

ARTE E SOCIEDADE: O PROTAGONISMO DE SIRON FRANCO NA ARTE GOIANA

ART AND SOCIETY: THE PROTAGONISM OF SIRON FRANCO IN THE ART OF GOIÁS

Andresa Maria Santos¹

Resumo: Este artigo aborda a relação entre a Arte e Sociedade, tendo como foco principal o goiano Siron Franco como artista e indivíduo social que manifesta em suas produções posicionamentos ante o mundo. Apresenta-se a trajetória de Siron Franco e atuação na arte goiana, bem como sua inserção no cenário cultural brasileiro. Atenta-se para a função do artista como protagonista de seu tempo, assim como para suas obras e linguagens, que nos permitem dialogar com os acontecimentos históricos e sociais.

Palavras-chave: Arte; História; Sociedade.

Abstract: This article addresses the relation between Art and Society, having as main focus Siron Franco from Goiás as artist and social individual that manifests in his productions positions before the world. It presents a trajectory of Siron Franco and the performance in the art of Goiás, as well as his insertion in the Brazilian cultural scene. Notice the artist's role as protagonist of his time, as well as to his works and languages, which allow us to be in dialogue with historical and social events.

Keywords: Art; History; Society.

Não se tem pretensões aqui desvendar e esgotar as complexas ligações entre Arte e Sociedade, uma vez que essa temática é inesgotável e possui várias possibilidades de discussões. No entanto, abordar tais relações é relevante pois a proposta inicial desse artigo é refletir acerca dessa intrínseca relação.

Conforme Ernst Fischer (1963, p.19), “a arte é quase tão antiga quanto o homem” e um dos primeiros aspectos importantes nesse processo de busca pela relação arte e sociedade é a capacidade humana de transformar a natureza, criar objetos e utensílios

Concomitantemente a isso, o desejo da imitação, imitar elementos já construídos, existentes, a imitação do mundo real, marca os passos da humanidade. A capacidade de criar ou ainda de imitar, estabeleceu uma

¹ Mestra em História pelo Programa Pós-Graduação em História – Mestrado Profissional da UFG Regional Catalão), Brasil.

relação de poder: [...] ao criar a arte encontrou para si um modo real de aumentar seu poder, de enriquecer sua vida” (FISCHER 1963, p. 43).

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

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

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

“ [...] é consenso entre autores que a arte representa um fator fundador, unificador, e agente nas sociedades, desde as mais simples às mais complexas; fato que pode ser constatado ao longo da história, quando fica evidente que, não só não houve sociedade sem arte, mas também que em cada contexto específico a arte sempre teve um significado social preponderante. ”

É relevante destacar que desde a sociedade primitiva, a arte não ocorre por meio individual, representando “uma forma densa estreitamente unida de coletivismo” (FISCHER, 1963, p.44). Assim, partindo da ideia de que a sociedade é uma produção coletiva e o artista, como suas

produções, estão inseridos nesse meio, não podemos desprezar as intenções e, a função do artista na sociedade.

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

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

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

Otto Dix e George Grosz são exemplos de artistas que produziram impulsionados pelos horrores da Primeira e Segunda Guerras Mundiais, tendo em suas poéticas o pós-guerra e ficando caracterizados como criadores voltados para

essa perspectiva (BIF, 2011, p.21). Os dois vivenciaram o contexto da guerra fazendo parte do exército alemão. Dix, inclusive desenhou em campo de batalha. Após a guerra o artista reuniu seus esboços e produziu uma série de gravuras sob o título *A Guerra* e passou a produzir imagens com representações do medo, do pânico, do terror e da violência. (BIF, 2011, p.27).

O século XX ofereceu um inesgotável repertório de assuntos e problemáticas que envolveram e provocaram a humanidade, assim como permitiu recorrer a um rol de variados recursos e materiais a serem agora explorados pelos artistas. No entanto, tendo como foco central a investigação histórica que se refere a imagens produzidas por Siron Franco sobre o contexto da tragédia com o Césio 137, em Goiânia, em 1987, se faz pertinente abordar discussões sobre o engajamento da arte brasileira com as questões sociais.

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

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

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

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

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

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

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

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

“A mostra insere-se em um conjunto de exposições do período que buscavam promover o

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

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

“Como sabemos, jamais houve da parte de Oiticica qualquer intenção de submeter seu trabalho a ideais político-partidários. Por outro lado, creio que podemos afirmar que, do grupo neoconcreto, Oiticica foi um dos artistas mais preocupados, durante a década de 1960, em conferir à sua prática uma dimensão política capaz de interferir no tecido social. Entendia a arte por um viés utópico, considerando-a um meio eficiente de transformação do homem e da sociedade, capaz levar o indivíduo a tomar consciência de sua situação de “ser social inteiro”. Em sua relação com o

artístico, os indivíduos poderiam transformar-se em sujeitos de sua história.”

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

“Há atualmente no Brasil a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes plásticas, literatura, etc.” (OITICICA, 1986, p. 94 apud COUTO, 1986, p. 94).

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

“[...] se transformava no próprio suporte da obra. Aqui, “a ação é a pura expressão da obra”, e o vivencial e o processual são mais importantes que a realização de

uma ideia. Chega-se então a “uma superação do objeto como fim da expressão estética” (Oiticica, 1986: 102). Com seus *Parangolés*, Oiticica provoca os limites institucionais e cria o único “incidente” da mostra, que entraria para a história, ao trazer para o *vernissage* passistas da Mangueira, os quais foram impedidos de entrar no museu. “ (COUTO, 2012, p.72).

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

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

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

Entre muitos aspectos que caracterizam a arte contemporânea, enfatizamos o posicionamento dos artistas em relação ao seu contexto histórico e social. Sobretudo, as ações artísticas que não hesitam, nos dias atuais, em utilizar suas obras como meio de abordagem às críticas culturais, sociais, econômicas, políticas e ambientais. Conforme Martins (1998, p. 46):

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

O artista Siron Franco está situado nesse contexto artístico, suas produções relacionadas às pinturas e aos

desenhos, são marcadas pelas temáticas culturais, sociais, políticas e ambientais, caracterizando suas obras pela inserção de materiais diversos. Suas produções nos últimos anos vêm explorando a tecnologia e os espaços urbanos.

Gessiron Alves Franco, conhecido como Siron Franco, nasceu, em 1947, na cidade de Goiás, também conhecida como Goiás Velho, a 140 km de Goiânia. Seu nome está entrelaçado à história da arte goiana da segunda metade do século XX e início do XXI, quando naquele ocorreu o início da constituição de um circuito artístico em espaços de arte institucionalizados em Goiânia. A construção de um mercado artístico em Goiás, depois dos anos de 1960, mais precisamente em Goiânia, foi potencializada pela atitude de artistas como Maria Guilhermina, que inaugurou, em 1963, a primeira galeria de arte em da capital, *Alba Galeria*. A edificação desse espaço foi de grande importância para a arte goiana, inclusive para Siron Franco, pois realizou durante dez anos exposições constantes, que ajudaram a divulgar artistas goianos e suas produções, colocando Goiás dentro de um circuito e do mercado artístico. Em 1971, inclusive, Siron Franco abriu, ao lado de D. J. Oliveira, uma galeria conhecida como *Galeria Vila Boa*, na qual, os dois artistas apresentaram e expuseram suas produções e de outros criadores.

“Siron, junto com D J, criou uma das primeiras galerias de arte em Goiânia, a Vila Boa Galeria, a segunda, porque anos antes a escultora Maria Guilhermina, em 1963, abriu a Alba Galeria que depois passaria a se chamar Galeria Azul. Eram as primeiras

tentativas de formar e de oferecer o produto “arte” a um consumidor, que inda não existia e precisava ser criado. Tempos depois, Siron estimula o colunista social Lourival Batista Pereira a abrir uma galeria de arte, por coincidência, no mesmo edifício de seu *atelier* “. (SOUZA, 2010, p.25).

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

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

“Siron Franco é um artista de obra rica e diversificada, que abarca diferentes categorias como desenho, pintura, objeto, instalação e intervenção em espaços públicos. Sua produção focaliza os diversos conflitos da experiência humana e problematiza as

difíceis situações que marcam o nosso tempo: ora discute as implicações da convivência social saturada pela violência e pela bestialidade, ora denuncia as relações de poder viciadas pela crise moral e ética, ora conclama a uma reação diante do colapso do ambiente natural.”

Ao investigar as produções de Franco, percebemos que já no final do século XX, e ainda hoje, o artista usa suas produções como elemento provocativo ao público (BERTAZZO, 2009, p.85).

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

Relevante nessa perspectiva foi o acidente ocorrido em Goiânia em 1987, como o material radioativo Césio 137, que alcançou dimensões políticas, ambientais, sociais, e ante as dificuldades que Goiânia atravessou, por meio do preconceito e do pavor da radiação, as manifestações artísticas que surgiram nesse momento são pertinentes, pois enfatizam as relações entre arte e acontecimentos sociais e históricos, bem como entre as ações artísticas e a possibilidade de discussão acerca dos assuntos que afetam a vida humana. Nos anos de 1980, a arte goiana já denunciava questões sociais, ambientais e políticas. No entanto, com o

acidente radioativo, podemos perceber artistas como Siron Franco e grupos como o *Pincel Atômico* como fortemente engajados nas questões atuais por meio da arte, ao discutirem assuntos relacionados à Energia Nuclear, às responsabilidades das políticas públicas e às consequências do despreparo brasileiro em lidar com a radioatividade. O grafite goiano, nesse contexto, teve papel de protagonismo no que se refere a participação da arte no contexto histórico e social. De acordo com Freitas (2014, p.41).

“O grupo Pincel Atômico foi batizado com esse nome para ironizar o acidente radiológico com o Césio-137. São reconhecidos por serem os primeiros a grafitar em Goiânia na década de 1980. Alguns elementos pictóricos utilizados pelo grupo estiveram diretamente ligados à catástrofe radioativa, como a barata e a coxinha mutante. Segundo os grafiteiros, a atuação do grupo naquele momento contribuía para levantar a autoestima do goiano, uma vez que o grafite é a arte que fala com a cidade e traz cor para ela.”

PX Silveira e Kleber Adorno são artistas que inseridos nesse contexto histórico goiano, elaboraram o projeto *Galeria Aberta*, que tinha como propostas artísticas intervenções urbanas por meio do grafite. Algumas das propostas consistiam em estampar, por exemplo, ônibus coletivos que transitavam por Goiânia.

“O projeto Galeria Aberta ganhou visibilidade no cenário brasileiro, para além de revistas e jornais.

Apareceu em algumas cenas de uma novela de grande audiência na Rede Globo, na qual algumas ruas e os ônibus de Goiânia ganharam destaque. Foi um evento visto por grande parte da população e, de certa maneira, recuperava a autoestima do goianiense no período após o acidente radiológico. “ (FREITAS, 2014, p.49).

Assim, pode-se considerar que a arte goiana, no contexto do acidente radiológico, buscou enfatizar a postura social e a responsabilidade que os artistas goianos poderiam ter com a sociedade que buscava, de várias formas, compreender e superar a tragédia ocorrida.

Após a divulgação do acidente radioativo, Siron Franco fez parte da organização de uma passeata, que tinha como proposta mostrar a indignação da sociedade diante o descaso e o despreparo das políticas públicas em relação ao acidente e aos envolvidos. Essa ação teve grande visibilidade, pois cerca de 300 pessoas, com máscaras feitas com chapas de raio-X e símbolos da radiação cobrindo seus rostos, manifestaram, assim seu posicionamento, seguindo a proposição de Siron Franco. Em relação ainda sobre a tragédia, “O artista produziu uma série de trabalhos que problematizavam as dimensões da catástrofe que se abatera sobre a cidade...” (PASSOS, 2007, p.40). Dentre esse conjunto de obras, diverso e numeroso, existem aquelas que compõem a série *Série Césio 137*, as quais foram apresentadas ou expostas na Galeria Montesanti, em São Paulo, na exposição denominada “Goiânia, Rua 57”, ainda no mesmo ano do ocorrido desastre com a radiação, que

constituiu em um drama para os goianos e teve repercussão em todo país e no mundo.

O nome da exposição advém do local, no Setor central, onde a cápsula, contendo o material radioativo, começou a ser desmontada após ser encontrada, por catadores dos restos da cidade, em uma clínica desativada, sendo vendida a um ferro velho situado nessa rua e dando início à contaminação de pessoas e materiais na região. Por meio da *Série*, composta por desenhos feitos em papel Fabriano preto, com tinta guache e vinílica, e pinturas em tela, com técnica mista, a partir de terra e outros materiais, como tecidos, Franco denunciou o acidente e o descompromisso público daqueles que usam produtos que possuem elementos químicos radioativos.

Sobre o referido acidente, segundo o próprio artista, ele produziu ao todo 115 desenhos sobre papel, dos quais “nem todos foram expostos”, além de 32 pinturas, nas quais utilizou como materiais expressivos “terra de Goiânia, tinta e chumbo”. Somam-se ao conjunto dessas produções 8 esculturas em concreto e, posteriormente Instalações e Objetos “uma série de 13 camas de ferro com colchões de concreto, resinas, chumbos e metais” (FRANCO, 2016).

No campo das artes plásticas, não é raro encontrarmos artistas que têm como processo e estímulo de criação, tragédias que afetam diretamente a sociedade, tais como Otto Dix e Edward Munch, que retrataram os horrores da Segunda Guerra Mundial e, ainda, Pablo Picasso, com a obra *Guernica*, impulsionado pelo bombardeio da cidade espanhola de tal nome em 1937. Na esfera das artes goianas

Franco insere nesse viés, pois como já, diversos problemas sociais estimulam seu processo criativo, e podemos reafirmar que a tragédia com o acidente radioativo o levou a produzir a *Série César 137*.

As imagens produzidas da *Série César* são destaque nas produções de Siron Franco, mas é pertinente mencionar que o artista tem como característica a pluralidade de linguagens e a preocupação em despertar o público para as discussões políticas, pensadas de modo amplo, como sendo as diversas questões que atingem e permeiam a vida social e possuem por marca o conflito, a tensão, a disputa entre formas de ver e lidar com o mundo. Essa posição de artista “engajado na questão social”, é marca que identifica Franco e indica seu lugar nesse campo, conforme Bertazzo (2009, p. 78), que diz:

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

Nas últimas décadas do século XX várias manifestações artísticas, principalmente instalações e intervenções públicas foram realizadas por Siron Franco, com temáticas voltadas para os acontecimentos relacionados

à política e que causam indignações, sobretudo as problemáticas que envolvem as questões ambientais. Muitas dessas ações merecem ser destacadas, pois são representações, que podem contribuir para a construção de conhecimentos e discussões que envolvem o artista como indivíduo e a sociedade receptora de sua produção.

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

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

Esse artista, que participou de Bienais, Salões internacionais, também tem um conjunto de trabalhos e ações voltados para realizar interferências urbanas, com denúncias políticas e, principalmente, ambientais. Em 1978, inserido em um projeto organizado pela Prefeitura de Goiânia, chamado “Ver a Cidade”, Siron Franco, aproveitando o calendário cristão e das comemorações da passagem “Paixão de Cristo”, instalou na Praça do Tamandaré três cruzes ensanguentadas. Seria uma tentativa do artista de denunciar

as injustiças e torturas que muitos estavam naquele momento sofrendo em plena ditadura militar?

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

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

Talvez fosse justamente essa posição que Siron Franco almejava desde muito, pois em 1983, fez parte do projeto “Arte na rua”, promovido pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Essa relação entre o artista, as instituições, a mídia e suas ações ligadas às questões político - ambientais passaram a ser, após a década de 1980, instigantes na trajetória artística de Siron. Segundo Bertazzo (2009, p. 38): “Executando obras com o intuito de gerar uma repercussão nos meios de comunicação, Siron posicionava-se como um ativista político e começou a ser conhecido como tal”. Uma de suas produções que apresenta esse discurso e

viés político é a instalação *Antas*, no projeto conhecido como “Bandeiras”, de 1986, quando o artista expôs 60 esculturas em formas de anta em um espaço ao ar livre em Brasília.

As produções artísticas de Franco têm estado presente em catálogos de arte, documentários, revistas e artigos acadêmicos. E grande parte desse material tem relacionado suas obras às questões e problemáticas das sociedades contemporâneas, como as injustiças sociais, a degradação dos espaços, como o cerrado, os acontecimentos políticos e sociais de sua época.

Não se trata de um “patrulhamento” ao artista, mas a procura de observar seus posicionamentos políticos e sociais inscritos em sua arte; se trata de perceber as produções artísticas voltadas para as questões que afetam a vida da sociedade, possibilidades de construções de ideias e reflexões.

Compreender as imagens nos dias atuais tornou-se necessidade diária; vivemos em um contexto formado por um universo visual. Desde os primórdios viemos construindo representações visuais. É do caráter humano exteriorizar sua percepção das experiências que vivemos por meio da arte. As imagens produzidas, ao longo do tempo, nos dá uma dimensão da História, dialogam com os acontecimentos históricos e sociais, são portadoras de conteúdos que precisam ser questionados, indagados, com vista à sua compreensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970: subsídios para uma história social de arte no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- BAY, Dora Maria Dutra. *Arte & sociedade: pincelas num tema insólito. Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas*, Florianópolis- SC: Editora UFSC, n. 78, 2006.
- BERTAZZO, Lúcia. *O ativismo ambiental nas ações e instalações de Siron Franco 1986-2008: A arte como estratégia de divulgação*. 2009. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.
- BIF, Tainá Farias. *Mandala da vida: a poética expressionista e as marcas da II Guerra Mundial*. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Artes Visuais) – Faculdade de Artes Visuais, UNESC, Criciúma, 2011.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira. Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p.71-87, 2012.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte.*: Lisboa – PT: Editora Ulisseia, 1963.
- FRANCO, Siron. *Produções Série Césio* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por < andresarteshist@gmail.com>. Em 11 out. 2016.

FREITAS, Nathália de. A catástrofe radioativa em Goiânia e o grafite do Pincel Atômico. *Revista PLURAIS* – Virtual, Anápolis, v. 4, n.1, p. 37-57, 2014.

PASSOS, Carlos Sena. *Ensaio visual*. Siron Franco: Goiânia, Rua 57. *Revista da UFG: dossiê Césio 137*, Goiânia, ano IX, n. 1, p. 40-43, ago. 2007. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/agosto2007/textos/dossieSiron.htm>. Acesso em: 12 abr. 2016.

POLTRONIERI, Fabrizio Augusto. *Uma relação entre os parangolés e os jogos digitais*. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2005.

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

SOUZA, José Antônio Gomides de. *Trançar com as mãos e tramar com os olhos: um testemunho da arte goiana*. 2010. 105 f. (Dissertação de Mestrado) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

VERUNCHK, Michelyny. Afinal, o que é arte contemporânea? *Itacultural.org. br*. São Paulo/SP. 2009. Disponível em: <<http://www.itacultural.org.br/materiacontinuum/marco-abril-2009-afinal-o-que-e-arte-contemporanea/>>. Acesso em: 20 de out. 2016.