

PALAVRA-CHAVE: A ECONOMIA DOS SIGNOS EM PEDRO ESCOSTEGUY¹

ARTUR FREITAS

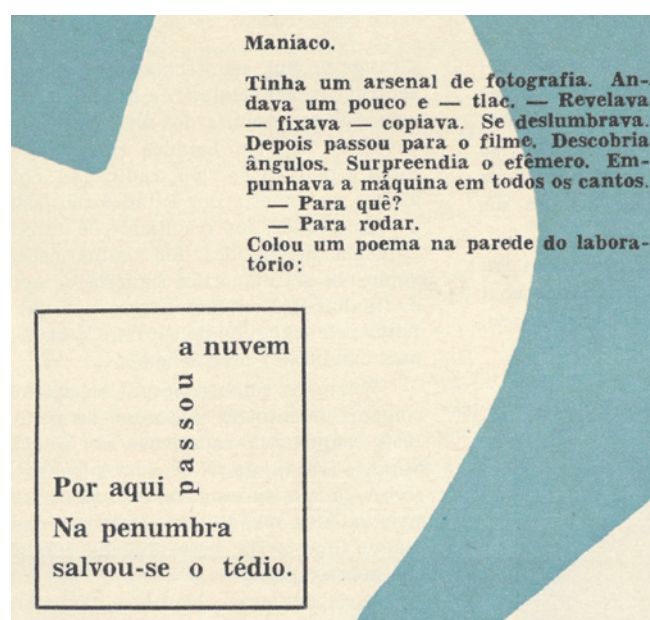
FREITAS, Artur. Palavra-chave: a economia dos signos em Pedro Escosteguy. In: NÓBREGA, Gustavo; POSSAMAI, Gustavo (Orgs.). *Pedro Escosteguy: poesia, vanguarda e opinião*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2026.

Pedro Geraldo Escosteguy é um mestre da condensação poética. Nas suas mãos, a economia dos signos é proporcional à sua eficácia semântica. Para que falem, para que deslizem no solo torpe da história, palavras e imagens devem renunciar ao excesso, livrar-se do excedente e se conter, atentas, antes de agir, como uma cobra antes do bote. Tal estratégia, em alguma medida, tem amplitude geracional. Já nos anos 1950, a poesia concreta reacende no Brasil a fórmula de Ezra Pound: *dichten* = *condensare* (fazer poesia é condensar)². À redução lexical se alia a visualidade ostensiva do texto-em-corpo no mundo. *Beba Coca-Cola* (1957), de Décio Pignatari, *Lembra* (1959) e *Poema Enterrado* (1960), de Ferreira Gullar, são exemplos de um centauro – o texto-imagem – que invadirá a arte brasileira nos anos 1960. Face a tal invasão, com a qual dialoga, Escosteguy vê na condensação uma forma de compromisso ético com o presente. É essa sua marca e inclinação. Para além das delícias dos jogos formais, a arte, acredita, deve mostrar a política e encarnar, a contrapelo, os conflitos da história. Condensar, portanto, é uma estratégia, uma forma de dar densidade semântica a um mundo em crise, um engenho poético que fará de Pedro Escosteguy um dos principais nomes da arte de vanguarda no Brasil.

¹ Este texto é resultado de pesquisa apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq / Bolsa de Produtividade em Pesquisa, processo n. 306141/2025-6.

² POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 86.

Partindo de Porto Alegre, Escosteguy chega ao Rio de Janeiro em 1960, aos 44 anos. Na bagagem, traz considerável experiência no campo literário gaúcho. Entre 1952 e 1960, integra a segunda fase do grupo Quixote, importante agremiação modernista porto-alegrense que se dispõe a renovar a literatura no Rio Grande do Sul³. Já no Rio de Janeiro, explora num primeiro momento o poder de síntese e evocação de narrativas curtas e diagramáticas, os chamados *Anticontos*⁴. Publicados entre 1960 e 1961 na revista *O Cruzeiro* [imagem ao lado], os *Anticontos* são textos breves de página inteira situados numa região fronteira entre a prosa, a poesia e a espacialidade gráfica, geralmente ilustrados por artistas como Anilde Pedrosa (conhecido como Appe) e Ziraldo⁵.



Detalhe do anticonto *Maniaco*, de Pedro Escosteguy, publicado na revista *O Cruzeiro*, n. 49, 17 set. 1960.

Simultaneamente, em 1961, Escosteguy se aproxima de alguns artistas que estão despontando na cena carioca, como Antonio Dias, Antonio Maia, Ilka Teresa, entre outros⁶. Um importante capítulo da chamada vanguarda brasileira começa a surgir com a curiosa relação entre Pedro Escosteguy e Antonio Dias: este, um jovem e promissor artista que Oiticica um dia descreveria como alguém com “tremenda influência sobre a maioria dos artistas surgidos posteriormente”⁷; aquele, um poeta e intelectual de meia-idade que a historiografia reconhecerá como “o apoio teórico do grupo dos neo-realistas”, grupo este ainda por se formar⁸. Em 1962, aos 46 anos de idade, Escosteguy escreve a apresentação da primeira exposição individual de Dias, com apenas 18 anos, na Galeria Sobradinho, no Rio de Janeiro⁹. Apesar da considerável distância etária, ou talvez por ela mesma, Escosteguy descreve o relacionamento entre eles como intenso. “Atravessamos madrugadas reciclando as correntes estéticas em voga, quase todas sob o denominador comum do abstracionismo”¹⁰. À época, em acréscimo aos desdobramentos da arte concreta e neoconcreta, vivia-se também o influxo da

³ BRAGANÇA, Soraya. *Pedro Geraldo Escosteguy: a poética que ultrapassa fronteiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009, p. 62-69.

⁴ ESCOSTEGUY, Pedro. *Anticontos*. Organização de Soraya Bragança. Santa Maria-RS: Ed. UFSM, 2003.

⁵ Como se pode conferir nas páginas da revista *O Cruzeiro* entre 1960 e 1961.

⁶ ESCOSTEGUY, Pedro Geraldo. *O objeto na década 1960/1970*. Depoimento de 29 nov. 1977. Organização e edição de Gustavo Possamai. Porto Alegre: Fundação Iberê, 2026, p. 7.

⁷ OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: *Nova Objetividade Brasileira*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 6 a 30 abr. 1967, p. 9.

⁸ PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 121.

⁹ NEGRÃO, Maria Cristina Gomes. *Os anos 1960: Antonio Dias, uma poética entre o bem e o mal*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), UFRJ, Rio de Janeiro, 1998, p. 44.

¹⁰ ESCOSTEGUY, Pedro. *O objeto na década 1960/1970*. *Op. cit.*, p. 7.

“ofensiva tachista e informal”, como a ela se referiria anos depois Mário Pedrosa, com evidente mau-humor¹¹. A arte abstrata, em resumo – a “coorte arrivista de abstracionistas geométricos, tachistas, neo-figurativistas, pintores de ação (*action painting*)”, nas palavras de Escosteguy¹² –, desponta como a tendência a se superar.

Em 1963, uma guinada. Contaminado talvez pela juventude do entorno, o poeta e anticontista Pedro Escosteguy radicaliza o texto-imagem de sua produção recente e – mãos à obra – vai finalmente do texto à imagem. No interior do ateliê de Antonio Dias, afirma,

e contando com o seu apoio construtivo, bem como com os instrumentos de marcenaria que eu não dispunha, propus a realização de um “roleta”. Ele me auxiliou a comprar o material, deu-me algumas instruções gerais e saiu “para tomar café”. Era de manhã, e quando voltou, ao entardecer, o trabalho estava pronto¹³.

Conhecida como *Jogo (Roleta)* [página 13], a peça é a primeira obra de Escosteguy, uma chapa de madeira vertical de 1,20 m de altura encimada por um disco móvel pintado com números, sob o qual se vê uma tabela numérica correspondente: “1. jogo no tédio; 2. jogo no roubo; 3. jogo na farsa” e assim por diante, até o número 10. Dentre os “jogos” descritos na obra, há “no medo”, “na besta” e “na bomba”, em clara alusão, como se verá em trabalhos futuros, à iminente ameaça de escalada nuclear global, a mais terrível aposta no jogo perverso da Guerra Fria, verdadeira obsessão temática de Escosteguy que ressurgirá em obras como *O circo* (1965) [página 27], *Vietnam* (1967) [página 19], *Tiro ao alvo – A angústia atômica* (1967), entre outras.

Apesar da quadratura, da planaridade, da frontalidade e da visualidade incontestes, *Jogo (Roleta)* não é propriamente uma “pintura”. Embora sua superfície de madeira seja evidentemente “pintada”, porque coberta à mão com tinta acrílica, a natureza do trabalho que ali se opera não difere do ato de pintar uma parede ou um cartaz vernacular. É nesse ponto, inclusive, que se entende o veredicto do jornalista Odacir Soares, que em 1966 descreveria Pedro Escosteguy como “o antipintor por excelência, porque não tem a menor preocupação com a pintura”¹⁴. Mas que fique claro: mais que uma crítica à eventual indiferença ou imperícia do artista, trata-se do testemunho de uma geração, um elogio discreto à rebeldia das vanguardas sessentistas. Uma boa síntese a esse respeito vem de Carlos Zilio, o artista-guerrilheiro que melhor simboliza a energia política da arte brasileira nos anos 1960: “Minha geração era contra a pintura. Era programático ser contra a tradição”¹⁵.

¹¹ PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá [1970]. In: *Arte, ensaios*: Mário Pedrosa. Organização de Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 491.

¹² ESCOSTEGUY, Pedro. O objeto na década 1960/1970. *Op. cit.*, p. 8.

¹³ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴ SOARES, Odacir. Op e pop no Brasil: nem op nem pop. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1966.

¹⁵ Carlos Zilio *apud* CANTON, Kátia. MAM faz retrospectiva de Carlos Zilio. *Folha de S. Paulo*, 13 jan. 1997.

De anticonista a antipintor, o fato é que Escosteguy acolhe bem o seu primeiro trabalho visual: “Isto me entusiasmou tanto que fiz imediatamente um outro, e lá por abril de 64, um terceiro”¹⁶. A precisão da data é compreensível. 1º de abril marca o golpe militar de 1964, que depõe o presidente João Goulart e instaura uma ditadura que se estenderá por 21 anos (1964-1985), suprimindo liberdades democráticas por meio da cassação de mandatos, suspensão de direitos políticos, extinção de partidos, censura prévia, perseguições, prisões, torturas, exílios. O terceiro trabalho de Escosteguy é um calafrio diante do golpe, uma elaboração primeira de um trauma histórico. A obra, intitulada *Pintura tátil* [páginas 22-23], é um quadro de madeira pintada de 70 cm de largura coberto com um tecido vermelho, de igual tamanho, que funciona como uma capa ou cortina. Sobre o pano, há um aviso enigmático, mas sugestivo: “pintura tátil”, “1964”. A peça é feita para ser vista, lida, manuseada, explorada com os olhos e as mãos. Ao levantar o tecido, revela-se uma estrutura propositalmente obscura, difícil de divisar, um aglomerado de materiais, ranhuras e relevos tingidos de preto, duas áreas menores orgânicas texturizadas com manchas vermelhas, e inscrições laterais em relevo, também pretas, de leitura custosa: “noite violenta esta”, à esquerda; “os olhos vazados”, à direita.

Pintura tátil reage de forma visceral aos rumores que circulam sobre os horrores da ditadura recém-parida. De acordo com Escosteguy, em entrevista filmada em meio às suas obras, “*Pintura tátil* tem um pano porque é para ser visto por baixo dele. Ou pelo tato. Tem que saber ler o que está lá embaixo”. Nas suas palavras,

O que a gente vê é uma faca [aponta para uma parte da obra] destruindo órgãos de pessoas ali de um lado. E aqui [toca com os dedos], fragmentos humanos e outras coisas mais. E ali, de um lado, embora escuro, se pode ler ainda: “noite violenta esta” e “os olhos vazados”. Isso foi escrito quando chegou ao nosso conhecimento, lá no Rio, de que em Pernambuco tinham arrancado os olhos de um homem chamado de “subversivo” e arrastado o seu corpo por cavalos pelas ruas da cidade. E se não aconteceu isso, aconteceu coisa muito parecida”¹⁷.

É difícil saber exatamente o que houve, mas pouco importa. De acordo com Solange Escosteguy, filha do artista, *Pintura tátil* é também uma homenagem ao então governador de Pernambuco Miguel Arraes, o que reforça uma certa atmosfera de notícias cruzadas¹⁸. Identificado às reformas sociais, Arraes é deposto e preso pelos militares já em 1º de abril de 1964. No dia seguinte, Gregório Bezerra, dirigente comunista e importante aliado do governador, é submetido a uma bárbara sessão de tortura pública em Recife, marcada por espancamentos e queimaduras com ácido nos pés, sendo inclusive arrastado pelas ruas da cidade, como menciona Escosteguy, embora não por cavalos¹⁹.

¹⁶ ESCOSTEGUY, Pedro. O objeto na década 1960/1970. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁷ ESCOSTEGUY, Pedro Geraldo. *Depoimento de Pedro Geraldo Escosteguy* (1989). Captação de imagens realizada por José Antonio Souza Pinto Netto. Edição de Gustavo Possamai. Porto Alegre: Fundação Iberê, 2026. 1 vídeo (15 min), son., color. Editado a partir do registro audiovisual preservado no Acervo Literário Pedro Geraldo Escosteguy, Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, PUCRS.

¹⁸ Depoimento de Solange Escosteguy citado em: SALLES, Evandro. Os objetos semânticos de Pedro Escosteguy no contexto da arte brasileira. In: NÓBREGA, Gustavo (org.). *Pedro Escosteguy: poesia, vanguarda e nova objetividade*. São Paulo: Superfície, 2024, p. 49.

¹⁹ BEZERRA, Gregório. *Memórias*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 553.

Pintura tátil é a certidão de óbito da vida democrática no Brasil. Abrindo-se à leitura e ao manuseio, ela convida, na verdade conclama o espectador a reagir como cidadão: eticamente. Em acréscimo à fenomenologia do corpo-em-ato de determinadas obras neoconcretas, o trabalho de Escosteguy, face às urgências derivadas de um regime político de exceção, atualiza e expande o conceito de “participação”. Hélio Oiticica, perspicaz como sempre, será o primeiro a identificar, em texto célebre de 1967, a precedência histórica de *Pintura tátil*:

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)²⁰.

No final de 1964, Pedro Escosteguy, “num impulso um tanto quanto inusitado”, envia suas três primeiras obras para o XIII Salão Nacional de Arte Moderna e se surpreende. “Foi um teste inesperadamente aceito pelo júri. Confesso que fiquei apreensivo, pois não desenhava, não pintava, não gravava, não esculpia”²¹. Apesar da insegurança inicial, sua obra, nos próximos anos, estará no centro do debate artístico nacional. O ocaso da arte abstrata, a invenção de novos meios expressivos e o compromisso com problemas sociais e políticos mostram-se, enquanto traços distintivos da produção visual da época, afinados à agenda poética de Escosteguy. Não por acaso, entre 1965 e 1969, seus trabalhos participam de alguns dos mais relevantes eventos de vanguarda do país, como *Opinião 65*, *Propostas 65*, *Opinião 66*, *Pare*, *Nova Objetividade*, *Arte no Aterro*, *Salão da Bússola*, entre outros, com incursões recorrentes nas Bienais de São Paulo e nos Salões Nacionais de Arte Moderna²².

Nesse contexto, as construções plásticas de Escosteguy são o emblema da crise dos meios tradicionais, situadas naquela zona de fronteira entre a pintura e a escultura, território incerto que, à época, atende pelo nome de “objeto”. Mais do que um mero suporte híbrido, o objeto emerge como uma espécie de plataforma experimental coletiva, um dispositivo-síntese que congrega participação, montagem ambiental e crítica da cultura. Em 1967, Oiticica publica o ensaio-manifesto “Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira”, talvez o mais importante texto crítico sobre as vanguardas dos anos 1960. Nele, descreve o “estado típico” da arte nacional do período por meio de seis características gerais: 1. vontade construtiva, 2. tendência ao objeto, 3. participação do espectador, 4. posição política, 5. proposições coletivas, 6. antiarte²³. Ponto por ponto, é possível identificar cada uma dessas propriedades gerais na produção artística de Escosteguy, o que nos ajuda a compreender sua evidente inserção pública no circuito de vanguarda. No item 2, o mais

²⁰ OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade (1967). *Op. cit.*, p. 16.

²¹ ESCOSTEGUY, Pedro. O objeto na década 1960/1970. *Op. cit.*, p. 9.

²² REIS, Paulo. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado em História), UFPR, Curitiba, 2005; ROSA, Renato; PRESSER, Decio. Pedro Escosteguy. In: *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1997.

²³ OITICICA, Hélio. *Op. cit.*, p. 6.

longo do ensaio, Oiticica associa o objeto à “negação do quadro de cavalete” e à consequente proposição de “relevos, antiquadros, estruturas espaciais ou ambientais”²⁴. O texto prossegue com uma genealogia bem-informada que abrange múltiplos exemplos de objeto na arte brasileira, como os poemas-objetos de Gullar, os objetos ativos de Willys de Castro, os popcretos de Waldemar Cordeiro, os objetos sensoriais de Lygia Clark, os próprios parangolés de Oiticica, e muitos outros. É nesse ponto que o ensaio destaca os trabalhos de Pedro Escosteguy, “poeta há longo tempo, que se revelou em obras surpreendentes pela clareza das intenções e da espontaneidade criadora”. Nas palavras certeiras de Oiticica, “Pedro propõe-se ao objeto logo de saída, mas ao objeto semântico, onde impera a lei da palavra, palavra-chave, palavra-protesto, palavra onde o lado poético encerra sempre uma mensagem social”²⁵.

Tal síntese da síntese pega a cobra pelo rabo, por assim dizer. Os objetos semânticos de Escosteguy têm na condensação um antídoto plausível ao veneno do mundo. Eventualmente, a operação poética que neles se inscreve, mundana como o chão da cidade, é da ordem da pop, mas da pop bélica, latino-americana, que vê na economia do discurso publicitário não a confirmação do consumo, mas uma trincheira de luta, dissidência e contradiscursividade. Na obra *Cartaz* [página 17], por exemplo, o alerta “Pare, olhe, escute” é respondido com um conselho insolúvel: “não se desintegre”. As palavras ladeiam a forma triangular de um sinal de trânsito que emerge de um vermelho enfático, profundo, sanguíneo. O encontro imaginário com uma linha férrea exige atenção: a ameaça política é a locomotiva do tempo presente.

Há também *Corpo estranho (Dizer)* [página 57], que não ordena nem alerta, embora habite, igualmente, os domínios do interdito. Sua palavra-chave – “dizer”, simplesmente – é contradita por um imenso xis, duas flechas desviantes e uma cerca de arame farpado. Extremamente sintética, a peça tem o ar insólito de uma placa de rua encontrada na última parede de um beco sem saída. A história que ali se condensa sugere um paradoxo: o que digo quando afirmo o não-dizer? Segundo Escosteguy, quando “o dizer está obliterado”, é preciso “passar por cima de arames farpados e de mil outras dificuldades”²⁶. O trabalho é de 1965, ano em que a censura já integra o aparato repressivo do regime militar, embora de maneira dispersa, sem a estrutura unificada e burocrática que assumirá após o AI-5, em 1968²⁷. Ainda é cedo para tanto? Ou o ambiente de crescente repressão e vigilância já basta para a compreensível introjeção da autocensura?

Aos poucos, vai se confirmando que a repressão é um desafio ético, claro, mas também estético e semiológico: a condensação dos trabalhos de Escosteguy – e de parte da geração 60 – tem no interdito um possível motor de causas próprias, uma razão retórica dos processos de síntese e persuasão. *Objeto popular* [páginas 20-21], de 1966, é um bom exemplo a esse respeito. A obra é literalmente um armário aéreo, amarelo, com duas portas reais, pendurado na parede à altura

²⁴ *Ibidem*, p. 8.

²⁵ *Ibidem*, p. 10.

²⁶ ESCOSTEGUY, Pedro. Depoimento de Pedro Escosteguy. *Op. cit.*

²⁷ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Tese (Doutorado em História), Unicamp, Campinas-SP, 2001, p. 100-116.

dos olhos. Fechado, o móvel é sugestivo: ostenta a expressão “objeto popular”, em letras garrafais, além da silhueta em relevo de duas metralhadoras negras, ameaçadoras, recortadas em madeira. Aberto, contudo, exhibe seu tesouro: uma urna eleitoral e a palavra “vote”, em letras ainda maiores – o sufrágio universal como direito do povo. Participativa, a peça é feita para ser vista e manipulada. A metralhadora da direita é também uma tranca que precisa ser girada para que as portas se abram. Como em um retábulo medieval, o exterior oculta e o interior revela: ao emular a forma-tríptico, a obra faz da urna um objeto não apenas “popular”, como se lê, mas devocional.

A data do trabalho é também significativa. Entre o final de 1965 e o início de 1966, dois atos de exceção institucionalizam o regime autoritário: o AI-2 extingue todos os partidos existentes, estabelece a eleição indireta para presidente e abre caminho para o bipartidarismo; o AI-3 estende a eleição indireta aos governadores e determina a nomeação dos prefeitos das capitais²⁸. A síntese de Escosteguy, nesse ponto, é precisa e sagaz: a urna não desponta destruída ou inexistente, mas sim tutelada pelas armas – na exata medida em que o voto ainda subsiste, embora subordinado ao poder militar. A estreia pública de *Objeto popular* ocorre em 22 de abril de 1966, em meio ao polêmico *happening* de abertura da mostra *Pare*, que inaugura a Galeria G-4, no Rio de Janeiro²⁹. Poucos dias depois, entre 5 e 20 de maio, a obra participa da exposição coletiva *Tempo Brasileiro em Arte*, na Galeria Convivium, em Salvador³⁰. Conforme relatos posteriores, a censura ameaça retirar a peça da mostra baiana, mas afinal autoriza sua permanência, desde que se lacrem as portas do armário³¹. Involuntariamente, o gesto censor completa a alegoria que pretende reprimir.

Pedro Escosteguy, logo se vê, pensa a arte como uma forma de intervenção na história. Parte considerável de sua contemporaneidade deriva dos modos com os quais elabora, em obra, o elemento trágico – mas também lírico e lúdico – de quem vive numa era de catástrofes. Dada a urgência dos problemas históricos, acredita que é preciso agir, sensibilizar o outro e a si mesmo, mas com eficácia: o fato poético como um ato de contracomunicação. Mais do que dizer, convém contradizer, desmentir a norma e o poder, ser curto e grosso, se necessário, embora com poesia, ou antipoesia. A fala franca, no seu caso, demanda a concisão do signo rápido, agudo, decisivo. Ao longo dos anos 1960, a jornada poética de Escosteguy envolve adensar o mundo *na* palavra, *pela* palavra. Não obstante, quanto mais a condensa, mais ela se assume como coisa, ganha corpo e imagem, e se torna objeto.

Artur Freitas é historiador da arte, pesquisador PQ-C do CNPq, professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (PPGAV/UNESPAR) e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR). É autor, entre outros, de *Arte de Guerrilha* (Edusp, 2022, 2ª ed.), *Festa no Vazio* (Intermeios, 2017), *Arte e Contestação* (Medusa, 2013) e *Arte e Política no Brasil* (org. Perspectiva, 2014).

²⁸ NAPOLITANO, Marcos. 1964: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014, p. 78-83.

²⁹ DANTAS, Carlos. Artistas desarrumam hoje as malas da nova arte no meio do público. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1966. No texto: “Uma urna eleitoral” e outros objetos “podem ser vistos a partir das 21h de hoje na inauguração”.

³⁰ SOBRAL, Newton. A vanguarda virá expor na Bahia. *Jornal da Bahia*, Salvador, 29 abr. 1966; Tempo Brasileiro em Arte é a mostra inédita de quinze jovens amanhã na Convivium. *Diário de Notícias*, Salvador, 4 maio 1966; Realismo crítico. *Diário de Notícias*, Salvador, 6 maio 1966; Tempo brasileiro em arte. *A Tarde*, Salvador, 6 maio 1966.

³¹ LOPES, Almerinda. Ironia e resistência nas obras de Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman (1966-1968). *Anais do 41º Colóquio do CBHA*, 23 a 27 nov. 2021, p. 655; BRAGANÇA, Soraya. *Op. cit.*, p. 205.



Torturador (O monstro), 1964
Madeira pintada com tinta acrílica, ferro, borracha e plástico
90 x 70 cm
Coleção Marta e Paulo Kuczynski, São Paulo



Jogo (Roleta), 1964
Madeira pintada com tinta acrílica e percalina
120 x 60 x 7 cm
Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins



Cartaz, 1967
Tinta acrílica sobre madeira
180 x 132 cm
Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, São Paulo



Vietnam, 1967
Óleo sobre madeira e acrílico
89,5 x 65,9 x 1,5 cm
Coleção Luis Paulo Montenegro, Rio de Janeiro

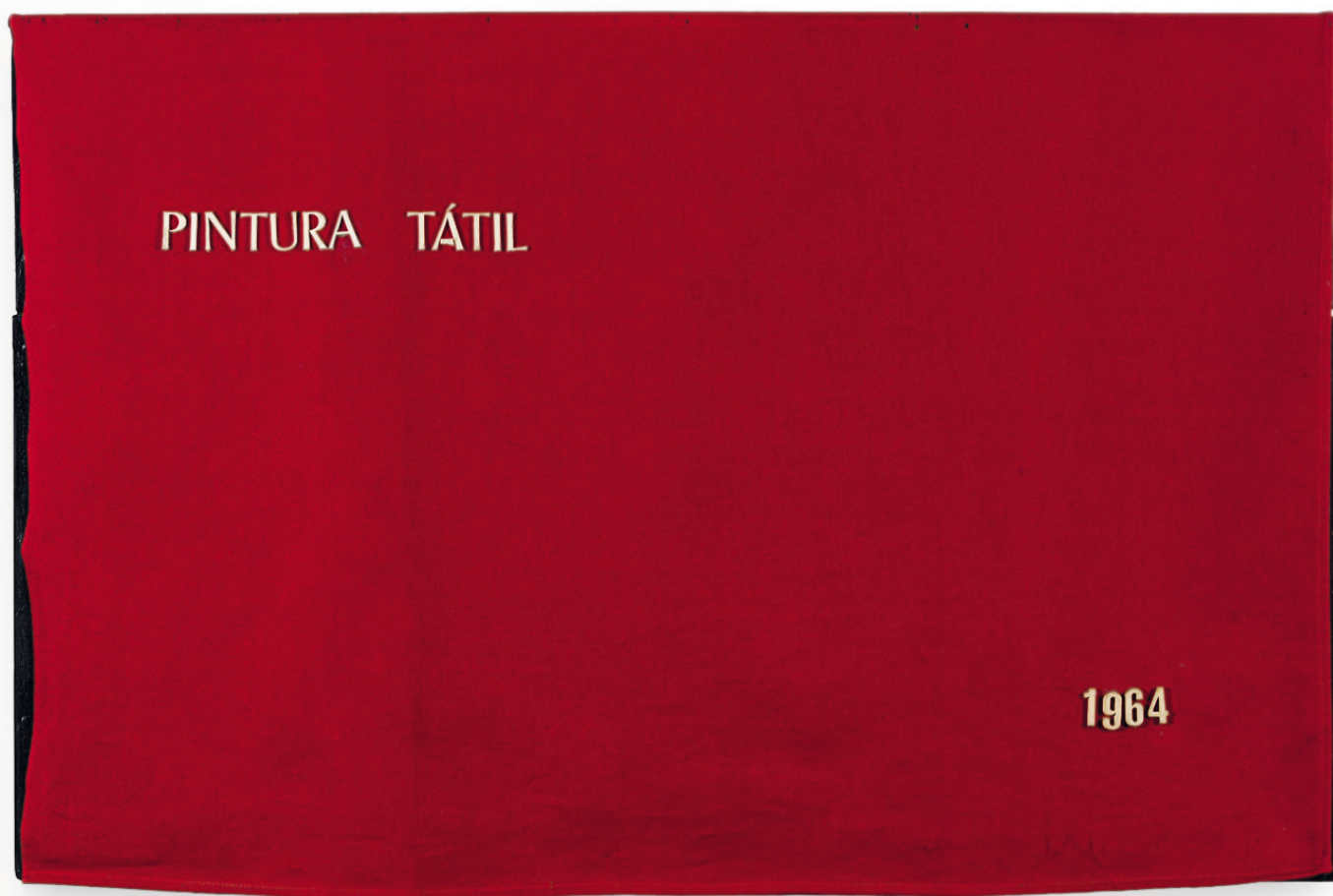


Objeto popular, 1966
Madeira pintada com tinta acrílica
130,6 x 96,5 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro

OBJETO POPULAR







Pintura tátil, 1964

Madeira pintada com tinta acrílica, metal,
tecido e letras em plástico
46 x 70,5 cm
Coleção Gustavo Nóbrega, São Paulo



O circo, 1965

Madeira pintada com tinta acrílica, metal e cordão

100 x 70 cm

Coleção Marta e Paulo Kuczynski, São Paulo



Cyborg (Operação tartaruga), 1967/2024
Madeira pintada com tinta acrílica, metal,
vidro e plástico
100 x 55 x 112 cm
Cortesia Galeria Superfície

Corpo estranho (Dizer), 1965
Madeira pintada com tinta acrílica e metal
180 x 110 cm
Coleção Lili e João Avelar, Belo Horizonte

PEDRO ESCOSTEGUY
POESIA, VANGUARDA
E OPINIÃO

EXPOSIÇÃO

Curadoria

Gustavo Nóbrega
Gustavo Possamai

Design gráfico

Adriana Tazima

Montagem

Concreção

Transporte

Atlantis

Seguro

Chubb Seguros

Laudos técnicos

Ana Clara Lins
Ana Lobo
Isis Fofano

Apoio

Galeria Superfície

Produção e Realização

Fundação Iberê

CATÁLOGO

Coordenação editorial

Gustavo Possamai

Texto

Artur Freitas

Revisão de texto

Beatriz Caillaux

Design gráfico

Pomo Estúdio

Fotografias

Alexandre Santos Silva, p. 27, 39
Ana Pigosso, p. 2, 4, 13 (esquerda),
17-18, 24-26, 28-30, 32-37, 40-45,
46 (direita), 47-49, 51-53, 55-56, capa
Anderson Astor, p. 16, 46 (esquerda), 54
Cortesia FVCB, p. 50, verso da capa
Daniel Mansur, p. 57
Filipe Berndt, p. 15
Fernando Zago, p. 58
Jaime Acioli, p. 20-21
Jorge Bastos, p. 12, 13 (direita), 14,
19, 22-23, 31, 38

Impressão

Ideograf

Edição 2026

© Fundação Iberê

Página 60: Pedro Escosteguy em seu ateliê,
Rio de Janeiro, c. 1965
Delfos / PUCRS

Nota editorial

A obra de Pedro Escosteguy apresenta
recorrentes variantes de títulos, datas,
materiais e configurações, além da escassez
de registros fotográficos e documentais
de parte desse conjunto. Os dados
catalográficos apresentados neste catálogo
correspondem ao estado atual da pesquisa
e foram estabelecidos pela curadoria a partir
da documentação atualmente disponível.

Pedro Escosteguy: poesia, vanguarda e opinião /
curadoria de Gustavo Nóbrega e Gustavo Possamai ;
texto de Artur Freitas. – Porto Alegre:
Fundação Iberê Camargo, 2026.

64 p. : il. col.
Catálogo da exposição realizada na Fundação Iberê
de 26 de setembro de 2026 a 28 de março de 2027.

ISBN 978-65-84403-05-5

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

CDD 709.2

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



A FUNDAÇÃO IBERÊ REALIZA SEUS PROJETOS ATRAVÉS DE LEIS DE INCENTIVO À CULTURA
AGRADECEMOS O IMPORTANTE PATROCÍNIO E APOIO DAS EMPRESAS PARCEIRAS E MANTENEDORES

PATROCINADORES



GRUPO **GPS**



PROGRAMA EDUCATIVO



PROJETO ARTE EM MOVIMENTO
PERCURSOS ENTRE ESCOLA E MUSEU



APOIO/PARCEIRIAS

Perto

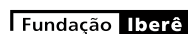


PATROCÍNIO LEI ESTADUAL DE INCENTIVO À CULTURA
PROGRAMA EDUCATIVO



GOVERNO DO ESTADO
RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA

REALIZAÇÃO



MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊ

BENEMÉRITO: JORGE GERDAU JOHANNPETER

CONSELHEIROS MANTENEDORES: ARTHUR HERTZ | BEATRIZ BIER JOHANNPETER
CELSO KIPERMAN | DULCE GOETTEM | HERMES GAZZOLA | ISAAC ALSTER | JOSEPH THOMAS ELBLING
JÚLIO CESAR GOULART LANES | LIVIA BORTONCELLO | NELSON SIROTSKY
RENATO MALCON | RODRIGO VONTOBEL | WILLIAM LING

MANTENEDORES OURO: ANA LOGEMANN | ANNA PAULA VASCONCELLOS RIBEIRO | IRINEU BOFF
JUSTO WERLANG | PATRICK LUCCHESI | SILVANA ZANON