

# Representações fora da lei: Hélio Oiticica e as imagens de Cara de Cavalo e Alcir Figueira

---

**André Masseno**

Universität Zürich

• [andre.masseno@rom.uzh.ch](mailto:andre.masseno@rom.uzh.ch)

ORCID: 0000-0001-5563-7613

**DOI**

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2023.e1482>

O artigo pretende analisar algumas produções do artista visual Hélio Oiticica e que evocavam, em plena ditadura brasileira, imagens de cadáveres de sujeitos masculinos pertencentes a classes sociais marcadas pelas violências urbana e institucional. Propomos apresentar como Oiticica desenvolveu o que denominamos como *representação fora da lei*, isto é, uma problematização artística dos efeitos nocivos das esferas jurídica e moral brasileiras sobre masculinidades social e economicamente estigmatizadas. Partimos da hipótese de que, através deste viés representacional, o artista dá visibilidade a tais sujeitos marginalizados, problematizando assim as relações convencionais entre classe, raça e gênero.

**Palavras-chave:** anos 1960/1970; violência urbana; arte brasileira; Hélio Oiticica; representações do masculino.



*Cet article s'intéresse à l'analyse de certaines productions de l'artiste brésilien Hélio Oiticica qui évoquaient, pendant la dictature au Brésil, des images de cadavres masculins qui advenaient des classes sociales marquées par la violence urbaine et institutionnelle. Nous proposons d'exposer comment Hélio Oiticica a développé ce que nous appelons « représentation hors la loi », c'est-à-dire une problématisation artistique des effets néfastes des sphères juridiques et morales sur les masculinités socialement et économiquement stigmatisées. Nous formulons l'hypothèse que, à travers de la représentation hors la loi, l'artiste donne de la visibilité à ces sujets marginalisés, questionnant ainsi les rapports conventionnels entre classe, race et genre dans le contexte brésilien des*

Nos anos 1960 e 1970, quando o Brasil estava sob o peso da ditadura instaurada por meio de um golpe de estado civil-militar,<sup>1</sup> os setores militantes de esquerda difundiam no seio de suas organizações a imagem de uma masculinidade heterossexual, viril e combatente. Afinal, eles buscavam consolidar, ou pelo menos aparentar, uma espécie de masculinidade revolucionária e que não permitia quaisquer desvios desta construção simbólica. Neste sentido, as figuras do militante e do guerrilheiro<sup>2</sup> viriam cumprir a representação do ideal de uma masculinidade produtiva para o avanço das estratégias esquerdistas de revolução – isso sem falar na homossexualidade, que seria vista como conteúdo de classe, um produto de uma burguesia decadente e, portanto, desviante da militância política, além de “feminizar” a masculinidade revolucionária (cf. Green, 2012, pp. 450-451).<sup>3</sup>

No rol das representações de masculinidades à esquerda, também não estavam inseridos os sujeitos atrelados à criminalidade urbana. Enquanto os guerrilheiros eram os “fora da lei” porém engajados em “uma boa causa”, já aqueles atrelados ao crime diário – ressonância da extrema desigualdade social historicamente difundida pelo Estado – pareciam carecer de uma mirada mais arguta por parte da esquerda revo-

<sup>1</sup> A ditadura no Brasil durou 21 anos, entre 1964 e 1985. De 1968 a 1974 seria o período mais repressivo do regime ditatorial brasileiro, conhecido como “os anos de chumbo” e instaurado após a promulgação do Ato Institucional número 5 (AI-5) em 13 de dezembro de 1968.

<sup>2</sup> Um exemplo de masculinidade revolucionária foi a figura lendária de Che Guevara, que encarnava “el hombre nuevo”, um modelo de juventude máscula, determinada e que abdicava dos projetos pessoais em prol da revolução, encarada como causa maior. A narrativa imagética construída em torno de Che Guevara, desde o auge da revolução até a sua captura e assassinato, foi tão atuante na América Latina a ponto de transformá-lo em “um símbolo ecumênico da figura revolucionária” comprometida com a revolta do povo latino-americano (Green, 2012, p. 458).

<sup>3</sup> Vale a pena lembrar que a esquerda revolucionária considerava alienados os jovens que não aderiam à luta armada, ao mesmo tempo que tratava como traidores aqueles que optavam por desvincular-se das organizações (cf. Green, 2012, p. 449). Além disso, havia a figura do “desbundado”, ou seja, uma menção pejorativa aos militantes que abandonavam a luta armada e/ou que expunham informações mediante a tortura. Contudo, o termo ganharia um uso mais amplo no Brasil quando passou a denominar quem estava afinado com a contracultura.

lucionária. Já no âmbito do discurso oficial, nacionalista e conservador, a militarização do país ajudou a reforçar a figura do oficial das Forças Armadas como o homem defensor da pátria, do núcleo familiar, do sentimento cristão e da propriedade – e, por conseguinte, da heteronormatividade.

Essa disputa imagética comprova como nos anos 1960 e 1970 a figura do militar, por um lado, e as do militante e do guerrilheiro, por outro, ganharam relevância como duas representações opostas de vigor e virilidade, porém irmanadas, no debate das sexualidades, pela difusão de um padrão heteronormativo de masculinidade. A representação de um ideal de masculinidade tinha sido elaborada e difundida tanto pelo governo autoritário como pelas frentes de oposição, deixando ambos a figura do “bandido” – em suma, a do contraventor urbano – fora de seu escopo. Entretanto, alguns agentes culturais do período começaram a pôr em xeque as representações hegemônicas da masculinidade, problematizando assim as relações convencionais entre classe, gênero e raça.<sup>4</sup>

### O artista e o bandido

Naqueles anos da ditadura, o artista e o bandido eram vistos como “inimigos do regime” (Coelho, 2015, p. 278), embora o primeiro fosse um marginal simbólico por questionar o *status quo* por meio da arte, e o segundo por tornar-se marginalizado em decorrência das desigualdades sociais, de largo rastro histórico e de cunho estrutural e sistêmico, que regiam (e ainda regem) o contexto brasileiro.<sup>5</sup>

Nesse período, mais precisamente no Rio de Janeiro de meados de 1960, o artista Hélio Oiticica passaria a transitar pela extinta Favela do Esqueleto, pelo Morro do Quietto e pelo Morro da Mangueira, território originário de suas experiências com o carnaval, o samba, a dança e a população local.<sup>6</sup> A vivência pelas “quebradas”, ou seja, por certos becos e ruas labirínticas das favelas cariocas, permitiria a Oiticica uma relação estreita com alguns sujeitos vistos pejorativamente como “contraventores” por adotarem um modo de vida contrário aos ditames morais e legais da sociedade. O artista fomentaria por aqueles uma relação de afeto e amizade que contribuiria para que seu fazer artístico avançasse rumo a um diálogo peculiar entre o estético e o ético, marcado também pela “adoção do ideário de marginalidade” (Loeb, 2011, p. 67). Os sujeitos

<sup>4</sup> Neste caso, podemos citar a presença da imagem do bandido dentro da produção artística brasileira afinada com a contracultura dos anos 1960 e 1970. Como exemplo, basta citar o seminal filme *underground* dirigido por Rogério Sganzerla, “O bandido da luz vermelha” (1967) e que tem como personagem título a figura do assaltante paulistano José Acácio Pereira da Costa.

<sup>5</sup> Para uma discussão arguta sobre o tema, cf. Coelho, 2010.

<sup>6</sup> Uma boa contribuição para a análise da importância do Morro da Mangueira para a produção artística de Hélio Oiticica, cf. o seminal estudo de Paola Berenstein Jacques (2003).

periféricos eram julgados como “autônomos” por não se submeterem às regras sociais, além de serem vistos como “bandidos” perigosos, irrecuperáveis e cruéis (cf. Misse, 2010, p. 17). Oiticica, por outro lado, os via como a outra face (desprivilegiada, na verdade) da moeda simbólica cunhada por uma sociedade que legitimava o uso da violência sobre corpos por ela estigmatizados como potencialmente perigosos e fadados à criminalidade – o que permitia o desejo de seu extermínio sem direito à defesa contra a incriminação imputada. Esta problemática seria abordada pelo artista em algumas de suas criações, especialmente em certos Bólides dos anos 1960.

Dentro do conjunto das obras de Hélio Oiticica, os Bólides são uma das frentes de proposição artística e conceitual do artista, assim como os Parangolés, os Núcleos e os Penetráveis. Decorrentes das primeiras pesquisas de Oiticica em torno da cor no começo da década de 1960, os Bólides foram importantes para a materialização da experiência em arte e de uma recusa a uma prática condicionada da última, aproximando-a também de uma experiência social (cf. Loeb, 2011). Segundo o levantamento de Angela Varela Loeb (2011, p. 51), o artista produziu em torno de setenta Bólides de 1963 a 1980, incluindo os Contra-bólides e Para-bólides. A proposição dos Bólides parte de um deslocamento dos objetos (apropriados para a composição dos Bólides) de seu uso costumeiro adquirido dentro da esfera socioeconômica ao qual se inserem. Os Bólides sobre os quais concentramos a nossa análise – criados entre 1966 e 1968 – são marcados pela representação da figura humana, por meio do uso de imagens pré-existentes, e pelo emprego da escrita, além de condensarem as preocupações estética, ética e de fundo político-social fomentadas por Oiticica ao longo de sua trajetória.

A inquietação provocada pelas representações estigmatizadas de certos sujeitos minoritários, assim como as diversas formas de violência que recaíam sobre seus corpos, levariam Hélio Oiticica a criar em 1966 o *B33 Bólide-caixa 18 Poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavallo* [imagem 1 e 2]. A obra é dedicada ao amigo Manoel Moreira, conhecido como Cara de Cavallo, um contraventor que morava na Favela do Esqueleto e que fora perseguido e morto pela polícia em 1964. O Bólide é uma caixa preta cujas paredes interiores são cobertas pela foto do corpo de Cara de Cavallo e que tinha sido reproduzida pelo *Jornal do Brasil*. No solo do Bólide-caixa encontra-se um saco plástico com pigmento laranja, que pode ser melhor visualizado após a abertura de sua parede frontal, dotada de uma dobradiça e cuja extremidade superior está atada à parede do fundo através de um tule vermelho, que intermedia o encontro do olhar com o

espaço interno da caixa. Sobre o saco plástico está inscrito o seguinte poema: “Aqui está,/ e ficará!/ Contemplai/ seu/ silêncio/ heroico”.



**imagem 1**

Hélio Oiticica – B33 Bólido-caixa 18 Poema caixa 2, *Homenagem a Cara de Cavallo* (1966).<sup>7</sup>



**imagem 2**

Hélio Oiticica ao lado de seu B33 Bólido-caixa 18 Poema caixa 2, *Homenagem a Cara de Cavallo* (1966).

De acordo com Gonzalo Aguilar (2016, p. 34), o referido Bólido inaugurou uma mudança na produção de Oiticica por configurar pela primeira vez a presença imagética da figura humana através da fotografia. Devido a esse aspecto, o Bólido pertence a um rol de criações que são uma exceção no conjunto de sua obra e que, conforme ele mesmo relata, assinalam uma espécie de “momento ético” em sua trajetória (Oiticica, 1968, p. 1).

A passagem de Hélio Oiticica da estética para a dimensão ético-política pode ser remontada desde os

<sup>7</sup> As fotos das obras e de Hélio Oiticica inseridas neste artigo são uma cortesia de César e Claudio Oiticica/ Projeto HO.

<sup>8</sup> Algumas obras de Hélio Oiticica que dialogam com a representação humana, e a partir de representações fotográficas, são, a saber: B33 Bólido-caixa 18 caixa-poema 2, *Homenagem a Cara de Cavallo* (1966) e B56 Bólido-caixa 24, *Caracara com Cara de Cavallo* (1968), ambos dedicados a Cara de Cavallo; B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3, *porque a impossibilidade?* (1966-1967) e a bandeira-estandarte “Seja marginal, seja herói” (1967), dedicados a Alcir Figueira da Silva; o Parangolé P20 capa 16 *Guevarcália “in memoriam” Guevara*, que reproduz o rosto de Che Guevara clicado por Alberto Koda; e

Parangolés, as capas para vestir e dançar criadas a partir de 1964 e após o contato do artista com a experiência do samba no Morro da Mangueira, que passaria a ser uma constante em sua vida. Oiticica encarava a referida

**8** (cont.) *Cosmococa* – programa in progress (1973/1974), em colaboração com o cineasta Neville D’Almeida, e que lança mão das imagens de Marilyn Monroe, Luis Buñuel, Yoko Ono e Jimi Hendrix.

**9** Cf. Barata, 2009, onde o artista discorre sobre o estado de vivência proposto pelos Parangolés e pela *Tropicália*, instalação ambiental criada em 1967.

favela e seus habitantes sem as lentes distanciadas da intelectualidade brasileira da década de 1960, que via os territórios marginalizados através do realismo social ou da abordagem sociológica (cf. Coelho, 2015, p. 269). Os Parangolés decorrem de uma aproximação afetiva que faz com que o artista se direcione gradativamente à experiência da arte como dimensão ético-política. Esse tipo de experiência não seria mais uma exclusividade de Oiticica, ou melhor, da figura do artista,

que então passaria a ser o propositor de um estado de vivência artística ao mesmo tempo individual e coletiva. Os Parangolés e os Penetráveis, instalações ambientais para o corpo adentrar-se, seriam exemplos de obras propositivas daquela vivência.<sup>9</sup>

Entretanto, o interesse de Hélio Oiticica pelo viés ético não descartava a constância de um aspecto peculiar do seu projeto artístico: o de “estetizar a vida cotidiana” (Cámara, 2017, p. 110). Não houve, por parte do artista, um abandono da estética, mas a sua resignificação a partir do plano vivencial proposto por obras que convidavam a intervenção do suposto observador, considerado por Oiticica como um participante. Ética e estética conjugam-se em proposições que estabelecem uma visada crítica do lugar da arte, e a respectiva experiência de sua materialidade e de sua produção, assim como a revisão do papel do artista e seu diálogo com aspectos da realidade social. Levando em conta essas premissas, o que parece portanto se intensificar com o *B33 Bólido-caixa 18 Poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo*, e também com a bandeira-estandarte “Seja marginal, seja herói”, de 1967 e dedicada ao assaltante de banco Alcir Figueira da Silva, é a dimensão do veículo artístico como denúncia e agitador da mobilização social, onde se propõe a saída da posição contemplativa para um estado ao mesmo tempo de invenção e de intervenção ético-estética no cotidiano.

### **Cara de Cavalo e Alcir Figueira (ou as tramas da perseguição)**

É sabido que Cara de Cavalo fora abatido em 1964, meses após ter ferido mortalmente o investigador Milton Le Cocq de Oliveira durante a fuga de uma blitz, disparando contra a viatura em que o policial se encontrava. Cara de Cavalo tornou-se o inimigo número um da polícia e de parte da sociedade justamente por ter matado um policial influente da

época e cujo nome seria usado para batizar a Scuderie Le Cocq no ano seguinte, uma espécie de esquadrão da morte cuja atividade se intensificou durante a ditadura militar.<sup>10</sup>

A perseguição a Cara de Cavallo gerou uma série de matérias sensacionalistas que contribuíram para “espetacularizar a vingança” (Aguilar, 2016, p. 41) fomentada pela polícia. Especial destaque deve ser conferido ao jornal *Última Hora*, cuja reportagem, que ganhara a primeira página do veículo no dia 5 de outubro de 1964 sob o título “UH [jornal *Última Hora*] viu execução de Cara-de-Cavallo (sic): ele morreu insultando os policiais”, utiliza os epítetos de facinora e matador para caracterizar Manoel Moreira, além de denominar a ação policial de caçada e execução [imagem 3].

<sup>10</sup> Para uma análise da trajetória dos esquadrões da morte até à formação das atuais milícias que dominam o poder paralelo no Rio de Janeiro, cf. Gonçalves, 2021.



### imagem 3

Reprodução da primeira página e miolo do jornal carioca *Última Hora*, com a notícia da morte de Manoel Moreira/Cara de Cavallo.

Reportagens popularescas e de forte apelo visual colaboraram para que, nos anos subsequentes, grupos de extermínio como a Scuderie Le Cocq, muitas vezes síntese dos esquadrões da morte em vigor pelo Brasil, fossem legitimados por parte da sociedade carioca como um “‘antídoto’ contra determinados fantasmas sociais tidos como extermináveis: os sujeitos criminais” (Antonio, 2017, p. 213). De acordo com a minuciosa pesquisa de Maria Dias Antonio sobre o jornal (2017, pp. 214-215), no conteúdo das reportagens as vítimas do referido esquadrão, geralmente

do sexo masculino, pobres e não-brancas, tinham a sua sujeição criminal<sup>11</sup> reforçada ou referidas em tom depreciativo.

<sup>11</sup> O termo sujeição criminal é cunhado por Michel Misse e “engloba processos de rotulação, estigmatização e tipificação numa única identidade social, especificamente ligada ao processo de incriminação e não como um caso particular de desvio” (Misse, 2010, p. 23). Retornaremos à abordagem deste termo mais adiante.

<sup>12</sup> Trata-se de uma espécie de jogatina clandestina de grande popularidade na periferia carioca e que surgiu ainda no século XIX pelas mãos do barão João Batista de Viana Drummond, fundador do Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, e que, para melhorar as finanças da instituição, tivera a ideia de criar uma loteria composta por 25 números representados por animais e em ordem alfabética.

No texto “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”, escrito em 25 de março de 1968, Hélio Oiticica discorre sobre a inquietude que a perseguição e o brutal assassinato de Cara de Cavalão lhe provocaram, impulsionando-o a uma vivência de um momento ético que acarretaria na criação do Bólido B33. A opressão social sobre Cara de Cavalão, tratado como “marginal” em todas as instâncias (policial, política e da imprensa), acabava por revelá-lo como vítima de um processo de estigmatização e de forjamento de um anti-herói que pudesse operar como bode expiatório da sociedade. Sem isentar o amigo de equívocos, Oiticica no entanto

ressalta que a sua homenagem àquele decorre de uma denúncia acerca de como “essa sociedade castrou toda a possibilidade de sua vivência, como se fora ele uma lepra, um mal incurável”, colaborando para torná-lo “o símbolo daquele que deve morrer” e, frisa Oiticica, para “morrer violentamente, com todo requinte canibalesco” (Oiticica, 1968, pp. 1-2 – grifos de Oiticica). Cara de Cavalão tornava-se efeito de uma construção social que lhe daria poucas chances de sobrevivência, transformando-o em alvo de uma estratégia biopolítica fomentada por uma sociedade que “cria os seus ídolos anti-heróis como o animal a ser sacrificado” (Oiticica, 1968, p. 2).

Gonzalo Aguilar (2016) esclarece como a narrativa institucional transforma Manoel Moreira, um contraventor que se dedicava à cobrança de pontos de jogo do bicho,<sup>12</sup> em Cara de Cavalão, o assassino feroz de Le Cocq. A figura de Moreira/Cara de Cavalão fora animalizada a fim de recair sobre ele a “lei do cão”, regida pelas ideias de caça e de vingança, o que permitia a polícia a ultrapassar os liames da legalidade. Mediante essa lógica perversa, Cara de Cavalão, “enquanto animal, pode[ria] ser caçado

porque a lei humana não o ampara[va]” e, assim, a morte do policial poderia ser finalmente vingada (Aguilar, 2016, p. 37).

Como um duplo deste herói anti-herói – deste fora da lei no qual se tornou Cara de Cavalo –, Hélio Oiticica apresenta o anti-herói anônimo, que padece de incomunicabilidade e de reconhecimento pela esfera social. Para isso, o artista evoca a figura de Alcir Figueira da Silva, que, após assaltar um banco e vendo-se encurralado pela polícia, se desfaz do dinheiro, atirando-o às margens de um rio, e se suicida. O feito não alcançaria a mesma repercussão na mídia como a perseguição a Cara de Cavalo. O caso de Figueira levaria Oiticica a criar o *B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3, porque a impossibilidade?*, entre 1966 e 1967 – e que, segundo o artista, advinha do desejo de “expressar essa vivência da tragédia do anonimato” (Oiticica, 1968, p. 2). **[imagens 4 e 5]** O Bólido é composto por duas peças brancas que se encaixam. A peça menor é uma estrutura de madeira revestida por paredes feitas de plástico transparente, que deixam revelar o seu espaço interno preenchido com terra. A peça maior é feita de paredes de madeira; no fundo de sua parte interna, pintada de vermelho e da qual se desprende uma faixa de tule com um poema inscrito, encontra-se a foto do corpo de Figueira, que também estamparia a bandeira-estandarte “Seja marginal, seja herói”.



#### imagem 4

Hélio Oiticica – *B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3, porque a impossibilidade?* (1966-1967).



### imagem 5

Hélio Oiticica – *B44 Bólido-caixa 21*  
caixa-poema 3, *porque a impossibilidade?*  
(1966-1967).

Mediante a perspectiva de Oiticica, o extermínio de Cara de Cavalo e o suicídio de Alcir Figueira estão irmanados pela vivência da incomunicabilidade, decorrente do opressivo desinteresse do Estado (e de certa parcela da sociedade) pela escuta das desigualdades que, no entanto, somente seriam reparadas através de reformas sociais. E se reside algum rastro de heroísmo naquelas figuras, é pela sua “condição

anônima, miserável, violenta frente a vida no país conservador e repressor daquele período”, conforme ressalta Frederico Coelho (2015, pp. 279-280). O heroísmo decorre portanto de uma miserabilidade violenta e vivida em anonimato – ou espetacularizada à revelia do sujeito, como se deu com a perseguição e assassinato de Cara de Cavalo. Ele e Alcir Figueira carregavam a miserabilidade que lhes fora imposta e, em certo sentido, interrompida através de um gesto-limite e sacrificial, seja este autoinfringido ou efetuado cruelmente por uma instância representativa do poder.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> O Outra interrupção, ou intento de saída da “vida do crime” que a sociedade projeta sobre o sujeito incriminado, é o da conversão religiosa, que poderia ser um modo de destituir a inscrição da subjetividade no crime. Ou então pela morte, por exemplo, como um processo mais extremado de “despossessão” da criminalidade vista como “incorporada”, como foram os casos de Cara de Cavalo e Alcir Figueira. Isso revela como a sociedade encara a tentativa de “sair do mundo do crime” como algo inverossímil, como se fosse algo apenas possível pela conversão religiosa ou pelo extermínio do incriminado. Cf. Misse, 2010, p. 25.

Cabe lembrar que as fotografias de Cara de Cavalo e Alcir Figueira se irmanam não somente pelo contexto que as rodeia e pela trajetória dos fotografados, mas também pelas semelhanças do registro fotográfico

aplicado. Seus corpos estão com os braços abertos em forma de cruz e são fotografados de um plano alto e, no caso da imagem de Cara de Cavalo, a ponto de conferir a ilusão ótica de que o cadáver estaria em pé porém crucificado. Se as “fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies”, conforme assinala Vilém Flusser (2002, p. 43), então nas fotos em questão podemos vislumbrar uma espécie de resposta moral estampada na sua materialidade, um misto de alerta e ameaça sobre o “destino” que as instâncias do poder (oficial ou paralelo) conferirão àqueles que porventura vierem a transgredir os ditames da lei. As fotos operam como o registro da presa, finalmente abatida e dominada, transformada em troféu da coerção, que se afirma a partir da exibição dos corpos por ela imolados. Além disso, é preciso lembrar a função conferida a essas fotos, então criadas para configurar como ilustração das narrativas policiais sobre criminalidade urbana. As fotografias de Cara de Cavalo e Alcir Figueira são superfícies que transbordam a violência como um ideário posto em prática por um estado autoritário e seus poderes paralelos, que se reafirmam na opinião pública através da imprensa popularesca.

Contudo, por meio dos Bólides *B33* e *B44*, os registros fotográficos adquirem uma nova conotação inclusive por serem deslocados de sua função inicial como imagens moralizadoras e ao mesmo tempo sádicas e típicas dos jornais sensacionalistas. Oiticica transforma-as em representação denunciadora da violência infringida sobre os corpos marginalizados, usando as fotografias para dar a ver aquilo que não se quer representado dentro do campo das imagens, ou seja, a opressão institucional que velozmente recai sobre sujeitos de segmentos sociais menos abastados e situados na periferia, inclusive com a conivência de certa fatia da sociedade brasileira que chegava a defender o uso da opressão ou que no mínimo a aceitava de maneira silenciosamente conivente.

### **Confronto e acareação**

Hélio Oiticica parece portanto devolver criticamente os efeitos do “gozo social” (Oiticica, 1968, p. 1) que elege figuras desvalidas social e historicamente para o expurgo de seus sentimentos de pena e vingança. As imagens de Cara de Cavalo e de Alcir Figueira, que haviam percorrido as manchetes de jornais, sendo expostas como prêmios de uma opressão institucionalizada que se agravaria cada vez mais no decorrer da ditadura, encontram nos Bólides-caixa um espaço misto entre o túmulo e o abrigo, onde seus corpos poderiam ser velados.<sup>14</sup> Nos Bólides-caixa, seus corpos recebem a merecida honra fúnebre, eles são acolhidos para, mais adiante,

serem potencializados e operarem eticamente como sinais de denúncia. A partir da homenagem, Hélio Oiticica aciona portanto uma relação de

forças entre o luto e a luta; o artista estende, temporal e espacialmente, a experiência de velar corpos cujas vidas foram interrompidas pela lei do mais poderoso. Luto e luta andam, portanto, irmanados nos Bólides em questão como a marca experiencial de uma perda irrecuperável que, no entanto, se transmuta em confronto e força política.

**14** Usamos o termo de forma torcida, porém irmanada, da que fora empregada por Gonzalo Aguilar, para quem o *B33 Bólido caixa 18 Poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo* é “uma origem velada” de obras posteriores de Oiticica e que as percorre “como uma negatividade permanente” (Aguilar, 2016, p. 51 – grifos de Aguilar).

**15** À época, Cara de Cavalo chegou a procurar a obtenção de um *habeas corpus*, mas não obteve sucesso (cf. Aguilar, 2016, pp. 44-45). Cara de Cavalo é assassinado sem ter o direito ao julgamento, morrendo portanto sem ter acesso à lei.

O título do *B56 Bólido-caixa 24, Caracara com Cara de Cavalo*, de 1968, já imprime a dimensão do confronto, ou de uma devolução do olhar do estigmatizado para a sociedade que aspirara a sua aniquilação **[imagem 6]**.

No fundo do Bólido encontramos uma foto do rosto de Manoel Moreira, fora de sua representação midiática como Cara de Cavalo e crivado de balas. Neste Bólido, Hélio Oiticica põe diante do observador não a célebre foto do suposto inimigo público número um, perseguido e exterminado, mas o registro de um instante de sua vida, mesmo que a fotografia, frontal e com uma neutralidade encenada, remeta ao padrão de captação visual utilizado pelas instituições policial e penal.

Aqui o observador está diante do semblante de vida do aniquilado. O Bólido permite que se projete o olhar daquele que a lei decidiu incluir sob o estigma do pária. Assim, a obra promove uma espécie, porém dissidente, de *acareação*, isto é, quando versões diversas de um acontecimento são postas frente a frente – ou “cara a cara”, para ser mais explícito – a fim de discernir o fato do fantasioso, confrontando assim a dimensão real das infrações cometidas por Manoel Moreira com a narrativa midiática, e histriônica, de bestialização imputada sobre Cara de Cavalo.

Conforme visto, pode-se inferir que os Bólides promovem uma espécie de “exibição obscena” (Cámara, 2017, p. 114) de corpos atrelados à camada marginal da sociedade e para quem, em decorrência do ato que foram socialmente levados a efetuar – ato este que rompe com os ditames da lei –, é interdita a experiência do luto, assim como o acesso às leis e ao direito de defesa.<sup>15</sup> Por outro lado, é na lei da arte que tais corpos receberiam acolhimento e guarida, em uma arte como algo “que deve questionar radicalmente a si mesmo para dar passagem ao marginal ou ao bandido” (Aguilar, 2016, p. 45).



---

**imagem 6**

Hélio Oiticica – B56 Bólido-caixa 24,  
Caracara com Cara de Cavalo (1968).

Considerando este viés analítico e os exemplos dados até o presente momento, pode-se afinal avançar com a proposta argumentativa que implicitamente veio sendo delineada ao longo do artigo, ou seja, a de que o gesto artístico de Hélio Oiticica promove de fato uma *representação fora da lei*. Não seria apenas uma representação que ultrapassa os âmbitos jurídico e moral, já que as obras em questão evidenciam os efeitos nocivos da parcialidade daqueles, mas também uma representação que extrapola a visão convencional daquilo que se pensava (ou ainda se pensa) como arte, seu escopo temático e suposta autonomia em relação ao contexto social.

A bandeira-estandarte “Seja marginal, seja herói” é uma obra exemplar desta representação fora da lei. A fotografia do corpo de Alcir Figueira é “legendada” pela frase imperativa que intitula a obra, evocando um levante popular ou, no mínimo, uma inquietude a partir da tensão entre a reprodução do corpo e o lema que a repotencializa. Nas palavras de Frederico Coelho (2015, p. 280), o lema “[...] empunhado por um artista contestador em 1968, ganha dimensões explosivas. Feito por um artista que sabe exatamente o que ocorria nos extermínios e ações policiais dentre os bandidos cariocas, torna-se uma denúncia”. Sabendo-se ainda mais que se trata de uma bandeira-estandarte, elemento presente em

manifestações populares, seja na hora do divertimento ou do protesto público,<sup>16</sup> é evidente que, em plena ditadura, a obra ressalta a conveniência das leis civis, morais e penais que determinam os valores da sociedade, ao mesmo tempo que desloca a arte de qualquer postura comodista perante às atrocidades que assolam o país.

<sup>16</sup> A referida bandeira-estandarte também fez parte do cenário do show da Tropicália, ocorrido em 1968 na boate Sucata, no Rio de Janeiro. O show foi censurado por falsas denúncias de difamação da bandeira nacional, culminando no exílio londrino dos cantores Caetano Veloso e Gilberto Gil.

### Masculinidade periférica e sujeição criminal

No tocante às interseções entre incriminação, classe, raça e gênero, é digno de nota como Cara de Cavalo e Alcir Figueira eram vistos pela polícia, moral e lei brasileiras como potencialmente perigosos. Na visão daquelas, uma fatia da sociedade, economicamente menos abastada e periférica, seria composta por indivíduos “inclinados” ao crime. Essa incriminação compulsória de sujeitos masculinos pertencentes a camadas desprivilegiadas da sociedade afeta inclusive a subjetividade dos demarcados, além de estipular o seu possível extermínio da esfera social. Forja-se, assim, aquilo que Michel Misse conceitua como sujeição criminal, isto é,

[...] um sujeito que “carrega” o crime em sua própria alma; não é alguém que comete crimes, mas que sempre cometerá crimes, um bandido, um sujeito perigoso, um sujeito irrecuperável, alguém que se pode desejar naturalmente que morra, que pode ser morto, que seja matável. No limite da sujeição criminal, o sujeito criminoso é aquele que pode ser morto (Misse, 2010, p. 21).

Trata-se, portanto, de um “processo de criminalização de sujeitos” (Misse, 2010, p. 21), diferenciando certos “tipos sociais”, por meio de sua demarcação e acusação social, como suspeitos de cometerem ações criminais ou então capazes de cometê-las em algum momento de suas vidas, e por isso passíveis de serem eliminados e sem “ressocialização”

possível. Logo, essa estratégia incriminadora pode ser entrevista como uma forma histórica de desviar o debate público das práticas de infração aos direitos humanos. Demarca-se a figura do socialmente incorrigível para que assim a brutalidade de seu extermínio possa ser oficialmente justificada em prol da suposta manutenção da ordem social.

No contexto ditatorial brasileiro dos anos 1960 e 1970, essa incriminação foi levada à sério pelas instâncias do poder. A atuação da polícia e das forças armadas, instituições representantes da masculinidade oficial, controladora e gestora da ordem, foi tão truculenta a ponto dos militares serem apelidados de “gorilas” pelos oponentes ao governo.<sup>17</sup> Na realidade, duas facetas da masculinidade eram construídas através de referências à animalidade porém com perspectivas distintas. Enquanto os sujeitos masculinos de regiões periféricas, vistos como tendenciosamente propensos à infração da ordem, eram associados à imagem da presa a ser caçada e abatida, por outro lado, os que exerciam o poder inescrupulosamente eram associados a uma brutalidade bestial e respaldada pelas instâncias oficiais. Isso permitiu, por exemplo, que o extermínio de Cara de Cavalo com centenas de tiros fosse oficialmente justificado e amplamente difundido, tal como ocorrera com o infrator José Miranda Rosa, vulgo Mineirinho e também morador do Morro da Mangueira, imortalizado na célebre crônica de Clarice Lispector publicada na revista *Senhor* em 1962 (cf. Lispector, 2016).<sup>18</sup>

As fotos de Cara de Cavalo e Alcir Figueira nas obras de Hélio Oiticica, assim como a visada ética que o artista confere àquelas reproduções, dão a ver a associação determinista que uma parcela da sociedade brasileira e suas instâncias do poder faziam (e ainda fazem) dos sujeitos de regiões periféricas à criminalidade, especialmente quando são homens e não-brancos. Os Bólides de Oiticica devolviam, em forma de homenagem, a imagem de uma masculinidade socialmente inaceitável inclusive no plano político, pois tanto a direita conservadora quanto a esquerda revolucionária estavam interessadas em promover emblemas de uma masculinidade redentora – e por que não dizer cristã? – conforme sugere o argumento de Mario Câmara:

No contexto brasileiro [...], era uma novidade, ou simplesmente irritante e profanador, que Oiticica tenha evocado essa memória imagética [do

<sup>17</sup> Cabe lembrar que o termo “gorila” também fora utilizado na Argentina e no Chile para referenciar aos militares em exercício no período ditatorial dos respectivos países.

<sup>18</sup> A notícia da morte de Mineirinho, ocorrida em 30 de abril de 1962, seria coberta por diversos jornais da época por meio de manchetes como “Polícia fuzilou ‘Mineirinho’ e Mangueira chora sua morte” (*A Noite*), “A cidade está em paz” (*Correio da Manhã*), “Mineirinho sem sete vidas” (*Jornal do Brasil*), entre outras. Em sua coluna de crônicas na revista *Senhor*, Clarice Lispector descreveria o mal-estar perante a saraivada de tiros sobre o corpo de Mineirinho: “Essa é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro” (Lispector, 2016, pp. 386-387).

Cristo crucificado, implicitamente contida nas fotos dos corpos de Cara de Cavalo e de Alcir Figueira, com os braços abertos em cruz] para apresentar não um operário ou um militante político e tampouco um guerrilheiro, mas um bandido de pouca importância (Cámara, 2017, p. 113).<sup>19</sup>

<sup>19</sup> No original: “En el contexto brasileño [...] resultaba ‘novedoso’ o simplemente irritante y profanador que Oiticica hubiera invocado esa memoria imagética para colocar allí, no a un obrero o a un militante político o a un guerrillero, sino a un bandido de poca monta” (Cámara, 2017, p. 113).

As obras de Hélio Oiticica aqui abordadas permitem uma reflexão fora da lei dessa desigualdade de representação oficialmente defendida. Além disso, elas põem em xeque a validação do uso da violência por parte de uma certa masculinidade autorizada a

praticar delitos, a ultrapassar a fronteira da lei em prol de uma suposta manutenção da ordem. Através do acolhimento das imagens de Cara de Cavalo e Alcir Figueira, que ganham representações fora da lei do bom mocismo – pois “o cidadão de bem”, defensor da pátria, da família e da propriedade, jamais espera que figuras consideradas infratoras possam adentrar-se no campo representacional da arte –, Hélio Oiticica ressalta a outra extremidade do espectro da violência, onde o sujeito periférico, independentemente se este de fato cometeu ou não um delito, não tem acesso a um julgamento digno justamente por ser estigmatizado como “incorrigível”.

Com isso, podemos inferir que as obras de Oiticica acolhem a masculinidade periférica no campo da arte a fim de deslocá-la de um sistema autorizado de aniquilação que a prejudica como transgressora da lei e, por conseguinte, sem direito à cidadania. Ela adquire uma representação que inclusive aciona um paradoxal estado contemplativo – recordemos o verso “Contemplai/ seu/ silêncio/ heroico”, inscrito no *B33 Bólido-caixa 18 caixa-poema 2, Homenagem a Cara de Cavalo*. Paradoxal porque é uma contemplação disparadora do compromisso ético, transitando do silêncio enlutado para o convite à luta. Pode-se portanto pensar que o tom imperativo do verso contido em *B33*, em conjuminância com o corpo de um sujeito não-branco crivado de balas, seja uma chamada à instância ética do observador perante tais desigualdades. Em suma, Hélio Oiticica convida o observador para uma ultrapassagem do silêncio contemplativo, ou de um estado de convivência, rumo a uma tomada de posição contra as instâncias opressoras que agem sobre os corpos periféricos e destituídos de representação legal.

## Conclusão

Ao longo deste ensaio propusemos uma aproximação crítica ao viés representacional que Hélio Oiticica oferece a partir de suas leituras artísticas das imagens midiáticas de Cara de Cavalo e Alcir Figueira. Desde a releitura ético-política da marginalidade até a abordagem interessada pela masculinidade social e economicamente periférica, Hélio Oiticica propõe um amplo leque de questões sobre a potência representacional e disruptiva das relações entre gênero, raça e classe a partir do registro fotográfico de ambos os sujeitos.

Conforme demonstrado no discorrer de nossa análise, nas obras de Hélio Oiticica aqui abordadas predominam uma busca por uma representação fora da lei, mesmo que esse intento não tenha sido posto pelo artista em tal termo. Entretanto, ao argumentarmos a predominância de uma representação fora da lei, é inevitável o surgimento de um novo problema e com o qual gostaríamos de finalizar a nossa reflexão, mesmo que esta se mantenha parcialmente inconclusiva, a saber: é possível efetuar alguma representação que não esteja abarcada pela lei, mesmo à revelia do intento por uma representação disruptiva em relação à normatividade?

Torcendo essa indagação, e com isso mudando a perspectiva do problema, parece-nos que a representação é fora da lei porque as obras analisadas são regidas por outra instância, isto é, *pela lei do fora*, quando Hélio Oiticica lança mão de imagens de sujeitos masculinos criminalizados a fim de paradoxalmente representar o irrepresentável. Compondo a materialidade das obras a partir de tais imagens cruas/cruéis, Oiticica aciona uma instância representacional que busca instaurar um território imagético ainda não totalmente apreensível e cabível na lei (moral, social, cultural) vigente. Assim, a lei do fora desprende-se de um arsenal de representações por sua vez resultantes de um gesto artístico que se alimenta de imagens, assim como de posturas ético-estéticas, que apontam não somente o desvio do normativo, mas as incongruências produzidas pela própria normatividade sobre a diferença. Portanto, a representação fora da lei inscrita nas obras de Oiticica, compostas pelas imagens de Cara da Cavalo e Alcir Figueira, busca portanto trazer para o primeiro plano o obsceno, isto é, o que está ausente no campo visual e ao mesmo tempo que procura tornar visível as instâncias de poder que recaem sobre corpos por elas escolhidos para serem aniquilados e invisibilizados dentro da malha social.

## Bibliografia

- Aguilar, G. (2016). *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Anfiteatro.
- Antonio, M. D. (2017). *O sensacionalismo no jornal Última Hora: sinais e ícones do Esquadrão da Morte (1968-1969)*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Pará.
- Barata, M. (2009). "Tropicália e Parangolés" [1967]. In: Oiticica Filho, C.; Cohn, S.; Vieira, I. (orgs.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, pp. 48-55.
- Cámara, M. (2017). *Restos épicos: la literatura y el arte em cambio de época*. Buenos Aires: Librería.
- Coelho, F. (2010). *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (2015). "Entre as margens do rio: a transformação do marginal em herói na obra de Hélio Oiticica". In: Faria, A.; Penna, J. C. e Patrocínio, P. R. T. (orgs.). *Figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, pp. 260-284.
- Flusser, V. (2002). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Gonçalves, A. B. (2021). *Milícias: o terceiro poder que ameaça a autoridade do Estado brasileiro e domínio das facções*. São Paulo: Edições 70.
- Green, J. N. (2012). "Who Is the Macho Who Wants to Kill Me?: Male Homosexuality, Revolutionary Masculinity, and the Brazilian Armed Struggle of the 1960s and 1970s". *Hispanic American Historical Review*, 92:3, pp. 437-469.
- Jacques, P. B. (2003). *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Lispector, C. (2016). "Mineirinho". *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, pp. 386-390.
- Loeb, A. V. (2011). "Os bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica". *Ars*, vol. 9, n. 17, pp. 49-76.
- Misse, M. (2010). "Crime, sujeito e sujeição criminal: aspectos de uma contribuição analítica sobre a categoria 'bandido'". *Lua Nova*, n. 79, pp. 15-38.
- Oiticica, H. (1968). "O herói anti-herói e o anti-herói anônimo". *Programa Hélio Oiticica/PHO*, tombo 0131/68. Datiloscrito.