

JOSCELINA FRAZÃO

SIRON FRANCO - PINTURAS EM SÉRIE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

RIO DE JANEIRO

1998

Joscelina Frazão

SIRON FRANCO - PINTURAS EM SÉRIE

Dissertação de Mestrado em história da Arte
apresentada à Coordenação do Curso de
Pós-graduação em Artes Visuais.

Orientador: Dr. Guilherme Sias Barbosa

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes

Escola de Belas Artes

Rio de Janeiro

1998

FRAZÃO, Joscelina. Siron Franco -
Pintura em Série. Rio de Janeiro:
UFRJ/EBA, 1998.
x, f.

Dissertação: Mestre em História da
Arte (História e Crítica da Arte).

1 - Siron Franco 2 - Pintura
3 - Arte Contemporânea

I - Universidade Federal do Rio
de Janeiro


II - Título

Joscelina Frazão

SIRON FRANCO - PINTURAS EM SÉRIE

Dissertação submetida ao corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre.

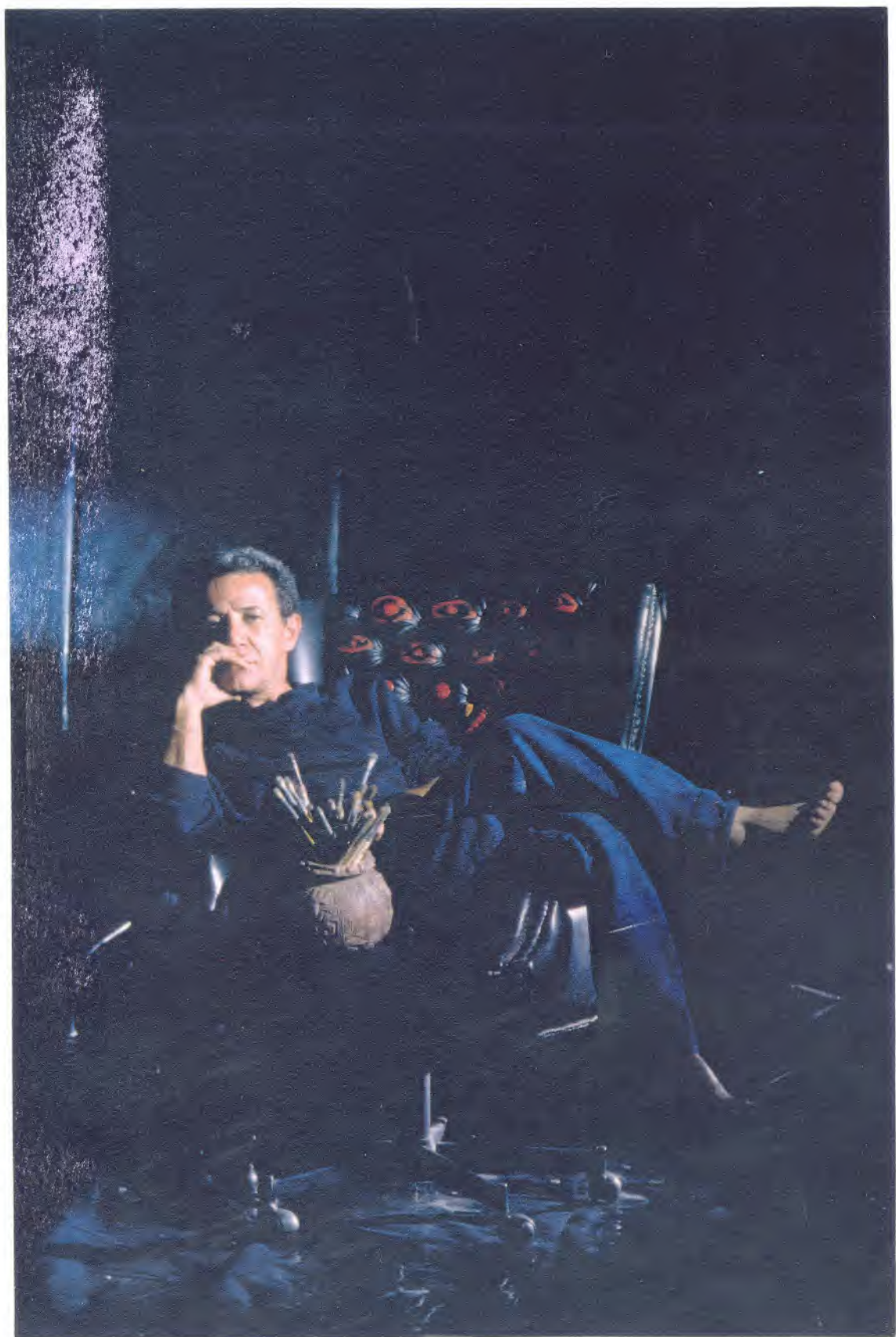
Prof. Dr. Guilherme Sias Barbosa
Universidade Federal do Rio de Janeiro


Prof. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Gabriel Perez-Barreiro
Universidade de São Paulo

Rio de Janeiro

1998



À Ananda Frazão

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Guilherme Sias Barbosa, pelo carinho e incentivo, e à Maria Luisa Távora, pela ajuda prestada a mim ao longo deste trabalho.

Sou grata em especial a Charles Cosac, Siron Franco e Fátima Justiniano.

Agradeço a Sérgio Treiger, Benjamin Albagli Neto, Vitória e Mustafá Cosac, Marcelo Secron, Maria Helena Tosmann, Freda Tavares, Eliane Miclos, Eliane Franco e Gottfried Stützer.

Agradeço aos muitos amigos, professores e funcionários do Mestrado em História da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Sou muito grata a Heloísa Aleixo Lustosa e Giovanna Moriconi, do Museu Nacional de Belas Artes, e a Dirce Moraes, da Biblioteca do Museu de Arte Moderna.

E agradeço à CAPES por possibilitar o desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação aborda a arte contemporânea através da pintura de Siron Franco e propõe uma leitura estética de sua obra, enfatizando as principais fases de sua carreira artística e demonstrando a transformação de seu trabalho. As obras selecionadas abrangem desde pinturas presentes no lançamento artístico de Siron, nos anos 70, até trabalhos mais recentes, refletindo sua vasta trajetória e permitindo-nos uma visão conjunta de sua pintura.

A partir da obra e da documentação existente sobre o artista, procuramos identificar seu processo de criação, seus principais elementos iconográficos e suas correlações com o cenário artístico e cultural brasileiro.

ABSTRACT

This dissertation addresses contemporary art through the painting of Sironi Franco and proposes an aesthetic reading of his work, emphasizing the most important phases of his artistic career and demonstrating the transformations of his work. The selected paintings comprehend his career, from the beginning, in the seventies, up to his latest works, reflecting his vast trajectory and allowing a vision of his painting as a whole.

From the work and the documentation existent on the author, we tried to identify his creative process, his chief iconographic elements and his correlations with the Brazilian artistic and cultural scene.

SUMÁRIO

Introdução	11
1 Pinceladas biográficas	17
1.1 - Um percurso	19
1.2 - Panorama artístico do pós-guerra	23
1.3 - Afirmção do pintor	30
2 Pinturas em série	39
2.1 - Fábulas de horror	41
2.2 - Retratos e madonas	55
2.3 - Semelhantes	63
2.4 - Césio.	70
2.5- Peles	77
Conclusão	84
Ilustrações	90
Índice de Ilustrações	120
Referências bibliográficas	130

INTRODUÇÃO

O meu interesse pela pintura de Siron Franco descende de um desejo maior de estudar a arte contemporânea, assunto que foi pouco explorado no curso de graduação. A decisão de pesquisar sua obra foi tomada depois de uma conversa com o professor Guilherme Sias Barbosa, que, sabendo do meu interesse pela arte contemporânea, sugeriu que a pesquisa fosse concentrada num artista, apontando alguns nomes, entre eles, o de Siron Franco.

Meu primeiro contato com a obra do artista foi de uma forma muito fragmentada, conheci seu trabalho, ainda no curso de graduação, através de um filme sobre as pinturas dos anos 70¹ e, depois, tive a oportunidade de ver uma instalação na 20ª Bienal de São Paulo². Foram duas visões bastante distintas de seu trabalho, fato que instigou-me o desejo de conhecer sua obra e desvendar seu processo criador.

¹ ARAÚJO, Olivio Tavares de. **Universo de Siron**. Filme documentário, Goiânia, 1981.

² O artista apresentou na 20ª Bienal de São Paulo (1987), uma instalação composta de 900 cabeças de papel maché, simbolizando as raças e os animais brasileiros e, compondo, no conjunto, o mapa do Brasil. A obra continha também um grupo de cachorros em argamassa, pintados com uma textura semelhante ao do pêlo da onça.

Quando iniciei a pesquisa sobre Siron Franco, não havia nenhuma publicação específica sobre sua obra. Comecei a coletar dados, no departamento de documentação do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), na biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA-RJ) e no arquivo do jornal *O Globo*, nesta cidade. Na ocasião, constatei que havia uma grande quantidade de críticas e entrevistas, produzidas, sobretudo, a partir de 1972, nos principais jornais e revistas do país, além dos catálogos de exposições. Com este inventário, pude reunir um número significativo de periódicos, mas carecia de contato com a obra, estando restrita aos quadros dos acervos do MAM- RJ e do MNBA - RJ, fato que conduziu-me a procurar diretamente o artista.

Siron colocou-me em contato com seu amigo e colecionador, o historiador Charles Cosac, que, na ocasião, encontrava-se em Goiânia com a intenção de fazer um levantamento da obra do artista para a publicação de um livro. Devido às dificuldades de trabalho, em Goiânia, Charles Cosac transferiu todo o material fotográfico e periódicos do artista para a residência de seus pais nesta cidade e convidou-me para participar do trabalho. Deste encontro, nasceu uma grande amizade e, por intermédio de Charles, me aproximei de Siron e conheci alguns de seus mais importantes colecionadores . Charles merece um agradecimento especial, por todo o seu empenho não só em pesquisar e divulgar a obra de Siron mas, também, de outros artistas, editando livros dedicados, sobretudo, à arte brasileira, além de sua contribuição para a criação da coleção de arte latino-americana, na Universidade de Essex, na Inglaterra.

A pesquisa feita para o livro intitulado *Figuras e Semelhanças - Siron Franco: pinturas 1968 - 1995*, de autoria da historiadora inglesa Dawn Ades, serviu de base para esta dissertação e também proporcionou a realização da primeira exposição retrospectiva

do artista, comemorativa dos trinta anos de sua carreira, onde tive a oportunidade de ver reunidas muitas pinturas aqui mencionadas.

Em 1998, Siron completa trinta anos de seu primeiro prêmio artístico. um artista completo que, ao longo desse período, experimentou diversas modalidades artísticas: desenho, pintura, gravura, cerâmica, escultura e instalações, mas nunca deixando a pintura -- e foi através dela que conquistou um lugar relevante no cenário artístico contemporâneo.

Acredito que estes trinta anos de carreira e a carência de pesquisa sobre a arte brasileira justificam este trabalho, cujo objetivo é contribuir para a historiografia da arte, oferecendo dados e documentação sobre o artista e fornecendo elementos para a elaboração de pesquisa e de novas teorias.

Pinturas em série propõem uma leitura da trajetória estética de Siron, abrangendo as mais importantes fases da sua pintura, desde o seu lançamento artístico na década de 70 até o princípio da década de 90.

As principais fontes de referência consultadas foram: o livro *Figuras e Semelhanças - Siron Franco: pinturas 1968 - 1995*, Dawn Ades, a primeira publicação específica sobre a pintura do artista; o arquivo de periódicos elaborados durante a pesquisa do referido livro e os depoimentos concedidos pelo próprio artista, que sempre se dispôs a falar sobre seu trabalho, concedendo uma entrevista gravada e diversas outras de caráter informal, que foram por mim anotadas ou apenas memorizadas.

Para situar a obra de Siron no ambiente artístico e cultural de Goiás, consultamos a dissertação de mestrado *O realismo maravilhoso de Siron Franco - uma crítica à mentalidade dominadora na América Latina*, de **Eliane Martins Camargo Manso**, da Universidade Federal de Goiás, e o livro *Artes plásticas no Centro-Oeste*, de **Aline Figueiredo**. E para confrontar sua obra no panorama artístico brasileiro, tomamos por base dois livros sobre arte brasileira que também mencionam o artista: *Entre dois séculos - A arte brasileira do século XX na coleção de Gilberto Chateaubriand*, de **Roberto Pontual**; e ainda, *História Geral da Arte no Brasil*, organizado por **Walter Zanini**.

A primeira etapa deste trabalho consiste no levantamento feito para o livro *Figuras e Semelhanças*, abrangendo todo o material fotográfico e periódicos de propriedade do artista. Siron é detentor de uma vasta obra e preocupou-se em fotografar muita coisa, mas não registrou devidamente cada quadro que saiu de seu ateliê, tarefa hoje administrada pelo seu *marchand*, Paulo Darzé.

Inicialmente, trabalhamos com cerca de duas mil fotografias e elaboramos um arquivo obedecendo à seguinte divisão: categorias artísticas (pinturas, guaches, cerâmicas, instalações e esculturas), vernissages e exposições, fotos do artista, fotos de ateliê, fotos da família e fotos diversas (viagens, animais e outras). Depois desta separação prévia, concentramo-nos nas pinturas com a intenção de estabelecer uma ordem cronológica, de 1968 até 1995. Uma das maiores dificuldades encontradas foi a falta de informações sobre este material. Tomamos como referências as fotos de jornais, revistas, catálogos, vernissages, exposições, ateliê e depoimentos do artista. Quando nenhuma referência foi encontrada, o critério estabelecido foi a linguagem pictórica,

através do confronto da obra com trabalhos anteriores e posteriores. Com este material, elaboramos vários álbuns que serviram de referência para a historiadora Dawn Ades fazer a organização do livro. Finalizada esta etapa, Charles Cosac iniciou a catalogação das obras escolhidas, junto aos colecionadores do artista, cabendo a mim o levantamento bibliográfico, que reuniu os periódicos inventariados nas instituições no Rio de Janeiro, São Paulo, e ainda uma triagem feita nos documentos do artista, resultando num arquivo com cerca de 400 páginas de artigos fotocopiados.

Após a publicação do livro, realizamos uma segunda triagem no material fotográfico, trabalhamos com cerca de 500 fotos de pinturas, na sua maioria em preto e branco. Seguindo a orientação de uma especialista em conservação, fizemos a limpeza e o acondicionamento prévio deste material, criando um banco de imagens que serviram de base para a elaboração desta dissertação e proporcionaram uma visão geral sobre a obra do artista. No entanto, a maior parte das imagens contidas neste arquivo não estão devidamente catalogadas, não havendo referências ao título, às dimensões e ao paradeiro da obra, de modo que as pinturas aqui abordadas têm por base a catalogação feita para o livro.

No primeiro capítulo deste trabalho, abordaremos a formação e o percurso de Siron, com o intento de situá-lo no cenário artístico e cultural brasileiro. Tomaremos como referência as manifestações artísticas do segundo pós-guerra, tendo em vista a decadência da pintura de cavalete, com a ampliação do campo de pesquisa estética e a incorporação de novos recursos pela arte.

O segundo capítulo será dedicado à pintura de Siron, respeitando-se a divisão por séries temáticas, com o objetivo de identificar seu processo artístico e seus principais elementos, integrando-os no ambiente cultural. Nesta abordagem, procuramos considerar não apenas as repetições iconográficas mas, sobretudo, as gestações de imagens, as mutações, as reaparições, as novas associações e os novos significados, marcando experiências e momentos de transformação que terão conseqüências em trabalhos posteriores.

1 PINCELADAS BIOGRÁFICAS

Siron nasceu em 25 de julho de 1947, em Goiás Velho³, antiga capital do estado de Goiás. Foi o décimo filho de Constâncio Altino Franco e Semíramis França Franco, sendo registrado pelo pai com o nome de Gessiron Alves Franco, o qual só tomou conhecimento quando entrou para a escola⁴, pois todos o chamavam de Siron.

Na ocasião do nascimento, seu pai, que antes tinha sido trabalhador rural, atuava como barbeiro, e sua mãe, além de dona de casa, prestava serviços como voluntária na igreja local e fazia pastéis e bolos, vendidos pelos filhos mais velhos. Depois que Siron nasceu, sua mãe tomou a decisão de mudar-se com a família para Goiânia.

A cidade natal de Siron, Goiás Velho, antiga Vila Boa, foi fundada no decorrer do século XVIII, pelo bandeirante Anhanguera, em consequência da mineração do ouro. Mas, da riqueza do ouro restaram apenas os monumentos coloniais. Acabado o surto da extração aurífera, ocorreu um progressivo declínio populacional e um processo de

³ O nome Goiás vem de *Goyá*, nação indígena do Brasil Central extinta pelos bandeirantes paulistas. CALAGE, Eloi. Org. **Goiânia / 60 anos: um passeio pela história**. Goiânia: Casa de idéias, 1993.

⁴ COSAC, Charles. *Siron Franco: uma biografia*. ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças - Siron Franco Pinturas 1968 - 1995**. Rio de Janeiro: Index, 1995 / São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 234.

estagnação econômica que atingiu todo o estado de Goiás. A pecuária passou a ser a principal atividade econômica, mas, a pouca economia gerada, o inexpressivo índice populacional e a localização geográfica contribuíram para o isolamento da região.

Este quadro sócio econômico só começou a mudar na década de 30, quando iniciou-se no Brasil um processo de desenvolvimento em direção ao interior do país. Os políticos de Goiás Velho, incentivados pelo movimento “Marcha para o oeste” passaram a empenhar-se por uma nova capital, pois a localização geográfica da cidade, entre as montanhas, dificultava seu crescimento. Em março de 1937 (oficialmente 1942), a capital do estado transfere-se para Goiânia⁵.

Siron estava com cerca de três anos de idade, quando sua família -- assim como muitas outras de Goiás Velho --, incentivada pela expectativa de uma vica melhor, muda-se para Goiânia. Na ocasião, a nova capital do estado contava com pouco mais de uma década e encontrava-se em pleno crescimento econômico, com a construção de prédios, a abertura de estradas e o início das articulações para a construção da capital federal no estado.

Goiânia foi planejada e construída na década de 30, nos arredores da região de Campinas, ponto de pouso de tropas e boiadas. A sua construção foi muito importante para a ocupação e modernização da região Centro-Oeste que, até então, era conhecida como um grande vazio, isolada do resto do país. Os anos da construção coincidem com o

⁵ CALAGE, Eloí.. Org. **Goiânia / 60 anos: um passeio pela história**. Goiânia: Casa de idéias, 1993.

ciclo agropecuário na economia da região, que antes era basicamente pecuarista. Ainda hoje, a pecuária movimenta grande parte da economia no estado⁶.

Culturalmente, as mudanças foram gradativas. Apesar da política de desenvolvimento, a população de Goiânia, oriunda, principalmente, da antiga capital e das cidades circunvizinhas, permaneceu ligada à vida rural. Este quadro altera-se somente depois da construção de Brasília, quando, então, a cidade adquire um aspecto mais urbano⁷.

Foi neste clima de progresso que a família de Siron estabeleceu-se no Bairro Popular⁸, local de classe média baixa onde Siron passou os primeiros vinte anos da sua vida.

1.1 - UM PERCURSO

A transferência da família para Goiânia foi determinada pela mãe de Siron, com a intenção de proporcionar melhores condições de estudo para o filho. Siron, porém, sempre que podia, fugia da escola e não se pode precisar o seu grau de instrução. É certo que frequentou o primário mas, provavelmente, não chegou ao curso ginásial⁹.

⁶ CALAGE, Eloí.. Org. **Goiânia / 60 anos: um passeio pela história**. Opus cit.

⁷PEREIRA, Eliane Martins C. Manso. **O Realismo Maravilhoso de Siron Franco - uma arte crítica a mentalidade dominadora na América Latina**. Dissertação de mestrado em história das sociedades agrárias. Universidade Federal de Goiás, Goiânia 1990, p. 236.

⁸ Bairro Popular foi o local onde ocorreu o acidente com o Césio em 1987.

⁹ *“Devido à pobreza do seu meio, não havia da parte dos pais ou dos irmãos e irmãs mais velhos qualquer controle sobre sua vida escolar. Ele próprio afirma que não chegou atingir o curso ginásial”*. COSAC, Charles. **Siron Franco: uma biografia** Opus cit. p. 234

A sua formação artística começou na infância. Ele conta que sempre teve a necessidade de desenhar e começou muito cedo, com carvão no chão e nos muros, e depois ilustrando as histórias de assombração que sua mãe contava. Também costumava fazer cópias de mestres como Rembrandt e El Greco, a partir das reproduções dos livros de arte, que roubava, página por página, na biblioteca e depois montava em casa¹⁰.

A sua formação artística foi favorecida pelo desenvolvimento cultural do estado de Goiás. O estado permaneceu isolado no academismo provinciano até meados deste século e a única presença de expressão artística é o escultor sacro Veiga Valle, que viveu em Goiás Velho no século XIX, e cuja obra era inspirada na imaginária sacra barroca. Siron morou próximo da igreja onde estão os santos policromados de Veiga Valle e diz ter recebido dele seus primeiros estímulos visuais¹¹.

Somente na década de 50, ocorreu um movimento significativo em prol das artes plásticas em Goiânia, com a chegada de dois artistas europeus, Gustav Ritter e Frei Nazareno Confaloni. Este último era missionário dominicano, pintor e promotor das artes. Frei Confaloni foi importante no aprendizado de Siron e no desenvolvimento cultural de Goiânia. Nascido na Itália e conhecedor do modernismo europeu, Frei Confaloni desenvolveu uma temática sacra ligada ao realismo social, onde os personagens eram humanizados e inspirados no povo do local¹². Como promotor das artes, ele figura entre

¹⁰ Depoimento de Siron in: PEREIRA, Eliane Martins C. Manso. **O realismo maravilhoso de Siron Franco**. Opus cit. p. 154

¹¹ Depoimento de Siron in: PEREIRA, Eliane Martins C. Manso. **O realismo maravilhoso de Siron Franco**. Opus cit. p. 152.

¹² FIGUEIREDO, Aline. **Artes plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: UFMT, 1979, p. 97.

os responsáveis pela criação da primeira Escola Goiana de Belas Artes (EGBA-1952), que mais tarde tornou-se departamento da Universidade Católica de Goiás. E, ainda, participou do 1º Congresso Nacional dos Intelectuais, considerado um marco na reação contra o academismo e o isolamento cultural do estado. Neste congresso, as propostas apresentadas estavam efetivamente ligadas aos ideais do modernismo brasileiro, no que diz respeito à preservação e à valorização das características nacionais da cultura¹³.

Na EGBA, Frei Confaloni criou os “estúdios ao ar livre” e convidou dois pintores de fora para lecionar: D.J. Oliveira (1932), de São Paulo, ligado à linguagem expressionista, e Cleber Gouveia (1942), de Minas Gerais, de linhagem abstrata. Os estúdios propiciaram um ambiente favorável à liberdade de criação e Siron passou a frequentá-los por volta dos 13 anos de idade, quando, provavelmente, conheceu Frei Confaloni, considerado seu primeiro mentor¹⁴.

Nos estúdios da EGBA, Siron passou a ter acesso ao material de pintura e também às aulas de história da arte, que assistia como ouvinte. A sua frequência não era a de um aluno regular, mas foi suficiente para aprender o ofício, desde a lavagem dos pincéis à execução dos suportes e ao primeiro contato com as tintas.

Ainda muito jovem e sem emprego fixo, Siron conseguia sustentar-se pintando retratos de pessoas da sociedade e realizando encomendas de artes gráficas e decorativa. Os retratos foram sua primeira atividade formal como artista. Também recebia encomendas de madonas e imagens sacras que lhe mantinham o sustento e possibilitavam

¹³FIGUEREDO, Aline. **Artes plásticas no Centro-Oeste**. Opus cit. p. 97.

¹⁴COSAC, Charles. **Siron Franco: uma biografia** Opus cit. p. 212.

o desenvolvimento de seu trabalho -- paisagens de clima expressionista e cenas de Goiás Velho¹⁵. Quase nada restou dessa produção, pois, até 1967, ele queimava o que fazia no final de cada ano.

Sem estilo definido e sem nunca ter participado de exposições, Siron fez a sua primeira individual em 1967, em Goiânia, apresentando somente desenhos; e, no ano seguinte, obteve seu primeiro prêmio, na categoria desenho, na 2ª Bienal da Bahia. Este prêmio foi muito importante e serviu de estímulo inicial para a sua participação em mostras mais relevantes¹⁶.

Em busca de aprimoramento, foi para São Paulo e frequentou os ateliês de Bernardo Cid e Walter Lewy, ambos ligados ao Surrealismo. Segundo os depoimentos de Siron, Bernardo Cid foi a primeira pessoa que lhe falou sobre a necessidade de o artista encontrar a sua visão do mundo, a partir de seu universo interior e de sua vivência¹⁷. Depois de participar, juntamente com estes artistas, da exposição coletiva "Surrealismo e Arte Fantástica", Siron retornou à Goiânia, onde seguiu trabalhando. Em 1972, indicado por Benedicto Silva, fez sua primeira exposição no Rio de Janeiro, na galeria do Iate Clube, onde apresentou uma série de 42 pinturas, intitulada "Era das Máquinas". A partir desta exposição, iniciou-se a produção crítica sobre seu trabalho. Esta série, de cunho hiper-realista, não foi bem recebida pelo público, mas ganhou espaço nos jornais e

¹⁴COSAC, Charles. **Siron Franco: uma biografia** Opus cit. p. 212.

¹⁵ Depoimento de Siron in: PEREIRA, Eliane Martins C. Manso. **O realismo maravilhoso de Siron Franco**. opus cit. p. 159

¹⁶COSAC, Charles. **Siron Franco: uma biografia** opus cit. p. 213.

¹⁷Depoimento de Siron . NOVAES, Washington. **Siron Franco especial**. Documentário da rede Bandeirantes de televisão. Goiânia, 1988.

também um defensor, o crítico Walmir Ayala. Nesta ocasião, muito se questionava o fazer artístico, a figura na pintura e a própria pintura. Walmir Ayala, com a sensibilidade de um visionário, percebeu no jovem artista a possibilidade de “reafirmar a grandeza da pintura”¹⁸, e não titubeou em convidá-lo para inaugurar a Galeria Intercontinental. Daí para frente, sua carreira deslanchou, conquistando em poucos anos os mais importantes prêmios consagrados à pintura no Brasil e um espaço significativo na crítica.

Siron ficou conhecido pelo seu universo sombrio, de baixas tonalidades e figuras disformes. A produção deste período foi apontada pela crítica como surrealista e fantástica, mas não há no artista nenhum comprometimento com esses movimentos. O seu verdadeiro compromisso será com a pintura e a figura. Mesmo nos trabalhos mais recentes, quando aproxima-se da linguagem abstrata, é possível perceber sua essência figurativa.

1.2 - PANORAMA ARTÍSTICO DO 2º PÓS-GUERRA

Para melhor situar a pintura de Siron no cenário artístico brasileiro, tomaremos como referência as manifestações de vanguarda na arte brasileira, após a Segunda Guerra Mundial, e as suas correlações com a arte internacional.

Quando Siron nasceu, em 1947, Pollock já havia realizado o *dripping* e o expressionismo abstrato começava a despontar internacionalmente, marcando a entrada da arte americana no *ranking* internacional. Paris havia perdido o seu *status* de centro

¹⁸Depoimento de Walmir Ayala in: NOVAES, Washington. **Siron Franco especial**. Opus cit.

gerador da cultura devido, entre outros fatores, à crise do sistema cultural, desmantelado com a guerra, e ao alto índice de imigração dos artistas.

Neste período, as tendências abstratas de natureza orgânica e não geométrica destacam-se na arte europeia e americana. Os artistas do pós-guerra empenharam-se, sobretudo, na busca de novos signos e na pesquisa de novos materiais. Eles queriam libertar-se dos procedimentos tradicionais do fazer artístico e chegaram a utilizar elementos estranhos aos olhos da arte. Citando apenas dois exemplos, temos: de um lado, Pollock, que explorava a tela como um campo de ação e utilizava as tintas automotivas; do outro, Dubuffet, que empregava materiais desprezados, tais como: os restos varridos do quarto de costura, elementos vegetais, grãos, folhas mortas, entre outras coisas, que misturava com as tintas¹⁹.

Esta atitude será plenamente assimilada pelas vanguardas artísticas da década de 60, com destaque para o novo realismo francês, o neodadaísmo e a arte pop americana. Com estes movimentos, desencadeou-se um verdadeiro processo de eliminação das técnicas tradicionais da pintura, com a introdução de novos elementos e materiais que vão tomando conta do suporte pictórico e chegam à sua completa eliminação com os ambientes e *happenings*.

No novo realismo e no neodadaísmo, ainda é possível encontrar a pintura ou os vestígios da pintura ligando os objetos ou as imagens. Na arte pop, estes vestígios desaparecem e ficam apenas as imagens ou os objetos, ampliados através das técnicas de reprodução gráfica ou moldados em materiais industrializados, como plástico, gesso e

¹⁹ CHIPP, Hersel B. Teorias da arte moderna. **Jean Dubuffet, "Empreints"** São Paulo: Martins Fontes, 1993 p. 618.

resinas, entre outros. Os artistas pop propunham eliminar da pintura qualquer gesto que revelasse a presença ou o estilo do artista, excluindo a artesanaria, ou seja, substituindo a pincelada pelo *silk screen*.

Provavelmente, a maior contribuição dos movimentos artísticos do pós-guerra para a arte contemporânea foi a conquista da total liberdade de expressão e a ampliação do campo de pesquisa estética, especialmente a larga utilização de novos materiais, até então desprezados pelo meio artístico.

No ambiente artístico brasileiro do pós-guerra, salvo a presença precursora de dois artistas radicados em Paris, Antônio Bandeira e Cícero Dias, não houve manifestações significativas destes movimentos que agitaram a Europa e os Estados Unidos.

O cenário artístico brasileiro ainda era “indisfarçavelmente provinciano”²⁰ devido, entre outros fatores, ao isolamento dos artistas em relação à arte internacional e à ausência de museus, galerias e salas especializadas.

As primeiras iniciativas de mudança ocorrem a partir de 1945, com o início do processo de abertura e internacionalização da arte brasileira.²¹ Estas mudanças foram favorecidas pela chegada de imigrantes, refugiados da guerra, e pelo processo de industrialização, que tomou impulso na década de 50 com a política de desenvolvimento do Presidente Juscelino Kubitscheck.

Quando Siron nasceu, a arte brasileira ainda era estritamente figurativa e os artistas de maior expressão eram Cândido Portinari e Di Cavalcanti. No ano do seu nascimento,

²⁰ PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos**, pus cit. p. 166

²¹ PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos**, pus cit. p. 189.

começam efetivamente as mudanças no ambiente artístico, com o início da construção de museus e de salas especializadas para abrigar arte moderna²².

A 1ª Bienal reuniu obras de quase todo o modernismo até aquele momento e proporcionou aos brasileiros o primeiro contato com os trabalhos representativos dos diversos movimentos artísticos que surgiram na Europa na primeira metade do século. A premiação da mostra chamou a atenção para a experiência construtiva, com o Prêmio Internacional, ganho pelo suíço Max Bill e o Prêmio Jovem Pintor Nacional, atribuído a Ivan Serpa²³.

Depois da Bienal, houve a primeira reação contra a arte oficial, culminando com a exposição e manifesto do grupo Ruptura, em São Paulo, e do Grupo Frente, no Rio de Janeiro. As vanguardas concretas brasileiras opunham-se ao figurativismo de cunho nacionalista ou social, descendente da vanguarda modernista e amplamente aceito pelo *establishment* da época.

A base dos movimentos Concretos foi o Construtivismo, que já estava presente na formação da arquitetura moderna brasileira, mas chegou tardiamente nas artes plásticas, em relação ao resto da América Latina.

No que diz respeito à adesão dos artistas brasileiros ao Construtivismo, Ronaldo Brito assinala:

²² Foram fundados o Museu de Arte de São Paulo (MASP, 1947) e, nos anos seguintes o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP, 1948) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ, 1949). PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos**, *pus cit.* p. 189.

²³ PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos**, *pus cit.* p. 240.

“ (...) que essa atitude significava de certo modo um primeiro contato, mais articulado e inteligente, com as transformações operadas pela arte moderna internacional. Até certo ponto, não havia uma arte moderna no Brasil: não se tinha compreendido ainda de todo as operações levadas a efeito pelo cubismo e a partir dele. Tarsila, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Guignard e Portinari são a rigor pintores pré-cubistas, (...) e permaneciam presos aos antigos esquemas de representação (...)”²⁴.

Na virada para a década de 60, houve uma nova reação contra a arte estabelecida, com a exposição e manifesto Neoconcreto. Os integrantes deste grupo faziam oposição ao grupo Concreto, porém não limitavam-se em criticar os pressupostos rigorosos do Concretismo e sim todo sistema de arte vigente, abrindo o caminho para a produção contemporânea.

Ronaldo Brito considera possível situar o Neoconcretismo como um corte, um *ponto de ruptura* da arte moderna no país e, também, o lançamento das bases para a produção pós-moderna.²⁵

Com a vanguarda Neoconcreta, a arte brasileira passou a incorporar novos recursos, dando início ao processo de decadência da pintura nos moldes tradicionais. Estes artistas contribuíram com a introdução da categoria objeto, com a superação do suporte e a interação obra/espectador.

“No final da década de 50, os Relevos Espaciais, os Bilaterais, as Monocromias e os Núcleos de Hélio Oiticica, eram ainda emanações da categoria pintura, mas não escondiam a sua ânsia de serem sobretudo objetos, formas completas, cor no espaço”²⁶.

²⁴ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo Vértice e Ruptura*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985, p. 31

²⁵ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo Vértice e Ruptura*. segundo uma observação de Mário Pedrosa opus cit. p. 80.

²⁶ PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos*. Opus cit. p. 276.

Esta colocação também pode ser estendida ao Balé Concreto, de Lygia Pape.

Outro marco da época são os objetos de Lygia Clark -- os “Bichos” ultrapassavam os limites da pintura e da escultura, e também não eram meramente contemplativos, mas reivindicavam a manipulação pelo espectador.

A partir de 1964, com o golpe militar, houve um esvaziamento gradativo dos processos de vanguarda. Nesta época, também são apontados o fortalecimento da influência estrangeira, principalmente da arte americana, sobre os artistas brasileiros.

Pode-se dizer que a arte americana teve boa aceitação pelo nosso meio artístico, embora muitos artistas almejassem uma arte que refletisse os valores culturais brasileiros e não fosse apenas uma cópia da arte internacional.

Sob a influência americana, aparecem os elementos procedentes da comunicação de massa, como o *flan* de jornal, a fotografia e a retícula gráfica, entre outros. Juntamente com os recursos usados na publicidade, a pintura também incorporou materiais derivados da indústria, tais como: espuma, jornal, xerox, acrílico, circuitos de TV, ruídos sonoros, entre outros.

Um outro marco de vanguarda no cenário artístico brasileiro nos anos 60 foi a exposição Opinião 65, ocorrida no MAM carioca, que reunia artistas nacionais e franceses. O ponto alto da mostra acabou ficando com a irreverência de Hélio Oiticica que, com o *Parangolé*, inaugurou uma nova atitude artística de caráter nacional, cujos pressupostos teóricos eram fundamentados nas nossas raízes estéticas e culturais.

No catálogo da mostra Nova Objetividade, dois anos depois, Hélio Oiticica constatava e conceituava teoricamente as tendências predominantes no cenário artístico

brasileiro, reafirmando a morte do quadro de cavalete e reintroduzindo a questão do objeto com a intenção de estabelecer um posicionamento crítico e de propor mudanças. Hélio almejava uma arte aberta e independente das conexões internacionais e, para isso, propunha a valorização do nacional contra a dominação cultural²⁷.

Estas propostas, nos seus desdobramentos, culminaram com a Tropicália, um movimento que atingiu diversos setores da produção cultural no final da década de 60 e caracterizou-se, entre outras coisas, pelo uso do escracho e do deboche na revolta contra todas as estruturas estabelecidas. Nas artes plásticas a pintura aparece nas séries *Terra Brasilis*, *Brasiliana* e *Bovinocultura*, respectivamente de Glauco Rodrigues, Antônio Henrique Amaral e Humberto Espíndola²⁸, que fazem citações aos elementos da nossa cultura, pintando as bananas, as palmeiras, a fauna e o índio brasileiro. Mas, no panorama geral, quase todos os artistas haviam abandonado a pintura e muitos empregavam qualquer suporte dotado de potencialidades expressivas, como materiais de natureza perecível ou até mesmo o próprio corpo. Deste modo, permaneciam à margem do mercado de arte.

O espírito de liberdade e irreverência que permeou as propostas artísticas dos anos 60 foi interrompido, a partir de 1968, com a instauração do Ato Institucional nº 5, quando iniciou-se o período mais drástico da repressão política no Brasil. Com esta medida, muitos artistas, intelectuais e políticos deixaram o país e até a metade da década de 70 predominam nas artes as manifestações individuais e isoladas de artistas.

²⁷ PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos*. pus cit. p. 350.

²⁸ PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos*. pus cit. p. 357.

Em 1968, Siron conquistou seu primeiro prêmio artístico na 2ª Bienal da Bahia²⁹, justamente quando deflagrou-se a investida da censura sobre as artes plásticas. A mostra foi considerada de caráter subversivo e fechada pelos militares.

O fechamento da 2ª Bienal e depois a proibição da exposição dos artistas selecionados para a Bienal de Jovens em Paris, no MAM carioca, conduziram os artistas a uma tomada de posição de combate a repressão, ainda que de caráter individual e indireto³⁰. Esta característica pode ser observada em boa parte da produção artística da época, inclusive em alguns trabalhos de Siron.

1.3 - AFIRMAÇÃO DO PINTOR

Siron lançou-se como pintor e afirmou-se no cenário artístico brasileiro durante a primeira metade da década de 70, quando ganhou os mais importantes prêmios consagrados à pintura e conquistou um espaço significativo no mercado de arte.

No panorama artístico, as propostas experimentais perderam espaço, havendo uma revitalização da pintura de cavalete, tanto figurativa como abstrata. O desenho também é apontado como uma das modalidades mais freqüentes, principalmente, entre artistas

²⁹ A 2ª Bienal da Bahia deu continuidade ao propósito de descentralização da atividade artística do eixo Rio / São Paulo, almejado pela 1ª Bienal da Bahia, realizada em Salvador, em 1966, quando foram reunidos cerca de oitocentos trabalhos, de quase trezentos artistas, de vários pontos do país. Siron classificou-se com três desenhos: A Queda do Anjo, Morte aos Primogênitos e Cavalo de Tróia. Com o último, obteve o prêmio de aquisição. **GAM /Galeria de Arte Moderna - Edição Especial II Bienal Nacional de Artes Plásticas**. Banco do Estado da Bahia, 1968.

³⁰ PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos**. Opus cit. p. 350

jovens ligados às vertentes figurativa, geométrica e, ainda, conceitual, que começa a despontar no Rio de Janeiro e em Minas Gerais³¹.

Junto com a revitalização da pintura e do desenho, constata-se o retorno dos artistas aos museus e às galerias. Atribui-se este fato à situação política e econômica da época, pois o momento não era favorável aos agrupamentos e manifestações coletivas e o chamado “milagre econômico” propiciou a mercantilização e o incentivo da noção da obra de arte como um investimento financeiro³².

O mercado de arte começou a crescer na década de 60 e expandiu-se no início da década de 70. Mas, apenas uma ínfima parcela atingiu os artistas jovens. O interesse se voltava para os artistas do passado e os maiores valores eram alcançados por Portinari e pelos artistas da vanguarda modernista³³.

Este período é considerado favorável à mercantilização e recessivo para a criação, tendo em vista a década anterior³⁴. Constatamos ainda a transferência de uma parcela das manifestações artísticas mais radicais, dos salões e museus para as galerias de arte, que também estavam empenhadas em promover novos artistas.

O crítico Walmir Ayala, referindo-se ao lançamento de Siron no Rio, escreveu:

³¹ PONTUAL, Roberto. **Entre dois Séculos**. Opus cit. p. 434.

³² PONTUAL, Roberto. **Entre dois Séculos**. Opus cit. p. 433.

³³ PONTUAL, Roberto. **Entre dois Séculos**. Opus cit. p. 433.

³⁴ O autor considera que a partir de 71, (...) “*o clima e o pulso do cenário artístico brasileiro tenderiam, até por volta de 1975, à morosidade, à inação, ao pessimismo, à evasão, à raridade de propostas vigorosas, à diluição e ao silêncio*”. PONTUAL, Roberto. **Entre dois Séculos**. Opus cit. p. 433.

(...) “com ele inaugurei, em 1973, a galeria Intercontinental, do Banco Intercontinental, contrariando a intenção desinformada e convencional dos banqueiros, que só admitiam um nome como o de Di Cavalcanti para lançar seu espaço expositivo. Arrisquei-me com Siron, cuja obra vira no ano anterior, participando de uma coletiva precariamente montada no Iate Clube. Poucos anos antes, Lygia Clark decretara, em entrevista a mim concedida, a morte da pintura. A tal afirmativa deveria corresponder uma reação, que não tardou: na década de 70 realmente firmou-se uma geração nova de pintores capazes de contradizer a corajosa afirmativa da vanguardista mineira (...)”³⁵.

Além de Siron, Walmir Ayala refere-se a Cláudio Tozzi e João Câmara, entre outros artistas, que dedicaram-se à pintura e cujas obras se fortaleceram neste período.

A propósito de sua primeira exposição no Rio, realizada na galeria do Iate Clube, Siron relatou que recebeu uma proposta de compra de um *marchand*, a ele apresentado por Walmir Ayala. Finalizada a mostra, o *marchand* levou as pinturas, mas nunca efetuou o pagamento. Walmir Ayala ficou constrangido ao saber do ocorrido e prometeu ao artista uma grande exposição individual para o seu lançamento no Rio, fato que aconteceu, um ano depois, na galeria Intercontinental³⁶.

Siron preparou-se para a mostra na galeria Intercontinental e as pinturas apresentadas surpreenderam, provavelmente, o próprio Walmir Ayala, pois eram bastante diferentes do conjunto anterior e já revelavam o universo de figuras e cores que iriam consagrá-lo como pintor.

³⁵ AYALA, Walmir. **Destques Hilton da Pintura** - 1980. Catálogo, MAM, Rio de Janeiro, 15 set. 1980.

³⁶ FRANCO, Siron. **Baseado em depoimento gravado pela autora**. Rio de Janeiro, abr. 1997.

Num artigo sobre a exposição, Walmir Ayala escreveu:

“(...) Como toda a organização que se preza, a nova galeria pensou numa inauguração de impacto e chegou-se a conclusão que nenhum impacto seria maior do que a apresentação de um valor novo (...)”³⁷.

A exposição foi um grande sucesso e causou o impacto desejado pelos organizadores. A galeria Intercontinental pertencia a um banco de investimentos e distribuiu muitos convites em busca dos novos investidores no mercado de arte. Segundo os depoimentos do artista, a mostra atraiu muita gente e todas as pinturas foram vendidos na noite da inauguração. Desde então, ele diz que nunca mais teve problemas com a comercialização do seu trabalho³⁸.

No ano seguinte, uma nota no jornal referindo-se à segunda exposição individual do artista no Rio, mencionava:

“Caso inédito no mercado de arte do Rio: antes de inaugurar sua exposição na Petite Galerie - vernissage dia 18 - o pintor Siron Franco teve três ofertas de compra de todas as telas”³⁹.

Frederico de Moraes considerou esta mostra a melhor exposição do ano⁴⁰. Rapidamente, Siron conquistou o mercado e o apoio quase unânime dos críticos de arte

³⁷ AYALA, Walmir. **O impacto do novo**. Artes Plásticas. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 ago. 1973

³⁸ FRANCO, Siron. **Baseado em depoimento gravado pela autora**. Rio de Janeiro, abr. 1997.

³⁹ **SIRON VOLTA A EXPOR NO RIO**. O Popular, Goiânia, 17 nov. 1974.

e, até final da primeira metade da década, seu nome já era conhecido no eixo Rio/São Paulo e em outros estados do Brasil.

O seu primeiro prêmio artístico, na categoria pintura, foi em 1973 - Prêmio Viagem ao México -, no 2º Salão Nacional de Primavera, em Brasília. Esta mostra contava com participantes de toda a Região Central do país e fazia parte de um plano nacional de incentivo à realização de salões regionais, para a descoberta de novos talentos fora dos centros monopolizadores da arte.

No ano seguinte, em 1974, ele conquistou o Certificado de Isenção do Júri no 23º Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro, o que garantiu sua participação, isento de seleção, no 24º Salão Nacional de Arte Moderna, no qual ganhou o Prêmio Viagem, em 1975.

Ainda em 1974, ele foi o único pintor selecionado na Pré-Bienal de São Paulo. Esta mostra reunia artistas de quase todas as regiões do país e visava a escolha da representação nacional para a 13ª Bienal de São Paulo. Em 1975, ele conquista o prêmio atribuído pelo júri internacional, na categoria pintura, sendo o único artista brasileiro premiado na 13ª Bienal .

Esta mostra procurava abranger as mais diversas tendências existentes, com o propósito de dar uma visão do panorama artístico e cultural da época. Com exceção das salas especiais, quase não havia pintura na Bienal. A mostra reunia arte indígena, arte experimental, cinema, fotografia, filme Super 8 e audiovisual, entre outras modalidades. Nas atas relativas à premiação, consta que o prêmio, na categoria pintura, seria atribuído

⁴⁰ SIRON FRANCO: Executivos, Situações na Petite Galerie [?]

ao artista mais representativo, independente da técnica empregada, refletindo a diversidade de recursos incorporados pela pintura. .

A produção artística, no geral, era vista pelos críticos como uma imitação das vertentes artísticas internacionais. Provavelmente, este fato favoreceu Siron, que, do ponto de vista técnico, diferenciava-se do contexto geral, pelo seu respeito aos métodos tradicionais da pintura. Ele sobressaiu-se com a mais pura pintura, num momento em que ainda cogitava-se o esgotamento da pintura.

“(...) Os que dizem que a pintura está superada é porque perderam a capacidade sensorial de lidar com ela. Acho que não morreu nada. Agora, não tenho preocupação de ser moderno, atual, e não quero ser de vanguarda. Mas sei que não sou de retaguarda (...)”⁴¹.

Os críticos falavam bem da sua pintura e o apontavam como um caso raro, diziam que tratava-se de um artista jovem que não havia sido contaminado pelos impulsos da época mas, ao contrário, descendia dos mestres do passado.

Siron também destacava-se pelo seu cuidado e a sua preocupação com a permanência da sua pintura:

“(...) Quero que meus trabalhos durem no mínimo 300 anos, desde o chassi até a cola de couro de coelho, tudo é feito por mim (...)”⁴².

A qualidade do seu trabalho e o bom domínio técnico são muito comentados e constam da maior parte das críticas e matérias jornalísticas do começo de sua carreira.

⁴¹ **PINTURA COMO UM PROCESSO ORGÂNICO.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 set. 1974.

⁴² **O UNIVERSO PARALELO DE SIRON FRANCO.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 ago. 1973.

Num artigo, referindo-se à exposição de lançamento de Siron na galeria Intercontinental, Walmir Ayala escreveu:

“Siron usa uma luz baixa, deixa passar as sombras, não se preocupa em defini-las, compõe com pura matéria pictórica uma atmosfera de grande originalidade e raro vigor em nossa arte contemporânea”⁴³.

Provavelmente, Walmir Ayala apresentou Siron a Jayme Maurício, crítico de arte que desempenhou um importante papel durante os anos 60 e 70 e tornou-se um grande defensor do seu trabalho. Referindo-se à mesma exposição, na sua coluna do jornal Correio da Manhã, Jayme Maurício dizia:

“Siron Franco possui já um notável domínio de cor e forma; de matéria também. Realiza a contenção cromática; explora nuances e meios tons, explora os efeitos de penumbra, buscando as iridescências. Parece encarar o seu bestiário através dos filtros normalizadores da cor. Mas sabe dar ênfase a um escarlate luminoso. E tira muito partido da transparência, da diluição, quase como um aquarelista. Ao trabalhar a figura sofrida e o aspecto matérico, parece às vezes um abstracionista que voltou à figuração. (...) Realiza a união do tema com o pictórico puro que muito pintor informal gostaria de atingir”⁴⁴.

Neste mesmo artigo, Jayme já referia-se a Siron como um artista “plasticamente maduro”⁴⁵.

⁴³ AYALA, Walmir. **O impacto do novo**. Artes Plásticas. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 ago. 1973.

⁴⁴ MAURÍCIO Jayme. **Revelação de Siron Franco**. Artes Plásticas, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 23 set. 1973

⁴⁵ MAURÍCIO Jayme. **Revelação de Siron Franco**. Opus cit.

Frederico de Moraes está entre os críticos que se opunham à pintura de Siron no começo da sua carreira. O crítico, até meados da década de 80, acusava Siron de ser um pintor meramente comercial, chegando a escrever que os **“seus monstros e bestas estavam domesticados e embelezados e já podiam decorar os salões elegantes”**⁴⁶. Posteriormente, viria a mudar de opinião, dizendo que se rendia ao trabalho do artista. Num dos seus pronunciamentos contrários, ele escreveu: **“toda a agressividade das suas figuras se diluía nas bonitezas da matéria”**⁴⁷ -- embora não fosse a intenção do crítico, este pronunciamento demonstra, implicitamente, seu encantamento pelo tratamento pictórico das obras em questão.

Siron, em vários depoimentos à imprensa, declarou que, durante muito tempo, deteve a sua criatividade em função do aprimoramento técnico.

“ (...) A criação é feita de exaltação, confiança, afirmação de si mesmo. Mas a técnica só se assimila com muita humildade. Aprendendo o que o passado tem para ensinar. Mesmo que seja para romper com este passado (...)”⁴⁸.

Os propósitos de descentralização do eixo monopolizador da arte e a busca de novos talentos no interior do Brasil, almejados pelos mais importantes salões e mostras do período, favoreceram o surgimento de Siron. Muitos críticos de arte e *marchands*, imbuídos deste espírito, empenhavam-se para encontrar novos talentos no interior do

⁴⁶ MORAIS, Frederico. **Goiás, o horror**. O Globo, Rio de Janeiro, 15 jan. 1976.

⁴⁷ MORAIS, Frederico. **A agressividade contida nas bonitezas da matéria**. O Globo, Rio de Janeiro, 16 set. 1976.

⁴⁸ FRANCO, Siron. Depoimento. **O universo paralelo de Siron Franco**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 ago. 1973.

Brasil. Mas, convém ressaltar que, apesar deste incentivo, o número de artistas de outras cidades participantes nas bienais e nos salões era quase insignificante diante das representações do eixo Rio / São Paulo.

Nos catálogos das bienais e dos salões da época, deparamo-nos com um grande número de artistas desconhecidos, dos quais muito poucos conseguiram afirmar-se no mercado brasileiro. A rápida trajetória de Siron foi uma exceção entre os artistas da sua geração. Ele atribui sua rápida consagração a uma questão de sorte⁴⁹. Certamente, não lhe faltou sorte, mas somente a originalidade e a qualidade de sua pintura justificam o sucesso. Para aqueles que o viam como uma mera manipulação de mercado, Siron demonstrou que a sua pintura era mais forte. Ele sobreviveu a todas as mudanças do mercado, afirmando-se como um dos maiores artistas brasileiros contemporâneos.

Em 1979, Siron é convidado a representar o Brasil na 15^o Bienal de São Paulo e, no ano seguinte, recebe o prêmio Destaques Hilton da Pintura⁵⁰, consagrado aos dez melhores artistas da década de 70.

⁴⁹ FRANCO, Siron. **Depoimento gravado pela autora**. Rio de Janeiro, abr. 1997.

⁵⁰ Todas as obras premiadas foram adquiridas pela Souza Cruz e doadas para refazer o acervo do MAM-RJ, cujo acervo fora, parcialmente destruído num incêndio.

2 PINTURAS EM SÉRIE

O propósito de fazer uma leitura da trajetória estética do artista através das séries temáticas foi induzido pelo próprio curso da sua pintura, que nos permite esta abordagem.

Uma série é criada quando o artista se fixa num determinado tema ou motivo, até a sua exaustão. Isso não significa que este mesmo motivo não possa aparecer mais tarde, depois de ter desaparecido ou apenas perdido a intensidade.

Segundo os depoimentos do artista, as séries surgem de modo involuntário, não havendo qualquer intenção preconcebida⁵¹. Muitas vezes, uma série nasce de sua indignação com um determinado assunto ou acontecimento, como no caso do acidente com o césio que inspirou a série “*Rua 57*”⁵². Outras vezes, a origem pode ser a pesquisa pictórica, como ocorre com as “*Peles*”, na década de 90.

Vamos considerar as séries como abertas e fechadas. Trataremos como série aberta, os conjuntos que não obedecem uma cronologia determinada e formam-se a partir da reunião de motivos ou de elementos pictóricos que aparecem ao longo da obra do artista.

⁵¹ FRANCO, Siron. **Depoimento gravado pela autora**. Rio de Janeiro, abr. 1997.

⁵² FRANCO, Siron. **Depoimento gravado pela autora**. Rio de Janeiro, abr. 1997.

Uma série pode ser considerada fechada, quando um mesmo motivo é trabalhado repetidas vezes num curto espaço de tempo, geralmente, resultando numa exposição -- “*Semelhantes*”, “*Césio*” e “*Peles*”, entre outras.

É importante ressaltar que a abordagem por séries visa facilitar a leitura do conjunto da obra do artista, não sendo a intenção da autora fechá-la em classificações. Procuramos seguir o próprio curso da sua pintura, destacando as fases mais significativas e lembrando que, às vezes, uma única pintura pode ser classificada em mais de um grupo

A primeira série de pinturas conhecidas do artista é “Era das Máquinas”, que começou a ser desenvolvida em 1966 e foi apresentada na sua primeira exposição coletiva no Rio, na galeria do Iate Clube. Neste conjunto, o artista abordava a massificação do homem e já se referia à sua pintura como um testemunho do mundo em que vivemos⁵³.

O conjunto contém heranças do Hiperrealismo, e pode-se dizer que não destoava do panorama artístico da época, quando muitos artistas estavam voltados para o hiperrealismo e outras experiências com a fotolinguagem, influenciados pela arte americana.

Sobre estas pinturas, a historiadora Dawn Ades observa que já continham os elementos que serão primordiais na obra de Siron, o homem e o animal⁵⁴. Pictoricamente, a série é pouco representativa da pintura do artista e a sua importância pode ser atribuída ao fato dela desencadear a produção crítica sobre o seu trabalho. A mostra surpreendeu o

⁵³ JORGE, Miguel. *Siron na era das máquinas*. Folha de Goiás, Goiânia, nov. 1971.

⁵⁴ ADES, Dawn. *Figuras e Semelhanças*. Opus cit. p. 51.

público frequentador do Iate Clube, acostumado a trabalhos mais convencionais⁵⁵, e ganhou destaque na imprensa.

2.1 FÁBULAS DE HORROR

Siron deu o título de “Fábulas de Horror” à série de pinturas premiadas na 13ª Bienal de São Paulo, em 1975, e tomamos o mesmo como referência para sua produção artística da década de 70.

Não sabemos com exatidão quantas séries o artista criou durante esta década. Encontramos referências à *Conversação de paz*, *Homem do pós-guerra*, *Universo paralelo*, *Bestiário* e *Fábulas de horror*⁵⁶, entre outras.

Nas pinturas dos anos 70 predominam o homem e o animal estruturalmente transformados e metamorfoseados, figurando como executivos, rainhas, reis, bispos, entre outros personagens de maior destaque. Os motivos religiosos também são frequentes nesta fase, encontramos temas bíblicos: *Adão e Eva*, *Expulsão do paraíso*, anjos principalmente madonas (ilustrações 3, 19, 20, 21, 22). Estes motivos perdem a intensidade nas décadas seguintes, mas não desaparecem completamente.

As primeiras exposições do artista já demonstravam a diversificação da sua pintura. O denominador comum entre os inúmeros personagens vistos nesta fase é o tema

⁵⁵ SIRON ESPANTA SÓCIOS DO IATE. Correio Braziliense, Brasília, 27 out. 1972.

⁵⁶ ADES, Dawn. *Figuras e Semelhanças*. Opus cit. p. 51.

homem/animal. As metamorfoses entre as naturezas humana e animal aparecem com intensidade na sua pintura, ao longo da década de 70 e de boa parte da década de 80. E, às vezes, o animalesco se traduz numa pata no lugar de um pé e de uma mão (ilustrações 1, 16, 27, 43).

Em *Deus fez o homem à sua imagem e semelhança* (ilustração 1), a criatura não é humana nem animal e sim a corporificação do bestial, opondo-se ao divino sugerido metaforicamente no título da obra. Esta pintura pode ser vista como uma referência para outras criaturas e animais que aparecem posteriormente no seu trabalho, no que diz respeito à estrutura da figura e ao tratamento pictórico. Em relação à configuração do corpo, uma abordagem similar é vista em outras pinturas, onde as figuras também aparecem nuas, eretas, algumas sem os braços e com patas no lugar dos pés (ilustrações: 2, 5, 25). No que diz respeito ao tratamento pictórico, o corpo é a parte mais elaborada e rica em detalhes, gerados pelo emprego de diluições e transparências. Estes efeitos, possivelmente, são obtidos com a ajuda de um pano umedecido em solvente, esfregado ou pressionado sobre a tinta, gerando áreas indefinidas, algumas nos sugerindo a parte interna do corpo e outras assemelhando-se ao pêlo animal que, mais tarde, intensifica-se na sua pintura.

As associações das figuras humana e animal aparecem desde a arte pré-histórica⁵⁷. Na arte egípcia, a presença do animal está associada às divindades, assinalando a natureza divina dos faraós. Na arte grega, as metamorfoses estão ligadas à mitologia e as representações mais frequentes são os centauros. No Renascimento, estas associações

⁵⁷ JANSON, H.W. *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 275.

destacam-se na pintura de Hieronymus Bosch, onde aparecem relacionadas às cenas de inferno e às representações do mundo pagão. Referindo-se ao assunto, a historiadora Dawn Ades lembra: “(...) a longa tradição - - conhecida sobretudo através da obra de Goya -- de satirizar tipos humanos retratando-os como animais (asnos, macacos, etc.) (...)”⁵⁸. Neste século, as metamorfoses também foram fonte de inspiração para os artistas surrealistas.

Siron dedicou-se ao tema e desenvolveu uma linguagem muito singular. Nas metamorfoses do começo da década de 70 não é possível distinguir claramente entre homem e animal, as duas naturezas se confundem e se condensam em um novo ser (ilustrações: 1, 2, 5). Por volta da segunda metade da década, as partes humana e animal tornam-se mais distintas. Mas as posturas humana e animal quase não se diferenciam, aparecendo como semelhantes. Um texto de Walmir Ayala, publicado em 1979, fazia o seguinte comentário: **“Os bichos e os homens contracenam em mesmo nível -- esta foi sempre uma preocupação de Siron: humanizar os animais, ou fixar a essência animal dos racionais, sem desdouro para ambas as partes”**⁵⁹.

Numa das pinturas do díptico *Metamorfose*⁶⁰ (ilustração 10), as partes humana e animal são bem distintas mas, no conjunto, sugerem um única criatura. Já na outra pintura (ilustração 11), as duas naturezas são fundidas e a figura sugere tanto o animal humanizado, como o homem num estágio primitivo.

⁵⁸ ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças**. Opus cit. p. 52.

⁵⁹ AYALA, Walmir. **Os Bichos e os homens em um mesmo nível**. Jornal de Brasília, 21 out. 1979.

Além do tema, o tratamento técnico também nos revela o interesse de Siron pela tradição artística, tanto na utilização permanente da tinta à óleo, presente na pintura européia há mais de 500 anos, como na escolha do método de trabalho. Ele primeiro realizava inúmeros desenhos e depois passava para a tela -- este procedimento se manteve na sua pintura até o final dos anos 80. Na escolha da técnica, Siron tomava por base os princípios da velatura e não o sistema direto⁶¹, mais empregado na pintura contemporânea. O método da velatura ou *glacis*⁶² tornou-se conhecido a partir do Renascimento e consiste na utilização de uma camada rica em aglutinante, formando camadas muito finas e transparentes de tinta que são aplicadas sobrepostas umas às outras. As camadas sobrepostas são específicas para criar os volumes, as formas arredondas e as transparências que predominam na pintura do artista neste período. Com este processo ele cria uma riqueza de volumes que, à primeira vista, engana os olhos do observador, pois sugere a presença de uma grande quantidade de tinta quando, na verdade, são camadas muito finas.

Este método é considerado muito minucioso, pois requer que cada camada de tinta esteja completamente seca, para que uma nova camada possa ser aplicada sobre o suporte. Em função deste processo, o artista pintava vários quadros ao mesmo tempo; enquanto

⁶⁰ Na pesquisa para o livro do artista, Charles Cosac percebeu através de fotografias que estas pinturas formavam um díptico. Quando Siron viu as obras reunidas no livro, revelou que tratava-se de um tríptico. A prancha central ainda não foi localizada.

⁶¹ O método *alla prima* ou sistema direto foi desenvolvido por Rubens nos seus esquemas e foi muito difundido pela pintura moderna. Este processo consiste na aplicação de uma só camada de tinta sobre o suporte, isto é, as camadas são aplicadas uma ao lado da outra, não havendo a sobreposição. EM LEMÁLE, Gilberte. **Restauration des peintures de chevalet**. Paris: Office du livre, 1986.

⁶² TOMPSON, Daniel V. **The materials and techniques of medieval painting**. New York: Dover Publications, 1956.

um secava, outro era trabalhado, chegando, às vezes, a esboçar uma exposição inteira. Segundo seus depoimentos, este procedimento possibilitava-lhe um distanciamento dos trabalhos⁶³.

Aos poucos, o tratamento diluído do começo da carreira vai desaparecendo e, na década de 80, sua pintura está mais rica em matéria. Contudo, Siron não abandona completamente a sobreposição de camadas de tinta. Na sua pintura, dificilmente uma cor está sozinha; às vezes, uma superfície que, à primeira vista, parece ser de uma única cor, mostra-se com diversas variações e nuances, ao nos aproximarmos dela.

Outro método aplicado pelo artista é a técnica do esgrafito⁶⁴, que pode ser encontrada ao longo de sua obra, aparecendo desde o começo da sua carreira (ilustrações: 3, 4, 10, 11, 12, 19, 20, 22, 27, 29, 37, 39, 43, 44, 50).

Esta técnica é originária da Idade Média e serve tanto ao desenho, como à pintura. O método consiste na aplicação de uma camada de tinta que, posteriormente, será retirada com a ajuda de um estilete, seguindo um desenho pré-estabelecido e deixando aparecer a camada subjacente. Este princípio foi muito empregado no período Barroco, nos panejamentos dos santos, inicialmente revestidos com folhas de ouro e uma camada de tinta opaca e depois desenhados imitando os tecidos brocados⁶⁵. Em geral, nos desenhos ou grafismos de Siron, a camada subjacente é a própria base do quadro.

⁶³ FRANCO, Siron. **Depoimento gravado pela autora**. Rio de Janeiro, abr. 1997.

⁶⁴ Esgrafito, do termo original italiano *sgraffito*.

⁶⁵ TEIXEIRA, Luís Manuel. **Dicionário ilustrado de Belas Artes**. Lisboa:Editorial Presença, 1985, p. 100.

A propósito do tema e da técnica, Siron nos remete à tradição artística, mas, no tratamento do espaço, ele é um pintor eminentemente moderno. Em geral, o artista recorre às composições centralizadas, características da tradição europeia, mas o espaço que envolve suas figuras e cenas é próprio da pintura e não do espaço da representação. Às vezes, os elementos referenciais são mantidos, mas a ordenação espacial não é necessariamente sujeita a qualquer disposição da composição tradicional.

A historiadora Dawn Ades, referindo-se ao tratamento do espaço na pintura de Siron, observa que:

“(...) em Siron, o espaço no quadro se mostra mais abstrato e ‘ideal’. Se o espaço pictórico estiver dividido, isso em geral se fará de modo abstrato e dificilmente será como um espaço interior identificável ou mesmo como um horizonte; e, se for como um horizonte, ele será visto a uma grande distância inumana, como se estivesse à beira do globo”(...)⁶⁶.

As figuras que predominam no começo de sua carreira são pequenas em relação ao espaço circundante, como percebe-se nestas obras (ilustrações: 2, 4). A pintura *Menino morto* (ilustração 4) fez parte da exposição do artista na galeria Intercontinental e já demonstrava a sua fluência em lidar com os sentimentos, principalmente com a fragilidade humana. Nesta pintura, o espaço contribui para fortalecer a densidade do tema e cria um ambiente ambíguo, sugerindo por um lado o infinito, o céu noturno e, por outro, o espaço terreno, finito, indicado pelas linhas horizontais.

Por volta da segunda metade da década, as figuras começam a ganhar dimensões, acentuam-se os contrastes entre as cores e destacam-se os vermelhos vibrantes. Um

⁶⁶ ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças**. Opus cit. p. 53.

extraordinário exemplo pode ser visto na pintura *A rainha* (ilustração 6), cuja figura está ressaltada pelo jogo de contrastes entre a área em vermelho, o tratamento iluminado da face e as cores escuras da indumentária. Um efeito similar é visto na pintura *O espelho* (ilustração 7), onde o contraste entre a superfície escura e a face esbranquiçada cria uma forte dramaticidade que a figura, por si só, não poderia alcançar. Nesta composição, observa-se ainda o emprego de uma segunda linguagem, que se traduz pela presença da mão do artista impressa sobre a pintura. Este procedimento reaparece muitas vezes na sua obra e Dawn Ades situou como referência um palhaço pintado em 1967, cuja posição das mãos já prenunciava este recurso⁶⁷.

Mais próximo do final da década, intensificam-se a presença de linhas, grafismos e estruturas espaciais que aparecem conjugados às superfícies de cores. Inicialmente, estes elementos eram desenhados com a ponta seca sobre a tinta, obtidos segundo os princípios do esgrafito. Agora, eles ganham cores e resultam de largas pinceladas. Destacamos os círculos de cores em volta dos olhos das figuras, que serão freqüentes na década seguinte e destacam-se na série *Semelhantes* (ilustrações: 10, 11, 23, 38).

Segundo os depoimentos do artista, ele passou a empregar cores mais intensas depois de sua primeira estada na Europa. Ele diz que fora do Brasil pôde perceber melhor as nossas cores: **“Comecei a lembrar das nossas colchas de retalhos, das pessoas, que são muito coloridas”**⁶⁸. Siron, no entanto, não abandona completamente as baixas

⁶⁷ ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças**. Opus cit. p. 46.

⁶⁸ FRANCO, Siron. **Depoimento gravado na TV Brasil Central / Rede Bandeirantes de Televisão**. Goiânia. Ago. 1988.

tonalidades, características do começo de sua carreira, e passa a conjugá-las com áreas de cores mais vibrantes.

O artista passou sua primeira temporada na Europa desfrutando o Prêmio Viagem e aproveitou para percorrer os museus e conhecer os pintores citados pelos críticos como seus antecessores artísticos. Atribuíram-lhe heranças de Hieronymus Bosch, Francis Bacon, e José Luiz Cuevas, entre vários outros artistas. Vamos nos referir apenas a Bosch e Bacon, cujas relações foram mais aceitas e difundidas logo no começo de sua carreira.

Walmir Ayala foi quem primeiro situou Siron como:

“(...) um descendente artístico de Bosch. (...) Um Bosch sem assombração, colocando na postura de seus monstros do irracional, as questões mais pertinentes com a realidade existencial do mundo contemporâneo (...)”⁶⁹.

A respeito de Bosch, Siron contou que, por volta dos oito anos de idade, ganhou de seu avô um livro sobre o pintor. Lembrando desta passagem ele disse:

“Confesso que tremi e senti uma profunda emoção, como se eu já tivesse visto aquele mundo fantástico desse artista verdadeiramente genial”⁷⁰.

Apesar do caráter religioso da pintura de Bosch, encontramos alguns parentescos entre os dois artistas. Assim como Bosch, Siron não é um pintor do “belo” e ambos criaram combinações bizarras das anatomias humana e animal. Mas não é possível afirmar que Siron tenha sido influenciado pelo mestre renascentista. Talvez, venha dele seu

⁶⁹ AYALA, Walmir. **Catálogo de galeria Intercontinental**. Rio de Janeiro, 20 ago. 1973.

⁷⁰ FRANCO, Siron. Depoimento em: **O Fantástico e o real na arte de Siron Franco**. Correio Braziliense, Brasília, 20 jul. 1975.

interesse pelas metamorfoses, pelas transparências, pelas nuances e pelos efeitos de penumbra.

Algumas composições de Siron também nos remetem às disposições estáticas das figuras renascentistas. Isto pode ser observado na pintura *A rainha* (ilustração 6), que pousa imóvel, congelada, revelando na face toda sua perversidade. Estas condições também podem ser atribuídas aos personagens que rodeiam o Cristo na obra de Bosch (ilustração 51).

Os dois artistas exaltam a natureza perversa e animalesca do homem e criam figuras monstruosas que aparecem nas suas obras como nobres, governantes, religiosos e pessoas da sociedade em geral. Um exemplo pode ser visto na pintura *O executivo* (ilustração 8), onde Siron mostra uma criatura horrenda, composta apenas pela cabeça e os membros inferiores, lembrando-nos as figuras de um detalhe da pintura de Bosch. (ilustração 52). Nas duas obras, a posição social das figuras é identificada nos detalhes de seus trajes. As criaturas de Bosch usam vestimentas do clero da época e, possivelmente, poderiam ser reconhecidas quando foram pintadas. O “Executivo” de Siron não pode ser humanamente identificado e, nas palavras do artista, “foi asfixiado pelo peso da própria gravata”⁷¹. Em algumas áreas, aparecem detalhes de listas sugerindo o tecido do terno.

Francis Bacon foi o artista mais citado pela imprensa como o antecessor artístico de Siron. Provavelmente, estas atribuições derivam de um texto publicado por Jayme

⁷¹ FRANCO, Siron. **Depoimento concedido a autora**. Rio de Janeiro, jan. 1998.

Maurício, onde ele situava o pintor irlandês como um “ponto de referência”⁷² para a pintura de Siron, consideração que, mais tarde, ele próprio julgou precipitada⁷³.

Siron contou que nunca tinha ouvido falar em Bacon, até ler o texto do crítico. E disse ainda que seu primeiro contato com a obra deste artista foi através de um livro a ele apresentado pelo próprio Jayme Maurício⁷⁴.

No que diz respeito à composição e ao tratamento pictórico, é praticamente impossível relacionar a obra dos dois artistas. Num âmbito mais genérico, encontramos algumas coincidências: ambos afirmaram-se artisticamente numa atmosfera adversa ao tipo de arte que criavam. Bacon consagrou-se como pintor figurativo num cenário dominado pela arte abstrata; e Siron, com a pintura à óleo, numa época de rejeição aos meios plásticos tradicionais. Eles também têm em comum o gosto pela figura humana, pelo retrato, pelos temas do passado e o respeito pela técnica tradicional da pintura.

Os dois pintores são essencialmente figurativos, mas se diferenciam na abordagem e no tratamento pictórico. Não encontramos em Bacon o universo de figuras monstruosas visto na obra de Siron. Ele recorre a deformações, mas suas figuras não chegam a perder a completa reconhecibilidade e, geralmente, é possível identificá-las. Enquanto que em Siron, em geral, não reconhecemos o modelo.

⁷² “(...) Ainda que reformulado com muita personalidade, há que estabelecer, no caso dois pontos de referência o notável Francis Bacon, cujo poder de influência continua em alta, e o não menos notável William Blake (...)”. MAURÍCIO, Jayme. **Revelação de Siron Franco**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 23 set. 1973.

⁷³ “(...) sua individual no Rio, levou-me a comparações exageradas com Willian Blake e Francis Bacon (...)”. MAURÍCIO, Jayme. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 22 set. 1976.

⁷⁴ FRANCO, Siron. **Depoimento concedido a autora**. Rio de Janeiro, abr. 1997.

Comparada à de Bacon, a pintura de Siron é mais contida e não apresenta a violência do gesto, a tensão e o movimento expressos na obra de Bacon. As figuras de Siron, como observamos na comparação com Bosch, na maioria das vezes, estão dispostas de forma estática, enquanto que as de Bacon estão em constante movimento e parecem escapular aos olhos do observador, sugerindo novas situações pela fusão de várias posições numa mesma figura⁷⁵. Alguns trabalhos de Siron também nos sugerem mais de uma situação, porém isto não resulta da sobreposição de movimentos distintos e sim do rebatimento da imagem, como observa-se na pintura *Salão de Beleza* (ilustração 26), onde uma figura aparece inserida na outra.

Em relação ao tratamento do espaço, também não é possível associá-los. Em geral, Siron opera no espaço pictórico, enquanto Bacon nos remete ao espaço real.

Provavelmente, Jayme Maurício situou Bacon como uma referência para Siron, devido ao caráter pessimista, implicitamente expresso nas deformações e dilacerações sofridas por suas figuras.

Dawn Ades, numa abordagem sobre os dois pintores, menciona uma entrevista de Bacon onde ele fala sobre o sentimento de morte que suas pinturas evocavam nas pessoas. Referindo-se a Siron, a autora acrescenta:

“As pinturas de Siron da década de 70 expressam, através da própria sensação física do corpo imobilizado no espaço, um sentimento semelhante”⁷⁶.

⁷⁵ Este recurso foi desenvolvido no Futurismo e foi muito empregado por Bacon. FRANCIS BACON. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

⁷⁶ ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças**. Opus cit. p. 53.

Embora seja possível estabelecer algumas ligações entre Siron e os pintores mencionados, isto se dá de forma genérica e não se justifica como motivo de influência para sua obra. Siron desenvolveu uma linguagem muito pessoal; mesmo quando identificamos aspectos comuns com outros pintores, o resultado é sempre muito original e revelador de uma elaboração muito particular.

A imprensa associou a primeira fase do artista ao Surrealismo e à Arte Fantástica. Esta relação é sugerida nos títulos⁷⁷ de algumas matérias jornalísticas, porém, em geral, este assunto não é abordado com profundidade.

Antes de seu lançamento na galeria Intercontinental, Siron esteve em contato com Walter Lewy e Bernardo Cid, ambos ligados a uma vertente com identificações surrealistas que atuou em Belo Horizonte e em São Paulo, por volta da segunda metade da década de 60. Este grupo era ligado ao movimento internacional *Phases*, sediada em Paris, e chegou a organizar exposições e a lançar um único número de uma revista intitulada *Phala*⁷⁸. Siron até participou da exposição Surrealismo e Arte Fantástica, juntamente com Bernardo Cid e Walter Lewy, mas não foi possível precisar se estes artistas exerceram algum tipo de influência sobre sua pintura, devido, entre outros fatores, à dificuldade de contato com suas obras. Encontramos um artigo onde se atribui, no âmbito técnico, a influência de Bernardo Cid sobre Siron, porém este depoimento merece um maior aprofundamento e esta atribuição não foi confirmada.

⁷⁷ A contestação Fantástica / A arte Fantástica de Siron / O Fantástico e o Real na Arte de Siron, entre outros, citados na bibliografia específica do artista.

⁷⁸ ZANINI, Walter. Org. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2^oV. p. 737.

“Em 1969, Siron passaria uma temporada em São Paulo, freqüentando os ateliês de Walter Lewy e Bernardo Cid. (...) Walter Lewy, um dos poucos surrealistas brasileiros, é criador de estranhas paisagens numa atmosfera sufocante; Bernardo Cid, que me parece ter influenciado profundamente a pintura de Siron, tecnicamente; (...) sua pintura durante muitos anos conformava, também num clima sufocante, personagens de delírio de 40 graus, guerreiros intergalácticos, feitos de matéria estranha, conseguida pela maior ou menor densidade de tinta, quase sempre em tons terrosos, sobre a tela, técnica utilizada por Siron em sua pintura nos primeiros anos da década de 70”⁷⁹.

Siron afirma que existe um clima surrealista na sua pintura, mas não uma proposta⁸⁰. Para ele, o fantástico de suas obras estava relacionado às memórias de sua infância, às histórias de assombração que sua mãe contava e à leitura de livros de Edgar Allan Poe⁸¹.

As histórias de assombração e contos sobrenaturais fazem parte da tradição cultural de Goiás e, provavelmente, derivam do isolamento sofrido pela região. Também em decorrência do isolamento e do baixo índice populacional, ocorreu na região um grande número de casamentos consanguíneos, o que resultou num alto índice de pacientes com deficiências físicas e mentais, no asilo de Goiás Velho. Quando criança, Siron passava férias em Goiás Velho e costumava, junto com outros garotos de sua idade, pular o muro do asilo para roubar uvas. Ele conta que ficava muito impressionado com **“aquele mundo de pessoas deformadas”**⁸² e sentia uma sensação muito parecida com o que sentia nas

⁷⁹ SAMPAIO, Márcio. **Goiano Brasileiro Universal**. Suplemento Literário, Minas Gerais, 10 jul. 1987

⁸⁰ FRANCO, Siron. **Quero ser moderno, não quero ser de vanguarda**. O Globo, Rio de Janeiro, 24 maio, 1975.

⁸¹ **O UNIVERSO PARALELO DE SIRON FRANCO**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 ago. 1973.

⁸² FRANCO, Siron. Depoimento do artista. **O Realismo Maravilhoso de Siron Franco**. opus cit. p. 150.

igrejas -- **“Dava medo e ao mesmo tempo fascínio de voltar para ver aquelas figuras”**⁸³.

As imagens da sua infância permaneceram vivas na memória e, provavelmente, o medo e a inquietação que as pessoas do asilo despertavam-lhe estão expressos nas pinturas dos anos 70. Além de seu interesse pelas deformações humanas e pelo bizarro, a condição da loucura é sugerida em alguns trabalhos. Destacamos nas pinturas *A rainha* e *Espelho* (ilustrações: 6, 7), a disposição dos olhos, cada um direcionado num sentido distinto, atitude característica de determinados estágios de demência.

A decadência física e a animalidade de algumas figuras podem ser relacionadas à situação política da época. Siron declarou que, muitas vezes, recorreu às memórias de sua infância para mostrar as deformações de caráter, sobretudo do ponto de vista político. **“(...) Eu, às vezes, usava certos elementos físicos do asilo, como presidente ou como grandes políticos (...)”**⁸⁴. Esta atitude é percebida na pintura *A rainha* (ilustração 6), onde a figura apresentada não condiz com sua posição de soberana, atribuída pelo título da obra, fazendo uma referência sutil aos abusos e deformações do poder político. Na obra *O espelho* (ilustração 7), da mesma época, a mão que encobre a boca da figura pode ser relacionada ao fim da liberdade de expressão.

Em alguns trabalhos realizados em 1979, ano em que se inicia o processo de abertura política no Brasil, as abordagens são mais diretas, como observa-se na pintura *Proibido II* (ilustração 9), onde o próprio título já traduz o clima de repressão. O símbolo

⁸³ FRANCO, Siron. Depoimento do artista. **O Realismo Maravilhoso de Siron Franco**. opus cit. p. 147.

⁸⁴ FRANCO, Siron. Depoimento do artista. **O Realismo Maravilhoso de Siron Franco**. opus cit. p. 148.

grandes políticos (...)⁸⁴. Esta atitude é percebida na pintura *A rainha* (ilustração 6), onde a figura apresentada não condiz com sua posição de soberana, atribuída pelo título da obra, fazendo uma referência sutil aos abusos e deformações do poder político. Na obra *O espelho* (ilustração 7), da mesma época, a mão que encobre a boca da figura pode ser relacionada ao fim da liberdade de expressão.

Em alguns trabalhos realizados em 1979, ano em que se inicia o processo de abertura política no Brasil, as abordagens são mais diretas, como observa-se na pintura *Proibido II* (ilustração 9), onde o próprio título já traduz o clima de repressão. O símbolo da censura - "X" - é visto sobre a figura, sugerindo as amarras de uma camisa de força e o sentimento de tortura física.

Siron apropria-se com grande sensibilidade da realidade por ele vivenciada, mas sua preocupação com os aspectos pictóricos da obra superam o sentimento de crítica social e política que nela se traduz.

2.2 - RETRATOS E MADONAS

Não foi possível precisar quando Siron começou a pintar retratos e madonas; os retratos constam como sua primeira atividade formal como artista⁸⁵. Ainda muito jovem, recebia encomendas que lhe ajudavam no sustento e no custeio da compra de material de

⁸⁴ FRANCO, Siron. Depoimento do artista. *O Realismo Maravilhoso de Siron Franco*. opus cit. p. 148.

⁸⁵ COSAC, Charles. *Siron Franco: uma biografia*. ADES, Dawn. Figuras e Semelhanças. Opus cit. p. 212.

pintura. A propósito de sua primeira exposição, na galeria do Iate Clube, um artigo de jornal dizia:

“Enquanto permanecer no Rio de Janeiro, Siron executará uma série de retratos, outra de suas especialidades em arte. Inicialmente, retratará a artista Florinda Bulcão e a esposa do prof. Benedicto Silva, além de várias personalidades, totalizando 15 peças que serão pintadas. Pretende fazer também o retrato da Sra. Iolanda Costa e Silva, que seria o segundo trabalho congênere por ele efetuado com a esposa do ex-Presidente Costa e Silva. Deste tem um retrato inacabado, já que o marechal faleceu quando Siron trabalhava nessa obra”⁸⁶.

O artista comenta que começou adquirir prestígio como retratista depois de pintar Júlia Craveiro de Sá, mãe de Iolanda Costa e Silva, que morava em Goiás Velho. A esposa do ex-Presidente gostou muito do retrato de sua mãe e indicou Siron aos seus amigos, incluindo a esposa do governador de Goiás, cujo trabalho contribuiu para aumentar sua reputação⁸⁷.

Siron fez muitos retratos, na sua maioria de pessoas da alta sociedade, e os vestígios desta experiência são percebidos em outras fases de sua pintura, o que nos permite esta abordagem como uma série aberta.

A base da pintura e escultura de retratos está no desejo de perpetuar a transitória existência humana. Esta preocupação pela imortalidade fez com que o gênero alcançasse grande desenvolvimento na arte egípcia e romana. O retrato passou a ser uma categoria de pintura a partir do Renascimento e esteve sempre intimamente relacionado aos períodos em que o indivíduo possuía um papel preponderante na sociedade.

⁸⁶ **ARTISTA DE GOIÁS VAI EXPOR NA GB.** Correio Braziliense, Brasília, 2 nov. 1971.

⁸⁷ **FRANCO, Siron. Depoimento concedido a autora.** Rio de Janeiro, nov. 1997.

Os retratos não revelam só o exterior de uma pessoa e de seu caráter, mas também algo importante sobre sua posição social, sua atitude e o cenário em que transita, além de ser a interpretação subjetiva do artista. Na Idade Média, a visão do mundo, os pensamentos e atos dos homens estavam subordinados à posição suprema ocupada pela religião.

“A individualidade manifesta-se pela representação fiel e objetiva das aparências externas, mas percebemos vívidamente a repressão dos indivíduos pelo poder individual da Igreja e pela rígida ordem social. A submissão (ou aparência de submissão) dos homens e mulheres diante de Deus é o que importa, não a elevação à consciência mais plena destes mesmos homens e mulheres”⁸⁸.

Na fase inicial do Renascimento, os retratos ainda estão repletos deste sentimento de submissão, são severos e limitados de expressão e quase sempre representam os doadores das pinturas religiosas, que aparecem em pequeno tamanho num plano secundário. Com o avançar dos séculos, os retratos passam a exprimir o mundo bem regulamentado, onde ideais de ordem, beleza e heroísmo estão vivos e exercem considerável influência sobre as atitudes e benfeitorias dos retratados. No retrato renascentista, o modelo, geralmente, é representado de perfil, em meio dorso, no primeiro plano, tendo ao fundo uma paisagem idealizada.

Esta composição muda no período Barroco, quando os retratos adquirem grandes formatos, os modelos aparecem de corpo inteiro sobre os pomposos cenários, com muito veludo e brilho. Os retratados refletem os ideais de elegância e consciência da classe detentora de altos privilégios, que caracterizava a clientela dos artistas. Alguns artistas

⁸⁸ SLIVE, Seymond. **Dutch Painting, 1600-1800**. New Haven/London: Yale University Press, 1995.

tinham a rara capacidade de conferir beleza até mesmo a um modelo feio e, ainda assim, obter semelhança, um talento de valor inestimável para os retratistas.

Os séculos XVIII e XIX darão continuidade à tradição barroca, porém acentua-se a preocupação em retratar a riqueza de detalhes, os tecidos, rendas e pedras preciosas presente na indumentária do período. A pintura impressionista trará um novo enfoque para o retrato -- com a descoberta da fotografia, os artistas não precisavam mais preocupar-se com a representação fiel de seus modelos e darão ênfase aos aspectos pictóricos, preocupando-se em perceber os efeitos de irradiação da luz natural sobre a pele humana e como traduzí-los por meio de cores. Com esta mudança, no final do século abriu-se o caminho para o retrato do século XX, cujo grande estandarte foram as teorias freudianas sobre a psicanálise. O artista moderno se viu livre para buscar um vocabulário pictórico próprio e, através dele, recriar seus modelos, buscando transmitir o interior, as emoções íntimas, mesmo que para isto fosse necessário recorrer às deformações ou a completa desfiguração dos retratados.

Nos arquivos de Siron, encontramos o registro de uma pintura de retrato, feita por encomenda (ilustração 13). Nesta pintura, observamos que o artista é fiel ao modelo e à composição, lembra-nos a tradição renascentista do retrato de meio corpo, em primeiro plano e com paisagem pormenorizada ao fundo, embora não respeite a disposição centralizada da pintura renascentista. Junto com o modelo, está Nossa Senhora do Santana, cujas representações perto de uma mulher evocam sua condição de mãe. A paisagem com igreja pode ser relacionada à religiosidade do modelo ou ainda a uma referência à pintura de paisagens a qual o artista dedicava-se na época. A condição social do modelo é percebida na postura e nos detalhes da indumentária.

Nos retratos de fases posteriores, às vezes, é possível identificar os modelos de Siron, mas ele afasta-se do tratamento convencional e recorre ao seu vocabulário expressivo. Um exemplo pode ser visto no retrato do cantor Ney Matogrosso (ilustração 12), cujo tratamento pictórico, o colorido, o espaço, os grafismos, são próprios de sua pintura na década de 70. A fidelidade ao modelo concentra-se, sobretudo, na face, acentuada pelo contraste entre as cores e com destaque para os olhos e a boca. Ao longo da pintura do artista, percebemos que um de seus pontos de interesse são os olhos que, em geral, estão delineados ou destacados por círculos coloridos. A boca também pode ser vista como outro ponto de interesse e, com frequência, é elaborada de forma desproporcional, grande e, às vezes, bizarra, mostrando os dentes irregulares e animais (ilustrações: 1, 6, 8, 9, 16, 20 e 27). Na tradição do retrato, os olhos e a boca são considerados dois pontos de extrema importância, tanto para a identificação do modelo, como para a intensificação de um valor psicológico.

Em muitas pinturas, a disposição e a postura das figuras, sugerem um tratamento próprio do retrato. Porém, não identificamos os modelos de Siron, eles não nos remetem a uma pessoa específica e sim a personagens ou caricaturas de uma sociedade decadente. O pintor não parece preocupado com a fisionomia em si, ele deseja acentuar a crueldade e o cinismo de seus retratados. Um belo exemplo pode ser visto nas pinturas *Primeiro neto* e *Primeira neta* (ilustrações: 14 e 15), onde o artista cria um riquíssimo jogo espacial entre as figuras, que nos sugere dois retratos distintos, num único quadro. Toda a violência e crueldade concentram-se no chicote, sugestivamente escondido pelo avô, e no dedo da avó que aponta o neto, este sem uma mão e com uma faca na outra. Nestas pinturas, as figuras estão elegantemente vestidas em trajes pomposos, que revelam sua

posição privilegiada na sociedade. Esta condição pode ser atribuída à maior parte de seus retratados. Um exemplo do começo da carreira pode ser atribuído à pintura *A rainha* (ilustração 6), cuja indumentária pomposa e recatada nos remete à moda da corte espanhola no século XVI. Na década de 80, as figuras ganham trajés mais exuberantes e exagerados, destacam-se as peles, os chapéus com penas, os rendados e outros acessórios usados pelas mulheres, madonas e travestis, entre outros personagens (ilustrações: 14, 15, 16, 17, 18 e 44). Uma outra abordagem é vista na pintura *Divina* (ilustração 16), que lembra-nos a atmosfera dos anos 80, tanto no modelo dos óculos, como no tratamento atribuído ao cabelo da figura, dividido por áreas de cor, sugerindo as mechas coloridas usadas pelos jovens na época.

Quando jovem, Siron, além dos retratos, dedicou-se à pintura de madonas e imagens religiosas que vendia ou trocava por material de pintura com o dono da loja de produtos artísticos⁸⁹. É possível que seu interesse por este gênero de pintura tenha sido incentivado por Frei Nazareno Confaloni, que explorava temas religiosos e, provavelmente, ajudou Siron, arrumando-lhe encomendas. Contudo, não é possível precisar a origem da temática religiosa na sua obra. Na biografia do livro, Charles Cosac comenta que: “(...) Em 1959, durante uma curta viagem feita pelos pais, Siron pintou a Última Ceia numa das paredes da casa (...)”⁹⁰.

O interesse de Siron por estes motivos é percebido ao longo da sua obra e destaca-se, sobretudo, no começo de sua carreira com a presença de figuras que nos remetem à imagem da madona.

⁸⁹ ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças**. Opus cit. p. 145.

O termo *madona*⁹¹ é atribuído às representações de Nossa Senhora, cujas origens remontam à arte bizantina; na arte ocidental, o motivo aparece no final da Idade Média e alcança grande desenvolvimento na pintura renascentista.

A autora Dawn Ades, observa que:

“De todas as transformações ocorridas na obra de Siron, nenhuma é tão visível quanto a que sofreu a figura icônica da madona. (...) A madona de Siron era, em geral, um busto estilizado e hierático, enclausurado como uma freira de hábito negro, de rosto pálido e oval. Mas ela foi cada vez mais passando por um violento processo de deformações”⁹².

Depois do lançamento artístico de Siron e do início da sua estabilização financeira, ele não precisou mais fazer madonas com a intenção de realizar uma venda fácil. Então, afastou-se o mais longe possível do tratamento convencional e criou figuras horrendas e perturbadoras mas que, de alguma forma, ainda continham a essência das imagens religiosas. Isto pode ser observado nesta *Madona* (ilustração, 21), cuja postura com a face inclinada e os grafismos, sugerindo uma auréola, corroboram esta afirmação. A pintura *O espelho* (ilustração 5), também nos sugere uma religiosa coberta por um hábito negro mostrando apenas a face.

O caráter religioso sobressai-se ainda no uso de alguns atributos da iconografia cristã: coração cravejado de espadas, flechas de São Sebastião e o triângulo sugerindo a Santíssima Trindade, entre outros. (ilustrações: 21, 22 e 30)

⁹⁰ COSAC, Charles. **Siron Franco: uma biografia**. ADES, Dawn. *Figuras e Semelhanças*. Opus cit. p. 212.

⁹¹ Do italiano, *madonna*.

⁹² ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças**. Opus cit. pg. 145.

Na ilustração 21, a imagem feminina é apresentada junto com um animal, criando um riquíssimo jogo de metáforas, onde convivem o sagrado e o profano. A figura diferencia-se das composições anteriores (ilustrações: 19 e 20), por manifestar um aspecto lírico que se traduz na doçura da face e do gesto, remetendo-nos à imagem da Virgem e, ao mesmo tempo, contrapondo-se ao aspecto diabólico do animal. Nesta outra pintura (ilustração 22), a figura tem uma aparência suave e expõe sobre o peito o coração cravejado com sete espadas, que na iconografia cristã é o atributo de Nossa Senhora das Dores. O coração também pode ser associado a um estado primordial, ao *locus* da atividade divina, reforçando o caráter religioso e místico da obra, que revela-se ainda na presença da auréola e na disposição das mãos, levantadas, com todos os dedos estendidos e a palma para frente, como um sinal de preparo para receber a manifestação divina. As mãos são as do próprio do artista, impressas sobre a pintura, e também sugerem a intenção de identificação, como se ele desejasse marcar a sua presença no quadro.

As madonas aparecem na obra do artista até o final da década de 70 e depois perdem sua intensidade, mas não desaparecem completamente. Outras figuras de fases posteriores guardam os vestígios destas pinturas, que podem ser vistos nas mulheres da sociedade, nas pinturas da década de 80, e nos perfis sintetizados da década posterior (ilustração 49). Siron utiliza sua experiência com a pintura de retratos e de madonas e a conjuga com grande maestria aos recursos e elementos próprios de sua pintura.

2.3 - SEMELHANTES

Semelhantes é uma série fechada, composta por cerca de 40 pinturas⁹³ à óleo, expostas inicialmente no MASP, em 1980. Muito significativa na obra do artista, esta série, além de ser representativa de sua pintura durante a década de 80, contém heranças da década anterior e elementos que antecipam seu trabalho na década de 90.

Siron estava com trinta e três anos de idade, quando criou esta série de pinturas, apresentadas na sua primeira exposição individual no MASP, concretizando um sonho de sua juventude. O MASP, na ocasião, era considerado o mais importante museu de arte da América do Sul e o convite para a exposição partiu do seu diretor, o Sr. Pietro Maria Bardi, que soube do interesse de Siron pelo espaço e abriu-lhe as portas para uma de suas mais importantes exposições⁹⁴.

Um jornal da época menciona o unânime entusiasmo dos críticos pela mostra, escolhida como a melhor do ano, em São Paulo⁹⁵. É considerada, ainda hoje, uma das melhores exposições do artista, tal a riqueza e o impacto das telas apresentadas.

As pinturas da série *Semelhantes* são designadas por números e algumas delas contêm um subtítulo. A propósito do título da série, Dawn Ades faz uma referência à pintura *Deus fez o homem à sua imagem e semelhança* (ilustração 1), do começo da

⁹³ Existem contradições sobre o número de pinturas que compõem a série *Semelhantes*. O jornal *O Popular* menciona 40 quadros na exposição do MASP, outro jornal menciona 42. JORGE, Miguel. **Liberando Signos e Símbolos**. *O Popular*, Goiânia, Suplemento Cultural, 22 nov. 1980.

⁹⁴ KLINTOWITZ, Jacob. **Siron, a prova de que existe a pintura**. Xarpe [?]. São Paulo, jun. 1981.

⁹⁵ JORGE, Miguel. **Liberando Signos e Símbolos**. *O Popular*, Goiânia, Suplemento Cultural, 22 nov. 1980.

carreira do artista⁹⁶. Siron afirma que retomou o tema instigado por uma revelação científica, noticiada na época, dando conta de que homem e animal, num determinado estágio embrionário, são iguais⁹⁷.

As metamorfoses entre homem e animal destacam-se nesta série de pinturas. O período transcorrido entre o final da década de 70 e o começo dos anos de 80 pode ser considerado o apogeu das metamorfoses na obra do artista. Neste período, foram criadas algumas de suas mais célebres pinturas: *Metamorfose* (ilustrações: 10 e 11), *O analista* (ilustração 23), presentes em várias publicações, e *Homem apressado* (ilustração 46), entre outros exemplos primorosos do tema.

Homem e animal são os principais protagonistas da série e aparecem mais definidos em relação à fase anterior. As formas humana e animal estão mais distintas, porém na postura e nas atitudes elas pouco se diferenciam (ilustração 24). As figuras ganham indumentárias de cores mais intensas e vibrantes e os corpos nus, da fase anterior, aparecem em menor escala. Um exemplo pode ser visto na *Pintura nº 26* (ilustração 25), onde a figura central aparece encoberta por uma grande área em amarelo, diferenciando-se do restante do conjunto, cujo tratamento nos remete à fase anterior. Também na *Pintura nº 27* (ilustração 24), a figura está destacada pela intensidade das cores da indumentária, contrastando com o restante da composição.

A exuberância e riqueza de detalhes da indumentária destaca-se nesta pintura da série (ilustração 27), onde a figura aparece ricamente vestida com uma estola de pele e um sugestivo chapéu com tule rendado. Esta composição reflete muitas outras pinturas dos

⁹⁶ ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças**. Opus cit. p. 95.

⁹⁷ FRANCO, Siron. **Depoimento concedido à autora**. Rio de Janeiro, ago. 1997.

anos 80, quando intensifica-se a presença de figuras ricamente adornadas com peles de animais.

Além da indumentária, as cores intensificam-se nos grafismos e estruturas espaciais, que, em geral, interligam as figuras e se destacam nas pinturas da série (ilustrações: 24, 25 e 28). Estes elementos foram referidos nas pinturas *Metamorfose* (ilustrações: 10 e 11) e um procedimento parecido, porém sutil, é observado nas linhas em vermelho que entrelaçam as figuras, sugerindo amarras, na *Pintura nº 26* (ilustração, 25). O mesmo recurso sobressai-se na *Pintura nº 8* (ilustração 28), onde a enorme faixa colorida ou estrutura espacial liga os dois animais.

Às vezes, estes elementos gráficos recebem um tratamento de pinceladas mais vigorosas, se comparados ao tratamento do espaço pictórico, onde predominam áreas de pinceladas quase imperceptíveis (ilustrações: 24, 26 e 28). Na pintura *Salão de beleza* (ilustração 26), o espaço está dividido em áreas de cor e as pinceladas são muito suaves, num contraponto com os grafismos e a indumentária da figura. Também nas *Pinturas nº 8 e 27* (ilustrações: 28 e 24), predomina no espaço pictórico um tratamento de pinceladas quase imperceptíveis que, de longe, nos sugere uma superfície lisa realçando as figuras; mas, ao nos aproximarmos da tela, percebemos suaves variações e nuances de cores.

A qualidade do tratamento pictórico continuava sendo considerada como o ponto alto da pintura de Siron. Um texto do crítico Jacob Klintowitz, justificando a escolha dos *Semelhantes* como a melhor exposição do ano, dizia:

“O que impressionou fortemente o júri foi a característica “pintura” da obra de Siron. O que pode parecer paradoxal. Na escolha da melhor exposição de pinturas do

ano de 1980, o dado que impressionou os críticos foi a qualidade de pintura do trabalho premiado.(...)⁹⁸.

Nesta série, Siron amplia o seu “arsenal” técnico e sua pintura torna-se mais pastosa e rica em matéria pictórica, em comparação à fase anterior. Ele conjuga áreas de tratamento diluído e pinceladas muito tênues, com outras de camadas mais grossas e pinceladas aparentes. O resultado é uma pintura muito elaborada, moderada nos gestos e contida, se comparada às tendências da época, quando sobressaíam a gestualidade, as pinceladas carregadas e as cores fortes. Estas características são atribuídas a correntes bastante diversas, como a transvanguarda italiana, o neo-expressionismo alemão, o grafitismo americano e o Grupo Geração 80, no Brasil.

No panorama artístico brasileiro, aponta-se, logo no princípio da década de 80, uma retomada da pintura em reação ao domínio da arte conceitual. O ambiente torna-se mais favorável à criação. Com o início do processo de abertura política, e apesar da crescente crise econômica, os brasileiros viviam um período mais ameno, a carinho da democracia. Este espírito de liberdade reflete-se na exuberância de gestos e cores da nova geração. E na série *Semelhantes* se traduz em alguns trabalhos de Siron, que aborda de forma mais direta o autoritarismo, em comparação ao caráter velado de algumas pinturas da década anterior (ilustrações: 6 e 7).

Se levarmos em conta a época em que a *Pintura nº 27* (ilustração 24) foi criada, de imediato associamos a criatura ao general Figueiredo, então presidente da república. O artista criou uma extraordinária metamorfose, onde o estereótipo humano aparece sem cabeça, montado sobre um animal cuja cabeça e focinho alongado nos remetem a uma

⁹⁸ KLINTOWITZ, Jacob. *Siron, a prova de que existe a pintura*. Xarme [?]. São Paulo, jun. 1931.

anta⁹⁹ e o restante do corpo a um cavalo. As pernas da figura confundem-se com as patas dianteiras do animal; e ambos também encontram-se interligados por faixas de cores que sugerem a faixa presidencial e podem ser vistas como o símbolo do *pedigree* do animal. Apesar da rigidez da postura, a (s) criatura (s) parece (m) flutuar sobre o espaço pictórico e apenas uma das patas encontra-se apoiada numa pequena área de cores. Esta disposição, e também sua atitude com o dedo apontado, nos sugerem seu intento de lançar-se num precipício, podendo ser interpretada como uma referência do artista à derrcada do militarismo no Brasil.

O presidente está reunido ao cavalo, conhecido como seu animal favorito, e à anta, conhecida por simbolizar a pouca inteligência. Mestre em criar situações e criaturas dúbias, o artista reúne gêneros e espécies, numa visão sarcástica do último presidente militar do Brasil. Contudo, Siron afirma que não tinha em mente o presidente Figueiredo quando criou a obra. Segundo seus depoimentos, antes da exposição no MASP recebeu em seu ateliê a visita de um jornalista, que se mostrou interessado pelo quadro e sugeriu o título *Figueiredo*¹⁰⁰.

Na *Pintura nº 26* (ilustração 25), a figura central também está associada ao presidente Figueiredo e foi inspirada em notícias sobre a inauguração de uma auto-estrada¹⁰¹. A figura em destaque possui os atributos característicos dos militares: o quepe, os óculos escuros e o escudo rigidamente erguido em guarnição. Este último confunde-se com seu próprio corpo. No restante da composição, as figuras estão amontoadas, algumas

⁹⁹ A anta é um mamífero encontrado em diversas regiões do Brasil e ainda sobrevive na região Centro-Oeste. Encontramos inúmeras referências a este animal em diversas fases da obra de Siron.

¹⁰⁰ FRANCO, Siron. **Depoimento concedido à autora**. Rio de Janeiro, nov. 1995.

parecem amordaçadas, outras esfoladas ou com hematomas pelo corpo. O grupo encontra-se visivelmente separado da figura central por uma espécie de cordão de isolamento sugerido pela linha que corta a tela.

Além dos aspectos políticos, algumas pinturas da série também revelam o universo urbano e feminino, como observamos na *Pintura nº 33* (ilustração 26). Sobre os secadores de cabelos, Dawn Ades faz uma brilhante interpretação:

“Dos secadores brotam plumas decorativas, originadas nas dobras de uma toalha, mas florescendo numa moderna versão satírica do capacete emplumado”¹⁰².

Numa abordagem sociológica, o secador poderia ser interpretado como um reflexo da propagação dos bens de consumo no Brasil, que durante a década de 80 difundiram-se com muita intensidade, chegando às mais diversas camadas da população. O artista conta que as pinturas foram inspiradas na sua primeira esposa, que havia comprado um secador modelo profissional ¹⁰³. Para ele, as dobras formadas pela toalha sobre o secador lhe sugeriam a forma de um tamanduá, que aparece mais definido na *Pintura nº 8* (ilustração 28). Na visão freudiana, provavelmente a resolução do artista para o secador e a toalha seriam interpretadas como um pênis em ereção.

¹⁰¹ ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças**. Opus cit. p. 95.

¹⁰² ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças** Opus cit. p. 95.

¹⁰³ FRANCO, Siron. **Depoimento concedido à autora**. Rio de Janeiro, nov. 1995.

Em seu livro sobre o artista, Dawn Ades salienta a diversidade do tema ou dos motivos na série *Semelhantes*, comparada a outras séries de pinturas¹⁰⁴. A imprensa também comenta a variedade do tema, citando “grã-finas de salão de beleza”¹⁰⁵, técnicos, políticos, animais, entre outros personagens que compõem o rico universo do pintor.

Em algumas pinturas da série, os animais são os únicos protagonistas, como observa-se nesta pintura (ilustração 29), onde o animal aparece acuado e aprisionado num pequeno cerco riscado na tela, cujas linhas, obtidas pelo processo do esgrafito, sugerem uma cela, delatando o tratamento que o homem impõe aos animais.

Também na *Pintura nº 15* (ilustração 30), o protagonista é um animal, desta vez portando os atributos de Nossa Senhora das Dores e o triângulo, que no catolicismo simboliza a Santíssima Trindade. A natureza dúbia das criaturas pode ser vista como uma característica da série. Nesta pintura, a presença dos elementos da iconografia cristã nos sugerem, por um lado, a dura investida do artista contra a igreja católica, ao apresentar um macaco com os atributos de Nossa Senhora das Dores e, por outro, um alerta para o martírio desta espécie, muito utilizada em experiências científicas. Outros animais também fazem parte da série, que conta ainda com um grupo de pássaros mencionados pela imprensa como uma referência aos pássaros da região do Araguaia¹⁰⁶.

¹⁰⁴ ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças**. Opus cit. p. 95.

¹⁰⁵ JORGE, Miguel. **Liberando Signos e Símbolos**. O Popular, Goiânia, Suplemento Cultural, 22 nov. 1980.

¹⁰⁶ JORGE, Miguel. **Liberando Signos e Símbolos**. O Popular, Goiânia, Suplemento Cultural, 22 nov. 1980.

2.4 - CÉSIO

Durante a década de 80, Siron se expressa de uma forma mais livre em relação ao tratamento técnico e pictórico. Ele busca novos recursos para sua pintura, experimenta outros materiais e também meios de expressão, passando a operar no espaço tridimensional, criando esculturas, instalações e “intervenções no espaço urbano”¹⁰⁷. Com estes trabalhos, ele manifesta claramente uma postura crítica e parece querer sensibilizar as pessoas para os problemas sociais. Estas preocupações, tanto de ordem social como técnica, se manifestam em sua pintura sobretudo na série “*Césio*”, que será tratada aqui como um conjunto fechado.

A série “*Goiânia Rua 57*”, mais conhecida por “*Césio*”, foi criada em 1987, por ocasião do acidente com o césio-137, em Goiânia. Com esta série, a pintura de Siron ganha um caráter de crítica e denúncia que já se manifestava nos seus trabalhos anteriores, porém numa abordagem mais sutil e nunca nas proporções expressas aqui. Segundo o artista, esta é a primeira vez em que na sua arte “**se traduz uma bandeira de luta explícita e objetiva**”¹⁰⁸.

A tragédia com o césio comoveu muito o artista, que morou por 22 anos na rua 74, próxima à rua 57, no bairro Popular, local onde ocorreu o acidente radioativo. Siron passou a freqüentar o bairro e tornou-se um denunciador do acidente. Além de conceder inúmeras entrevistas alertando para a gravidade do assunto, criou uma série de desenhos,

¹⁰⁷ Nome atribuído pelo artista às instalações criadas em ambiente público e por ele patrocinadas

pinturas e esculturas, realizou uma exposição em favor das vítimas, fez 300 máscaras para um protesto e participou de várias manifestações em repúdio à política nuclear brasileira.

O acidente com o céσιο-137 repercutiu internacionalmente e demonstrou o despreparo do país para lidar com o lixo atômico. No dia 13 de setembro de 1987, uma cápsula de céσιο, pesando cerca de cem quilos, foi encontrada nos escombros do antigo Instituto Goiano de Radioterapia por dois sucateiros: Roberto Santos Alves e Wagner Mota Pereira, que a venderam para Devair Alves Ferreira, dono de um ferro-velho. No ferro-velho, a cápsula foi aberta, primeiro foi rompida a camada de chumbo, e do seu interior foi retirado um objeto aproximadamente do tamanho de um ovo e com um intenso brilho, chamado pelos físicos de “alma de irídio”. Esta denominação é dada à camada selante, utilizada para envolver material radioativo. Devido a sua rigidez, este metal demorou uma noite inteira para ser rompido a golpes de marreta. Aberta a camada de irídio, Devair e os seus ajudantes encontraram um pó, em estado compacto, muito estranho e brilhante. Fascinados pelo brilho, pensaram tratar-se de alguma coisa valiosa. Desconhecendo o perigo letal, mostraram a substância a várias pessoas, passando-a de mão em mão. A esposa de Devair, Maria Gabriela Ferreira, ficou tão fascinada pelo brilho que passou a substância pelo corpo, como se fosse purpurina. Uma menina, Leide das Neves, ingeriu-a junto com um alimento. Alguns dias depois, todas as pessoas que mantiveram contato com a substância passaram a apresentar os sintomas de intoxicação por radiação. Desconfiada da relação das afecções com o objeto encontrado, Maria Gabriela Ferreira levou a cápsula para a Coordenadoria da Vigilância Sanitária, da Secretaria de Saúde do Estado, onde foi descoberto o acidente. A cápsula foi colocada

¹⁰⁸ FRANCO, Siron. Depoimento. **Um apelo e um alerta, em cores**. Estado de São Paulo, 02 nov. 1987.

sobre uma cadeira por Maria Gabriela e, mais tarde, foi retirada com um braço mecânico; a cadeira foi concretada e enterrada como lixo atômico.

O alerta para o acidente ocorreu no dia 28 de setembro e trouxe o pânico para a população de Goiânia e a discriminação, por parte de outros estados do Brasil, às importações dos produtos oriundos da região e também aos viajantes que de lá se deslocavam. Foram contaminadas 244 pessoas, quatro delas morreram logo depois de deflagrado o acidente. Também morreram alguns animais, entre eles o cachorro de pelagem amarela chamado Sheik, o qual Siron se refere na pintura *Rua 57* da série (ilustração 34). Mais de cem pessoas passaram a receber atendimento na Fundação Leide das Neves,¹⁰⁹ criada para prestar assistência às vítimas. Quatorze pessoas, em estado mais grave, foram transferidas para um hospital no Rio.

A guarda do lixo radioativo foi um desafio para as autoridades. Referindo-se aos pacientes internados no Rio, uma química declarava à imprensa que cada um deles, em processo de descontaminação, chegava a produzir quatro litros de urina contaminada por dia¹¹⁰. Em Goiânia, casas inteiras foram concretadas, e as vítimas, inclusive os animais e um membro humano amputado foram enterrados em caixões selados e revestidos com chumbo, pois o césio permanece por cerca de trinta anos nos corpos, mesmo depois da morte biológica. (ilustração 31 e 37)

¹⁰⁹ Nome dado em homenagem à segunda vítima, a menina de seis anos que ingeriu Césio com um ovo. **IMAGENS DA REVOLTA**. Revista Veja. São Paulo, 28 out. 1987.

¹¹⁰ **CÉSIO PERMANECERÁ NO ORGANISMO DOS PACIENTES CONTAMINADOS, A FIRMA QUÍMICA**. Folha de São Paulo, 3 nov. 1987.

Siron estava em São Paulo quando soube do acidente e retornou imediatamente para Goiânia, dirigindo-se para o bairro Popular. Ele diz que ficou muito emocionado quando chegou no bairro e encontrou os seus antigos vizinhos e amigos¹¹¹. Segundo os seus depoimentos, assim que soube do acidente começou a desenhar para extravasar todo o horror que sentiu pela situação da cidade e dos habitantes¹¹². Primeiro, desenhou máscaras; depois, quando chegou no bairro e viu o isolamento por tapumes, começou a desenhar o lugar para mostrá-lo às pessoas que ali chegavam em busca de informações, na maioria jornalistas. A partir destes desenhos, percebeu então que poderia fazer uma exposição em favor das vítimas e trabalhou incessantemente por setenta dias. Chegou a fazer 108 desenhos em guaches, transcrevendo, em suas palavras, **“uma espécie de reportagem visual, com caráter mais descritivo”**¹¹³. Entre os guaches, *A marreta e o Césio* recebeu destaque na imprensa. Para Siron, este era o símbolo da contradição e um alerta para o despreparo dos países de terceiro mundo para lidar com tecnologias de risco.

Além dos guaches, Siron criou uma instalação composta pelo mapa do Brasil, com destaque para as áreas contaminadas; também fez esculturas¹¹⁴ em chumbo e concreto, ambos utilizados no isolamento de substâncias radioativas. E criou, ainda, as pinturas *Goiânia, rua 57*, onde abandona a técnica tradicional e emprega, basicamente, terra conjugada com tinta prateada e tinta azul, ambas relacionadas à coloração do césio¹¹⁵

¹¹¹ FRANCO, Siron. **Depoimento a Washington Novaes**. Rede Bandeirantes, ago. 1988.

¹¹² FRANCO, Siron. **Depoimento à Revista Veja**. São Paulo, 28 out. 1987.

¹¹³ FRANCO, Siron. Depoimento. **Um artífice de situações da vida**. Correio Braziliense, 22 ago. 1993.

¹¹⁴ Duas destas esculturas encontram-se hoje nos jardins do MAM-SP.

¹¹⁵ COSAC, Charles. in: **Siron Franco: uma biografia**. ADES, Dawn. Figuras e Semelhanças. Opus cit. p. 226.

(ilustrações: 31, 32, 33, 34, 35, 36 e 37). O artista decidiu utilizar a terra como pigmento quando começaram os rumores sobre a contaminação dos produtos goianos.

“O objetivo era expor a terra e desmistificar a crença de que tudo na cidade estava contaminado pela radioatividade”¹¹⁶.

Com esta atitude, Siron experimenta um novo recurso na sua pintura, a terra de Goiânia é primeiro moída e queimada a mil graus, e depois misturada a outros pigmentos antes de ser aplicada sobre as telas. Em alguns quadros, a terra predomina conjugada a pequenas áreas de tinta, e sobre as áreas de terra ele risca o traçado urbanístico do bairro, sendo possível identificar ruas, casas, plantas aéreas, mapas e também silhuetas de pessoas e animais, entre outros elementos (ilustrações: 31, 32, 34, 35 e 36). Siron diz que, ao fazer estes quadros, lembrou muito da sua infância:

“Exatamente como eu fazia na infância, quando pegava uma varinha e desenhava no chão do quintal da casa onde eu morava e que agora está na zona contaminada”¹¹⁷.

Este recurso também é visto nos guaches e nos remete aos princípios da técnica do esgrafito, já observada em trabalhos anteriores (ilustração 37).

A primeira exposição do Césio foi realizada na Galeria Montesanti, em São Paulo, em novembro do mesmo ano, e sua renda estava destinada ao auxílio das vítimas. A mostra contou com o apoio da classe artística e teve grande repercussão na mídia, mas

¹¹⁶ ARAÚJO, Inácio. **Cultura promove serão de artes plásticas**. Folha de São Paulo, 1 jul. 1994.

¹¹⁷ FRANCO, Siron. **Depoimento. Imagens da Revolta**. Revista Veja, São Paulo, 28 out. 1987.

nenhuma obra foi vendida. O que afastou os compradores não foi o medo da radiação, mas a transformação da pintura de Siron.

“A Série ‘Césio’, tanto pela temática quanto pelo seu lado pictórico, era demasiado brutal para ser aceita pelos usuais colecionadores”¹¹⁸.

Na opinião do historiador Charles Cosac, que acompanha a obra do artista, **“este é o seu mais vigoroso trabalho”¹¹⁹**. A série foi chamada de “Guernica da América Latina” pela então presidente da Associação Mundial de Críticos de Artes Plásticas, Bélgica Rodrigues, que viu a mostra em São Paulo. Na época, uma matéria na revista *Veja*, referindo-se à série, dizia:

“(…) Crimes contra a humanidade e desastres de todo o tipo sempre motivaram artistas. Trabalhos do gênero, por refletirem momentos de intensa emoção, costumam provocar nos seus autores grandes variações de estilo que, na maioria das vezes, levam ao desastre. Mas, quando os criadores conseguem casar a emoção com o que comprovadamente sabem fazer, surgem obras-primas como Guernica, de Picasso (...), ou a famosa série Os Desastres da Guerra, de Goya. O grande trunfo de Siron na série sobre o acidente de Goiânia está exatamente no cuidado em evitar a demagogia, sem sufocar as suas reações, mas sem fugir a sua maneira de pintar (...)”¹²⁰.

¹¹⁸ COSAC, Charles. in: *Siron Franco: uma biografia*. Opus cit. p. 226.

¹¹⁹ COSAC, Charles. in: *Siron Franco: uma biografia*. Opus cit. p. 226.

¹²⁰ **IMAGENS DA REVOLTA**. Revista *Veja*, São Paulo, 28 out. 1987. (não menciona o nome do autor).

Nesta série, no que diz respeito ao tratamento técnico, Siron abandona os elementos essenciais de sua pintura. Ele deixa a técnica tradicional e recorre à terra e à tinta industrial. Num trabalho que compõem a série - *Primeira vítima* (ilustração 33) -, emprega a colagem, utilizando outro elemento real, no caso o vestido que aparece conjugado à terra e às áreas de tinta. Acrescenta ainda novos elementos, como as inscrições "Rua 57" e "Césio-137", várias vezes repetidas e com recorrência em trabalhos posteriores.

Todo o horror causado pelo acidente pode ser traduzido na frieza destas pinturas; tomamos como exemplo a *Segunda vítima* (ilustração 31), onde a menina Leide aparece em forma de silhueta aprisionada numa área prateada, possivelmente sugerindo os caixões de chumbo. A violência da cena concentra-se no tratamento mais realista atribuído às botas da menina, que podem ser facilmente identificadas com um modelo de botas de chuva muito usado pelas crianças na época. A rigidez e a frieza das figuras são bruscamente acentuadas pelo tratamento técnico e baixa escala cromática, causando o impacto que o tema requer.

2.5 - PELES

As "*Peles*" serão abordadas como uma série aberta e levaremos em conta suas aparições em diversas fases da obra do artista. O motivo também constitui uma série fechada, se considerarmos somente o conjunto de pinturas apresentado na galeria

Montesanti, em 1990, quando os mais diversos tipos de peles de animais sobressaem-se nas telas como o tema principal.

A presença dos animais ganha um novo enfoque na pintura do artista, quando ele passa a explorar as texturas encontradas no pêlo das espécies brasileiras, principalmente da família dos felinos, ampliando seu universo temático e pictórico.

Em seu livro sobre o artista, Dawn Ades, referindo-se ao conjunto de *peles* dos anos 90, faz a seguinte observação: **“Elas tiveram uma longa e curiosa gestação, cuja origem está ligada ao tema do ‘homem-animal’ ”**¹²¹. O tratamento pictórico atribuído à criatura, na pintura *Deus fez o homem à sua imagem e semelhança* (ilustração 1), já nos remete à presença do pêlo.

Na década de 70, os animais predominam com um único tipo de pêlo, uniforme e pardacento, muito similar ao da anta (ilustrações: 6, 10, 11, 21 e 24). Encontramos a primeira referência ao pêlo dos felinos na pintura *Tentativa de Fuga*, de 1979, cujo tratamento pictórico, composto por manchas escuras, forma uma textura similar ao pêlo da onça-pintada (ilustração 38). Neste mesmo ano, a *pele* tornou-se o tema principal, como pode ser visto na ilustração 39, onde o animal foi reduzido a manchas que aparecem ampliadas e dominam a tela inteira. No centro da composição, destaca-se um alvo, através do qual o observador vê o animal, ocupando diante da tela a posição do caçador. Esta pintura foi a única referência encontrada neste período do motivo “pele” como tema principal. Presume-se que existam outras da mesma época, pois, em geral, o artista cria variações de um mesmo motivo.

¹²¹ ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças**, p. 121.

Na primeira metade da década de 80, as *peles* aparecem com muita freqüência na sua obra e em algumas pinturas o motivo aponta para o extermínio dos animais, numa época em que arte ainda não estava voltada para a conscientização ecológica.

As mulheres da alta sociedade são o alvo de muitos trabalhos e aparecem vestidas com extravagantes trajes de pele, símbolos de elegância e ostentação e, também, da falta de consciência da classe dominante (ilustrações: 06, 15, 27, 40, 41, 42 e 44). Algumas figuras parecem vestidas com animais vivos, como se observa na pintura *Situação nº-3*, onde cabeça do animal é o ponto central e o mais violento, chamando a atenção para a condição dos animais vistos pelo homem como uma mercadoria (ilustração 40). Esta intenção fica clara no exagero da roupa da “Mulher do Taxidermista”, cujo traje é formado por muitos animais dependurados demonstrando, provavelmente, a quantidade absurda de animais necessários para produzir uma única peça de roupa (ilustração 41). Esta intenção também é sugerida na pintura *Casaco de Pele*, onde o tratamento pictórico, composto por uma grande área em vermelho, nos remete ao sangue derramado (ilustração 45).

Siron revelou que, diversas vezes, inspirou-se nas personalidades das colunas sociais¹²². Esta indicação pode ser confirmada numa colagem publicada no catálogo da galeria Bonino¹²³. Segundo depoimentos do artista, por conta de sua exposição na referida galeria pediram-lhe que enviasse um texto que deveria fazer parte do catálogo¹²⁴. Como a escrita não é o seu meio de expressão favorito, ele enviou uma colagem que saiu

¹²² FRANCO, Siron. **Depoimento concedido a autora**. Rio de Janeiro, nov. 1997.

¹²³ SIRON PINTURAS. Catálogo, **Galeria Bonino**. Rio de Janeiro, nov. 1982.

publicada como “notas do autor”¹²⁵. A colagem revela a fonte de inspiração de muitos personagens presentes na sua pintura (ilustração 53). O enfoque é o comportamento social no olhar observador e perspicaz do artista. Estão presentes personalidades conhecidas, identificamos Carmen Mayrink Veiga e Dulce Figueiredo, juntamente com alguns políticos, artistas e animais. Nas mulheres predominam os trajes de peles e uma delas usa uma espécie de tiara de penas. O ex-ministro Delfim Neto também é visto no centro de uma fotografia com a seguinte legenda: **“A comitiva brasileira: de capote até nos salões”**¹²⁶.

Esta colagem demonstra a grande capacidade do artista de captar a degeneração do comportamento social. Desde as gafes cometidas nos grandes salões até o extermínio das espécies nada lhe escapa e tudo lhe serve de estímulo para a pintura.

A presença da *pele* implicitamente aponta para os problemas sociais e ecológicos, mas o motivo nem sempre está submetido a estas questões. Muitas vezes a pele aparece apenas como um detalhe das pinturas, como observa-se na obra *Diálogo entre a rainha e o súdito* (ilustração 43), onde o motivo compõe o espaço pictórico que envolve a “rainha”.

Na pintura *Homem apressado* (ilustração 46), a pele também aparece como um detalhe compondo a roupa da criatura. Esta pintura demonstra com clareza a distinção entre o tratamento quase uniforme que predomina no pêlo dos animais, sobretudo durante

¹²⁴ FRANCO, Siron. **Depoimento concedido a autora**. Rio de Janeiro, nov. 1997.

¹²⁵ SIRON PINTURAS. Catálogo, **Galeria Bonino**. Opus cit.

¹²⁶ SIRON PINTURAS. Catálogo, **Galeria Bonino**. Opus cit.

a década de 70, e o tratamento mais solto e rico em texturas característico nas *peles*. Outro primoroso exemplo é a pintura *Casaco de pele* (ilustração 45), que pode ser considerado um marco do tema na pintura dos anos 80. Apesar da rigidez das linhas estruturais da composição, domina na tela um tratamento rico em manchas e pinceladas mais soltas.

O próprio artista confessa que demorou um certo tempo para perceber que a *pele* possibilitava-lhe mais liberdade com relação ao tratamento plástico¹²⁷. Na série de pinturas de 1990, ele dedicou-se à *pele* como elemento de pesquisa pictórica e, também, tornou explícita sua postura em defesa dos animais.

Nesta série, o artista parte da riqueza de detalhes do pelo dos animais em extinção na região Centro Oeste, para exaltar os recursos próprios da pintura, criando verdadeiras obras-primas. A *pele* torna-se um objeto autônomo, um campo para a pesquisa pictórica onde manchas de cores e texturas aparecem conjugadas aos números e grafismos (ilustrações 47, 48).

Os números destacam-se nas pinturas da série e também podem ser considerados um elemento recorrente na sua pintura. A primeira referência que encontramos deste recurso na obra do artista foi na pintura *Tentativa de fuga* (ilustração 38), onde o número doze está inserido sobre a *pele* do animal. Durante a década de 80, os números são agrupados e a sua presença intensifica-se no final da década, nas séries *Césio e O curral*¹²⁸. (ilustrações: 31, 35, 43 e 46)

¹²⁷ FRANCO, Siron. **Depoimento concedido a autora**. Rio de Janeiro, nov. 1997.

¹²⁸ *O Curral*: série de pinturas criadas em 1989, fase intermediária entre o *Césio* e as "Peles".

Na série *Césio*, os números descrevem o nome da substância e da rua onde ocorreu o acidente, nas *peles* eles podem ser os calibres das armas usadas pelos caçadores, medidas ou cálculos para marcar o alvo (ilustrações 47, 48). Dawn Ades, referindo-se a estes elementos, menciona, em outras palavras, os números das etiquetas e preço contidos nos artigos de pele e os rótulos numerados vistos nas peças de carne expostas nos açougues¹²⁹. A historiadora também relaciona a presença dos números com o momento econômico brasileiro, cujo alto índice de inflação obrigava as pessoas “ (...) a **estar sempre refazendo rápido as sua contas (...)**”¹³⁰.

Nas entrevistas publicadas nos jornais da época Siron diz os números, também são inspirados num jogo infantil, em que a união dos mesmos gera a figura de um animal; no entanto, a ausência de uma ordem seqüencial não nos permite chegar ao animal, agora protegido nas suas telas¹³¹.

Três anos após a repercussão da série *Césio*, a pintura de Siron voltou a destacar-se na mídia em defesa do meio ambiente, num momento que o assunto entrava na pauta das autoridades, depois das grandes catástrofes ecológicas ocorridas na década de 80¹³².

O mundo começava a tomar consciência da extinção em massa dos animais do planeta, quando Siron criou esta série de pinturas. Mais tarde, algumas destas obras foram

¹²⁹ ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças**. Opus cit. p. 121.

¹³⁰ ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças**. Opus cit. p. 121.

¹³¹ GONÇALVES FILHO, Antonio. **Siron Franco arranca a pele da velha pintura**. Folha de São Paulo, Ilustrada. São Paulo, 21 jun. 1990.

¹³² *A explosão de Chernobyl, o óleo derramado no Alasca e, sobretudo a tocha vegetal das florestas tropicais foram o sinal de que o planeta estava em perigo e que alguma coisa precisava ser feita globalmente para frear a destruição. A década de 80*. Revista Veja, São Paulo, 31 dez. Ed. 1111, ano 22 - nº 51.

incluídas na mostra organizada pela ECO 92¹³³, o primeiro encontro global promovido para adotar medidas em defesa do planeta.

Na série, o artista levou para as telas as peles dos animais em extinção da região Cento-Oeste e outras regiões do Brasil. Segundo seus depoimentos, são onças-pintadas, jaguatiricas, tamanduás, raposas, cobras, quatis e lobos-guarás, entre outros, os animais que figuram sintetizados nas suas pinturas.

O cenário é de carnificina e revela os frutos de uma caçada bem sucedida. O caçador não é visto pelo observador, mas está presente, através dos instrumentos utilizados na caça: alvos, cercos, armadilhas, armas, calibres, vidros, mostruários de peles e instrumentos primitivos, entre outros elementos (ilustrações: 47, 48).

O resultado é a mais pura elaboração plástica, o artista cria um riquíssimo jogo cromático capaz de transcender a morbidez do tema. No tratamento das cores predomina as tonalidades terrosas, geralmente alternadas com áreas de maior intensidade, vistas nos grafismos e números, que propagam-se sobre as telas e contribuem para fortalecer o equilíbrio das composições (ilustrações: 47, 48). Também predomina a disposição vertical dos elementos, reforçando a impressão de vitrine, sugerida em algumas pinturas, onde as peles parecem expostas para a venda (ilustração 47). No conjunto, domina um tratamento de manchas e texturas de cores que nos permite uma leitura quase abstrata; porém, o que parece solto e gestual resulta de muita elaboração.

¹³³ Siron participou de dois eventos promovidos pela Eco 92, mostrou uma *Pele* na exposição coletiva Eco Art, no MAM-RJ e criou o monumento à Paz - *Bahá'i* - sediado no Rio de Janeiro.

Siron acompanhou o desaparecimento de muitas espécies de animais que antes podiam ser encontrados nas imediações de seu sítio em Goiânia. Ele aprofundou-se no assunto e na época em que pintou a série chegou a visitar alguns depósitos de peles apreendidas pelo IBAMA. Nas suas entrevistas a jornais, refere-se ao seu interesse pela pesquisa pictórica, mas o destaque na imprensa fica por conta dos animais em extinção. Provavelmente, Siron percebeu o interesse dos jornalistas no assunto e se dispôs a falar mais dos animais, do que da pintura, **“a pintura é para ser vista”**, diria ele.

Nesta fase, as *peles* já dão o tom da obra do artista nos anos 90, quando ele concentra-se na pesquisa pictórica e muda o seu procedimento de trabalho, lançando um gesto que conduz inicialmente as pinturas, para em seguida vir **“...a necessidade de racionalização e elaboração plástica”**¹³⁴ (ilustrações 49, 50).

¹³⁴ FRANCO, Siron. **Depoimento concedido à autora**. Rio de Janeiro, nov. 1997.

3 CONCLUSÃO

Siron não frequentou regularmente nenhuma escola ou ateliê, mas a base da sua formação artística foi acadêmica, começou com o desenho e a pintura de paisagens, retratos e madonas e, depois, definiu-se esteticamente rompendo com a linguagem tradicional.

Ao observarmos a formação e o percurso de Siron, notamos que, indiretamente, ele foi favorecido pelo processo de desenvolvimento artístico e cultural de Goiás, que tomou impulso com a chegada de artistas imigrantes e culminou com uma mobilização contra o isolamento cultural e o academismo provinciano no estado. Desta mobilização, resultou a criação da primeira escola de arte - EGBA - onde o artista, provavelmente, teve o seu primeiro contato com os materiais de pintura.

De uma forma bem mais direta, Siron foi beneficiado pelo propósito de descentralização da arte do eixo Rio / São Paulo, que permeou as mais importantes mostras da época, enfatizando a criação de salões regionais. Os críticos de arte Walmir Ayala e Jayme Maurício, imbuídos deste espírito, estavam comprometidos com a busca de novos talentos no interior do Brasil e participavam, como organizadores ou jurados, das

mais importantes mostras e salões oficiais da época. No final dos anos 60 e início dos 70, os salões desempenharam nas artes plásticas um papel semelhante ao dos festivais na música, e proporcionaram aos jovens artistas a oportunidade de mostrar os seus trabalhos. Walmir e Jayme foram muito importantes para Siron, no começo da sua carreira, pois, perceberam o seu talento e se empenharam em promovê-lo, não apenas nas mostras oficiais, mas também junto as galerias de arte, algumas interessadas em mostrar novos talentos.

Siron lançou-se como pintor num ambiente dominado pelo uso de novos recursos e pela rejeição aos meios e técnicas tradicionais. Ele se diferenciava do contexto artístico por manter-se na pintura a óleo e pelo tratamento atribuído a figura, opondo-se às experiências realistas de influência americana exploradas, pelos artistas figurativos da época.

Fábulas de horror abrange a primeira fase da pintura do artista e corresponde ao seu lançamento e afirmação no cenário artístico nacional. Esta série contém as bases de toda a sua pintura posterior. O enfoque é o homem desfigurado e animalizado, que deu origem a um amplo universo de criaturas medonhas que, muitas vezes, apareceram como governantes, soberanos e religiosos, refletindo a visão violenta do artista em relação ao comportamento humano.

Nesta fase, predominam na sua obra os suportes de madeira, e o tratamento técnico nos remete aos princípios da velatura. Ele empregava camadas muito finas de tinta, gerando áreas indefinidas, geralmente vistas no corpo das criaturas e animais. Com o domínio deste método, tornou-se mestre em criar transparências e atmosferas de

penumbras. As baixas tonalidades e as cores terrosas dominam e aparecem conjugadas a áreas de intensa luminosidade, gerando fortes contrastes geralmente usados para ressaltar as figuras.

As abordagens desta fase são mais intimistas e sutis se comparadas com os trabalhos posteriores. Estas obras são impregnadas de imagens que marcaram a infância do artista e também guardam os vestígios de sua experiência com a pintura de retratos e Madonas.

Na época do seu lançamento artístico, Siron ainda pintava retratos por encomenda e nunca abandonou completamente este gênero de pintura, desprezado pela maioria dos artistas, voltados para novos meios de expressão. No entanto, Siron nunca tentou esconder o seu gosto pelo retrato e a sua pintura é repleta de vestígios desta experiência. Em vários trabalhos, a postura rígida das figuras, centralizadas em poses de meio corpo, ou corpo inteiro, sobre grandes áreas aparentemente lisas e de uma única cor, nos sugerem o tratamento da retratística. Porém, Siron afastou-se do retrato convencional e deixou de se preocupar com a fidelidade do modelo para mergulhar fundo nos seus personagens e arrancar-lhes o que há de mais íntimo, sórdido e cruel. Outra herança da sua juventude são os motivos religiosos, sobretudo a presença de figuras cuja disposição e atributos nos remetem a imagem da Madona, que aparece transformada segundo os seus próprios meios de expressão.

Ao observarmos o processo de transformação pictórica ocorrido na obra de Siron, percebemos que, até o final década de 70, sua pintura já continha a essência do tratamento técnico, dos motivos e elementos que se destacam nas fases posteriores. Isto se revela de diversos modos, um deles pode ser atribuído ao método do esgrafito, que aparece,

inicialmente, compondo os grafismos e estruturas espaciais e se intensifica na década de 80, nos rendados e detalhes das indumentárias das figuras e, ainda, pode ser visto na série *Césio* e nas pinturas recentes. Outro procedimento que perpassa diversas fases de sua obra é a mão impressa sobre a pintura que, nos anos 90, transforma-se em pegadas cobrindo as telas inteiras. Os números também passam por um processo semelhante, eles surgem isolados no final da década de 70 e depois intensificam-se e adquirem novos significados nas séries *Césio* e *Peles*.

Uma das mais incríveis transformações pictóricas ocorre com o motivo ou elemento *pele*, que inicialmente recebe um tratamento de cores quase uniformes, visto nas criaturas - homem/animal. E, posteriormente, este tratamento é conjugado a manchas, sugerindo o pêlo da onça-pintada, que mais tarde se tornará o tema principal, quando o artista isola este elemento, criando verdadeiros mostruários de peles.

Apesar do sucesso das criaturas horrendas e das atmosferas densas e dramáticas que marcam a primeira fase da sua carreira artística, Siron teve coragem para mudar e transformar o seu trabalho, não permanecendo preso a antigas resoluções.

A série *Semelhantes* compôs a primeira exposição importante de Siron, depois do seu retorno da Europa. Ele transforma sua pintura, aumenta as dimensões dos quadros, utiliza quase unicamente a tela e também amplia a gama de cores, o repertório temático e as figuras tornam-se mais definidas e delineadas. Predominam o homem e o animal, reunidos em algumas pinturas, gerando intrigantes metamorfoses. Em outras, os animais são os únicos protagonistas. Os humanos estão mais cínicos e frios em suas expressões e

adquirem indumentárias mais exuberantes e detalhadas e alguns aparecem destacados nas telas sugerindo uma verdadeira galeria de retratos.

O tratamento pictórico traz vestígios da fase anterior, mas sua pintura está mais rica em matéria, apresenta áreas de pinceladas mais marcadas, que se alternam com outras onde o tratamento é mais diluído. As cores são mais intensas e vibrantes e destacam-se a presença de grafismos e estruturas espaciais que aparecem conjugados às figuras e concedem às obras um sentido abstrato e irreal.

Os temas são bastante variados, destacando-se a ecologia, a política e situações do universo urbano e social do artista. Ele mostra-se mais ligado à realidade, ao transpor para as telas suas experiências vividas, mas a liberdade concedida ao tratamento pictórico demonstra que sua verdadeira preocupação é com a autonomia das imagens, cores e formas.

A obra de Siron reflete, desde o começo de sua carreira, algumas preocupações de ordem social e aponta para a degeneração dos valores. Estes interesses se acertuam na sua pintura, sobretudo na série *Césio*, quando ele aborda o acidente radioativo ocorrido em Goiânia. Estes trabalhos tiveram uma grande repercussão na mídia e manifestam a postura crítica do artista e o seu repúdio à política nuclear brasileira.

Para expressar o pânico causado pelo perigo invisível da radiação, ele abandonou os seus meios de expressão e experimentou outros materiais, entre eles a terra e a tinta para automóveis. A terra foi retirada do solo de Goiânia e tornou-se a base das telas e ao mesmo tempo uma marca real da contaminação. Com o emprego deste recurso, Siron reduz drasticamente a gama de cores e recorre a elementos extraídos da realidade, com

destaque para o vestido que aparece conjugado à pintura na obra *Primeira vítima*, marcando uma transformação no seu procedimento de trabalho.

As peles também marcam outra importante transformação do tratamento pictórico na obra do artista, mas não de forma tão radical como acontece com o *Césio*. O motivo passa por um longo processo de transformação e chega à completa eliminação do animal, permanecendo apenas os detalhes do seu pêlo, que se tornam formas autônomas e dominam as telas por inteiro. Com esta atitude, o artista concentra o seu interesse nos elementos intrínsecos da pintura e concede ao seu trabalho um tratamento quase abstrato. A figura fica cada vez mais sintetizada, minimalizada nas telas, que se tornam um campo para a pesquisa pictórica. Contudo, ele não abandona o tema e posiciona-se publicamente em defesa dos animais em extinção.

A pintura de Siron demonstra sua grande capacidade de captar a decadência dos valores sociais e espirituais de sua época porém ele não se prende a fórmulas ou causas sociais ou políticas. A realidade é apenas um pretexto, uma fonte de motivação para a mais pura elaboração plástica. Ele começou como pintor acadêmico e teve êxito retratando a burguesia brasileira, mas não se conformou com esta posição e sempre teve muita coragem para mudar o seu trabalho e buscar novas motivações e resoluções,, transformando-se no mais conceituado pintor contemporâneo brasileiro.



Ilustração 1

Deus fez o homem à sua imagem e semelhança

Óleo s/ madeira, 120 x 90 cm, 1973

Col. Naify, São Francisco, Califórnia



Ilustração 2
Megalópolis
Óleo s/ madeira, 185 x 150 cm, 1974
Col. Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro



Ilustração 3

Anjo

Óleo s/ madeira, 70 x 60 cm, 1976

Col. Stützer, São Paulo



Ilustração 4

Menino morto

Óleo s/ tela, 100 x 75cm, 1973

Col. Márcia Cunha de Carvalho, Rio de Janeiro

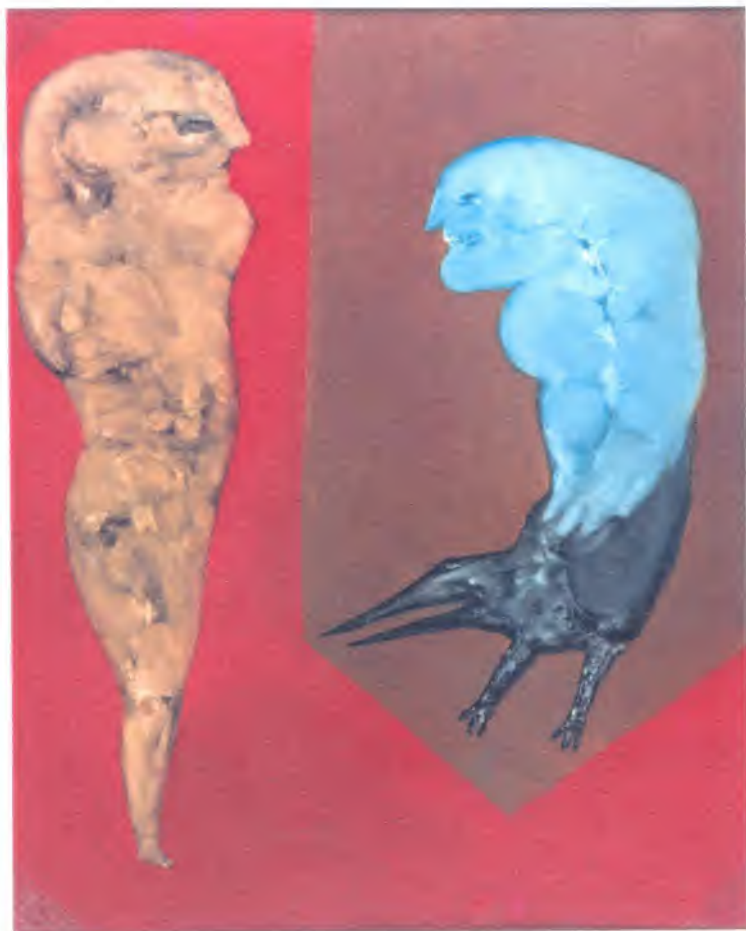


Ilustração 5

Espelho

Óleo s/ madeira, 170 x 100 cm, 1975

Col. Francisco de Assis C. Esmeraldo, São Paulo



Ilustração 6

A rainha

Óleo s/ madeira, 89 x 89 cm, 1975

Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Ilustração 7

O espelho

Óleo s/ madeira, 49 x 35 cm, 1975

Col. Célia e Reginaldo Bufaiçal, Goiânia



Ilustração 8
O executivo
Óleo s/ madeira, 100 x 100 cm, 1976
Col. do artista, Goiânia



Ilustração 9
Proibido II
Óleo s/ tela, 155 x 135 cm, 1979
Col. desconhecida



Ilustração 10
Metamorfose
 Óleo s/ tela, 155 x 135 cm, 1979
 Col. Francisco de Assis C. Esmeraldo, São Paulo



Ilustração 11
Metamorfose
 Óleo s/ tela, 155 x 135 cm, 1979
 Col. Francisco de Assis C. Esmeraldo, São Paulo



Ilustração 12
Ney Matogrosso
Óleo s/ tela, 100 x 100 cm, 1978
Col., Ney Matogrosso, Rio de Janeiro



Ilustração 13
Foto do artista, 196[?]
Arquivo do artista, São Paulo



Ilustração 14
Primeiro neto
Pintura não catalogada, 198[?]
Foto do arquivo do artista, São Paulo



Ilustração 15
Primeira neta
Pintura não catalogada, 198[?]
Foto do arquivo do artista, São Paulo

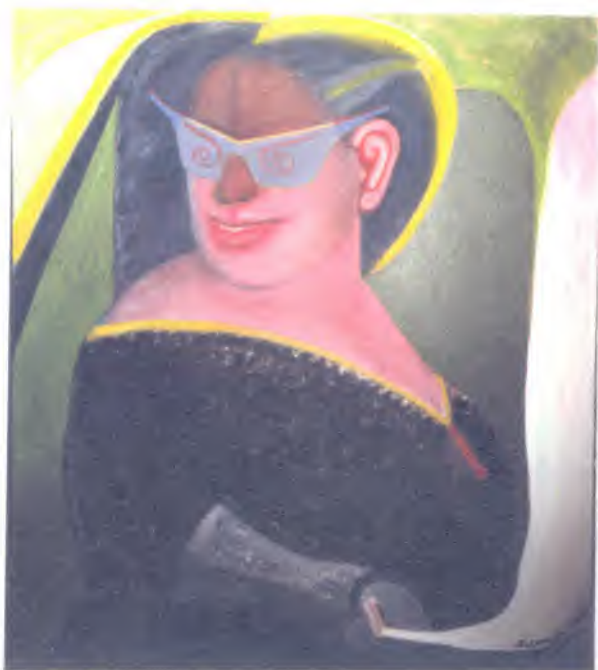


Ilustração 16
Divina
 Óleo s/ tela, 90 x 80 cm, 1982
 Col. Naify, Rio de Janeiro



Ilustração 17
 Pintura não catalogada, 198[?]
 Foto do arquivo do artista, São Paulo



Ilustração 18
 Pintura não catalogada, 198[?]
 Foto do arquivo do artista, São Paulo



Ilustração 19
 Sem título
 Óleo s/ madeira, 80 x 104 cm, 1977
 Col. Stützer, São Paulo



Ilustração 20
 Sem título (*Madona*)
 Óleo s/ madeira, 60 x 60 cm, 1976
 Col. Stützer, São Paulo



Ilustração 21
Sem título
Óleo s/ madeira, 60 x 60 cm, 1976
Acervo, galeria de arte visual, Brasília



Ilustração 22
Pintura não catalogada, 197[?]
Foto do arquivo do artista, São Paulo



Ilustração 23
O analista, Pintura nº 25, Série Semelhantes
Óleo s/ tela, 170 x 180 cm, 1980
Col. particular, Rio de Janeiro



Ilustração 24
 Pintura nº 27, Série Semelhantes
 Óleo s/ tela, 180 x 170 cm, 1980
 Col. Naify, Rio de Janeiro



Ilustração 25
 Pintura nº 26, Série Semelhantes
 Óleo s/ tela, 190 x 180 cm, 1980
 Col. Ruth Nilman, Porto Alegre



Ilustração 26
Salão de Beleza, Pintura nº 33, Série Semelhantes
 Óleo s/ tela, 180 x 170 cm, 1980
 Col. Naify, São Paulo



Ilustração 27
Pintura nº 37, Série Semelhantes
 Óleo s/ tela, [?]cm, 1980
 Foto do arquivo do artista, coleção desconhecida



Ilustração 28
Pintura nº 8, Série Semelhantes
Óleo s/ tela, 190 x 180 cm, 1980
Col. Naify, Rio de Janeiro

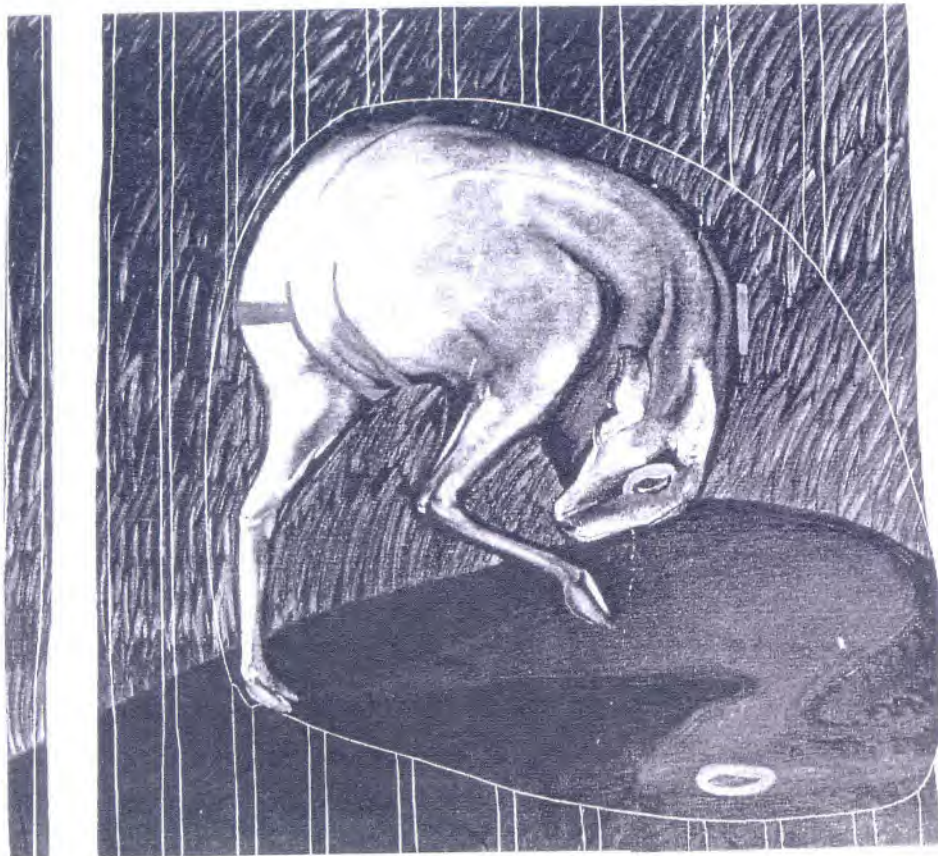


Ilustração 29
Pintura nº 12[?], Série Semelhantes
 Óleo s/ tela, [?] cm, 1980
 Foto do arquivo do artista, coleção desconhecida



Ilustração 30
Pintura nº 15, Série Semelhantes
 Óleo s/ tela, 180 x 170 cm, 1980
 Col. particular, Recife



Ilustração 31
Segunda Vitima
Técnica mista s/ tela, 135 x 155 cm, 1987
Col. Naify, Rio de Janeiro



Ilustração 32
Terceira Vítima
 Técnica mista s/ tela, 135 x 155 cm, 1987
 Col. Naify, Rio de Janeiro



Ilustração 33
Primeira Vítima
 Técnica mista s/ tela, 135 x 155 cm, 1987
 Col. Naify, Rio de Janeiro



Ilustração 34

Rua 57

Técnica mista s/ tela, 90 x 110 cm, 1987

Col. Nina R. Franco, Goiânia



Ilustração 35

Quarta Vítima

Técnica mista s/ tela, 135 x 155 cm, 1987

Col. Naify, Rio de Janeiro



Ilustração 36
Mapa de Goiás
 Técnica mista s/ tela, 100 x 100 cm, 1987
 Col. Naify, São Paulo



Ilustração 37
Rua 57
 Técnica mista s/ tela, 135 x 155 cm, 1987
 Col. Naify, Rio de Janeiro



Ilustração 38
Tentativa de Fuga
 Óleo s/ tela, 135 x 155 cm, 1979
 Col. Naify, Rio de Janeiro



Ilustração 39
Peles [?]
 Óleo s/ tela, [?] cm, 1979
 Foto do arquivo do artista, coleção desconhecida



Ilustração 40

Situação nº 3

Óleo s/ tela, 180 x170 cm, 1980

Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Ilustração 41

Mulher do taxidermista

Óleo s/ tela, 180 x 170 cm, 1982

Foto do arquivo do artista, coleção desconhecida



Ilustração 42

[?]

Óleo s/ tela, [?] cm, 198[?]

Foto do arquivo do artista, coleção desconhecida



Ilustração 43
Diálogo entre a rainha e o súdito
 Óleo s/ tela, 135 x 155 cm, 1982
 Foto do arquivo do artista, coleção desconhecida



Ilustração 44
O travesti
 Óleo s/ tela, 120 x 90 cm, 1981
 Foto do arquivo do artista, coleção particular



Ilustração 45
Casaco de pele
 Óleo s/ tela, 155 x 135 cm, 1984
 Col. Esther Giobbi, São Paulo



Ilustração 46
Homem apressado
 Óleo s/ tela, 135 x 155 cm, 1982
 Foto do arquivo do artista, coleção desconhecida



Ilustração 47
Peles (Cuidado vidro)
 Óleo s/ tela, 135 x 155 cm, 1990
 Foto do arquivo do artista, coleção desconhecida



Ilustração 48
Peles (Mapa do Brasil)
 Óleo s/ tela, 160 x 200 cm, 1990
 Col. Maria Elisabete Prata Carvalho, São Paulo



Ilustração 49
Objeto mágico nº 3
 Óleo s/ tela, 300 x 400 cm, 1995
 Col. do artista, Goiânia



Ilustração 50
Machado azul
 Óleo s/ tela, 135 x 155 cm, 1994
 Col. Naify, São Paulo



Ilustração 51
Hieronymus Bosch
Cruz às costas
Óleo s/ madeira, 76,7 x 83,5
Musée des Beaux - Arts , Gante



Ilustração 52
Hieronymus Bosch
A morte do condenado - Detalhe
Óleo s/ madeira, 34,6 x 21,2 cm
Col. particular, Nova Iorque



Ilustração 53
Colagem do artista
Catálogo galeria Bonino, 1982
Rio de Janeiro

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1) *Deus fez o homem à sua imagem e semelhança*

Óleo s/ madeira, 120 x 90 cm, 1973

Col. Naify, São Francisco, Califórnia

Foto: Ben Blackwell

2) *Megalópolis*

Óleo s/ madeira, 185 x 150 cm, 1974

Col. Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

3) *Anjo*

Óleo s/ madeira, 70 x 60 cm, 1976

Col. Stützer, São Paulo

Foto: acervo do artista

4) *Menino morto*

Óleo s/ tela, 100 x 75cm, 1973

Col. Márcia Cunha de Carvalho, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

5) *Espelho*

Óleo s/ madeira, 170 x 100 cm, 1975

Col. Francisco de Assis C. Esmeraldo, São Paulo

Faz parte da série *Fábulas de horror* premiada na 13ª Bienal de São Paulo

Foto: Marcelo Novaes

6) *A rainha*

Óleo s/ madeira, 89 x 89 cm, 1975

Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Prêmio Viagem no XXIV Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

7) *O espelho*

Óleo s/ madeira, 49 x 35 cm, 1975

Col. Célia e Reginaldo Bufaiçal, Goiânia

Foto: Marcelo Novaes

8) *O executivo*

Óleo s/ madeira, 100 x 100 cm, 1976

Col. do artista, Goiânia

Foto: Marcelo Novaes

9) *Proibido II*

Óleo s/ tela, 155 x 135 cm, 1979

Col. particular

Foto: Marcelo Novaes

10) *Metamorfose*

Óleo s/ tela, 155 x 135 cm, 1979

Col. Francisco de Assis C. Esmeraldo, São Paulo

Foto: Marcelo Novaes

11) *Metamorfose*

Óleo s/ tela, 155 x 135 cm, 1979

Col. Francisco de Assis C. Esmeraldo, São Paulo

Foto: Marcelo Novaes

12) *Ney Matogrosso*

Óleo s/ tela, 100 x 100 cm, 1978

Col. Ney Matogrosso, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

13) Foto do artista, 196[?]

Fonte: Arquivo do artista, São Paulo

14) *Primeiro neto*

Pintura não catalogada, 198[?]

Foto: arquivo do artista, São Paulo

15) *Primeira neta*

Pintura não catalogada, 198[?]

Foto: arquivo do artista, São Paulo

16) *Divina*

Óleo s/ tela, 90 x 80 cm, 1982

Col. Naify, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

17) Pintura não catalogada, 198[?]

Foto: arquivo do artista, São Paulo

18) Pintura não catalogada, 198[?]

Foto: arquivo do artista, São Paulo

19) Sem título

Óleo s/ madeira, 80 x 104 cm, 1977

Col. Stützer, São Paulo

Foto: arquivo do artista

20) Sem título (*Madona*)

Óleo s/ madeira, 60 x 60 cm, 1976

Col. Stützer, São Paulo

Foto: Fábio Colombini

21) Sem título

Óleo s/ madeira, 60 x 60 cm, 1976

Acervo, galeria de arte visual, Brasília

Foto: Marcelo Novaes

22) Pintura não catalogada, 197[?]

Foto: arquivo do artista, São Paulo

23) *O analista, Pintura n° 25, Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, 170 x 180 cm, 1980

Col. particular, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

24) *Pintura nº 27, Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, 180 x 170 cm, 1980

Col. Naify, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

25) *Pintura nº 26, Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, 190 x 180 cm, 1980

Col. Ruth Nilman, Porto Alegre

Foto: Marcelo Novaes

26) *Salão de Beleza, Pintura nº 33, Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, 180 x 170 cm, 1980

Col. Naify, São Paulo

Foto: Marcelo Novaes

27) *Pintura nº 37, Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, [?] cm, 1980

Foto: arquivo do artista, coleção desconhecida

28) *Pintura nº 8, Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, 190 x 180 cm, 1980

Col. Naify, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

29) *Pintura nº 12[?], Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, [?] cm, 1980

Foto: arquivo do artista, coleção desconhecida

24) *Pintura nº 27, Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, 180 x 170 cm, 1980

Col. Naify, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

25) *Pintura nº 26, Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, 190 x 180 cm, 1980

Col. Ruth Nilman, Porto Alegre

Foto: Marcelo Novaes

26) *Salão de Beleza, Pintura nº 33, Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, 180 x 170 cm, 1980

Col. Naify, São Paulo

Foto: Marcelo Novaes

27) *Pintura nº 37, Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, [?] cm, 1980

Foto: arquivo do artista, coleção desconhecida

28) *Pintura nº 8, Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, 190 x 180 cm, 1980

Col. Naify, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

29) *Pintura nº 12[?], Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, [?] cm, 1980

Foto: arquivo do artista, coleção desconhecida

30) *Pintura nº 15, Série Semelhantes*

Óleo s/ tela, 180 x 170 cm, 1980

Col. particular, Recife

Foto: Marcelo Novaes

31) *Segunda Vitima*

Técnica mista s/ tela, 135 x 155 cm, 1987

Col. Naify, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

32) *Terceira Vitima*

Técnica mista s/ tela, 135 x 155 cm, 1987

Col. Naify, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

33) *Primeira Vitima*

Técnica mista s/ tela, 135 x 155 cm, 1987

Col. Naify, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

34) *Rua 57*

Técnica mista s/ tela, 90 x 110 cm, 1987

Col. Nina R. Franco, Goiânia

Foto: Marcelo Novaes

35) *Quarta Vítima*

Técnica mista s/ tela, 135 x 155 cm, 1987

Col. Naify, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

36) *Mapa de Goiás*

Técnica mista s/ tela, 100 x 100 cm, 1987

Col. Naify, São Paulo

Foto: Marcelo Novaes

37) *Rua 57*

Técnica mista s/ tela, 135 x 155 cm, 1987

Col. Naify, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

38) *Tentativa de Fuga*

Óleo s/ tela, 135 x 155 cm, 1979

Col. Naify, Rio de Janeiro

Foto: Marcelo Novaes

39) *Peles [?]*

Óleo s/ tela, [?] cm, 1979

Foto: arquivo-do artista, coleção desconhecida

40) *Situação nº3*

Óleo s/ tela, 180 x170 cm, 1980

Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Prêmio Destaques Hilton da Pintura

Foto: Marcelo Novaes

41) *Mulher do taxidermista*

Óleo s/ tela, 180 x 170 cm, 1982

Foto: arquivo do artista, coleção desconhecida

42) [?]

Óleo s/ tela, [?] cm, 198[?]

Foto: arquivo do artista, coleção desconhecida

43) *Diálogo entre a rainha e o súdito*

Óleo s/ tela, 135 x 155 cm, 1982

Foto: arquivo do artista, coleção desconhecida

44) *O travesti*

Óleo s/ tela, 120 x 90 cm, 1981

Foto: arquivo do artista, coleção particular

45) *Casaco de pele*

Óleo s/ tela, 155 x 135 cm, 1984

Col. Esther Giobbi, São Paulo

Foto: Marcelo Novaes

46) *Homem apressado*

Óleo s/ tela, 135 x 155 cm, 1982

Foto: arquivo do artista, coleção desconhecida

47) *Peles (Cuidado vidro)*

Óleo s/ tela, 135 x 155 cm, 1990

Foto: arquivo do artista, coleção desconhecida

48) *Peles (Mapa do Brasil)*

Óleo s/ tela, 160 x 200 cm, 1990

Col. Maria Elisabete Prata Carvalho , São Paulo

Foto: João Fernandes

49) *Objeto mágico nº 3*

Óleo s/ tela, 300 x 400 cm, 1995

Col. do artista, Goiânia

Foto: Marcelo Novaes

50) *Machado azul*

Óleo s/ tela, 135 x 155 cm, 1994

Col. Naify, São Paulo

Foto: Marcelo Novaes

51) Hieronymus Bosch

Cruz às costas

Óleo s/ madeira, 76,7 x 83,5

Musée des Beaux-Arts, Gante

Fonte: BOSING, Walter. Hieronymus Bosch cerca de 1450 - 1516 entre o céu e o inferno.

Köln: Benedikt Taschen, p. 78

52) Hieronymus Bosch

A morte do condenado - Detalhe

Óleo s/ madeira, 34,6 x 21,2 cm

Col. particular, Nova Iorque

Fonte: BOSING, Walter. Hieronymus Bosch cerca de 1450 - 1516 entre o céu e o inferno.

Köln: Benedikt Taschen, p. 44

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Livros

- ADES, Dawn. **Figuras e Semelhanças - Siron Franco - Pinturas de 1968 a 1995**. Rio de Janeiro: Index, 1995 / São Paulo, Cosac & Naify, 1997.
- AMARAL, Aracy do. **Arte para que?** São Paulo Nobel, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- AYALA, Walmir. **Dicionário de pintores brasileiros**. Rio de Janeiro: Spala, 1985. 2v.
ARTE NO BRASIL. São Paulo: Nova Cultural, 1986.
- BRITO, Ronaldo. **Vértice e ruptura**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- CALAGE, Eloí. **Org. Goiânia / 60 anos: um passeio pela história**. Goiânia: Casa de idéias, 1993.
- CHIPP, Hersel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- EMILE-MÂLE, Gilberte. **Restauration des peintures de chevalet**. Paris: Office du livre, 1986.
- FIGUEIREDO, Aline. **Artes plásticas no centro-oeste**. Cuiabá: UFMT, 1979.
- FRANCIS BACON. **Paintings of the eighties**. New York: Marlborough Gallery, 1987.
- FRANCIS BACON. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- FRANCIS BACON. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artelivre, 1988.
- LOUZADA, Júlio. **Artes plásticas Brasil 89 - Seu mercado seus leilões**. São Paulo: Inter Arte/Brasil, 1988.
- MORAES, Frederico. **Arte brasileira do modernismo à contemporaneidade vista**

- MORAES, Frederico. **Arte brasileira do modernismo à contemporaneidade vista através do acervo da Sul América**. Rio de Janeiro: 1975.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES - MNBA. São Paulo: Banco Safra, 1985.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos - A arte brasileira do século XX na coleção de Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.
- SLIVE, Seymour. **Dutch Painting, 1600 - 1800**. New Havem / London: Yale University Press, 1995.
- TOMPSON, Daniel V. **The materials and techniques of medieval painting**. New York: Dover Publications, 1956.
- TEIXEIRA, Luís Manuel. **Dicionário Ilustrado de Belas Artes**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- ZANINI, Walter. org. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.

2. Periódicos

- ÁBRAMO, Radha. O pintor dos sentimentos livres. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 nov. 1984.
- ÁBRAMO, Radha. A deformação emoldurada. **Revista Isto É Senhor**, São Paulo, 24 ago. 1988.
- ÁBRAMO, Radha. À flor da terra. **Revista Isto É Senhor**, São Paulo, maio, 1990.
- A DÉCADA DE 80. **Revista Veja**, Ed. 1 111, ano 22 - 51, São Paulo, 31 dez. 1989.
- AMARO, Aurézia. A arte para romper cercas. **Jornal O Popular**, Goiânia, 14 set. 1989.
- ARAÚJO, Inácio. Cultura promove serão de artes plásticas. **Folha de São Paulo**, 1 jul. 1994.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Catálogo 13^a Bienal de São Paulo**, Fundação Bienal de São Paulo, 1975.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. Para inquietar. **Revista Veja**, São Paulo, jun. 1975.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Siron Franco entre a ironia e o grotesco. **Revista Vida das Artes ano 1 no.1**, Rio de Janeiro, 1975.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Catálogo galeria Paulo Figueiredo**, São Paulo, nov. 1984.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Uma pintura para a posteridade. **Revista Isto É**, São Paulo, 5 dez. 1984.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Vida nas telas. **Revista Isto É**, São Paulo, 25 jun. 1986.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Catálogo galeria de Arte de São Paulo**, São Paulo, jun. 1986.

A REVELAÇÃO DE SIRON FRANCO. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 jun. 1975.

ARTISTA DE GOIÁS VAI EXPOR NA GB. **Jornal Correio Braziliense**, Brasília, 2 nov. 1971.

AULER, Hugo. A Arte Fantástica de Siron Franco. **Jornal Correio Braziliense**, Brasília, 8 jul. 1975.

AYALA, Walmir. O Pesadelo Tecnológico. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 nov. 1972.

AYALA, Walmir. **Catálogo galeria Intercontinental**, Rio de Janeiro, ago. 1973.

AYALA, Walmir. **Catálogo 13ª Bienal de São Paulo**, Fundação Bienal de São Paulo, 1975.

AYALA, Walmir. O Impacto do novo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1973.

AYALA, Walmir, MAURÍCIO, Jayme, PONTUAL, Roberto. **Catálogo 15ª Bienal de Paulo**, Fundação Bienal de São Paulo, 1979.

AYALA, Walmir. Os bichos e os homens em um mesmo nível. **Jornal de Brasília**, 21 out. 1979.

AYALA, Walmir. **Catálogo - Galeria Fundação Cultural do DF**, Brasília, out. 1979.

AYALA, Walmir. Destaques Hilton da pintura. **Catálogo MAM**, Rio de Janeiro, set. 1980.

AZEVEDO, Marinho de. **Catálogo 13ª Bienal de São Paulo**, Fundação Bienal de São Paulo, 1975.

- AZEVEDO, Marinho de. Feras domadas. **Revista Veja**, São Paulo, 1 dez. 1982.
- BARDI, P.M. Siron Franco. **Revista Goiana de artes vol. 2 nº. 1**, Goiânia - UFCr, 1981.
- II BIENAL DE ARTES PLÁSTICAS**. Edição especial - GAM /Galeria de Arte Moderna, Salvador, 1968.
- BIONDO, Sônia. A pintura de monstros e fantoches em defesa da condição humana. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1978
- BRITO, Reynivaldo. Siron Franco expõe no MAM. **Jornal A Tarde**, São Paulo, 15 dez. 1980.
- CALAGE, Eloi. Intervenção plástica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 out. 1987.
- CALAGE, Eloi. **Catálogo 21ª Bienal de São Paulo**, Fundação Bienal de São Paulo, 1991.
- CALAGE, Eloi. A arte contra o colonialismo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, jun. 1992.
- CÉSIO PERMANECERÁ NO ORGANISMO DOS PACIENTES CONTAMINADOS, AFIRMA QUÍMICA. **Folha de São Paulo**, 3 nov. 1987.
- CLÁUDIO, Ivan. Corpo e delito. **Revista Isto É Senhor**, São Paulo, 27 jun. 1990.
- CLÁUDIO, Ivan. Cartão de visita. **Revista Isto É Senhor**, São Paulo, 24 jul. 1991.
- COSAC, Charles. Trends, currents and chains. *Cross cultural currents in contemporary Latin American Arts Catalogue*, Latin American Arts Association, London, May, 1992.
- COUTINHO, Wilson. Siron Franco um bom caminho para a arte figurativa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1982.
- DAY, Holliday T. , STURGES, Hollister. **Art of the Fantastic: Latin America 1920 - 1987. Catalogue**, Indianapolis Museum of Art, Indiana, 1987.
- DEPOIS DAS VANGUARDAS. **Arte em Revista nº 5**. FUNARTE, Rio de Janeiro, 198[?].
- DOCTORS, Márcio. Siron Franco. Filho do absurdo. **Catálogo galeria Montesanti**, São Paulo, 1987, **Revista Galeria**, no.14, São Paulo, 1989.
- EXPRESSIONISMO NO BRASIL - HERANÇAS E AFINIDADES. **Catálogo**

Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

FERNANDES, Millôr. Retratos 3x4 de alguns amigos 6x9. **Revista Veja**, São Paulo, 5 nov. 1980.

FRANCO, Siron. Quero ser moderno, não quero ser de vanguarda. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 maio, 1975.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Siron Franco arranca a pele da velha pintura. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 Jun. 1990.

GULLAR, Ferreira. Visão do abismo. **Revista Veja**, São Paulo, 3 set. 1978.

GULLAR, Ferreira. Goiano, brasileiro, universal. **Catálogo Escritório de Arte da Bahia**. Salvador, 3 jul. 1991.

GULLAR, Ferreira. The many languages of Siron Franco. **Elms Lesters Catalogue**, London, Oct. 14, 1992.

IMAGENS DA REVOLTA. **Revista Veja**, São Paulo, 28 Out. 1987.

JORGE, Miguel. Um precoce percurso - 1970 / 1975. **Catálogo 13^a Bienal de São Paulo**, Fundação Bienal de São Paulo, 1975.

JORGE, Miguel. Siron na era das máquinas. **Folha de Goiás**, Goiânia, nov. 1971.

JORGE, Miguel. Liberando signos e símbolos. Suplemento cultural, **O Popular**, Goiânia, 22 nov. 1980.

KLINTOWITZ, Jacob. Os ritmos e as formas - arte brasileira contemporânea. **Catálogo SESC Pompéia**, São Paulo, 1988.

KLINTOWITZ, Jacob. A prova de que existe a pintura. **Xarme** [?], São Paulo, ju 1. 1981.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Catálogo 13^o Bienal de São Paulo**, Fundação Bienal, São Paulo, 1975.

LEITE, José Roberto Teixeira. Vida das artes. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 23 nov. 1974.

LEITE, Rui Moreira. Matéria de memória. **Revista Veja**, São Paulo, 11 jun. 1985.

LIMA, Denise. Um lamento ecológico. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1990.

MARTINS, Alexandre. Siron Franco mágica e horror, serpentes e antas. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1986.

- MAURÍCIO, Jayme. Revelação de Siron Franco. **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 set. 1973.
- MAURÍCIO, Jayme. Siron Franco. **Catálogo Petite Galerie**, Rio de Janeiro, 18 nov. 1974
- MAURÍCIO, Jayme. **Catálogo 13^o Bienal Internacional de São Paulo**, Fundação Bienal de São Paulo, 1975.
- MAURÍCIO, Jayme. Quem tem medo do horror de Siron Franco? **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 set. 1973
- MAURÍCIO, Jayme. Siron Franco. **Art of Fantastic: Latin America, 1920 - 1987 Catalogue**, Indianópolis Museum of Art, Indiana, 1987.
- MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Os dez mais. **Revista Veja**, São Paulo, 23 jul 1980.
- MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Leque emocional - Siron Franco expõe todo o seu repertório. **Revista Veja**, São Paulo, 26 nov. 1980.
- MILARÉ, Sebastião. Siron Franco. **Revista Artes no. 68**, São Paulo, nov. 1989 / jan. 1990.
- MORAES, Carlos. As artes de Siron Franco. **Revista de bordo da Trans Brasil, ano 4, n^o.19**, São Paulo, 1990.
- MORAIS, Karla Jayme. No rastro do célio. **Jornal O Popular**, Goiânia, 23 out. 1987.
- MORAIS, Frederico. Goiás, o horror. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 15 jan. 1976.
- MORAIS, Frederico. A agressividade contida nas bonitezas da matéria. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 16 set. 1976.
- MORAIS, Frederico. A revolta como pretexto para uma pintura vistosa. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 3 set. 1978.
- MORAIS, Frederico. A pintura como tema de reflexão. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 3 set. 1982.
- MORAIS, Frederico. Siron Franco "nova etapa" misturando violência e humor, uma pintura de denúncia ao poder que deforma. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 3 nov. 1982.

- MORAIS, Frederico. **Catálogo Galeria Montesanti**, São Paulo, 1986.
- NOVAES, Washington. Siron Franco. **Revista Ícaro ano 5, no. 35**, São Paulo, 1987.
- NOVAES, Washington. O franco ladrão de imagens. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 16 ago. 1988.
- OBINO, Aldo. O jovem pintor de Goiânia. **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, 8 ago. 1973.
- O FANTÁSTICO DOS QUADROS DE SIRON. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 2 ago. 1973.
- O FANTÁSTICO E O REAL NA ARTE DE SIRON FRANCO. **Jornal Correio Braziliense**, Brasília, 20 jul. 1975.
- OPINIÃO E PROPOSTAS DAS VANGUARDAS BRASILEIRAS. **Arte em Revista nº2**. FUNARTE, Rio de Janeiro, 198[?].
- O UNIVERSO PARALELO DE SIRON FRANCO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 ago. 1973
- PEREZ-BARREIRO, Gabriel. Siron Franco “Objetos mágicos”. **Catálogo Fundacion Banco Patricios**. Buenos Aires, 1996.
- PEREZ-BARREIRO, Gabriel / BLANCO, Lúcia. Siron Franco: Pinturas dos 70 aos 90. **Catálogo / CCBB**. Rio de Janeiro, 1998.
- PINTURA COMO UM PROCESSO ORGÂNICO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 nov. 1974.
- PONTUAL, Roberto. **Catálogo 13º Bienal de São Paulo**, Fundação Bienal de São Paulo, 1975.
- PONTUAL, Roberto. Fantasma e fantasia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 set. 1978.
- PONTUAL, Roberto. Confiança no suporte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 nov. 1974.
- PRIMEIRA BIENAL DE ARTES PLÁSTICAS. **Catálogo**. Salvador, 1966/1967
- RAMALHO, Socorro. Um artífice de situações da vida. **Correio Braziliense**, 22 ago. 1993.
- ROCHA, Eduardo da. Reflexos de Goiânia. **Revista Isto É Senhor**, São Paulo, 24 ago.

1988.

ROELS JR, Reynaldo. Denúncia e erotismo nas telas de Siron Franco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1986.

RONAI, Cora. Siron Franco - O lado sinistro da vida. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 out. 1981.

SAMPAIO, Márcio. Goiano, brasileiro, universal. **Suplemento literário de Minas Gerais**, 10 jul. 1987.

SANTOS, Maria Elisabeth. **Catálogo XXIV Salão Nacional de Arte Moderna - MNBA**, Rio de Janeiro, 1975.

SANDER, Benno. Siron Franco Artista de su Tiempo y su Gente. **Catálogo da OEA "Rua 57"**. Buenos Aires, 19 ago. 1992.

SCHENBERG, Mário. **Catálogo 13ª Bienal Internacional de São Paulo**, Fundação Bienal de São Paulo, 1975.

SCHIMIDT, Carlos Von. Siron Franco. **Revista Artes**, ano 22, nº. 62, São Paulo, dez. 1986.

SILVIA, Maria. Siron Franco, prêmio viagem ao exterior - 1975. **Jornal A Gazeta**, São Paulo, 4 jun. 1975.

SIRON VOLTA A EXPOR NO RIO. **O popular**, Goiânia, 17 nov. 1974.

SIRON FRANCO: Executivos e situações na Petite Galerie. [?]

SIRON FRANCO. **Catálogo galeria Bonino**. Rio de Janeiro, nov. 1982.

SIRON ESPANTA SÓCIOS DO IATE. **Correio Brasileiro**, Brasília, 27 out. 1972.

SOUZA, Márcio. Siron um lúcido naturalista da animalidade. **Catálogo galeria Bolsa de Arte**, Porto Alegre, out. 1983.

UM APELO E UM ALERTA, EM CORES. **O Estado de São Paulo**, 2 nov. 1987.

UM ÁRTIFICE DAS SITUAÇÕES DA VIDA. **Correio Brasileiro**, 22 ago. 1993.

3. Dissertações

PEREIRA, Eliane Martins Camargo Manso. **O realismo maravilhoso de Siron Franco**,

uma arte crítica à mentalidade dominadora na América Latina. Dissertação de mestrado em História das Sociedades Agrárias, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1990.

4. Filmes

ARAÚJO, Olivio Tavares de. **Universo de Siron.** Filme documentário, Goiânia, 1981.

NOVAES, Washington. **Siron Franco especial.** Documentário para televisão, Goiânia, TV Bandeirantes, 1988.

ROQUETE PINTO, Vera. **Siron Franco.** Documentário para televisão, TV Cultura, São Paulo, 1993.