DEPOIMENTO

PEDRO ESCOSTEGUY

POESIA, VANGUARDA E OPINIÃO

T-2954 A

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO

SÃO PAULO.

AFONSOLANGE

O OBJETO NA DÉCADA 1960/1970

DEPOIMENTO de

Pedro Geraldo Escosteguy

Em setembro de 1977 fui surpreendido com a visita de um grupo de pesquizadores da Fundação, que tinha como objetivo a coleta de dados que permitisse uma avaliação metódica da contribuição do "objeto" na década 1960/1970.

As entrevistas, muito meticulosas , duraram muitas horas , durante as quais cedi material de arquivo, fotografias e alguns flagrantes de fatos então acontecidos com a minha maior ou menor participação.

Dirigidas por Mirtes Terezinha Geraldi Damato e Analícia Tavares de Oliveira, demonstraram a possibilidade de realizar um levantamento serio contrastando com hipóteses mal definidas que pairam sobre o assunto. Coincidentemente, Roberto Pontual (JB - 23/11/77) focaliza a falta de seriedade dominante quando afirma que "todos os que temos atuado em júris de seleção e premiação, formados no velho esquema, sabemos a vasta margem de inoperância, comprometimento e hipocrisia que eles comportam. Chamam-nos a trabalhar só quando as regras do jogo já estão fixadas e nos resta apenas aplicar o golpe de misericórdia, sempre sem muita convicção."

Esta denúncia, muito tardia aliás, justifica a inoperância e o comprometimento de muita matéria que divulgada em jornais ou mesmo em livros, em nada contribui para esclarecer o que houve de verdadeiramente significativo nesse período.

Fundação Iberê

PEDRO ESCOSTEGUY

O OBJETO NA DÉCADA DE 1960/1970

ORGANIZAÇÃO E APRESENTAÇÃO

GUSTAVO POSSAMAI

Pedro Escosteguy: poesia, vanguarda e opinião :
depoimento / editado e apresentado por
Gustavo Possamai ; texto de Pedro Escosteguy.
– Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2026.

12 p.
Encarte que acompanha a exposição de
Pedro Escosteguy, realizada na Fundação Iberê,
de 26 de setembro de 2026 a 28 de março de 2027,
contendo um texto autobiográfico escrito pelo artista.

ISBN 978-65-84403-04-8

1. Escosteguy, Pedro, 1916-1989 – Escritos.
I. Fundação Iberê Camargo. II. Possamai, Gustavo.
III. Escosteguy, Pedro. IV. Título.

CDD 709.2

Catalogação na fonte: Joana Bischoff Alencastro - CRB 10/1677

NOTA EDITORIAL

O texto a seguir corresponde ao depoimento preparado por Pedro Geraldo Escosteguy para a pesquisa da exposição *O objeto na arte: Brasil anos 60*, realizada pelo Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em 1977.

Apenas um pequeno trecho foi publicado no catálogo da exposição. Esta é a primeira publicação integral conhecida deste documento, realizada a partir do datiloscrito preservado em arquivo.

Trata-se de edição semidiplomática: a redação e a ortografia originais foram preservadas, com normalização apenas de aspectos tipográficos, de acentuação gráfica e de apresentação. Corrigiram-se grafias de nomes de terceiros identificadas como incorretas.

A presente publicação acompanha a exposição *Pedro Escosteguy – poesia, vanguarda e opinião*, realizada pela Fundação Iberê em 2026, com curadoria de Gustavo Nóbrega e Gustavo Possamai, e busca ampliar o acesso a um documento fundamental para a compreensão da trajetória intelectual e artística do autor.

A cópia do original encontra-se preservada no Acervo Literário Pedro Geraldo Escosteguy, no Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, PUCRS.

O OBJETO NA DÉCADA 1960/1970

Em setembro de 1977, fui surpreendido com a visita de um grupo de pesquizadores da Fundação, que tinha como objetivo a coleta de dados que permitisse uma avaliação metódica da contribuição do "objeto" na década 1960/1970.

As entrevistas, muito meticulosas, duraram muitas horas, durante as quais cedi material de arquivo, fotografias e alguns flagrantes de fatos então acontecidos com a minha maior ou menor participação.

Dirigidas por Mirtes Terezinha Geraldi Damato e Analícia Tavares de Oliveira, demonstraram a possibilidade de realizar um levantamento sério, contrastando com hipóteses mal definidas que pairam sobre o assunto. Coincidentemente, Roberto Pontual (JB – 23/11/77) focaliza a falta de seriedade dominante quando afirma que *"todos os que temos atuado em júris de seleção e premiação, formados no velho esquema, sabemos a vasta margem de inoperância, comprometimento e hipocrisia que eles comportam. Chamam-nos a trabalhar só quando as regras do jogo já estão fixadas e nos resta apenas aplicar o golpe de misericórdia, sempre sem muita convicção."*

Esta denúncia, muito tardia, aliás, justifica a inoperância e o comprometimento de muita matéria que, divulgada em jornais ou mesmo em livros, em nada contribui para esclarecer o que houve de verdadeiramente significativo nesse período.

A ideia de recolher e cotejar depoimentos de críticos de arte e de artistas em torno do tema selecionado pela Fundação, tem o mérito indiscutível de avaliar legitimidades e/ou ilegitimidades que ocorreram nesse período, mediante a recomposição documental do que nele foi realmente invertido em ética, invenção e comunicação.

Na composição deste texto, e mesmo para facilitar a exposição, sinto que devo me reportar a outro depoimento que perdurou incompleto, elaborado para o escritor português Luiz Veiga Leitão, excelente poeta de "Memórias da Pedra", que colocou o sempre árduo ponto-de-partida como segue:

> *Ao invés da entrevista-fórmula, "pergunta e resposta", que muitas vezes limita e embaraça o entrevistado, achei melhor, no seu caso específico, que você me fale espontaneamente de sua obra e de seus caminhos que, implícitos, nela se conjugam, integram e derivam em busca de outros rumos. Numa palavra: que me fale de si, como poeta, como artista, como homem – as três faces relevantes da sua personalidade ou as três dimensões de um perfil que se projetam no plano inovador da moderna cultura brasileira.*
>
> *Bem sei que isto, falar de si mesmo, em princípio, não é fácil. Mas na vida de um poeta, só o difícel conta. O difícel que assimilado pelos outros se torna fácil.*

Descartando desde logo o exagero do poeta, vinculado à nossa bela e solidária amizade, pretendo superar a dificuldade apontada, ante interlocutores tão interessados e exigentes, dirigindo-me a todos, simultaneamente, manipulando a limitada documentação que disponho, ora gráfica, ora integrada no espaço em que trabalho, ora perambulando na memória celular dos meus poemas.

Se me dão licença.

1. Meus temas de vida e morte, liberdade, igualdade e fraternidade, dominantes do meu repertório existencial, têm sua origem num dia 14 de julho, na cidade de Santana do Livramento, vizinha e irmã gêmea de Rivera, no meio do ano de 1916 e da Primeira Guerra Mundial. Foi ali que tive infância, juventude, amor, tristeza, desespero e um grande mapa por onde deveria transitar toda essa carga como um diamante bruto. Nesse deslocamento imprevisível teria que lapidá-lo, sem pressa nem vagar, como diz o gaúcho, às vezes me perdendo, mas sempre me reencontrando.

Meu nome, de origem basca, significa Gente do Caminho das Tílias e, por incrível que pareça, nele já se encontra o germe do poema, da medicina, da construção e do imenso amor que tenho às coisas da vida.

Não cheguei órfão, portanto, no território da arte. Mas foi nele que encontrei descanso, serenidade e, principalmente, a alegria cósmica de sentir que nada se perde definitivamente.

Bem pelo contrário: é no trabalho de lapidar o velho diamante que novas irisações iluminam o caminho por onde sigo, descontraído como neste momento.

Num atalho fui parar nas Jornadas de Poesia de Piriápolis, nas imediações de Montevidéo. Saudado em espanhol, comecei minha arenga em português. Como não me entendiam direito, traduzi algumas frases, e por fim estava me expressando tranquilamente naquele idioma, eis que a fronteira também me tornara bilíngue.

E, além disso, era um desafio, coisa que gente de lá não rejeita, pois tem estímulos ancestrais que chamam sinais genéticos.

Nessa atitude há doses carregadas de intransigência sob aparente tolerância. Sei esperar anos para dar uma resposta irretorquivelmente exata, como talvez tenha que dar no decurso deste depoimento. Ou como outras que já assumi além da minha sensibilidade sob os reclamos da ética.

2. Dei um salto que deve regredir até a época em que meu pai vendia quantidades enormes de cigarros. Os cigarros vinham em caixotes de pinho claro, cuja abertura eu presidia. Não propriamente pelos "Regência", "Jockey-Club" ou "Liberty", que me ensinaram a fumar, mas para recolher os brindes de tesouras e facas de abrir livros (que hoje sei procedentes de Toledo), entre as quais brilhava em seu papel "couché" a Revista Souza Cruz, que nunca vi citada. Nesse tempo eram livros sagrados o Antonio Chimango, de Ramiro Barcellos, contra o eterno Governador do Estado, Borges de Medeiros, e os poemas de Alceu Wamosy, vitimado numa das inúmeras escaramuças originadas pelo poder discricionário do velho caudilho.

Pois bem, lá naquela distância onde tudo chegava pelo trem-das-sete, com 30 ou 40 horas de atraso, onde somente se conhecia edições esparsas de Herculano, Garret, Guerra Junqueiro, de Eça, Camilo ou Dostoievsky, aquela revistinha de propaganda compendiava os manifestantes da Semana de Arte Moderna de 1922. Eu a lia quase que em segredo, pois aquela matéria, cuja importância só pude aquilatar gradativamente, tinha um sabor de aventura. Constituía um atraso de 8 ou 10 anos que muitos ainda estão contando. Mas foi meu primeiro suporte crítico, minha primeira ruptura com todo e qualquer modelo oitocentista.

3. Depois de 1940, os percursos da vanguarda estavam no meu mapa. Por isso mesmo, apezar de médico profissionalmente instalado e até professor no laboratório da Faculdade, fui me tornando o que chamam vulgarmente de especialista em ideias gerais. Neste sentido, desenvolvia simultaneamente uma análise qualitativa dos componentes condicionantes da situação em que eu estava inserido. Fui escrevendo os meus poemas e me rebelando. Fui

chefe-de-clínica e me retirei da posição privilegiada. Meus trabalhos técnicos quase sempre foram Notas Prévias. Sentia, concretamente, que não tinha nenhum pendor competitivo. Mas entendia, entretanto, que em tudo que é velho há uma semente de renovação. Descobri-la e colocá-la em termos de possibilidade é uma tarefa emocionante. Acrescenta mais um desafio, como antes salientei. Quem adquire esse tipo de experiência verifica que se dilata a consciência de "ser" na medida em que se minimisa a influência do "ter". Vislumbra-se, terminada e definida, uma nova escala de valores que clama por uma opção. Então, optei.

4. Minha inclinação conduziu-me ao centro do poético. Em breve estaria com o Grupo Quixote, nos fins de tarde do Bar Hubertus, de Porto Alegre, receituário no bolso e mil indagações sobre novas estruturas comunicativas. Depois do Bar, tentou-se uma sede, a praça pública, a excursão programada, o poema ilustrado, o microfilme de poemas, o coro poético. Antes já sucumbira, economicamente asfixiada, a Revista Quixote, que Sílvio Duncan, Wilson Chagas, Heitor Saldanha, Raymundo Faoro e alguns outros, espalharam pelo Brasil. Os arquivos do Quixote, ainda conservados, têm documentos curiosos. É preciso que se diga que o grupo que editou "Poesia Quixote", apresentada por Faoro (com Heitor Saldanha, Vicente Moliterno, Sílvio Duncan, Pedro Geraldo, Walmor Marcelino, Manoel Walter, Fernando Castro e Luiz Carlos Maciel), sempre foi independente e combativo, ou seja, – combatido. Lembro-me que Manoelito de Ornellas perdeu sua página literária no Correio do Povo porque inseriu trabalhos do Quixote, que a Revista Província de São Pedro nunca dedicou um único texto para uma atividade que teve plena participação dos artistas plásticos do Rio Grande durante mais de 10 anos, e que para ser publicada minha "Tarja para Vicente Moliterno", vitimado num acidente, foi necessário prevenir o chefe de redação de um jornal local que, se tal não acontecesse, o Quixote interditaria a inserção de qualquer um dos seus nomes em suas colunas, por prazo indeterminado. Mesmo assim, conseguimos realizar o I Festival Brasileiro de Poesia, no campus universitário, reunindo, durante uma semana, poetas e escritores brasileiros, argentinos e uruguaios. Estava tudo preparado para um evento vertiginoso. Mas a crítica, a polêmica, o cotejo do "comum com o diferente" ficaram paralisados. Entregue a direção programática a convidados representativos, redundou num multi-espetáculo bem comportado. Precisamente o contrário do que fora planejado. Embora tenha mobilizado todos os setores culturais e educacionais de Porto Alegre.

5. Nunca disse para ninguém da identificação que nutro com a música. Nem que, de certa forma, os que foram meus poetas favoritos, um Lorca, um Guillén, um Jiménez, um polífono da altura de Neruda, – lá longe um Guerra Junqueiro ou Rosalía de Castro, foram tanto para mim na medida em que seus diversos estilos refletiam uma conotação musical. Nesta mesma linha estão um José Maria de Bocage, um Cabral de Melo Neto ou o ritmo visual dos concretistas que através de tônicas e pausas, substituíram o verso clássico pela composição estrutural do poema assemântico. A rima é um artifício dispensável, a frase descritiva um eco incolor da prosa. Assimilei, definitivamente, a importância do signo e do ideograma nos planos de uma meta-linguagem.

Isto + o entendimento de que tudo ocorre no desenvolvimento de um processo global + o abandono de manifestações estritamente subjetivas + o aperfeiçoamento de uma acuidade lógico-dialética em substituição à pragmática formalista, formam a perspectiva em que me situo. A criatividade poética não mais se limitaria à sintaxe, à sonoridade, nem mesmo às próprias palavras. Percebi isso claramente nas primeiras tentativas de construções semânticas, com a revalorização das funções do espaço e do tempo, e, ultimamente, no decurso de minhas proposições concepto-estruturais.

Hoje entendo que o poema se enriquece quando se integra em suportes adequados, tanto mais adequados quanto mais próximos da funcionalidade. A motivação determina a mobilização semiótica. Ou, em outras palavras, os "bits" de informação que porventura se deseja, modelam a estrutura interna, reunindo, numa globalidade, a essência, o objeto e a presentação do contexto. Nessa angulação, o poema se confunde com a prática da liberdade criadora, e o objeto se levanta a partir desse núcleo conceitual.

6. Esta transição não se deu de súbito. Foi só em 1961 que alterei, de maneira consciente, as linhas mestras de minha elaboração, imprimindo-lhe caráter anti-discursivo. Nessa oportunidade tinha transferido residência para a cidade do Rio de Janeiro, e essa mudança da província para a metrópole carregava impactos que ainda teria que descobrir. Estagiei durante um ano junto ao prof. Álvaro Vieira Pinto, mergulhando em sua epistemologia.

Embora o conto nunca tivesse me atraído, escrevi uma série que denominei de "anti-contos", todos com participação gráfica de alguns colaboradores. A revista "O Cruzeiro", então sob a direção de José Amádio, acolheu esse tipo de proposta que chegou a ter seguidores. Procedi, também, a uma revisão de trabalhos anteriores, publicados ou não, entre os quais Madrugadas Primitivas. E divulguei poemas esparsos na revista "Leitura", ou pequenas apreciações críticas, quase que experimentais.

O clima de liberdade então reinante excitava a imaginação criadora. Debates frequentes, contato com visitantes como Sartre ou Simone de Beauvoir, estudos junto a Candido Mendes, Hélio Jaguaribe e tantos outros que interpretavam a "intelligentzia" brasileira com plena desenvoltura, apontavam-me novas possibilidades de abordagem dos problemas do ser e da existência.

O anti-conto teve razão de compor meus alfarrábios como se fosse um instrumento de trabalho. Em sua essência, destacava de um determinado raconto, de natureza linear, sua tensão interna, confrontando-a com determinada informação num jogo de simultaneidades. Muitos disseram que o anti-conto era um poema. Eu, que os escrevi, declaro que não, posto que obedeciam a uma norma específica de composição. Se por acaso neles inseri algum poema, foi porque este tinha determinada função.

Nesse ano também conheci muitos autores, principalmente de artes plásticas: Antonio Dias, Antonio Maia, Ilka Tereza, entre outros. O relacionamento com estes foi mais intenso. Com Dias, mais ainda. Atravessamos madrugadas reciclando as correntes estéticas em voga, quase todas sob o denominador comum do abstracionismo. Se porventura continham substratum teórico decalcado de Freud, Husserl, Max Scheler, Bergson, Wiener, produziam gratuidades com as quais eu, particularmente, não me conformava. Não obstante, no final desse ano apresentei Antonio Maia, com obras tachistas, principalmente por antever "no Maia de hoje, o Maia de amanhã". Tal como tem sido, – um pintor seguro que nunca abandonou a tela em cujo espaço criou uma linguagem precisa e característica.

7. Nosso relacionamento, como tudo o que ocorria naquela época, era expontâneo e operante. Chegamos mesmo a projetar a organização de um grupo, o grupo G-4, em que eu participaria, digamos assim, no suporte teórico, posto que até então jamais produzira um trabalho de natureza plástica. Por diversos motivos o grupo não chegou a se estruturar. Somente Antonio Dias continuava interessado na interminável discussão. Colocava-se, por exemplo, contra a "ilustração" dos anti-contos, que pretendia que fossem composições mais integradas e consistentes. Em determinada ocasião, fez um trabalho segundo o seu ponto-de-

vista, sobre um poema neo-concreto de minha autoria. Essa hipótese de trabalho que não teve continuidade, pertence à biografia de ambos, sendo apenas um documento da inter-relação poemática que iria eclodir em alguns manifestantes. É preciso se anotar que este fato não se relacionava com experiências plásticas do grupo neo-concreto, senão por questões de contiguidade.

No ano seguinte, ou seja, em 1962, coube-me apresentar Antonio Dias em sua primeira mostra individual. Penso que não errei quando afirmei que "em elaboração disciplinada, sua obra necessita se rebelar contra inautenticidades – e realmente se rebela. Entretanto, é essa rebelião que conduz Antonio Dias nos caminhos de vanguarda". Roteiro que soube trilhar.

8. Na verdade, o impulso criador dos anos 60 crescia com a construção de Brasília, profundamente combatida pelos que não tinham a menor consciência dos significantes sociais da interiorização do Brasil. Além de ingênua, era uma consciência profundamente litorânea.

Seus condicionamentos culturais, na maioria alienígenos, trombeteavam ruidosamente em todos os espaços em que se desenvolviam, genotipicamente, as constantes incursões conscientizantes, capazes de modificar posições estagnadas pelo comodismo, ou por excusos interesses.

Dialeticamente, era também crescente a repetição de "slogans" conservadores e gratuitas rotulagens àqueles que, de certa forma, abalassem as bases estamentárias arcaicas desnudadas por Raymundo Faoro em "Os Donos do Poder" (Ed. Globo – 1958).

Realmente era este o espaço livre em que trabalhavam poetas, artistas plásticos, pensadores, analistas, gente de teatro e de cinema, cancioneiros e estudantes.

A chamada "Arte Moderna", por outro lado, com seus grandes nomes (Mathieu, Hartung, Capogrossi, Scavino, Pollock, Klee, Kandinsky, Max Bill, Mondrian, Fontana, os do Grupo Cobra ou os remanescentes da Bauhaus desbaratada por Hitler, entre tantos outros) tinha se aluído no meio de uma coorte arrivista de abstracionistas geométricos, tachistas, neo-figurativistas, pintores de ação (action painting) e outras formas de expressão pictórica que tinham como "insight" central a manutenção da arte nos meandros do inconsciente, tal como afirmava a crítica conivente com ideias hegemônicas. Ou, e isto não era menos grave, contentava-se com a repetição de fórmulas impressionistas, expressionistas ou surrealistas.

Sua repercussão no nosso meio ou era fisiológica (e nutridora de um mercado de arte mistificado), ou partia deliberadamente para a ruptura com suas próprias origens.

Esta atitude, muito árdua, necessitava de uma análise crítica das tendências e objetivos liberalisantes que se desenhavam na conjuntura nacional, com tintas variadas.

Estavam as coisas nesse pé-de-vento quando irrompeu 1964, emoldurando o quadro.

9. Como disse antes (7), o trabalho em conjunto com Antonio Dias não teve continuidade. Em 1963[1], em seu atelier, e contando com o seu apoio construtivo, bem como com os instrumentos de marcenaria que eu não dispunha, propuz a realização de um "roleta". Ele me auxiliou a comprar o material, deu-me algumas instruções gerais e saiu "para tomar café". Era

[1] No datiloscrito consta "1973". Corrigido para 1963: a sequência narrativa do próprio depoimento ("lá por abril de 64, um terceiro") e a menção ao XIII Salão Nacional de Arte Moderna, realizado em 1964, tornam 1973 cronologicamente incompatível com o relato.

de manhã, e quando voltou, ao entardecer, o trabalho estava pronto. Isto me entusiasmou tanto que fiz imediatamente um outro, e lá por abril de 64, um terceiro.

Recordo-me que Tomoshiga Kusuno, de São Paulo, aprovou esta última concepção, ainda em maquete. E assim, num impulso um tanto ou quanto inusitado para a época, compareci com os três trabalhos no XIII Salão Nacional de Arte Moderna. Foi um teste inesperadamente aceito pelo júri. Confesso que fiquei apreensivo, pois não desenhava, não pintava, não gravava, não esculpia. Salvara-me, possivelmente, o suporte poético. E a total isenção com as correntes plásticas em decadência ou em ascensão. Mas os trabalhos estavam ali, com colagens, apropriação ecológica e possibilidades de participação e interpretação conceitual. Um deles foi analisado, mais tarde, no catálogo de Nova Objetividade Brasileira, por Hélio Oiticica, nos seguintes termos:

> *"O chamado grupo "realista", segundo Schenberg (no Rio), no campo plástico (incluindo aí as experiências de Escosteguy) conseguiu a primeira síntese de ideias nesse sentido aqui verificadas. Aí a primeira obra plástica propriamente dita com caráter participante no sentido político, foi a de Escosteguy em 1964 que, surpreendido por gestões políticas de vulto na época, criou uma espécie de relevo para ser apreendido menos pela visão e mais pelo tato (aliás chamava-se Pintura Tátil, e teria sido então a primeira obra nesse sentido aqui – mensagem político-social em que o espectador teria que usar as mãos, como um cego, para desvendá-la.)"*

Embora nunca me comovera a teoria do não-objeto, de Ferreira Gullar, tão divulgada nesse período, adotei, com mais naturalidade (e pregressa experiência) o justo relacionamento que descobrira entre a poética e as artes plásticas. Neste sentido verifiquei que a linguagem poemática pode utilizar diferentes suportes expressivos bem como manipular novos canais de comunicação, além do livro e do jornal.

Minha vida recuperou objetivos porventura diluídos na onda de alienação cultural que irrompia por todos os lados. E a radical necessidade de reconhecer nas obras plástico-sensoriais a elaboração de uma meta-linguagem passou a ser a tônica do meu processo criativo. Meta-linguagem em sentido lato, sublinho, para que ninguém diga que excluo os projetos estritamente conceptuais, desde que carregadas de invenção, tanto como subestimo a massa de diluidores que transformam a arte num artesanato para a sociedade de consumo.

10. Em 1965 Ceres Franco, radicada em Paris, vem ao Rio de Janeiro e S. Paulo, ocasião em que procura estabelecer um cotejo comparativo entre artistas da Escola de Paris e autores brasileiros cujas obras representassem "uma ruptura com uma arte do passado". Traz importante contribuição de Genovés, Adzak, Berni, Foldés, Tisserand, Gaitis, Macréau, Bertini, Jacquet, Jardiel e Christoforou, representantes francezes, inglezes, italianos, gregos ou espanhóes das novas correntes, em que predomina o novo realismo europeu. Denomina o evento de Opinião-65, convidando para participar, como representantes brasileiros, Antonio Dias, Angelo de Aquino, Waldemar Cordeiro, Roberto Magalhães, Vergara, Hélio Oiticica, D'Aquino, Gerchman, Ivan Freitas, Ivan Serpa, Flávio Império, Gastão Henrique, Tomoshige, Vilma Pasqualini e Pedro Escosteguy. Compareci com vários trabalhos entre os quais uma peça intitulada "Gran Circo do Povo", mais tarde adquirida para o Museu de Campina Grande, onde se encontra. A respeito disse Ceres Franco *"Pedro Escosteguy constrói escrupulosamente o circo, cujo maior espetáculo ninguém terá tempo de ver – a explosão da bomba atômica. Seu relevo pintado de preto com dizeres irônicos tem o peso de uma profecia trágica e ameaçadora".* Esta mostra comparativa, realizada no MAM do Rio de Janeiro teve grande repercussão nos meios de comunicação. A crítica ficou bastante reticente, mas o povo, com sua especial sensibilidade

não se omitiu, prestigiando as novas formas de comunicação e participação. Pela primeira vez não era proibido tocar nas peças, como nas minhas, nas de Waldemar Cordeiro ou na de Hélio Oiticica. Em Arte Brasileira Hoje, de Ferreira Gullar (1973) o A. cita Álvaro Vieira Pinto: *"A principal característica do subdesenvolvimento é ser polo de uma contradição que tem no outro extremo a nação ou nações que nos dominam. O filósofo do país periférico não se pode dar ao luxo de pensar o NADA, quando seu problema é o TUDO por resolver, construir, erguer".* Gullar faz a conotação com o designer. Eu a faço com a arte, e assim dei o devido valor a essa iniciativa. Mesmo porque, já assimilara aqueles conceitos (6). No livro "Artes Plásticas – a crise da hora atual", (1975), diz Frederico Morais que o núcleo principal da exposição era a chamada "Figuração Narrativa" uma das versões europeias da "pop-art" (sic), cujas obras se "inspiram tanto na natureza urbana imediata como na própria vida com seu culto diário de mitos" (Ceres Franco). A "mercadora de arte", segundo suas palavras, diz no relato de suas intenções constante do catálogo: *"Se a vanguarda artística mundial derruba assim os conceitos fixados durante tantos anos numa estética cômoda, é porque o artista hoje, desempenhando um papel novo na sociedade, não aceita o tributo de uma tradição plástica caduca. A jovem pintura* (e se refere *a todos* os participantes) *pretende ser independente, polêmica, inventiva, denunciadora, crítica, social, moral. Ela se inspira tanto na natureza urbana imediata como na própria vida com seu culto diário de mitos."*

O texto original tem outra dimensão.

Em contraposição, Mário Pedrosa, em Opinião... Opinião... (Correio da Manhã), Mário Barata (Jornal do Comércio ou Harry Laus (em sua coluna Artes), analisam com bastante otimismo o que foi Opinião-65. Harry se detém em cada participante, achando meu Cartaz "Pare-Olhe-Escute / Não se desintegre" de sentido meio obscuro. Mário Pedrosa fala de *"manifestações já de pura intenção verista de um Escosteguy que, no afã de comunicação, se atém na mensagem informativa ao fator redundância"*. Emquanto Mário Barata compara o Cartaz com um outro do jovem artista da Vanguarda italiana – Marchegiani, também executado em 1965, mas só publicado em L'Oeil posteriormente.

Dentro dessa ruptura, como salienta Ceres, há, como não poderia deixar de haver, o surgimento de várias tendências, não só construtivas como temáticas. Muito compensador era se ler Harry Laus afirmando:

> *"Além disso, essa colocação de nossos artistas em pé de igualdade com nomes reconhecidos internacionalmente (Berni, Foldés, Gaitis, Tisserand, Genovés, Jardiel etc) vale pelo reconhecimento dos seus trabalhos no mesmo plano internacional. E podemos afirmar que Opinião-65 ficaria bem em qualquer capital do gabarito de Paris ou Nova York".*

11. Em pouco tempo o objeto se afirma como técnica artístico-expressiva autônoma. Suas variantes, pelo menos nas minhas mãos, foram inúmeras. Não só os construí desmontáveis como com movimentos mecânicos. Ora fixos, próprios para a ocupação de um muro, ora móveis, como no caso de "Operação Tartaruga", "Totem", "Cyborg", "Tiro-ao-Alvo" etc. Sempre escolhi o suporte de acordo com as intenções semânticas. Fui do acrílico à água (no caso dos "flutuantes", ou da escultura cinética (Do Amo ao Amor), aos imantados ("Mapão"). Às vezes a construção foi totalmente concebida por mim, noutras, como na violência da "Bomba", suspensa no teto por um fio de nylon, era um verdadeiro petardo pintado de dourado, na iminência de cair sobre o signo bíblico da maçã. Numa certa ocasião, construí minha própria "praça", de trigo, feijão, milho e arroz, em torno de um "monumento" central, onde um realejo

horizontal reproduzia uma canção folclórica de ninar (Germinal), que foi colocado num "salão" carioca com o meu nome contra a parede (talvez porque fui membro da "Comissão Julgadora" que escolhera por unanimidade a representação brasileira para a Bienal de Paris-69, equivocadamente impedida de ser exposta no MAM, como de ser remetida para aquele conclave mundial da jovem criatividade). O crítico Roberto Pontual parece que explica situações como esta no tópico que transcrevi no início deste depoimento, já que presidia aquele "salão".

No período posto em questão, sempre houve uma superposição entre as minhas propostas com minhas tendências e pontos-de-vista, muitas vezes divulgados. Esta superposição foi se aperfeiçoando na medida em que experimentava minhas próprias técnicas de elaboração. Considerando-se os antecedentes que determinaram minha integração no campo das Artes Plásticas, deve ser anotado que, por formação, não existe nenhum relacionamento entre as minhas concepções e os rotorrelevos ou "ready-mades" de Marcel Duchamp, tanto quanto com a pop-art, mais próxima dos pintores que experimentaram o cavalete. Embora trabalhando quase sempre com a palavra, uso-a integrada na estrutura, sempre em busca da maior comunicabilidade possível, em todos os níveis. Com este propósito até exagerei, ao ponto de já ter sido acusado de redundante, acusação que aceito com muito maior prazer do que se fosse acusado de hermético. A respeito da pop-art, diz Restany (Domus 432): *"Duas exceções entretanto, e marcantes: Gerchman, que se libera da agressividade expressionista dos seus primeiros passos, e o poeta Escosteguy que objetiva e visualiza as palavras (encontrando-se assim, no plano da monumentalidade plástica, com as pesquizas de poesia "concreta" a que se dedicam, em São Paulo, os irmãos Campos e Décio Pignatari".*

Com outras palavras, cabe a Mário Schenberg, desde a inauguração da Galeria G-4, desvendar o sentido que teve e continua a ter a maioria dos meus trabalhos: *"Escosteguy é uma das personalidades mais interessantes do grupo neo-realista carioca. Passou da poesia para as artes plásticas, na madureza. Suas obras revelaram desde logo uma impressionante lógica construtiva, associada a uma abertura para os grandes problemas políticos de nossa época conturbada. Escosteguy tem um temperamento clássico, em oposição ao romantismo dos seus companheiros mais jovens. Vem conseguindo símbolos válidos para alguns dos aspectos essenciais dos tempos que correm. Sua contribuição para uma nova arte política é importante em dimensão internacional. Sofre menos a influência da pintura e do desenho que os seus colegas."*

12. Para terminar este depoimento quero me referir ainda a duas questões, a da receptividade das proposições e logo, sobre sua possível continuidade.

A – *Da receptividade.*

Meus planos gerais de comunicabilidade, excluídos todos os critérios que caracterizaram a chamada "Arte Moderna", foram constatados, vivamente, no decurso de todas as manifestações em que tomei parte, salientando as seguintes:

1 – Opinião-65

2 – Propostas-65

3 – Manifestação Apeningue (Galeria Convivium-S. Paulo)

4 – Inauguração da Galeria G-4

5 – Nova Objetividade Brasileira

6 – Semana de Arte Moderna de Curitiba (Convidado especial)

Esta receptividade, de tipo popular, foi desde a praça pública ao almanaque, das obras responsáveis em que fui citado ao trânsito aberto que tive no exterior, do reconhecimento da obra que venho realizando, por poetas e artistas, à compulsiva diluição que alguns, inconscientemente, tentaram realizar.

B – *Da continuidade*

Sinto que meu trabalho não terminou, nem na área da poesia pura, (durante esse tempo escrevi um livro de Hai-Kais, realizei “Poemas Visuais” e escrevi “Relatório da Noite”, que, como “Madrugadas Primitivas”, continuam inéditos.) nem no das artes plásticas e/ou visuais: continuo nas minhas pesquizas com vistas a encontrar a mais justa interação entre a Heurística e a Teoria da Informação, totalmente desligado do mercantilismo do mercado de arte. Esse desligamento me conduz a uma forma de Arte Pública, onde meus temas de Vida e Morte, de Liberdade, Igualdade e Fraternidade ainda não exgotaram todos os canais de comunicação que ainda devo navegar no decurso do meu itinerário.

Por isso, seus impulsos me dimensionam como um homem solidário, em estado permanente de busca e aperfeiçoamento ante a fragilidade do ser humano.

Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1977

Pedro Geraldo Escosteguy

Esta publicação
também está disponível
gratuitamente em
formato digital.

T-2954-A

12
17

obra que venho realizando, por poetas e artistas, à compulsiva diluição que alguns,inconscientemente, tentaram realizar .

B - Da continuidade

Sinto que meu trabalho não terminou, nem na área da poesia pura,(durante esse tempo escrevi um livro de Hai-Kais, realizei "Poemas Visuais" e escrevi "Relatório da Noite" , que , como "Madrugadas Primitivas",continuam - inéditos.) nem no das artes plásticas e/ou visuais: continúo nas minhas pesquizas com vistas a encontrar a mais justa interação entre a Heurística e a Teoria da Informação , totalmente desligado do mercantilismo do mercado de arte. Esse desligamento me conduz a uma forma de Arte Pública, onde meus temas de Vida e Morte,de Liberdade - Igualdade e Fraternidade ainda não exgotaram todos os canais de comunicação que ainda devo navegar no decurso do meu itinerário.

Por isso, seus impulsos me dimensionam como um homem solidário, em estado permanente de busca e aperfeiçoamento - ante a fragilidade do ser humano.

Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1977

Pedro Geraldo Escosteguy

Pedro Geraldo Escosteguy
Rua Roberto Dias Lopes 14 apart. 302
Leme - Rio de Janeiro

Fundação Iberê

Este encarte acompanha a exposição
Pedro Escosteguy – poesia, vanguarda e opinião,
apresentada de 26 de setembro de 2026
a 28 de março de 2027, na Fundação Iberê