

Uma inconsutil invenção: a arteciência em José Oiticica Filho

Beatriz Scigliano Carneiro*

Resumo

Este artigo apresenta brevemente a trajetória artística de José Oiticica Filho, artista e cientista, a partir da perspectiva da ‘invenção’, cujo sentido e prática são reinventados por seu filho Hélio Oiticica. Os procedimentos da invenção potencializam as obras de José Oiticica Filho, as quais trazem rigor e vitalidade ao experimentalismo estético.

Palavras-chave: invenção; fotografia; José Oiticica Filho.

Abstract

This paper briefly presents the artistic way of José Oiticica Filho, an artist and a scientist, from the point of view of the ‘invention’, whose sense and practice are also reinvented by his son Helio Oiticica. The procedures of invention invigorate the works of José Oiticica Filho, which bring rigor and vitality to aesthetic experimentalism.

Keywords: invention; photography; José Oiticica Filho.

Em 18 de janeiro de 1978, Hélio Oiticica (1937-1980) registrou em seu *notebook* uma intenção de iniciar um “projeto partindo da lembrança da palavra *Inconsutil* – homenagem a meu pai (a palavra que ele me disse)” ‘Inconsutil’ adjetiva algo inteiriço, que não apresenta costura, nem emendas, nem fendas, nem interrupção. O projeto não avançou, mas a presença da qualidade de ‘inconsutil’, lembrada por Hélio 14 anos depois da morte de seu pai, José Oiticica Filho (1906–1964),¹ distingue a produção em arte e ciência deste.

* Bacharel, mestre, doutora e pós-doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP e professora de Antropologia no Curso de Relações Internacionais da Faculdade Santa Marcelina. É pesquisadora no Nu-Sol - Núcleo de Sociabilidade Libertária do Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais da PUC-SP.
E-mail: bscigliano@yahoo.com

1 Também citado neste texto como JOF.

Filho do anarquista José Oiticica, JOF formou-se engenheiro eletrônico em 1938, foi professor de matemática e importante pesquisador em entomologia (estudo de insetos) com especialização em lepidópteros; publicou diversos trabalhos científicos, inclusive estudos de novas espécies que descobriu, descreveu e nomeou. Integrou a equipe de cientistas do Museu Nacional do Rio de Janeiro, onde ficou até morrer em 1964. Em 1947, recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim para continuidade de seus estudos como entomólogo nos Estados Unidos da América e trabalhou no Museu Nacional de Washington até 1950. As atividades científicas do pai, segundo Hélio em um texto de 1967, resultavam

[...] da necessidade interior de descobrir novos mundos, novas realidades no mundo maravilhoso dos insetos. Aliás, como convém observar que não só os insetos, como toda a natureza, lhe causavam estranho fascínio: como uma criança debruçava-se sobre cada descoberta com o mesmo amor, com o mesmo interesse, e isso, sem dúvida, reflete-se em cada uma de suas obras. (Oiticica, 1998, p. 14)

Para obter registros precisos de suas investigações científicas sobre os insetos, além de desenhar (Figura 1), José Oiticica Filho aprendeu a fotografar e aprimorou técnicas de fotomacrografia. Simultaneamente, passou a experimentar a fotografia como arte, participou de salões internacionais e se associou a grupos importantes de fotógrafos, como o *Foto-Cine Clube Bandeirantes*, de São Paulo, o qual aglutinou os pioneiros da produção moderna do Brasil. Com Geraldo de Barros, ambos foram expressão máxima da fotografia moderna no Brasil (Costa e Silva, 2004, p. 7) e pioneiros da fotografia não-figurativa no país. Durante muitos anos, esteve incluído entre os dez melhores fotógrafos do mundo pela *Photographic Society of América*. No final dos anos 50, começou a pintar.

A trajetória entre os desenhos voltados para a descrição e classificação das espécies de insetos, as fotos e as pinturas, marca-se por uma inquietação constante e um rigor em relação aos resultados de suas ações. Em todas estas atividades imantou um campo de experimentações estéticas. O descontentamento com as coisas concluídas e a “qualidade de estar sempre presente”, fizeram com que sua “obra permaneça viva” (Oiticica, 1998, p. 15).

Em uma hipotética conversa entre pai e filho, sem a devoração de Cronos, como se retribuísse ao adjetivo “inconsutil”, Hélio ofereceu o substantivo ‘invenção’, noção pertinente para se analisar o trabalho

do pai. Contudo, quando descrevia seu trabalho artístico, José Oiticica Filho utilizava o termo genérico *criação* e suas implicações. Por outro lado, apenas a partir dos anos 70, Hélio Oiticica começou a utilizar e estimar sua própria atividade pelo termo *invenção*. Nesse sentido, manter essa conversa acrônica entre dois artistas consanguíneos implica usar a invenção como princípio analítico, independente de que se tenha ou não empregado o termo. Importa experimentar o grande mundo da invenção.

Hélio Oiticica empregou por um tempo, os termos *criação*, *criativo*, para se referir à produção artística, inclusive a própria, como seu pai o fazia muitos anos antes. Ao se buscar a palavra *invenção* no site do Programa Hélio Oiticica (Itaú Cultural), onde se encontra digitalizada e disponível à pesquisa *on-line* uma parte dos manuscritos e documentos do artista, surgem 67 ocorrências de documentos com esse termo, sendo que apenas quatro destes são anteriores a 1970.² Apenas a partir de 1971, quando da passagem do escritor Haroldo de Campos em Nova Iorque, onde Hélio residia, e a intensificação das conversas com amigos escritores e poetas concretos (Aguilar, 2008), que o sentido de invenção ampliou a própria compreensão do que realizara na arte e na vida até então.

No entanto, em 1959, Hélio havia denominado invenção uma série específica de obras monocromáticas: placas quadradas nas quais a cor aplicada em camadas superpostas aparece num só tom. Colocadas em uma parede, um pouco afastadas, a cor da parte de trás das placas reflete nela, o que marcou a primeira experiência de Hélio em sair do plano bidimensional da pintura. (Oiticica Filho e Vieira, 2009, p. 232) O nome da série, *Invenção*, faz alusão a um estilo de composição musical: pequenas peças com contraponto (nota contra nota) em duas partes (vozes), muitas vezes compostas como exercícios, como as famosas *Invenções* feitas para o filho, por Johann Sebastian Bach.

Sobre a série *Invenções*, Hélio comentou na época: “Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente” (Oiticica, 1986, p. 50). A partir da experiência em realizar a série *Invenções*, Hélio vivencia o seguinte princípio: “toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se aprende e é adaptado a uma expressão, mas

2 <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>

está indissolúvelmente ligada à mesma” (Oiticica, 1986, pp. 50-51). Indissolúvel? Ou inconsutilmente?

Tais pesquisas estéticas foram transformando a concepção que ele próprio tinha do sentido da criação e o levaram para a invenção, cujo sentido enquanto instrumento conceitual analítico ele reinventou à sua maneira. Hélio constatou que o ato de criar continha algo independente do experimentalismo, seria como se existisse um impulso natural, não produzido ou elaborado pela pessoa. “Criatividade é que nem natureza, é o naturalismo que não interessa. A criatividade perde o objetivo dela.”³ Para ele, na arte e na vida interessava o que se construía ao longo do trabalho de experimentação, portanto, não poderia se pressupor nenhuma verdade intrínseca em si mesma que seria revelada por um ato de criação.

Invenção também é uma invenção. Cabe deter-se um pouco na invenção da invenção. Invenção vem do latim, *inventio*, que significa descoberta, achado. O escritor latino Quintiliano (35-95 DC) foi o primeiro que utilizou *inventio* como conceito em *Institutio Oratoria*, um tratado sobre a arte de falar e também escrever uma comunicação. Na Retórica – a arte de convencer os outros pela oratória, *inventio* seria a primeira etapa, na qual se procuram e se descobrem os meios e elementos eficazes para a persuasão. Relaciona-se com a busca de ideias, palavras, temas, exemplos para desenvolver o assunto. Depois do *inventio*, na retórica romana, vinham as demais etapas: *elocutio*, o modo de dizer; *dispositio*, a organização do que vai ser dito e *actio*, aliança entre palavra e gesto; e “memória”, guardar o que se dizer.

Entre os romanos, a invenção se estende para além de uma técnica retórica e se torna um elemento privilegiado da composição poética. Essa noção de *inventio* conservou-se intacta até o século XVI, no Renascimento, como o momento da retórica, e também da poesia, da escrita, da literatura, em que se escolhem e se recolhem os temas e se faz a junção destes para elaborar um discurso ou uma obra poética que seja convincente (Martel, s/d.).

No Renascimento, a noção de invenção deixa de ser uma etapa da retórica, deixa de ser apenas a descoberta da seleção de temas e ganha uma atribuição ainda mais ampla. A invenção passa a ser definida

3 Trecho transcrito da intervenção de Hélio no depoimento de Lygia Clark gravado em fita magnética no Museu da Imagem e do Som, em 14 de setembro de 1979.

também pelas relações que mantém com outras partes da composição. *Inventio* passou a tratar também da organização do que seria dito, de como dizer, da aliança entre palavra e gesto, ficou mais abrangente, portanto. Ronsard, um autor francês, escreveu em 1565, em um tratado de arte poética, que a invenção seria “a mãe de todas as coisas”(Martel, s/d.).

No entanto, a invenção na poesia e na arte se confrontou com uma noção vinda de Platão, a de que a poesia resultaria de uma inspiração divina, de um impulso que vem de fora do mundo comum, ambos ligados à criação. Há um conflito entre a invenção e essa noção de uma inspiração criadora. O poeta nasce e o orador se faz” – frase de um outro tratado poético do século XVI (Martel, s/d.). O orador se constrói e constrói o seu discurso, selecionando os elementos de composição e trabalhando muito. Já o poeta nasceria poeta pois a ‘inspiração divina’ estaria dentro dele, e se manifestaria quase sem esforço.

Ao mesmo tempo, o conceito de invenção também se articula com a imitação. Não a imitação pela cópia, mas uma imitação derivada daquele primeiro sentido etimológico de *inventio*: o ato de encontrar. No processo inventivo, o sentido de imitar seria encontrar uma coisa e se apropriar dela. A invenção aí retomou a ação de encontrar, de descobrir, porque, afinal, tudo já seria existente. Imitar não é copiar, mas refazer. A suposição de que “tudo já está feito” percorre a arte há tempos, portanto bastaria encontrar, rearranjar e assim, elaborar uma obra. Segundo Roland Barthes, “a invenção é uma noção mais extrativa do que criativa” (Barthes, apud Martel, s/d.).

Nos séculos XVII e XVIII, a razão e a ciência ganharam importância como uma maneira de pensar a verdade e a veracidade da verdade, o pensamento científico racional consolidou-se. A própria percepção de um mundo “objetivo”, real e fora da intervenção humana constrói-se gradualmente junto com o predomínio da perspectiva unilocular na Europa do século XVI enquanto o sistema de representação objetiva e portanto, verdadeira, da realidade visível. “Este sistema [...] procurava obter uma sugestão ilusionista de profundidade com base nas leis objetivas do espaço formuladas pela geometria euclidiana” (Machado, 1984, p. 63).

A invenção ganhou assim, outras influências. No momento em que para se conhecer o mundo e a sua verdade, seria necessário olhar objetivamente para a realidade empírica que parecia se oferecer aos sentidos, e registrá-la com cálculo e medidas, a noção de imaginação –

que não aparecia muito quando se falava de invenção poética – começou também a entrar na questão. No século XVII, alguns dicionários literários apresentavam explicitamente a associação da invenção com imaginação, definia-se agora que inventar seria tanto encontrar alguma coisa, quanto ter imaginado alguma coisa (Martel, s/d.). A invenção vai além da noção anterior que seria reunir elementos já prontos e passa a envolver a imaginação, uma ideia ficcional. O achado pode ser agora também algo imaginado. Uma ideia pejorativa ainda presente hoje de que algo inventado poderia ser apenas ficção e inverdade, procede dessa concepção que une invenção à imaginação.

A entrada da imaginação no conceito ‘invenção’ acarreta uma certa dicotomia, uma certa divisão: a invenção imitativa e a invenção poética imaginativa, ambas invenção. Só que agora, a invenção vai usar uma memória ativa para produzir combinações novas. Deixou-se o dom da ficção e fantasia aos poetas e ao inventor, a descoberta e imitação. A invenção pela imaginação torna-se aqui uma imaginação ativa, usa uma memória, garimpa elementos de memória. Mas persiste a ideia de que “a invenção consiste em saber fazer combinações novas”, citando Pascal (Martel, s/d.).

A noção de criação começa a emergir com mais força. Criação mantinha-se reservada aos atos de Deus. Nessa época, porém, também havia a valorização do ser humano pelos filósofos humanistas, transpunha-se o sentido do divino para a humanidade. A noção de criação divina foi transposta como um dos atributos do ser humano. O homem pode ser criativo, ele pode criar alguma coisa do nada, pode ser um criador original de alguma coisa. O conceito de imaginação começa a escapar das asas da invenção e se articular com essa noção de criação, transposta das ações divinas para o homem.

No século XIX, a invenção se une definitivamente à ciência, as descobertas científicas e tecnologias foram chamadas de ‘invenção’ e se voltaram para resolução de questões e desafios. A imaginação se soltou da invenção fundindo-se com uma reação romântica ao mundo industrial; livrou-se do mundo científico e das invenções tecnológicas. O belo e bom estariam agora em imaginar coisas, em criar. Com a “criação”, vai-se para um outro espaço, utópico, imaginoso, com fábulas maravilhosas. No século XIX, se fortaleceu esta dicotomia: gênio seria o artista criador cheio de imaginação e o inventor seria o cientista ou técnico que descobre

o mundo real, busca coisas úteis, elabora técnicas a serviço de algum objetivo, para solucionar problemas. O inventor acabou se ligando à série das atividades da tecnologia e da ciência, e por isso, muitas vezes foi desqualificado pelos artistas criadores adeptos de uma arte considerada “pura”, desvinculada da utilidade.

Mas, nessa mesma época, os críticos de arte, escritores e outros artistas começaram a dar importância ao trabalho, ao esforço quase artesanal de produzir obras de arte. Antes de tudo, se preocuparam com o processo de fazer, e às vezes, nem muito com o resultado. Balzac dizia: “sem trabalho a imaginação é estéril” (Martel, s/d.). O trabalho seria domesticar a imaginação. Os escritores deram muita importância ao trabalho literário, fazer, escrever, anotar situações para uso posterior, estudar. Também, junto com os demais artistas, começaram a usar a palavra “produção”: produção literária, produção artística. A produção implicava trabalho, trabalho minuciosos, artesanal, destinado a resolver problemas de forma e expressão na arte, procedimento que caracterizava a atividade prática dos inventores.

No século XIX, em torno de 1836, a câmera escura, um instrumento ótico dos artistas e cientistas desde o Renascimento para obtenção imediata da perspectiva, se combinou com as placas sensíveis à luz, recém-descobertas pela química, e obteve-se assim a fotografia, um meio de fixar em duas dimensões o reflexo luminoso de algo fora da câmera. “A invenção da fotografia representou, portanto, o cruzamento de duas descobertas distintas no tempo e no espaço” (Machado, 1984, pp. 31-32). A fotografia foi capaz de cristalizar a percepção de um mundo objetivo, fora da câmera e reproduzível visualmente no suporte fotossensível. Nela parecia que o mundo praticamente se auto-representava verdadeiramente. Um terceiro elemento confluía para a invenção da fotografia: uma demanda popular por imagens, fenômeno crescente desde o século XVIII, e que vinha sendo suprida pela difusão de técnicas de gravura, em metal e litografia (Fabris, 1991, p. 12).

No final do século XIX, as invenções haviam mostrado seu caráter transformador na vida humana e invenção se tornou um conceito de uma vertente da ciência social francesa, no caso, utilizado por Gabriel Tarde (1843-1904) como um indício das transformações sociais. Para este, os vínculos sociais baseavam-se na imitação – transmissão de crença e vontades de um indivíduo a outro, entre grupos – e modificados pelas

invenções de padrões sociais, valores e comportamentos, além de objetos. Invenção social resultaria da intervenção pessoal de algum indivíduo em relação a diversas séries imitativas que atravessavam sua vida, “a leis da invenção pertencem essencialmente à lógica individual.” (*Tarde*, 1921, p. 412). O valor das invenções sociais dependeria da resolução de um problema ou manifestação de alguma experiência e, também, pela força dos efeitos do novo fluxo imitativo que poderia iniciar.

No século XX, a arte é reinventada enquanto “invenção” pelos procedimentos dos artistas das chamadas vanguardas, como a apropriação de objetos por Duchamp, entre outros; a escolha dos elementos para compor colagens e combinados; o destaque dado aos *objects trouvés* (objetos encontrados), que são retirados de seu contexto usual e incorporados no campo da arte. Nesse sentido, fazer arte tornou-se também uma ação para mudar o valor das coisas e os comportamentos. Uma parte dos artistas plásticos de vanguarda deixou de ser reativa às descobertas tecnológicas, as quais assustaram muitos artistas do século XIX, e as utilizaram em suas invenções logo nas primeiras décadas do século passado. Não apenas o cinema e fotografia passaram a contar com artistas, mas muitos artistas reinventaram a tecnologia colocando-a a serviço de ideias e procedimentos estéticos inéditos e inusitados, como, para dar exemplos, Naum Gabo e suas esculturas cinéticas, Calder e os móveis motorizados, Moholy-Nagy e esculturas com luz elétrica, além de Duchamp, com os discos óticos, entre outras obras e projetos. Outros artistas modernos investiram, porém, em outras fontes de invenção, sem relação com a “simbiose arte e máquina”, mostrando não haver apenas um único percurso para o exercício experimental da arte (Davis, 1974).

Os inquietos artistas das vanguardas aproximaram-se de pensadores que buscavam outros caminhos, destacando-se nesse caso o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, pois “a antropologia encontrará um lugar especial, funcionado como ponte entre as novas tendências e o mundo exótico do Outro: o selvagem, o primitivo, atraído do ponto de vista estético e sociológico, atestando possibilidades de outras existências, longe e alheias ao capitalismo, à ciência e ao humanismo” (Passetti, 2007, p. 17).

Por sua vez, o tema da colagem, invenção da arte do século XX, é incorporado na antropologia, quando [Lévi-Strauss] apresenta sua noção de bricolagem, [que seria], enquanto forma, aproximada do pensamento mítico (Passetti, 2007, p. 17). O pensamento selvagem se aproxima também

dos procedimentos artísticos. Especificamente em relação à arte, Lévi-Strauss a considera “a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico: pois todos sabem que o artista tem algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, ele confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, um objeto de conhecimento” (Lévi-Strauss, 1976, p. 43).

Em relação à invenção em geral, para Lévi-Strauss, esta seria o processo em que “um indivíduo dá mais do que recebe” no domínio da cultura (Lévi-Strauss, 1982, p. 70), exatamente pelas novas e transformadoras combinações que um indivíduo elabora “a mais” do que recebe pela educação e imitação no decorrer da sua vida. Muitas vezes, uma invenção não é imediatamente reconhecida pela cultura, ao se avançar para além do conhecido e do reiterado, a invenção mostra ter também uma característica de excesso.

Ainda no século XX, especialmente com Ezra Pound, a noção de invenção surgiu como critério para avaliação da arte literária, podendo e estendida aos demais gêneros de arte. Em dois livros: *Como Ler* e *ABC da Literatura*, publicados respectivamente em 1928 e 1934, Pound apresentou uma classificação dos artistas a partir dos efeitos de sua produção. Um artista pioneiro seria o inventor, por desbravar um novo processo artístico ou uma linguagem, por fundar um estilo. Depois, na sequência dessa classificação, surgiria o mestre, capaz de aperfeiçoar as invenções transformando-as em obras-prima. Após esse ápice inventivo, do inventor e do mestre, a qualidade da arte dentro de um estilo ou forma de expressão declinaria. Desse modo, surgiriam nessa sequência, o “diluidor”, aquele que começaria a copiar o estilo; os “bons escritores”; os “beletristas” e por fim os “lançadores de modas transitórias” (Pound, 1988, pp. 35-36). Pound afirmava também que “os grandes poetas são os melhores fabricantes (*fabbrri*)”, no sentido de estudo, esforço, trabalho no ofício poético, não da inspiração ou da imaginação, cujo resultado é também tornar novo o que se encontra na própria arte.

O processo de fazer, de fabricar, exercita a invenção, pois nesse processo que se escolhem os elementos e os arranjos a serem usados. A antiga idéia do *inventio* da retórica clássica retorna na arte com essa valorização do processo ativo do trabalho artístico, pois aqui se destaca o momento em que se fazem as escolhas e esse é o momento privilegiado da invenção. As questões acarretadas pela utilização de máquinas

resultantes da invenção científica em processos ligados à imaginação e “inspiração criativa”, com destaque para a máquina fotográfica, mas sem deixar de lado o cinematógrafo, apresentado publicamente em 1895, também confluíram para a reinvenção da invenção na arte.

Por outro lado, considerar que uma obra resulte de uma “criação” procedente de uma natureza inspiradora não leva em conta os fluxos imitativos sociais e culturais que atravessam um autor na construção de um trabalho de arte. Segundo Hélio, “O estado de invenção é profundamente solitário, mas ele é profundamente coletivo” (Oiticica Filho e Vieira, 2009, p. 243).

“As pessoas normais se transformam em artistas plásticos, eu não, eu declancho. Eu não me transformei em um artista plástico: eu me transformei em um declanchador de estados de invenção” (Oiticica Filho e Vieira, 2009, p. 234) – ao se afirmar um “declanchador” e não mais um artista, Hélio Oiticica “transcreveu” o verbo “declanchar” em português a partir da palavra em francês *déclencher*, cujo sentido é destravar, provocar. *Déclancheur* (declanchador) significa também o disparador da máquina fotográfica.

O sentido da invenção chegou em Hélio Oiticica, como foi dito, também pela via de seus amigos escritores, Décio Pignatari e os irmãos Campos, editores da Revista Invenção (1962-1967), cuja destacada referência era o poeta Ezra Pound. Para Hélio, “invenção é invenção”. Em 1979, formulou com clareza que “invenção é o que não pode ser diluído e o que não será fatalmente diluído” (Oiticica Filho e Vieira, 2009, p. 234). Afastou-se da linearidade poundiana de um processo inventivo que se enfraqueceria ao ser imitado e diluído ao longo de uma sequência temporal e assim, afirmou a potência viva de uma invenção, “é a primeira vez que estou formulando isso desse jeito: antigamente a invenção, depois dos inventores viriam os mestres e os diluidores, quer dizer a invenção seria fatalmente diluída. Agora não, a invenção é aquilo que está imune à diluição.” A imitação e os novos fluxos imitativos gerados por uma invenção jamais a enfraqueceriam pois, “a invenção propõe uma outra invenção.” A partir de uma invenção surge uma cadeia de novas posições, inovações, fundadas na vivência, na experiência e nas consequências amplas dos efeitos daquela. Com Hélio Oiticica, a visão de Pound de uma invenção original que se degenera ao longo de uma série temporal, cede a

uma noção de invenção que permanece viva e vibrante ao longo de uma série em que uma invenção gera outra invenção, pois o fio que conduz a seqüência é a experimentação.

A atitude experimental permite o ato de inventar e ao mesmo tempo, a avaliação dos efeitos, das consequências. Uma invenção dá em outra invenção; ela é imune à diluição, é uma invenção que traz outra invenção, sem saber de antemão o que se faz e onde vai desembocar a série, pois como diz Hélio: “eu não sei o que eu faço, porque cada coisa que eu faço, é que me estabelece a referencia do que estou fazendo alguma coisa, se as coisas estão sendo feitas, isto é inventadas, inauguradas, elas estão inaugurando, cada vez uma situação, uma realidade nova” (Oiticica Filho e Vieira, 2009, p. 240).

A diluição perturbava-o enquanto aspecto do apaziguamento de uma força que só uma invenção baseada na experiência e na vivência poderia manter. Entre as vias da diluição de uma proposta inventiva há o plágio, há cópias imitativas que captam da invenção uma fórmula ou modelo, destituídos de seu impulso experimental. Ao mesmo tempo, a diluição apenas reitera a importância de se mostrar atualizado ou “bem informado” para fins competitivos, conduta “sem nenhuma ligação com Inventar Descobrir Experimentar” (Oiticica, apud Carneiro, 2008, p. 205). A Hélio importavam elementos que não se diluíam, elementos experimentais e vivenciados que sustentariam a obra como “coisa nova”. Este é o sentido de “inventar descobrir experimentar” atitudes que escapam das capturas pois decorrem da experimentação e propiciam experiências reais, em corpos reais.

Um inventor não tem modelos, nem deveria ter intenção de gerar um modelo, mas sim de gerar outra invenção, ou o desdobramento em outra forma inventiva, consequência da primeira, em que se ativam virtualidades. Uma invenção até pode inspirar um modelo, usado por diluidores e lançadores de moda, que apenas “criam” em uma formulação imitativa, sem que tenham trabalhado para fazê-la, muito menos experimentado os riscos de inventar. Mas fórmula não é a invenção. Os inventores estão aptos a desmontarem os modelos, mesmo os de sua autoria. A invenção é imune à diluição pois estão contidos na obra inventiva e na atitude iconoclasta do inventor, os elementos virtuais da sua destruição enquanto modelo.

José Oiticica Filho chegou à atividade fotográfica por demandas da ciência em 1941. “Ao contrário dos eruditos em geral, suas atenções sempre se voltaram para a pesquisa, para a aventura das descobertas, devido a um ceticismo inato na sua personalidade, o que levava a novas procuras e a um incessante pesquisar nos campos mais diversos do conhecimento” (Oiticica, 1998, p. 14). Com a fotomacrografia buscou aprimorar o registro da dissecação dos corpos dos insetos que coletava, antes, feito por meio de desenhos que ele mesmo esboçava com gestos precisos e detalhistas. A fotografia livrou a hesitação da mão em relação ao que se mostrava à vista e pôs a precisão na capacidade do olho da câmara em selecionar e copiar o que estava ali em frente, obviamente dentro das condições de luz, ângulo e foco facilitadas e manuseadas pelo fotógrafo-cientista. (Figura 2)

Passou a fotografar como atividade artística reconhecida em 1942. Seu aprendizado nas técnicas científicas da fotomacrografia mostrou a importância da escolha das lentes, a iluminação e a posição do modelo, no caso, minúsculo, para que a máquina bem reproduzisse detalhes do inseto ou de microscópicas partes do inseto. Quanto à fotografia artística, o trabalho maior e mais minucioso ocorria depois, no laboratório, com a escolha dos negativos, a revelação e viragem, – viragem são as operações com banhos químicos que modificam a tonalidade da foto. Não bastava disparar o botão da máquina, na arte e na ciência, era preciso extrair o máximo do meio técnico.

Neste ano de 1942, apresentou-se pela primeira vez em um salão internacional de fotografia, em Montevidéu com a foto *Luz Dançante* (Figura 3). Sua iniciação na arte fotográfica ocorreu com trabalhos de inspiração pictorialista, estilo em que as fotos buscavam criar efeitos de beleza clássica figurativa similares à pintura, com neblinas, crepúsculos, dramaticidade na luz, tendência que acompanhava a arte fotográfica desde sua invenção no século XIX. “Era o afã de dar à fotografia o estatuto de arte contra a ideia de ser técnica documental mecânica. [...] Negando o potencial da materialidade da fotografia, os pictorialistas quase sempre buscavam fazer quadros” (Herkenhoff, 1983, p. 11).

Um procedimento característico do pictorialismo era lidar com o meio técnico para dar à foto o estatuto de pintura. Contudo percebe-se em JOF uma atenção redobrada nesses meios, com foco na extração de suas potencialidades, buscando neles os efeitos desejados. Em uma

premiada foto, exposta em 146 salões, intitulada *O Kiosque* (Figura 4) de 1946, característica da série Pictórica, “a iluminação dominada de alguns volumes foi trabalhada, [ao se estabelecer] uma luz lateral visível em áreas verticais, no caso troncos de arvores” (Herkenhoff, 1983, p. 11). O processo de elaboração da foto foi assim explicado pormenorizadamente:

A fotografia intitulada *O Kiosque* foi tirada em Friburgo, estado do Rio, no Parque São Clemente, em 25 de agosto de 1945, às 7 horas da manhã. Chapa Ilford FP3, com máquina reflex Rubyette 6x9, lente Dallmeyer 4 polegadas de distância focal, f/8, 1/50, sem filtro. Negativo revelado em Kodak D23, 10 minutos, 22'. Cópia em Opal G, revelada em glicínio. A parte inferior da cópia, à direita, foi exposta com o dobro da exposição total, para equilíbrio das tonalidades e outras manipulações de menor importância foram feitas durante a ampliação. Foram experimentadas diversas viragens. A cópia de São Paulo (uma das melhores que executei) é uma combinação da viragem Nelson com viragem a selênio. Porém a maioria das outras cópias foi virada em selênio, por um processo que julgo original.⁴

O processo de realização de outra fotografia premiada e publicada na Holanda, *O Túnel* (Figura 5) de 1951, foi assim descrito em carta para o diretor do periódico holandês *Focus*

Minha foto *O túnel* é uma combinação impressa a partir de dois negativos, o primeiro negativo dos trilhos e do túnel foi feito quando eu voltava de uma viagem ao estado de São Paulo, no Planalto. Ao retornar ao Rio, uma cidade ao nível do mar, precisamos passar por diversos túneis. Como eu estava no último carro, como sempre faço para tirar fotos, vi os reflexos dos trilhos e tive a ideia que uma foto original e artística poderia vir disso. Assim comecei a fotografar cada túnel [...] Quando eu obtive os negativos do túnel, percebi que a entrada do túnel, ou a saída, não se adequava à qualidade pictórica de um trabalho pictórico criativo. Assim, depois de uma longa pesquisa por meu estoque de negativos cheguei à conclusão que aquele que você viu na minha foto era o melhor. Acontece que este negativo é parte de outra fotografia mostrada no *Salão Focus*, de 1948, intitulada *Manhã Mística*, cujo nome foi traduzido em seu catálogo por *Neblina*. Penso que a combinação é efetiva pois a foto *O túnel* tem tido grande aceitação em vários salões.⁵

4 Carta de José Oiticica Filho ao Diretor da Revista Íris, de 6/2/1947. Projeto HO.

5 Carta de José Oiticica Filho ao Diretor da Revista Focus, de 16/12/1952. Projeto HO. Em inglês no original (tradução da autora).

As descrições dos procedimentos inventivos demonstram as minúcias do processo de invenção: a ideia, as escolhas, o trabalho artesanal, as hesitações, a avaliação dos resultados, a adequação destes ao que se vislumbrou inicialmente como motivação para realizar uma obra. Ao mesmo tempo, em suas fotos, os enquadramentos e a composição no retângulo eram também feitos com cálculos matemáticos, devido a seu especializado conhecimento em avaliar a harmonia das medidas dessa forma geométrica⁶ (Figura 6). Apresentar alguns de seus procedimentos nesse artigo busca mostrá-los como indicações de que, como afirma Hélio Oiticica, “não existe ideia separada do objeto, nunca existiu, o que existe é a invenção”(Oiticica Filho e Vieira, 2009, p. 227).

Na foto *Um que passa* (1953) (Figura 7), observa-se uma virada para outras questões estéticas ao se constatar a organização do espaço no retângulo por uma luz construtiva e menos sugestiva e dramática como em muitas outras fotos (Fabris, 1998, p. 75). O impulso para descobrir novos mundos levou-o para novas experiências. Em meados da década de 50, usando os tais meios técnicos que o classificavam como fotógrafo pictorialista, JOF iniciou experiências abstratas, próximas ao concretismo (Figura 8) e reunidas nas séries *Formas* (Figuras 6 e 9), de 1954, *Paredes de Ouro Preto* (Figura 10), de 1955, e *Abstrações* (Figura 11), de 1957. Nas duas últimas séries realizou experiências artísticas com a fotomacrografia.

Por outro lado, além de seus artigos sobre entomologia, José Oiticica Filho publicava regularmente, desde 1947, artigos sobre fotografia, tanto instruções de uma perspectiva técnica, quanto comentários críticos sobre exposições e arte fotográfica em geral. Não guardava para si suas descobertas, procurava ensiná-las a quem se interessasse. Portanto, disponibilizou grande parte de seu conhecimento e procedimentos diversos em revistas de divulgação científica, como *Ciência Para Todos*, *Flores do Brasil*, com detalhada descrição das etapas para, por exemplo, a produção de “fotografias de flores sob um ponto de vista puramente decorativo e de fantasia” (Oiticica Filho, 1954b, pp. 19-26).

No discurso feito na abertura da sua exposição individual na sede do *Foto-Cine Clube Bandeirante* em São Paulo, em 1954, JOF afirmou; “Sou o maior insatisfeito com a obra realizada [...] sempre insatisfeito, sabendo

⁶ Em 1954, na ocasião da sua primeira exposição individual em São Paulo, no *Foto Cine Clube Bandeirantes* do qual era membro, realizou a palestra “Análise harmônica de um retângulo”.

ser prisioneiro de uma máquina fotográfica teimosa em copiar em vez de criar. Sabendo ser prisioneiro de um meio de expressão algo limitado em suas possibilidades como o é uma folha de papel clorobrometo. Daí a minha luta procurando dominar o meio pela técnica para poder estampar num retângulo de papel algo de estético [...] Luta vã, bem sei, a eterna luta do artista [...] a eterna luta do espírito procurando dominar a matéria” (Oiticica Filho, 1954a, pp. 19-20).

O discurso “espírito dominar a matéria” foi apontado como um tema passadista, pois “evoca o debate oitocentista sobre a imagem técnica” (Fabris, 1998, p. 72). No entanto, esse alegado embate entre “espírito e matéria” resulta da própria concepção de “criação” utilizada por JOF: a de uma inspiração que precisa dominar o inerte mundo material para se realizar. Por outro lado, na comunicação de José Oiticica Filho aparece implícita também outra dicotomia: o meio tecnológico a ser dominado pela técnica artesanal do artífice: “dominar o meio pela técnica”, a matéria dominada pela própria ação material de um corpo em função de uma intenção. Em *O Túnel*, a ideia que desencadeou o processo descrito na carta foi um vislumbre momentâneo do reflexo fugidio de luz nos trilhos e ficou evidente na carta qual luta ele empreendeu para obter o que quis fazer. Não bastava clicar a máquina no momento certo e captar o que foi entrevisto, mas era preciso apresentar a sensação que o motivou a construir a imagem. Esta construção seria a atividade artística: mostrar a vibração de um instante luminoso e as virtualidades que este carrega. A luta efetiva-se também no corpo a corpo dentro do laboratório, a invenção resulta disso também.

A sua própria insatisfação e inquietude são avaliadas como o grande ponto em comum com os colegas do *Foto-Cine Bandeirantes*, cujos outros méritos seriam o respeito à individualidade e ausência de líderes ou condutores. “O homem que cria e, portanto, pensa, é essencialmente ele mesmo, um indivíduo em si e por si, que marcha sobranceiro em busca da meta a atingir. [...] O impulso criador não admite senhor, não pode ser escravo, é ao contrário um destruidor de ídolos, é um iconoclasta cem por cento.” (Oiticica Filho, 1954a, p. 20). Cabe lembrar aqui a ascendência e a vida anarquista na formação dos Oiticica. A coragem de experimentar e consolidar o próprio caminho apesar de adversidades, necessária à prática da liberdade, era atitude valorizada e estimulada no comportamento do dia a dia. O pai de JOF, José Oiticica (1882-1957) anarquista, assim

afirmava: “Só o indivíduo tem o direito de dirigir seu raciocínio, regular sua linguagem, enfrentar seu estilo, moderar seu juízo, orientar sua ação. [O anarquismo] repele o regime carcerário do capitalismo, condena as fábricas de doutores, padres, militares, homens vazados num molde único, manequins talhados num só modelo, manipanços cujo enchimento é a mesma palha seca. Só o indivíduo conhece seus caminhos” (Oiticica, 1929).

Em 1954, os filhos de José Oiticica Filho, Helio e César, começaram o curso de pintura de Ivan Serpa e no ano seguinte já expunham trabalhos, caracterizados por formas geométricas ortogonais em cor, na 2ª Exposição do Grupo Frente no MAM-RJ. Iniciou-se uma conversa artística, e a sucessão de obras de JOF evidenciou uma aproximação deste ao movimento concretista do qual seus filhos faziam parte.

Os procedimentos descritos em *O Túnel* foram aprimorados para resolver outras questões, ligadas à composição formal inicialmente trabalhadas nas citadas séries anteriores, desse modo, se desdobrou a série *Derivações* (Figuras 12 e 13). Esta série nomeou as imagens resultantes de uma combinação de negativos de uma imagem fotografada que assim passava por uma série de interferências.

Tanto na série *Derivação*, quanto *Recriação*, o negativo é trabalhado para que liberem novas formas e aspectos mediante inúmeras combinações. “Assim ao tirar uma fotografia, o negativo obtido tem potencialmente a propriedade de me dar inúmeras imagens. Depende agora do artista pesquisador o resultado final a atingir” (*Jornal do Brasil*, 28/8/1958). O negativo pode ser copiado em transparência e assim tornar-se um positivo transparente o qual pode servir de negativo para cópias em papel opaco. (Figura 19). Nas *Derivações*, os negativos e positivos tem alguma referência a objetos externos. Nas *Recriações*, alguns negativos são produzidos com pinceladas, colagens ou com fita adesiva, e muitas vezes, copiados direto no papel fotográfico, podendo ser posteriormente trabalhados em positivo e negativo. E, segundo JOF, consistem em “criação original e de minha autoria” (*Jornal do Brasil*, 28/8/1958).

Por volta de 1957, José Oiticica Filho começou a pintar, projeto que acalentava há alguns poucos anos, desde que seus filhos começaram com

as aulas de pintura.⁷ No início, as pinturas funcionavam como atividade acessória aos fotogramas; depois vieram as *Pinturas Geométricas* (Figura 14), as quais foram associadas a uma nova série envolvendo fotografia (ou além da fotografia...): *Recriação* (Figuras 15, 16 e 17). No entanto, muitas pinturas derivaram da aplicação de técnicas da *Recriação*, “com combinações de positivo e negativo como motivo de pintura.(...)É uma nova aplicação do processo de *Recriação*. Aliás, na pintura, há ainda a possibilidade de fazer modificações que na fotografia é impossível fazer” (*Jornal do Brasil*, 28/8/1958). Por outro lado, declarou não encontrar diferença entre as *Recriações* feitas como pintura ou como fotografia. Pouco depois, passou da pintura geométrica para a construção de relevos de madeira (Figura 18). Segundo Helio, aqui seu pai atingira uma fase, “onde a cor e o espaço visual passam a ser problemas” para as pesquisas estéticas. “O problema plástico que os envolve (os relevos) ainda é de grande atualidade (cor-luz, quadro-objeto, espaço ilimitado) e são, sem dúvida, obras impares” (Oiticica, 1998, p. 15).

A posição firme de José Oiticica Filho frente à sua prática artística aparece claramente na entrevista para o *Jornal do Brasil* em 1958, intitulada *Fotografia se faz no laboratório*. A entrevista abriu uma polêmica, pois JOF criticou Cartier Bresson, Fulvio Roiter, e o que ele denominou de foto reportagem. “Tende-se mesmo hoje a intitular de arte fotográfica o que na minha opinião é apenas reportagem fotográfica como são os trabalhos de Cartier-Bresson. O fotógrafo retrata crianças aleijadas, casas em ruínas... é o neo-realismo fotográfico como ficou denominado! Mas o que há ali de expressão pessoal, de criação, de arte enfim?” (*Jornal do Brasil*, 28/8/1958). Além disso, as possibilidades de composição dentro do retângulo estavam esgotadas, e o fotógrafo que ainda insistisse em compor suas imagens dentro dele “apenas se repete, academiza-se” (*Jornal do Brasil*, 28/8/1958).

A noção de criação usada por JOF seria uma ação pessoal, uma expressão pessoal mediante minuciosos trabalho, pois a coisa fotografada existe “fora” da ação do artista, é criação de outro ou da natureza. “A coisa fotografada não é uma criação minha, isto é, é uma coisa já existente criada por outrem. Exemplo: fotografia de paisagens, de barcos,

⁷ “Ultimamente ando com vontade de pintar, mas ainda não me resolvi”. – declarou José Oiticica Filho em uma entrevista a alunas do colégio onde era professor de matemática no final de 1954, para o jornal “Traço de União-Revista das alunas do Colégio Jacobina”, dez. 1954, n. 2, ano XXXI.

de naturezas mortas, etc.” (*Jornal do Brasil*, 28/8/1958). Nem mesmo um registro em algum ângulo engenhoso seria suficiente para classificar uma foto como arte, arte definida como criação pessoal, pois “o que há de belo ou dramático (se é que há) vem do próprio fato e não do fotógrafo” (*Jornal do Brasil*, 28/8/1958). Nessa entrevista, o sentido de invenção aparece obscurecido sob a palavra “criação pessoal”, no sentido de superar as fórmulas esgotadas mediante trabalho individual e experimentações desconhecidas e portanto, inéditas. Estas são porém, características da noção de invenção apresentada por Hélio Oiticica.

Nesta entrevista, José Oiticica Filho falara de um lugar já fora das questões do seu meio de fotógrafo, como afirmou Fatorelli (2000, pp. 149-150), “sua inserção é, nesse momento, a de um fazedor de imagens em sentido amplo, que não mais se restringe à cultura do meio ou à celebração dos seus procedimentos específicos.” Nesse momento, pouco importava para JOF usar as formas como fotografia ou como pintura, apesar das diferenças dos dois meios, pois “o que interessa é o resultado” (*Jornal do Brasil*, 28/8/1958).

Em José Oiticica Filho encontra-se também uma indicação de que invenção não é qualquer ato do artista em usar os meios à sua disposição – “para mim, a máquina fotográfica, como os demais meios técnicos que entram no processo fotográfico tem o mesmo papel que o pincel, a tinta e a tela para o pintor, o que interessa é o resultado” (*Jornal do Brasil*, 28/8/1958) –, mas provem de uma escolha, de uma atitude. A invenção exige um deslocamento em direção à experimentação a partir dos meios que se encontram disponíveis e fazê-los avançar em novas descobertas.

A produção única de José Oiticica Filho amplia a compreensão da atitude experimental que marca os inventores. Em um comentário sobre a II Exposição Internacional de Arte Fotográfica da Associação Brasileira de Arte Fotográfica – ABAF, em 1955, momento em que ele começara experiências inéditas e demolidoras em relação à sua própria trajetória na fotografia, JOF declarou: “Olhem, vejam, comparem e procurem fazer algo diferente, não quanto à técnica, que, de um modo geral, é bem elevada. [...] Digo algo de diferente quanto à concepção, quanto à apresentação do assunto. Não se prenda ao ‘não pode’. Tudo pode ser feito, porém com gosto” (Oiticica Filho, apud Herkenhoff, 1983, p. 14).

“Eu não me transformei em um artista plástico: eu me transformei em um declanchador de estados de invenção.” Encontram-se aqui em

aliança. Hélio e José Oiticica Filho. Mostram que mais do que inventar isso ou aquilo, é preciso, apesar dos riscos, atirar estados de invenção, em que uma invenção gera outra invenção, e não se conformem em estilos ou linguagens. E que, inteiriços e firmes, estes estados de invenção se tornem mundos. Na arte e na vida. Inconsuteis.

Referências bibliográficas

AGUILAR, G. (2008). “Na Selva Branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos”. In: BRAGA, P. (org.). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo, Perspectiva.

CARNEIRO, B. S. (2008). “Cosmococa-programa in progress, heterotopia de guerra”. In: BRAGA, P. (org.). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo, Perspectiva.

COSTA, H. e SILVA, R. R. (2004). *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo, Cosac Naify.

DAVIS, D. (1974). *Art and the future*. 2nd. Printing. New York, Praeger Publishers.

FABRIS, A. (org.) (1991). *Fotografia: uso e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp.

_____. (1998). A Fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho. *Imagens*, Campinas, n. 8.

FATORELLI, A. (2000). José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira. *Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia*. Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação, Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 11, pp.141-158.

FIGUEIREDO, A. (2007). *Cronologia José Oiticica Filho*. Projeto HO.

HERKENHOFF, P. (1983). “A trajetória da fotografia acadêmica ao projeto construtivo”. In: OITICICA FILHO, J. *Ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro, Funarte.

LEVI-STRAUSS, C. (1976). *O pensamento selvagem*. 2 ed. Tradução de Maria Celeste Costa e Souza e Almir de Aguiar. São Paulo, Companhia Editora Nacional.

_____. (1982). *As estruturas elementares do parentesco*. 2 ed. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis, Vozes.

MACHADO, A. (1984). *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo, Brasiliense/Funarte.

MARTEL, J. (s/d.). *Invention*. Dictionnaire internationale des termes litteraires. www.ditl.info/arttest/art14890.php. Acessado em agosto de 2007. Disponível em: http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/INVENTIONInvention_n.html. Acessado em março de 2010.

OITICICA FILHO, C. e VIEIRA, I.(orgs.) (2009). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Azougue.

OITICICA, H. (1986). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco.

_____ (1998). Ciências das imagens: José Oiticica Filho. *Paparazzi*, v. 3, n. 18.

OITICICA, J. (1929). *Contra o sectarismo, Ação Direta*. Disponível em: <http://www.nodo50.org/insurgentes/textos/brasil/10contrasectarismo.htm>. Acessado em março de 2010.

OITICICA FILHO, J. (1938). Uma Nova espécie do gênero *Eacles* Hubner, 1920. *Memórias do Instituto Oswaldo Cruz*, Rio de Janeiro, 33 (2), pp. 281-290. Disponível em [http://memorias.ioc.fiocruz.br/pdf/Tomo33/tomo33\(f2\)_281-290.pdf](http://memorias.ioc.fiocruz.br/pdf/Tomo33/tomo33(f2)_281-290.pdf). Acessado em março de 2010.

_____ (1954a). Algumas fotografias de fantasia decorativas com flores. *Flores do Brasil: Revista da Sociedade Brasileira de Floricultura*. São Paulo, 1(2) outono, pp.19-26.

_____ (1954b). Discurso feito na abertura de sua exposição retrospectiva no Foto-Cine Clube Bandeirante. *Boletim Foto Cine*, Foto-cine Clube Bandeirante, 8(88), pp. 19-20.

PASSETTI, D. (2007). Colagem: arte e antropologia. *Ponto e Vírgula*, Revista do Programa de Estudos pós Graduados em Ciências Sociais da Pontificia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP, n. 1.

POUND, E. (1988). *A arte da Poesia*, trad. H.L. Dantas; J. P. Paes, 2.ed, São Paulo, Cultrix.

PROJETO HO (2007). *José Oiticica Filho: fotografia e invenção*. Catálogo de exposição.

TARDE, G. (1921). *Les lois de l'imitation: étude sociologique*. Paris, Librairie Felix Alcan.

Documentos

Carta de José Oiticica Filho ao Diretor da Revista *Íris*, de 6 de fevereiro de 1947.

Carta de José Oiticica Filho ao Diretor da Revista *Focus*, de 16 de dezembro de 1952.

Dedicatória de Hilda Hilst a José Oiticica Filho no livro *Roteiro do Silêncio*.

Depoimento de Lygia Clark a diversos entrevistadores, Hélio Oiticica incluído, gravado em fita magnética no Museu da Imagem e do Som, em 14 de setembro de 1979.

Jornal do Brasil, 28/8/1958.

Lagnado, L. (org.) Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural. Documentos digitalizados disponíveis em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>,

Manuscrito de Hélio Oiticica de 18 de janeiro de 1978. Projeto HO.

Traço de União - Revista das alunas do Colégio Jacobina, dez. 1954, n. 2, ano XXXI.

Figura 1: Desenho de genitália de inseto por JOF.

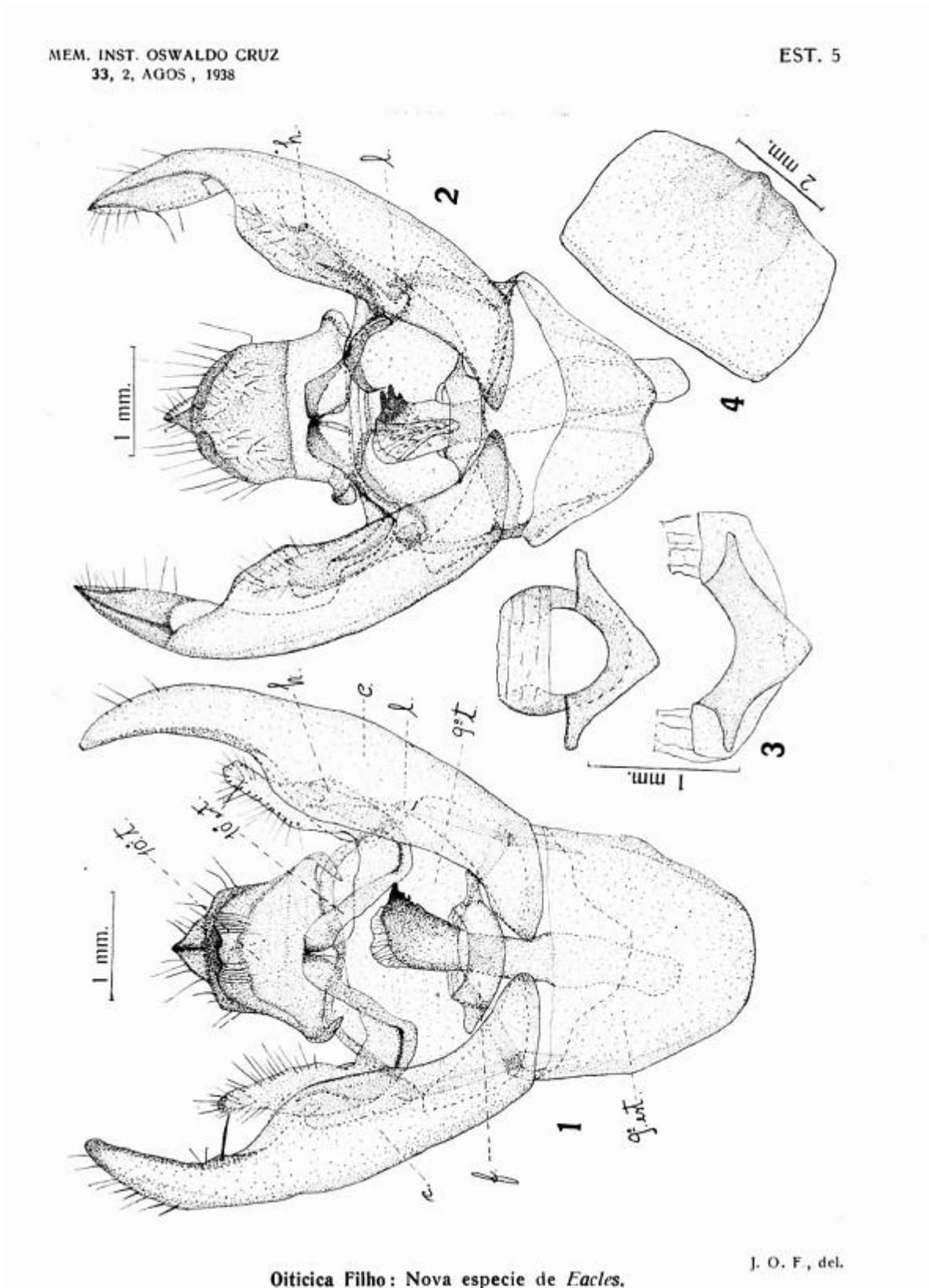


Figura 2: Genitalia da *Citheronia Mogya*

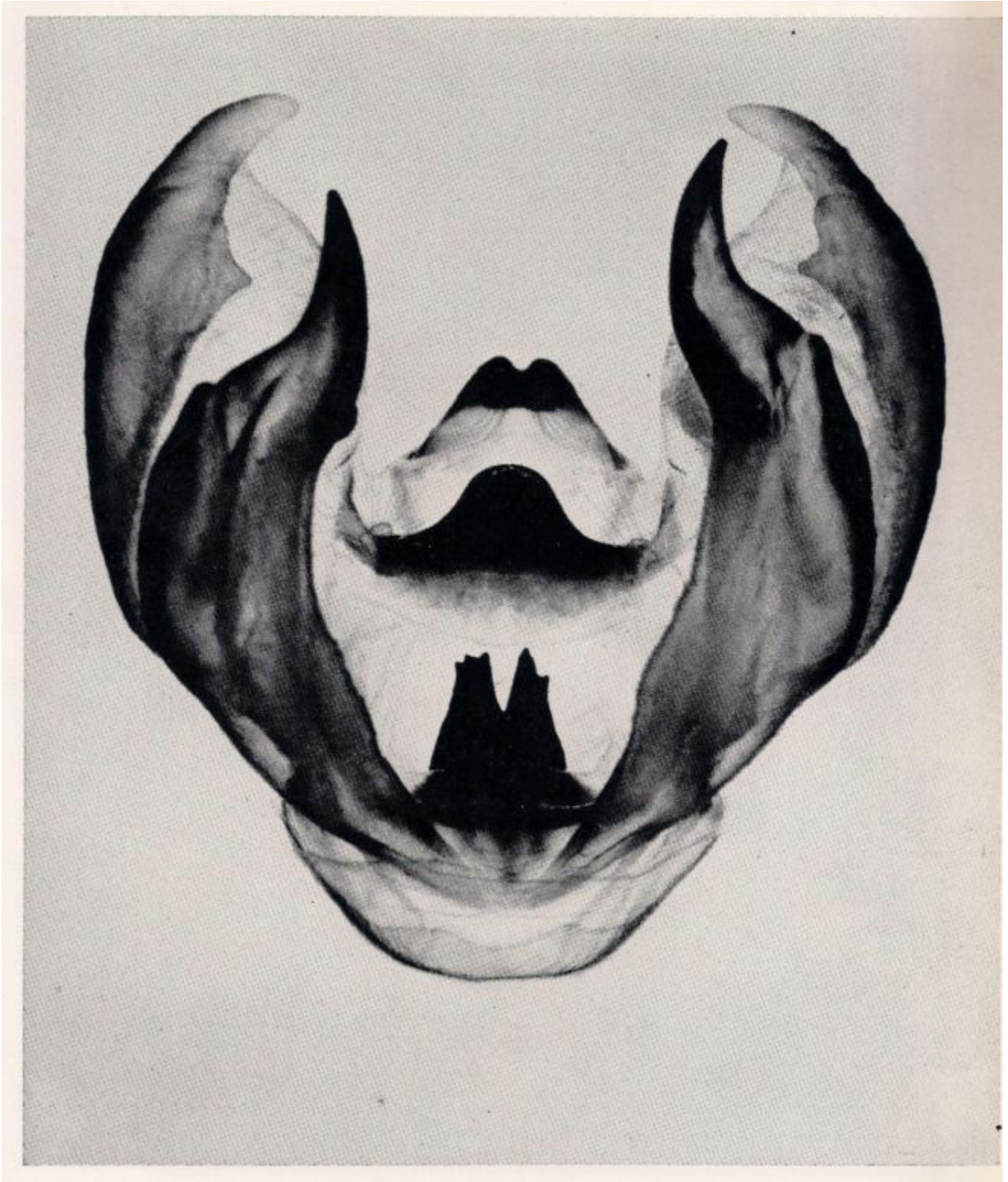


Figura 3: *Luz dançante.*



Figura 4: *O Kiosque.*

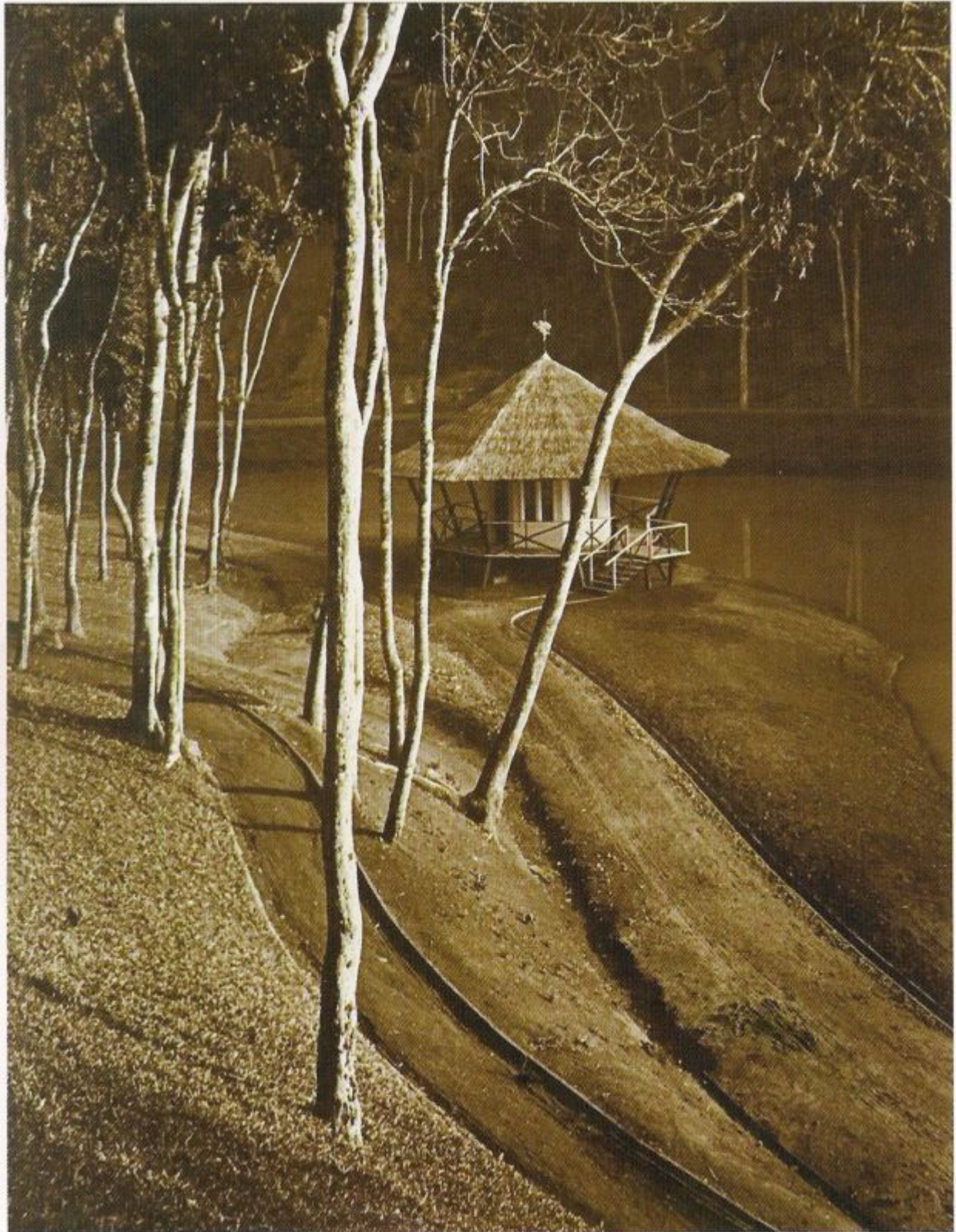


Figura 5: *O Túnel*.

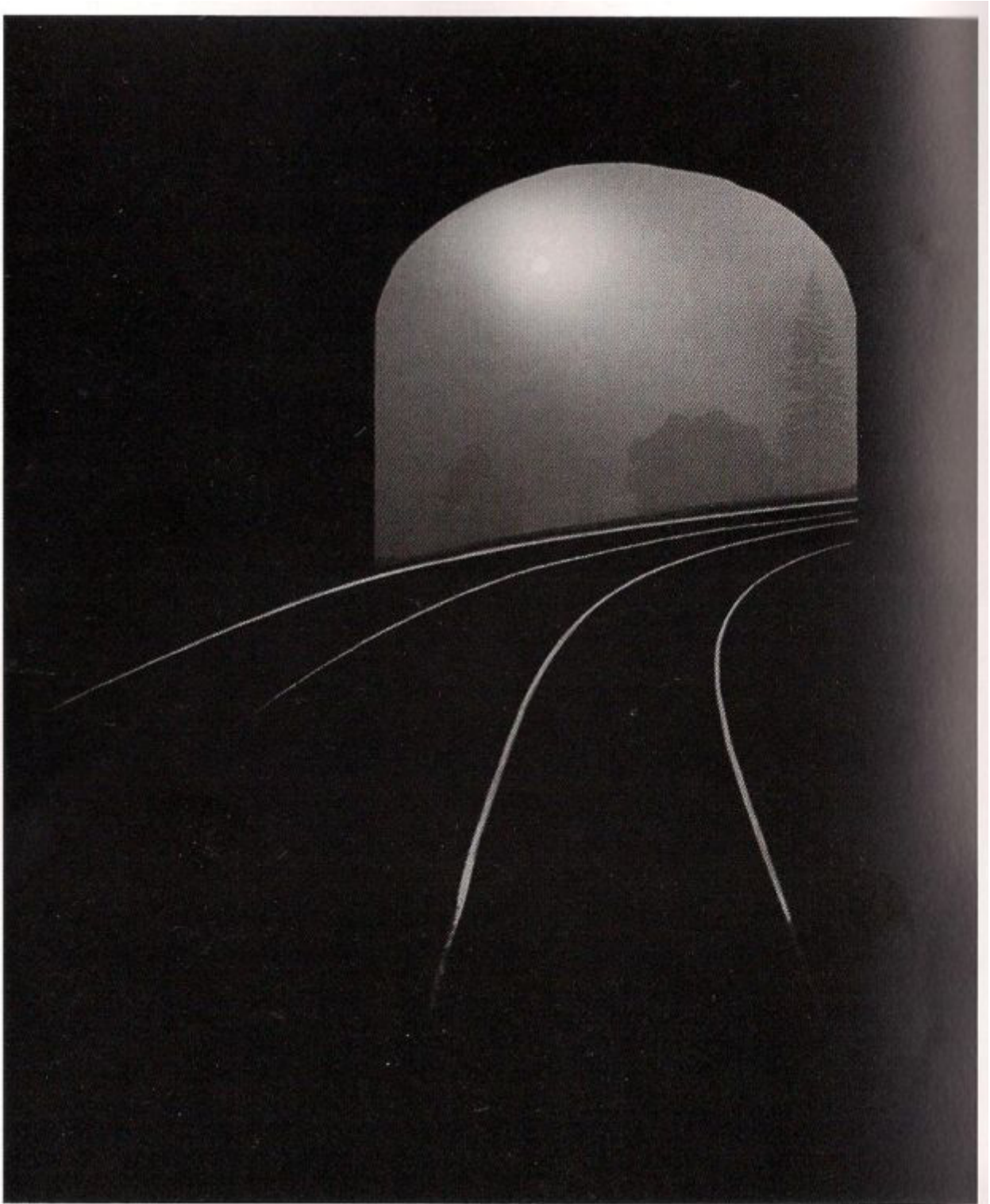


Figura 6: Máscara em celofane para montagem de Forma.

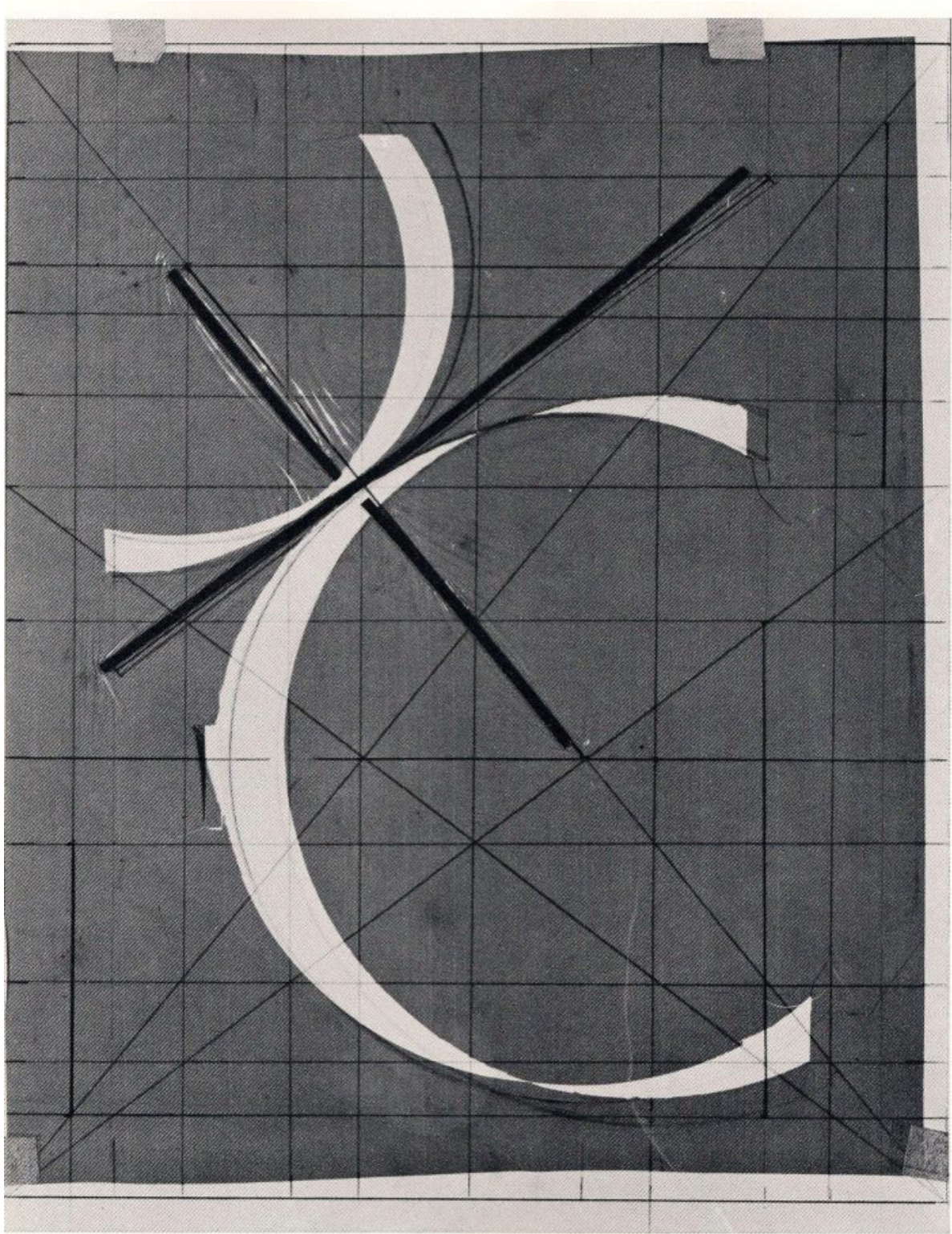


Figura 7: *Um que passa.*

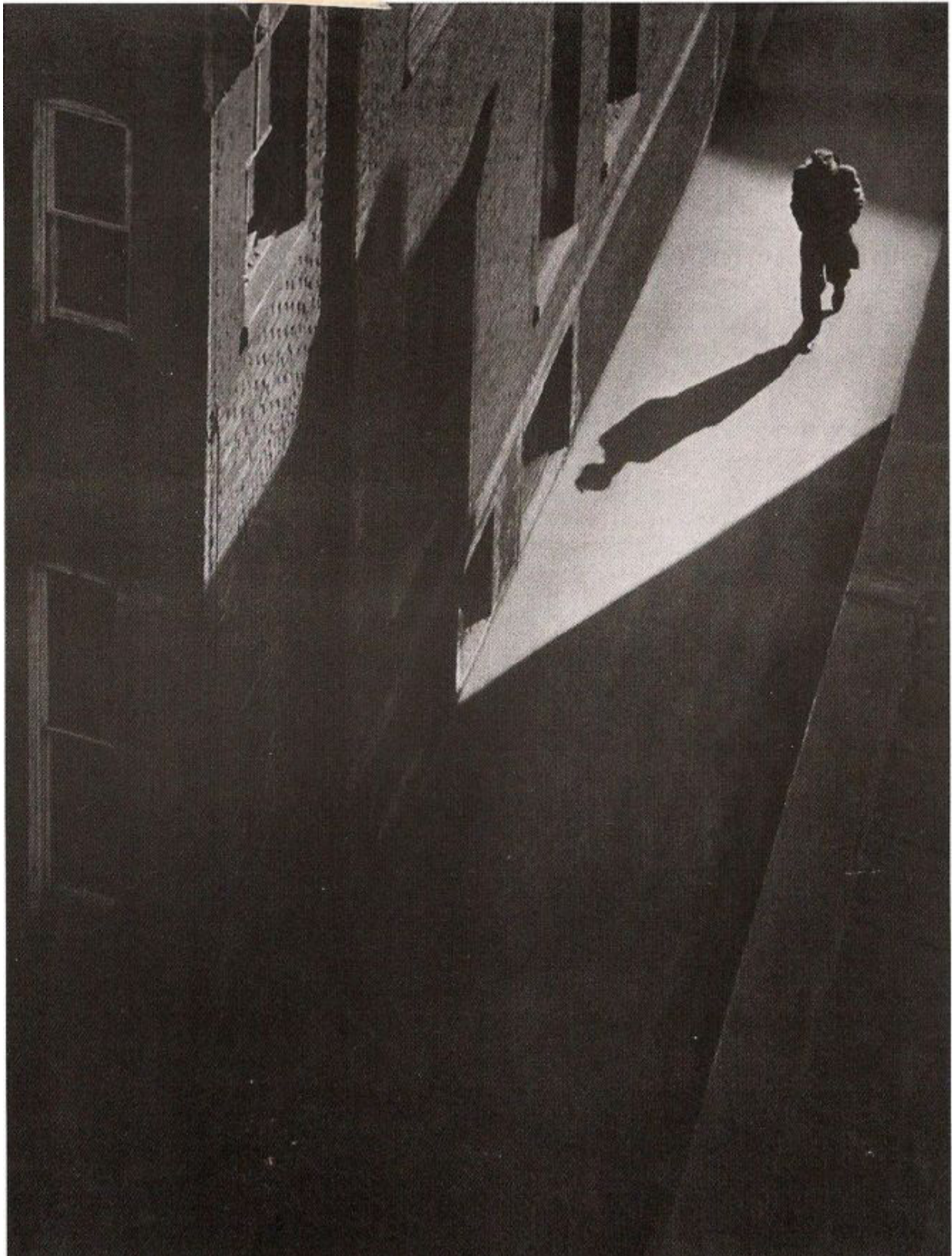


Figura 8: *Ovos em high tech.*

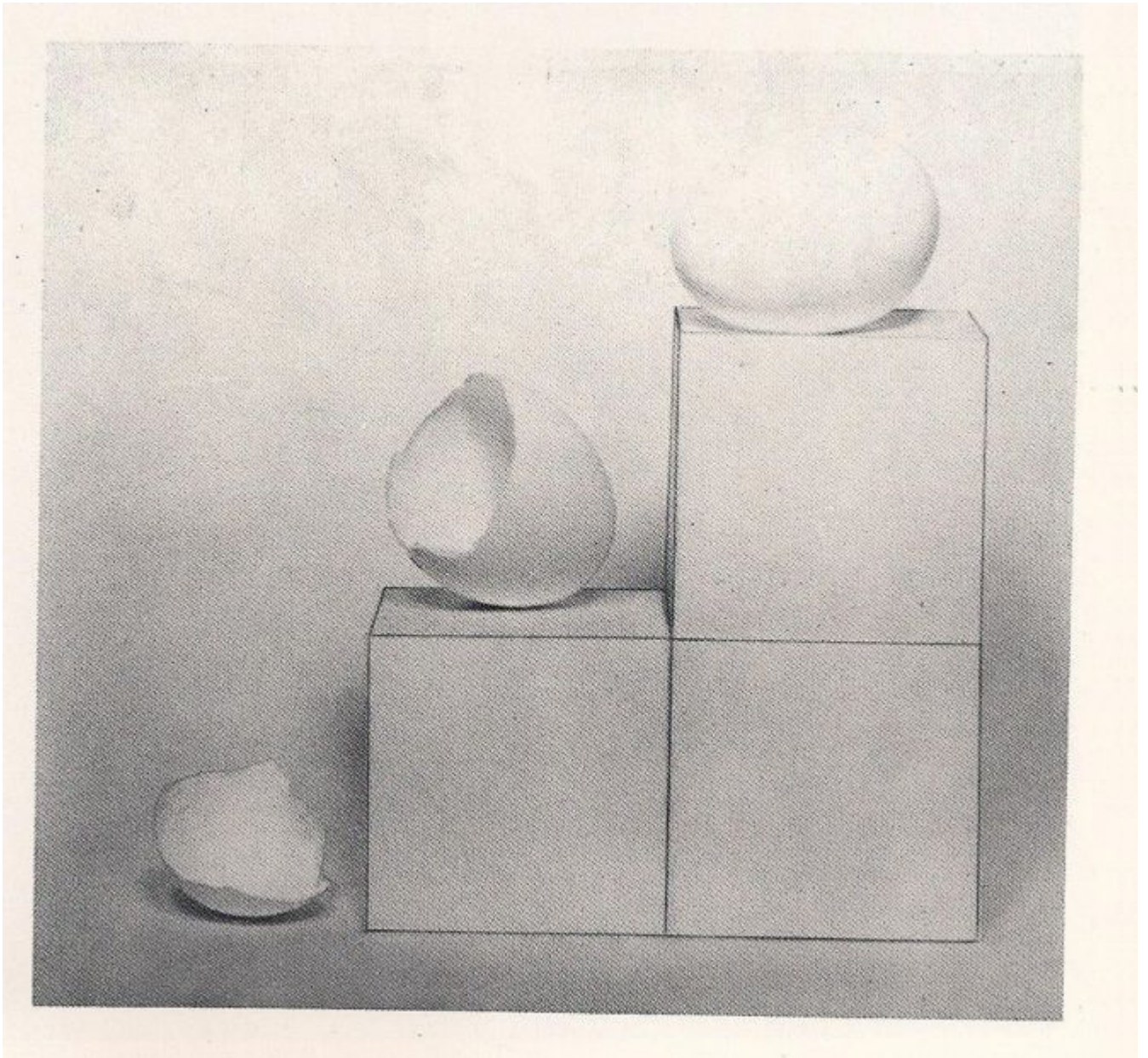
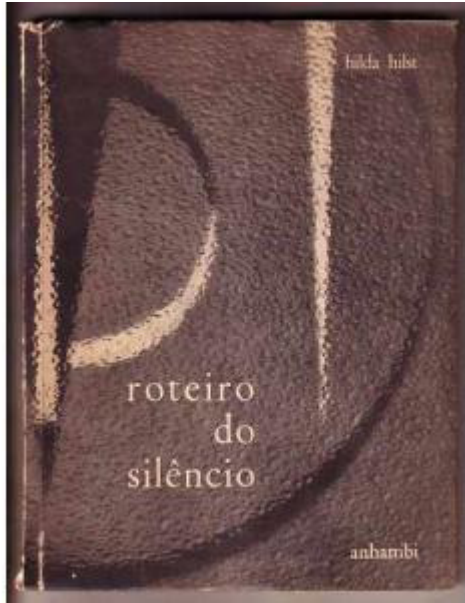


Figura 9: *Forma* (capa de livro).



A José Oiticica Filho

*Aqui estou
no seu e no meu
roteiro de silêncio*

Hilda Hilst
59

Figura 10: *Ouopretense*.

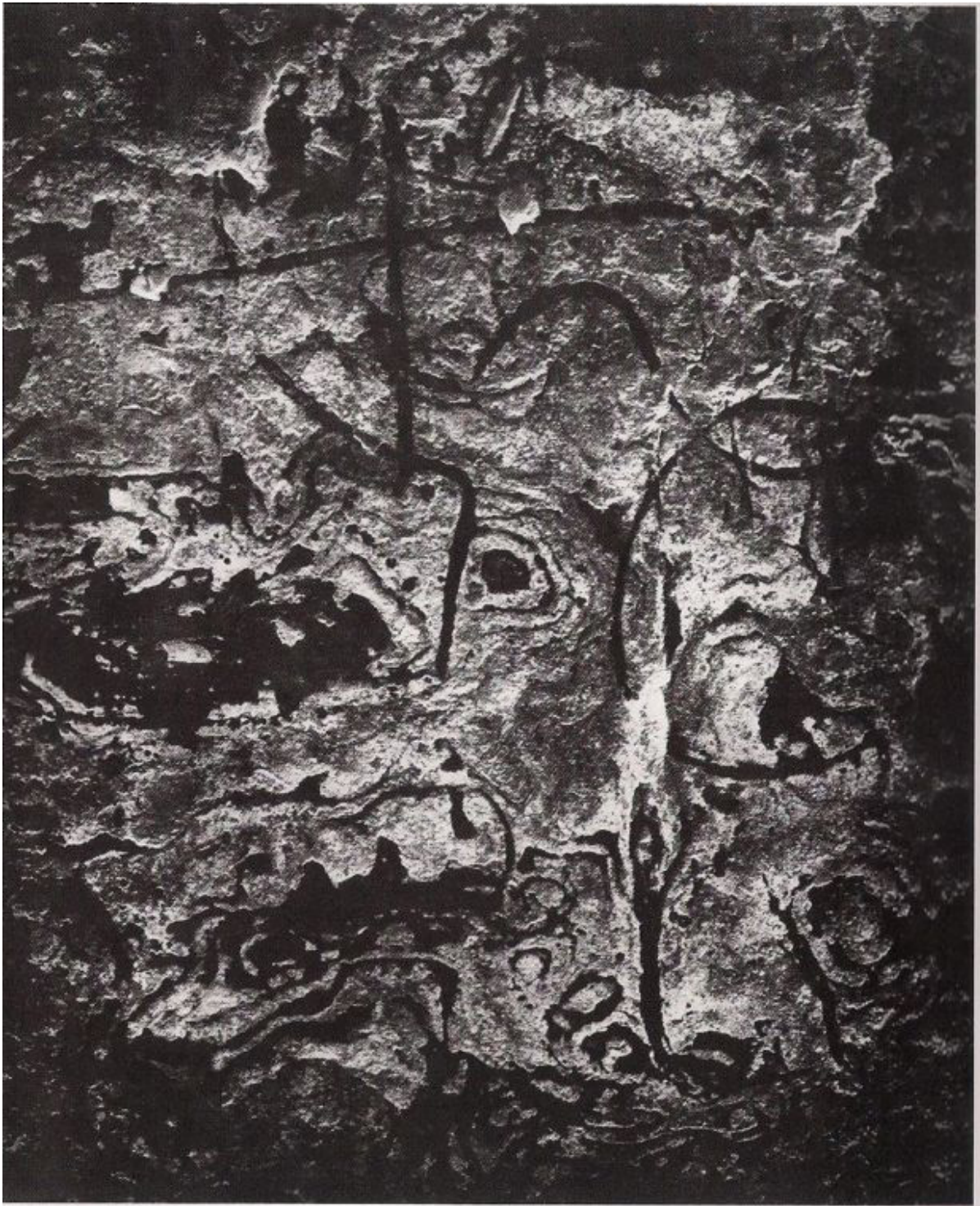


Figura 11: *Abstração.*

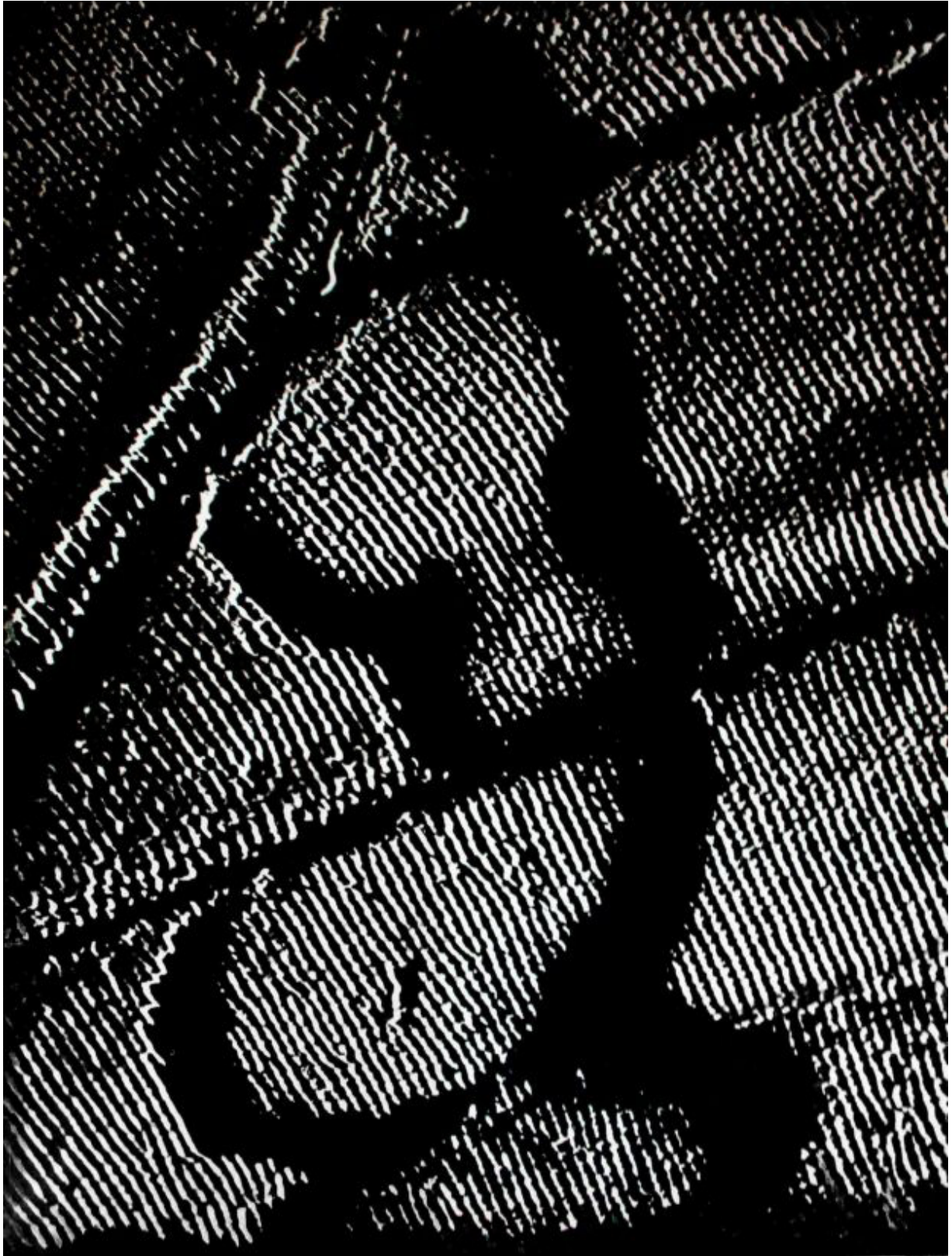


Figura 12: *Derivação 1*.

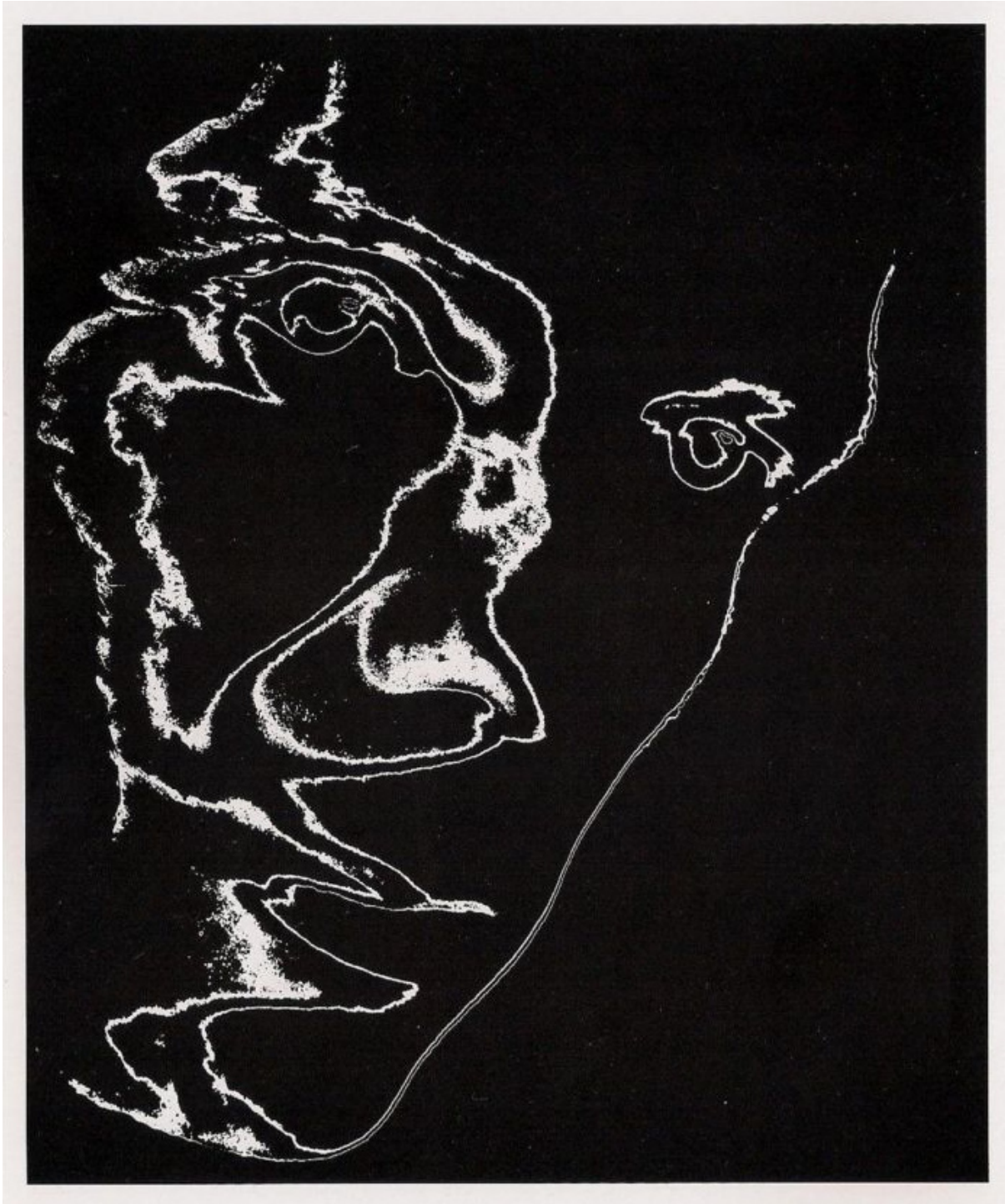


Figura 13: *Derivação 2*.



Figura 14: *Pinturas geométricas.*

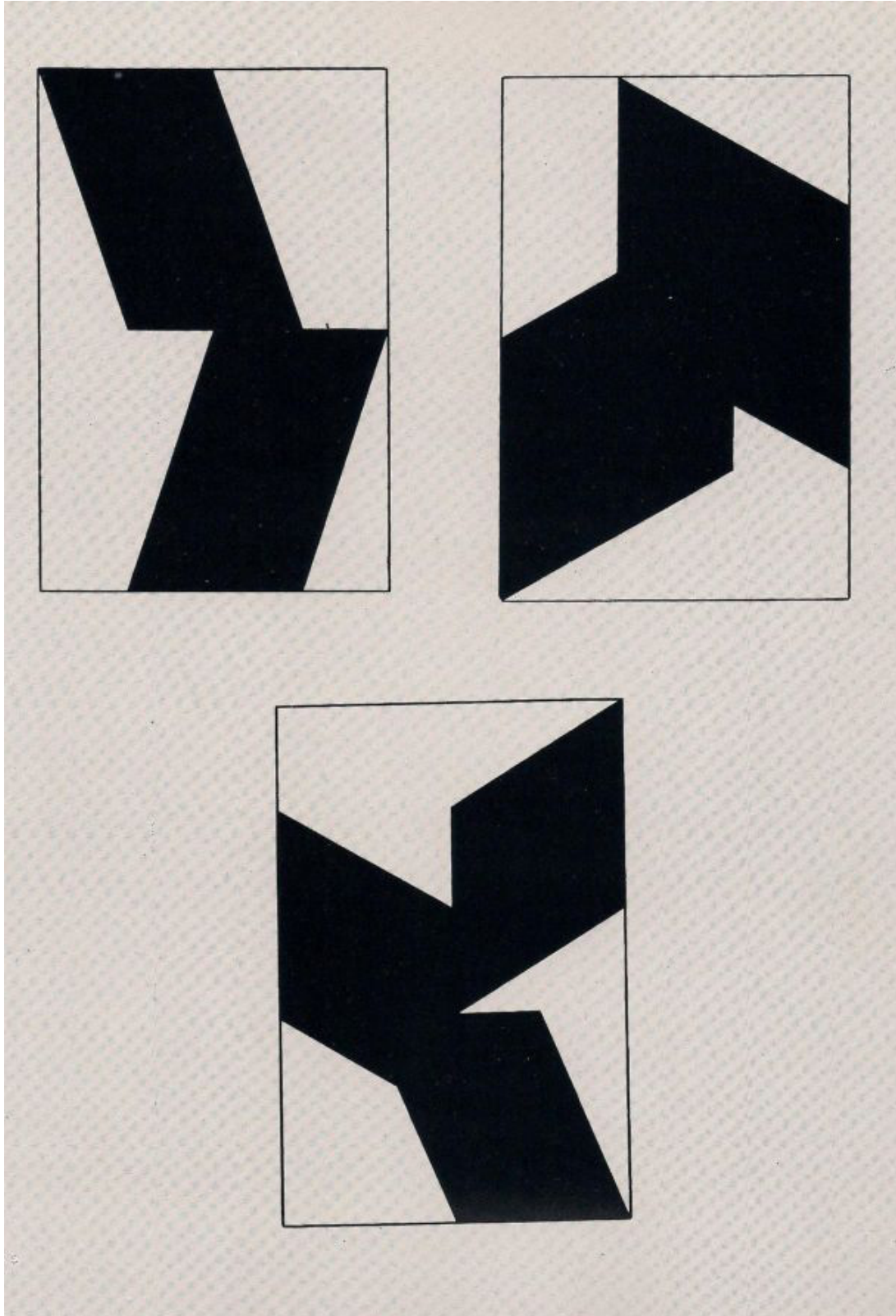


Figura 15: *Recriação 1*.



Figura 16: *Recriação 2*.

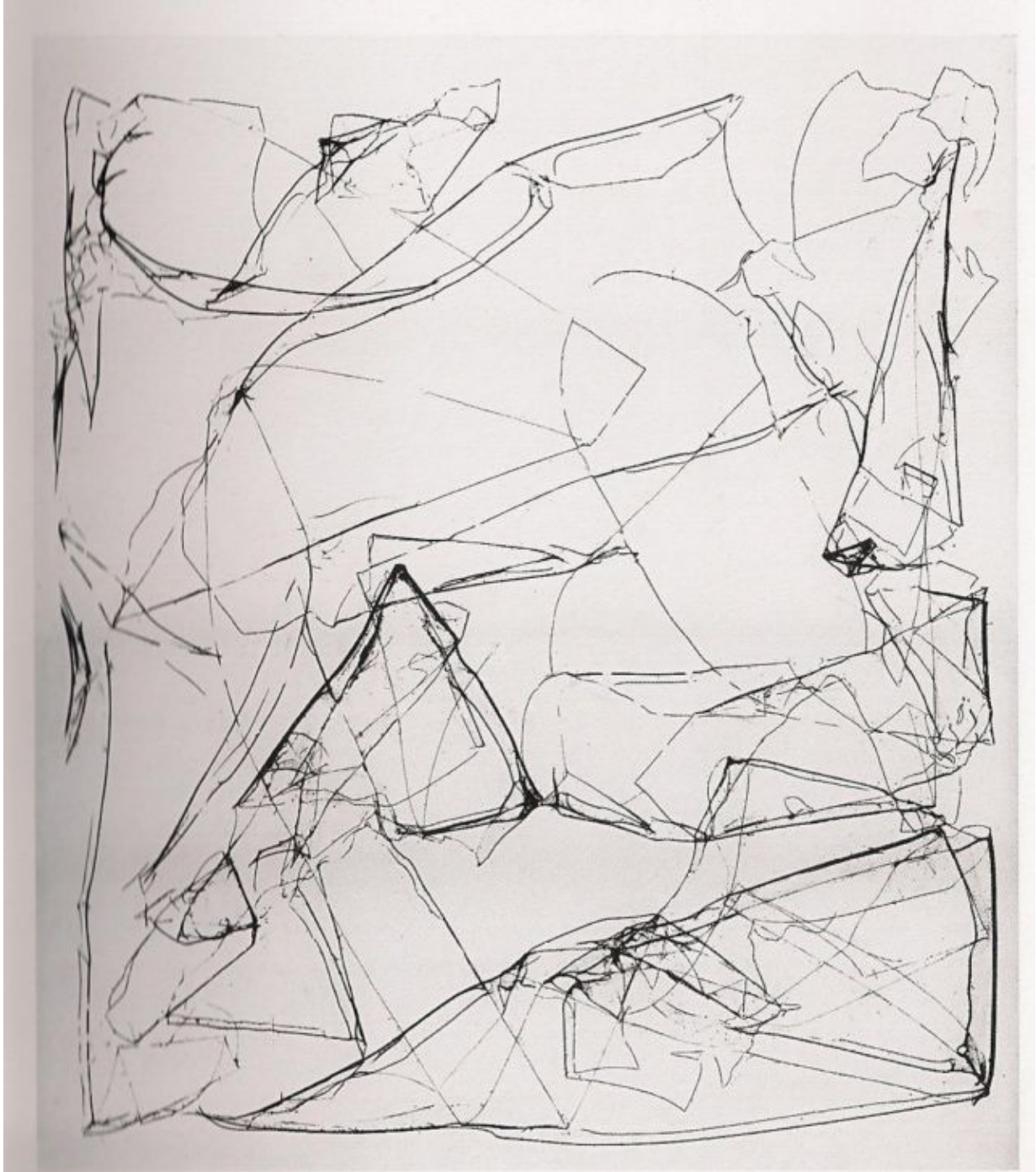


Figura 17: *Recriação 3*.

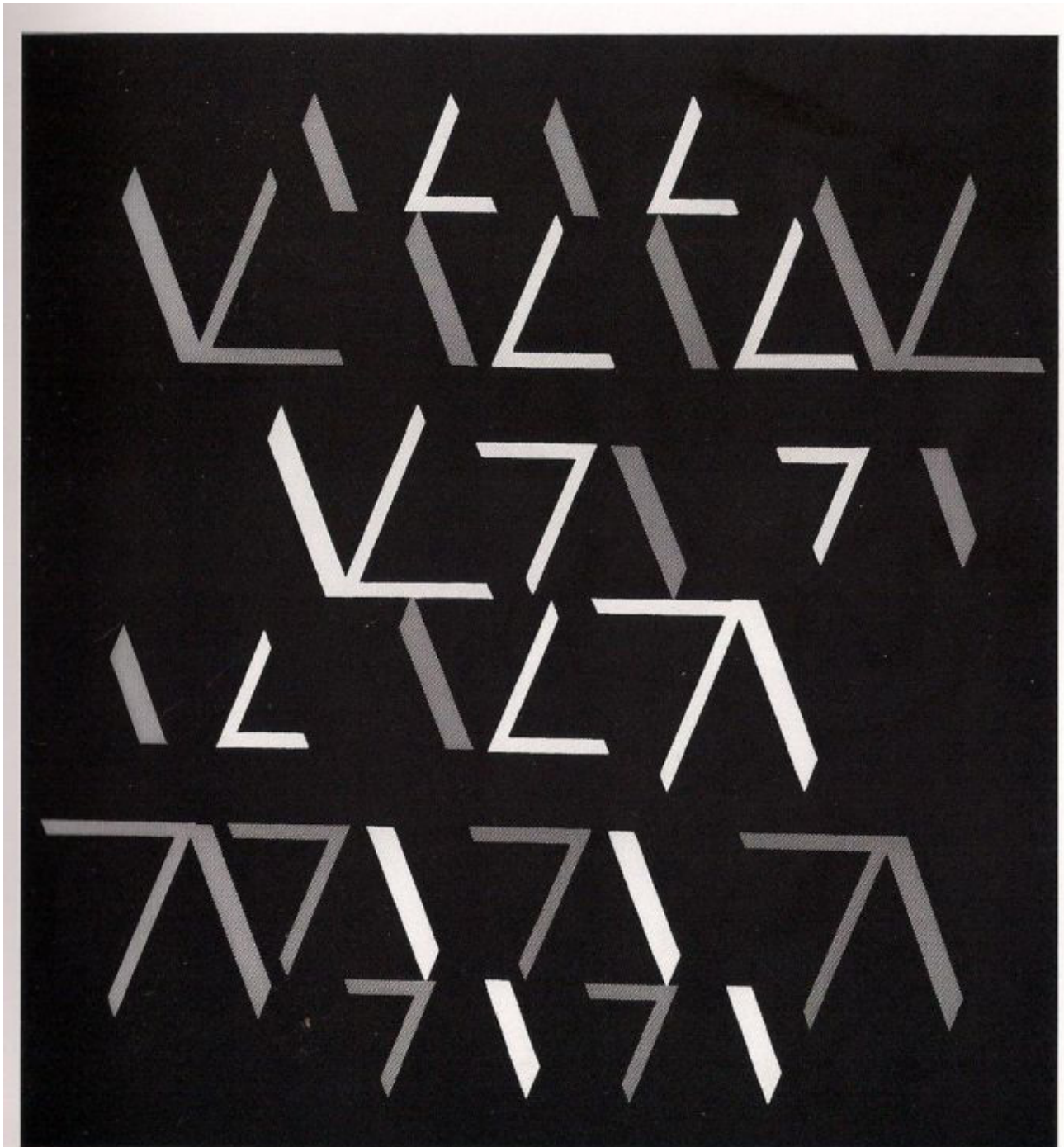


Figura 18: Pintura relevo.



Figura 19: *O Negativo*.

