50 anos da Carta dos Direitos Humanos. Enfim, foi um amigo meu pecuarista que me ligou e falou que era tudo uma armação comercial. Procurei me inteirar sobre o assunto, procurei, li a respeito. E surgiu a idéia de usar uma máscara que havia ganho de minha filha. Assim nascem as idéias e a vontade de realizar algo.

É bem do acaso?

S. Não é bem do acaso. Vou especificar cada uma. Por exemplo, a bandeira dos caixões foi um relatório da ONU que recebi de Gilberto Dimenstein, e aquilo me tocou!

Aquela bandeira escatológica na verdade foi feita para a abertura de um programa de televisão. Todo mundo que chegava aqui falava que aquilo era a cara de Brasília: "Leva para lá!". Aí houve o atual governador de Brasília, o Arruda. Na época ele

era senador e mexeu no painel do senado para mudar a votação. Teve que renunciar para não ser cassado e poder voltar. Voltou e hoje é governador.

As antas, porque estavam em via de extinção, e eu achava que tinha que fazer alguma coisa, gritar um pouco em função disso.

A do assassinato, que tem aquela estrangeira na cruz, foi a pedido da própria mãe da menina que foi massacrada.

Nas Instalações "Cela Forte" e "Portas" você remete a duas tragédias dentro do sistema penitenciário brasileiro. Como você vê nosso sistema carcerário?

S. Carandiru também foi um convite que recebi para fazer um trabalho, pois aquele pavilhão seria transformado em um centro cultural. Eu achava que já existisse o centro cultural, mas quando fui até lá, vi que ainda era cadeia. Quando entrei, tinham acabado de sair com o pessoal de lá. Tinha café derramado, barata, rato, algo como se tivesse acabado de ter uma evacuação. Os caras tiveram uns 15 minutos para abandonar a cela. Fiquei muito impressionado com o mau cheiro e a forte imagem de cada uma das celas. Todas pintadas por dentro e por fora, e a presença de muitas naturezas mortas. Cada indivíduo pintava naturezas mortas e paisagens. Gravei tudo! Quando vi as portas, fiquei impressionado e as coloquei em pé: 111 portas.

Acho o sistema presidiário brasileiro totalmente desumano e, ao mesmo tempo, extremamente benéfico para os prisioneiros. Por que lá dentro têm drogas e cometem crimes? Acho que o preso deveria ser obrigado a trabalhar para se sustentar. Todo mundo acorda: minhoca, passarinho, gavião, e vai ter que trabalhar para comer. Por que só o preso que não?

Como foi ocupado o espaço da instalação "Garimpo"?

S. Aquela instalação tem mais de 900 metros quadrados. Já havia lá aquela água e me convidaram a fazer uma instalação naquele espaço. Então, a própria parede de tijolos me serviu como elemento e eu integrei tudo. A instalação é uma espécie de cenografia imaginária das coisas que eu vi em Serra Pelada e dos filmes que assisti a respeito ao longo dos anos 80, documentários e filmes de amigos. Documentários ótimos.

Fotos do Sebastião Salgado?

S. Eu falo de coisas bem anteriores, dos anos 70, do garimpo no Brasil. É como se fosse um acampamento abandonado e por isso é cheio de signos. Tem um mapa da América Latina feito por correntes; uma corrente azul cria um contraste com o chão vermelho. Tinha um lugar úmido por onde você tinha que passar, tinha os acidentes... Tinha a escada simbólica de ouro e ela era circundada por várias escadas que, de longe, criavam uma torre. Nos degraus tem vidros e lá dentro o objeto de desejo: a escada de ouro. Ela ficou como se fosse uma torre medieval.

Tinha muitas escadas?

S. Não sei se deu para você perceber: tinha uma dentro das outras e todas formavam uma torre.

Tinha um objeto de desejo?

S. Tinha. Às vezes você tinha um pedaço de uma mão muito delicada que aparecia dentro de uma coisa soterrada, algo muito delicado. Havia um urubu, que era utilizado no carnaval, um urubu muito delicado.

Era o único ser que estava vivo nessa exposição.

S. O urubu fazia a clássica representação da chegada da morte. É a morte que está chegando ou indica o local onde tem coisa morta. Bom, tinha também uma pedra de ouro, no momento que saia de uma mangueira, e no meio de grandes destroços produzia aquela beleza. Em volta, tudo era morte, poluição, doença.

S. Como foi trabalhar com tantos artistas na exposição "Gente de Fibra"?

Sempre curti. Gostei de cinema e televisão porque você trabalha com cabeças juntas de áreas diferentes. É sempre enriquecedor. Eu nunca tive problemas de me relacionar e trocar informações; ao contrário, eu gosto.

Tinha alguma conotação lúdica nessa obra?

S. Ela é lúdica e, na minha cabeça, é sobretudo ancestral. Fora o simbólico representado por essas ligações que amarram.

Aquele olho no forno acabou formando um objeto incrível.

S. Sempre achei o forno um objeto muito forte, contrapondo, sempre com imagens de quando era garoto. Ficava muito impressionado no Cerrado, que tem esses fornos de queimar carvão com a mesma forma do iglu. Só que lá é gelo e aqui é fogo. Quando eu levei o trabalho para a Suécia, tinha muita noção disso: a mesma forma com conteúdo absolutamente diferente. Yin e Yang, fogo e frio.

E o público? Como reagiu?

S. Havia gente que voltava, porque tinha momento que precisava passar por debaixo de escadas. E tinha muita gente supersticiosa e que não ia. As crianças curtiram, junto com adultos de uma

maneira geral. Porque ali é um ambiente com muitos idosos e aposentados. O Sesc Pompéia é um lugar muito freqüentado, por gente de todas as idades.

Fora do metiê da arte...

S. Não, lá tem sempre muita coisa de arte, de música popular brasileira de altíssimo nível. O interessante lá é que é um lugar de arte onde tem o aposentado, o jovem, tem o adolescente. Fizeram um lugar sofisticado. Lina Bo Bardi projetou aquilo no que era um prédio antigo. Ali se entra num espaço onde até o piso foi projetado por uma grande arquiteta.

Você tinha feito um painel para o Hospital do Câncer em Goiânia?

S. Não, não tem nada a ver. Devia ter uns 15 para 16 anos, fiz e doei para o Hospital do Câncer um painel, no berçário, onde pintei uma coisa infantil, ursos. Era uma ilustração pintada, para crianças. Na verdade, era até uma cópia. Peguei umas fotos de ursos, os coloquei em várias posições e criei uma área, como se fosse um grande livro infantil. A idéia era de você entrar nele. Toda tarde, enquanto estava pintando, via que chegavam caixãozinhos. Naturalmente havia morrido algum daqueles bebês. Quando eu estava terminando a bandeira dos caixões, aqui nesse mesmo local onde estamos, foi que eu me lembrei disso.

Tentei comprar os caixões, mas ninguém me levava a sério. Eu queria 1020, 1200 caixões; os caras desligavam o telefone. Aí desenhei o caixão, porque o caixão vira uma colméia. Na sei se dá para perceber, ele é um módulo que eu desenhei. E lembrei que realmente essa lembrança estava muito forte dentro de mim. É como quando você tem um sonho e, depois, um determinado acontecimento faz você lembrar do sonho? Quando eu estava terminando a bandeira, me lembrei que aquela forma, aquele tamanho era aquela emoção forte que tinha vivido nas tardes que eu passava pintando lá.

Como foi trabalhar com um símbolo tão forte? Com caixão de Criança?

S. O que fiz foi muito forte, algo tão relacionado com criança. Primeiro, eu acho que o terror de todo pai é imaginar a morte de um filho. A gente nem pensa nisso, mas foi a dor que eu senti quando vi o relatório. Eu tenho uma irmã assistente social que nos anos 60 já me falava do grande número de crianças que não tinham a quantidade suficiente de proteínas. Então, toda a minha adolescência e minha infância foram cheias de informações assim: de que eu era menino privilegiado. Tem gente que fala que eu tive uma infância pobre. A minha infância foi super rica: pude nadar em rios limpos e tudo isso. Ao mesmo tempo, foi forte; presenciei assassinatos quando criança. Mas ao mesmo tempo era muito rica culturalmente. Eu não tinha era dinheiro, mas também não havia consumo naquela época. Em minha casa todo mundo trabalhava. O pobre de hoje é miserável. Quando a família é estruturada, mesmo que não tenha dinheiro, os filhos vingam. Numa família que tem dinheiro, mas não é estruturada, os filhos não vingam. Então a riqueza maior é a estruturação familiar.

"Essa bandeira foi feita por todos os brasileiros que deixam morrer crianças", você disse isso nas entrevistas.

S. É, exatamente por todos nós. Depois teve a questão cética de trabalhar o verde e o amarelo por dentro, já que a parte central é fechada. Só no círculo é que os caixões têm tampa. Os outros, os amarelos da parte central, dependendo da posição em que você vê, provoca um acetinado no olhar. Teve essa pesquisa ótica, digamos assim: ótica, de como essa cor reflete nesse objeto tridimensional. Tem um fundo, então o amarelo que está aqui na tampa e o do fundo vira um verde, e outros mais amarelos criam uma vibração nesse grande amarelo, nesse grande verde, num grande azul, enfim.

Que fim foi dado aos caixões e à bandeira? Voltaram?

Nunca voltaram. Parece que assaltaram, no sei ao certo. Pode ser que tenham usado. Na época morria muita criança, inclusive lá em Fortaleza. Depois foi baixado o índice de mortalidade infantil por lá.

Você já sofreu muito acidente de transito?

S. Confesso que quando era mais garoto fui muito irresponsável no trânsito e tive vários acidentes. Bati uns 7 carros que ficaram totalmente destruídos. Depois fui me educando, principalmente depois que perdi dois sobrinhos num acidente. Goiânia, como a maioria das cidades brasileiras, é muito violentas. Essa bandeira brasileira surgiu quando perdi meus sobrinhos.

Como estava o Brasil naquela época?

S. O Brasil é uma montanha de problemas em meio a tanta coisa boa, que esse país tem também. Os problemas são tantos. Você chega numa delegacia para falar de um roubo, quem sabe, de um Picasso que sumiu da chácara, quando, de repente, chega alguém denunciando que mataram um filho dele, outro que foi esfaqueado. Então é uma coisa tão louca esse país, uma complicação atrás da outra.

Em nenhuma bandeira foi escrito ”ordem e progresso”?.

S. Não. Era só a forma, até porque não concordo com essa frase. Ordem é progresso, e não ordem e progresso. A ordem gera progresso. Mas eu gosto da bandeira brasileira, apesar dessa coisa de ordem e progresso. Pelo menos o desejo de ter isso já é uma coisa boa. Agora, realmente não sei como é que anda a

história de nossas crianças brasileiras. Sei que o tempo todo você vê crianças sendo mortas por balas perdidas.

Porque o projeto bandeiras acabou?

S. Na verdade não era um projeto, foi virando um projeto, aconteceu. Eu chego todo dia no ateliê como alguém que está construindo uma grande muralha ou um pequeno muro, alguém que tem que construir. Não é só aquela coisa de ficar esperando a inspiração. Às vezes eu passo o dia inteiro pintando, ou anos, ou meses e às vezes não faço nada que me satisfaz. É uma construção; essa construção é assim. As bandeiras foram nascendo num período em que estava aberto para fazer essas coisas, tudo foi surgindo naturalmente. Por exemplo, o Monumento aos Índios foi um convite e, a princípio, até falei que não, que aquilo devia ser feito por eles, que eu ia orientá-los. Ai falaram que não, nós queremos que você crie esse monumento para nós.

Um ano depois da Cruz de caixões, você voltou a Brasília com o protesto SOS, agora com crianças...

S. Também foi um convite de uma entidade de lá para que eu participasse com meninos. Surgiu a idéia de escrever SOS com mil desenhos feitos por eles sobre cartolina, mas o vento era muito forte e não tive como fixar esses desenhos que eles tinham feito. Resolvi, então, fazer o desenho com eles mesmo e foi assim que criaram a palavra SOS.

Como foi o uso da imagem da criança fragmentada?

S. Esse objeto virou parte da instalação "Tapete Brasileiro" que foi montado aqui em Goiânia, no MAG, e depois no Gran Padele em Paris.

É um objeto forte demais. Como você fez?

S. Aquele objeto nasceu quando fui comprar uma boneca para minha filha no Flamboyant. Quando vi aquele boneco, fiquei impressionado. Tinha acontecido um fato aqui em Goiânia que me chocou: um pessoal utilizava criança para fazer rituais, tinha cortado a criança no meio com serra. Na hora em que estava comprando nem estava pensando nisso. A moça pegou o boneco, era anatômico, perfeito! Quando vi aquilo, fiquei louco. Comprei, fui para o ateliê, comecei a filmar: foi cortado e foi queimado. Todas aquelas infusões foram feitas assim. Até foi muito difícil fazer aquilo.

Dói de olhar. Imagino que a realização foi...

S. Foi muito difícil, sempre me toca muito até quando falo disso, porque eu senti uma forte dor quando vi a notícia que aquela menina tinha sido cortada para fazer rituais. Os que fizeram isso estão até presos. A obra virou também o cartaz de um encontro dos Lacanianos, aqui. Goiás contra a violência.

O que aconteceu com essa obra?

S. Essa obra foi roubada em Paris por uma marchand, que nunca me devolveu, uma brasileira que tinha uma galeria lá. Só a boneca.

Ela nasceu lá no shopping, você acredita?

Você sempre fez muitos workshops. Como é essa sua ligação com as crianças?

S. Isso foi influência do meu pai. Domingo, meu pai, saia para cortar cabelo de crianças pobres da periferia. Isso ficou gravado na minha cabeça e era um chamado. Na escola, eu já

criava fanfarras, aquelas bandinhas e tal. Enfim, sempre fui muito ativo. As coisas iam acontecendo, não conseguia ficar parado. Como um bom leonino, acabo mexendo o tempo todo.

Como foi essa ligação da criança brasileira com o "Tapete Brasileiro"?

S. Houve essa coisa de esconder debaixo do tapete. Fui um pouco pegando esse ditado popular.

A instalação "Arqueologia do vegetal" teve um prenúncio na "Gente de Fibra". A (re)construção da árvore a partir de carvão.

S. Isso aconteceu quando eu estava viajando com um amigo fotógrafo e ele me falava dos fornos aqui perto. Me levou e quando cheguei fiquei impressionado. Em seguida, tive um convite dos curadores da Suécia, de Estocolmo, que tinham me visitado na Santa Bárbara, e no convite falaram: "Você tem um lugar para uma grande instalação". Na hora, eu viajei naquilo. Comprei 4 metros cúbicos de madeira queimada. Criei um espaço enorme, não lembro exatamente as dimensões, e recompus essas árvores que tinham sido carbonizadas. Ali sempre tinha uma foto de uma árvore florida, sobre um grande retângulo de areia, branco assim...

Entrevista Siron Franco

concedida a Lucia Bertazzo

ateliê do artista, 17 de dezembro de 2007

Pinturas, objetos, instalações, passeatas... Seu trabalho foi sempre marcado por uma pluralidade de linguagens. Como se dá o diálogo entre elas?

S. Não sei se existe um diálogo entre elas, isso foi em decorrência da minha própria vida. Só para você ter uma idéia, quando eu tinha 13 anos, trabalhava na Cannes Publicidade, onde fazia com guache, num papel preto, desenhos do Zorro. Isso ia para a TV Anhanguera e era filmado. Não existia gravador, não se gravava e as imagens eram todas ao vivo. Ficavam filmando ali e o vinha locutor: "Não perca amanhã, às 2 horas, o Zorro!". Então, desde muito cedo, eu via desenhos meus aparecer na televisão. Isso para mim era um barato, adorava. Depois, para sobreviver, fazia decorações de Natal, fazia renas com o Papai Noel. Tudo recortado, tudo isso comercial. O tempo foi passando e na faculdade só não tentei pegar no barro, porque tinha uma fissura assim, não conseguia tocar no barro, o negócio da escultura. Então acho que foi natural, foi totalmente natural.

Quando fiz a primeira intervenção no espaço urbano, em 78, na praça Tamandaré, comecei a gostar e a sentir que era um tipo de linguagem que me completava. Era mesmo uma outra linguagem.

Eu não sei se essas linguagens dialogam entre si, mas coexistem porque tudo o que fiz no espaço urbano nasceu de alguma comoção, alguma coisa que me tocou.

Eu nunca sei quando vai rolar. A agora mesmo, a última de Milão: estava dormindo e minha mulher acordou para ver um programa chamado Porta Porta e fiquei impressionado com o que

estava vendo. Também porque a gente sempre pensou que violência fosse coisa de país de terceiro mundo. Você nunca acha que em país de primeiro mundo, onde as pessoas têm mais informação, possa ver violências, uma após outra, relacionadas às questões da paixão. Crimes passionais. Como recebi um convite de fazer uma interferência em espaço urbano, lá em Milão, tive essa idéia. Primeiro, comecei com círculos cortados, alianças cortadas. Aí me veio a lembrança de que, nos anos 70, todo dia ficava na praça Duomo. A primeira vez que eu vi o Duomo, sempre me impressionou aquela igreja. Me ocorreu, então, a idéia de que essas pessoas fossem como estrelas no céu, fossem pontas de estrelas amarelas em diálogo com o espaço arquitetônico da Duomo.

Nunca parei e pensei: vou fazer uma instalação. Não é assim, acontece. Acho que eu tenho uma coisa entre o jornalismo e a crônica. Já trabalhei em jornal, fiz uma série de artigos visuais que foram publicados. O editor era o Arthur Dapieve, um jornalista muito interessante do Globo. Depois fiz uns trabalhos de abertura e de direção de arte de documentários do Washington Novaes. Mas antes disso, na minha pré-adolescência, eu filmava muito com super-8. Nunca pensei em filmar e levar para uma sala de cinema; foi sempre registro de alguma coisa, de alguma imagem no chão, de algum acidente. Como eu ia muito a São Paulo, filmei muitos animais mortos nas estradas.

Como tenho uma vida de giramundo, encontro muita gente e isso acaba acontecendo. Eu sempre pensei que um dia ia acontecer de eu fazer uma vídeo-instalação. Agora mesmo chegou o convite, através do André, do Greenpeace, e eu senti que era hora dessa instalação nascer, que tem a ver com todo o meu trabalho relacionado a denúncias do meio-ambiente. O que eu quero dizer é que o caminho da vida me levou a fazer essas obras. Não foi nunca uma coisa pensada. Quando eu percebo, já estou envolvido.

Porque você escolheu como palco de suas instalações o gramado do Congresso Nacional?

S. Eu morei em Brasília em 1978 e sempre achei Brasília um espaço super interessante porque lá é, ou deveria ser, o lugar mais importante do país. É lá que as coisas são decididas. E também porque o espaço físico é muito legal. Você pode colocar um objeto de 100 metros e a pessoa que passa pelas duas vias laterais consegue ver ou ler. É muito raro encontrar um lugar onde você possa ter um objeto de 100, 150 metros e uma pessoa o vê limpinho. E tem a visão de um fundo: de um lado fica o Senado, do outro fica a Esplanada. É muito bonito, aquilo é um grande palco. E também porque os protestos, as ações que eu fiz lá tinham a função de serem multiplicados através das mídias impressas e televisivas. E lá estão todas as embaixadas e tudo o que você faz vai para o mundo inteiro. Então você amplia essa proposta. Às vezes deixam colocar, às vezes não deixam. Como foi no caso do Ibsen, quando proibiram colocar.

Qual Ibsen?

S. Ibsen Pinheiro, na época presidente da câmera, na época do *impeachment*.

Como é essa sua relação com a mídia, que projeta tanto seu trabalho, como as causas sociais?

S. Por exemplo, quando eu fiz a instalação ligada à mortalidade infantil, utilizaram a imagem da bandeira que eu criei, com 1020 caixões, e acabaram re-denunciando, quer dizer, não deixando esfriar o assunto e esquecer os acontecimentos. Ampliam a voz. E o lugar é perfeito para esse tipo de instalação.

Mas ocorre que a mídia fala muito de você. Você acaba ficando conhecido como o artista engajado.

S. Agora entendi. O que aconteceu é que fiquei assim... Hoje não tem mais isso. Até uns 8 anos atrás tinha muito disso: "É o artista engajado!" Eu sou engajado na vida e em tudo que diz respeito à cidadania. Nunca fui engajado ideologicamente, não tenho partido. Ter uma atitude humanística não tem nada a ver com ser socialista. Os intelectuais brasileiros (claro, não todos) têm mania de achar que ser socialista é o máximo. Tem uma grande linha que ainda acha que Fidel é o máximo. Pensa que o ditador de esquerda é bonzinho, enquanto o ditador de direita é mau. Isso é um equívoco, todos são ruins. Só que o tempo tem provado que o ditador de direita deixa o país com as finanças mais equilibradas. Detona igual, detona como o outro de esquerda, mas o tempo tem provado que eles não deixam o país tão rebentado quanto o pessoal de esquerda, que é muito atrasado.

Acabou que sua arte ficou conhecida como uma arte panfletária. O que você acha disso?

S. Depende. Teve um período que eu fazia. Aliás, acho que esse termo panfletário é meio equivocado em relação ao meu trabalho, porque panfleto tem outro significado. Depende do que você cria. Eu sempre criei instalações gigantescas. Eu sou um pintor, tudo o que nasceu, toda coisa tridimensional nasceu através da pintura. Essas questões são mais éticas e muito menos estéticas. Claro, acabaram tendo uma questão estética. Os animais que juntos representavam a bandeira brasileira, não podem ser chamados de panfletários porque não têm o caráter de panfleto. Eles são arte pública. Não tem "Fora!", não tem "Companheiros!", não tem "A Vitória é Nossa!". Não tem nada disso.

Você não teve medo de se arriscar nessas outras linguagens.

S. Exatamente. Houve a instalação daquela mãe que teve a filha morta pelos caseiros, para a qual a gente fez aquela cruz. Como é que é o nome da instalação?

As "Notícias crucificadas"?

S. "Notícias crucificadas", é isso. Foi uma mãe que me chamou. No caso da Vaca Louca, também. O Fulano me ligou. Eu havia ganho da minha filha Nina, quando eu morava em Londres, uma máscara. Estava fazendo uma série sobre Londres e estava pintando um trabalho sobre a Vaca Louca. Tinha tirado da internet o vírus e coisa e tal. Tinha fotografado muito o chão do Soho, onde era o meu estúdio, que tem muito chiclete expandido, muito parecido com o vírus da vaca louca. Ela brincou e trouxe a máscara. Um compadre amigo meu me ligou dizendo: "Tem que fazer um barulho, aí. Aqui ninguém vende carne, etc." Foi tudo feito na casa da jornalista de Londres Beth Lima. Checamos o que acontecia realmente. O Brasil estava fazendo uma concorrência com o Bombardier do Canadá, e eles que soltaram esse blefe. Não tinha o vírus no Brasil. Então, de posse de tudo aquilo, escrevemos uma carta aberta ao governo canadense e fomos para lá. Tinha muitos jornalistas, porque normalmente você tem que pedir com antecedência de no mínimo 15 dias para fazer qualquer manifestação.

Lá em Londres?

S. Tinha jornalistas, parecia que todo o mundo estava lá. O secretário foi nos receber na porta e me chamou para entrar, me ofereceu café, mas eu falei que só tomaria quando a questão fosse resolvida. De repente, virei um pouco porta-voz. Na época do Césio, aconteceu isso também. As pessoas me chamavam para falar com o governador e pedir para tirar o lixo caseiro da população. O gari olhava o lixo e falava: "Caseiro coisa nenhuma, quem é que vai me garantir que isso ai não está contaminado?" Então, essa coisa de porta-voz fez parte da minha vida.

"Vaca Louca" foi interessante porque teve repercussão na mídia internacional.

S. Foi o mundo inteiro, porque estavam todos os jornais lá e os correspondentes do mundo inteiro. Enfim, eu também tenho uma história com o Canadá. Expus lá nos anos 80, no "National Center" de Oklan e depois fui convidado a participar da festa dos 50 anos da Carta dos Direitos Humanos, mas acabei não indo. Pedi que me mandassem a impressão das mãos de todos os participantes para ser impressa em telas 30x40 cm., e que eles encolhessem as cores. Estou com esse material até agora.

Então, a minha vida é muito engraçada. Acontece o tempo todo, exatamente por esse número de amigos que tenho nas áreas mais diferentes. E também porque tive sempre muita curiosidade e sempre gostei muito de ciência. A Katarine Newton, uma cientista que não vejo há muito tempo, da cadeira de ciência de Beklen, na Califórnia, conheceu meu trabalho na Amazônia, em 1980. Ela falava que a Aids ia ter cura, que as pessoas iam sobreviver, com o tempo ia ser como uma gripe. Ficamos nos conhecendo; ela veio até aqui, em Goiânia, e depois eu fui a Beklen e todas essas informações acabam me influenciando. Acaba sendo uma espécie de esterco para a minha criação. Um substrato para a minha criação.

Na instalação Martin Cerere você falou sobre o Césio com os tambores, o que fala da formação do povo brasileiro.

S. Na instalação eu deixei um pouco o descritivo daquela história. Eu não pensei especificamente. A minha instalação, na verdade, não se chama Martim Cererê. Na época eu estava fazendo outras coisas e o nome ficou. Na verdade, não tem esse nome.

Como se chama, então?

S. "O Povo Brasileiro", que é a cara, todas as caras, todos os tipos formando a bandeira. O chão, quadriculado com terra e carvão, já acusava o desmatamento e a poluição,; e havia tambores porque, naquele tempo, jogavam-se muitos tambores sujos no mar. Mas também os tambores, as cabeças de onças, tudo isso criou um ritmo muito forte. Eu conversava com os artistas alemães e eles não falavam português, o que era muito engraçado. Falava assim: Bateria, 10; harmonia, 10. Eles gravaram isso quando estavam fazendo aquela coisa. E deu certo! Ao mesmo tempo, é uma coisa kitsch, com objetos indígenas requintados. Tem até um tabuleiro de xadrez feito de terra e carvão, terra queimada e carvão, e sobre cada quadrado havia objetos muito delicados, armas e instrumentos musicais indígenas.

Na instalação, tinha essa coisa kitsch que é o Brasil. Ao mesmo tempo em que temos coisas altamente tecnológicas, tem gente vivendo ainda na Idade Média. Eu nunca consegui falar: "O Brasil é isso". São tantos os Brasis, mesmo em cada estado. Quando perguntam: "E Goiás, como é?" Em Goiás tem tudo o que você tem no Brasil: tem alta tecnologia e tem gente na lona. A 600 metros de onde estamos conversando, tem gente que ainda cozinha na fogueirinha. Comprou um lotinho, e ainda está na Idade Média.

Como foi a sua experiência quando visitou a Serra Pelada?

S. A experiência foi muito forte. Eu gosto de mato, mas gosto de um certo conforto, uma barraca limpinha, algo assim. Teve um lado muito desconfortável, dava muito medo. Você via neguinho matando outro com muita facilidade. E muita gente... eu não sei explicar. Quando sai de lá é que eu fui ver a Serra Pelada. Lá eu estava meio, não era tenso. Conhece aquele filme de terror muito bom do Hitchcock, e depois que você sai do cinema o filme vem todo para cima de você? Eu experimentei muito isso. Por exemplo, fiz uns quadros sobre a Índia e sobre Veneza, por exemplo. Fica um tempo sem ir lá e elas aparecem puras. Essa é uma técnica que alguns artistas chineses usavam, que é de ficar

olhando a paisagem, um dia inteiro só olhando e, no outro dia, o pintor a reproduz inteira, só de memória. Ai vem toda aquela síntese.

Você tem uma idéia que é tridimensional, o que não é para a pintura. Eu estava fazendo uma série e cada ano nascia um casulo que era uma pintura. O último que fiz foi com terra e ouro, e então senti o volume e que aquilo pedia a tridimensionalidade. Porque eu não tenho o menor problema, ao contrário, o que eu gosto da pintura é que ela é bidimensional. Ela é um desafio, porque ela não oferece muitas possibilidades. A pintura para mim é um negócio incrível porque não te possibilita muita coisa. É você ali, e o material. O que eu acho mágico na pintura é o que você vê, como essas cores podem se relacionar e, portanto, todo dia que você começa a pintar é como se fosse a primeira vez. Acho que a pintura tem um negócio parecido com o xadrez.

Na tridimensionalidade você já tem maior possibilidade.

S. Não estou dizendo isso. O que eu gosto na pintura é essa pouca possibilidade que ela te dá para você alcançar uma grande possibilidade. Exatamente por ela ser uma coisa milenar, em primeiro lugar. É uma coisa bidimensional e você tem limites. E quando você tem limites, tem que forçar mais a sua mente e é por isso que eu acho interessante a pintura. A pintura tem provado sua força, apesar de toda essa desqualificação que equivocadamente vem levando. Os pintores modernos não detonaram os pintores antigos, pelo contrário. Você vê Cézanne falando da estrutura dos clássicos e dos antigos mestres. Essa idéia também de Duchamp ter matado a pintura é uma balela.

Na verdade a arte não evolui. Ela vai se modificando, não evolui.

S. Ela se modifica o tempo todo. Evolução é um conceito que você aplica à maquina, à aerodinâmica, a uma lente que pode ver

mais. Mas é uma outra coisa, isso é técnica. O espírito humano evolui o tempo todo. Na mesma coisa, sobre a mesma coisa. O que eu acho interessante é isso. Quando eu estou pintando, eu estou repetindo um gesto bem ancestral. Isso para mim é uma coisa incrível.

Agora, voltando, como é que foi a sua relação com os aventureiros em busca do ouro?

S. Eu estava com um pessoal que estava filmando e sempre tive a curiosidade de entrevistar. Cheguei a ter um programa aqui, na "Tv Anhanguera", que se chamava "Tv Mulher" em que entrevistava artistas daqui. Era um canal da "Tv Globo". Tive um conjunto de Rock. Então, tudo que um leonino queria, eu tive. Muito cedo tive um conjunto de rock. Comecei a me sustentar e ajudar minha família. Quando eu tinha 12 anos, já comecei a fazer retratos para ganhar dinheiro. Sempre vivi de arte e de pintura. Na verdade, é a idéia renascentista do artista que faz tudo. Ele é um artífice: grava, pinta, esculpi. Faz escudo, cria uma capela, ele se vira e também sabe construir. Essa idéia sempre me fascinou, a idéia da Renascença. Também lia muita biografia de pintores que povoavam o meu mundo e me fizeram muito bem.

Depois o Peru, Nazca, o México, aonde eu fui muito cedo. Aquelas construções me influenciaram muito na construção dos monumentos que eu projetava, monumentos que retomam uma coisa ritual, ligada à ancestralidade e à espiritualidade. Um trabalho que gosto muito é o conceito do "Monumento à Paz". Eu acho interessante o conceito do vazio que o artista criou e cada país preenche. Ninguém escreveu sobre isso. Eu acho que os críticos, ao olharem para isso, pensam que está mais ligado às questões ambientais. Esse monumento, entre os que eu conheço, é o que mais traduz o conceito do que é a paz, do meu ponto de vista. Sem usar a imagem, usa a vontade. Nesse sentido, acho que é o monumento em que eu tive muita sorte. Acho muito interessante o seu conceito porque qualquer imagem de paz que eu crio, pode não representar a paz para você. Neste aspecto, eu considero esse

monumento a obra pública que mais apresenta um conceito incrível.

O "Monumento das Nações Indígenas", que foi destruído e que vou reconstruir, tem um conceito de que eu gosto muito também e que está ligado a minha infância. Considere a moeda de 1 cruzeiro: tem o círculo com o mapa do Brasil, o quadrado e o triângulo, as três formas básicas. Quando eu era garoto, fiz teatrinho, fazia bonecos de teatro. Minha mãe andava nas brasas, meu pai era ligado ao cerrado. Havia muita violência. 50 anos atrás, eu tinha dez anos, acho que foi em 57, houve o assassinato da família Matteucci, e fui eu que encontrei os corpos. Enfim, é como eu costumo dizer: é como alguém que nasce no picadeiro e continua ali no circo. Tudo passou muito rápido.

Na minha leitura, o forno da exposição "Gente de Fibra" parece um animal. Teve essa intenção?

S. Teve, sim. Se você olhar as pinturas da pré-Renascença que representam o inferno, aquilo é um pouco o monstro que queima a floresta, entende? Teve um pouco este aspecto.

Como foi a criação da instalação dos 1020 caixões?

S. Foi uma loucura. Aconteceu da seguinte forma: Gilberto Dimenstein me ligou e falou: "Estou mandando um relatório da Onu, você vai assustar!" Quando li aquilo, fiquei tomado e veio pronto na minha cabeça, pronto! Os caixões acabam parecendo uma colméia; pela sua forma, aliás, são um módulo padrão. Quando terminei de ler, fiz o cálculo e deu essa coisa retangular, acho de 80 metros, não lembro com precisão. Então, coloquei primeiro uma lona preta, embaixo, para dar um contraste. O amarelo que estava em cima estava também dentro, criando criavam dois ou três amarelos. Há um trabalho ótico, porque só os caixões do centro, do Ordem e Progresso, estão fechados. Isso, visto de longe, formou um matiz de verdes, de amarelos e de azuis. Gostei

muito. Nisso entra a questão da pintura, que é uma coisa muito antiga dentro de mim. Quando Dimenstein me falou, liguei para as funerárias, e todo mundo desligava o telefone quando eu falava que queria 1020 caixões. Consegui convencer uns marceneiros perto do ateliê Santa Bárbara. Tenho tudo filmado, eles fazendo os caixões. Aliás, não queriam fazer, os operários tinham o maior medo de fazer; falavam que não iam fazer. Contei a história, li para eles, conversaram com as esposas. Foi até engraçado: quando estava voltando, li: armários embutidos. E isso não é caixão? (risos) Ai eu fui lá e comecei a conversar. Pedi ajuda ao Odilonzinho, da transportadora Araguaina, e ele levou lá três carretas. Ficou gente vigiando, lá. Aquilo foi muito forte. Uma mulher, uma escritora italiana, me ligou depois de muito tempo e acabei fazendo junto um livro que em o título *Eu você e tudo que existe*. Ela falou que foi por causa do impacto que sofreu vendo aquilo pela televisão. Coloquei a instalação no dia 12 de outubro, dia das crianças.

No ano seguinte você fez a instalação do SOS.

S. A instalação do SOS foi o seguinte. Na verdade, eram 1000 crianças e cada uma tinha feito um desenho, algumas, 2 desenhos. A minha idéia era fazer o SOS utilizando os desenhos. Havia mil desenhos, desenhos maravilhosos, desenhos sobre violência, sempre. A maioria desenhos muito tristes, sombras de soldados batendo. Eu tenho filmado isso. Mas estava ventando muito, e na hora tive uma idéia. Naquela confusão toda, peguei um megafone e falei: "Vou fazer um SOS com vocês! Vocês topam?". Havia uma energia tão forte, de gente perto de mim, pré-adolescentes, que você não acredita! Foi muito louco! Na hora que eu terminei, veio uma jornalista que falou: "E ai? Está decepcionado? Você não fez, não conseguiu fazer". É claro que a gente não trabalha assim, primeiro faz uma marcação, faz as paralelas e as verticais e ai consegue fazer o que projetou. E eu, não. Fiz aquilo foi gritando: "Olha a mão! Vai virando! Para lá!". E falei para a jornalista: "Olha, se você ou se alguém filmou de

avião, vai ver que está escrito SOS". Quando eu era garoto eu adorava os desenhos de Nazca, no Peru. Sempre achei que quando você fecha o olho, você vê, vê de cima.

O que levou a fazer a bandeira Reflexo da Bienal?

Eu tinha perdido dois sobrinhos em acidente de trânsito. Eu nasci em 25 de julho, dia de São Cristóvão. Sempre vi amigos morrer de trânsito desde quando era garoto, desde menino. Lembro a música "Ela morreu atropelada na contramão" daquele compositor paulista, Adoniran Barbosa, que fala da mulher que morreu na contramão e que meu pai ouvia. Sempre me impressionou muito a história que ouvi quando menino, do pai que mandou o menino comprar um cigarro para ele. O menino não queria ir, o pai bateu nele; ele foi e o caminhão o atropelou, na rua 74. Isso nunca saiu da minha cabeça. Quando me convidaram para a Bienal, o que fiz foi um reflexo disso, e também no sentido de que não ter leis e não ter educação tem um reflexo, nesse país maluco que continua, infelizmente, mais violento do que nunca.

A ratoeira não teve autorização para ficar em frente ao Congresso. Como você vê essa tentativa de "boicote" dos políticos para os protestos?

F **S.** Quem não deixou foi o deputado Ibsen Pinheiro, que também era corrupto, presidente da Câmara. Mas os jornalistas fotografaram. Chegou a polícia e colocaram a ratoeira dentro do caminhão. Eu já tenho uma parceria com todos os fotógrafos das agências de notícias, com a *Reuters*.

Mas isso já tinha acontecido antes com a instalação das antas.

S. Não deixaram também porque acharam que eu tava criticando os deputados, quando não era nada disso, a história era outra. Anta já estava entrando no caminho da extinção, animais que seriam

extintos. Tinha acabado de fazer umas fotos com um jornalista italiano, fui tirar foto no zoológico e aconteceu uma coisa muito louca. Quando cheguei, o treinador estava meio com medo, e eu fui passando a mão nela. Tem uma foto minha em que eu caminho com oito antas de cada lado. No outro dia eu li no jornal O Popular o acontecido e veio a idéia.

A instalação da "Ratoeira" foi para pedir Impeachment ou foi sobre a CPI do Orçamento?

S. Eu era amigo do Collor, tenho faxes e telegramas dele. Em um telegrama que eu tenho, o Collor dizia: "Querido amigo, essa geração há de legar esse país ambientalmente limpo, socialmente justo e pode escrever, meu amigo, corruptos nós vamos colocar todos na cadeia". E eu partilho até hoje essa idéia do presidente Collor. Só que ele fez o contrário. Por isso que eu coloquei lá a ratoeira. O que é interessante na ratoeira, é que onde coloca a isca, o queijo, temos o mapa do Brasil recortado em espelho. E, coisa interessante, coloquei de tal forma que dentro dele, devido ao ângulo, se via refletido o Congresso.

Conta um pouco como era a sua relação com o Collor.

S. Eu sou padrinho do jornalista Etevaldo Dias, que foi o último porta-voz do Collor, enquanto presidente, e segurou todas as ondas. Ele é meu amigo querido de muito tempo. Era diretor da sucursal do Jornal do Brasil, em Brasília, me ligou e falou: "Vou te apresentar um governador". Fomos almoçar, me falou do Collor, governador de Alagoas, e afirmou: "Ele é muito legal. Não vai ganhar para a presidência não, mas vamos fazer um barulho. O Brasil está precisando dar uma mexida, de uma boa oposição. Ele quer te visitar". Aí, tudo bem. Marquei com ele na Santa Bárbara, falei que a gente o apoiaria e, caso ganhasse, arrumaria imediatamente o depósito de rejeitos radioativos de Goiânia, os do Césio 137. Depois ele me ligou de Roma, quando

estava assinando o contrato da construção dos depósitos dos rejeitos radioativos.

Engraçado, nunca fui à Casa da Dinda, embora ele sempre me convidasse. Parece que atrás havia alguma coisa. Eu não acreditava direito nele. Agora, pessoalmente, ele foi maravilhoso comigo, mas uma coisa não tem nada a ver com a outra. Ele, presidente; eu, eleitor. Eu continuo acreditando nos ideais que eu ouvi dele, de um país ambientalmente limpo, socialmente justo e os corruptos na cadeia, onde tem que trabalhar ainda; não é só ir para a cadeia, de onde ficam azucrinando a vida dos outros. De certa forma, a minha vida esteve sempre ligada ao governo, de uma maneira ou de outra. Por exemplo, o meu irmão era cabo eleitoral do Juscelino Kubitschek e por isso o conheci e também Brasília, onde eu assisti à primeira missa. Sempre amei Brasília, fui morar lá em 68. Brasília veio dentro de mim quando eu sai de lá.

E a respeito do rosário da AIDS? Houve uma intenção irônica em usar o rosário, já que a igreja é contra o uso da camisinha?.

S. Não, não. Foi um convite de um amigo meu. Deixa eu explicar o que eu penso. Uma coisa é a sua oração, outra coisa é a igreja. Você não pode confundir um objeto sacro com toda a bagunça ou toda a bondade da igreja. Por que usei o terço? Porque eu estava com um amigo meu, que era o ministro da saúde, o Henrique Santillo. Nando era diretor da agência nacional de saúde, e me convidou para fazer a instalação. Eu tinha comprado uma camionete e com ela veio um tercinho. Aquele terço o tempo todo, na minha vista. Sempre quis dar um nó, tirar, mas eu tinha respeito, ficava com medo, enfim, não queria estragar. Ai ele falou: "Vai ser dia internacional da Aids, pensa numa coisa para arrebentar". Pensei: "Pô, uma grande oração, uma oração internacional, uma oração universal. Vou colocar na oração tudo de bom e de ruim".

Não passou na minha cabeça nenhuma idéia de ironia com a igreja. Não estou aqui fazendo média, não. Algumas pessoas viram isso, eu não vi. Pode até ter, porque tinha padre, não sei o quê, faz sexo com estudante, viaja para não sei onde, coisa e tal, sem usar a camisinha. E tinha a informação, também; tinha preconceito e tinha a esperança dos cientistas. Cobri cada conta com revistas com notícias, tanto de preconceitos quanto de informações cientificas relacionadas à Aids. E novamente usei um símbolo religioso que, pela sua dimensão, traz novamente essa coisa lúdica. E ao mesmo tempo essa estranheza, que eu experimentei pela primeira vez, assim como o Gulliver, de alguma coisa de grande dimensão, o objeto grande, de uma outra escala. Ron Mueck faz esse realismo dele modificando a dimensão. Fiquei olhando para o terço na minha frente na camionete durante um ano e querendo tirar. Um dia o terço falou, eu olhei para ele e falei: "É isso!"

Comprei terços e comecei a mexer com eles no chão. As pessoas vinham entregando folhetos sobre prevenção. Veja bem, uma coisa é estar carregando algo, essa coisa de ação. No chão, é uma escultura. Se você tiver oportunidade de pegar um terço e o coloca numa mesa de uma cor, lisa, e começar a mexer, vira uma escultura muito interessante. Isso depois me interessou, enquanto forma.

Outra coisa, entraria para o *Guinness Book*?

S. Não. Eles mandaram o convite, mas eu não tenho muito saco para essa coisa de documento. Na hora achei engraçado e depois esqueci de mandar. Porque essas coisas de tamanho não tem muito a ver com arte. De qualquer forma é engraçado, porque surgiu dessa coisa, desse negócio balançando na minha frent24 horas por dia. Ai entra Lacan, Lacan fala que as coisas estão todas aí.

A obra tapete brasileiro foi feita com tamboretes pintados.

S. Não. Quando eu era garoto e ia de direto para Goiás Velho, lá tinha curtume. Na minha casa sempre usamos, e aqui no ateliê também, esses tamboretes. Eu tinha feito "Criança Brasileira", no dia em que fui comprar um brinquedo e levei um susto quando vi a boneca totalmente anatômica. Foi quando as primeiras bonecas anatômicas chegaram ao Brasil. Na hora tive esse *insite*. Foi muito dolorido, porque eu queimava, batia, batia mesmo, pá pá pá, para conseguir o que eu queria. Quando fui lá para comprar o presente, não estava pensando em nada, mas quando eu vi aquela boneca assustei, porque havia a notícias de crianças que tinham sido serradas em magia negra, o que me tinha impressionado muito. Tirei o braço dela e o coloquei na minha frente, como tinha visto na televisão. Senti uma dor... Sabe, como quando você assiste a um acidente, quando recebe uma notícia dolorosa. Coloquei toda aquela carga. Essa imagem já criou mil problemas. Uma vez foi usada para um encontro de psicanalistas e violência e o pessoal achou que era criança mesmo.

Você usou os tamboretes...

S. Ai tudo bem, isso existia. Fui convidado para participar de um encontro, uma exposição no "*Grand Palais*", em Paris. Tinha aqui vários banquinhos e os juntei. Fui atrás de uma pessoa que os fabricava, encomendei 85 bancos que serrei para que ficassem baixinhos. Preguei os couros que tinha comprado, das cores que eu queria e levei para ele. Depois interferi com alguns grafismos, com bastão a óleo. Tirei a figura da criança estrangulada e a coloquei embaixo, de maneira que possa ser vista somente um pouco. Ficou o chamado "tapete brasileiro". É essa coisa de jogar a nossa pobreza, a nossa miséria por baixo do tapete. Quando chega o papa, se tira mendigo da rua; quando o Lula vai subir à favela, limpam a favela. Isso para mim é o "Tapete Brasileiro". Mas estava muito interessado naquelas formas, porque todo o objeto que fiz, embora tenha um caráter social, para mim é fundamentalmente um objeto, um objeto que

criei. Não precisa necessariamente saber de onde veio aquilo ou o que foi. A pessoa tem que segurar enquanto objeto. O que estou falando aqui é uma descrição para as pessoas poderem ler e saber como eu viajei. E as cores dos animais e as formas, as relações de cor também nas manchas das vacas e dos bois é algo muito interessante.

Como nasceu a "Radiografia Brasileira"?

S. Tenho vários amigos donos de radiologias, e um dia conversava com um deless: "Depois eu quero ir lá e fazer um autoretrato, quero me radiografar inteiro". E ele: "Vamos fazer mesmo." Comecei a questioná-lo: "Escuta, como é? Criança tem medo?" Ele: "Tem crianças que gritam". Disse que queria ver essas radiografias, e as usei em um chamado "outros gritos", uma homenagem ao Munch, que está na coleção do Justo Werlang.

Comecei a fazer isso juntamente com "As enxadas". Tive uma enxada na frente da minha prancheta, na Santa Bárbara, durante uns sete anos. Eu imaginava que um dia eu ia conseguir a forma desejada. Sempre achei até meio sensual, tem uma forma meio arredondada. Aconteceu até um negócio muito engraçado, porque mandei uma foto da obra para o meu filho, nos Estados Unidos, em Atlanta, e ninguém sabia o que era aquilo. Tive que fazer um vídeo colocando pessoas roçando. Acharam interessante, mas acharam que eu tinha inventado aquela forma. Aí eu falei que não.

A "Radiografia Brasileira" você colocou primeiro nas ruas de Londres, no lançamento de seu livro?

S. Foi isso. O médico que ia fazer a minha radiografia, começou a me mostrar objetos que apareciam nas chapas das radiografias. Gente que engolia e enfiava coisas dentro de seus próprios corpos, cada loucura... Se via coisas das mais estranhas: legumes, pedaços de ferro, pedaços de objetos, imagens de balas

em gente assassinada. Nessas radiografias, esqueci de falar, sempre havia imagens de objetos dentro dos corpos. E como o ateliê é essa bagunça, sempre estou trocando de roupa para trabalhar. Um dia a roupa estava no chão, aberta, e eu enxerguei nisso uma pessoa caída. Pedi para o meu ajudante: "Me dá a radiografia". A coloquei por dentro da camisa que ficou aberta e desse modo apareceu o peito radiografado. Cortei a calça e deixei aparecendo só um pedaço de osso radiografado. Coloquei isso sobre um cobertor vagabundo, que tem uma listra que o faz parecer um dos cobertores de Auschwitz, dos prisioneiros judeus. Coloquei a obra na frente da *Coc´s Street*, que é a rua mais interessante de galerias, livrarias, e está ali há 200 anos. Deu um choque muito grande porque ia chegar um embaixador e ficaram apressados para a gente tirar aquilo dali. O jornalista da Globo, um amigo querido, fez a matéria, entrevistou as pessoas que falavam que aquilo era uma arte do futuro. Há várias pessoas falando assim. O jornalista me falou que foi ao Rio e ficou muito impressionado porque no Rio, quando começa a escurecer, via famílias – é o depoimento dele - chegando com o cobertor e dormindo na frente das lojinhas. Esse trabalho faz parte do acervo do museu de *Essex*, no museu de arte latino americana.

Uma coisa que achei interessante, tanto na radiografia como nas enxadas, é que sempre encontramos o uso de imagens religiosas.

S. Quem viu os filmes de Almodóvar, quem viu a minha casa, a casa da minha mãe, do meu pai, a cenografia é aquela, com quadros de Jesus de um autor que ficou muito popular, um quadro acadêmico. Então, essas imagens sempre estiveram muito presentes na minha infância. Se você vê aquele filme do Almodóvar, !Ata-me!, ali tem toda a cenografia da minha casa, na rua 74, com imagens católicas: Jesus com o coração na mão, Jesus morto. Tinha uma que me impressionava muito. Representava ele acordado e o pessoal todo dormindo. E é bom lembrar que nasci na rua da Badia, em Goiás, número 25, que dava de frente para aquela igrejinha. Minha mãe rezava as ladainhas que tem até hoje. As

imagens de santos foram muitos fortes na minha cabeça. Mas eu era nenê e ficava no colo dela, achando aquilo muito grande. Quando eu fiz regressão, vi que era lá o ponto de partida.

Onde foram expostas as enxadas?

S. Em vários lugares. Na Casa das Rosas, no "Museu Brasileiro da Escultura" (Mube), onde coloquei 5 mil objetos descendo as escadas e entrando em outra sala. Foi a mais interessante. O Justo tem uma coleção dessas; fiz um jardim para ele.

Como ocorreu a criação de "Salvai nossas Almas"?

S. Surgiu da seguinte forma. Tem um pintor pedófilo - aliás não pode ser chamado de pintor, porque não é nada - mas é um pedófilo perverso. Quando descobriram que é pedófilo, saia uma notinha nos jornais de Goiânia dizendo que havia mais gente envolvida. Como a dizer que nossa classe, a dos artistas, era culpada por ter um canalha sendo considerado artista plástico. Fiquei indignado, aquilo me tocou. Porque todo dia se falava: "Mais um artista, não sei o que, parece que..." Quando aparece um médico que é pedófilo, ninguém fica achando que todos os médicos são pedófilos. O que eu fiz? Fui em várias Ongs e encontrei pedofilia em todas as profissões: artistas plásticos, juízes, advogados, pedreiros, jornalistas, bioquímicos, físicos. Tem um físico que é prêmio Nobel que está preso na Suíça. Encontrei em todas as profissões. Então, se você for ler "Salvai as Nossas Almas", ali encontrará todas as profissões, inclusive jornalistas pedófilos. Foi a minha resposta a tudo isso. A princípio, o que me motivou mesmo foi uma coisa pessoal, pois começaram a colocar em dúvida a nossa profissão. Mas toda área tem maluco, esse foi o ponto chave. E está claro que eu estava falando dessa barbárie que continua até hoje.

Agora o objeto das fezes, aquela obra que se chama "O que eu vi pela TV".

S. Não se chama assim, deixa explicar. Já aconteceu várias vezes comigo: uma obra vai virando outra coisa sem que tenha que mudar a forma, vai tomando novos significados. Cheguei no ateliê e tinham deixado uma merda de plástico, merda artificial. Eu pensei que fosse de verdade, coisa de cachorro, e peguei um papel higiênico para tirar aquela coisa enorme. Quando peguei e vi o que era, lembrei que tinha isso na minha infância, mas tinha esquecido. Ligo a televisão e tinha uma mulher falando no Jornal Anhanguera do meio dia: "Eu adoro quando venho a Goiânia e compro essas merdas artificiais aqui. Eu tenho uma cunhada muito chata e sempre coloco na frente dela e ela morre de nojo". Se tratava de uma matéria que a televisão tinha feito sobre a feira hippie. No outro dia chega o Washington Novaes, me mostra o filme "O desafio do Lixo": "Olha esse negócio aqui". Eu estava fazendo a abertura do filme, uma matéria sobre uma compostagem humana, lá no Canadá. Falei: "É demais! Três vezes gente falando em merda um dia atrás do outro. Vou fazer um bloco de merda". Imaginei uma liteira, aquele negócio em que os escravos levavam o rei. Fiz um retângulo, coloquei dois canos em cada extremidade, como torneira, para mostrar o nível de coliformes, de merda mesmo, que se encontra na natureza e, sobretudo, na água. Isso foi feito pra uma vinheta, não era para ir para Brasília. Ficou aqui mesmo. Um ano depois, houve aquele acontecimento dos senadores modificarem o painel de votação. Fiquei indignado e todo mundo chegava pra mim falava: "Leva isso pra Brasília! Isso é a cara de Brasília!" Liguei para o deputado Aldo Arantes, não falei o que era, mas falei que queria levar uma coisa lá, um protesto contra o que estava acontecendo, aquela bandalheira. Ele concordou, só que não sabia o que era. Levei em um caminhão coberto. Quando cheguei lá, presentes todos os senadores, sobretudo os do PT e os comunistas. Quando tiraram a lona, foi um constrangimento geral. Teve uma mulher, uma psicanalista, que achou a obra mais freudiana que tinha visto. Doei para Brasília, mas acabaram dispensando a doação. Nasceu

assim. Na verdade, no início foi feito para sair só na televisão.

Como foi a criação da "Intolerância"?

S. Havia chegado de Londres e acreditava que por muito tempo não ia fazer nada tridimensional. Lá tinha passado um ano pintando e tinha chegado a mil. Queria mudar a minha vida, mudar tudo. "Vou começar a pintar um quadro branco, vou começar a pintar do zero". Tinha um quadro aqui de 2 metros por 3 e comecei a pintar, trabalhando até duas, três horas da manhã. Eram mais ou menos 2h30, e eu vi, eu vi o monumento, assim, pronto! É diferente de pintura, eu vi pronto! Nos anos 70 eu via as pinturas prontas, só ia lá para fazer mesmo, mas já as tinha visto. Comecei a desenhar, mas não sabia fazer aquilo. Não queria esculpir, não sabia como fazer. Durante 4 meses fiquei desenhando, fiz vários desenhos, até que um dia recebi da Universidade de Essex as imagens da exposição em que estava exposta a "Radiografia Brasileira". Falei: "Vou inflar isso!". Comprei espuma, mas não ficou legal; tinha que ser picotada. Foi muito forte, Acabei vendendo a caminhonete, levou um ano e meio com trinta costureiras trabalhando. Foram 880 esculturas de pano mais sapatos, sapatos os mais incríveis. Eu comprava todo tipo de roupa e sapato nos brechós, alguns mais caros, outros mais baratos, na periferia e no centro. Na hora de montar, trabalhava muito com a cor. Pegava uma calça que era vermelha, colocava no lugar. Depois usei elementos de aço inox e até patas de gado embalsamado, pata de boi, pata de vaca. Eu tinha o compromisso de fazer uma exposição de pintura em São Paulo; já fazia mais de 10 anos que eu não expunha, mas foi mais forte que eu, foi tomando conta. Um dia eu vendo aqueles meus antigos desenhos. Eu ficava sempre no telefone e desenhava, mas não eram desenhos que eu levava para a pintura. Meu inconsciente foi trazer à tona. E em seguida veio o 11 de setembro, isso foi feito antes. Veio o Tsunami e recriou todo esse volume de corpos.

Interessante também que a primeira vez que foi exposto foi na antiga sede do Dops...

S. Isso também foi engraçado. Um curador meu amigo, Emanuel Araújo, veio me convidar para escolher seis quadros e levar para uma exposição na Espanha. Quando entrou aqui, levou um susto porque era uma volumetria considerável e falou: "Nossa! Você resolveu o meu problema! Eu tenho que inaugurar um museu daqui não sei quantos meses e isso foi feito para lá". Eu não fiz para lugar nenhum, simplesmente fiz, e deu isso. Depois foi para Cuba, coisa legal, porque em cada lugar você trabalha diferente com esses corpos. Ela praticamente foi totalmente desfeita em Cuba, porque o pessoal estava sem sapato, sem camisa e eu os autorizava a tirar.

Interessante, nesse trabalho, foi o lugar em que foi exposto e que tem muito a ver com a obra. O que aconteceu também com o "Carandiru".

S. "Carandiru" foi uma coisa muito engraçada. O Toninho, secretário de cultura, e Marcos Mendonça me ligaram para eu criar uma instalação no Carandiru, que ia virar um Centro Cultural. Eu achava que, ao chegar, lá estava tudo limpinho. Cheguei a criar uma instalação sem saber nada do que ia encontrar. Ia ter lâmpadas no chão, 111 lâmpadas que sairiam de um CD que pulsava como um coração, tum tum tum, e as artérias no chão. Quando cheguei lá, não encontrei nada, a não ser um fedor danado e os caras tinham saído dali há meia hora. Comecei a filmar e vi as portas todas pintadas. Ai pensei: não tem nada a ver esse negócio que eu tinha projetado. Não era para lá. O que eu tinha pensado era para um espaço limpo, enfim, comecei a achar as portas muito interessantes. Escolhi 111 portas e coloquei elas em pé, na mesma formação que eles colocavam os presos ali. Como a porta é bem vertical e, tem uma estrutura, uma abertura por onde passa a comida, eu colocava de tal forma, que diante de uma vertical daquelas, você via através dessa, uma outra que estava lá atrás. Como elas eram pintadas, dupla face,

normalmente era um desenho por fora e outro por dentro. Às vezes você tinha uma porta com um assunto religioso, sacro por fora e, por dentro, um assunto profano.

Porque tantas imagens religiosas em um pessoal tão violento?

A religiosidade é uma coisa muito forte. Tem uma outra coisa que é muito louco lá. Me contaram que quando o cara é estrupado, eles desenham um pênis em pé. Ai eles transformam esse desenho numa Nossa Senhora. Você vê aqueles caras fortes, com Nossa Senhora aqui, quer dizer que foram currados. Essa informação foi um carcereiro que me passou.

Como foi a instalação "Notícias Crucificadas"?

S. Eu recebi um telefonema de um casal que teve sua filha assassinada de uma maneira brutal e, em seguida, teve o assassinato daquela americana, lá no Pará. Aquela Freira. Ai ela me pediu para fazer uma manifestação. Eu falei: "– Olha, não pode ser uma coisa só da sua filha, a gente tem que fazer uma coisa ampla". Tive então a idéia de criar uma cruz. Seria assim: o vazio, o escuro e o negro. A mãe da menina assassinada achava que fazendo aquilo, ela iria retomar o assunto que a imprensa já não estava dando mais importância. Porque é tanto crime. Um atrás do outro. Ela me pediu e eu fiz, nasceu assim também.

Só falta a Liberdade Venezuela.

S. A Liberdade Venezuela! Eu tenho uma história antiga com a Venezuela: já expus na Venezuela; já fiz gravuras na Venezuela nos anos 80. Adoro a Venezuela! Acho um povo maravilhoso e meu filho casou com uma venezuelana. Eu estava no telefone, vendo televisão, quando vi aquele povo chorando. Eles fechando aquele canal de televisão. Em seguida falei com o André e com o baixinho lá, Fernando Henrique, meu neto. E ai comecei:

“Liberdade para a Venezuela, Liberdade...” E ai depois veio assim: Liberdade Venezuela. Só isso. E ai eu liguei para o Millôr (Fernandes), e ele falou: “Coloca um ponto de exclamação”. É uma coisa muito engraçada. Vem pronto. É uma coisa muito louca. Se eu tenho uma reação contrária, é como um cara que percebe que o outro abriu a guarda e ele já atacou. Vi a dimensão do pano, foi muito rápido a produção: se você não faz na hora, você também não faz depois. Ficar pensando muito não rola. A maneira que foi feito foi legal. A gente pegou a própria largura do pano e não teve que cortar. Quando fizemos o projeto no computador, estava menor. Computador serve só para fazer o projeto, na hora que você chega no espaço urbano, muda tudo. Teve uma repercussão incrível. Quando eu falei com a minha nora, ela tem um primo que é artista lá também e que estava sendo perseguindo pelos caras. Ai baixa uma coisa. Eu nem estava com grana para comprar aquele material. Mas é uma coisa muito louca. Depois que eu faço, passa...

Eu não sei te explicar. Por isso que eu faço na hora. Se eu deixar para pensar muito, você acaba não fazendo. É transporte que custa caro e não sei o quê. E essas coisas eu é que banco. A minha pintura é que banca as minhas manifestações. Nunca aceitei e nunca vou aceitar patrocínio por esse tipo de indignação pessoal. Não tem sentido alguém patrocinar uma indignação minha.