

# A OBRA DE PEDRO ESCOSTEGUY E A IMAGINAÇÃO REVOLUCIONÁRIA NO PENSAMENTO MARCUSIANO<sup>1</sup>

THE ARTWORK BY PEDRO ESCOSTEGUY AND THE REVOLUTIONARY IMAGINATION IN MARCUSIAN THOUGHT

**Tamara Silva Chagas**  
**PPGA-UFES**

## Resumo

Concomitante a uma conjuntura marcada pelos primeiros anos da ditadura civil-militar brasileira, a produção artística de Pedro Escosteguy esteve circunscrita na arte de vanguarda do país não apenas devido ao seu experimentalismo estético - com a chamada à participação do espectador, o uso do objeto em detrimento das categorias tradicionais e a inclusão da palavra nas artes visuais -, mas também pela forte crítica sociopolítica presente nessas obras. Assim, propõe-se analisar tal viés político nos trabalhos de Escosteguy como meio de resistência ante uma realidade opressora. Para este estudo empírico e teórico, fez-se uso, sobretudo, do pensamento marcusiano sobre o potencial libertário da arte. Conclui-se que tanto o experimentalismo no campo estético quanto a abordagem política crítica e reflexiva funcionaram como estratégias de posicionamento do artista contra a ditadura vigente na época.

## Abstract

*Concomitant to a marked conjuncture by the early years of the Brazilian civil-military dictatorship, the artistic production of Pedro Escosteguy was circumscribed in the avant-garde art of the country not only due to its aesthetic experimentalism - with the call to the participation of the spectator, the use of the object in detriment to traditional categories and the inclusion of the word in visual arts -, but also by the strong socio-political criticism present in such works. Thus, it is proposed to analyze such political bias in the works of Escosteguy as a means of resistance to an oppressive reality. For this empirical and theoretical study, we made use of Marcusian thinking about the libertarian potential of art. It is concluded that both the experimentalism in the field properly aesthetic as the political critical and reflexive approach worked as strategies of positioning the artist against the dictatorship prevailing at the time.*

## Palavras-chave:

Artes Visuais; Pedro Escosteguy; arte e política; Nova Figuração Brasileira.

## Keywords:

Visual Arts; Pedro Escosteguy; art and politics; Brazilian New Figuration.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A década de 1960 foi, de fato, paradigmática para a arte e a cultura brasileiras. No âmbito político, vivia-se um período de intensa opressão com a vigência da ditadura civil-militar, instaurada com o golpe de 31 de março de 1964, levado a cabo pelas Forças Armadas do país e sustentado pelas elites econômicas conservadoras, além do imperialismo estadunidense. E no campo das artes, o momento se destacou pela pluralidade e pelo experimentalismo das vanguardas, que efetivaram aquela década como uma importante fase de ruptura com a tradição artística em função da busca de novas possibilidades estéticas, éticas e políticas.

As ações repressivas ditatoriais impostas à população em geral, como a censura e a perseguição política, com a incidência de muitos casos de prisão, tortura e assassinato de opositores, também reverberaram no campo específico das artes, com a censura a exposições e a obras, e o acossamento a artistas (Lopes, 2021). Diante daquela conjuntura opressora vinda à tona em 1964, logo após o breve período de grande protagonismo dos movimentos sociais, como as Ligas Camponesas, a UNE e os sindicatos junto ao Governo Jango, nutrindo a esperança da construção de um futuro melhor para a sociedade brasileira, os artistas se sentiram impelidos a se posicionar.

Segundo Reis (2006), se tratando das artes visuais, esse posicionamento eclodiu, em primeiro lugar, com a inauguração da mostra *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1965, cujo título foi inspirado no espetáculo musical *Opinião*, que era permeado por canções de protesto e cuja estreia se deu meses após o golpe. O objetivo da exposição era mostrar o grau de atualização da nova vanguarda brasileira em relação à produção europeia (Gullar, 1983, p. 22-23).

Os artistas brasileiros daquele momento somaram à crítica reflexiva, profundamente conectada com a realidade social e política do Brasil da década de 1960, a esse experimentalismo estético, decorrente das inovações autóctones herdadas das discussões concretistas e neoconcretistas no circuito local, na década anterior. Soma-se a isso a contribuição do mais recente debate em torno das tendências neorrealistas internacionais, com destaque especial para a Pop Art anglo-saxã e para o Neorrealismo francês.

Assim, com *Opinião 65*, conforme Canongia (2005), nasceu uma nova tendência na cena do país: a chamada Nova Figuração Brasileira, uma contribuição legitimamente local ao debate artístico internacional em torno do neorrealismo. O realismo ressurgiu aqui como uma arte produzida, sobretudo, por artistas jovens, interessados em abordar criticamente em suas obras a realidade circundante. O retorno à figuração, agora renovada com novas questões, sobretudo a alusão à sociedade industrializada voltada ao consumo e aos produtos fabricados pela indústria cultural, somou-se, no Brasil, à crítica política e aos desdobramentos oriundos das experiências construtivas da década anterior, como a relevância dada à participação do espectador na arte e a tendência rumo ao objeto, em detrimento das categorias artísticas tradicionais, como a pintura.

Considerando essas circunstâncias históricas, este breve estudo buscará discutir o aspecto experimentalista e altamente crítico existente na obra de Pedro Escosteguy. O gaúcho, nascido em Santana do Livramento, em 1916, mudou-se, naquela década, para o Rio de Janeiro. Embora fosse formado em medicina e especialista em gastroenterologia (Goya, 1994, p. 93-95), tornou-se um grande poeta e integrante do grupo literário Quixote, em Porto Alegre. Seu primeiro livro, *Entre imagens e canções*, foi publicado em 1951.

Após transferir-se para o Rio, perto de seus 50 anos, aproximou-se dos jovens artistas de vanguarda, enveredando para as artes visuais a partir de 1964 (Freitas, 2017, p. 127-143). A partir daí, elaborou uma produção experimental e profícua, trazendo à tona, sobretudo, questões sobre a arte como objeto, o uso da palavra nas artes visuais, o espectador-participante e a crítica sociopolítica como temas pertinentes à criação. Além de *Opinião 65*, integrou o elenco de mostras seminais como *Propostas 65* (1965), *Nova Objetividade Brasileira* (1967), 9ª Bienal Internacional de São Paulo (1967) e *Arte no Aterro* (1968), entre outras.

Para abordar o caráter combativo da obra de Pedro Escosteguy, tema importante da historiografia da arte brasileira, apesar de ainda não suficientemente debatido, pretendemos analisar e teorizar sobre obras selecionadas do artista, explicitando suas contribuições à arte brasileira do momento, em diálogo com a noção de arte como meio de criação

de uma humanidade nova, capaz de construir uma sociedade livre, igualitária e justa, existente no pensamento do filósofo frankfurtiano Herbert Marcuse. O presente texto é fruto de uma pesquisa qualitativa, de caráter exploratório e explicativo, simultaneamente empírica e teórica. A princípio, será abordada a poética semântico-visual nos objetos de Escosteguy. Em seguida, faremos, propriamente, o diálogo entre as propostas do artista e as ideias marcusianas.

### A POÉTICA DE PEDRO ESCOSTEGUY

Quando iniciou sua trajetória como artista visual, nos anos 1960, Escosteguy deu ênfase a uma produção mais objetual que pictórica. Seguiu os preceitos herdados da vanguarda neoconcretista, para os quais o quadro lançava-se da superfície para o espaço tridimensional. No memorável *Esquema Geral da Nova Objetividade*, texto teórico de Hélio Oiticica (2006, p. 154-168) sobre a notória exposição *Nova Objetividade Brasileira*, o artista carioca diagnostica que a arte vanguardista que se fazia

naquele momento, o ano de 1967, já havia há muito abandonado a pintura de cavalete para assumir o objeto não como uma nova categoria atrelada à tradição, mas como uma nova possibilidade criativa aberta ao artista.

No *Esquema*, Oiticica cita uma série de artistas, entre eles, o próprio Escosteguy, justamente no tópico que trata da questão do objeto. Coloca-o como um criador que, logo ao se assumir artista, fez uso do objeto semântico, ao associar a essa estrutura artística a “palavra-chave” ou a “palavra-protesto”, destacando sua obra como crítica social. A isso estaria somada uma ludicidade e mesmo uma ingenuidade (Oiticica, 2006, p. 158).

De fato, as obras de Pedro Escosteguy realizadas a partir de 1964 possuem essa inclinação lúdica que chama o espectador à participação, seja ela sensorial e corporal, à maneira defendida por Hélio Oiticica, seja semântica (ou intelectual), ao modo de Waldemar Cordeiro.<sup>2</sup> O fato de serem ambos membros saídos das vanguardas dos anos 1950, ou seja, do Concretismo paulista e do Neoconcretismo carioca, expandindo suas



Figura 1 - Pedro Escosteguy. *Objeto popular*, 1966. Acrílico sobre madeira. Dimensões: 130,6 cm x 96,5 cm. Fonte: Galeria..., [s.a].<sup>3</sup>

pesquisas na década seguinte, demonstra o grau de relevância dos desdobramentos da arte dos membros da vanguarda brasileira dos anos 1950 para os artistas da década seguinte, de forma que se pode especular a referência de seus trabalhos e de suas questões para a poética de Escosteguy.

Assim, voltando-se para o objeto como alternativa renovadora das artes visuais e possibilidade de propor novas questões, Escosteguy adicionou a palavra como meio de intensificar essa mensagem visual, reforçando seu aspecto crítico e chamando o espectador à participação, seja pela manipulação direta ou pela instigação de seu pensamento crítico, levando-o a refletir sobre a realidade através do diálogo entre imagem-objeto-palavra.

Esse ponto pode ser visto em obras como *Objeto Popular* (Figura 1), de 1966, citado por Almerinda Lopes (2021, p. 655). A obra se apresenta como uma grande caixa de madeira a contar com duas metralhadoras na parte de fora e, dentro, ao ser aberta pelo espectador, uma urna e a palavra “vote”. A pesquisadora ressalta que o trabalho sofreu censura ao participar da exposição *Ponto de Vista*, na Galeria Convivium, em Salvador, no ano de 1966. As autoridades lacraram o objeto, de forma a proibir a manipulação deste e a revelação de seu interior, que demonstrava a saída democrática proibida no jogo político brasileiro pelas forças golpistas e autoritárias da ditadura. Lopes ainda destaca a ironia do ato, demonstrando que o Governo não via qualquer problema na exposição de dois fuzis, símbolos de violência – em particular, da violência estatal –, mas se amedrontava diante da imagem da urna e da palavra “vote”.

A possibilidade de manipulação desse objeto por parte do espectador, na poética de Escosteguy, revela que sua ação política pode levar à transformação social, e que essa ação deveria não ser dada pelas armas, mas pelo voto. Contudo, ao tolher o público de sua participação na obra – lacrando a caixa –, as autoridades deixavam claro a impossibilidade dessa alternativa. Restava, assim, a luta armada como meio de derrotar as forças reacionárias vigentes no Brasil, o que certamente se deu nos anos finais da década de 1960. O episódio da censura da obra de Escosteguy, nesse sentido, parece anteciper essa realidade. Concomitantemente, demonstrava a repressão contra a participação do sujeito na vida política do país, ou seja, se posicionando, e,

inconscientemente, indicava que o pegar em armas era a única alternativa restante.

### **UM POSSÍVEL ENTRECRUZAMENTO ENTRE A OBRA DE PEDRO ESCOSTEGUY E O PENSAMENTO MARCUSIANO**

O filósofo contracultural Herbert Marcuse (2005, p. 259) entendia que os anos 1960 eram palco do nascimento de uma nova arte, que, diversamente da linguagem obsoleta da tradição, possuía forte caráter libertário, sendo levantada como bandeira pela juventude da época. Em ensaio de 1967, publicado na revista estadunidense *Art Directions*, Marcuse coloca a arte como ponte entre um presente opressor e o sonho de um futuro no qual a humanidade fosse, finalmente, livre (Marcuse, 2005, p. 260).

O caráter radical e inconformista dessa nova arte produzida pelos jovens sessentistas favorecia o rompimento total com a linguagem da tradição, absorvida pelo *establishment* e minada em seu poder contestatório. Essa linguagem trabalharia, portanto, para a manutenção do *status quo* opressivo, uma realidade oportuna às classes dominantes, que a utilizavam como estratégia para sua perpetuação no poder. Por outro lado, para Marcuse, a crise da arte naquela década equivaleria à crise social que se vivenciava (Marcuse, 2005, p. 259-260). O filósofo estava certo de que, assim como a arte havia se transformado radicalmente, a sociedade passaria por igual processo. Ironicamente, Pedro Escosteguy, cuja poética esteve afinada a tais questões, já não era tão jovem quando se envolveu com a arte de vanguarda.

Marcuse entendia a linguagem poética da nova arte como a única linguagem verdadeiramente revolucionária, elevando ao poder a imaginação (Marcuse, 2005, p. 261). Ultrapassando o papel, as ideias do filósofo alemão refletiram fortemente na juventude francesa no ano seguinte, quando, aliando-se aos trabalhadores, os jovens ergueram barricadas e protestaram contra o governo de Charles de Gaulle, no “Maio de 1968”. De fato, a década foi permeada pela dialética da repressão e dos esforços libertários, amparados na profunda crença da arte e do ser humano como elementos altamente revolucionários, visando à construção de um mundo melhor.

A arte, como linguagem da imaginação, converte-se em linguagem da revolução, abdicando de sua tautologia e assumindo caráter político. A ela caberia o papel de antever a nova realidade almejada, como um princípio de prazer contra a repressão do *status quo*. Por se tratar de um elemento capaz de libertar a percepção do indivíduo de seu automatismo, que o impede de ver a realidade como ela realmente é, ou seja, fundamentada em laços de dominação, a arte pode servir à transformação radical do humano e da sociedade (Marcuse, 2005, p. 262-264, 266-270).

Após o êxtase revolucionário dos anos 1960, no final da década seguinte, quando a vanguarda arrefecia, Marcuse vislumbrou o potencial político da arte, não como arte política, mas por conta de sua própria qualidade estética, pois transcenderia o âmbito das relações sociais (Marcuse, 2018, p. 9). Aqui, mais especificamente em *A dimensão estética*, Marcuse

afirmou que essa transcendência, via ruptura com o pacto de dominação, atuaria direto na experiência do espectador, impulsionando-o a perceber o mundo de modo diferente do habitual inculcado pelas classes dominantes, com o propósito de que permaneça imutável o estado das coisas.

A arte é revolucionária à medida que “apresenta a ausência de liberdade do existente e as forças que se rebelam contra isso”, por meio de sua “configuração estética”, pois subverte “as formas dominantes da percepção e da compreensão” (Marcuse, 2018, p. 10). Assim, sua tese é de que “o potencial político da arte se baseia apenas na sua própria dimensão estética” (Marcuse, 2018, p. 11).

Tomando essa reflexão como gancho, é possível inferir que as obras de Pedro Escosteguy associam a crítica explícita, como aqui se entende a obra de teor político manifesto, à crítica implícita, quando



Figura 2 - Pedro Escosteguy. *Corpo estranho (dizer)*, 1965. Metal e pintura sobre madeira. Dimensões: 180 cmx 110 cm. Fonte: Galeria..., [s.a].<sup>4</sup>



o político está latente, via a radicalidade do experimentalismo estético, contribuindo, por meio da arte, como afirmava Marcuse, para a ruptura com os esquemas perceptivos que legitimam e fundamentam pactos de dominação há muito tempo firmados e inconscientes.

Como exemplo disso, cita-se a obra *Corpo estranho (dizer)* (Figura 2), de 1965, uma placa contendo, embaixo, uma espécie de cerca com arame farpado; no centro, um grande “x” e uma seta apontando para duas direções, direita e esquerda; e acima, a palavra “dizer”. Pode-se interpretar essa obra como uma denúncia à censura vigente naquele período, um momento em que a esquerda e, mesmo, a direita não alinhada aos militares permaneciam silenciadas (haja vista a censura e vigilância sobre Carlos Lacerda, sabidamente, uma importante liderança conservadora).

A seta, apontando para ambos os lados, demonstra a busca do governo autoritário por calar opositores esquerdistas e, inclusive, direitistas (embora se saiba que esmagadora parcela da direita brasileira apoiou o golpe e a ditadura). Isso se daria tanto por meio do fim do voto direto, retrocesso vindo à tona logo após o golpe, com o Ato Institucional nº 1, de abril de 1964, a que o “x” no centro do objeto parece remeter. O documento estabelecia que as novas eleições presidenciais deveriam se dar por via indireta.

Além de remeter ao “x” da cédula de votação, o signo pode fazer referência, mais uma vez, à proibição da livre manifestação do pensamento, que provocou o silenciamento das pessoas, temerosas de que seus colegas, vizinhos e conhecidos pudessem ser delatores a serviço do Governo. A cerca com arame farpado também reforça essa ideia de aprisionamento, como se demonstrando



Figura 3 – Pedro Escosteguy.  
Cartaz, 1966. Pintura sobre madeira.  
Dimensões: 180 cm x132 cm.  
Fonte: Galeria..., [s.a].<sup>6</sup>

que as forças reacionárias obrigavam o brasileiro a não tomar posição política, sob o risco de prisão, tortura e morte. O título também parece remeter aos desaparecidos políticos, realidade já vigente em 1964.

É interessante notar que Escosteguy, por meio da arte, aqui conseguiu escapar da censura, ao se manifestar via criação estética. Utilizou da palavra como um signo de protesto contra o *establishment* opressor, mas não via uma leitura direta. Para desvelar seu sentido, o espectador deveria se atentar não apenas para os elementos artísticos trazidos pelo gaúcho em sua obra, mas também para a palavra, como elemento semântico, tensionando-os com a realidade da época, num movimento para além das regiões limítrofes da arte tradicional. Essa movimentação, que abarca o espectador e a sociedade no âmbito da arte, torna a obra instrumento de ruptura com o pacto de alienação social a que os cidadãos se encontram submetidos, ao romper com os esquemas invisíveis de perpetuação da dominação.<sup>5</sup>

Outra obra que parece trazer à tona a crítica

política é *Cartaz* (Figura 3), de 1966, exposta no XIII Salão Nacional de Arte Moderna (1966), em *Opinião 66* (1966) e na IX Bienal Internacional de São Paulo (1967) (Escosteguy, 2024, p. 37). O trabalho em acrílica sobre madeira é formado por um triângulo preto e amarelo com as palavras “pare”, “olhe” e “escute” sobre um fundo vermelho. Abaixo, há a frase “não se desintegre”. O artista aqui faz referência à famosa expressão que demanda atenção àqueles que pretendem atravessar uma via férrea.

Com essa estratégia, o artista advertia ao espectador sobre aquele momento de extrema periculosidade em que se vivia na época. A realidade cor-de-rosa inculcada pelos produtos da indústria cultural – telenovelas, concursos de *miss*, música *pop* – estava completamente desafinada com o real que se vivia. O artista expressou, em 1967, a ideia que seria cantada por Gal Costa, dois anos após: “Atenção, tudo é perigoso, tudo é divino maravilhoso”. A canção foi composta em 1968 por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Já a frase “não se desintegre” parece aludir não apenas a uma advertência para que o indivíduo não se deixe capturar pelas armadilhas



Figura 4 – Pedro Escosteguy. *Psicodrama (paz)*, 1965. Pintura e metal sobre madeira. Dimensões: 140 cm x 185 cm. Fonte: Galeria..., [s.a].<sup>7</sup>

da repressão, mas também à chamada para que o sujeito não se perca diante da repressão, mantendo vivo seu pensamento crítico.

*Psicodrama (paz)* (Figura 4) é um objeto em acrílica e metal sobre madeira exposto em 1965, em *Opinião 65* e na VIII Bienal Internacional de São Paulo (Escosteguy, 2024, p. 22). O trabalho, mais uma vez, uma placa de madeira, mostra a palavra “paz” grande, com feridas e correntes, enquanto na parte debaixo dela constam cinco “xis”. Na letra “z”, aparece escrito: “Dachau 7.875.414”, ao lado de uma Estrela de Davi.

Aqui, Escosteguy, aludindo à Segunda Guerra Mundial, faz uma crítica aos confrontos armados e, sobretudo, à perseguição a grupos minoritários, como no caso dos judeus na Alemanha hitlerista. A alusão ao campo de concentração de Dachau é direta. É válido lembrar que, no início, esse campo era especificamente para presos políticos. Milhares de pessoas morreram no local. A visão perturbadora dos corpos empilhados, diz-se, provocou a reação do exército estadunidense, que assassinou centenas de soldados da SS, como uma sádica resposta ao sadismo nazista (Enciclopédia..., 2023).

Dachau, construída em 1933, foi tomada como modelo para os demais campos de concentração, tendo abrigado cerca de duzentas mil pessoas durante seus anos de funcionamento. Obrigados a trabalhar, os prisioneiros viviam em condições subumanas. Alguns deles, inclusive, foram vítimas de experimentos médicos (Enciclopédia..., 2023).

A obra de Escosteguy faz uma crítica mordaz à guerra e ao Holocausto judeu, rendendo também uma homenagem às suas vítimas. O título, *Psicodrama*, refere-se a uma técnica psicoterápica grupal que utiliza da dramatização e do improviso para provocar catarse. O psicodrama, assim, aparece como método visando à cura daqueles que passaram por experiências traumáticas.

O trabalho demonstra a vulnerabilidade psíquica de todo um grupo explorado à exaustão, que lutou para sobreviver em condições adversas, num contexto marcado por nenhum respeito aos direitos humanos. A dor, compartilhada por milhares de judeus, transparece na imagem da própria palavra “paz”, remendada, machucada e acorrentada. Também é possível vislumbrar que o pedido de paz

se estende ao Brasil do momento da obra, em que novas vítimas – desta vez, os opositores políticos do governo – foram feitas e morreram cruelmente nos porões da ditadura.

Tendo em vista as obras anteriormente abordadas, é possível vislumbrar a crítica explícita presente na poética de Escosteguy contra a opressão instaurada no Brasil e mundo afora. Levando em conta as colocações de Marcuse, pode-se perceber, ainda, uma crítica implícita, ou seja, um esforço, por meio da experimentação estética – visto que, para além da superfície bidimensional, essas obras possuem aspectos objetivos, requerem a participação intelectual do espectador e usam a palavra em meio a elementos próprios das artes visuais –, em prol de um redimensionamento perceptivo no espectador.

Assim como Marcuse pontuou, o que aqui se chama de crítica implícita abarca a ruptura com esquemas perceptivos por meio de elementos artísticos, utilizados experimentalmente, sem que haja a necessidade da abordagem política manifesta. Esse rompimento trabalharia para a quebra do pacto invisível no qual as pessoas estão submetidas e que rege a ordem das coisas, colaborando para a manutenção do poder das classes dominantes, enquanto os dominados permanecem sendo explorados e alienados de sua verdadeira situação, para tomar de empréstimo uma ideia de Bourdieu (2007).

As obras de Escosteguy fazem, portanto, crítica explícita e implícita simultaneamente, num esforço corajoso do artista por se posicionar e denunciar as formas de opressão existentes em seu tempo presente e passado. O artista utilizou-se da estratégia do uso da palavra para comunicar sua indignação e posição de resistência, produzindo obras que, para aqueles que percebessem seu experimentalismo estético e sua linguagem revolucionária conectada à vida sociopolítica brasileira do período, não passaria despercebida. Contudo, muitas dessas obras passaram ilesas pela censura (o que não foi o caso de *Objeto popular*), provavelmente, devido ao grau de experimentalismo delas.

A mensagem, de fato, veio codificada. Porém, quando há o esforço por situá-la em seu contexto de origem, a sociedade brasileira sob uma sangrenta ditadura e o pós-guerra, quando o mundo ainda permanecia chocado ante as monstruosidades praticadas pelo Nazismo, por exemplo, ela se torna



acessível e transparente feito água.

Podemos estender a discussão trazendo à tona noções abordadas por um pensador mais atual. Jacques Rancière, em *A partilha do sensível* (2009), desvenda o caráter indissociável entre arte e política. Ele antevê essa relação a partir da ideia da partilha do comum (Rancière, 2009, p. 15), mostrando aqueles a quem é permitido a participação nessa partilha “em função daquilo que faz, do tempo e do espaço que essa atividade se exerce”. Daí cita o exemplo do escravo, que não participa dessa partilha por não deter a linguagem, mesmo que possa compreendê-la (Rancière, 2009, p. 16).

A estética como fundamento da política deve ser entendida não como estetização da política, o que o filósofo compreende como uma captura perversa, mas sim como a inserção de elementos estéticos no âmbito político, “como forma de experiência”, com a democracia aparecendo como a forma estética da política (Rancière, 2009, p. 16, 18). Para Rancière, “[...] as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade” (2009, p. 18). Daí seu caráter altamente político. Assim, esse caráter não se detém às intenções do artista, às ideologias que defende, nem mesmo ao discurso político explícito na própria obra (Rancière, 2009, p. 18-19).

Na verdade, o aspecto político da arte reside na própria arte e na maneira como ela promove a partilha do sensível à comunidade. Para ilustrar, cita o exemplo do *Quadrado preto sobre fundo branco*, de Malevitch, que revolucionou trazendo à tona “novas formas de vida” (Rancière, 2009, p. 23). A obra apresenta uma nova interface política, invertendo a organização hierárquica no âmbito da arte, que possui um correlato ao qual se liga no âmbito social e político. Dessa forma, a revolução estética não se coloca somente no campo formal, mas igualmente como fundamento de uma nova partilha “política da experiência comum” (p. 24). Assim, a arte intervém diretamente nas estruturas sociais.

Tendo o acima exposto em vista, com a noção de arte como elemento que influencia diretamente na criação de uma nova sensibilidade, atuando no surgimento de outras subjetividades políticas (Rancière, 2009, p. 11), a obra de Pedro Escosteguy faz emergir, sim, uma sensibilidade transformada,

um novo esquema estético-político a revelar as estruturas políticas e sociais que engendraram a sociedade brasileira daquela época, os anos 1960, marcada pela repressão e pela censura, mas também pela resistência e pelo protesto. Ademais, busca instigar no espectador, via sua participação intelectual ou sensorial, o tomar parte tanto no âmbito estético quanto no âmbito da vida pública, uma vez que uma reverbera na outra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as quatro obras apresentadas, tencionou-se mostrar, via diálogo com as ideias de Herbert Marcuse, que a crítica política existente na produção de Pedro Escosteguy é tanto explícita quanto implícita. Ela trouxe à tona o posicionamento radical do artista contra a repressão promovida pela ditadura e por outras formas de opressão em diferentes contextos.

Sua obra é combativa à medida em que apresenta ao espectador uma realidade que é censurada, rompendo com o silenciamento relegado à arte em geral pelos militares. Assim, pode-se entender que Escosteguy esforçou-se por elevar a imaginação ao *status* de ferramenta de transformação social, numa busca por uma contribuição individual e, mesmo, pequena, embora significativa, para despertar o espectador para sua realidade.

Pode-se cogitar ainda que esses trabalhos suscitam a luta pela liberdade, num esforço em prol do fim da ditadura civil-militar, visando à construção de uma sociedade do porvir, livre e composta por indivíduos altamente críticos e politizados. A arte, nesse ínterim, serviria para a formação dessas pessoas reflexivas e desalienadas, num momento em que os esquemas perceptivos tradicionais cairiam por terra, abrindo espaço para a verdadeira experiência da realidade, que tornaria o sujeito cada vez mais ativo socialmente, ao intervir nas estruturas sociais com o objetivo de torná-las mais justas e igualitárias.

A obra de Escosteguy trata de resistência ao *status quo* e de liberdade, numa corajosa crítica explícita e implícita, no momento em que o artista brasileiro – e a população em geral – era sistematicamente silenciado.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ENCICLOPÉDIA do Holocausto. United States Holocaust Memorial Museum. **Dachau**. Washington, DC, [s.a.]. Disponível em: <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/dachau>>. Acesso em: 30 mar. 2025.

ESCOSTEGUY, Pedro. Pedro Escosteguy. Poesia, vanguarda e opinião. 3.10 - 7.12. **Catálogo de exposição**. Galeria Superfície: São Paulo, 2024. Disponível em: <[https://galeriasuperficie.com.br/app/uploads/2024/10/Superficie\\_Pedro-Escosteguy\\_Poesia-vanguarda-e-opiniao\\_OUT2024\\_Preview.pdf](https://galeriasuperficie.com.br/app/uploads/2024/10/Superficie_Pedro-Escosteguy_Poesia-vanguarda-e-opiniao_OUT2024_Preview.pdf)>. Acesso em: 30 mar. 2025.

FREITAS, Artur. Notas sobre o amor: Pedro Escosteguy em Curitiba. **Modos**, Campinas, v.1, n.1, p. 127-143, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662258>>. Acesso em: 30 mar. 2025.

GALERIA Superfície. **Pedro Escosteguy | Estate**. São Paulo, [s.a.]. Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/pedro-escosteguy/>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

GOYA, Martha do Couto. Pedro Escosteguy: um artista plural. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.29, n.1, p. 93-95, 1994. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/15742>>. Acesso em: 30 mar. 2025.

GULLAR, Ferreira. Opinião 65. **Arte em Revista**, São Paulo, 2. ed., ano 1, n.2, p. 22-23, maio-ago. 1983.

LOPES, Almerinda da Silva. Ironia e resistência nas obras de Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman (1966-1968). **Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**: arte em Tempos Sombrios, São Paulo, n.41, Comitê Brasileiro de História da Arte, p. 645-657, 2021. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2021/anais/pdf/054.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2025.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2018.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**, 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

### Notas

<sup>1</sup> Agradeço à artista Solange Escosteguy, filha de Pedro Escosteguy, que autorizou a reprodução das obras de seu pai no presente artigo. Este trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES).

<sup>2</sup> Lembrando que a exposição *Arte Concreta Semântica*, de Waldemar Cordeiro, foi realizada na Galeria Atrium, em São Paulo, em 1964, ano em que Escosteguy passa a produzir consistentemente obras de arte visual.

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/pedro-escosteguy/>>. Acesso em: 29 mar. 2025. Informamos que tivemos autorização prévia para o uso das imagens do artista Pedro Escosteguy, apresentadas neste artigo, por sua filha, a senhora Solange Escosteguy, a quem agradecemos a gentileza.

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/pedro-escosteguy/>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

<sup>5</sup> Para mais informações sobre o debate, conferir Bourdieu (2007).

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/pedro-escosteguy/>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/pedro-escosteguy/>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

## **SOBRE A AUTORA**

*Tamara Silva Chagas* é historiadora da arte, poeta e artista. Atualmente, é pós-doutoranda em História da Arte pelo PPGA da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), com bolsa FAPES. Doutora em História pelo PPGHis/UFES, mestra em Artes e bacharela em Artes Plásticas pela mesma instituição, com bolsa CAPES no mestrado e no doutorado. Graduada em Gestão de Recursos Humanos pela Universidade Vila Velha. Autora do livro *Frederico Moraes: a crítica de arte e seus desdobramentos* (EdUFES, 2019). Coorganizadora dos e-books *Representações do feminino na Antiguidade e no Medievo* (Milfontes, 2022) e *Vozes femininas, lutas feministas: olhares sobre a produção de artistas mulheres latino-americanas (séculos XX e XXI)* (EdUFES, 2023). E-mail: tamara.chagas1@gmail.com

Recebido em: 30/3/2025

Aprovado em: 30/7/2025