

# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia



**UFPEL**



**UFRRJ** UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL  
DO RIO DE JANEIRO

  
**CEFET/RJ**

## **CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972**

**Presidente de Honra** (in memoriam) – Walter Zanini

### **Diretoria (2020-2022)**

**Presidente** – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

**Vice-presidente** – Neiva Bohns (UFPEL)

**Secretária** – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

**Tesoureiro** – Arthur Valle (UFRRJ)

### **Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)**

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

### **41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios**

#### **Comissão Organizadora**

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

#### **Comitê Científico**

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

#### **Imagem da capa**

Lydio Bandeira de Mello (1929 - ), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

#### **Diagramação**

Vasto Art

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

#### **Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios**

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

**CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte**

**CDD: 709.81**

# Ironia e resistência nas obras de Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman (1966-1968)

Almerinda Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo  
<http://orcid.org/0000-0001-5075-7843>  
almerindalopes@gmail.com

## Resumo

O aparato repressor da ditadura militar, implantada em 1964, interditou exposições ou delas retirou as obras consideradas portadoras de teor ideológico ou ofensivas ao poder, à moral e aos bons costumes. Para fazer frente a tais arbitrariedades, muitos artistas, entre eles Rubens Gerchman e Pedro Escosteguy, modificaram os processos expressivos, inaugurando um novo e profícuo período criativo, sem precedentes na história da arte. Aproximando arte e vida, recorrendo a uma gama diversificada de proposições e hibridizando códigos visuais e semânticos, esses artistas criaram objetos lúdicos e interativos nada familiares aos censores, que romperam com a pureza dos meios, esgarçaram as fronteiras entre cultura popular e erudita, e parodiaram a realidade sócio-política do país.

**Palavras-chave:** Arte e Política. Arte Participativa. Anos 1960. Pedro Escosteguy. Rubens Gerchman.

## Abstract

The repressive apparatus of the military dictatorship, implemented in 1964, banned exhibitions or removed from them works considered to carry ideological content or offensive to power, morals and good customs. To face such arbitrariness, many artists, among them Rubens Gerchman and Pedro Escosteguy, modified their expressive process, inaugurating a new and fruitful creative period, unprecedented in the history of art. Bringing art and life together, using a diverse range of propositions and hybridizing visual and semantic codes, these artists created playful and interactive objects unfamiliar to the censors, who broke with the purity of the media, tore the boundaries between popular and erudite culture, and parodied the socio-political reality of the country.

**Keywords:** Art and Politics. Participatory Art. 1960s. Pedro Escosteguy. Rubens Gerchman.

## Considerações preliminares

O Brasil como Estado Democrático de Direito, contraditoriamente, vive tempos nebulosos, que geram incerteza e desilusão, pois remetem em muitos aspectos ao período ditatorial (1964-1985). Em oposição à negação e às tentativas de apagamento, é preciso refletir e avivar a memória, para que o autoritarismo e a repressão não caiam no esquecimento e voltem a se repetir no País. Se, como observou Schwarz, no início da ditadura a esquerda não revelou grande poder de articulação, coube à juventude e à nova geração de artistas que então emergia reagir com energia à abrupta interrupção do processo democrático. Por sua vez, a geração de intelectuais atuante no início da década de 1960 no âmbito universitário, publicou importantes obras nas quais analisava e diagnosticava sobre a história político-social e cultural do Brasil, além de assumir posições anti-imperialistas e fazer prognósticos das consequências que a “inserção do país na economia mundial”, propugnada pela ditadura militar, traria. Todavia, essas ideias contaminaram um número reduzido de pessoas, e, conseqüentemente, não causaram grande efeito ao “reformismo, à ideologia desenvolvimentista, à política populista, às posições dualistas e aos nacionalismos culturais que levaram à derrocada dos setores progressistas em 1964”<sup>1</sup>.

As transformações nos setores produtivo, científico, social, cultural dos países desenvolvidos, contribuiriam para que as nações periféricas, subdesenvolvidas e socialmente atrasadas, da América Latina compactuassem, assim, com a onda desenvolvimentista. No auge da Guerra Fria receberam apoio dos Estados Unidos, através do programa *Aliança para o Progresso* (1961), criado para apoiar o desenvolvimento dos países latino-americanos, cujos recursos concedidos deveriam ser aplicados em reformas progressistas nas diferentes áreas, inclusive a educacional e a cultural. Esse programa empanava, porém, interesses colonialistas, que a guisa de evitar o avanço do comunismo no Continente, acabaria exercendo amplo controle e dominação sobre a América Latina, tornando-a ainda mais dependente e submissa aos Estados Unidos.

Às vésperas do golpe militar, o presidente João Goulart viu nessa ajuda a possibilidade de concretizar importantes reformas para o desenvolvimento do Brasil, entre elas a reforma agrária. Isso descontentou os latifundiários do retrógrado e oportunista setor agrário, que passaram a fazer oposição ao governo. E as suas ligações com setores da esquerda, como o sindicalista, conflitava com os interesses empresariado, que também rompeu relações com o governo. Ambos os setores passaram, assim, a apoiar o golpe militar, em conluio com os Estados Unidos, as elites e os setores mais conservadores de direita, cujas consequências seriam trágicas:

---

<sup>1</sup> MOTA, 1980, p. 38- 43.

Intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral dos salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus etc.<sup>2</sup>.

Nos anos iniciais do regime, até a revanche com a promulgação do Ato Institucional número 5 (AI5), alguns estudiosos afirmam que os militares pareciam ignorar a presença cultural da esquerda nas diferentes modalidades expressivas, permitindo uma aparente liberdade de expressão, “instituído penas pesadíssimas nos casos em que constatassem alguma propaganda do socialismo”<sup>3</sup>. Entretanto, não foi bem assim, considerando que a censura se encarregou de vetar filmes, músicas, peças teatrais, textos literários, jornais, programas de rádio e televisão “considerados subversivos ou imorais”,<sup>4</sup> muito embora as obras de conteúdo erótico parecessem irritar mais os militares que a ironia declarada ao poder.

Essa aparente indiferença com as artes plásticas, levou os artistas a substituir a abstração - que até o início da década de 1960 continuava a dominar as exposições institucionais e o mercado de arte - logo após o golpe passam a recorrer uma pintura figurativa ou figural, extraindo temas e elementos visuais extraídos tanto da cultura popular, como de outras fontes de informação. Assim, em curto espaço de tempo a arte transitou pela *Nova Figuração*, *Novo Realismo* e *Nova Objetividade*, linguagens que amalgamaram diferentes códigos visuais e semânticos e uma gama variada de meios, processos e materiais, em trabalhos de natureza bi e tridimensional. Mesmo com a interferência cada vez mais acirrada da repressão, não faltariam obras de enfrentamento ao imperialismo americano no país, à violência, à tortura militar e aos projetos governamentais. A pintura descolava-se, assim, de um viés subjetivo e romântico, para centrar-se em problemas reais.

A aparente tolerância da censura ou dos órgãos de repressão para com as artes visuais, no início do regime, se revelou eficaz segundo Schwarz, na sua função de “desmobilizar a intelectualidade e a esquerda”<sup>5</sup>, pois desmanteladas as elites pensantes do país, estava preparado o terreno para a ação e a interferência da censura na criação artística e na livre expressão, que seguiria a “mesma lógica autoritária das demais manifestações culturais”<sup>6</sup>. Basta citar que não demoraria muito para que propostas de artes visuais fossem sumariamente retiradas de exposições, interceptadas mostras inteiras, e artistas ameaçados, perseguidos ou presos. Vale citar que na mostra *Propostas 65* (dezembro 1965), o estudante de arquitetura, Décio Bar (1943-1991), além de ter as obras censuradas foi ameaçado de

---

<sup>2</sup> SCHWARZ, 1978, p. 61.

<sup>3</sup> Ibid., p. 62.

<sup>4</sup> SCHROEDER, 2019, p. 47.

<sup>5</sup> SCHWARZ, Op. Cit., p. 62-63.

<sup>6</sup> SCHROEDER, Op. Cit., p. 48.

prisão por desrespeito à moral e aos bons costumes<sup>7</sup>. Esse evento, organizado por Waldemar Cordeiro, no Museu da FAAP, apresentou as novas produções dos paulistas, numa espécie de resposta a *Opinião 65*, inaugurada meses antes no MAM carioca, que expôs ao público as *Novas Figurações*<sup>8</sup>. Em solidariedade ao artista, Geraldo de Barros, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee, retiraram as obras da mostra. O episódio foi determinante para que juntamente com Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende criassem um dos coletivos mais irreverentes do País: o *Grupo Rex*.

A prisão de intelectuais e censura à arte seriam cada vez mais frequentes, contradizendo o discurso do presidente Castelo Branco na abertura da VIII Bienal de São Paulo (1965): “a revolução encontrou no evento uma atividade cultural que lhe compete estimular e empenhar-se no apoio ao certame de 1967”. Ao término do discurso, a gravadora Maria Bonomi entregou-lhe um memorial com a assinatura de todos os artistas brasileiros que ali expunham, pedindo a “revogação da prisão preventiva dos professores Fernando Henrique Cardoso, João da Cruz Costa e Florestan Fernandes”<sup>9</sup>.

Esse discurso também foi desmentido na IX Bienal (1967), quando a censura ameaçou interditar a obra de vários artistas, por ironia à realidade sócio-política. As atenções acabaram se voltando para a pintura do jovem Ernesto Quissak Júnior (1935-2001), *Meditações sobre a Bandeira Nacional* (1966-7) - políptico formado por cinco módulos (2,0 x 2,5 m cada) -, por desrespeito ao símbolo nacional.

Foi retirada também do evento, *Presente* (1967), de Cybèle Varela (1943) acusada de ofensa ao poder e de antipatriótica. Consistia numa caixa de madeira, pintada de cores vivas e as faces articuladas por dobradiças. Ao ser aberta pelo público interativo, no interior da caixa um mapa do Brasil, pintado deitado (referência irônica a estrofe do Hino Nacional brasileiro), e a figura de um militar fardado com as insígnias de alta patente, e do peito saltava-lhe um coração vermelho impulsionado por uma mola, contendo a frase do Hino à Bandeira (“Recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil!”). A minúscula cabeça da figura obstruída pelo quepe contrastava com o longo pescoço, remetendo à figura do *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral<sup>10</sup>.

Logo após a IX Bienal foi inaugurado o IV Salão Nacional de Arte Moderna de Brasília, no Teatro Nacional (1967), do qual os agentes do DOPS retiraram as obras:

---

<sup>7</sup> O episódio parece ter impactado profundamente Décio Bar, que interrompeu a carreira artística, passando a produzir filmes, trabalhos publicitários e roteiros para TV. Mas logo abandona essas atividades, para atuar como jornalista, escritor e poeta. No poema de sua autoria, *Balanço*, fez um retrospecto dessa instabilidade: “Já Joguei fora as ARTES PLÁSTICAS, a ARQUITETURA, a METAFÍSICA, a CIÊNCIA, o CINEMA e no VT passei direto”. A vida a seco. Revista Época, n. 509, 18.02.2008. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca?O=EDR81720-6006,00.html>. Acesso em 17.05.2021.

<sup>8</sup> Oiticica e os passistas da Mangueira foram expulsos da exposição, o que os levou a apresentar os Parangolés na área externa do MAM, arrastando todo o público.

<sup>9</sup> MAURÍCIO, 1965, p.3 e 4.

<sup>10</sup> A artista acabou destruindo a obra e com uma bolsa de estudos do governo francês, permaneceu em Paris por longos anos. Paulo Miyada, curador da exposição *AI5-50 anos: Ainda não terminou de acabar* (2018), convenceu Varela a reconstruir o *Presente*, para integrá-lo à mostra na Fundação Tomie Ohtake, SP. <https://www.institutotomieohtake.org.br>. Acesso em: 22.09.2021.

*Che Guevara: Um Bilhão de Dólares*, de Rubens Gerchman; *Guevara Vivo ou Morto*, de Cláudio Tozzi e *Ele*, de José Roberto Aguilar. A ênfase dada ao guerrilheiro argentino, morto apenas dois meses antes na Bolívia, “teria deixado inconformados alguns setores militares”, sendo que o painel de Tozzi acabou atacado “por um grupo de direita e por agentes do DOPS e desapareceu por alguns anos, até ser devolvido danificado ao artista”<sup>11</sup>.

Tais intervenções levariam os artistas a proposições antiestéticas e experimentais, que esgarçaram as fronteiras entre a alta e a baixa cultura, a arte erudita e a popular, em detrimento da própria mensagem, nem sempre explícita ou de fácil decodificação. Por essa razão, e por destoar do gosto conservador dos militares, parte dos trabalhos escapou da censura, mas encontraria o sistema artístico despreparado e impermeável a acolhê-los. Salvo raras exceções, a dificuldade da crítica de arte em acatar e refletir sobre essas práticas não foi menor.

### **Os objetos engajados de Gerchman e Escosteguy.**

Da geração de artistas que então emergia, elegemos o carioca Rubens Gerchman e o gaúcho radicado no Rio de Janeiro, Pedro Escosteguy, por anteciparem as experiências criativas experimentais, lúdicas e interativas ironizando o regime militar. Criaram objetos antiestéticos, híbridos e não convencionais, que esgarçaram o tradicional conceito de obra de arte e de artista, recorrendo a refugos industriais e transitando na esteira das tendências construtivas. A ironia de que são portadores, o gesto desmistificador da aura artística, a coerência formal, a perenidade, a pureza dos meios e a ideia de contemplação, aproxima esses objetos do *ready-made* duchampiano.

Essa tendência à objetivação como preconizou Hélio Oiticica, no *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira* (1967), tinha mais um sentido lúdico e jocoso, do que questionar ou propor algum tipo de mudança no contexto sócio-político, propostas essas que inevitavelmente levariam à arte ambiental e às instalações.

Embora ao transferir-se para o Rio de Janeiro em 1964, Pedro Escosteguy já fosse reconhecido como poeta e fizesse parte de uma geração mais velha, rapidamente se integrou ao grupo de jovens artistas experimentais cariocas, do qual faziam parte entre outros, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Carlos Vergara e Hélio Oiticica. A inserção nas artes visuais, não significou o abandono da poesia, considerando que agregou sempre a seus objetos palavras de sentido dúbio ou crítico. Essa hibridação de códigos visuais e semânticos contaminaria a obra de alguns colegas, a exemplo de Gerchman.

As proposições de Gerchman (1942-2008) e Escosteguy (1916-1989) confirmaram a sintonia com o seu tempo sócio-político, seja ironizando o projeto desenvolvimentista do regime, num país atrasado tecnologicamente, fornecedor apenas de matéria-prima bruta, e constituído por realidades socioeconômicas

---

<sup>11</sup>SCHOEDER, Op. Cit., p. 51.



diversas, seja referindo-se de maneira mais ora menos explícita à repressão e à falta de liberdade. Entretanto, ao ativarem os sentidos pela interação e experiência participativa do público<sup>12</sup>, tais proposições formalizaram um novo campo estrutural, sinestésico e dialético, peculiaridades que, ironicamente, as isentou da censura.

Exemplo disso foi a marcante participação de ambos na coletiva inaugural da Galeria G-4, na Rua Dias da Rocha, em Copacabana (1966), empreendimento projetado por Sérgio Bernardes e dirigido pelo fotógrafo David Zingg (1923-2000), que marcou a virada na produção desses artistas com propostas experimentais, interativas e lúdicas. Por remeterem a ingênuos brinquedos infantis, a ironia ao poder acabaria não sendo compreendida pelos censores.



**Fig.1.** Rubens Gerchman, *Ônibus*, 1967. Acrílica s/relevos em madeira. Coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM/RJ. Fonte: MAGALHÃES, F. *Rubens Gerchman*, São Paulo: Lazuli, 2006, p.60.

Nessa mostra, a pintura de Gerchman cedeu espaço a insólitos objetos interativos e a ambientes. Construídos com madeira pintada com tintas e outros materiais industriais, curiosamente, o artista atribuiu a tais proposições, os mesmos títulos das pinturas antecedentes: *Ônibus*, *Caixas de Morar*, *Elevador Social*,

---

<sup>12</sup> OITICICA, 1967.

*Elevador de Serviço, Ditadura das Coisas*. Nas pinturas e desenhos anteriores, os ônibus eram representados em estranhos cortes, que permitiam ver o interior apinhado de figuras humanas, esquemáticas e anônimas, com expressões grotescas, como nos desenhos transparentes das crianças. Aludia, ironicamente, ao preconceito, à estratificação social, aos projetos e às mazelas sociais do governo ditatorial. Os *Ônibus* exibidos na galeria G4, construídos em madeira e lembrando brinquedos populares, faziam referência à substituição do transporte ferroviário (trens e bondes), pelo rodoviário. As *Caixas de Morar* ironizavam o projeto de construção de moradias coletivas, financiadas pelo Banco Nacional de Habitação (BNH), criado em 1964. O público que ocorreu a essa exposição foi incentivado a tocar, vivenciar e até a destruir os objetos, depois que o próprio artista e os demais expositores empurraram um insólito ônibus de madeira pelo espaço expositivo.



**Fig. 2.** Rubens Gerchman, *Baleira Caixa de Morar*, 1966. Objeto em vidro, madeira e pvc. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

As *Caixas de Morar* são formas quadrangulares de madeira pintada, sobre as quais Gerchman colava relevos de silhuetas ou grotescas cabeças empilhadas, remetendo aos ambientes exíguos e claustrofóbicos das moradias populares. Na

galeria G 4 apresentou um prisma de base quadrangular, em madeira pintada, simulando um prédio de apartamentos, tendo impressos nas faces os números das moradias. No topo do prisma inseriu uma baleira circular, de vidro, usada em bares, recheada de fantasmagóricas cabeças de bonecas, de plástico, fabricadas em larga escala, logo apropriadas pelos interlocutores. As cabeças, idênticas ou despersonalizadas, apinhavam-se no reduzido espaço da baleira, não escondendo o sarcasmo ao plano habitacional do governo militar. Bolaffi, contribui para a compreensão da ironia do artista ao afirmar que o “déficit de moradias não foi precisamente a prioridade do sistema, que apesar dos fartos recursos supostamente destinados para tal solução, não passou de um artifício político formulado para enfrentar um problema econômico conjuntural”<sup>13</sup>.

E ao referir-se às obras do artista Pedrosa completa: as *Caixas de Morar* “(...) não são um insólito na redundância do cotidiano (...), mas uma redução radical do real dado (...). É uma cidade de subdesenvolvido. Daí seu mérito. A objetividade de sua démarche não está na construção das caixas por elas mesmas, mas na direção extrovertida de sua prática”<sup>14</sup>.

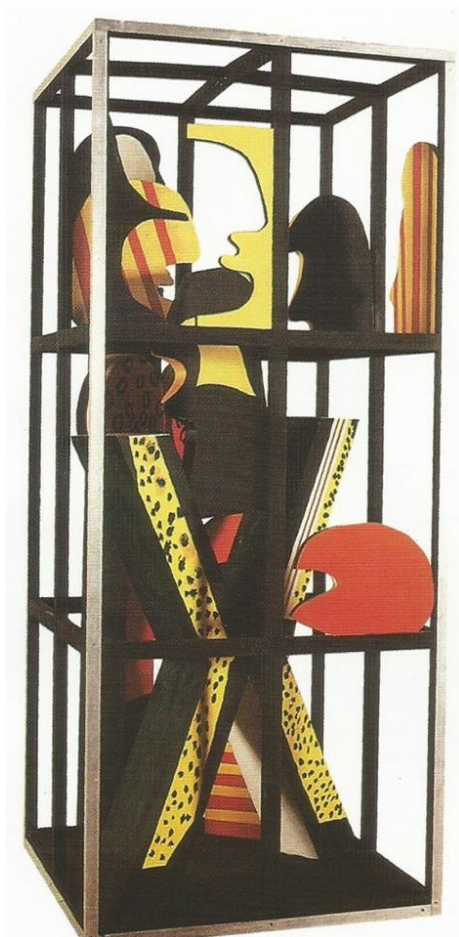
Na mostra na G4 Gerchman apresentou, ainda, ambientes derivados da série pictórica *Elevador Social* e *Elevador de Serviço*, iniciada em 1964, referência ao aprisionamento dos indivíduos e à estratificação social, que se estabelece na formulação do direito de acessar um ou outro elevador nos edifícios residenciais e empresariais. Essas estruturas lembrando jaulas, inicialmente apareciam em pinturas e desenhos, em branco e preto ou cores vivas, repletas de esboços humanos comprimindo-se uns contra os outros. Depois, essas estruturas e silhuetas humanas ganharam volume, ao serem construídas com ripas de madeira, formando prismas de grandes proporções, contendo no seu interior silhuetas coloridas, recortadas em acrílico ou madeira, multiplicadas por espelhos. Esses ambientes tornaram-se cada vez mais frequentes na produção do artista, integrando, hoje, importantes coleções públicas e privadas.

Uma dessas estruturas quadrangulares foi montada no acesso à G4 para o happening *Pare*. Ao adentrar a galeria, o público acabava penetrando no espaço demarcado por Gerchman com ripas de madeira. Quando repleto de pessoas, o artista fechou as laterais desse espaço cúbico com plástico transparente aprisionando-as; lançou jatos de tinta colorida, usando um spray, contra essas paredes de plástico, tornando-as opacas, e grafou numa delas o título irônico da obra: *Elevador Social*. Para se libertar da simbólica prisão, o público precisou se debater até conseguir romper as paredes de plástico, referência irônica à falta de liberdade imposta aos opositores do regime.

---

<sup>13</sup> BOLAFFI, 1982, p.47.

<sup>14</sup> PEDROSA, 1973.



**Fig. 3.** Rubens Gerchman, *Elevador Social*, 1966. Estrutura de madeira e silhuetas pintadas. Fonte: Fonte: MAGALHÃES, F. *Rubens Gerchman*, São Paulo: Lazuli, 2006, p. 59.

Em outro happening realizado também na inauguração da mostra, Gerchman adentra a G 4 portando uma mala de viagem, na qual se lia em letras garrafais: *Mala de um homem subnutrido*. Dela retira algumas faixas, uma fotografia colorida de moça nua, uma réstia de cebolas, o “desenho de um porquinho amarelo e fotografia do apresentador Abelardo Barbosa, ou Chacrinha, com buzina e tudo”<sup>15</sup>, um saco de feijão, além de um manequim de loja, com coração de veludo vermelho e o sexo masculino a descoberto. Lê em voz alta para o público, cada frase escrita nas faixas, seguida de estrondosa gargalhada: O homem é o que come? Como é o homem? O homem é um ser racional ou um animal?...

A cada frase lida, Carlos Vergara levantava o manequim, aumentando a perplexidade e inquietação da multidão que lotava a galeria. Numa parede da galeria, onde foram fixadas as cebolas, o porquinho amarelo, o retrato da moça e o de Chacrinha, Antônio Dias encarregava-se de expor ali também as faixas. Ao final, Gerchman perguntava: O que é que tem o povo?, ao que público respondia: fome!. O povo quer o quê? Comida! Prontamente, o artista ordena: Então, comida para o povo! Saca o saco de feijão, lança punhados do cereal sobre o público, que se espalha por toda a galeria. Embora o artista não se referisse à origem do tema desse happening, aventa-se a hipótese de ter se inspirado na *Estética da Fome*,

<sup>15</sup> OLIVEIRA, 1966, p. 21.

manifesto de autoria de seu amigo, o cineasta Glauber Rocha (1965), que dizia entre outras coisas: “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência e uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária”.

A crítica, embora eufórica com os happenings, confirmava seu despreparo e incompreensão dialogar na recepção das proposições. Para discorrer sobre elas, recorreu ao público presente, ao artista e a Mário Pedrosa, que além do preparo intelectual, se mostrou sintonizado com o que ocorria no cenário artístico mundial. Segundo alguns, as opiniões do público variaram dos elogios à loucura, o que para o artista propositor isso atestava o sucesso dos happenings. Se quantidade de matérias na imprensa carioca sobre os happenings atestava o impacto causado pelos happenings, também mostrou que os articulistas praticamente ignoraram as demais obras expostas na G4. Entre eles, houve quem comparasse essas propostas provocativas, aos festivais dadaístas realizados na Suíça, no início do século XX<sup>16</sup>, e quem os relacionasse com os espetáculos coletivos de *livre expressão*, *expressão total*, *teatro total*, organizados na França, e em outros países na década de 1960, pelo artista e poeta Jean-Jacques Lebel<sup>17</sup>.

O poeta Pedro Escosteguy ao aderir às artes visuais em 1964, não bebeu na fonte da pintura pura. Produziu quadros/objetos interativos, em que misturava formas abstratas e palavras de ironia e denúncia política: *Torturador (O Monstro)*, 1964; *Jogo (Roleta)*, 1964; *Estória/ O fim da Idade do Chumbo*, 1965; *Psicodrama*, 1965; entre outros. Criava, assim, jogos lúdicos ou interativos, pondo em diálogo códigos visuais e semânticos, cujas palavras traduziam aquilo que os brasileiros não podiam falar.



**Fig. 4.** Pedro Escosteguy, *Estória/O fim da Idade do Chumbo*, 1965. Pintura-objeto, 70 x 100 cm. Coleção Marília Escosteguy, Porto Alegre, RS. Fonte: [in.com.br/escosteguy/obras/htm](http://in.com.br/escosteguy/obras/htm). Acesso: 30 jan.2022.

<sup>16</sup> DANTAS, 1966, p. 13.

<sup>17</sup> Luz, 1966, p. 21.



**Fig. 5.** Pedro Escosteguy, *Linha de Força*, 1965. Mista s/madeira, 150x120 cm. Reprodução Fotográfica Pedro Chiri. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9627/baleira-caixa-de-morar-2>. Acesso: 30 jan.2022.

Para referir-se à interdição das eleições diretas pela ditadura e o direito de votar, o artista apresentou na G4, *Objeto Popular* (1965): objeto de madeira em forma de armário, suspenso na parede, fechado por duas portinholas, sobre as quais duas metralhadoras, recortadas em madeira ganhavam destaque. Se abertas as portas, as armas desapareciam, mas via-se no interior do armário uma urna eleitoral, com a palavra “vote”. Se nessa mostra o objeto não sofreu qualquer interdição, pouco antes, ao participar de *Ponto de Vista* (1966) na galeria Convivium, em Salvador, a censura, ameaçou retirar a obra, mas consentiu que permanecesse exposta, depois de lacrar as portas para mantê-las fechadas, o que não deixa de ser uma grande ironia, pois para o regime uma urna eleitoral era mais ameaçadora do que duas metralhadoras apontadas para o público.



**Fig. 6.** Pedro Escosteguy, *Objeto Popular (Vote)*, 1966. Objeto de madeira e tinta acrílica. Coleção Sérgio Fadel, RJ. Disponível em: <https://galeriasuperfície.com.br/artistas/pedro/escosteguy>. Acesso: 21 set. 2021.

Tais propostas demoveram o espectador de uma atitude passiva, levando-o a participar e refletir sobre o cerceamento da liberdade e dos direitos civis. Este logo percebeu o engajamento desses e outros artistas, no incentivo à interação, à experimentação, à manifestação da opinião, contrapondo-se à forte repressão imposta pelo regime ditatorial, em que a liberdade de ação e o direito de se comunicar e de se expressar eram cerceados ou fortemente reprimidos.

## Referências

AMARAL, M. A, 2009. A Vida a Seco (depoimento). *Revista Época*, SP, 28 maio. Disponível em: <https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EMI60336-15220,00-A+VIDA-A-SECO.html>. Acesso: 20 set.2021.

ARANTES, O. F, 1983. Depois das Vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, n. 7, p. 5-20.

BOLAFFI, Gabriel, 1982. Habitação e Urbanismo: o problema e o falso problema. In: MARICATO, Ermínia (Org.). *A Produção capitalista da casa (e a cidade) no Brasil Industrial*. 2ª ed. São Paulo: Alfa-Ômega.

DANTAS, Carlos, 1966. Artistas desarrumam hoje as malas da nova arte no meio do público. *Correio da Manhã* (RJ), 22 abr., p.13 (2º Cad.).

LUZ, Celina, 1966. Happening, um novo espetáculo acontece. *Jornal do Brasil* (RJ), 21 abr., p. 21 (Cad. B).

MACHADO, C., 2008. Décio Bar: algumas poesias. *Poesia.net*, n.243, ano 6, 12 março Disponível em: <https://algumaspoesias.com.br/poesia2/poesianet243htm>. Acesso: 20 set.2021.

MOTA, C. G., 1980. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. 4ª. Ed. São Paulo: Ática.

OITICICA, Hélio, 1967. Esquema Geral da Nova Objetividade, publicado originalmente no Catálogo da mostra “Nova Objetividade Brasileira”, MAM/RJ. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de Artistas. Anos 60/70*, 2006, p. 156-158.

OLIVEIRA, José Carlos, 1966. E acontece o happening. *Jornal do Brasil* (RJ), 22 abr. p. 21 (Cad. B).2

PEDROSA, Mário, 1973. *Rubens Gerchman*. Museu de Arte Moderna (RJ), (texto catálogo). Disponível em: <https://www.galeriafirenze.com.br>. Acesso em 28.01.2022.

ROCHA, Glauber, 1965. *Uma estética da fome*. Manifesto do cinema brasileiro, apresentado ao Congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, Gênova, Itália Disponível em: <http://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-forma-e-de-glauber-rocha/> Acesso: 28 jan.2022.

SCHROEDER, C., 2019. As artes visuais sob vigilância: censura e repressão nos anos de ditadura. *MODOS revista de história da arte*, Campinas, v. 3, n. 3, set./dez. p. 46-58. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br>. Acesso: 20 set.2021.

SCHWARZ, Roberto, 1978. "Cultura e Política, 1964-1969", In: *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

**Como citar:**

LOPES, Almerinda. Ironia e resistência nas obras de Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman (1966-1968). *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 645-657, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.054>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>