

---

# Taxonomia como procedimento

Marcos Bonisson\*

---

RESUMO: O artigo *Taxonomia como procedimento* foi adaptado de um dos capítulos da dissertação de mestrado do autor intitulada *Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): experiência em campo ampliado*, concluído no curso de mestrado em artes da Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF) entre 2011 e 2013. A pesquisa foi baseada no vasto legado do artista em obras, escritos, filmes, gravações e, em especial, nos arquivos do Projeto Hélio Oiticica (PHO). O texto aborda tópicos interligados que conduzem objetivamente para a experiência seminal de Oiticica em Nova York. Desde seus procedimentos taxonômicos às ideias que passam o que o artista designou inicialmente de *Newyorkaises* e mais tarde por *Conglomerado*. As informações apresentadas aqui refletem sobre aspectos da linguagem inconsútil de Hélio Oiticica.

PALAVRAS-CHAVE: Hélio Oiticica, taxonomia, Nova York

ABSTRACT: The article *Taxonomy as procedure* was adapted from a chapter of the author's Master's dissertation entitled "Hélio Oiticica in New York (1970-1978): Experience in Expanded Field", from the Master's program at the University Federal Fluminense (PPGCA-UFF) attended between 2011 and 2013. The research was based on the artist's vast legacy of works, writings, films, audio recordings and, specially, from the Projeto Hélio Oiticica (PHO) archives. The text approaches interconnected subjects that objectively lead to Oiticica's seminal experience in New York, from his taxonomic procedures to the ideas that permeate what the artist designated initially as *Newyorkaises* and later *Conglomerado*. The information presented herein reflects upon aspects of the seamless forged by Hélio Oiticica.

KEY WORDS: Hélio Oiticica, taxonomy, New York

---

\* Marcos Bonisson é mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF), artista e professor. E-mail: marcosbonisson@gmail.com

*O que viram meus olhos foi simultâneo;  
o que transcreverei sucessivo, pois a linguagem o é.*

– Jorge Luis Borges, *O Aleph*

*Taxonomia* é um termo grego que significa, na atualidade, a ciência que classifica os seres vivos. Em sentido expandido pode significar a classificação de tudo que existe e se manifesta no campo da linguagem e do conhecimento. O ato de classificar remonta à história do próprio ser humano em sua contínua dinâmica de aprendizado e tem sido um vasto campo de estudo da epistemologia e da linguística estrutural. Aristóteles foi o primeiro grande cientista-taxonomista a empreender um problemático projeto de classificação de todos os seres vivos a partir de sua distinção entre “seres com sangue” e “seres sem sangue”. Embora seu empenho taxonômico de classificar para melhor conhecer seja inequívoco, o conhecimento disponível à época era limitado. No auge do iluminismo, sistemas classificatórios foram dispositivos cruciais para todos os saberes. Porém, o fundador da taxonomia científica foi Carl Von Linnaeus, “taxonomia de Linnaeus” que elaborou no século XVIII um preciso sistema classificatório com *sistemática* e *nomenclatura* para a identificação padrão dos organismos vivos.

A mente humana organiza o conhecimento através de complexos sistemas classificatórios, assim como a bioinformática tem conduzido pesquisas avançadas no ilimitado campo de emulações binárias tendo o apoio de métodos taxonômicos. Com efeito, a pulsão de nomear e classificar parece estar no cerne da curiosidade humana, não somente na área da ciência, mas também no campo da poética. Em seu livro *Vertigem das Listas*, o semiólogo Umberto Eco aponta a ancestral ação de listar, nomear e classificar como procedimento estético. Da lista inesgotável de criaturas divinas na *Teogonia* de Hesíodo à descrição minuciosa de navios na *Ilíada* de Homero, pulsa o impulso do poeta em listar sua matéria catalogada:

O infinito da estética é um sentimento que resulta da finita e perfeita completeza da coisa que se admira [...] Há um momento em que Homero deseja transmitir a sensação da imensidão do exército grego (no canto II do poema). E também passar a sensação daquela massa de homens que os troianos aterrorizados veem se enfileirar à beira mar naquele mesmo instante. Primeiro ele tenta uma comparação, mas nenhuma metáfora o socorre e ele pede auxílio às musas [...] E decide, portanto, nomear apenas os capitães e os navios. Parece um atalho, mas esse atalho toma 350 versos de seu poema. (ECO, 2010, p. 17)

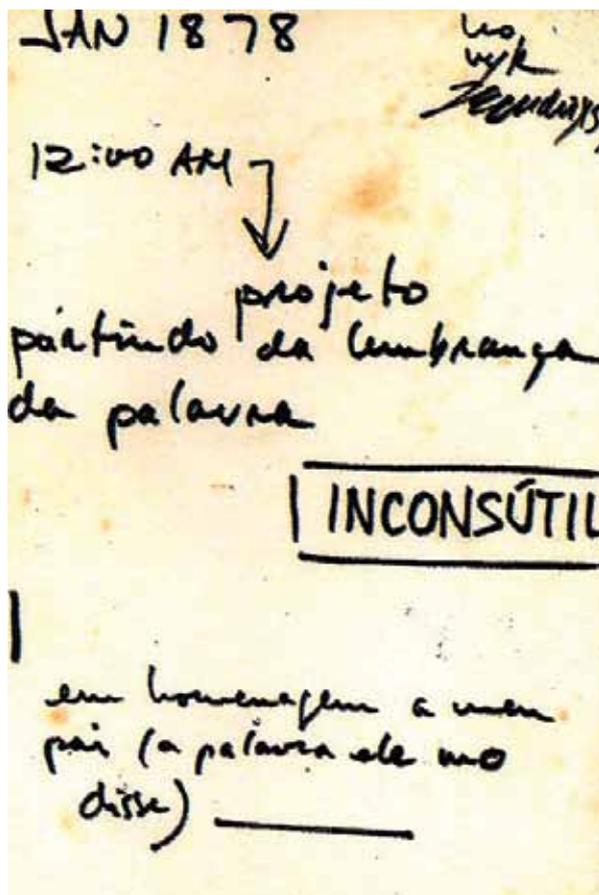
A taxonomia da matéria poética muitas vezes é tão importante quanto o poema que é elaborado a partir dela. Na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, a classificação estrutural se dá por um extenso número de lugares e personagens encontrados nos três círculos principais visitados pelo narrador. Os números impressionam. O poema épico e teológico de Alighieri tem cem cantos distribuídos em 14.233 versos, divididos em três livros (Inferno, Purgatório, Céu), nos quais cada um desses estágios é composto por nove círculos, totalizando vinte e sete círculos. Cada livro termina com o terceto em rima utilizando o vocábulo *stelle* (estrela). Por sua vez, *Os Lusíadas*, a narrativa épica de Camões, está estruturada em 8.816 versos decassílabos que narram em detalhe as proezas ultramarinhas do herói luso Vasco da Gama. A epopeia camoniana faz-se valer de um sistema classificatório de narrativas mitológicas que são adaptadas para descrever a grandeza do povo lusitano.

Em todas as linguagens das artes, sistemas taxonômicos têm sido empregados como matéria-prima a ser moldada para a produção de sentidos. O impulso compulsivo em descrever listas minuciosas de coisas, seres e lugares está presente em clássicos da literatura universal, como, por exemplo: a extensa lista de nomes de demônios em *A queda dos Anjos Rebeldes de Milton*; o elenco de substâncias malignas usado pelas bruxas de *Macbeth* de Shakespeare; o imenso acúmulo de objetos insignificantes que povoam a gaveta da cozinha de Leopold Bloom em *Ulisses* de James Joyce; os aromas e fedores da Paris do século dezoito, descritos em *O perfume* de Patrick Süskind; as inúmeras pessoas e lugares nos romances de Proust; a imensa ordem alfabética de bichos e insetos em *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais; o *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, projeto inconcluso de uma coleção extraordinária de imagens com pouco ou nenhum texto; as trinta mil páginas da história da nobreza mundial, compiladas e comentadas por Santiago, mordomo da família Moreira Sales, no filme *Santiago* de João Moreira Salles; e a famosa lista indizível de tudo que há no universo, com todas as coisas e seres vistos simultaneamente por todos os ângulos existentes em *O Aleph* de Borges. Note-se que esses grandes escritores, em seus exercícios de descrição, jamais se contentaram com o sentido do termo *et cetera*. Se o signo verbal pode operar listagens tão extensas, as artes visuais são capazes de executar incontáveis índices no campo da descrição imagética: todos os seres estranhos que povoam em estrutura triádica na pintura *Jardim das Delícias* de Bosch; a multidão de figuras celestiais que gira em movimento concêntrico na *Assunção da Virgem* de Antonio Corregio; o infinito exército otomano que ataca as muralhas de Constantinopla em

*A Tomada de Constantinopla* de Jacopo Palma; a extensa coleção de tipos americanos nos retratos fotográficos de Diane Arbus; todos os objetos de cor vermelha inseridos na instalação *Desvio para o Vermelho* de Cildo Meireles; a excepcional representação em detalhes de *O Martírio dos Dez mil Cristãos* de Albrecht Dürer; as fotos de jornais apropriadas e transformadas em serigrafias da série *Desastres* de Andy Warhol; o monumental inventário como uma tipologia fotográfica de caixas d'água e indústrias desativadas na Alemanha do casal Becher; o colecionismo de coisas diversas, meticulosamente composto nas caixas-objeto de Joseph Cornell; o virtuosismo pictórico das formas humanas em *A batalha de Lepanto*, de Andrea Michieli; o esquema indicativo dos moldes málicos para o *Grande Vidro* de Duchamp; o extraordinário arquivismo de matéria diversa do trabalho do artista Artur Bispo do Rosário; as descrições detalhistas e listadas de George Perec em seu romance *Vida, Modo de Usar*; ou ainda, as coisas não listadas comumente nas colagens em papelão *Estudos-Listas*, parte de meu próprio trabalho. De uma forma ou outra, consciente ou não, há sempre um esquema taxonômico dizível na produção de arte contemporânea.

Sabe-se que o ato de rotular e descrever objetos em listas foi uma das primeiras práticas taxonômicas de que se têm notícia nas civilizações alfabetizadas, figurando como procedimento mais elementar advindo da influência da escrita nas operações cognitivas. [...] Listas administrativas, funerárias, literárias, religiosas são encontradas em várias culturas antigas, sendo que algumas delas – como as tábuas sumérias, por exemplo – já funcionam como uma espécie de protodicionários ou enciclopédias embrionárias. (MACIEL, 2004, p. 20)

Entretanto, na poética de Oiticica a taxonomia como procedimento se torna vital para que sua linguagem interdisciplinar se manifeste. Roberta Camila Salgado relatou em entrevista concedida ao autor no ano de 2001 que, quando jovem, Hélio havia sido assistente de pesquisa do pai no Museu Nacional do Rio de Janeiro. O trabalho do entomólogo José Oiticica Filho consistia em pesquisar e classificar as diferentes espécies de insetos acondicionadas no acervo do museu. Além de importante pesquisador no campo da entomologia, contemplado com uma bolsa Guggenheim em 1947, Oiticica Filho foi também um grande artista-fotógrafo na tradição construtivista, formando com Geraldo de Barros, German Lorca, Athos Bulcão, entre outros, um potente núcleo modernista brasileiro de pesquisa visual que utilizava como suporte a fotografia em caráter experimental. (FIGUEIREDO, 2002, p. 53)



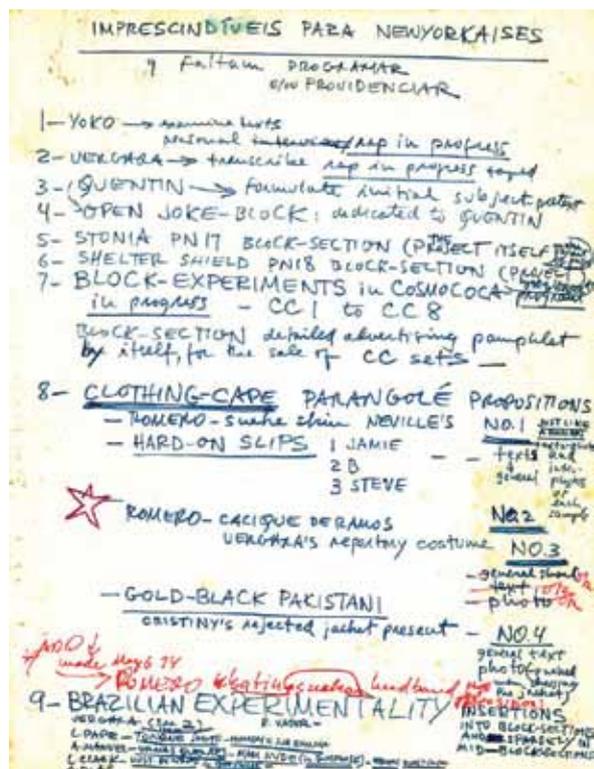
**Hélio Oiticica**

*Inconsútil* – “em homenagem a meu pai”, 1978.  
fac-símile

(Fonte: Luciano Figueiredo. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, 2002, p. 53.)

Seu trabalho se inscreve na fronteira entre ciência e arte e deu-se essencialmente com manipulações e procedimentos fotoquímicos dentro de laboratórios fotográficos, onde suas invenções mais preciosas tomavam corpo. O cientista classifica uma nova espécie a partir de um paradigma de uma morfologia existente, obedecendo assim a uma lógica indiciária. Nesse sentido, o processo de classificação de famílias morfológicas é fundamental para a pesquisa e descoberta de novos organismos vivos. Pai e filho saíam metodicamente de casa muito cedo e eram monasticamente disciplinados em seus fazeres. A função do jovem assistente no museu era executar um inventário de caráter científico, ou seja, produzir, de acordo com

as instruções do pai, uma classificação precisa, em sistemática e nomenclatura, a partir desse vasto material morfológico acondicionado no acervo do museu. Hélio Oiticica utilizou por toda sua vida em seus projetos no campo das linguagens o aprendizado e a influência da metodologia científica de seu pai. É notável seu rigoroso sistema classificatório de coisas feitas e de coisas por fazer: fichas soltas, *notebooks*, textos com cópias em carbono, fotografias, filmes, xeroxes, agendas etc. Observa-se que esse esquema taxonômico tem sido a musculatura estrutural que proporciona a expansão semântica do corpo de sua obra: “É notório que o arquivista minucioso dessa trajetória foi o próprio Oiticica. Com seus inúmeros cadernos, blocos, folhas soltas, gravações, rolos de filme, plantas, projetos e fotos, ele foi um dos principais, se não o principal responsável pela permanência de sua obra.” (COELHO, 2010, p. 16)



#### Hélio Oiticica

Lista de imprescindíveis para Newyorkaises.

fac-símile

(Fonte: Projeto Hélio Oiticica - PHO)

Parangolés

P1 - Estandarte 1	: 1964	
P2 - Bandeira 1	: 1964	
P3 - Teuda 1	: 1964-65	
P4 - Capa 1	: 1964	
P5 - Capa 2	: 1964-65	
P6 - Capa 3	: 1965	"Pedra"
P7 - Capa 4	: 1965	"Um Objeto"
P8 - Capa 5	: 1965 (ambas)	"Um Objeto"
P9 - Estandarte 2	: 1965	
P10 - Capa 6	: 1965 (infanti)	Indivíduo
P11 - Capa 7	: 1966	Capa-pedra (Copa, Pedra)
P12 - Capa 8 (Copa)	: 1966	Copa de latão
P13 - Capa 9 (Copa)	: 1966	Copa de latão
P14 - Capa 10 (Copa)	: 1966-67	Copa Pedra (Copa)
P15 - Capa 11 (Copa)	: 1967	Copa Pedra
P16 - Capa 12 (Copa)	: 1967	Copa Pedra
P17 - Capa 13 (Copa)	: 1967	Copa Pedra
P18 - Capa 14 (Copa)	: 1967	Copa Pedra
P19 - Capa 15 (Copa)	: 1968	Copa Pedra
P20 - Capa 16 (Copa)	: 1968	Copa Pedra
P21 - Capa 17 (Copa)	: 1968	Copa Pedra
P22 - Capa 18 (Copa)	: 1968	Copa Pedra
P23 - Capa 19 (Copa)	: 1968	Copa Pedra
P24 - Capa 20 (Copa)	: 1968	Copa Pedra
P25 - Capa 21 (Copa)	: 1968	Copa Pedra
P26 - Faixa 1 (Copa)	: 1967	Copa Pedra
P27 - Cabeleira 1 (Copa)	: 1968	Copa Pedra

FASE PARIS

### Hélio Oiticica

Lista de Parangolés.

fac-símile

(Fonte: Projeto Hélio Oiticica - PHO 0215.68-p59)

Entretanto, a taxonomia de índices em Oiticica é convulsiva, apresentando-se como um ideograma polimórfico que se transmuta em espasmos aguardando a consulta do artista que valoriza o seu sentido processual, sem um fim específico. Sua pulsão em registrar ideias e classificar referências é uma marca de sua verve e de afirmação do sujeito: "É necessário varrer de nossa ideia a tradicional diferenciação complementar entre sujeito e objeto, para poder espiar entre eles uma certa vertigem, uma fabulosa e perigosa oscilação". (RIVERA, 2009) Com efeito, o sujeito é indissociável desse fluxo de registros permanente que ressalta sua interação com o mundo-objeto que o cerca e conota, em todos os seus atos, as transformações de seus estados de invenção – plenitude inconclusiva de sua pesquisa. Dessa forma, os elementos classificados do mundo de HO se transmutam e podem ser ressignificados em outra coisa

no devir, oscilando em sentidos, a partir de sua significação primordial, sem a dicotomia de sujeito e objeto. O “sujeito-HO” opera seu inventário como procedimento interdisciplinar para produzir uma rede de significantes aberta à polissemia. Sendo assim, o arquivismo de Hélio gera híbridos e se torna uma *tabula rasa* sempre incompleta, ou um *programa in progress*, nomeação estratégica designada pelo próprio artista iniciada em Nova York.

Toda análise de uma estrutura, em qualquer área do saber, começa pela classificação de seus elementos separadamente para depois elaborar ou decifrar suas combinações. A linguística define essa ação de selecionar e combinar em dois eixos básicos que se cruzam continuamente: o eixo do paradigma e o eixo do sintagma. Essa operação determinante está presente em todos os discursos como traço constitutivo da linguagem articulada. Se tomarmos as definições esquemáticas de funções da linguagem em Roman Jakobson (JAKOBSON, 1991, p. 129), constataremos que Hélio Oiticica utilizou de forma recorrente duas funções jakobsonianas em sua obra: a *função referencial*, que embasa o sistema taxonômico de sua linguagem plástica, e a *função poética* que articula jogos de imagens ou proposições em signos elaborados de forma inovadora. Na função poética, apropriações e deslocamentos são meios frequentes para que o código do artista se manifeste e seja transmitido em contiguidade. Desse modo, é possível afirmar que a poética oiticiciana é mais metonímica do que metafórica, principalmente em Nova York, quando o artista intensifica seu trabalho com imagens designadas por ele de “Repertório”: “são imagens abertas meramente apresentadas, não diretamente concebidas como ‘representação’ de algo ‘significante’, mas como imagens de repertório poeticamente-dadas”. (PROJETO HÉLIO OITICICA, 0413.71-p3) Assim, o cruzamento desse repertório de fotos, textos, recortes, filmes e imagens apropriadas torna-se paradigma referencial recorrentemente desarticulado e deslocado para formar novos sintagmas que só podem ser compreendidos sob o signo da contiguidade poética do artista. Em uma página solta (página 9) em um de seus *Notebooks*, Hélio copia à mão, com caneta de tinta verde, um trecho do livro *Semiótica e Literatura* de seu amigo Décio Pignatari, da “Coleção Debates”, àquela época recém-publicado em São Paulo pela editora Perspectiva em 1974. O ensaio sobre linguística de Décio Pignatari parece mesmerizar o artista. Nota-se que o texto copiado não deixa de ser uma lista possível e quase infinita de possibilidades de junção de ações contrárias através do contínuo deslocamento de dois eixos que produzem o que nós compreendemos por linguagem:

De modo que a projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático – que caracteriza, na notável visão de Jakobson, a função poética da linguagem implica, conseqüentemente, na iconização do símbolo, na analogização do digital, na metralização da hipotaxe pela parataxe, na sincronização da diacronia, na simultaneização da linearidade – enfim, na qualitativação da quantidade e na “primeirização” da terceiridade. O percurso oposto vai conduzindo à desdensificação, à descondensação da linguagem à prosa. (PROJETO HÉLIO OTITICICA, 0312.74 p-9)

No entanto, as definições classificatórias do linguista Jakobson são científicas e obedecem às leis de um construto teórico em seu desenho linear de finalidade, enquanto as do artista são espasmódicas e sinuosas. Hélio classifica índices por um lógos pessoal e pelo prazer do impulso momentâneo, uma vez que o devir da poética será sempre contingente. Embora o artista afirmasse que sua produção deveria ser sempre exequível, alguns de seus projetos continuam inexecutáveis até hoje por diferentes razões. Há vários exemplos dessa dinâmica de deslocamento apropriativo, mas se tomarmos suas anotações do poema “Inferno em Wall Street” de Sousândrade, observamos que HO utilizou o verso “Agripina é Roma-Manhattan” para dar título a um de seus filmes Super 8. O verso foi extraído da estrofe 129 do poema: “— Agrippina é Roma-Manhattan / Em *rum* e em petróleo a inundar / Herald-o-Nero acesso facho e borracho / Mãe-pátria ensinando a nadar!”. (SOUSÂNDRADE, 1886, p. 231-261) Nesse filme Super 8 de 15 minutos realizado em 1972, os personagens fabulados de HO flanam à deriva pelas ruas desertas de Wall Street, contrapondo seus corpos alegóricos à arquitetura do céu e do inferno capitalista instaurado em pleno coração da ilha de Manhattan. Percebe-se que a taxonomia do artista como procedimento nessa trajetória é essencial, mas não é direta, opera um método de deslocamento, mas pontualmente não é teleológica e muito menos enciclopédica:

A ideia de uma enciclopédia aberta, adjetivo que certamente contradiz o substantivo enciclopédia, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltíplice. (CALVINO, 2011, p. 131)

A compulsão de Oiticica em inventariar coisas vai de pedaços de asfalto a tipos e qualidades de cocaína, passando por uma imensurável literatura epistolar produzida ao longo de sua vida, além de estados alterados de consciência registrados em textos. A princípio, esse amálgama de matéria classificada é um trabalho em si mesmo, mas também o que pode vir a ser. O

procedimento taxonômico de Oiticica não visa à relíquia da obra de arte, trata-se, em primeira instância, de um ordenamento articulado de linguagem, mas também de um desejo ao que é relegado à margem. É o fascínio pelo fragmento e pelo dejetivo que, ao ser deslocado de seu contexto, torna-se fadado ao novo. O objeto, uma vez nos domínios do artista, torna-se outro, transubstanciado, uma alegoria em potência que ficará à espera, em estado de repouso, até seu coletor nomeá-lo, dando-lhe assim um novo sentido que nunca será final:

Com esta nomeação, esta apropriação que institui simbolicamente um objeto no campo da arte, chegamos perto do que Walter Benjamin concebe como artista moderno: o trapeiro, o catador de lixo que recolhe os dejetos, a escória da sociedade e os reapresenta, renomeados e portanto, instituídos no seio de um campo simbólico especial, o da arte. (RIVERA, 2009)

A noção expandida de taxonomia em Oiticica se apresenta como elemento constitutivo de seus desígnios e perpassa desde o início toda sua produção em linguagens: listas, fichas, referências, rascunhos, *notebooks*, esquemas, desenhos, textos, cartas, indicações etc. Tudo isso parece estar fadado a uma arquitetura sem fim de registros que é edificada pelo artista como forma de conhecimento relacional a um mundo-linguagem que nunca se esgota. A taxonomia de índices em Oiticica é convulsiva, porque o ato da linguagem é convulsivo. É do diálogo afetivo e violento entre vida e arte que o artista extrai e esgarça a matéria para suas proposições mais seminais, juntando extremos em um amálgama de tudo que é experimentado. Todavia, é notável sua precisão em escolher e combinar conhecimentos. A relação compulsiva de observar, experimentar e descrever estava presente desde muito cedo em seu trabalho. Aos dezessete anos, Hélio registrou em seu caderno de notações:

Observando como a formiga desviava a pouca distância do meu dedo, resolvi experimentar o seu radar. Pus o dedo indicador cortando a direção que ela ia, porém longe... Quando chegou a certa distância do dedo, desviou. Marquei o ponto de desvio com lápis e onde meu dedo estava, também. Fiz o mesmo com o polegar. Observei que a distância entre o ponto de desvio e a ponta do dedo é igual à distância da falanginha à ponta do dedo. (OITICICA, 2011, p. 11)

Em Nova York, os aspectos iniciais que norteiam a fruição estética do artista têm um caráter documental que transita entre o cotidiano e a subjetividade, um inventário preambular que se torna invenção em curso. Assim, os esquemas taxonômicos se intensificam e passam a gerar cópias de tudo que é produzido. Nessa dinâmica, o duplo certifica a estrutura do método

classificatório do artista e duplica as chances de sobrevivência de seu pensamento-registro no lastro do tempo. Sua trajetória e a reconstituição de seu trabalho no futuro preocupavam-no, conforme mostra trecho da entrevista de Hélio Oiticica concedida a Alfredo Herkenhoff presente no vídeo *Héliophonia* de Marcos Bonisson do ano de 2002, transcrito a seguir:

Agora minha catalogação é assim, com fotografia, pronto! É muito simples, cada coisa que eu faço eu tiro uma fotografia. Cada texto que eu escrevo, eu tiro várias xeroxes. Eu tenho todas as cópias guardadas, em todo caso, para alguém reconstituir todo o meu passado. Eu guardo todas as xeroxes de tudo que eu escrevo, e guardo todas as cartas que recebo, até cartõezinhos, está tudo *filed*.

Cesar Oiticica Filho, diretor do Projeto HO, relatou-me em entrevista que o número excessivo de cópias de alguns documentos desse imenso *conglomerado* produzido em Nova York gerou certa confusão de organização, à medida que as cópias eram confundidas às vezes com os originais. A “febre de arquivo” (ou “mal de arquivo,” termo nomeado por Jacques Derrida) de HO em Manhattan parecia aumentar em “temperatura.” Talvez, como sintoma de ausência ou excesso, por afirmar uma linguagem aberta, fundada propositalmente no inacabado. *A priori*, o rigor científico de documentar sua produção sempre esteve presente, mas no “abrigo do norte” esse aspecto tomou outra dimensão. A linguagem oiticiquiana trocou de pele, mudaram-se os suportes e sua fruição estética passou a produzir sismos em sua própria topologia de indagação. Era tempo de aprendizado e desvio para o artista, que se afastava por definitivo de toda relação artística vernácula, enquanto seu exercício apaixonado e compulsivo de arquivar se intensificava:

Nada é menos garantido hoje, diz Derrida, que a palavra arquivo, e nada é mais perturbador: a perturbação do arquivo é “a perturbação dos segredos, dos complôs, da clandestinidade, das conjunções meio públicas, meio privadas, entre a família, a sociedade e o Estado.” Perturbação é aquilo que turva a visão, que impede de ver e saber. A perturbação do arquivo deriva do mal de arquivo. No entanto, estar com mal de arquivo pode significar outra coisa além de uma perturbação. O mal de arquivo é, também, uma febre de arquivo: é arder de paixão. (KLINGER, 2007, p. 170)

Autodidata com um excepcional domínio de diferentes línguas, Hélio atribuía ao seu avô, o filólogo José Oiticica, essa proficiência linguística, quase que como um legado genético: “Devo a ele saber todas as línguas latinas bem. Eu falo bem francês – aliás, o francês eu

falo desde os sete anos: eu leio bem o italiano: eu estudava com o meu avô que falava onze línguas” (SALOMÃO, 2003, p.27) Em Nova York trabalhou algum tempo na empresa de traduções All Language e, nessa época, vários de seus importantes textos foram escritos em inglês. Aprendiz disciplinado escrevia prolixamente com uma propriedade admirável, deglutindo e processando saberes diversos em seu trabalho. Seu vasto campo de leitura do período nova-iorquino abrangeu Nietzsche, Sontag, McLuhan, Merleau-Ponty, Marcuse, Heidegger, Deleuze, Barthes, Bergson, Gertrude Stein, Artaud, Ezra Pound, Haroldo e Augusto de Campos, Silviano Santiago, Wally Salomão, Sousândrade, entre outros. Hélio lia e escrevia prolixamente não com a intenção de produzir uma literatura em sentido tradicional, pois não se considerava um poeta *stricto sensu*. Sua poética interdisciplinar se inscreve de um bloco-núcleo de ideias que podiam ser transmutadas no lastro do tempo como um dos elementos de seu constante *programa in progress*.

Ao ler, Oiticica apropriava-se criativamente dos elementos que lhe interessavam nos textos alheios. As leituras de outros textos desencadeavam o que ele chama de “comportamento fenômeno”. [...] Ler para escrever, ler e escrever, ler escrevendo. Em um pequeno texto intitulado “Escrever a Leitura”, Roland Barthes descreve essa tênue relação entre a fruição e o uso do texto lido. A ideia de interromper a leitura com frequência para anotar algo que o texto lido lhe suscita. [...] Essa operação acarreta, necessariamente, uma abertura do seu texto, isto é, uma necessária dispersão e reorganização do texto lido e anotado em fragmentos, somado ao texto futuro do leitor-escritor. (COELHO, 2010, p. 29)

Nesse contexto, ler, escrever e documentar suas experiências se tornaram ações cotidianas. Não à toa, em 1971, com apenas poucos meses em Nova York, Hélio já pensava em um termo que designasse toda sua produção nova-iorquina, mesmo sem saber se sua permanência na cidade seria possível depois do término da Bolsa Guggenheim. Como um artista-taxonomista, Hélio gostava de produzir listas. Há listas diversas em seus arquivos. Porém duas chamam atenção relacionadas à experiência de nomeação desse período de trabalho. A primeira, de 1971, revela uma série de nomes como possibilidades de designação: *newyorkaises*, *newyorkcases*, *newkosmaises*, *neykosmosis*, *neykosmaises*, *newyorkiana*, *novorquiana*. (PROJETO HÉLIO OITICICA, 0210.71-p26) Na segunda lista, de 1974, já com o nome escolhido, Hélio apresenta alguns itens e detalhes dos *imprescindíveis para newyorkaises*, entre eles: 1-Yoko / 2-Vergara / 3-Quentin / 4-open joke-block / 5- stonia pn 17 / 6-shelter shield pn 18 block-section / 7-Block-experiments in cosmococa. (PROJETO HÉLIO OITICICA, 0274.74-p1)

Para ele, a pulsão de inventariar era forma de conhecimento e a nomenclatura adotada uma invenção morfológica: PN + números para *Penetráveis*, B + números para *Bólides*, CC + números para *Cosmococas* etc. As siglas indicadoras dessa morfologia em linguagem determinam um atalho e indicam a precisão de seus designios. Seus articulados esquemas possibilitam a polissemia, instigam seu caráter de decifrar e ao mesmo tempo tornam seu *program in progress* imune à diluição, uma vez que a indicação-estrutura de suas proposições é inequívoca. Na liturgia cotidiana de viver, escrever e catalogar, incluindo sua imensurável escritura epistolar, Hélio Oiticica legou um conjunto de significantes *evanghélíos* (SALOMÃO, 1997, p. 245) marcado por sua verve dialética que conjuga e desafia a própria linguagem. Sob o aspecto de um contínuo aprendizado, a ação de inventariar conhecimento em Oiticica se inscreve em consonância com o que Susan Sontag descreve em seu ensaio “Sob o Signo de Saturno” sobre Walter Benjamin:

Apreender era uma forma de colecionar, pelo menos nos estágios preliminares. Ele anotava conscienciosamente as ideias desgarradas; elaborava mini-ensaios nas cartas aos amigos, planos de projetos futuros; anotava seus sonhos (vários são contados em Rua de Mão Única); mantinha listas numeradas de todos os livros lidos (Scholem lembra de ter visto, em sua segunda e última visita a Benjamin em Paris, em 1938, um caderno de leituras correntes no qual o Dezoito Brumário de Marx tinha o número 1.649). (SONTAG, 1986, p. 98)

Os procedimentos taxonômicos de Oiticica, com seu curioso mas objetivo sistema de indexar, catalogar e inventariar o próprio trabalho, parece contaminar quase que inevitavelmente quem reflete verbalmente sobre sua obra. Um vírus é inoculado: “Minha teoria básica é que a palavra escrita é literalmente um vírus que tornou possível a palavra falada. A palavra não foi reconhecida como um vírus até que atingisse um estado de simbiose estável com seu hospedeiro.” (BURROUGHS, 2005)

**Hélio Oiticica**

Bilhetes e listas. Apartamento de Hélio Oiticica no Leblon, 1979.

fac-símile

(Fonte: Projeto Hélio Oiticica - PHO 2018.79-p10)



Assim, faz com que um escritor plasme novas listas e produza a partir de um sintoma outros inventários com os itens do mundo inventado por Oiticica e de seu amalgamado arquivo de tudo. Wally Salomão parafraseia uma lista de materiais utilizados por Hélio ao longo de sua vida, a partir de um texto de Luciano Figueiredo publicado na revista inglesa *Third Text*. Wally reproduz a lista e ainda adiciona alguns itens:

Trabalhos propostos, construídos e executados por Oiticica com as técnicas e usos de materiais tais como óleo sobre madeira, telas, painéis, vidros garrafas, caixas, cartões, areia, terra, brita, palha, feno, fotografias, pigmentos, plástico, tecidos, conchas, latas, fogo, água, plantas, pássaros vivos, pedaços de mármore, náilon, juta, algodão, jornais, luz, couro, luvas, espelhos, folhas secas, tijolos, livros, telas de náilon, arame, elástico, cocaína, discos, canudos, café, borracha, asfalto, almofadas [...] palavras escritas, esteiras, cesta cheia de ovos reais perecíveis, aparelhos de TV, seixos, projetores de slides, bacia, tanque Eternit, gazes, bilhar completo (mesa, tacos, bolas, giz e jogadores reais), headphones, trilha sonora, canivete, nota de dólar, rede, lixas de unha, balões de gás etc. (SALOMÃO, 2003, p. 31)

Eu ainda acrescentaria guache sobre cartão, película super 8, sacos de aniagem, xeroxes, dados, além de um número considerável de pessoas utilizadas como matéria de trabalho. Sob a lupa da epistemologia, podemos tomar a taxonomia de classificações, inventários, compêndios, bestiários e listas de coisas sem fim, como a forma mais ancestral de acúmulo e organização do conhecimento, tornando-se assim a base da memória constituída. O crítico Guy Brett também produziu a sua “lista-paideuma” de vertentes por onde o trabalho de Oiticica perpassa e é perpassado nas linguagens das artes recentes e dos anos 1960-70:

no → 12:30 PM  
SPLO  
15 set. 78

↓  
descoberta

para feitura de  
CONGLOMERADO  
queiro q tenha como  
manifesto o

feito tipo  
centro q aparece em

↓  
REVISTA ROCK no 14  
MALACATU EDITORA Rua da  
Lapa 120 - Rio pag. 11  
distrito Tália Souza

**Hélio Oiticica**

*Conglomerado*, 1978.

fac-símile

(Fonte: Luciano Figueiredo. *Hélio Oiticica:*

*Obra e Estratégia*, 2002, p. 58.)

Oitica toca em quase todas as áreas da arte recente, sejam elas concebidas como um conjunto de categorias passivas – arte cinética, arte processo, monocromo, arte minimal, arte conceitual, arte pop, arte política, land art, arte ambiental, body art, participação, performance. [...] noções de autoria e as relações do artista com o público; a defasagem entre belas artes e cultura popular; questões de identidade, sexualidade, descolonização e diferença cultural; a relação entre a arte e a vida. (BRETT, 1997, p. 223)

Em suma, todo o material produzido e classificado minuciosamente pelo artista em Nova York indicia a força de sua verve ininterrupta e possibilita que tenhamos acesso ao cerne dessa produção que, em primeira instância, apenas começa tomar corpo e se desdobrar, afirmando enfaticamente o caráter experimental das proposições elaboradas pelo artista nesse período.

*Artigo recebido em abril de 2014 e aprovado em maio de 2014*

## Referências

- BRETT, Guy. *Hélio Oiticica-Catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio Arte, 1997.
- BURROUGHS, William. Disponível em: [http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic\\_revolution.pdf](http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic_revolution.pdf). Acesso em 08/03/2013.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2011.
- COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- ECO, Humberto. *A vertigem das listas*. São Paulo: Editora Record, 2010.
- FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*. Rio de Janeiro: Catálogo-MAM, 2002.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.
- KLINGER, Diana. Paixão do arquivo. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 170-175, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga21>. Acesso em 5/8/2013.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- OITICICA, Hélio. *Museu é o Mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2011.
- PROJETO HÉLIO OITICICA (PHO), 0210.71-p26.
- PROJETO HÉLIO OITICICA (PHO), 0274.74-p1.
- PROJETO HÉLIO OITICICA (PHO), 0413.71-p3.

PROJETO HÉLIO OITICICA (PHO), 0312.74 -p9.

RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica. A criação e o comum*. Viso - Cadernos de estética aplicada, nº 7, jul-dez, 2009. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=50>. Acesso em 08/04/2013.

SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? E Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica-Catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio Arte, 1997.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. São Paulo: Editora L&PM, 1986.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. Londres: Cooke & Halsted, c. 1886.