



## **Notas sobre o amor: Pedro Escosteguy em Curitiba**

## **Notes about love: Pedro Escosteguy in Curitiba**

Dr. Artur Freitas

Como citar:

FREITAS, A. Notas sobre o amor: Pedro Escosteguy em Curitiba. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.1, p.127-143, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/734/693>>

Imagem: Três registros fotográficos da obra *Do amor ao amor*, de Pedro Escosteguy, instalada à beira do lago do Passeio Público, em Curitiba.

## Notas sobre o amor: Pedro Escosteguy em Curitiba

### Notes about love: Pedro Escosteguy in Curitiba

Dr. Artur Freitas\*

#### Resumo

Este artigo aborda a passagem de Pedro Escosteguy por Curitiba em 1972, quando o artista, participando do IV Encontro de Arte Moderna, apresentou obras de sua autoria realizadas entre 1967 e 1972. O objetivo central consiste em compreender algumas das alterações no imaginário da arte de vanguarda mobilizadas pela promulgação do AI-5, de dezembro de 1968, evento que institucionalizou a repressão autoritária durante o regime militar. Para tanto, serão analisadas as seguintes obras de Escosteguy apresentadas em Curitiba: o filme *Arte pública*, a performance da obra *Juillet-14 (Liberté)* e a instalação pública dos objetos participativos *Ar (Arma)* e *Do amo ao amor*.

#### Palavras-chave

Pedro Escosteguy; Encontros de Arte Moderna; vanguarda; arte brasileira; regime militar.

#### Abstract

This paper discusses Pedro Geraldo Escosteguy's participation in IV Encontro de Arte Moderna, in Curitiba city, in 1972. At that time, the artist presented some of his artworks made between 1967 and 1972. The central aim is to understand the changes of avant-garde artistic thinking. These changes were partially motivated by AI-5 (December 1968), a political event that institutionalized the authoritarian repression under Brazilian military dictatorship. This paper will analyze these Escosteguy's artworks presented in Curitiba: *Arte pública*, *Juillet-14 (Liberté)*, *Ar (Arma)* and *Do amo ao amor*.

#### Keywords

Pedro Escosteguy; Encontros de Arte Moderna; avant-garde art; Brazilian art; military dictatorship.

Durante o regime militar brasileiro, o imaginário político-afetivo da arte de vanguarda fez da utopia revolucionária o centro nervoso das proposições poéticas experimentais. Entre a oposição pública à repressão autoritária e a “curtição” individual de novas experiências, o artista, autorizado à exposição de suas fantasias, surgia como o cavaleiro de um reino improvável: o amante honrado e heroico que avança, entre nigromantes e gigantes, rumo aos braços intangíveis de uma Dulcinéia imaginária e ideal, mas por isso mesmo necessária como o oxigênio, o sonho e a esperança. Ou como resumiu o poeta Waly Salomão, referindo-se à arte brasileira dos anos 1970: “Ser poeta é um tipo de ilusão, um lunatismo, mas é uma demência similar à de qualquer pessoa dada a livros, e o nome dessa doença é *quixotismo*” (Salomão, 2005: 84). Ao longo dos anos, o “quixotismo” da vanguarda brasileira assumiu diversas formas. Ao que parece, a promulgação do Ato Institucional número 5, o AI-5, de dezembro de 1968, teve o efeito de alterar os rumos do imaginário poético nacional, ainda que de modo indireto. Ao seu redor, a trajetória das vanguardas brasileiras apresentou pelo menos duas conjunturas centrais, em torno das quais gravitaram as principais tendências, posturas e linguagens.

No caso das artes visuais, a primeira conjuntura, situada entre 1965 e 1968, foi definida pelo criticismo de uma figuração politizada, de matriz variavelmente pop, bem como pelos desdobramentos do neoconcretismo, marcados pela oposição à pintura de cavalete e às regras institucionais, e pela proposição de uma arte objetual, ambiental e participativa, ali incluída a reabilitação do gesto apropriativo duchampiano. Nesse contexto, artistas da novíssima geração, como Rubens Gerchman, Antonio Dias e Carlos Vergara, aliados a artistas saídos do movimento neoconcreto, como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, e a críticos de gerações e abordagens distintas como Frederico Morais, Mário Barata e Mário Pedrosa, mostraram-se dispostos a fazer da arte um plataforma de discussões públicas sobre a experiência da liberdade em tempos sombrios. Conectada pela defesa de uma vanguarda deliberadamente politizada e pretensamente nacional, a cultura artística desse período pretendeu romper com a passividade contemplativa, arregimentando seus principais artistas e intelectuais por meio de ações coletivas, exemplificadas pela efusiva produção de manifestos e exposições. Por meio de textos como o *Esquema geral da nova objetividade* e a *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*, e exposições antológicas como Propostas 65, Propostas 66, Opinião 65, Opinião 66 e Nova Objetividade, a vanguarda nacional propôs uma arte não-regional, politizada, original, anti-institucional, coletiva, plurimidiática, anti-mercadológica e comunicativa, conforme os oito princípios básicos defendidos na *Declaração dos princípios...* (Declaração, 1995: 294-295)<sup>1</sup>.

Na sequência dos fatos, entretanto, com a vigência do AI-5, a generalização da censura e a institucionalização da repressão, simultâneas à difusão da contracultura e aos efeitos gerais do dito “milagre brasileiro”, a vanguarda nacional vivenciou uma segunda conjuntura histórica. De 1969 a 1974, aproximadamente, a geração AI-5 nas artes visuais foi se mostrando menos programática, na exata medida em que passou a operar num registro mais fragmentado e radical, porque aberto aos influxos da arte conceitual. Otilia Arantes, num dos primeiros textos de análise global dessa geração, afirmou que a vanguarda brasileira, nessa nova conjuntura, se definiu por um apelo ao irracionalismo, à marginalidade e à experimentação, com o que teria se aproximado da “voga internacional do *underground*” (Arantes, 1983: 14). Nesse novo cenário, os artistas da geração AI-5 mostraram-se dispostos a tecer o encontro da arte com os estímulos da vida, mas particularmente no que competia às especificidades de uma vida sujeita aos arbítrios da dominação política, mercadológica e institucional.

Na entrada dos anos 1970, a passagem ao segundo contexto deu origem a formas distintas de reação. De um lado, houve a propensão à fúria significativa, característica da chamada arte de guerrilha, vigente durante os primeiros anos do AI-5. Nesse viés, era a raiva que surgia como uma resposta emocional possível ao cenário repressivo – mas uma raiva retoricamente estruturada, que se baseava na introjeção poética da própria

violência. Caso exemplar a esse respeito foi a obra *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, de Cildo Meireles, em que o artista ateou fogo em dez galinhas vivas, em um gesto macabro que homenageava, por meio de um sacrifício menor, o sacrifício maior, porque humano, dos prisioneiros políticos assassinados pela ditadura militar (Freitas, 2013: 258-259). Em polo oposto, todavia, também houve quem respondesse ao cenário repressivo por meio de uma perspectiva amorosa em relação à alteridade. Nesse viés, as ações poéticas não apenas pretenderam a suspensão, ainda que momentânea, da figura egóica do artista-autor, como propuseram, em contrapartida, situações estéticas positivas, compartilhadas e coletivas, via de regra realizadas no espaço comum da cidade.

Pensando neste segundo viés, e tendo em vista as alterações no imaginário de vanguarda derivadas dos contextos pré e pós-AI-5, este artigo aborda um estudo de caso pontual: a passagem de Pedro Geraldo Escosteguy por Curitiba em 1972, quando o artista, participando do IV Encontro de Arte Moderna, apresentou as seguintes obras de arte, que serão aqui analisadas: o filme *Arte pública*, a performance da obra *Juillet-14 (Liberté)* e a instalação pública dos objetos participativos *Ar (Arma)* e *Do amo ao amor*. Realizadas entre 1967 e 1972, essas obras, como se verá, contêm algo de sintomático, na exata medida em que revelam algumas das principais transformações estético-ideológicas derivadas dos dois contextos históricos em questão.

### **Pedro Escosteguy e os objetos semânticos**

Pouco conhecidos pela historiografia da arte no Brasil, os Encontros de Arte Moderna consistiram numa série de eventos ocorridos anualmente em Curitiba entre 1969 e 1980, com ênfase nos anos que vão de 1971 a 1974. Contando com a presença de artistas como Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Frederico Nasser, Jocy de Oliveira, José Rezende, Josely Carvalho, Paulo Leminski, Pedro Escosteguy e Pietrina Checcacci, além de críticos como Frederico Moraes, Mário Barata, Roberto Pontual e Walmir Ayala, os Encontros comportaram palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações artísticas radicais. Centrados na discussão sobre os limites estéticos e políticos da vanguarda brasileira, os eventos canalizaram pequenos gestos de rebeldia festiva, aproximando-se assim do imaginário contracultural.

Gerenciado pelo Diretório Acadêmico Guido Viaro da Escola de Música de Belas Artes do Paraná (EMBAP), o IV Encontro de Arte Moderna estendeu-se por treze dias, entre 07 e 19 de agosto de 1972, e ocorreu em diversos lugares de Curitiba, como o Museu de Arte Contemporânea do Paraná, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, o zoológico do Passeio Público e o *campus* Centro Politécnico da Universidade Federal do Paraná. A execução do evento foi uma parceria entre Walter Montenegro Júnior, aluno da EMBAP e presidente do Diretório Acadêmico, a crítica de arte Adalice Araújo, responsável pelos convites feitos a artistas e críticos, o professor Henrique César, da Diretoria de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Paraná, e o artista Fernando Velloso, diretor do MAC-PR (Araújo, 1972c).

Convidado para participar do IV Encontro de Arte Moderna, Pedro Geraldo Escosteguy era, em 1972, um dos nomes mais conhecidos no cenário da vanguarda nacional. Diante de uma plateia bastante jovem, o artista, que àquela altura contava com 56 anos de idade, aproveitou a sua considerável trajetória para apresentar em Curitiba algumas obras e ações recentes ou atuais, que datavam de 1967 ao presente. De acordo com a crítica de arte Adalice Araújo, “Escosteguy foi um dos pontos máximos” do evento, uma vez que “ele realmente entrou no contexto da juventude paranaense” (Araújo, 1972b); opinião que foi reforçada pelo ex-aluno da EMBAP e participante do IV Encontro Fernando Bini: “Com ele [Escosteguy] a gente se deu bem logo de cara. Era um senhor de idade já o Escosteguy, um dos arautos da ‘pop batalha’” (Bini, 2002).

Trazido a Curitiba por intermédio da crítica Adalice Araújo, Pedro Escosteguy sintetizava em suas obras algumas das principais aflições e desejos da arte brasileira. Médico e poeta gaúcho de formação humanista, o artista se transferiu em 1960 para o Rio de Janeiro, onde, a partir de 1964, enveredou para as artes visuais, participando ativamente da vida cultural da cidade. Próximo de artistas jovens como Antonio Dias, Carlos Vergara, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman, expôs nas célebres mostras Opinião 65, Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira, todas ocorridas no MAM-RJ, além das Bienais de São Paulo de 1965 e 1967 (Rosa; Presser, 1997: 322). Nesse meio tempo, a passagem das letras para o trabalho plástico afetou as obras do artista, que, derivadas das expansões visuais da poesia concreta, caracterizavam-se pela produção de objetos compostos por textos curtos e vocábulos diversos. Nas palavras da historiadora da arte Daisy Peccinini, os trabalhos de Escosteguy

são verbalizações que ganham estruturas no espaço: da palavra, ou das palavras, à situação de construção tridimensional. Na produção dessa época se intermedeiam o pensar e o construir em torno de conceitos universais – guerra, paz, destruição nuclear (Peccinini, 1999: 121-122).

Partindo da diluição das fronteiras entre pintura e escultura, os objetos verbo-visuais do artista muitas vezes se abriam à participação direta do espectador. Impelido a manipular as partes móveis e interativas das peças, o público seria então co-responsável pela performance da obra. Em certos casos, tal apelo à exploração sensorial assumia uma evidente disposição ética, como se do espectador também se exigisse uma tomada de consciência frente aos problemas ideológicos mais urgentes. O pioneirismo do artista a esse respeito foi reconhecido por Hélio Oiticica, para quem Escosteguy teria sido o primeiro artista brasileiro a criar obras “com caráter participante no sentido político” (Oiticica, 2006: 164). Bom exemplo dessa confluência entre participação estética e política é a obra *Objeto popular*, de 1966: uma espécie de armário aéreo com duas portinholas reais. Quando fechada, a peça exibe na parte de fora duas silhuetas recortadas de metralhadoras que se cruzam sobre as portas. Mas uma vez aberta, a obra revela em seu interior uma urna estilizada acompanhada da sugestiva palavra “VOTE”, escrita em letras graúdas. Desse modo, era apenas por intermédio da ação concreta de um espectador – abrir as portas – que a participação política, de caráter sufragista, poderia se anunciar, ainda que no plano do desejo. A correlação entre autoritarismo militar (metralhadoras) e reação democrática (voto nas urnas) era tão direta que foi percebida de imediato pelas forças da repressão: “em 1966, numa exposição na Bahia, a censura só permitiu a participação da obra na mostra com as portas lacradas” (Bragança, 2009: 169).

Numa passagem conhecida, Oiticica batizou tais trabalhos de Pedro Escosteguy de “objetos semânticos”, definindo-os como aqueles objetos em que “imperava a lei da palavra, palavra-chave, palavra-protesto, palavra onde o lado poético encerra sempre uma mensagem social” (Oiticica, 2006: 158). Por outro lado, embora o teor social e humanista fosse uma preocupação constante nas obras de Escosteguy, cumpre dizer que nem todas as obras do artista se resumiam à dimensão objetual. Para o contexto do IV Encontro de Arte Moderna, a primeira obra apresentada por Escosteguy não foi um objeto semântico, mas sim o filme *Arte pública*, de sua autoria, uma verdadeira síntese dos propósitos da vanguarda brasileira.

## Arte pública

De acordo com a programação inicial do IV Encontro de Arte Moderna, a exibição do filme de Pedro Escosteguy estava prevista para ocorrer em dois dias consecutivos, 15 e 16 de agosto de 1972, a partir das 20 horas, nas dependências da Biblioteca Pública do Paraná, no centro de Curitiba (IV ENCONTRO, 1972). No dia 15, todavia, “o projetor da Biblioteca falhou” e a exibição inicial foi adiada para o dia seguinte. A partir de então,

“os principais responsáveis pelo Diretório Acadêmico Guido Viaro”, Walter Montenegro Júnior, presidente, e Lucia Monte Serrat, tesoureira, “se bateram o dia todo atrás de um projetor, acabando por consegui-lo emprestado de Carlos Augusto” (ARAÚJO, 1972b). Com os contratemplos técnicos do dia anterior, a projeção do filme foi transferida para a Escola de Música e Belas Artes do Paraná. E foi assim que, “no dia 16, na sala de Composição da EMBAP superlotada, Escosteguy apresentou um documentário de vanguarda intitulado ‘Arte Pública’, que apanha aspectos da IX Bienal de São Paulo e apresenta alguns artistas de vanguarda” (*Ibidem*).

Produzido cinco anos antes, em 1967, *Arte pública* era, e ainda é, o mais importante registro audiovisual já realizado sobre a vanguarda brasileira dos anos 1960 (*Arte Pública*, 1967). Filmado em 35 milímetros, colorido e com pouco mais de 14 minutos de duração, o curta-metragem pode ser visto como um documentário de opinião. Do começo ao fim, a convergência entre narração e imagens vai aos poucos assumindo a linguagem urgente e afirmativa dos manifestos. A ideia básica consistia em celebrar, por meio de alguns artistas pontuais, o caráter crítico e ao mesmo tempo experimental da produção artística brasileira recente, ali resumida na expressão “arte pública”. Aproveitando o mote da IX Bienal de São Paulo, também de 1967, o filme circulou nacionalmente já no ano seguinte, em 1968, no contexto do 4º Festival de Cinema de Brasília (Cinemateca Brasileira, s.d.), que naquela edição premiaria *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla.

Embora dirigido por Jorge Sirito de Vives e Paulo Roberto Martins, *Arte pública* é sobretudo o resultado das concepções criativas e documentais de Pedro Escosteguy. Como roteirista, autor dos textos de narração e provável responsável pela seleção dos artistas apresentados, Escosteguy fez do curta um testemunho de sua visão acerca da arte de seu tempo. Logo no início do filme, na sequência dos créditos, um letrado escrito pelo artista apresenta sua concepção humanista e prospectiva de vanguarda, que permeará toda a narrativa:

Na longa marcha da cultura, a função da vanguarda é demarcar o caminho que leva ao futuro. Quando se decidiu a realização deste filme, penetramos nesse caminho com a intenção de participar, com o espectador, de experiências que dialogam com o tempo, com o espaço, com a forma, e principalmente, com a vida. Porque a arte sempre foi, e continuará sendo, uma continuidade do humano (Escosteguy, 1967: 1 min e 1 seg).

Nos primeiros cinco minutos do curta, a câmera explora os espaços expositivos da Bienal de São Paulo, com ênfase nas obras de artistas internacionais vinculados à pop art, como James Rosenquist, George Segal, entre outros<sup>2</sup>. Ao mesmo tempo, ouvimos os textos de Escosteguy recitados pela voz *over* de um narrador, o ator e dublador carioca Nilton Valério. Após uma apresentação laudatória da Bienal de São Paulo, “tão importante quanto a Bienal de Veneza”, o texto sublinha o valor da “arte pública”, ali entendida como a arte que “democratiza o consumo de suas experiências e de suas mensagens” (Escosteguy, 1967: 3 min e 19 seg). Com vagar, a câmera percorre a gigantesca obra *F-111*, de Rosenquist, que à época denunciava a perversa associação entre os bens de consumo e a indústria bélica norte-americana. Em paralelo, ouvimos que os artistas de hoje “contribuem para a consolidação de um humanismo positivo, onde a cultura e a liberdade são bens de caráter público, tal como a arte que realizam” (*Ibidem*: 4 min e 43 seg). Em síntese, a ideia básica do primeiro terço do filme consiste na defesa de uma concepção genérica de “arte pública”, como se o caráter democrático e humanista das vanguardas, representado exclusivamente por artistas de países ricos, fosse uma estratégia geral, de abrangência transnacional.

O ponto de virada, todavia, ocorre por volta dos cinco minutos. A partir de então, o curta, apesar do evidente tributo inicial à pop norte-americana, passa a ponderar as especificidades ideológicas da vanguarda em países periféricos como o Brasil. Marcada pela experiência do subdesenvolvimento e do imperialismo, a arte pública brasileira desponta como aquela que “elabora a consciência crítica para os que perderam a esperança de um mundo melhor, pois é nela que se demarcam”, afirma a narração, “os traficantes da guerra e da miséria”



(*Ibidem*: 5 min e 10 seg). A montagem é enfática: tais “traficantes” são respectivamente o governo dos Estados Unidos e o capital imperialista, ali representados pela bandeira norte-americana, visível numa conhecida pintura de Jasper Johns, e pela multinacional petrolífera Shell, cuja logomarca aparece numa obra de Glauco Rodrigues.

Na sequência, depois de uma breve exibição de obras de viés op-cinético expostas na Bienal de São Paulo, *Arte pública* dedica-se a apresentar, por meio de imagens, alguns dos principais nomes da vanguarda nacional. Entre tomadas de ateliês, aberturas de exposições e ações performáticas encenadas diante da câmera, o filme exhibe diversas obras de artistas brasileiros como Wesley Duke Lee, Antonio Dias, Glauco Rodrigues, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Carlos Vergara, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Lygia Clark, entre outros<sup>3</sup>. Em linhas gerais, o filme é uma síntese da vanguarda nacional anterior ao AI-5 – um resumo sintomático de suas ideias e impasses. Filmado no ano-chave de 1967, *Arte pública* dialoga com as tensões e as apostas presentes numa série de eventos do mesmo ano, como a exposição Nova Objetividade Brasileira, a instalação *Tropicália*, os célebres textos *Declaração dos princípios básicos da vanguarda* (Declaração, 1995: 294-295) e *Esquema geral da nova objetividade* (Oiticica, 2006: 154-168), além do IV Salão de Brasília e da própria “Bienal Pop”.

No filme, as obras atuais, afirma o narrador, se fundamentam “num despojamento artesanal ou numa tentativa de multiplicação industrial” (Escosteguy, 1967: 7 min e 05 seg). Em convergência com a *Declaração dos princípios...* (“acompanhar as possibilidades da revolução industrial”) (Declaração, 1995: 295) e com o *Esquema geral...* (“tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete”) (Oiticica, 2006: 156), a narração de *Arte pública* pressupõe a recusa dos suportes tradicionais – baseados no valor aurático da obra única – por meio da defesa de uma poética projetiva, múltipla, industrial e por isso mesmo aberta à ampla experiência sensível da vida contemporânea. Mais do que operações estéticas exclusivamente centradas na visão, o que se espera do trabalho de vanguarda é “uma soma de informações visuais, táteis, auditivas, olfativas ou mesmo de todos os sentidos, como num novo alfabeto” (Escosteguy, 1967: 7 min e 25 seg), ou seja, uma manifestação que se estenda “a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem” (Declaração, 1995: 294).

Além disso, há em *Arte pública* um entendimento manifesto de que a produção artística atual é também “uma forma de mobilizar a reflexão do espectador em termos de participação” (Escosteguy, 1967: 7 min e 18 seg). Tema transversal na cultura artística brasileira do período, a participação do espectador simbolizava a luta contra a passividade também política, e foi defendida no *Esquema geral...* (item 3) (Oiticica, 2006: 162 e ss) e na *Declaração dos princípios...* (alterar “as condições de passividade e estagnação”) (Declaração, 1995: 294). Tal sentido de urgência ideológica, característico naquela geração, desdobrava-se em propostas artísticas atuantes, fugazes e socialmente comprometidas. “As obras de vanguarda não almejam a perenidade”, prossegue a narração do filme (Escosteguy, 1967: 11 min e 42 seg); “seu objetivo é atingir um resultado rápido: o estímulo da percepção surpreendida pela associação inesperada” (*Ibidem*: 12 min e 06 seg). A homologia política é direta: “libertadora e moral, fera e fecunda, a arte pós-moderna, como também é definida por Mário Pedrosa, representa e apresenta a síntese da verdadeira revolução cultural do homem de hoje” (*Ibidem*: 12 min e 27 seg). Da mesma forma que Hélio Oiticica, para quem a arte seria “uma tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos” (Oiticica, 2006: 163-164), o texto fílmico de Pedro Escosteguy partilhava com a *Declaração dos princípios...* a ideia de que “a vanguarda assume uma posição revolucionária” (Declaração, 1995: 294).

Rejeição dos suportes tradicionais, tendência ao objeto e ao múltiplo, ampliação sensorial, participação do espectador, efemeridade e consciência política: era essa, em resumo, a acepção de vanguarda que *Arte pública* defendia em 1967, em confluência com os principais eventos, exposições e manifestos do período. No plano imagético, as últimas sequências do curta parecem confirmar essa leitura. Depois de apresentar alguns

artistas da novíssima geração, os planos finais são dedicados aos três maiores nomes do neoconcretismo: Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Nos dois primeiros, o dado performático e coletivo é atravessado por uma determinada noção de brasilidade, particularmente negra, festiva, popular e, talvez por isso mesmo, marginalizada. Na apresentação da obra *Ovo*, de Lygia Pape, três cubos coloridos estão sob o chão, a céu aberto, próximos de um penhasco silencioso. Sem qualquer aviso, três rapazes negros sem camisa saem um a um do interior dos cubos, agora rompidos, e começam a tocar um samba acelerado em tamborins e agogôs. Em seguida, *Arte pública* exhibe uma versão dos *Parangolés*, de Hélio Oiticica. Num samba instrumental mais lento, quatro percussionistas negros vestem as famosas capas do artista enquanto dançam a passos largos. Num caso como noutro, o samba marcado pelos músicos, que dançam com evidente felicidade, alegoriza a carnavalização da vanguarda brasileira, cujos pressupostos poéticos, para além dos limites expositivos tradicionais, se veem agora tocados pela cultura popular dos morros cariocas.

Depois de exibir algumas propostas de Lygia Clark, o filme termina com um longo plano dedicado à obra *Cesariana*, de 1967, também da artista. Contra um fundo escuro, uma pessoa mascarada entra em cena cautelosa, vestindo um estranho macacão azul metálico. Devagar, o personagem abre um grande zíper horizontal situado na altura da barriga. Um som sutil de água desponta no momento em que uma bolsa de pano é retirada com cuidado do ventre simbólico. Com paciência, o personagem abre a bolsa e saca do seu interior alguns confetes e pequenos pedaços de espuma, que são aos poucos erguidos e espalhados pelo ar. Uma música melancólica se intensifica, sem nenhuma narração. O performer, que é provavelmente um homem de acordo com a proposta da artista, simula de pé a experiência de um parto imaginário. Para além da condição genericada dos sexos, o desvio da maternidade natural é agora a alegoria da produção artística como um processo vital e positivo de criação: a esperança quase sagrada na potência ética e transformadora da arte. Sobre a imagem congelada do homem-mãe que espalha seus frutos sobre a terra, uma legenda utópica encerra o filme: “A Arte Pública”, lemos, “é uma convocação geral para a união de todos em torno dos temas primordiais da cultura e da liberdade” (Escosteguy, 1967: 14 min e 16 seg).

Produzido em 1967 e exibido pela primeira vez em 1968, *Arte pública* sintetizava a aposta de uma geração comprimida entre a repressão militar e o caráter transgressor da vanguarda nacional. Reexibido em 1972, todavia, o documentário trazia agora as marcas de uma aposta em partes irrealizável. Passados três anos de vigência do AI-5, o roteiro e os textos de Escosteguy não deixavam de evocar a beleza, mas também os recalques de uma comunidade artística que, diante do recrudescimento autoritário, não podia mais contar com a opção de um engajamento político realmente público. Mostrado no IV Encontro de Arte Moderna, *Arte pública* atualizava a memória de um ressentimento geracional. Por outro lado, nem mesmo a evidente impotência política dos novos tempos seria capaz de abafar por completo uma outra “revolução” em andamento, de ordem subjetiva, comportamental, molecular. Sob os influxos da contracultura, a força subversiva de ações como *Ovo*, *Parangolé* ou *Cesariana*, apresentadas no final de *Arte pública*, não deixaria de sobreviver, ainda que de forma desviada e mutante, na vocação festiva, coletiva e comportamental dos Encontros de Arte Moderna.

### **Sob o signo da liberdade**

Com o fim da projeção de *Arte pública*, Pedro Escosteguy passou a interagir com o público (Araújo, 1972a) que, como se disse, lotava a Sala de Composição da EMBAP. Em lugar de uma palestra ou de um bate-papo sobre o documentário exibido, o artista deu início a um inusitado discurso performático, ao qual Adalice Araújo chamaria de “experiências de situações” (Araújo, 1972b). Repleto de alunos de artes, o ambiente pós-filme era propício para a comunicação pedagógica. Na parede de fundo da sala de aula havia um imenso quadro-negro onde se lia “IV Encontro de Arte Moderna, Curitiba, 1972”. Com o auxílio de uma escada dupla portátil,



Escosteguy apanhou um giz e escreveu no topo da lousa a seguinte frase, em letras garrafas: “É PRECISO QUEBRAR AS ESTRUTURAS”. Testemunha ocular dos fatos, Fernando Bini assim resumiu a situação:

Escosteguy fez seu discurso em cima de uma escada de uma das salas da Escola de Belas Artes. Ele subiu numa escada – ao invés de falar de uma cadeira – e fez o discurso lá em cima, usando um barrete frígio – foi gozadíssimo –, e escreveu no quadro, bem grande: “é preciso quebrar as estruturas” – que foi o tema da conferência dele. Ele realmente provocou (Bini, 2002).

Infelizmente, não há registros do teor desse discurso – à exceção da memória do próprio Fernando Bini, para quem, na ocasião, Escosteguy “trabalhou em cima do [Algirdas] Greimas” (*Ibidem*)<sup>4</sup>. Seja como for, mais do que os argumentos de uma palestra convencional sobre semiótica, o que nos interessa aqui é o caráter performático da comunicação do artista com seu público. Nas duas únicas imagens fotográficas que registram a cena [fig. 1 e 2], vemos Pedro Escosteguy se equilibrando num dos lados da escada dupla, logo à frente do grande quadro-negro da Sala de Composição da EMBAP. Os alunos não aparecem nas fotos, mas podemos imaginá-los – fora de campo – acompanhando a ação. Como um professor excêntrico, o senhor de óculos e cabelos brancos aproveita a atenção de todos para manusear, do alto da escada, um estranho objeto. Na mão esquerda, segura uma espécie de bolsa de pano preta marcada com a inscrição “Juillet-14”, enquanto a direita puxa para fora uma faixa feita de pequenas bandeiras nacionais emendadas. A primeira bandeira a sair é a do Brasil, seguida da holandesa, da norte-americana e assim sucessivamente.



Fig. 1. Na noite de 16 de agosto de 1972, Pedro Escosteguy manuseia a obra *Juillet-14 (Liberté)* no alto de uma escada na Sala de Composição da EMBAP; Fig. 2. Pedro Escosteguy termina de desenrolar as bandeiras da obra *Juillet-14 (Liberté)*.

Ainda sobre a escada, Escosteguy ergue com felicidade uma das pontas da faixa de bandeiras que, enleada num lustre pendente, tem sua outra ponta presa na altura do peito do artista. Como em algumas propostas oriundas do neoconcretismo, a ação só faz sentido no exato momento em que alguém a realiza. Embora seja

um objeto discursivo, a faixa é apenas um pretexto – material e simbólico – para as manobras de um corpo vivo e motivado. O gesto lembra a obra *Cesariana*, de Lygia Clark, com a diferença que agora, em lugar de confetes e pedaços de espuma, são os países do mundo, simbolizados pelas bandeiras, que nascem de uma bolsa-útero para depois se espalharem pelo ambiente.

Ao mesmo tempo, vemos que Escosteguy veste sobre a cabeça uma cobertura mole de pano vermelho, que pode ser tanto a bolsa virada do avesso quanto uma touca trazida à cena. Tudo somado, uma alegoria se desenha: a touca é um barrete frígio e o 14 de julho (“Juillet-14”), inscrito na bolsa, é o dia da mítica tomada da Bastilha. A curiosa ação de Escosteguy em Curitiba consistiu, enfim, na performance da obra *Juillet-14 (Liberté)* [fig.3], de 1972, cujos componentes mínimos – a bolsa, a faixa de bandeiras e a encenação com o barrete – aludiam ao primeiro dos três princípios fundamentais da Revolução Francesa: a liberdade. Usado pelos escravos libertos na Grécia antiga e retomado pelos republicanos parisienses à altura da Revolução, o barrete frígio vermelho indica uma afeição universal e inequívoca pelo sujeito revolucionário. Conhecido como barrete da liberdade, a peça é um signo central no arsenal simbólico moderno, uma representação do poder popular que se immortalizou não apenas em emblemas e bandeiras, mas também em obras de arte, como na icônica *Liberdade guiando o povo*, de Delacroix. A tomada da Bastilha demarca o início da Revolução Francesa, particularmente o dia 14 de julho de 1789, quando artesãos, milicianos burgueses e guardas franceses invadiram e conquistaram, talvez em busca de munições, a prisão oficial do Estado absolutista<sup>5</sup>.



Fig. 3. Pedro Escosteguy, *Juillet-14 (Liberté)*, 1972. Tecidos costurados. 20 x 280 cm. Coleção Marília Escosteguy (Porto Alegre – RS).

Nascido ele mesmo em 14 de julho, Pedro Escosteguy encarnava a utopia de muitos. Em certa medida, a união das nações simbolizada pelas bandeiras emendadas e sacudidas pelo artista pressupunha a liberdade como um valor não apenas transnacional, mas sobretudo universal. Por outro lado, dada a conjuntura autoritária do AI-5, é admissível supor que a liberdade de *Juillet-14*, bradada no meio de jovens por um artista mais velho, fosse também a expressão direta, embora melancólica, de um desejo mais urgente e pontual, mas nem por isso pueril. Diante das opressões concretas do Brasil de então, “quebrar as estruturas” era sobretudo emancipar-se, ainda que por vias subjetivas, de toda forma de autoridade, fosse ela política, estética ou comportamental.

## Do amor no Passeio Público ao ato solidário

Pouco depois, o artista aproveitou a presença do público para apresentar e debater outras obras de sua autoria. Embora não fosse participar de nenhuma exposição ao longo do IV Encontro, Escosteguy não se limitou a exibir reproduções e trouxe consigo alguns trabalhos originais. De acordo com Adalice Araújo, “a maioria dos objetos” mostrados por Escosteguy “são semânticos, desmontáveis e próprios à participação” (ARAÚJO, 1972b) – numa clara referência aos objetos semânticos, definidos por Hélio Oiticica. Numa foto bastante precária publicada no jornal *Diário do Paraná*, vemos a artista curitibana Bia Wouk manuseando uma das peças de Escosteguy, que acompanha de perto a situação [fig.4]. Todavia, o objetivo do artista não se resumia à apresentação de suas obras participativas. A ideia central, sempre de acordo com Adalice, era que os “múltiplos e objetos” do artista “só se complementam num espaço aberto”, o que exigia que a performance das obras ocorresse num outro local (*Ibidem*).



Escosteguy apresentou um documentário de vanguarda intitulado “Arte Pública” e em seguida debateu uma série de múltiplos e objetos que no dia seguinte seriam levados ao Passeio Público para experiências de situações. Na foto Alvaro Obiol, autor do poema “Curitiba é Domingo”; Escosteguy; Bia Wouk, uma das principais artistas da nova geração e uma amiga.

Fig. 4. Acompanhada de uma amiga, Bia Wouk manipula a obra *Do amor ao amor* de Pedro Escosteguy na Sala de Composição da EMBAP. Ao lado da obra, o artista acompanha a cena. Na extrema direita, o poeta uruguaio Salvador Obiol de Freitas. Fotografia de Irandy Ferreira publicada no jornal *Diário do Paraná* em 27 ago. 1972.

No dia seguinte, 17 de agosto, os trabalhos de Pedro Escosteguy foram levados para o espaço do Passeio Público, um conhecido zoológico situado no centro da capital paranaense. Exploradas e manipuladas por “um grupo do Encontro”, as obras do artista também contaram com “a participação espontânea de pessoas que estavam circulando no Passeio Público” (*Ibidem*). Nas palavras de Adalice, as peças, “já codificadas para serem recriadas, funcionavam a tal ponto que no final até os guardas colaboraram” com o evento, “franqueando total acesso ao Passeio” (*Ibidem*). De acordo com Fernando Bini,

O Pedro Escosteguy foi ótimo. Foi feita uma manifestação de arte no Passeio Público e eu participei dessa manifestação. Ele propunha alguns objetos de uma forma que o pessoal que estava passando por ali, interagiu. Objetos dele mesmo. Havia uma série de objetos que ele tinha criado. O Escosteguy era um artista que trabalhou com a ideia da pop, mas

[que na ocasião] trouxe uma série de objetos conceituais. Por exemplo: um grande objeto escrito “ar”, de acrílico, que ele colocava no ar. O pessoal que estava passando – num dos passeios do Passeio Público – não sabia o que era aquilo, e então ficava manipulando (Bini, 2002).

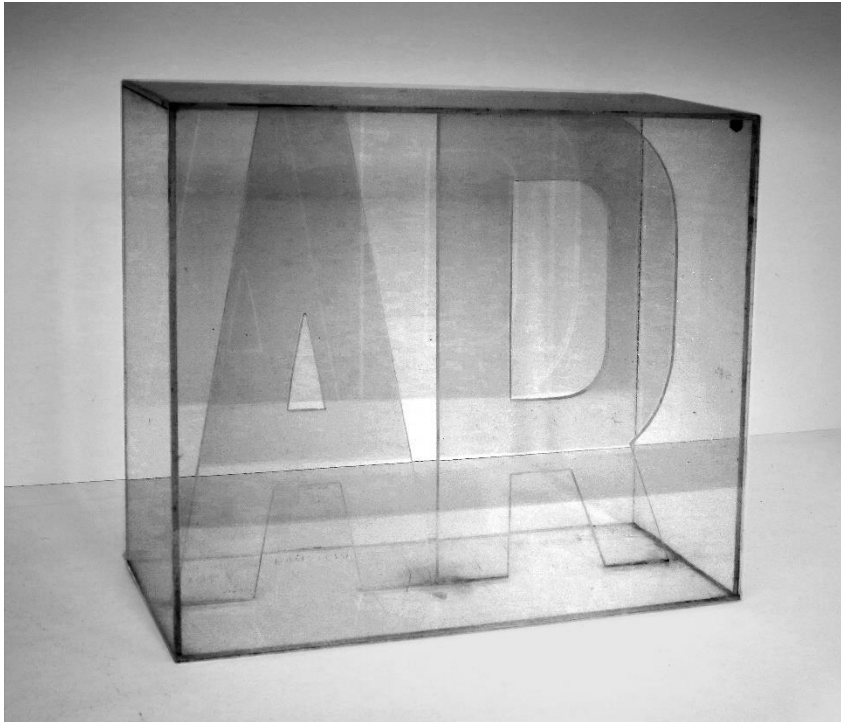


Fig. 5. Pedro Escosteguy, *Ar (Arma)*, 1967. Caixa de acrílico transparente. 25 x 30 cm.

O objeto em questão é a obra *Ar (Arma)*, de 1967, uma pequena caixa de acrílico transparente que deixa entrever a palavra “AR” em seu interior [fig.5]. Exposto pela primeira vez no IV Salão de Brasília, também de 1967, o trabalho baseia-se, de acordo com Escosteguy, num de seus antigos poemas:

Ar do meu ar  
 Eu só preciso  
 Eu só preciso  
 Respirar<sup>6</sup>

No ano exato de 1967, várias obras verbo-visuais de artistas como Escosteguy, Carlos Zílio e Rubens Gerchman dedicaram-se a condensar em algumas palavras-chave a atmosfera ao mesmo tempo corrosiva e libertária do período: o termo “lute”, por exemplo, circulou simultaneamente em duas conhecidas obras de Zílio e Gerchman; em *Reina a tranquilidade*, também de Zílio, uma ameaçadora palavra “sim” se impunha sobre rostos hipnotizados; ao passo que noutro trabalho de Escosteguy, intitulado *Cartaz*, certas diretrizes políticas surgiam concentradas nuns poucos vocábulos: “pare, olhe, escute”. Mais do que uma coincidência temporal,



tratava-se de uma convergência poética, um vocabulário mínimo e sintomático que se desdobraria pelos próximos anos.

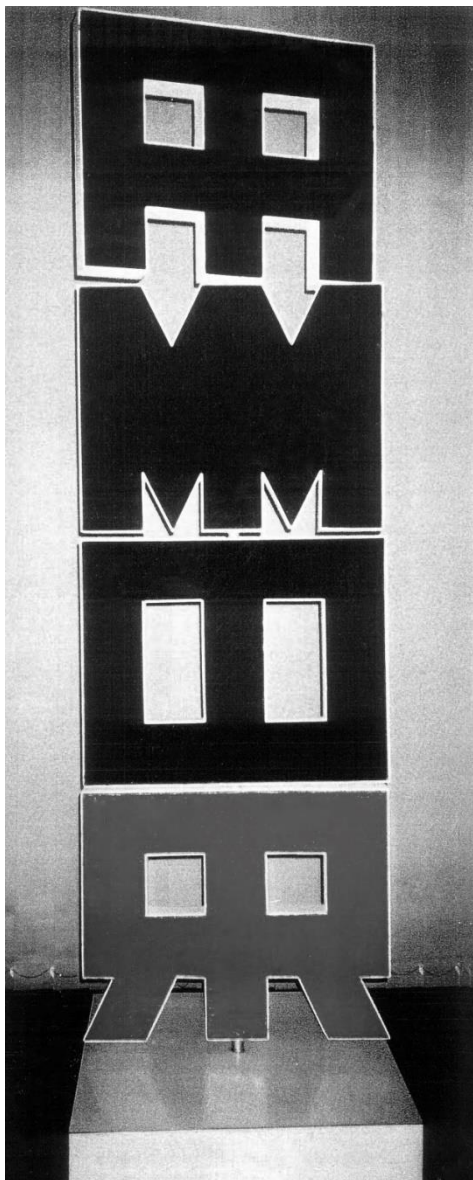


Fig. 6. Pedro Escosteguy, *Do amo ao amor*, 1970. Escultura cinética pintada

Em 1968, a palavra “ar” surgiu na pintura *Tô fora*, de Rubens Gerchman, sendo pouco depois imortalizada no famoso objeto *Ar*, do mesmo artista. Como no caso de Gerchman, a obra *Ar (Arma)*, de Escosteguy, evocava a metáfora difusa, mas à época recorrente, de um certo ar irrespirável. A censura, a perseguição política e a violência de Estado propiciavam uma atmosfera pesada, fétida e rarefeita, algo como uma fumaça tóxica que se alastrava, subterrânea, pela vida social do país. Daí, portanto, a ideia do ar como arma: a pureza do ar como um emblema moral. Em termos subjetivos, tratava-se de uma questão de resistência, de sobrevivência do corpo e do desejo, do direito à imaginação e à livre-expressão. Por outras palavras, para retomar o poema



antigo de Escosteguy, era preciso respirar. Enclausurada numa caixa de acrílico, o ar de *Ar (Arma)* era também uma reserva, um tanque de oxigênio – uma cápsula de esperança para tempos sombrios. Cinco anos se passaram até que, em 1972, a obra foi trazida à Curitiba. Nesse meio tempo, diante dos impasses do AI-5, os artistas precisaram exercitar novos modos de respiração poética, mas a mensagem inicial de sobrevivência, digamos assim, permanecia atual. Pendurada ao ar-livre em meio às veredas do Passeio Público, a peça, agora manipulada por alguns passantes anônimos e curiosos, não deixava de exigir novos ares.

Dentre as diversas obras de Escosteguy levadas na mesma ocasião ao Passeio Público, também merece menção *Do amo ao amor*, de 1970 [fig.6], que já havia aparecido na figura 4, manuseada por Bia Wouk. Exposto na categoria “escultura” no XX Salão Nacional de Arte Moderna, em 1971, no Rio de Janeiro (Bragança, 2009: 143), o trabalho consiste, a rigor, num objeto cinético manipulável. Em termos gerais, trata-se de uma coluna ou totem móvel em que a palavra “amor”, de leitura vertical, aparece duplicada. A construção da peça é simples e autoexplicativa. Espetado no centro de uma base quadrada, um fino cano metálico forma um eixo vertical. Ao redor dele, quatro pares de letras vazadas e sobrepostas – dois as, dois emes, dois os e dois erres – podem ser girados na horizontal, de modo circular e independente. No âmbito cromático, a estrutura é planejada e bicolor, pois cada face das letras duplas apresenta um matiz diferente, sendo um lado vermelho e o outro, preto. Na prática, a configuração geral do objeto é instável, variando de acordo com as decisões de manipulação. Tal variação, contudo, é limitada. Embora o arranjo ocasional de posições e cores se altere conforme a movimentação horizontal das letras, a leitura vertical da palavra “amor” se mantém sempre inalterada. Todavia, é dessa limitação de leitura que decorre uma primeira e significativa evocação: embora o sentimento individual varie de acordo com as disposições dos participantes, o fato é que cada ato particular será sempre a expressão localizada de um sentimento em si mesmo universal.

Em certo sentido, o amor aludido em *Do amo ao amor* era tão genérico e propositivo quanto a liberdade de *Juillet-14*. Como um desdobramento de obras como *Ar (Arma)*, a obra cinética de Escosteguy explorava a essência positiva de um vocabulário mínimo, agora mais amoroso que agressivo. Para o IV Encontro de Arte Moderna, as intervenções no zoológico curitibano pressupunham a partilha pública do amor, a participação afetiva inclusive de desconhecidos, atendendo assim à “convocação geral para a união de todos”, apresentada ao final do documentário *Arte pública*. Entretanto, ao contrário da introjeção da violência, característica da arte de guerrilha, tal convocação parecia pressupor um vitalismo positivo, em evidente convergência com o pacifismo afetuoso de certos setores da contracultura.

Mais do que a simples abertura à participação do espectador pelas vias da manipulação, *Do amo ao amor* acabou ativando, em sua performance curitibana, o contexto afetivo do seu próprio entorno. Carregado para o Passeio Público, o objeto foi posicionado com cuidado ao lado de uma região já habitualmente frequentada por casais de namorados. Ao lembrar-se dessa obra, “uma grande coluna com letras em vermelho escrito ‘amor’”, Fernando Bini disse que Escosteguy a “colocou justamente perto do rio, onde o pessoal ficava namorando” (Bini, 2002). Sem entrar em detalhes, Adalice Araújo também fez referência a essa interação com o ambiente, afirmando que na ocasião “houve inclusive uma complementação muito curiosa de uma cena de amor: a busca do amor, o desencontro do amor, o amor propriamente dito” (Araújo, 1972b). Três fotografias registram a situação [fig.7]. Nelas, vemos um casal de namorados à beira do lago do Passeio Público. Em linhas gerais, a cena é tão idílica que lembra um clichê publicitário. A jardinagem ideal, os reflexos na água, a grama aparada, uma árvore imponente e um casal apaixonado: tudo funciona como uma *fête galante* contemporânea. Sentados sobre um pano de piquenique, os jovens conversam, se acariciam, se abraçam. A cada imagem, vemos algumas variações possíveis da obra *Do amo ao amor*, que, colocada ao lado do casal, desponta sempre em primeiro plano. O enquadramento é perfeito, a obra não encobre os jovens e a diversidade de gestos amorosos é replicada pela diversidade de arranjos do objeto cinético. Mais do que um registro, trata-

se de uma seção fotográfica. As imagens foram evidentemente encenadas diante da câmera, o que, todavia, não invalida a eventual sinceridade do amor representado.

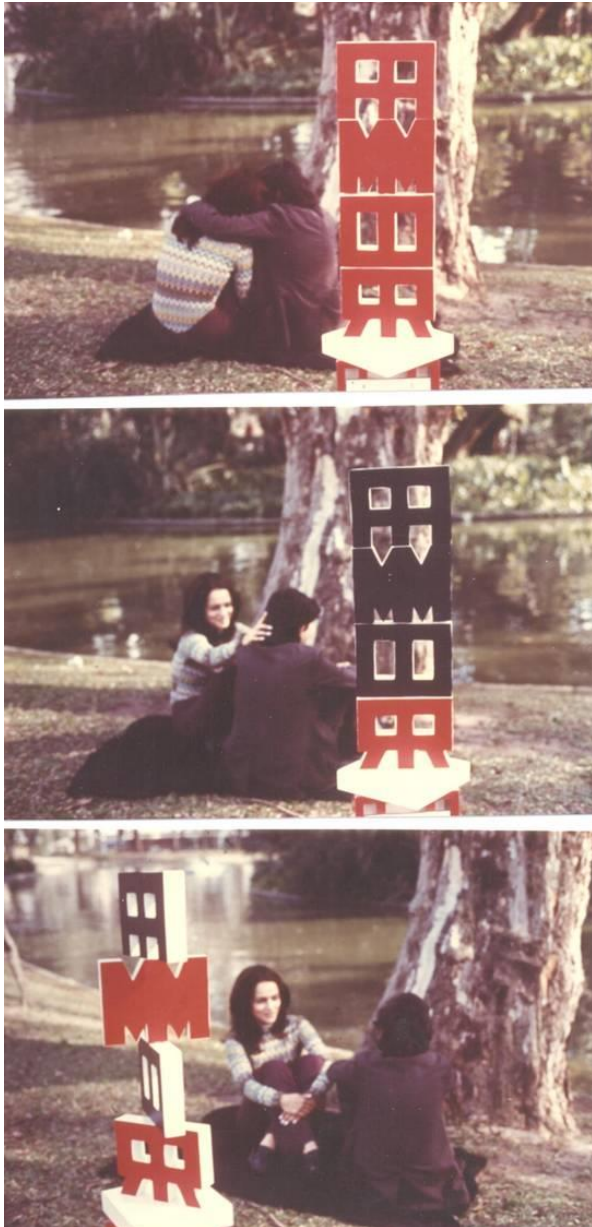


Fig. 7. Três registros fotográficos da obra *Do amo ao amor*, de Pedro Escosteguy, instalada à beira do lago do Passeio Público, em Curitiba. Ao fundo, um casal de namorados.

Como um desdobramento do amor em geral, que pressupõe a perpetuação da humanidade, a apresentação da obra em Curitiba acabou ativando o amor dos amantes, que em termos platônicos também não deixa de ser, por vias reprodutivas, um outro modo de tornar imortal a natureza transitória dos seres humanos (Platão, 1979: 39). Tal desejo de fusão de um duplo num uno, evidente num casal, ecoava na estrutura bipartida de *Do amo ao amor*. Perguntado certa vez sobre essa obra, Escosteguy explicou que, na estrutura da peça, as letras são duplas “porque o amor é duplo”. Com uma simplicidade admirável, o artista assim resumiu o caráter móvel do objeto: “Isso é leve, é para ser colocado no jardim, batido pelo vento. Porque o amor é assim: ele anda sempre à procura” (Escosteguy, 1989).

Para Pedro Escosteguy, o amor não era um capricho individual, mas um sentimento que implicava em responsabilidade, como se ao propositor de experiências estéticas coubesse um cuidado com o outro. Na sua opinião, o artista deveria ser alguém “altamente responsável dentro da evolução do processo cultural” (Escosteguy *apud* Araújo, 1972b). Ao final da participação de Escosteguy no IV Encontro de Arte Moderna, Adalice Araújo pediu-lhe que realizasse uma síntese de sua visão sobre a produção artística recente: “Como você vê a arte

hoje?”, perguntou. Articulando uma visão humanista com os propósitos de uma arte pública amorosa, Escosteguy defendeu uma estética da solidariedade mundial:

A arte moderna, pós-moderna ou pública – ou à procura do novo partindo do velho em termos de possibilidade ou aquela defasagem de espessura que existe entre as pessoas – constitui um projeto que encerraria as grandes proposições do momento. Se a gente seguir esse rumo independentemente até da natureza política ou religiosa, nivelaria as barreiras. Uma obra deixará de ser minha – poderá ser apresentada tanto em Nova York, Tóquio ou Moscou, que terá uma única proposta, uma única defesa – ou seja, a defesa do homem perante a vida. Então será uma obra aberta, enquadrada dentro de um neo-

humanismo. Aí é que está o grande caminho que se inicia dentro da gente, da casa da gente e vai para o bairro, vai à praça, vai à rua, transpõe a rua, toma a cidade, o estado, abrange o país, e do país abrange o continente e do continente abrange o mundo. Este é o caminho do solidário – o exercício do ato solidário. Acho que arte também poderia ser definida como a metalinguagem do ato solidário (Escosteguy, *apud Ibidem*).

Como um artista mais velho que não obstante apostava na juventude, Pedro Escosteguy acreditava numa “tomada de consciência para a visão de um novo mundo em que a arte será realmente ‘arte pública’” (Escosteguy *apud Ibidem*). De “dentro da gente” ao “mundo”, a obra de arte, na sua opinião, haveria de percorrer um caminho expansivo, propagando um estado de prazer lúdico e coletivo, uma espécie de alegria partilhada. Mais do que a indignação das novas figurações ou a raiva civil da arte de guerrilha, as propostas de Escosteguy no início dos anos 1970 propunham uma solidariedade amorosa, e como tal pareciam aproximar-se, ainda que por vias indiretas, de parte do imaginário jovem implícito na contracultura. Como um desdobramento do Maio de 1968 francês, a imaginação, na interpretação prospectiva do momento, parecia prestes a tomar o poder. Juntos, cartazes, panfletos e grafites expressavam, enquanto mídias revolucionárias, uma insurreição discursiva. “Faça amor, não faça a guerra”, “Eu decreto o estado de felicidade permanente” ou “A morte é necessariamente uma contra-revolução” foram algumas das palavras de ordem que ganharam o mundo (Matos, 1981: 66). Diante da ameaça nuclear da guerra fria e da repressão do estado autoritário, com suas forças tanatológicas e destrutivas, a contracultura propunha o retorno de Eros, a pulsão de vida, com suas atraentes promessas de paz e amor. É claro que, em termos conjunturais, tratava-se de uma atmosfera etérea, tão visionária quanto efêmera. Por volta de meados dos anos 1970, o prolongamento do governo autoritário somado ao ocaso da contracultura e da vanguarda reforçariam “a melancolia crítica, a tragicidade e o amargor que pautaram a ‘geração AI-5’ crescida à sombra das derrotas de 1964 e 1968” (Napolitano, 2011: 343). Nada que tenha impedido, todavia, a assombrosa atualidade das obras de Escosteguy, para quem “quebrar as estruturas” era menos uma expressão de fúria que um elogio sincero ao amor.

## Referências e fontes mencionadas

- ARANTES, Otília. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 7, ago. 1983.
- ARAÚJO, Adalice. Vanguarda no IV Encontro de Arte Moderna, *Diário do Paraná*, Curitiba, 20 ago. 1972a.
- \_\_\_\_\_. Arte – é hoje pró-texto, *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 ago. 1972b.
- \_\_\_\_\_. Participe do IV Encontro de Arte Moderna, *Diário do Paraná*, Curitiba, 06 ago. 1972c.
- ARTE PÚBLICA. Direção de Jorge Siritto de Vives e Paulo Roberto Martins. Roteiro de Pedro Escosteguy. Totem Filmes, 1967. Filme (14 min 28 seg), sonoro, colorido, 35 mm.
- BINI, Fernando. Entrevista a Artur Freitas, PUC-PR, Curitiba, 05 dez. 2002.
- BRAGANÇA, Soraya. *Pedro Geraldo Escosteguy: a poética que ultrapassa fronteiras*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2009.
- CINEMATECA BRASILEIRA. Site, São Paulo, s.d. Disponível em: [www.cinemateca.gov.br](http://www.cinemateca.gov.br)
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 2004.
- DECLARAÇÃO dos princípios básicos da vanguarda, diversos autores, Rio de Janeiro, 1967. In: MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro – 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, pp. 294-295.
- ESCOSTEGUY, Pedro. Texto de narração do audiovisual *Arte pública*. Roteiro de Pedro Escosteguy. Totem Filmes. Filme (14 min 28 seg), 1967.
- \_\_\_\_\_. Entrevista com Pedro Geraldo Escosteguy, depoimento concedido a Soraya Bragança, Porto Alegre, 01 maio 1989. Arquivo audiovisual, sonoro,

colorido. Disponível em:  
www.pucrs.br/edipucrs/pge/frame.htm

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

IV ENCONTRO de Arte Moderna, programação do evento, folha única, datilog, 1972 (disponível no Setor de Pesquisa do MAC-PR).

IX BIENAL de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967, catálogo de exposição.

MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MOTA, Carlos Guilherme. *A revolução francesa: 1789-1799*. São Paulo: Ática, 1989.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistências e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-Docência, Depto. de História, Universidade de São Paulo, 2011.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade [1967]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

OLIVEIRA, Liliana de. *A bienal pop: a pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História da Arte), Unicamp, Campinas-SP, 1993.

PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.

PLATÃO. O banquete. In: *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

REIS, Paulo. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado em História), Curitiba, UFPR, 2005.

ROSA, Renato; PRESSER, Decio. Pedro Escosteguy. In: *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1997.

SALOMÃO, Waly. Contradiscorso: do cultivo de uma dicção da diferença. In: SEVCENKO, Nicolau (et alii). *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

VOVELLE, Michel. *A revolução francesa explicada à minha neta*. São Paulo: Unesp, 2007.

## Notas

\* Professor doutor do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (campus Curitiba II), professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná e autor, entre outros, de *Arte de guerrilha* (Edusp) e *Arte e política no Brasil* (org. Perspectiva). E-mail: [artur.imagem@gmail.com](mailto:artur.imagem@gmail.com).

<sup>1</sup> Para mais informações sobre esta primeira conjuntura da vanguarda, sugiro: COUTO, 2004; REIS, 2005

<sup>2</sup> Graças sobretudo à representação norte-americana, que contou com artistas como Warhol, Oldenburg e Liechtenstein, a IX Bienal de São Paulo ficou conhecida como a "Bienal Pop". Para mais informações: OLIVEIRA, 1993.

<sup>3</sup> À exceção de Antonio Dias, Lygia Pape e Oiticica, todos os demais artistas brasileiros apresentados no filme estavam participando da IX Bienal de São Paulo, como se vê em: IX BIENAL, 1967: 87-154.

<sup>4</sup> O tema genérico do discurso – "quebrar as estruturas" – não deixa de ser compatível com a abordagem estruturalista da narratividade proposta pelo semiótico Algirdas Greimas.

<sup>5</sup> Sobre o 14 de julho e a tomada da Bastilha: MOTA, 1989: 64-66; VOVELLE, 2007: 31-33.

<sup>6</sup> Essas informações, bem como o próprio poema de Escosteguy, estão disponíveis em: BRAGANÇA, 2009: 170.

Artigo recebido em novembro de 2016. Aprovado em dezembro de 2016.