
O QUE SE VÊ NO CERRADO

por Agnaldo Farias

Se é fato que um artista muda, que fique claro que ele muda em função de sua obra, por imposições dela, por caminhos que ela só concede ao ser construída, o que se faz frequentando materiais e instrumentos, e é por eles que ela vai se abrindo em alternativas que o artista sequer imaginava de antemão, até porque, nesses casos, nunca se sabe exatamente o que se quer. Parafraseando Paul Klee, “o artista sabe tudo, mas só quando acaba”. Assim será mais acertado afirmar que o artista não muda por si só mas, sim, na construção de sua obra. Formulação que serve para dissipar de uma vez por todas esse grande mal entendido que consiste em supor que de um lado estamos nós e de outro o mundo e, mais do que isso, que prevalecemos sobre ele. Convém não esquecer que o mundo, ponto de meu apoio em sentido amplo, é o que me move. Movo-me nele e por causa dele. E é por seu intermédio, no contato com a matéria variada, dando-me conta de suas idiosincrasias, aprendendo sua maneira de ser, que eu me faço.

Como argumenta Joseph Brodsky, a biografia de um poeta “está em suas vogais e sibilantes, em sua métrica, em suas rimas e metáforas”(1), raciocínio que, em se tratando de um músico, deve ser pensado na maneira com que ele lida com os timbres, alturas e durações, prevendo sua florescência nos instrumentos musicais, em seu controle do silêncio e em sua capacidade de articulá-lo com o som; no pintor traduz-se numa história pessoal que se monta já a partir da escolha do tamanho do papel ou da tela, do campo – não necessariamente branco –, retesado ou não em bastidores de madeira, de pé, fixado sobre o plano vertical da parede ou aberto sobre o chão como uma piscina aparentemente seca, inenfática somente para aqueles que não sabem ver, e que ele ousa desafiar armado de cores que podem vir em pó ou misturadas ao óleo, solvente, pincel, lápis, mão, sabe-se lá do que mais, dado que virtualmente infinitos os meios que se pode fazer uso com a intenção de fazer com que algo medre ali. Cada decisão é uma forma de entrar num jogo repleto de variáveis. E por isso toma sempre muito tempo. Haja visto os dois anos que o grande Alberto da Veiga Guignard, em sua classe de pintura na Academia de Munique, passou exclusivamente desenhando com esse lápis áspero que é o 2H. A matéria é sovina em suas lições, ao menos foi isso que Osman Lins aprendeu da conversa com o barbeiro, fascinado ao perceber o apuro com que ele amolava a navalha: “Demora-se muito a aprender a afiar uma navalha?”, “Onze anos”, “E com dez já não sabia?”, prosseguiu Osman, intrigado com a extensão da porfia; “Sabia não senhor, demorei onze anos!”.

O processo de trabalho de Siron Franco confirma essas duas idéias. Sua obra mudou e, com ela, ele. Mas levou tempo. Vários anos para que ele obtivesse esse resultado de agora que significa a sua plenitude como artista. Ele prossegue na figuração, mas muito distante da figuração de outros tempos, onde as figuras ainda que monstruosas, eram mais identificáveis, afeitas ao que então se esperava de alguém entrincheirado no Realismo. A novidade pode ser resumida ao seu avizinhamento da abstração o que, por outro lado, é um modo de reduzir a complexidade da operação pictórica, impossível de ser tratada a partir de categorias tão simplistas. Mas é fato que o público acostudou-se com a linguagem de raiz expressionista alimentada por uma ampla gama de símbolos, pródiga na representação de deformações psicológicas, da bestialidade que desemboca em massacres e nas variadas formas de violência perpetradas sobre gentes, bichos e o meio ambiente. Foi graças a esse talento que Siron Franco transformou-se numa celebridade, não apenas em

Goiânia, onde cresceu e onde vive, mas no nosso país. Notoriedade que começou a ser atingida nos anos 70 quando, depois de sucessão de prêmios coroada com a premiação na Bienal de 75, sua obra foi associada ao Realismo Mágico literário. Mais uma construção de conveniência do que um movimento propriamente dito, o Realismo Mágico na altura fazia praça pelo mundo afora, particularmente na Europa, onde o rótulo caía como uma luva à expectativa de que a América Latina, na qualidade de continente exótico, fosse uma alternativa a racionalidade ocidental.

Mas não foi somente por causa de sua obra plástica que Siron Franco se tornou tão conhecido. Também jogou peso decisivo seu compromisso como cidadão, sua incansável e sempre rumorosa adesão às tantas causas tristes de que nosso país é pródigo e que ele, ao contrário de outros artistas que silenciam – talvez menos por conveniência do que pela crença de que, afinal, a arte pouco pode contra um mundo sórdido – não hesitou em agir. Uma ação pautada através de obras públicas, obras situadas entre o estético e o publicitário, grandemente responsáveis pelas ressalvas que uma parcela da crítica lhe faz mas que ele, consciente disso, resolve fazer assim mesmo, movido por um sentimento de responsabilidade, um princípio de engajamento às causas sociais que lhe foi inculcado desde cedo, do pai que lhe deu as bases de uma educação fundada no respeito a natureza à luta clandestina contra a ditadura militar, e também pela certa compreensão de que é frequente a mídia dar mais atenção a um fato plástico do que a uma passeata.

O público, alguns de seus antigos marchands, colecionadores e amigos recusam-se a entender o que lhes parece abandono de uma imaginação prodigiosa, de sua capacidade de produzir imagens fortes, im-pregnantes, como as que nos sobram de alguns pesadelos e que prosseguem vigendo em plena luz do dia, assombrando-o. Não que seja assim. O artista não arrefeceu sua capacidade, tornou-se, ao contrário, mais sofisticado e suas colocações – antes mais imediatas, agora, lastreada por sua maturidade no aprofundamento da linguagem pictórica – ganharam ressonâncias míticas, o que alguns críticos notaram e perceberam como avanço.

Vale lembrar o comentário de Ferreira Gullar, destacando um outro nível de leitura da obra do artista, “talvez o mais importante por ser aquele que tudo incorpora: é a obra enquanto pintura mesma”. E continuava afirmando que “há que considerar que, se ele partiu de uma linguagem figurativa que não despreza o vínculo com a realidade e se valeu dela para imprimir “realidade” as suas figuras de pesadelo, foi aos poucos, libertando-se desse compromisso “realista” para a observação daquele que é um de nossos mais importantes críticos, além de assíduo interlocutor de Siron Franco, é a certeza que esse outro nível de leitura ao qual ele se refere é, e não talvez seja, o mais importante. Sobretudo por aquilo que o artista nos apresenta agora e que passarei a tratar em seguida. Antes, contudo, devo alterar o leitor da dificuldade de abordar uma obra que reúne um grande número de variáveis. Pretender apresentá-los todos equivale a prometer apropriar-se de um campo matricial que ultrapassa qualquer expectativa possível, sobretudo se se tem em mente o âmbito deste texto, necessariamente breve. A obra de Siron Franco é complexa e seu exame forçosamente demorado. Irei, pois, com cautela, proceder a uma verificação de natureza ensaística, isto é, um bosquejo que consistirá na marcação de alguns pontos a meu ver cruciais para a compreensão dessa obra, mas sem a inútil pretensão de esgotá-la. Por outro lado trago a lembrança das palavras de Octavio Paz para quem “coisa e palavras sangram pela mesma ferida”. (3)

O ATELIÊ DO CERRADO

Em seu amplo ateliê situado numa encosta suave de um município vizinho de Goiânia, num lugar que antigamente era conhecido como Refúgio das Antas, o artista chega a enfrentar por volta de vinte telas a cada vez (isto sem contar as noites em que, com a família dormindo, preenche a insônia com desenhos e aquarelas, mais as viagens que o desterram do curral onde ele faz suas pinturas). Telas que, às vezes, levam meses para serem realizadas. Foi o que aconteceu nessa exposição de agora, e vale a pena chamar atenção para o fato de que esta é a primeira inédita que ele realiza em mais de dez anos (a exposição de 1999 realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, foi constituída em sua maior parte de obras produzidas nos anos 80 e até meados dos 90). Pois bem, das várias dezenas de telas preparadas, sessenta chegaram ao processo de seleção final, número que foi reduzido para quarenta e quatro, ao menos na altura em que este texto foi escrito. De volta ao seu processo de enfrentamento de vinte telas de cada vez, deve-se considerar que além delas terem um formato grande, algo ao redor dos dois metros de altura por outro tanto de largura, o artista, como se isso não fosse suficiente, interessado nas regras de um jogo composto por dois tabuleiros – não é de um jogo que se trata? – duplicou o tamanho de grande parte deles, trabalhando na maior parte do tempo com duas telas, uma emendada na outra, ou seja, dípticos que alcançam de três a quatro metros de largura. Essa opção, na qualidade de um importante recurso que ele emprega para a construção de sua pintura é mais um lado de exigir atenção e, como não poderia deixar de ser, tempo e que, por isto mesmo, merece um breve comentário.

A LIÇÃO DO QUADRILÁTERO

O uso do díptico justifica-se menos por uma questão técnica do que por um interessante problema pictórico. A menção ao aspecto técnico refere-se ao fato da pintura realizada em duas, três ou mais partes, polípticos, enfim te a ver com as facilidades de transporte e manipulação garantida por seu formato retrátil. Considerando que as obras de arte, ao menos em princípio, não são feitas para permanecer nos ateliês dos artistas, a atenção quanto às modalidades de transporte é uma medida aconselhável. Prova disso foram os anos 80, cuja súbita vaga de pinturas de grandes dimensões trazia uma grande incidência de dípticos, quase todos projetados para entrar pela diagonal da porta dos aviões de cargueiros. Com isso, confirma-se o papel jogado pelas limitações mais comezinhas no âmbito dos processos criativos.

Já no tocante ao problema pictórico a questão é de outra ordem. Trata-se da compreensão da pintura como uma narrativa que, como tal, alimenta-se do conflito entre dois ou mais focos no interior de um campo quadrilátero, intensificado pela ampliação da largura da tela. Sob este ponto de vista, o método de trabalho de Siron Franco em parte desses dípticos, aproxima-se daquilo que o cineasta russo Serguéi Eisenstein conclui sobre a montagem – a seu ver, a essência senão de toda, ao menos, da sua cinematografia – e que ele deduz de sua instigante análise da estrutura da escrita ideogramática japonesa, exemplificada no “esplendor do efeito imagístico” obtido pela colisão entre signos altamente condensados, típicos de duas das formas mais lacônicas de poesia: o *hai-kai* e a *tanca* (4). Segundo Eisenstein poemas como este a seguir, de Bashô,

Um corvo solitário

Sobre um galho sem folhas,

Uma noite de outono.

Juntam-se a orientação dada aos japoneses pelo ensino de desenho para as crianças que, divergindo da tradição ocidental que consiste em mandá-las desenhar algo ocupando o centro do papel com algum objeto visto em sua totalidade, prescreve o “recorte” de um conjunto, por exemplo, de um ramo de cerejeira, por meio de unidades compositivas – um quadrado, um círculo, um retângulo -, fragmentos que segundo o cineasta correspondem a enquadramentos de tomadas, vale dizer, um movimento similar a uma das tendências básicas do cinema em que “a câmera [...] vai “selecionando”: organização por meio da câmera. O corte de um fragmento da realidade com o machado da lente”. (5) Assim, ao invés de uma narrativa linear que procede através de encadeamentos de situações, tem-se uma narrativa que se dá a partir da aproximação de termos conflitantes, irradiadores de sentidos para além de cada um deles isoladamente.

Com “Ciclo da vida” (dois metros de altura por dois e sessenta de largura), entre outras telas, como “Pop star”, “Lembrança de Londres”, “Ano e homem”, Siron Franco demonstra exemplarmente o que é capaz de extrair desse recurso. Composta por duas partes, uma delas de largura ligeiramente menor do que a outra, sendo que aquela situada à nossa esquerda, a parte maior, é ocupada por largas pinceladas de um marrom carregado de vermelho sob um fundo branco, enquanto a parte mais estreita, à nossa direita, é integralmente recoberta pelo mesmo marrom apenas que mais fechado, resultado de sua aplicação em camadas sucessivas. Isto num primeiro momento, porque logo em seguida nota-se no alto dessa segunda parte um pequeno círculo branco, lua diminuta que balbucia sua presença rodeada de marrom por todos os lados. À expansividade do branco contrapõe-se a densidade do marrom. Se o branco é mais aéreo, até porque puro reflexo luminoso de todas as cores, o marrom – e aí não há como escapar da conexão que deles fazemos com a terra – retrai-se como a melhor definir seus limites. A espacialidade ostensiva do branco parece adequar-se à perfeição como arena onde o gesto pode se exaltar. E é isso que efetivamente temos aí. A porção branca recebe o impacto de uma coleção de gestos, uma coreografia sincopada de pinceladas curtas que varia de movimentos circulares a outros mais espichados, todos eles realizados de uma vez só, o que se nota graças a delicada variação de transparência de cada uma delas, resultado da inevitável variação de pressão do punho do artista, além da textura linear deixada pelos rastros das cerdas do pincel que ele tem nas mãos.

Há algo de fálico nesta maneira de fecundar o branco da tela, deixá-la ocupada por formas orgânicas, biomórficas, como sementes que rebentam pelo efeito do calor e que se prolongam em distensões repentinas como se estivessem a beber a vida aos goles. Mas passado o encantamento inicial, o aprisionamento dos olhos por essa música tumultuada feita pela sobreposição de volutas e torneios de marrom sobre o branco – o lado integralmente marrom, aparentemente homogêneo e sisudo – chama-nos para perto de si. O convite é irrecusável. Não vemos, somente pressentimos que algo acontece naquela superfície: a aproximação revela-nos o contrário de um plano compacto em seu sono: um campo quadrangular encapelado, um mar encrespado por um rumor de vórtices espalhados por toda sua extensão. Há vida no embate entre cores, há vida dentro de cada cor. E o gesto que empunha o pincel é a instância capaz de desencadear este movimento. Agora sabemos. Assim foi e assim continua sendo para Siron: o gesto, o gráfico, é a versão mais pontiaguda das nossas ações frente ao mundo. E, diante de “Ciclo da vida”, diante desse embate entre a pureza do branco e a mácula do marrom, que aqui comparece sob a via explícita do gesto que empunha o pincel, já não sabemos onde os termos principiam ou se encerram, já não sabemos se o plano branco situado à nossa esquerda será inteiramente ocupado pelas pinceladas marrons que por ora estão isoladas umas das outras mas cujas configurações sugerem expansões futuras, ou se o branco ilhado como um farol no alto da porção à nossa direita corresponde ao ponto de fratura de um território que até então se pensava inconsútil, mas que será inevitavelmente engolido pelo transbordamento do branco.

O CORPO DA OBRA / O CORPO DO ARTISTA / O CORPO DO ESPECTADOR

O uso frequente do díptico nessa nova série de pinturas explica-se também como uma radicalização do interesse do artista em se valer de composições que se estruturam a partir da tensão entre um plano horizontal distendido e faixas e planos verticais, como acontece em “O aliado”, “Encontro”, “A primeira página”, “Anjo e homem” e “Da natureza” a ser analisada logo adiante. Assim, se por um lado o uso de dípticos ou de telas retangulares deitadas vai ao encontro de seu gosto em experimentar espaços pictóricos horizontalmente expandidos, capazes, em função de sua escala grandiosa, de propiciar um efeito “paisagem”, como se o espectador estivesse diante de uma linha de horizonte, o uso de uma linha de horizonte, o uso de linhas ou planos verticais, por sua vez, serve para estabelecer uma tensão com essa mesma horizontalidade. São também inúmeros os exemplos nessa direção mas, no tocante ao uso de elementos verticais, “Sete verticais para Amilcar de Castro”, tela que o artista relutou a incluir na exposição pela suspeita que seu despojamento excessivo, algo que indubitavelmente não corresponde ao seu comportamento habitual, destoasse do conjunto ou, pior ainda, significasse falta de assunto. Pois a meu ver, esta tela representa o modo peculiar como o artista goiano incorporou a lição de seu grande amigo, Amilcar de Castro, o artista que, entre todos nossos artistas, melhor demonstrou a ética contida em cada gesto. Segundo a precisa leitura de Rodrigo Naves sobre a obra do artista mineiro, “há nesses trabalhos uma ética do risco, a nos lembrar permanentemente que a vida envolve uma irreversibilidade ameaçadora, pois gestos e práticas produzem desdobramentos incontornáveis”. (6)

“Sete verticais...” resume-se a sete largas pinceladas azuis, claras e luminosas, realizadas sobre uma tela de formato vertical e dotada de dois metros de altura por um e meio de largura. As linhas atravessam de ponta a ponta toda a extensão do campo branco em desenhos suavemente sinuosos, traíndo a variação do gesto tentando acompanhar a verticalidade do corpo daquele que o realiza. Em Amilcar, os gestos eram dois e significavam dois princípios fundamentais de formalização. A partir do corte e da obra, ambos realizados sobre o ferro, o artista obtinha um volume de onde até então só havia um plano. Em Siron, o gesto cumpre um princípio de similitude entre a relação que o corpo, instância teimosamente vertical, estabelece com o mundo, não obstante a força que nos impele para baixo. Que a pincelada seja azul é sintomático. A vertical que conecta o chão, onde estamos, ao céu, alimenta-se de seu desejo de imensidão. Mas somos frágeis, ostentamos a materialidade precária com que Giacometti moldou seus homens longilíneos; porque somos tíbios e transparentes, a luz nos atravessa; vai daí, como escreveu Carlos Drummond de Andrade sobre si mesmo, que se “caminha melancólico e vertical”.

Feitas as contas faz mesmo sentido que Siron Franco desconfiasse da qualidade dessa pintura em particular – embora, para mim, ela fosse inequívoca, o que inclusive serve para reforçar a fertilidade que uma interlocução pode ter para um artista que, no geral, persevera no silêncio e na solidão. É que no geral, ao menos até alguns anos atrás, suas pinturas, como todo o conjunto de sua obra, incluindo aí suas ações extra ou para-artísticas – refiro-me as suas inúmeras manifestações de cunho político – tinham uma estreita e mais evidente ligação com a vida no que ela tem de mais palpável e urgente. Quanto a isso houve uma troca efetiva entre metáforas lancinantes por soluções ambíguas e sutis. Se “Sete verticais...” é um exemplo dos mais exigentes, “O livro da vida”, não fora a concessão de um título tão eloquente, atinge-nos em cheio ainda que não saibamos exatamente do que se trata. Trata-se de uma pintura também alagada horizontalmente (dois metros de altura por três de largura) com a vocação de um livro aberto, um livro em cujas páginas abertas escorre uma chuva espessa com a coloração de sangue seco. O véu de linhas cai do alto e o seu acúmulo é o responsável pela criação de uma camada horizontal compacta, semelhante ao chão. O espectador sente-se

acolhido pela obra que se estende até ele por sua nítida alusão senão a paisagem à memória da paisagem. Os olhos acompanham incessantes os desenhos delicados das linhas finas ao mesmo tempo em que se agarram aqui e ali em pontos dourados, as armadilhas de captura da nossa atenção que o artista habilmente espalhou pela tela.

DA PINTURA DA NATUREZA / DA NATUREZA DA PINTURA

“Da natureza” (tela de um metro e sessenta de altura por dois e quarenta de largura), exarada em uma solução plástica singular, é um exemplo superior no que diz respeito ao trato de questões ligadas à vida. Aliás, temos aqui um caso em que o díptico serve fundamentalmente como fator de expansão horizontal da tela, uma vez que na prática ele não passa de acontecimento muito discreto. Explicando, o limite entre uma tela e outra não é claramente percebido em razão de um tratamento ruidoso, que recobre a pintura em toda sua extensão unificando suas duas partes. Esse estratagema capaz de unificar aquilo que, em princípio, está separando é, diga-se de passagem, um recurso dos mais frequentes. E se nesta tela ele acontece sob a forma de uma textura dramática que se esparrama uniformemente, há casos em que um plano de cor é o denominador comum. Ainda que a estrutura em díptico seja eclipsada, “Da natureza”, por outro lado, mantém e, até mesmo, amplia a criação de uma narrativa a partir da colisão de dois elementos. Visto da esquerda para a direita, o primeiro quarto da pintura está reiterado por uma “moldura” retangular realizada em subtons de marrom e vermelho sobre azul, um campo dentro do qual adivinha-se a silhueta de um corpo humano aureolado em toda sua volta por uma tonalidade avermelhada. Já na extremidade direita da tela, resguardada por uma “moldura” de forma e cor similar à outra, vê-se os contornos azuis de um peixe com a mesma proporção da silhueta humana, ambas praticamente com a mesma altura da tela. Não há como não atentar para a aproximação entre homem e peixe. A homologia entre seus corpos, a equalização entre homem e animal, a paixão entre o caçador e o caçado. Repare-se que essa aproximação também se dá pelo já referido tratamento ruidoso, uma tessitura constituída de planos e linhas marrons lavrados irregularmente mas com o ritmo das escamas dos peixes, com a lógica das pelagens dos animais; padrões que se repetem de modo aparentemente aleatório mas que lhes são tão característicos. Tudo é a mesma coisa, todos têm a mesma pele, diz-nos Siron. Se o homem é vertical, o peixe também é. Mas se o peixe pescado é quem jaz sobre o chão também o homem está deitado.

GESTOS E MÃOS

“Da natureza” é útil para nos chamar a atenção à notável solução plástica através da qual o artista aproxima o homem do animal, expressa na pincelada/escama, uma sucessão de pequenos losangos obtidos através da posição do pincel entintado com uma solução pictórica quase líquida, patente no modo como ela escorre pela tela ao sabor da gravidade, assim que o pincel sai de cena. Com a aproximação da tela, um impulso frequente que temos ao contemplá-las - dado que passado o primeiro impacto vemos nos dando conta da existência de uma miríade de acontecimentos subterrâneos - percebemos que sobrepostos as pinceladas às vezes por baixo delas, dadas a ver pelo efeito de velaturas delicadas, deparamo-nos com as marcas da mão do artista, as impressões de suas mãos espalmadas.

São várias as telas em que o artista imprime suas mãos. Um procedimento que serve para sinalizar senão seu descontentamento em relação ao que podem seus pinceis, ao menos uma nítida indicação de seus limites. E note-se que todas essas pinturas de Siron Franco poderiam ser analisadas exclusivamente pelo ângulo dos gestos empregados em sua consecução. De fato, o artista utiliza-as como base para um ver-

dadeiro inventário deles. O exercício gráfico varia da limpeza escandida das pinceladas “Ciclo da vida”, ao emaranhado de “Segunda-feira”; do ritmo sincopado de “Vento ao leste”, onde um mosaico composto por tijolos de pinceladas brancas, rosas e roxas, sobrepõem-se umas às outras, à escritura frenética e desatada de “Relação”, onde as pinceladas rápidas que, graças a pouca quantidade de uma tinta extremamente diluída, deixam à sua passagem rastros esgarçados gotejamentos e borrões; há ainda o movimento expandido e seguro de “O encontro”, onde se acompanha a regularidade das linhas grossas verticais sangrando acima e abaixo do campo pictórico, um vívido contraste com as florações obtidas por gestos circulares de “Interno” e “Interno no. 2”.

Há nessas telas ritmos e estruturas organizadas como explosões desenfreadas, uma visão irisada da potência erótica do gesto entendido como exercício de fecundação do mundo, instância pela qual deixamos nossas marcas nas coisas, inscrevemos nosso rosto nelas, modificamo-las ao mesmo tempo em que modificamos.

A impressão das mão espalmadas, tal como ostensivamente se verifica em “A visita”, “Pop star”. “Sobre o couro do boi”, “Noite vermelha”, opera um regresso do gesto ao tempo imemorial, forma primeva do homem afirmar sua presença no mundo frente a si mesmo e aos outros, de algum modo fazendo-a durar para além de sua própria vida. Esse mesmo mergulho no passado leva a construção de uma tela como “Arcaico”, em que em uma forma semelhante a um instrumento de madeira ornamentada por uma cadeia de incisões é representado como um emblema heráldico.

Mas o recurso das mãos impressas, analisado sob o ângulo das aproximações que o artista estabelece entre os homens e as coisas que o rodeiam, encontra eco nos padrões que os animais ostentam em suas peles, tema de uma série memorável realizada em meados dos anos 90. Assim como as pelagens não se confundem umas com as outras, nossas digitais nos são particulares. Uma lição de resto aprendida na infância, quando o menino Siron era levado pelo pai, filho de índio, cerrado afora, para ver os animais de perto, animais que o pai capturava apenas para mostrar ao garoto, soltando-os em seguida.

Foram lições como esta, que o artista carrega consigo como se fora um tesouro, que o levou a perceber que, a maneira do que pretendeu demonstrar com algumas dessas telas que de longe oferecem uma cor homogênea e que de perto revelam redemoinhos, a pele da onça preta possui, sempre em preto, as mesmas manchas com desenhos no formato da letra G e o da letra O, das outras de pelagem amarelada. Diante dessa constatação o artista pondera que não se pode dizer que agora o seu trabalho seja abstrato, o que há é a aguda consciência de que tudo é afinal, construção, re-elaboração dos dados oferecidos pela natureza.

O QUE SE VÊ DO CERRADO?

Gestos e mãos impressas, isolados, sobrepostos ou embaralhados num amálgama indifuso, protagonizam essas pinturas, são a carne das imagens e a substância através da qual as cores se manifestam. A presença do grafismo, um dos aspectos fundamentais das pinturas de Siron Franco em todas as épocas – a outra é o uso ousado e franco das cores – seria, além do impulso atávico de formalização, mais uma herança de sua vida no cerrado, do cultivo de sua sensibilidade num ambiente seco e plano, onde a ausência de umidade impede a formação da névoa que na distância embaça os objetos encobrendo seus detalhes, dissolvendo seus limites, fazendo com que se confundam uns nos outros. O mundo úmido é um mundo em suspensão, disperso em água. No mundo seco as coisas findam em si mesmas, têm bordas escandidas, valores claros. A paisagem evaporada traz as coisas para perto, torna visível a geometria entrecortada das árvores e dos arbustos esgalhados, fincados no horizonte. Nela, os insetos são reduzidos a fios de arame.

Talvez o exercício constante de não ser esmagada pelo sol e pelo azul do céu é quem garante aos seres e vegetais do cerrado sua carne compacta, pétrea e orgulhosa. E a atenção a esses predicados talvez seja mesmo, como acredita o artista, o principal responsável pelo fato do Brasil Central ter tão bons desenhistas, fato que se confirma na geração mais nova. Seja como for, é preciso reconhecer que desenho tanto é traduzir uma ideia – desenho/desígnio – como também reter do visível – to draw – seus elementos essenciais, seus contornos e estruturas. E Siron Franco percorre essas duas vertentes com a mesma volúpia e avidez. Afinal, essas coisas que ele nos traz existem ou não existem? São coisas vistas, inventadas ou entrevistas das camadas de gestos que ele deposita sobre o branco virgem das telas, como essas cabeças humanas e de bichos que irrompem como fantasmas no interior de suas telas? Como essas traves verticais de “Encontro” que interrompidas por outras traves angulares, transformam-se num grupo de pessoas? Como os três rostos delineados em amarelo, suficiente para que acendam dentro da atmosfera soturnamente roxa de “Cruzeiro do Sul”?

Mesmo nas telas resultantes de ações plácidas, mais conformes, responsáveis por grandes planos enfaticamente coloridos, há sempre o que se ver desde que se conceda tempo a contemplação. São telas que nos pedem calma e que se abrem somente ao olhar desarmado. Assim procedendo elas como que se animam, mostram-se perturbadas por irrupções cromáticas, acontecimentos que só se dão pelo trânsito do corpo diante delas, percebendo a ação discreta da luz incidindo em sua superfície. O efeito ainda é mais intenso no caso dos planos manchados, ativadores da nossa imaginação, cuja visita traz à tona um sem número de figuras.

Embora fixado em Goiânia, Siron Franco mantém seu espírito nômade, como ele mesmo gosta de dizer; adaptável a outras situações e lugares. Mas seu modo de ver as coisas, o compromisso com o mundo em que vive e que ele atualmente comenta por vias transversas ao Realismo de outros tempos, mantêm-se, mais do que incólume, depurado. Filho do cerrado ele segue desenvolvendo sua capacidade de ver à distância, seja no espaço ou no tempo. Mas não porque tenha aprendido com ele. O cerrado, como a pedra do Sertão de João Cabral de Melo Neto, não ensina nada, o cerrado, um cerrado de nascença, entranha a alma. Ele aprende, isso sim, conforme foi dito no começo, com sua pintura, fazendo-a intermitentemente, atendendo seus comandos, e é por isso que devemos respeitar seu movimento, com o mesmo respeito que repetimos o memorável verso de Candeia: “Deixe-me ir, preciso andar...”

NOTAS

1. Joseph Brodsky – O som da maré, In: Menos que um. São Paulo: Cia das Letras, 1994, pg. 97
2. Ferreira Gullar – A pintura de Siron Franco. In: Siron Franco. Catálogo de exposição. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, 1999, pgs 22/23.
3. Octavio Paz – O arco e a lira. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1982, pg. 35
4. Sierguéi Eisenstein – O princípio cinematográfico e o ideograma, In: Haroldo de Campos (org.) – Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem. São Paulo: Edusp, 2000. Pp. 149/166
5. Idem, pg. 163.
6. Rodrigo Naves – Uma ética do risco, In: Alberto Tassinari (ed) – Amilcar de Castro. São Paulo: Tangente, 1991, pg. 13.

A PINTURA VIDA DE SIRON FRANCO, 1996

por Ferreira Gullar

O hábito, que nos é imprescindível para viver, contraditoriamente embota o fio das lâminas da vida e da arte. A própria arte já é, ela mesma, uma ruptura com o hábito, uma linguagem contundente que nos aguça a capacidade de perceber e sentir. Apesar disso, nos habituamos com ela e, de repente, já não reagimos a seus estímulos. Há que, a certa altura, descondicionar nossa relação com as linguagens que antes nos atingiam. Por isso mesmo, cabe, neste momento, nos perguntarmos: quem é esse pintor chamado Siron Franco? E a partir dessa pergunta, esquecermo-nos do que sabemos a respeito dele, do que já pensamos e dissemos sobre ele, para tentar ver seus quadros como pela primeira vez. Aliás, assim é necessário que sempre se veja a obra de arte, para que escutemos o que ela efetivamente fala. No caso da pintura de Siron Franco, o que nos mostra essa percepção primeira? Mostra-nos uma mistura de gente e bicho. Antes de qualquer conceituação, é isto o que vejo: *figuras humanas misturadas com antas, tamanduás, toupeiras*. Mas percebe-se que nem sempre essa mistura se dá de um mesmo modo e nem sempre com um mesmo sentido: ora denuncia a crueldade e a leviandade humanas, que massacram os animais por razões fúteis ou comerciais; ora acusa a relação profunda, ou cultural ou simbólica ou existencial: neste quadro, há ecos da mitologia indígena, na qual os bichos desempenham sempre importante papel; neste outro, a ressonância insondável das metáforas do inconsciente ou a relação originária do homem e dos animais no seio obscuro da natureza.

Mas há ainda outra face nas relações entre homem e bicho na pintura de Siron: o seu vínculo regional, geográfico, de obra do Brasil central, mais próximo das matas densas, do Brasil ainda ligado às suas origens imemorais, a seus mananciais, a seus barulhos naturais, mais próximo do homem que está próximo dos bichos e desses mistérios profundos e mais próximo da cultura primeira deste país. É o lado da obra de Siron que é memória do Brasil, eco das vozes mais arcaicas de nossa história, vinda de tão longe e feita todo dia.

Há, porém, outro nível em que pode ser lida a obra de Siron – e talvez o mais importante, por ser aquele que tudo incorpora: é a obra enquanto pintura mesma, enquanto linguagem.

E o que percebemos à primeira vista, neste outro viés de percepção? Uma enorme riqueza de elementos cromáticos e formais. Esta é a constatação mais imediata: embora em todas as telas de Siron Franco haja qualquer coisa que é constante e que as identifica como sironianas, sua obra não se caracteriza pela coerência estilística e temática definida. E aqui tocamos uma peculiaridade de sua pintura: ela é temática, ou seja, ela fala de algo que está fora dela. Não está fechada em si mesma, auto-referente. Fala da nossa pecuária, da mulher do taxidermista, do pecado original, da roda da vida, do amante da manicure, de David e Golias, do circo, do fabricante de armas, do travesti... Ora sarcástica, ora poética, ora alegórica. O que a torna peculiar, porém, não é a tematicidade e sim o modo como Siron a opera: a pintura fala do mundo transformando-a em pintura, e o comenta, o satiriza, o alegoriza em termos pictóricos, ou seja enquanto cores, linhas, planos, figuração. E mais, é em função de falar o que fala que ele inventa a pintura, reinventa a linguagem pictórica. Exemplo: *Diálogo entra a rainha e o súdito*, que leva à divisão da tela em duas partes contrastantes, sendo que uma é trabalhada como pintura e a outra como desenho; O exercício da censura, que se expressa numa atordoante figura “cheia de olhos”, como uma nova besta apocalíptica; O apicultor, fascinante criação de

uma figura que nos desconcerta pelo que tem de inusitado e pictoriamente belo. Os exemplos se sucederiam infinitamente, já que a pintura de Siron Franco é essencialmente isto: a mútua e simultânea transformação dos seres em pintura e da pintura em seres... pictóricos.

Poucos pintores brasileiros são tão indiscutivelmente pintores quanto Siron Franco. Ele é, sob este aspecto, um fenômeno especial na arte brasileira. Tendo absorvido a experiência da moderna linguagem pictural, e surgindo no momento em que as poéticas abstratas (tanto a construtivista quanto a informal) perdiam impulso, Siron imprimiu à sua pintura um caráter pessoal incontestável que, ao longo dos anos, só fez depurar-se e tornar-se mais e mais original.

Há que considerar que, se ele partiu de uma linguagem figurativa que não despreza o vínculo com a realidade e se valeu dela para imprimir “realidade” a suas figuras de pesadelo, foi aos poucos libertando-se desse compromisso “realista” para ampliar extraordinariamente os limites de seu idioma de pintor. De fato, Siron foi acumulando descobertas e invenções, que ele usa ora alternadamente ora simultaneamente, com uma liberdade e irreverência que são a marca de seu talento fora do comum. Essa capacidade de reinventar a linguagem da pintura a cada instante é o que torna um dos mais criativos artistas contemporâneos. A marca específica do talento de Siron, que o identifica como um pintor – homem que reinventa a imagem do mundo – é esse poder mágico de tudo transformar em fala pictórica: desde as figuras de gente e bichos até os objetos e coisas (facas, óculos, casas, *manteaux*, sapatos, unhas, cabeças, chapéus) como também as manchas, os traços, os rabiscos, os números, as letras, os triângulos, os cubos. Enfim, ele se movimenta com inteira liberdade nesse universo de formas, signos e símbolos, que se situa entre o mundo real e a obra, uma espécie de zona uterina ou nuvem galáctica, onde se gestam astros e constelações pictóricas a que dará existência. Por isso mesmo, a obra de Siron Franco está permanentemente em transformação, realizando uma alquimia que muda as formas do mundo em linguagem de sonho, mesmo quando ela é denúncia e protesto.

A grande revolução moderna na arte deu-se com o cubismo, quando a pintura deixou de criar a obra a partir da natureza e passou a criá-la a partir dos elementos pictóricos: das linhas, das cores, da matéria. Essa mudança, que inverte radicalmente o procedimento do artista, foi expressa numa frase célebre de Juan Gris: “Cézanne, de uma garrafa vazia fazia um cilindro; eu, de um cilindro, faço uma garrafa”. Conquistara-se a autonomia da linguagem pictórica, com relação aos motivos, tema e técnicas.

As cores, as linhas, as manchas, os planos, a matéria, enfim, os elementos da linguagem da pintura ganharam autonomia e tornaram-se os vocábulos de um idioma silencioso. De posse dele, o pintor passou a construir seu discurso que, não se propondo mais a ser o reflexo simétrico do mundo concreto, propõe-se a ser a invenção de um mundo imaginário, que dialoga com aquele. Essa autonomia, que transforma a pintura em uma linguagem equivalente à linguagem verbal do poeta, deveria conduzir a pintura a tornar-se essencialmente temática, uma vez que, como idioma, ela pode falar não apenas do mundo visível mas de todos os outros aspectos do real: as questões morais, afetivas, políticas, sociais, como igualmente os mitos, os sonhos, as utopias. Não obstante, não foi esse o rumo que preponderou no curso da arte contemporânea. Pelo contrário, ela tendeu ao formalismo, à autofagia, à desintegração da própria linguagem que acabara de conquistar; de fato, por não querer, ou não poder, falar do mundo extrapictórico. Nesse sentido, a experiência de Siron é, além de fecunda, instrutiva: ele aponta para o caminho que não conduz à morte da arte mas à sua revitalização; aponta para o reencontro da pintura com a vida, a única fonte efetivamente inesgotável da criação artística.

A ligação com a vida é um traço da própria personalidade de Siron, sempre presente, sempre atuante, buscando interferir no processo social e político. Esse traço “participante” do cidadão – do pintor – se expressa em manifestações que às vezes extrapolam a linguagem da pintura para se valerem de formas heterodoxas de expressão. Assim, as instalações que Siron criou sempre tiveram um caráter de intervenção imediata nos acontecimentos, seja denunciando o estado caótico e homicida do trânsito nas metrópoles brasileiras ou o alto índice de mortalidade infantil no país. A mais recente e notável dessas obras é o Monumento às Nações Indígenas, construído na periferia de Goiânia. Esse monumento, cuja forma exterior imita o mapa do Brasil, se vale da própria criatividade do índio brasileiro para assinalar o reconhecimento de sua contribuição à arte e à cultura nacionais. Ao concebê-lo, nos termos em que o concebeu, Siron Franco ao mesmo tempo desce às fontes imemoriais que também alimentam sua própria imaginação e sua arte.

Texto de Ferreira Gullar para a exposição PINTURAS, 1996, Escritório de Arte da Bahia, Salvador

ENTREVISTA: SIRON FRANCO

por Agnaldo Farias

“Retiro das Antas”, antigo nome do lugar, fica fora de Goiânia, num município vizinho. E é lá que fica o ateliê de Siron Franco, escondido numa encosta suave cheia de árvores, margeada por uma rua de terra batida que nesta estação de seca fica particularmente poeirenta. Apesar de distante, ousou dizer que todos os taxistas sabem chegar lá. Menos por dever de ofício do que por conhecimento e admiração daquele que talvez seja a personalidade mais conhecida de Goiânia. É claro que sem considerar Zezé de Camargo e Luciano, mas há que se levar em conta que música é um capítulo a parte.

Siron Franco é conhecido como artista e, mais do que isso, como um artista atento, engajado, diria até que freneticamente engajado na defesa de um sem número de causas; e não há dúvida que mesmo em Goiânia, cidade que se jacta de constar entre as sete cidades brasileiras com melhor qualidade de vida, existe um punhado delas, as nossas velhas conhecidas agressões, do meio ambiente até a agressão contra mulheres e crianças e, em se tratando das peculiaridades da região centro-oeste, o desrespeito às nações indígenas e seu extraordinário conhecimento da fauna e flora, e mesmo das inestimáveis lições de civilidade que eles têm a dar: Neto de avô índio, Siron sabe muito bem como é isso, vive na pele o dilema dessa fratura entre o homem que habita a grande cidade e a natureza, fonte de tudo, seiva de sua poética. E se faz uso de dotes artísticos orientando-o para intervenções públicas, várias delas realizadas na Esplanada dos Ministérios, em Brasília, para chamar a atenção para alguns dos cadentes problemas enfrentados pelo país, é também porque, acredita, a imprensa prefere antes uma obra plástica a uma passeata. Diz isto sem pretender conferir estatuto de obra de arte a essas manifestações, e também sem querer diminuir a importância dessa modalidade centenária de protesto, mas com o conhecimento de quem, já na adolescência, imprimia jornais em mimeógrafos e realizava pichações contra a ditadura com a rapidez de um calígrafo assediado pela iminente chegada da repressão.

Siron Franco sempre se dispôs e sempre se disporá a trabalhar a favor de uma causa, ainda que parte daqueles que acompanham seu trabalho vejam isso como um desvio, para não mencionar aqueles que vêm nisso uma forma de oportunismo político. Mas, descontado o preconceito ainda muito forte nestas plagas contra qualquer forma de realismo e a má vontade que impede alguns poucos de perceber os méritos do artista, o fato é que esse comprometimento está no sangue. E, no caso, o sangue vem de um menino de família simples, crescido em meio da violência, décimo terceiro filho de uma família onde só quatro foram criados, e que entre todos foi escolhido para estudar – medicina, naturalmente – com a perspectiva de, quem sabe, melhor garantir o sustento da família.

Mas em que pese o vigor com que Siron Franco se engaja na luta por um mundo melhor, é pouco perto do que ele dispense na construção de sua obra, o que, feita as contas, é o que mais interessa. A ele e a nós. E, para melhor entender seu processo, há que se considerar que, de tempos em tempos, ele incorpora a desconstrução ou mesmo a destruição, pura e simples de seus trabalhos. Só lembrar que até meados dos anos 60 ele queimava sistematicamente tudo o que produzia. Ou, como aconteceu recentemente, quando passou um grande lapso de tempo produzindo muito, mas sem mostrar quase nada. O que fica mais do que evidente

no enorme galpão coalhado de telas novas, entre elas as mais de trinta que ele acabou no último mês e meio e que junto com outras trinta, serviram de base para as selecionadas para essa exposição.

Essa exposição marca a volta de um artista que, na altura em que completou 60 anos, voltou depois de dez anos, um longo tempo efetuando um mergulho interior, uma inflexão que redundou num corte em relação ao que fazia e que já não encontrava razão e nem satisfação em seguir fazendo. Alguns de seus interlocutores mais próximos não compreenderam ou simplesmente, como amigos que são, temeram pelo que viria em função dessa nova trilha adotada pelo artista. Mas não sei o que fazer. O artista não consegue conter seu ímpeto em prosseguir pesquisando e, é claro, seu compromisso maior só poderia ser com sua obra e não com aquilo que fez preteritamente e tampouco com seus amigos. É o que ele deixa ver no depoimento que vem a seguir, onde expõe os fundamentos de sua poética, a maneira com que mira o mundo, a certeza de seu acerto, patente na maturidade desses novos trabalhos. Discuti minuciosamente essas telas com ele. E tenho motivos para crer que a partir de agora ele ampliará decisivamente seu já importante espaço dentro da cena artística contemporânea.

SF – Sábado cheio de sol em Goiânia.

AF – Siron, por que tanto tempo sem expor?

SF – Bom, a última exposição individual de pintura foi em 1995, no MASP, e naquela altura eu estava já há muito tempo querendo trabalhar em arte pública ao mesmo tempo em que achava que era o momento certo de dar um tempo e investigar outros caminhos dentro do meu próprio trabalho. Fui ficando nessa e quando vi já havia passado onze anos. O fato é que eu sempre fiz exposição a cada dois anos. Interrompi esse processo por estar mais interessado em fazer escultura, em trabalhar com a tridimensionalidade, e o tempo foi passando. Por outro lado, acho que basicamente o que eu queria era desembruxar-me de mim mesmo, renovar o vocabulário que eu vinha usando. E nesse aspecto o tridimensional foi importante porque acabou alimentando um outro lado da minha pintura.

AF – De que maneira você acha que o trabalho com tridimensionalidade alimentou sua pintura?

SF – Em primeiro lugar, considere que sou um pintor. Por conta disso, por exemplo, quando fiz a instalação “Intolerância”, composta por oitocentas e oitenta e cinco esculturas de pano, eu também trabalhei com cor. Fui comprando as roupas no brechó, constituindo um volume de oitocentas e tantas roupas e na hora de montar o trabalho a cor jogava um papel essencial, até porque as roupas têm cores, não é?

Na verdade esse trabalho deriva de um outro que eu fiz em Londres, em 1995, um trabalho feito por roupas e radiografias por dentro, a roupa no chão com a camisa aberta e, dentro dela, a radiografia e um objeto qualquer colocado no tórax, no coração etc. Foi aí que tive a ideia da instalação “Intolerância”. A bem dizer eu não queria esculpir, não sabia o que fazer mas sabia que não era uma coisa esculpida no sentido clássico. Aí, uma noite, cheguei em casa e no meio da correspondência vi um postal que trazia um desses manequins infláveis vestido. Então comprei estopa, cortei tudo picadinho de modo a poder encher; inflar a roupa. Já estava trabalhando com roupas, elas traziam em seu corte a memória de cada curva do corpo. Fiz isso sempre com a visão das relações cromáticas.

A escultura, o trabalho com volumetria, sempre me ajudou na pintura. Um outro exemplo disso foram as árvores da Vida, feita em aço, perto de Brasília, no Residencial Dom Bosco...

AF – As árvores com galhos de metal soldado?

SF – É. Exatamente. Eram três árvores, cada uma com uma solda e com um desenho diferente, todos eles

baseados nas árvores do cerrado, onde há uma diversidade muito grande delas. Isso também era um estímulo para a pintura. Lidar com outro material e outra espacialidade sempre fez com que eu voltasse com muita energia para a pintura, sabe? Também nesse trabalho a cor funcionou muito bem. Como o céu aqui é muito azul, eu fiz as árvores em vermelho. A prova é que quando você fotografa já consegue contraste entre céu e...

AF – E também tem aquilo que você falou que a secura do ar no cerrado faz com que você perceba o desenho das coisas.

SF – Exatamente. Como Goiânia tem pouca umidade, você olhando daqui para o horizonte chega a ver os galhos das árvores. Goiânia é uma cidade muito gráfica, razão pela qual temos tão bons desenhistas por aqui. Junte com essa coisa gráfica o fato do meu desejo de matar o meu trabalho dos anos 70 e 80 e você entenderá esses 11 anos de retiro como mergulho mais profundo na linguagem, entende?

AF – E houve muita cobrança? Muita expectativa por parte de marchands, colecionadores, mídia?

SF – Houve cobrança, claro. Acho que 40% dos caras que me apoiavam tiraram o time, quem comprava e deixou de comprar, entendeu? A minha sorte é que eu vendia nos Estados Unidos. E só agora é que os caras tão voltando, mas a maioria acha que eu entrei pelo caminho errado. Amigos meus ficam preocupadíssimos (risos). E eu pergunto a eles: “Como é que vocês não estão vendo isso? Aquele realismo de antes correspondia a um outro momento. Agora é a minha maneira de fazer e eu vou dizer uma coisa para vocês: é muito melhor do que aquilo que eu fazia antes”. De fato, aquilo não estava contando história nenhuma, aquilo foi uma história pictórica, claro, um momento que foi importantíssimo para mim ter passado por ele. Mas é assim mesmo, o próprio Justo [Justo Werlang, importante colecionador gaúcho] disse-me que certos trabalhos meus ele levou seis, sete anos para descobrir. Sempre foi assim, meu percurso tem sempre alguns cortes radicais e as pessoas demoram para compreender quando não compreendem errado. Por exemplo, quando eu fiz aquela série de peles começaram a dizer que se tratava de um discurso ecológico. Longe disso, eu estava interessado em criar ritmos baseados nas padronagens dos animais. E isso vinha de uma história antiga minha com meu pai, com o fato dele me levar no cerrado para me apresentar os animais.

Af – Seu pai tinha esse cuidado?

SF – Meu pai era o cara que mais falava na água que eu já vi. Ele dizia que as pessoas estavam totalmente equivocadas, que o negócio não era o ouro, era a água; as pessoas saíam procurando o ouro e, para tanto, detonando o rio sem se darem conta de que a vida estava na água e não no ouro. Nesse sentido, todas as minhas ações ligadas ao meio ambiente, as minhas idas à Brasília, as interferências no espaço urbano com vistas a denunciar os problemas do meio ambiente, tudo isso tinha a ver com a história do meu pai. Tudo isso está relacionado com a água, com as grandes bacias que nascem aqui no cerrado, com a necessidade de desmentir a crença de que o cerrado era uma coisa ruim, crença que nos era incutida já na escola, com a professora insistindo que o cerrado era uma coisa feia, ruim e infértil; que o cerrado não estava com nada.

AF – É mesmo?

SF – É. Eu fui educado assim, com certeza. Tanto era assim que a terra do cerrado não custava nada. Você comprava terra quase de graça, só para você ter uma ideia, há trinta anos atrás você comprava alqueire por R\$ 100,00, R\$ 100,00 entendeu? Isto porque o cerrado era tido como coisa ruim.

AF – E seu pai sempre chamou atenção para o contrário?

SF – Porque meu pai aprendeu muito com os índios, particularmente com os Karajás, a fazer remédios com plantas. Meu pai conhecia todas as plantas do cerrado, tinha uma saúde de ferro preservada exclusivamente na base de fitoterapia! Isso é tão forte que hoje, aqui em Goiânia, temos um hospital fitoterápico. Tudo isso se deve aos índios que viviam por aqui e desenvolveram um extraordinário conhecimento das ervas e plantas medicinais que existem no cerrado.

AF – E os animais entram junto nessa história?

SF – Bem, você sabia que aqui se chamava “Reduto das Antas”? Isto porque até... sei lá... os anos 50, ainda tinha muitas antas por aqui. Meu pai fazia armadilha para pegar os animais e depois os soltava.

AF – Ele pegava com que finalidade?

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

AF – Seu pai era muito mais velho?

SF – Era. Sou filho temporão. Quando nasci meu pai já estava com quase 70 anos, por aí...

AF – Que número você é?

SF – Eu sou o décimo terceiro filho.

AF – O último?

SF – É, sou o último.

AF – Voltando, e aí você via os animais.

SF – Aí eu via os animais.

AF – E seu pai chamava a atenção para eles?

SF – É. Ele falava muita coisa, falava que o país tinha muita vergonha dos seus animais. Por exemplo, colocavam o cisne no palácio, no congresso, e por que não colocavam um marreco selvagem? Ou uma anta – que era tido como um animal feio? Um exemplo desse preconceito foi o borogodó que deu em 1984 quando fiz uma série de antas do tamanho natural e levei para Brasília. A reação imediata foi acharem que eu estava chamando os parlamentares de anta mas eu expliquei que não faria isso com elas.

AF – (risos)

SF – Não faria isso com elas. Alguns políticos ficaram com ódio de mim. O problema é que na época estavam dizimando as antas. E a anta é um animal super doce, apesar de não ser um animal fácil de se prender porque ela tem o couro muito espesso.

Hoje em dia eu vou muito ao horto e ao zoológico...

AF – Vai ainda hoje?

SF – Vou muito. Sempre levei meus filhos ao zoológico, agora que estão grandes, levo minha filha Ísis, de quatro anos, sempre que posso. Acho até que a minha filha Nina faz veterinária em função disso, porque desde garotinha nós íamos ver o tamanduá – que é um bicho muito comum por aqui – sendo alimentado. Por outro lado eu ia muito, quase toda semana, de carro para São Paulo e fazia muitos vídeos de animais mortos na estrada. Como você vê, sempre tive uma ligação muito forte com animais embora nunca tenha pensado em utilizar isso em arte.

AF – E o trabalho das peles veio com essa lembrança?

SF – Veio com essa lembrança dos animais. Acho que aquelas pinturas marcam o final de um ciclo, uma forma de investigar o gesto sem imagem, usando imagens das peles dos animais que são quase abstratas e muito cheio de detalhes. Existe uma onça preta que é preto sobre preto, sabia?

AF – É mesmo?

SF – Ela é negra com a combinação de dois desenhos, uma combinação que nós chamamos de G.O., porque os desenhos têm formato dessas letras. A questão é que eles são preto sobre preto.

AF – Quer dizer que o pintor que a executou era adepto da monocromia e da abstração gestual?

SF - (risos) É, por isso a onça é tão chique e sua pele muito parecida com aquele último quadro que você viu. Aquele díptico branco e marrom, lembra? Aquele em cujo plano marrom tem uma espécie de lua, um buraco, quase como se fosse um olho mágico...

AF – Essa tela é fascinante. Você a olha, percebe-a monocromática ao mesmo tempo em que a percebe cheia de movimento.

SF – É. Exatamente. Eu acho que a pintura tem uma qualidade musical que consiste em poder investiga-la até o final da vida, uma experiência que você não esgota. Também penso às vezes que pintar é como jogar xadrez. No sentido de cada quadro para mim é uma experiência única, pode até ter relação com o outro, e é seguro que tenha até porque você mesmo fez os dois, mas ele é único.

AF – Seria talvez uma variante?

SF – É, mas na hora de enfrentá-lo ele é bem diferente. Por que? Porque tem desde dimensões diferentes até o seu sistema nervosa, o seu estado de espírito, são muitas as coisas que eu acho que influem quando você está trabalhando.

AF – Você tem uma fertilidade prodigiosa. Como se dá seu processo de trabalho? Você me contou que tem coisas que você faz à noite, quando todo mundo dorme. A casa dorme e você está na aquarela ou no desenho que são linguagens mais portáteis e íntimas. Por outro lado, eu suponho que tenham coisas que só podem mesmo acontecer no atelier diante da tela que já é grande, assim como tem trabalho que sai rápido e outros que demoram anos.

SF – Exatamente. Antes, nos anos 70, eu fazia vários estudos e depois, quando chegava em uma situação de composição e que aquilo me interessava, ia para a pintura. Posteriormente, senti que eu desgastava muita emoção ao passar dos cartões para as telas. Ainda que eu não os ficasse olhando, até porque conservava na memória um pouquinho de cada cartão. Então, eu passei a considerar que o mais interessante era mesmo que tudo acontecesse na tela. Assim, aqueles primeiros desenhos preparatórios, que às vezes eu fazia quinze, vinte desenhos antes de ir para a tela, passaram a acontecer diretamente na tela. A primeira ida é uma catarse. Por exemplo, faço uma base meio líquida, aquarelada e depois viro o quadro para atacar um outro,

e assim sucessivamente. Depois de vinte quadros vou ver o primeiro. Aí, olho e me pergunto para onde vou? Vou para esse caminho aqui que é mais seco? Prossigo nessa trilha mais aquarelada? O quadro vai me indicando um pouco o caminho que aquela primeira catarse fez.

Outras vezes acontece de eu estar conversando com uma pessoa e uma palavra me resolve o quadro. É uma coisa muito louca. Por exemplo, voltando ao Brasil em 1975, ouvindo o rádio peguei um cara falando de acontecimentos que chamava de “fábulas de horror”. Pois bem, essa expressão, “fábulas de horror” sugeriu-me 13 trabalhos que eu fiz e com os quais eu ganhei a Bienal de São Paulo. Naquela altura, eu queria falar dos porões da ditadura mas sem usar a linguagem pop, mais explícita, com corpos amarrados ou olhares vendidos; metáforas que naquela época se utilizava muito. Eu quis fazer uma fábula mesmo. E aí esse nome que me veio em São Paulo, através de um cara carregando um radiô... : fábulas de horror...

AF – Quer dizer que para você as coisas mais diversas podem deflagrar processos?

SF – Exatamente. Por exemplo, as palavras. Ontem à noite tive uma conversa muito engraçada com a minha mulher. Ela contou-me que um amigo nosso tinha dito a ela: “Olha, eu, às vezes, fico preocupado se vocês estão passando dificuldades, se o Siron não tinha que voltar para o realismo, porque hoje as telas dele só trazem traços (risos)”. Eu ri demais (risos). Em seguida o assunto mudou para psicologia. Nesse momento apareceu um cara na televisão que soltou a seguinte frase: “Não, mas tem traços familiares”. Eu juntei os traços que nosso amigo reclamou com os traços familiares (risos) e falei: “Vou dedicar uma tela a ele chamada traços familiares”. Uma tela com todo tipo de gestos, uma tela complexa, no caso uma piada na pintura.

O caso é que quando eu era garoto, aos treze anos, trabalhava numa agência de publicidade fazendo os cartões para a televisão, TV Anhanguera. Havia umas cameras, não tinha videotape, e eu, por exemplo, tratava de fazer o Zorro num papel preto e colocava o desenho diante da câmera para que em seguida o locutor pudesse anunciar: “Não perca: amanhã Zorro às 22 horas”.

Acho que o meu processo decorre do mundo que li quando garoto: Julio Verne, Flash Gordon, a Viagem de Marco Pólo com as ilustrações belíssimas de um chinês, havia também o Príncipe Valente.

Havia esse universo como também um universo de terror que a minha mãe contava. A minha mãe era muito sádica, ela contava histórias de como as pessoas eram enforcadas, as histórias mais macabras possíveis, coisas assim. Um dado interessante é que na semana santa, naquela época, não tinha publicidade, só passava réquiem e eu achava os réquiens maravilhosos, e todo mundo achava aquela coisa muito triste. E também tinha, não sei se você ouviu falar, a procissão do fogaréu. Ah, você tem que vir aqui pra ver isso, cara: a cidade inteira fica escura e os caras saem igual ku-klux-klan; são centenas de encapuzados carregando tochas e que vão no alto de um morro pegar Cristo, uma escultura do Veiga Valle.

Esse universo caiu todo na minha mão. Ainda quando eu tinha 13 anos fiquei amigo do Bernardo Élis que, na época, devia ter, acho que, 60 anos. Ele me deu acesso a muita coisa. Por exemplo, o primeiro livro que eu li e que me deixou perplexo foi “O Corvo”, do Edgar Allan Poe. Simultaneamente, eu tinha tido a experiência dos assassinatos da família Mateusi. Acho que a pintura me salvou assim de virar esquizofrênico. Sabe o que é ver uma família inteira de amigos esquartejados?

Teve também o fato de que eu também entrei em depressão durante muito tempo, o resultado que nada tinha a ver com essas passagens de minha vida mas que ocorreu graças a uma intoxicação por cádmium.

Mas sempre acho que Goiás é um lugar cheio de histórias estranhas, como aquela que você não pode comer carne; que se comesse carne sairia sangue da sua boca. É um universo muito rico.

AF – E que se mantém interessante, não é?

SF – Muito interessante.

AF – E com qual idade você foi para a universidade?

SF – Eu fui para a Universidade Católica de Goiás com doze anos e saí com 17. Eu mandei os desenhos para que fossem avaliados, para que daí eu pudesse ingressar no curso, mas não falei a idade. Existia, então, uma brecha chamada curso livre. Você tinha professores que davam nota e tudo o mais, só que você estava limitado a fazer duas aulas de anatomia e duas de pintura. Pois bem, quando eu cheguei eles falaram: “Você que fez isso?!” e me colocaram para fazer um teste pintando uma mulher, um nu. Eu nunca tinha feito nada ao vivo, assim, apenas cópias. Era a primeira vez que via uma mulher, nua, uma negra, e foi um impacto muito grande. A banca curtiu muito e eu fui aceito na escola. Na minha escolar tinha uma biblioteca, e eu ia muito para lá, tanto quanto para a biblioteca municipal. Curiosamente, o primeiro livro que li na biblioteca – e eu me lembro direitinho, tinha 10 anos – , foi um livro de um pintor, o Antonio Parreiras, que então eu não conhecia e que mesmo depois nunca fui muito chegado, quer dizer, nunca fui apaixonado pela obra dele.

Ainda assim o livro dele foi muito importante para mim. O livro é muito curioso, porque narra a história dele, fala do pai que era um grande comerciante e do dia em que ele viu umas pessoas pintando na praia, de como ele subia no muro para ver aquelas pessoas que depois de passar o dia inteiro trabalhando prosseguiam discutindo o que haviam feito. Foi a primeira vez que ele viu um grupo de pessoas trabalhar sem pensar em lucros imediatos, Essa sacada dele, essa passagem terminou por me fortalecer, sabe? Isto porque a minha mãe queria que eu fosse médico. Eu nasci em Goiás Velho e logo me trouxeram para cá, porque na época a família trabalhava para um virar médico e com o objetivo de esse ajudar a família depois.

Pois bem, aos 10 anos eu falei para a minha mãe que não, que eu ia ser pintor, que era isso que eu queria fazer. Aí começou a briga, e ele, o Parreiras, reforçou minha posição.

AF – Mas a faculdade serviu para colocar você em contato com seus iguais.

SF – O que foi fundamental. E era engraçado, pois eu era menino e fazia com que todo mundo me pegasse como filhote; eu era um mascote ali. Sempre muito bem recebido...

Depois, quando fui para São Paulo, aconteceu a mesma coisa com o Volpi, o Bruno Giorgi. Todos eles me tratavam como filho, talvez até porque a minha geração não desse muita atenção a eles. Também por causa disso houve um descompasso ainda maior entre o que estava acontecendo e a pintura que, de fato, eu curtia, como a pintura flamenga. Isto porque em São Paulo, quando eu já tinha treze anos, comecei a ver arte moderna e não a contemporânea.

Com treze anos, eu fui pela primeira vez no MASP, que ainda ficava na Rua Sete de Abril. Foi lá, no barzinho do MASP que encontrei o Volpi e uma figurinha maravilhosa chamada Rebolo (risos), era uma figura! O meu negócio era rir com aqueles caras enquanto que com a minha geração mesmo, eu praticamente não convivi. É uma coisa engraçada, não é mesmo?

Em seguida, por exemplo, conheci o Millor Fernandes, que foi um mestre para mim, com quem aprendi muito. Aí, final dos anos 70, eu já havia tirado o prêmio da Bienal. Teve também o Rubem Braga. Todo esse pessoal! Se eu tivesse que fazer um auto-retrato, faria com vários ossos, cada um com o nome de um deles. Foi muito legal escutar o Bruno Giorgi falar da semana que 22. Eu ficava escutando fascinado, sabendo que todo esse povo ia desaparecer; ficava ali curtindo o pedaço da história das artes no Brasil e me sentia muito privilegiado.

Olha, na minha exposição em 75, que foi a primeira individual que eu fiz em São Paulo, o Volpi estava gripado e foi! Ele tinha muito carinho, chamava os colegas dele para ver meu trabalho, sabe?

AF – E com relação aos grandes pintores da história da arte internacional? Quando é que você começou a frequentá-los, digamos, nos livros?

SF – Nos livros, muito cedo, os primeiros foram Bosch e Bruegel.

AF – Então foi uma aproximação pela via do fantástico?

SF – Total. Exatamente depois veio Gabriel Garcia Marques. Tudo isso permeado de violência, uma vez que eu tinha irmão no exército. E, naturalmente, eu era contra tudo aquilo também.

AF – Mas fale um pouco mais de sua mudança recente – porque, de certo modo, você escapou desse universo fantástico e macabro que tanto contribuiu para a sua formação.

SF – Pois é, como eu já disse, quando comecei a mudar o meu trabalho, a maioria dos marchands e compradores, achou que eu havia dançado, que havia entrado por um caminho totalmente...

AF – Já com a série das “Peles”?

SF – Não, com as peles não porque elas relacionam com imagens dos corpos dos animais no sentido de que ainda mantinham uma relação com o real, isto é, a pessoa olhava e conseguia identificar.

AF – Você acha que as pessoas necessitam mesmo dessa âncora na realidade?

SF – Eu acho que quem não estuda arte precisa. Acho que quem vê o trabalho de verdade, quem saber ver pintura vê a imagem, mas vê sobretudo como ela é construída pelo artista. E se você consegue ver uma pintura desse modo conseguirá ver todas as outras. No fundo o que o artista faz é provocar sensações visuais. Uma pintura provoca efeito químico. Como uma batida de carro.

No meu caso há também o fato de que eu me alimento do convívio com pessoas de níveis sociais e profissões totalmente diferentes. Sempre recebi muita, muita informação. Por causa disso sempre tive a impressão de que meu trabalho tivesse um ar de projeto coletivo o que durante algum tempo foi um grilo na minha cabeça. O Millor Fernandes escreveu um artigo muito bonito no qual ele afirma que eu percorri todos os caminhos possíveis – o que é a melhor maneira de nunca chegar onde se é esperado (risos). É muito engraçado. Mas o fato é que isso me confortou. Porque eu tinha mesmo um certo problema em relação a isso e só me livrei dele o dia em que eu tive a consciência de que moro em vários lugares, tenho amigos em vários lugares e que, por dia, eu falo às vezes com dois, três países, onde eu tenho filhos e amigos também. E não adianta, você é fruto daquilo que você viveu e vive.

AF – Mas de qualquer maneira, os trabalhos dessa exposição trazem essa novidade, eles são quase abstratos como o seu trabalho nunca foi.

SF – Nunca, com certeza. Se você folhear aquele livro ali verá pinturas de quando eu tinha vinte e poucos anos, pinturas elaboradas dentro de uma técnica muito estruturada, enfim, tecnicamente precisos. Mas chega um ponto que se você não mata isso, isso te mata. A história da arte está aí para mostrar isto, o problema do virtuosismo.

AF – Como você descreveria esse perigo.

SF – O primeiro perigo é você não sentir o processo, não conseguir mais problematizá-lo. Por exemplo, é fácil você lidar com a paleta de cores, empregar sempre as mesmas, invertê-las. E o que você ganha com isso? Você tem que se colocar sempre na situação de estar escalando uma montanha nova.

AF – É, eu percebi isso, por exemplo, na maneira que você pensa numa cor. O cor-de-rosa, que é uma cor afável, quase sempre indiciadora de tranquilidade; no entanto, há uma tela em que você a trata justo ao contrário, com pinceladas muito enérgicas e em contraposições tonais e construções estranhíssimas, algo que

em princípio não se pensaria possível a um rosa deveria. Fico imaginando que o rosa deve se sentir muito incomodado, como se dissesse: “O que esse cara está fazendo comigo?”. Por outro lado ele deve pensar: “Que interessante a situação que ele está me obrigando a viver”.

SF – Engraçado, mas de um modo geral, seja no cinema ou teatro ou mesmo na pintura, sempre que há um drama ele é tratado por tons baixos, sombrios. No Brasil, no mundo contemporâneo, a morte é o meio-dia, não tem nem sombra, é só luz. Foi daí que fiz um trabalho que se chamava “A sombra azul, a sombra amarela...”. Eu usei sombras com cor: A partir dali as sombras podiam ser até mesmo um amarelão.

Eu entendo pintura e arte como uma forma de descoberta; a medida que você descobre algo ou você se aprofundo ou aquilo te mata.

Nesse sentido eu sempre gostei de abstração, do [Jackson] Pollock, do [Hans] Hartung. Em relação ao Hartung tive até uma briga com o Jayme Mauricio [crítico carioca] que me disse: “Como é que você gosta disso? Você está fazendo isso para me sacanear!”. Eu falava: “Porra bicho! Quando eu estou fazendo, por exemplo, uma cabeleira, eu passo pelo Hartung. Nessa hora não existe realismo.

Outra coisa que eu gosto na pintura é que, além de bidimensional, ela não move, tanto é que eu nunca gostei da arte dos...

AF – Cinéticos?

SF – Não, dos Futuristas. O legal da pintura é que ela te faz assistir o eterno. Quanto a isso de representar o movimento eu nunca entendi direito. Veja o seguinte, quando você vê em slow motion um jogo de futebol ou uma cena cinematográfica a dramaticidade é muito maior, principalmente quando você congela a imagem. Por isso eu nunca entendi que alguém quisesse que a escultura mexesse.

Outra coisa que me deixa pensativo é a preocupação de que a arte seja interativa, talvez porque tudo é interativo no mundo contemporâneo. Todo mundo gosta disso; por outro lado eu acho a contemplação fundamental. Na contemplação você permanece mais você do que quando você está interagindo. Porque quando você está olhando, como acontece quando você está lendo, você vai recebendo essas informações que provocam uma reação química em você. Já quando você está interagindo, essa oferta está num outro registro, é como se você estivesse conectado para uma outra função. Por conta disso é que eu acho que a contemplação cumpre uma função muito importante para o mundo contemporâneo. De certo modo contemplar uma pintura, ao menos para mim, tem a ver com o momento em que estou pintando e me ponho a pensar que estou repetindo um gesto ancestral, presente já nas paredes das cavernas.

Quanto a isso tive uma emoção muito forte quando, em Salvador, transpus formas rupestres para alumínio. É muito legal saber que meu braço ainda está lá na caverna, e que nós, eu e o meu antepassado, somos o mesmo homem. Que continuamos. Nesse sentido, no sentido de atualização garantida pela ação, de viver integralmente pela arte, Picasso foi uma figura que me influenciou totalmente.

AF – Você fez referência aos seus interesses variados, houve alguma outra experiência importante para seu trabalho como artista?

SF – Sim, uma experiência legal foi trabalhar com televisão, fazer as vinhetas e as aberturas, coisa que sempre gostei. Eu sempre tive um pouco de grilo com a ilustração, sempre achei que a ilustração – a não ser em coisas técnicas – diminui a força daquilo que ela acompanha. Por exemplo, quando eu fui fazer um trabalho para com meu grande amigo, Ferreira Gullar, disse a ele “Ferreira, eu acho que qualquer ilustração que eu venha a fazer de um poema seu estarei diminuindo a capacidade do leitor de viajar nele”.

AF – E ele aceitou bem?

SF – Aceitou. Ferreira é um poeta super generoso, foi um privilégio fazer o livro A Vida Bate com ele. Depois

desse trabalho fiz outro com o Manoel de Barros. Enfim, esse lado gráfico sempre me interessou, cheguei mesmo a fazer cartazes. Fiz um cartaz para a Festa do Peão de Barretos, em 1992. Depois fiz os cabos da polícia de Goiás. Este aconteceu porque os cabos da polícia de Goiás me chamaram para ser paraninfo deles. E isto aconteceu porque quando teve o acidente com o césio aqui em Goiânia, eu organizei uma passeata. Sempre me envolvi muito com a questão ambiental daqui e isso fez com que eu ficasse muito conhecido pelo povo. Sou mesmo uma pessoa conhecida. Você pode pegar qualquer motorista de táxi que os caras me conhecem, sabem da minha luta. E ela começou em um mural que fiz em 1965 no liceu de Goiânia, um mural que a polícia destruiu. Sempre tive um envolvimento total assim com a cidade e, particularmente, no que se refere à questão ambiental, com o país.

AF – O que valeu comentários por parte de alguns críticos de que você estaria fazendo ilustrações e não arte, além de ser uma demonstração de oportunismo político.

SF – É verdade, isso sempre aconteceu, sempre falaram. Mas eu acho que quando você sente e faz por impulso você nem liga se estão falando. Uma moça foi assassinada pelo caseiro recentemente em Brasília. A mãe dela me ligou chorando: “Pelo amor de Deus cria alguma coisa”. Aí eu criei uma cruz negra, em cuja a volta – tem 50 metros – coloquei reportagens com fotos de mulheres assassinadas. A verdade é que quando você cria essas coisas, elas funcionam mais que uma passeata com mil pessoas, porque passeata passa na televisão e você esquece, já um objeto... Eu também fiz um jornal que você caminhava sobre ele – não chegou a ver isso não?

AF – Não.

SF – Um jornal de 50 metros com reproduções ampliadas de matérias e fotos relacionadas com pedofilia e violência contra a mulher. Isto porque tem um pintor aqui em Goiânia, um mau-caráter pedófilo, que sacaneou mais de 40 crianças o suficiente para que todos os dias os jornais passassem a insinuar que as artes... Aí, eu peguei todas as profissões: médico, pedreiro, engenheiro, político, juiz, jornalista... descobri que tinha pedófilo em todo lugar, inclusive um preso que é prêmio Nobel de química. Estampeii isso enorme, um grande jornal pelo qual você podia caminhar.

O fato é que as pessoas passaram a me chamar em Brasília para fazer certas manifestações. Quem não em conhece pensa que sou um tarado que vivo ganhando dinheiro com a miséria alheia. Pois muito pelo contrário, eu só gasto grana com isso. A instalação “Intolerância” levou todo o dinheiro que eu tinha. Foi ter a ideia para começar a comprar coisas no brechó. Quando vi era uma montanha que eu não sabia exatamente onde é que ia parar. Foi uma piração, comecei a comprar sapatos, calças, enfim...

O mesmo para as manifestações em Brasília, toda aquelas coisas foram bancadas por mim até porque ninguém patrocina protesto. Mas também foi uma experiência interessante porque em Brasília você tem televisões do mundo inteiro, o que garante que uma intervenção vá para todo lugar. Tem uma obra que eu fiz e que ninguém nunca comentou a não ser o pessoal de fora, que é o monumento a paz que tem no Rio de Janeiro e que fiz para a ECO 92.

Acho que a arte pública propõe o retorno ao ritual. O “Monumento das nações indígenas”, que realizei perto daqui também tem essa coisa de você adentrar, remete aos grandes espaços ancestrais como Stonehenge. Sempre fui fascinado por esses espaços. Quando fui para Paris, com o prêmio de viagem do Salão Nacional de Arte Moderna em 75, ao invés de ir ao Museu de Arte Moderna fui para o Museu do Homem. Aquilo fez com que rememorasse o primeiro contato que tive com os índios, o que aconteceu quando tinha onze anos.

AF – Foi seu pai quem o levou?

SF – Isto, meu pai me levou e foi uma experiência incrível. Isso foi por volta de cinquenta e oito. Outra ex-

periência importante foi o monumento a Paz realizado na ECO 92 no Rio de Janeiro, a pedido dos bahains [seguidores de Bahaula, profeta iraniano que afirmou que a Terra era um só país e os seres humanos seus cidadãos]. O contato com eles foi, de fato, muito forte. Bem, todas essas coisas eu faço de graça, assim como os cartazes, coisa que nunca cobrei.

Sempre fiz de tudo. Tive uma formação meio renascentista, aprendi a gravar, esculpir... sempre achei que devia usar todos os meios. Por exemplo, gostei muito de fazer cineminha em caixinha de mate-leão, que era de madeira – não se você chegou a pegar?

AF – Uma caixinha de madeira com as laterais encaixadas em dentes?

SF – Ela mesma. Pois acontecia o seguinte: os equipamentos dos cinemas daqui quebravam muitas fitas. O resultado disso foi que eu tinha pedaços de Ben-Hur, Cleópatra, de um monte de clássicos. Então, eu montava e as pessoas pagavam três palitos de fósforo; não sei até hoje por que cobrava três palitos de fósforos (risos).

AF – Mas agora eu gostaria que você comentasse sua trajetória internacional. Aliás, parece que o Museu de Essex, especializado em arte-latinoamericana, praticamente nasceu a partir de uma obra sua.

SF – É, foi. Curiosamente de um quadro que se chama “Memória”. Charles [Cosac, editor] não conseguia contato comigo. Quando nos conhecemos ele levou 400 slides para mostrar para a Dawn Ades, professora dele, crítica e curadora britânica. Ela viu, ficou encantada, e veio para cá, passou um mês comigo aqui em Goiânia, você acredita nisso?

AF – E sem saber português?

SF – A gente se comunica em espanhol.

AF – Mas diga-me uma coisa, o seu trabalho sempre foi acompanhado pelos críticos daqui, mas a maneira como essas pessoas de fora vêm o seu trabalho, o lêem, é muito diferente? Contrasta com as leituras daqui? Foi uma novidade para você?

SF – É um pouco diferente sim, a leitura é um pouco diferente. Na verdade depois que ganhei o Prêmio Internacional de Pintura de São Paulo de 75, fui nos anos 80 e 90, quando expus muito, fiz muitas exposições em museus da Ásia, Europa e América. É curioso porque a partir de um momento os brasileiros passaram a não olhar para o meu trabalho enquanto os estrangeiros o curtiavam muito – sempre me deram muita força, apresentaram-me para galerias. Na própria Bienal foram os estrangeiros que me premiaram e não os brasileiros.

AF – Você poderia citar alguns deles?

SF – Não lembro o nome de todos eles, afinal essa história já tem 30 anos, mas me lembro bem do mexicano Juan Acha, do norueguês Herald Floor que fez várias materiais sobre o “Monumento às Nações Indígenas”, que fiz aqui em Goiânia.

Mas sempre houve esse movimento dentro de mim – um gosto pela quebra que muitas vezes quebrou a expectativa que as pessoas tinham de mim, mas que também serviu para que eu entrasse em contato com outras pessoas que não tinham o mesmo tipo de preconceito.

AF – É, o Brasil ainda mantém certas divisões estéticas, alguns sinais de proibido. Por exemplo, essa divisão do mundo entre realistas e abstratos. Taí uma coisa que não vejo no plano internacional. Lá for a isso não é problema enquanto aqui no Brasil continua...

SF – Aqui é uma coisa incrível, tenho alguns amigos cubanos que morreriam de fome aqui. Eu me lembro que quando Edward Hopper foi apresentado numa Bienal dos anos 60 e esteve no Brasil, meus próprios professores viraram a cara. Já era a velha confusão entre imagem e não-imagem a que me referi lá atrás. Ora, no século XIX música era música, não tinha música erudita e música popular. Um exemplo de quem consegue articular esses dois pólos demonstrando que se trata de um falso problema é Lucien Freud, que conseguiu manter o vigor usando praticamente a mesma técnica sem deixar ela transformar num maneirismo.

AF – mas tem – ainda mais agora nesse seu trabalho atual – artistas como Hartung, Pollock, além de outros cuja fatura se aproxima da sua, artistas aos quais você rende tribute, mantém uma conversa.

SF – É verdade. Exatamente. Mas mesmo que o trabalho tenha uma proximidade maior do abstrato é preciso ter claro que ele está sempre ligado a um clima, um clima humano, um clima de tragédia. Não é que eu queira mas sai assim. Por exemplo, o que você falou do cor-de-rosa está ligado àquilo que falei do drama ao meio-dia, com todas as luzes acesas, do palco, do espectador.

AF – Aliás, com quem você aprendeu sobre as cores?

SF – Olha, cara, foram os museus. Depois deles fui ler sobre o assunto e fazer todo o tipo de experiências. Por exemplo, pegava 20 cartolinas, dava 20 pinceladas, digamos, em quadrados de 4 centímetros cada um, e depois eu envolvia essas pinceladas com outras cores, para ir sentindo como se dava a mudança delas. Tudo sobre o assunto, as cartas dos artistas, o Paul Klee quando ficou fascinado ao descobrir que usando o amarelo de Nápole com o preto conseguia um cinza colorido e daí por diante. Eu falo muito de pintura, mas também a literatura sobre o assunto me ajudou muito. O próprio Van Gogh, na “Cartas ao Théo”, quando ele escreve “se a lei das cores nos fosse ensinada”. Também eu li muito o livro do Fernando Léger chamado “A psicologia da cor”, o livro do Israel Pedrosa sobre a cor inexistente.

AF – E você acompanhava os artistas daqui trabalhando em seus ateliês? Você chegou, por exemplo, a frequentar o atelier do Volpi?

SF – Nunca, na verdade, vi o Volpi pintar. Bastava eu chegar para irmos tomar vinho. Claro que conversávamos muito, mostrava alguma tela para ele e ouvia os comentários dele e de outros amigos. Foi nessa época que conheci o Bernardo Cid, um cara que foi muito importante para mim.

AF – O artista de Campinas?

SF – Ele mesmo. Eu o conheci em São Paulo e ele costumava me falar: “olha, essas coisas que você está fazendo são importantes, você está num caminho maravilhoso, é isso mesmo, vai errando, vai firme, vai por aí”. Isto foi em 1970, quando mudei para São Paulo. Mas, aqui em Goiânia, no começo da minha carreira, nos anos 60, fazia retrato para sobreviver, para poder ajudar em casa e manter meus estudos, para poder comprar telas e tintas. Depois, além dos retratos que eu fazia na casa das pessoas, passei a fazer o que eu chamei de “retratos imaginários”, que era um retrato psicológico daquelas pessoas, não elas especificamente, mas daquele grupo de pessoas ricas que eram muito tristes. Rapaz, como eu fazia retratos! Às vezes, num sábado eu chegava de manhã e pintava a família inteira mas deixava a roupa para fazer em casa porque senão eles não pagavam. Achavam que era caro, então eu dava a metade para a colunista social e a metade ficava comigo. Viajava pelo interior fazendo retrato. Era muito engraçado, você chegava e fazia o retrato da primeira-dama do interior. Faturávamos eu e o colunista social e aquilo dava dinheiro para me manter.

AF – E ainda ajudar na casa.

SF – E ajudar na casa. Sempre. Quando eu nasci meus pais se separaram mas ninguém mudou de casa. A

minha mãe pegava o dinheiro todo e repartia com todo mundo. Um pouco para ver o Flash Gordon no domingo e tomar um guaraná. Aquela coisa de família, onde todo mundo tem de contribuir. Era uma vida muito farta com treze pessoas trabalhando. No meu caso, eu que sempre trabalhei a vida toda, tinha mies que eu ganhava três vezes mais que minha família inteira. No caso dos retratos tive que desenvolver uma técnica rápida, pois as mulheres não tinham muito tempo para posar. Eu pintava o rosto e um pouco do busto e deixava para pintar a roupa e finalizar em casa. Aliás, isso eu aprendi com o Caravaggio, que também não desenhava, marcava os pontos correspondentes a cada órgão na tela. E aí ia direto. Eu sempre fui muito ligado aos artistas clássicos.

AF – E a sua relação com os mais jovens? Sempre foi uma constante?

SF – Sempre foi boa, porque eu acho que eu sempre tive um carinho, uma atenção para com eles. Sempre tentei ajudar os artistas mais jovens ou aqueles que não tinham condições, dando material, falando sobre conceitos estéticos. O Porteiro, por exemplo, foi um cara que levei para o atelier, ele era um artista que vendia na feira.

AF – Ele trabalhava na feira?

SF – É, trabalhava na feira. Mas não pintava, fazia umas cerâmicas pequenas. E houve uma ocasião, em que o jornalista Lorival Batista Pereira estava abrindo uma das primeiras galerias aqui em Goiânia e eu falei: “Cadê aquele cara que faz cerâmica?”. Aí o meu amigo pintor Cléber Gouveia me levou até a casa do Porteiro. O Porteiro fazia umas cerâmicas a partir de uns padrões indianos que um cara dava para ele copiar. Ele copiava e o cara assinava. Ficamos amigos e o convidei para trabalhar no meu atelier e falei que ele não precisaria mais voltar a vender suas cerâmicas na feira. Uma bela tarde, estávamos no meu estúdio conversando e o clarão do farol do carro clareou uma cerâmica do porteiro, que ele havia levado para que eu olhasse. Naquele momento a luz do farol sobre aquele relevo da sua cerâmica me pareceu uma pintura. Falei: “Porteiro, você é um puta pintor primitivo”. Aí ele falou: “Mas o que é isso, eu nunca pinte nem parede!”. Aí dei umas tintas e quarto telas pequenas para ele e ele foi embora. O problema é que eu me esqueci de avisar que ele tinha que diluir as tintas e quando ele chegou – cara, eu fiquei emocionado – trouxe uma pintura, uma coisa brutal, parecia algo feito a base de grãos.

Outra coisa que me aproximou dos artistas foi o programa de televisão da TV Anhanguera que fiz em Goiânia, um quadro do “TV Mulher” que, na época, era dirigido nacionalmente pela Marília Gabriela na Globo e que em cada capital tinha a parte local. Eu entrevistava artistas, ia aos ateliês e pedia que eles explicassem o processo: “Pois é, e aí? Como é que é o processo?”, “Ah, primeiro eu faço um esboço”, “Então, venha cá, mostra o que é esboço!”. Aí o sujeito ia e explicava. A ideia era fazer algo que todos entendessem pois é claro que nem todo mundo sabe o que é esboço. Tem milhões de analfabetos, pessoas ignorantes que veem televisão. Pessoas que precisam ser educadas. Acho que toda essa preocupação com o que está acontecendo vem do tempo em que eu era garoto, adolescente, e fazia grafite contra a ditadura, na rua à noite. Tinha que ser rápido e cair for a logo porque senão ia preso.

AF – Mas por mais que a sua pintura esteja tratando de problemas mais, estritamente, pictóricos, elas continuam sintonizadas com a vida política do país?

SF – Não há como não estar! O que há no povo é uma espécie de anestesia geral, as pessoas torcem mais pelo time de futebol do que pelo país. Eu li em 1992 um artigo enviado por um amigo denunciando o fato que, naquela época, morriam 1200 crianças recém nascidas por dia no Brasil. Foi então que fiz uma bandeira brasileira com caixões. De longe você via a bandeira do Brasil, chegava perto e eram caixões de crianças. Coloquei em Brasília no Dia das Crianças. Essa minha indignação vem, em parte, da felicidade de poder exer-

cer aquilo que eu desejei quando criança. E justamente porque sou grato, me sinto na obrigação de ajudar o meu país. Imagina viver de arte. Em qualquer país do mundo é um milagre, pois no Brasil é um milagre três vezes maior, não é verdade?

AF – Nesses últimos dez anos, o Brasil começou a entrar para valer no mercado da arte contemporânea, não é mesmo?

SF – Sempre acreditei nisso. Se você pegar meus textos assim dos anos 70, no Globo, vai ver que eu já previa isso. Não ia ter como, nós iríamos chegar lá. Veja a qualidade de todos esses artistas, Tunga, Antonio Dias, Carmela Gross, Cildo Meireles, Adriana Varejão, Amélia Toledo, só para citar alguns, toda essa turma aí é muito forte, a lista de jovens brasileiros em todas as capitais é surpreendente. Esse pessoal saiu e arrasou.

AF – O Nelson Leirner é muito assustado com o poder do mercado. De minha parte, percebo que os jovens artistas, pelo menos muitos deles, estão olhando principalmente para o mercado.

SF – Eu sou muito romântico, se eu fizesse isto mataria uma aventura dentro de mim. O grande barato de estar nessa área é que ela é uma viagem filosófica. A gente tem a vida para tentar construir nossa obra. O artista é a pessoa que não trai sua vocação. O que eu acho mágico na pintura é que você, na solidão do atelier, faz aquilo que vê e aquilo que juntou em toda sua experiência. Todo o seu olhar mais as coisas pelas quais você passou e não viu mas que foram registradas pelo seu inconsciente. O maravilhoso da arte é a Aventura e não o dinheiro. Essa aventura não se compra, é como o amor, não dá para comprar a emoção do amor, isso não existe.

Trabalhar é o que me mantém vivo. Tudo é muito interessante, por exemplo, você pega uns videos da National Geographic e tem uma aula de uma hora que explica um monte de coisas. Você escuta um cientista falar e conclui que o mundo é um grande parquet de diversão, com muita gente atirando na gente também. Então, quando vejo um artista que está ligado para o rendimento que isso vai dar, não sei até que ponto a imaginação dele vai ser alimentada na velhice, entendeu? É o grande desafio. E isso desde menino, quando eu achava que pintura era uma coisa de velho. Porque quando você está pintando, todos os pintores estão atrás de você, nas suas costas, todos eles, não tem como. Não existe essa liberdade que as pessoas imaginam. Por exemplo, estava lembrando de uma tribo de índios Americanos que trabalhavam jogando areia sobre o couro no chão; Jackson Pollock utilizou a mesma maneira para expressar na sua maturidade. Segundo os cientistas, uma criança de hoje é exatamente igual a uma criança da época da pedra polida, não tem diferença nenhuma, só não tinha tecnologia, mas é o mesmo homem, não mudou nada, nada, nesses 30.000 anos. E olha aqui ó: desde que me entendo por gente há uma grande corrente contra a pintura, tem raiva da pintura. Ao mesmo tempo, os museus do mundo inteiro sempre estiveram lotados de pessoas que querem ver pintura. Eu me lembro que a Lygia Clark falava mal de pintura. Au ficava puto, porque era muito garoto; hoje enteno isso, mas na época a sensação que tinha é que eles iam proibir a gente de pintar, tamanha a violência com que falavam. E o garoto aqui todo ignorante, romântico, achava que era assim: olha, amanhã ninguém mais vai pintar, ou seja, tinha uma loucura na minha cabeça.

Toda pessoa, por mais simples, tem um objeto, uma tampa vagabunda lá na casa dele, que ele coloca como enfeite. Um dia eu estava na feira e vi uma mulher – fiquei emocionado – chamando o marido dela: “Vem cá, meu bem, vem cá, olha, olha que obra de arte maravilhosa!”. Isso foi numa feirinha em Itanhaem. Sabe o que era? Umas conchinhas com os quais eram feitos uns bichinhos, umas garças. E eles compraram aquilo, levaram como obra de arte para a casa deles. Então, existe uma vontade de beleza, uma necessidade dela, intrínseca a nós.

Nós, seres humanos, temos que despir de muito preconceito, por exemplo, se amanhã eu ou você entrar numa de usar brinco, ou achar que é legal colocar um azul aqui de baixo do olho as pessoas vão comentar. Já

os índios não incomodam. Primeiro porque ele é auto-suficiente. O índio aprende tudo, chega em um lugar e pega essa folha aí, junta com essa, trança e faz a esteira, faz uma rede, tudo com muita agilidade. Nós, eu e o Washington Novaes, estávamos lá filmando no Xingu. Quando acabamos de comer, um dos índios pegou a espinha do peixe, fez um arranjo e colocou na cabeça. Só eu e o Washington olhamos, os outros não viram, quer dizer, os outros não implicam porque acham que você tem direito de tudo. Enquanto isso, digo: “Porra, que sapato cafona ou esse óculos não existe!”. Mas toda vez que você chama alguém de cafona no fundo tem uma sementinha de intolerância aí, não é? Então, acho que o cara que trai a sua vocação em função de dinheiro, trai a vontade de fazer o que quer pelo desejo de se adequar aquilo que os outros acham e que, por conta disso, compram. E aí acho que a velhice dele não vai ser muito legal, entendeu?

AF – Muito bom.

Texto de Agnaldo Farias / Mostra Siron Franco - 2007