

Esqueleto do Esqueleto do Esqueleto

Fred Coelho¹

Maurício Barros de Castro²

Resumo: O artigo parte da exposição Esqueleto: uma história do Rio, que teve a curadoria dos autores, para discutir a questão da violência na cidade do Rio de Janeiro, tendo como referência alguns trabalhos que fizeram parte da mostra coletiva, mais especificamente três obras de Hélio Oiticica e um painel produzido por Gustavo Speridião. As relações entre a Favela do Esqueleto e a Mangueira também fazem parte das discussões incorporadas no texto, permeado por reflexões sobre arte, política, memória e necropoder.

Palavras-chaves: Hélio Oiticica, Gustavo Speridião, Favela do Esqueleto, Mangueira, Necropoder

Abstract: The article comes from the exhibition Skeleton: A History of Rio, curated by the authors, to discuss the issue of violence in the city of Rio de Janeiro, with reference to some works that were part of the collective exhibition, specifically three works by Hélio Oiticica and a panel produced by Gustavo Speridião. Relations between the Skeleton Favela and Mangueira are also part of the discussions incorporated in the text, permeated by reflections on art, politics, memory, and necro power.

Keywords: Hélio Oiticica, Gustavo Speridião, Skeleton Favela, Mangueira, Necro power

¹ Fred Coelho é pesquisador, escritor e professor de literatura do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. E-mail: pauperia@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2094-7114>

² Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professor adjunto do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) e do Programa de Pós-graduação em História da Arte (PPGHA), ambos da UERJ. Entre 2016 e 2017, atuou na coordenação do Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, realizado pelo IPHAN. Foi coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes entre 2017 e 2019. Realizou pós-doutorado na Universidade da Califórnia, Berkeley. Líder do LAPA – Laboratório de Artes e Políticas da Alteridade e vice-líder do Arte, Cultura e Poder, grupos de pesquisa certificados pelo CNPQ.

Cidades são feitas de camadas históricas acumuladas através do tempo e do espaço. São contextos urbanos em que escombros e tradições necessariamente integram-se a projetos de futuros. No Rio de Janeiro, porém, boa parte do passado tornou-se uma espécie de fantasma que vaga a esmo pelo presente. A memória popular, seus laços imateriais e suas arquiteturas, raramente formam um porvir oficial. Na voracidade de um progresso destrutivo, construções apressadas atravessaram morros e aterraram mares. Casas e vidas foram removidas, derrubadas ou simplesmente abandonadas em prol de um novo que, rapidamente, vira ruína.

Nessa trilha feita de tijolos, cimento, braços, burocracia e bala, há o vazio agudo dos corpos que ficaram pelo caminho. Vidas apagadas que ainda gritam por dentre as frestas do solo e dos arquivos. A Favela do Esqueleto é um caso emblemático destas trajetórias esfaceladas e arruinadas, ocupada ao longo dos anos de 1950 ao redor da edificação inacabada e abandonada de um hospital do INPS. Seu crescimento transformou a paisagem ao lado do Maracanã e em frente ao morro da Mangueira.

No início da década de 1960, durante o governo de Carlos Lacerda (1960-1965), as famílias que moravam no local foram removidas. Em meados dos anos 1970, a estrutura abandonada do edifício foi aproveitada para construção da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), que mais tarde se tornou pioneira, no Brasil, na implementação do sistema de cotas raciais na universidade pública. Na Favela do Esqueleto, Hélio Oiticica conheceu Cara de Cavalo, assassinado pela famigerada Scuderie Le Cocq. A Homenagem ao Cara de Cavalo, uma das obras seminais do artista, reverencia o amigo morto e lança questões sobre a marginalidade imposta às “periferias” da cidade. O que também deve ser destacado no âmbito deste artigo é que tal amizade era fruto de um território da cidade cujas fronteiras eram porosas devido ao trânsito entre comunidades como a Favela do Esqueleto e o morro da Mangueira com suas várias localidades. Um espaço ampliado que incorporava os bairros de Vila Isabel, Maracanã e São Cristóvão, a região do Mangue na Cidade Nova e adjacências³.

A partir de pesquisa de imagens da Favela do Esqueleto, no Maracanã, veio a ideia de realizar uma exposição que pensa a história dessa

³ Sobre esta perspectiva ver o livro de Bruno Carvalho Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro (2019).

comunidade, erguida ao redor de um prédio inacabado, que se tornou uma das maiores favelas do Rio de Janeiro. Esqueleto: uma história do Rio apresentou obras de artistas de gerações distintas: Carlos Vergara, Guga Ferraz, Gustavo Speridião, Hélio Oiticica, Luiza Baldan, Marcos Chaves, Raissa de Góes, Raul Mourão e Rona. Também participaram da coletiva três artistas que eram alunos ou egressos do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes/UERJ); Edu Monteiro, João Paulo Racy e Thaís Rocha. A mostra tratava do regime de urgência e da violência cotidiana vivida em toda a cidade⁴.

Três obras de Helio Oiticica fizeram parte da exposição, o bólido 33 Homenagem ao Cara de Cavalo (1966)⁵, um múltiplo do poema-bandeira Seja Marginal, seja Herói (1968) e o fac-símile de Conto, um texto datilografado em 22 de novembro de 1969.

Neste artigo, buscamos nos deter sobre essas obras e colocá-las em diálogo com o trabalho do artista Gustavo Speridião, que também fez parte da exposição Esqueleto: uma história do Rio, , intitulado O único que se libertou com a revolução, por ser o que mais diretamente se refere à obra de Oiticica. A conclusão que fica, assustadora, é que a problemática levantada por Hélio antecipa o conceito de Necropoder trazido por Achille Mbembe e permanece, de forma trágica, absolutamente atual, principalmente no que diz respeito ao contexto contemporâneo do Rio de Janeiro.

Conto, texto escrito em Brighton, Inglaterra, em 22 de novembro de 1969, narra um périplo de Oiticica após o ensaio da Mangueira na mítica “Cerâmica”, antes da escola possuir uma sede e quadra própria. Na verdade, tratava-se da Companhia Brasileira de Cerâmica, do empresário Roberto Paulino, um mangueirense apaixonado e presidente da escola de samba entre 1960 e 1963, que cedia o espaço de sua fábrica para a escola ensaiar, além de ajudá-la financeiramente. Conforme escreveu o

⁴ Produzida pelo Arte Clube Jacarandá, a exposição foi exibida na Galeria Aymoré, na Glória, bairro do Rio de Janeiro, entre abril e maio de 2019.

⁵ Na verdade, uma foto de César Oiticica, irmão de Hélio, com o artista diante da obra, projetada na parede com outras imagens de moradores da Mangueira diante do bólido, entremeadas por fotografias da Favela do Esqueleto, uma solução pensada para substituir a obra original, parte da coleção Gilberto Chateaubriand, que se encontra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

poeta Wally Salomão em sua definitiva biografia (ou poema biográfico) Hélio Oiticica – Qual é o Parangolé?:

Levado pelo escultor amigo Jackson Ribeiro, Hélio Oiticica intuiu logo que o morro era o diferencial que ele queria após atravessar o deserto de mundos sem objetos de Malevitch. “Basta de imagens da realidade, basta de representações figurativas”! - Assim falava o Zaratrusta suprematista russo Kasimir Malevitch (SALOMÃO: 2003; 40).

Convidado para trabalhar na pintura dos carros alegóricos da Mangueira em 1964, momento em que as artes visuais começavam a fazer parte das escolas de samba também por meio das esculturas das alegorias, Hélio encontrou no morro da agremiação verde e rosa a possibilidade de mergulhar na experiência da favela carioca e vivenciar de maneira radical a sua crítica às “representações figurativas”. Dessa maneira, não se limitou à atribuição que inicialmente lhe havia sido conferida. Adentrar o espaço da favela e a dinâmica comunitária da escola de samba inaugura em sua vida um processo tanto de abertura estética quanto de ruptura pessoal. Sem um projeto prévio de tal contato, atravessado por todas as marcas sociais inerentes à profunda desigualdade brasileira, Oiticica se viu deslocado de seu lugar de intelectual e artista visual de uma vanguarda local e viveu novos processos de invenção de si e de sua arte. Tal força coletiva o levou a buscar o corpo, principalmente, como espaço privilegiado para a criação artística. Citando novamente Wally Salomão: “Para Hélio representou a descoberta do corpo tornado dança e outros modos de comportamento”. (SALOMÃO: 2003; 36)

Como é notório, tal experimentação pessoal e intelectual resultou nos seus famosos parangolés, obras-conceitos que “incorporaram” sambistas e passistas da Mangueira e que ampliam a estética construtivista de Oiticica em direção a uma nova ética no campo da arte do país. Seu contato com a comunidade mangueirense foi integral, mesmo com todas as contradições que a circulação na favela carioca de alguém de sua classe social trouxe à tona em diferentes ocasiões. De qualquer maneira, os textos de Oiticica sobre a Mangueira, escritos em sua maioria após 1969, quando já se encontrava em Londres, sempre invocam uma perspectiva gregária, de circulação de corpos e espaços, em uma escrita que aliava memória e sensorialidade.

A Mangueira também lhe possibilitou, portanto, “errar em todos os sentidos dessa palavra polissêmica”, em pleno “delírio ambulatório” da palavra. (SALOMÃO: 2003; 40). Em Conto, Oiticica reifica a sua opção pela deambulação, independente dos perigos que possam se apresentar e de receios burgueses que cercam a deriva por territórios periféricos desconhecidos.

...é a vida diante dos olhos ruas ruas noite dia e se olho agora o esqueleto que faço vejo aqui o Esqueleto esqueleto-esqueleto do esqueleto do esqueleto catacumba caveira Caveirinha Cara de Cavalo e se o ensaio na cerâmica terminou o pulo para linha do trem para o esqueleto esqueleto esqueleto não sei se a paisagem e a ponte escura sobre o rio de tão sombra que nunca vi de tão sombra que se míngua nas sombras tumbas das casas barracões (seria as origens do Barracão o esqueleto do esqueleto do ESQUELETO) onde as paixões dormem ou comem os restos dos mortos pois o ensaio acabou e os mortos estão dormindo mas eu ando e vejo escuro o porque de tanta avidez de tanto silencio se o ensaio acabou...

Em plena madrugada, após o término do ensaio da Mangueira na Cerâmica, Oiticica atravessa a linha do trem e se depara com a imensidão sombria, labiríntica e silenciosa da Favela do Esqueleto. A reminiscência de um evento que ocorreu anos atrás, em outro tempo e espaço, é escrita no presente, fazendo com que a experiência física de estar outrora naquele ambiente seja ligada ao agora do discurso – como se a experimentação discursiva fosse fruto de um “narrador em ato”. Sua referência ao tema do “Barracão”, por exemplo, é uma citação sobre o conceito homônimo desenvolvido em textos redigidos no período de 1969. Tal escrita refaz a região da Mangueira, desvela as cidades que foram sepultadas e nos dá materialidade visual ao que era um espaço que não existe mais – o Esqueleto, favela, é definido pelo “esqueleto do esqueleto do esqueleto”, isto é, o prédio abandonado em estruturas de concreto, simulando ossos de um corpo inacabado. Nessa travessia entre as “sombras tumbas das casas barracões”, o artista recupera a presença de Cara de Cavalo. Apenas nesse trecho de Conto, de forma quase fugidia, ele relembra o amigo, que nasceu no Esqueleto, onde o conheceu. Conforme afirmou em outro momento:

Conheci Cara de Cavalo e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade era inimigo público número 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais... (Apud SALOMÃO: 2003; 45).

Manoel Moreira, mais conhecido como Cara de Cavalo, era um marginal que realizava pequenos delitos. Um deles era a prática de achacar apontadores do jogo do bicho do bairro de Vila Isabel, vizinho ao Maracanã e à Favela do Esqueleto. A propina costumava ser cobrada por sua namorada, enquanto ele aguardava no taxi que zanzava pela região, aterrorizando suas vítimas. Por esse motivo, uma delas resolveu reclamar da situação com o detetive da polícia civil Milton Le Cocq, famoso por liderar um grupo de policiais intitulado Esquadrão Motorizado, cujas iniciais (E.M.) seriam apropriadas pelo grupo de

extermínio que levaria seu nome após a sua morte (Scuderie Le Cocq) e mais tarde ficaria conhecido como Esquadrão da Morte.

Diante dos delitos do bandido do Esqueleto, o detetive armou um cerco ao táxi de Cara de Cavalo junto com outros policiais. O bandido, além de ter escapado da armadilha em uma rua de Vila Isabel, ainda assassinou Le Cocq, alvejando-o em seu fusca após um intenso tiroteio, o que o transformou no inimigo público número 1 mencionado por Oiticica. A notícia da morte do detetive estampou a primeira página do jornal Última Hora, em 28 de agosto de 1964, cuja manchete dizia: “Toda a polícia mobilizada para vingar Le Cocq – Morre um líder do ‘Esquadrão da Morte’”.⁶

O grupo de policiais outrora comandado pelo detetive assassinado, agora autointitulado Scuderie Le Cocq, perseguiu ferozmente Cara de Cavalo, até encontrá-lo foragido numa casa em Cabo Frio, pequena cidade da Região dos Lagos do Estado do Rio de Janeiro, onde foi morto com 52 tiros, no dia 3 de outubro de 1964, quatro meses após ter matado Le Cocq.

Cara de Cavalo tinha 27 anos quando foi morto. A imagem publicada nos jornais do amigo de Hélio estendido no chão e cravejado de balas foi utilizada pelo artista no B33 Bólido 18 Homenagem a Cara de Cavalo. Conforme descreveu Wally Salomão, além de quatro cópias da fotografia do corpo alvejado de Cara de Cavalo, o artista inseriu na caixa preta...

... um saco plástico contendo pigmento vermelho e o seguinte texto impresso. “Aqui está e aqui ficará. Contemplai o seu silêncio heróico”. Feitio de Oração paradoxal do artista transfixado em Matter Dolorosa. Este trabalho realiza plenamente a potencialidade semântica de bólido que na língua portuguesa significa “bola flamejante, “meteoro incandescente” (SALOMÃO: 2003; 43).³

⁶ É curioso que o Última Hora já utiliza o nome “Esquadrão da Morte” antes dos policiais da Scuderie Le Cocq passarem a se autodenominar dessa maneira.

³ Sabemos que a fortuna crítica sobre essa obra é grande. São várias leituras, mas assumimos que neste artigo esse não é o tema central. Privilegiamos a citação do trabalho de Waly Salomão como uma opção para manter esse registro de vertigem de escrita sobre Hélio Oiticica, fora da produção crítica acadêmica. Livros e textos já conhecidos na fortuna crítica de Oiticica como Estética da ginga: a arquitetura das favelas cariocas através da obra de Helio Oiticica. (2001) de Paola Bernstein Jacques ou Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida com arte (2004) de Beatriz Scigliano Carneiro, além de outros autores como Paula Braga, Gonzalo

Dois anos mais tarde, Oiticica criaria um novo bólido em homenagem ao seu amigo do Esqueleto, dessa vez com a foto de seu rosto no interior da caixa de madeira – o B56 Bólido-caixa 24 Caracara Cara de Cavalo. Na sequência de trabalhos dedicados ao que Oiticica chamou de “anti-herói anônimo”, ele produz uma outra iconografia sobre um bandido carioca morto frente à ação da polícia. Perseguido e encurralado após o assalto a um banco em 1966, Alcir Figueira da Silva preferiu a morte a ser preso e se jogou do alto de um viaduto.

A imagem de Alcir estirado de braços abertos nas margens do rio Timbó foi utilizada por Oiticica em mais um bólido, o B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3 – porque a impossibilidade? Mas é principalmente sua imagem utilizada na bandeira *Seja Marginal, Seja Herói*, exibida pela primeira vez no Festival das Bandeiras, evento ocorrido em 18 de fevereiro de 1968 na Praça General Osório, Ipanema, que se tornou icônica.

A bandeira *Seja Marginal, Seja Herói* se tornou emblemática não só pela força do período, isto é, uma frase sem meio tom, propondo em plena ditadura civil-militar a heroicização das vidas vistas pelo regime e sociedade como descartáveis, mas principalmente pela força transhistórica, quando a situação da necropolítica brasileira contemporânea amplia a pertinência de sua provocação, na medida em que o governo do estado, no Rio de Janeiro, intensifica suas “operações militares e o exercício do direito de matar” nas favelas cariocas (MBEMBE: 2016; 139). Trata-se de “uma ‘ocupação fragmentada’, assemelhada ao urbanismo estilhaçado que é característico da modernidade tardia (subúrbios, comunidades fechadas)” (MBEMBE: 2016; 137).

Em tempos de controle violento dos corpos e estatísticas provando o viés racializado das mortes ocorridas durante confrontos entre a criminalidade e as forças de segurança do estado, não é à toa que essa obra de Oiticica ressoa como signo crítico sempre atual. Como afirmou Achille Mbembe sobre o necropoder: “A característica mais original dessa formação de terror é a concatenação do biopoder, o estado de

Aguillar, Irene Small ou Max Jorge Hinder Cruz dão conta da pluralidade de leituras que são feitas sobre esse momento decisivo da trajetória e obra de Oiticica em 1964.

exceção e o estado de sítio. A raça é, mais uma vez, crucial para esse encadeamento” (MBEMBE: 2016; 132).

Apesar das homenagens em bôlides e textos sobre Cara de Cavalo, é a imagem de Alcir, aliada à frase emblemática de Oiticica que ilustra a bandeira, que povoa o imaginário de gerações de artistas contemporâneos. Da mesma forma, sua ligação com um imaginário público à respeito da obra de Oiticica é tão intensa que não é raro vermos quem confunda Alcir com Cara de Cavalo, presumindo que a bandeira homenageia o amigo do Esqueleto. Mas é um morto anônimo, Alcir, que se torna uma das imagens mais emblemáticas da arte de seu tempo.

Talvez a dimensão transhistórica dessa imagem de Oiticica seja uma possível abertura para enxergarmos sua rasura na obra de Gustavo Spiridião. O grande painel do artista exibido na exposição Esqueleto: uma história do Rio joga exatamente com a tensão contemporânea do Seja marginal, seja herói, justamente pelo fato do poema-bandeira ter se tornado quase um ícone pop – sendo, inclusive, utilizada em camisetas de grifes.

Speridião utiliza a ideia do “roubo” como motivo que conecta diferentes camadas do tema da marginalidade, da apropriação de obras de terceiros, da circulação pop dos signos transgressores e, apesar disso, de sua força ainda contemporânea que se apresenta como discurso ético. Na obra de Speridião dois policiais afirmam, “parece que o elemento roubou uma imagem do grande Hélio e uma frase de Carlos Zilio”. O “elemento”, jargão policial que se refere a marginais, suspeitos, criminosos ou infratores, no caso, também pode ser lido como uma referência ao próprio artista, configurado também como uma espécie de assaltante, ladrão e mesmo marginal no seu ato de apropriação das obras alheias.

A junção, em uma mesma obra, de Hélio e Zilio também adensa o caldo de referências no trabalho, já que Zilio é um dos poucos artistas visuais de seu tempo que participou dos movimentos armados de guerrilha. Na imagem de Alcir reproduzida por Speridião, ele é arrastado por dois policiais, cada um carregando um fuzil e pronunciando a sentença “parece que o elemento roubou uma imagem do grande Hélio e uma frase de Carlos Zilio”, como crimes que motivaram a sua morte, mostrando novamente as muitas leituras possíveis na obra do artista.

Por fim, a frase apropriada por Speridião de autoria de Carlos Zilio sublinha a base do painel, afirmando que “o único que se libertou com a

revolução industrial foi o cavalo”. Apesar dos múltiplos caminhos de leitura que sua inserção pode acrescentar ao trabalho de Speridião, fica patente sua crítica à sociedade capitalista enquanto espaço viciado de repetição da máquina de produção de uma sociedade desigual e violenta. Repetir obras de outros artistas, produzindo uma espécie de remix delas, não deixa de ser um comentário ácido ao próprio motivo crítico do trabalho.

Fica em aberto se Speridião também confunde a imagem de Cara de Cavalo com a de Alcir, ou se, em mais um remix, aciona suas aproximações e contradições, como Oiticica fez em seu famoso texto “Heróis e Anti-heróis”, publicado no Diário de Notícias, na coluna Artes Plásticas, do curador Frederico Morais, em 10 de abril de 1968, escrito inicialmente para uma exposição que aconteceu no mesmo ano, no MAM-RJ, intitulada O Artista Brasileiro e Iconografia de Massa, organizada por Frederico Morais e pela Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ. O título da mostra já indica a conexão entre a apropriação das imagens de Alcir e Cara de Cavalo e a linguagem da cultura pop.

Neste texto, Oiticica desenvolve a ideia de Cara de Cavalo como um “ídolo anti-herói”, que assumiria essa figura devido à fama alcançada como “inimigo público nº1”, e de Alcir como o “anti-herói anônimo”, mais um marginal morto cuja identidade permanecia desconhecida ou ignorada pela maioria da população. Conforme o artista escreveu:

O certo é que tanto o ídolo, inimigo público nº1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo. Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos. Aqui isto aparece no plano visceral e imediato (OITICICA: 1968; 3).

Em Conto, após pular o muro da Mangueira, atravessar a linha do trem e percorrer o labirinto de barracões da favela do Esqueleto, Oiticica chega ao bairro de Vila Isabel, mais especificamente à Praça Barão de Drummond, que tem esse nome em homenagem ao inventor do jogo do bicho no Rio de Janeiro. O mesmo jogo do bicho que era alvo de Cara de Cavalo e que se tornou o principal motivo de sua morte. O trágico e o irônico, a relação iminente e irreconciliável entre o marginal, o artista e a praça pairando na noite sombria e deserta. Hélio ainda evoca Noel Rosa, o famoso poeta da Vila, sambista pequeno burguês que como ele se meteu entre malandros do Estácio e da Mangueira. Noel foi amigo e

parceiro de Ismael Silva e Cartola, respectivamente os nomes mais importantes do samba do Estácio e da Mangueira. Hélio, no caso, foi amigo de Renó, marginal do Morro do São Carlos que costumava visitar no presídio Frei Caneca, ambos localizados no Estácio.

O presídio Frei Caneca, antes de ser implodido, substituiu a antiga Casa de Detenção, onde Ismael Silva também amargou um período encarcerado. “Grande parte da minha vida passei visitando meus amigos na prisão” (Apud SALOMÃO: 2003; 47), afirmou Hélio.

Após o périplo que o levou da Cerâmica à Praça Barão de Drummond lá estava Oiticica, em plena madrugada, à espera de um ônibus para Zona Sul que certamente não viria tão cedo, como contingência de uma mobilidade cerceada que existia, e que continua existindo, para apartar as zonas mais ricas das áreas mais pobres da cidade. Transporte público de má qualidade como serviço oferecido aos espaços periféricos apenas no período do trabalho exaustivo. Mais uma marca do necropoder. Na madrugada solitária o artista permanecia como uma sombra de uma cidade fantasmática (ou uma cidade esqueleto), aguardando o seu destino. Como escreveu em Conto:

...era a hora de vir o ônibus ou estariam buscando nas garagens ou a espera de não sei de que mas não na Praça Barão de Drummond eles não dormem só os oitis de noel ou os pequenos burgueses em paz ou ônibus ônibus para todos dizem mas se chego à rua algo deve vir se não de lá ou dos altos montes que descem e trazem os que não dormem para baixo onde o samba acabou e eu pulei o muro para a linha de trem para a ponte para o labirinto esqueleto que dorme e chupa ossos de mortos ou vivos...

Se como afirmou o filósofo Walter Benjamin “todo documento de cultura é um documento de barbárie” (BENJAMIN: 2012; 245) a violência contra morros, bairros e casas no Rio de Janeiro é o registro fúnebre de um extermínio programado. Como Hélio mostrou nas obras que discutimos nesse artigo e que fizeram parte da exposição Esqueleto: uma história do Rio, viver esta cidade é assumir um corpo em risco permanente. Como sussurros em meio ao caos, arte, política e memória são formas de não esquecermos as vozes soprando em coro: somos o esqueleto do esqueleto do esqueleto do esqueleto...

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida com arte*. São Paulo: Imaginário/FAPESP, 2004.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2019.

JACQUES, Paola Bernstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas cariocas através da obra de Helio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. *Arte & Ensaios*, nº 32, dezembro de 2016, 123-151.

OITICICA, Hélio. *Heróis e Anti-heróis*. *Diário de Notícias*, coluna Artes Plásticas de Frederico Moraes – 10 de abril de 1968, p. 3.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica – Qual é o Parangolé?* e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

