

## Mito de um narciso urbano: reflexões sobre Hudinilson Jr. (1957–2013) e a memória gráfica no Brasil

*Myth of an urban narcissus: reflections on Hudinilson Jr. (1957–2013) and graphic memory in Brazil*

Lucas Oliveira<sup>1</sup> , Ronaldo de Oliveira Corrêa<sup>1</sup> 

### RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre os trabalhos do artista Hudinilson Jr. (1957–2013) relacionados às imagens técnicas impressas. Nosso objetivo é pensar algumas de suas obras que dialogam com o deslocamento, os métodos de gravação e as práticas de reprodução de imagens, destacando os processos criativos e conceituais vinculados à concepção, idealização e produção de matrizes geradoras. Hudinilson Jr. construiu uma carreira extensa, com interesses que abrangeram os campos da pesquisa, do arquivo e da docência. Orientado pelo conceito artemídia, pelo desejo e pelo caráter público e autoral proporcionado pelo circuito artístico em São Paulo, seus temas de investigação frequentemente destacaram as formas e visualidades do corpo masculino nu. Nesse contexto, o presente estudo aborda, com base em uma perspectiva fundamentada na história e na crítica de arte e *design*, obras e processos relacionados à xilogravura, à arte postal e xerografia, produzidos entre as décadas de 1970 e 1980. Analisamos aspectos técnicos e conceituais desses procedimentos, enfatizando como eles contribuem para a compreensão e descrição da trajetória do artista. Por fim, esta pesquisa reafirma a importância de revelar novas narrativas sobre artistas brasileiros e as potencialidades de suas abordagens, destacando suas contribuições para imaginar o *design*, a arte contemporânea e a memória gráfica do país.

**Palavras-chave:** Hudinilson Jr. Cadernos de referências. Xerografia. Imagem técnica. Memória gráfica brasileira.

### ABSTRACT

*This article proposes a reflection on the works of artist Hudinilson Jr. (1957–2013) related to printed technical images. Our objective is to examine some of his works that engage with displacement, recording methods and image reproduction practices, highlighting the creative and conceptual process linked to the conception, idealization and production of generating matrices. Hudinilson Jr. built an extensive career with interests spanning the fields of research, archiving, and teaching. Guided by the concept of artmedia, by desire, and by the public and authorial nature provided by São Paulo art circuit, his research themes frequently highlighted the forms and visualities of the nude male body. In this context, the present study approaches, from a perspective grounded in the history and critique of art and design, works and processes related to woodcut, mail art and xerography, produced between the 1970s and 1980s. We analyze the technical and conceptual aspects of these procedures, emphasizing how they contribute to understanding and describing the artist's trajectory. Finally, this research reaffirms the importance of unveiling new narratives about Brazilian artists and the potential of their approaches, highlighting their contributions to shaping design, contemporary art, and the country's graphic memory.*

**Keywords:** Hudinilson Jr. Reference notebooks. Xerography. Technical image. Brazilian graphic memory.

---

<sup>1</sup>Universidade Federal do Paraná – Curitiba (PR), Brasil. E-mails: lucasalameda@gmail.com; rcorrea@ufpr.br  
Recebido em: 05/02/2025. Aceito em: 20/05/2025

## INTRODUÇÃO

Relatar histórias de uma pessoa ou artefato corresponde ao modo como encontramos, olhamos, sentimos, selecionamos, reunimos e compartilhamos percepções acerca de um conjunto de eventos e práticas. Com isso em mente, neste artigo, apresentamos uma abordagem sobre o artista Hudinilson Jr. (1957–2013) e tecemos reflexões em torno de um recorte de sua produção.

Acreditamos que seja possível imaginar Hudinilson Jr. como um narrador do seu tempo, uma vez que, ao acentuar fragmentos da sua trajetória, estamos evocando, seja por meio de suas coleções visuais, memórias ou depoimentos, operações artísticas, espaços culturais, curadores e críticos atuantes no período em que viveu. O artista, multifacetado e experiente em diversas técnicas e métodos, deixou um legado que conecta diferentes momentos e práticas. Por tal razão, este estudo foca nos processos de reprodutibilidade de imagens técnicas presentes em sua obra, examinando como seus gestos de apropriação e deslocamento ou gravação e reprodução se manifestam na xilogravura, na arte postal e na xerografia.

Ao longo do texto, evidenciamos o interesse de Hudinilson Jr. pelas imagens, com ênfase nas obras reunidas na exposição *Do Detalhe ao Exercício* (1981). A mostra foi dividida por dois eixos, o primeiro, intitulado *Detalhe do detalhe*, e o segundo, *Exercício de me ver*<sup>1</sup>. Em ambos os casos, são apresentadas montagens de cópias de imagens impressas, geradas por meio da interação direta (*performance*) entre o artista e a máquina fotocopadora.

Em síntese, a *performance* funciona como fio conector entre os dois eixos, uma vez que Hudinilson Jr. recorre ao próprio corpo como matriz e, mediado pela fotocopadora, produz impressões corporais resultantes dessa interação. Nesses trabalhos, presenciamos composições que dão relevo aos poros, às curvas e aos pelos do artista, revelando o desejo simultâneo de se ver e de se tornar imagem. Como resultado, nas páginas xerografadas, os contornos do corpo transbordam os limites do campo artístico. Neste momento, ao serem associadas ao *design*, tais imagens não apenas evidenciam o uso crescente da fotocopadora, como também instigam debates sobre regimes de reprodutibilidade técnica e sua relevância naquele contexto histórico. Além disso, ao colocar em evidência o corpo masculino nessas folhas em branco, os trabalhos incitam reflexões sobre suas formas de representação em circulação — corpos que cobizamos, consumimos e reproduzimos.

No entanto, a importância dos trabalhos de Hudinilson Jr. não termina por aí. Suas obras levantam questões sobre o uso de dispositivos tecnológicos, a recorrência de certas diagramações ou estruturas visuais e os efeitos dessas escolhas formais na construção de narrativas imagéticas. Diante disso, antes de avançarmos na análise das obras, é necessário apresentar as premissas que norteiam este artigo, entre elas, o reconhecimento da amplitude e complexidade de sua produção.

---

1 Optamos por não atribuir datas às duas séries, pois elas não foram datadas pelo artista. Trata-se também de investigações visuais que foram retomadas e continuadas ao longo dos anos, possivelmente antes e depois da exposição.

Com uma trajetória que se estende por quase cinco décadas, Hudinilson Jr. desenvolveu diversas séries que, na maioria, exploram a autoimagem e a xerografia. Neste texto, optamos por um recorte que acentua o início de sua carreira, momento em que determinadas estratégias visuais e temáticas começam a se consolidar. Nesse sentido, convém destacar que cada série do artista se organiza de modo singular, com composições próprias que frequentemente operam como cópias de seu corpo. Assim, os padrões analisados apontam para recorrências identificáveis em sua produção, sem a pretensão de abarcar a totalidade de seus procedimentos artísticos.

Com base nesse recorte e articulando uma perspectiva discursiva e semiótica, propomos compreender a trajetória de Hudinilson Jr. como uma fonte de pesquisa e um acervo gráfico experimental em que as dimensões técnicas e estéticas das imagens se entrelaçam. Amparamos nossa abordagem em referenciais dos estudos culturais, que compreendem o consumo de imagens como um sistema cultural, composto por significação, mensagens e códigos que podem ser identificados, lidos e comunicados. Dessa maneira, acreditamos que esse enquadramento nos permite evidenciar incorporações e problematizações do artista sobre os processos gráficos em sua prática, construindo uma poética sensível e multidisciplinar.

Esclarecemos que os materiais consultados neste estudo foram extraídos de registros presentes nas principais publicações da vida do artista, como o livro *Posição Amorosa* de Ricardo Resende (2016) e o catálogo da exposição, organizado pela Pinacoteca de São Paulo (PINA) e curado por Ana Maria Maia (2020), *Hudinilson Jr.: explícito*. Além disso, salientamos que o recorte temporal e geográfico levou em consideração trabalhos desenvolvidos ou finalizados durante as décadas de 1970 e 1980, na região em que residia e produziu o artista, a saber, a cidade de São Paulo.

Por fim, ao destacar a obra de Hudinilson Jr., buscamos contribuir para o fortalecimento de narrativas que evidenciam a produção de artistas visuais de nacionalidade brasileira, especialmente aqueles cujas trajetórias desafiam leituras normativas da história e crítica da arte e do *design*. Ao tensionar as fronteiras entre essas áreas, a pesquisa procura ampliar a compreensão da memória gráfica no Brasil, oferecendo subsídios para o estudo das imagens técnicas e dos processos reprodutivos como recursos expressivos e políticos. Nesse contexto, sublinhamos como as práticas artísticas articulam sentidos, desejos e padrões de consumo simbólico mediados por tecnologias de reprodução e pelos meios de comunicação populares.

## **MEMÓRIA GRÁFICA BRASILEIRA E HUDINILSON JR.: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E *DESIGN* E ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES PARA UM CAMPO DE ESTUDOS EM ASCENSÃO**

Os pesquisadores Marcos da Costa Braga e Priscila Lena Farias (2018) esclarecem que o termo memória gráfica está particularmente relacionado aos debates desenvolvidos em países de língua espanhola e portuguesa na América Latina. Essa linha de investigação valoriza o resgate e a reavaliação de artefatos visuais, com especial atenção a materiais impressos de circulação rápida, inseridos em contextos de significação e identidade locais. Para Braga e Farias (2018), nessa tendência emergente

no século XXI<sup>2</sup>, os artefatos desempenham um papel fundamental no cotidiano, visto que são também mediadores de experiências individuais e coletivas no cenário urbano, atuando como repositórios de conhecimento compartilhado. Os autores acrescentam que a memória gráfica e suas pesquisas recentes auxiliam na produção de narrativas plurais, seja no âmbito do *design* ou nas artes vinculadas à América Latina. Além disso, o termo cultura da impressão proporciona uma abordagem mais abrangente e adequada para o estudo de materiais impressos. Isso porque essa expressão abarca não apenas a diversidade de impressos, mas as suas técnicas, processos reprodutivos, meios de publicação, circulação e recepção, ampliando, deste modo, o escopo investigativo.

No Brasil, a pesquisadora e *designer* Leticia Pedrizzi Fonseca (2021) observa que o conceito de memória gráfica brasileira foi introduzido no meio acadêmico em 2005, inicialmente vinculado a um seminário que reunia pesquisas sobre *design*. Ademais, a autora reitera como a área encontra-se em construção, destacando o seu caráter multidisciplinar e em constate crescimento e importância para o campo do *design*. Neste caminho, Fonseca (2021, p. 11) afirma que para essa compreensão, deve-se considerar “a base conceitual de grande parte das pesquisas da Memória Gráfica Brasileira, que se debruçam sobre artefatos considerados lugares de memória, já que são vestígios memoriais de uma prática e da produção em *design*”. Para ela, tais artefatos são componentes da cultura material que representam práticas sociais e políticas inseridas em contextos históricos específicos. Por essa perspectiva, a investigação da memória gráfica brasileira contribui para valorizar, questionar e difundir o patrimônio cultural brasileiro, integrando elementos essenciais na construção das identidades coletivas.

Com base nessas discussões, nesse momento exploramos a produção de Hudinilson Jr. no campo da reprodução de imagens. Isso porque, o artista experimentou amplamente técnicas reprodutivas, demonstrando um interesse central pelas imagens técnicas. Acreditamos que a apresentação de um recorte de sua trajetória e de seus processos criativos possibilita entender como a prática gráfica em diálogo com a arte problematiza o consumo e a circulação de imagens, sobretudo aquelas que abordam representações do corpo masculino. Dito isso, entendemos que a análise das obras de Hudinilson Jr. se configura como uma oportunidade para situá-lo no cenário paulistano, especialmente das décadas de 1970 e 1980, iluminando suas interações com as imagens e com o circuito cultural da época. Além disso, o estudo de suas experiências e a leitura de sua produção proporcionam uma compreensão ampliada e coletiva sobre processos artísticos e dinâmicas de produção visual que atravessaram a sua geração.

Hudinilson Urbano Junior foi um artista visual, filho de Maria Aparecida Urbano e Hudinilson Urbano. Nasceu em São Paulo, Brasil, em 17 de outubro de 1957. A curadora e crítica de arte Ana Maria Maia (2020) acrescenta que Hudinilson

---

2 Braga e Farias (2018) comentam que os estudos sobre memória passaram a ser reconhecidos como um campo específico de pesquisa no início dos anos 1990, sendo que as investigações voltadas à memória gráfica ganharam maior destaque apenas a partir de 2008.

Jr. recorrentemente demonstrou fascínio por sua própria imagem e pela possibilidade de um espelhamento dessa representação no mundo. Segundo ela, investigando o campo das visualidades, o artista atuou como *designer*, pesquisador, arquivista e professor, orientado constantemente pela busca do caráter público e autoral da arte em São Paulo.

Notamos, dessa maneira, que as perspectivas dos autores convergem na obra de Hudinilson Jr., cuja prática artística não só discute apropriação, reprodução e reconfiguração de imagens ou artefatos gráficos, como também os produz. Seu acervo pessoal, constituído por suas publicações gráficas, recortes do cotidiano, fotocópias e impressos variados, revela-se como um território sobreposto pela arte e *design*, em que corpo e experiência urbana perpassam, fundamentam e dão os sentidos da imagem.

### **PRIMEIRAS IMPRESSÕES: A XILOGRAVURA, A ARTE POSTAL E O CORPO COMO TEMA DE PESQUISA**

Em um pronunciamento generoso concedido ao *IV Seminário de Arte, Cultura e Fotografia*<sup>3</sup>, Hudinilson Jr. (*apud* Geartfoto, 2009) comenta que seu entusiasmo pela arte sempre existiu, mas que o campo das imagens chamava mais a sua atenção. Acrescenta que o primeiro contato, logo no início da pré-adolescência, ocorreu graças às fugas das missas de domingo, às quais era pressionado a comparecer pelos pais. Tal estratégia ocorreu, segundo ele, após ler os jornais do pai e descobrir que, próximo à sua casa, no bairro Vila Mariana, acontecia todos os domingos, no mesmo horário de seu compromisso religioso, a exibição de filmes de arte e cultura, no Museu Lasar Segall. Usando a curiosidade, a vontade e esse evento como desculpa propícia, conseguiu um passe livre que justificava sua ausência.

Hudinilson Jr. (*apud* Geartfoto, 2009) elucida que a experiência no Museu Lasar Segall não se limitou aos domingos, ela se tornou uma prática do cotidiano. Ele destaca que frequentou e se formou no ateliê livre de gravura do museu, onde explorou as possibilidades da técnica de xilogravura em madeira, marcando o início de sua trajetória com imagens impressas e os modelos de produção e reprodução seriada.

A xilogravura, técnica com a qual Hudinilson Jr. teve seu primeiro contato direto com a imagem impressa, consiste em um método de gravação em relevo de madeiras, geralmente produzido em três etapas. Primeiramente, as imagens são realizadas por meio da escavação de matéria (matrizes). Em seguida, essas matrizes são cobertas por um pigmento nos locais que não foram esculpidos e, por fim, impressas no suporte desejado<sup>4</sup>.

3 Grande parte deste artigo baseia-se nos registros do depoimento de Hudinilson Jr. no *IV Seminário de Arte, Cultura e Fotografia* (Geartfoto, 2009), organizado pelo Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e amparado pelo Grupo de Estudos Arte & Fotografia (Geartfoto).

4 A xilogravura é um processo de impressão repleto de nuances e perspectivas de experimentação. Explicamos brevemente o conceito, tendo como finalidade situar e auxiliar na compreensão geral do texto, mas é importante compreender que a técnica é bem mais complexa que essa descrição.

No Brasil, a xilogravura chegou na primeira metade do século XIX, suprimindo demandas de ilustração de livros, anúncios e outros materiais impressos. De acordo com o pesquisador Antonio Costella (2003), a técnica ganhou popularidade entre os artistas, possivelmente por seu baixo custo e facilidade de execução, sendo hoje classificada como patrimônio cultural. O pesquisador e professor Rafael Cardoso (2005) acrescenta que, os avanços dessa e outras técnicas baseadas na transferência de imagem por meio de matrizes e prensas, impactaram diretamente os custos de produção de impressos a partir da década de 1840. Como consequência, houve uma ampliação significativa de materiais em circulação, assim como um aumento no número do público leitor.

No campo das ilustrações, Cardoso (2005) observa que os progressos nas técnicas de reprodução seriada também transformaram as formas como os impressos eram consumidos, difundindo a imagem no cotidiano, agora passível de ser produzida e reproduzida em larga escala. O autor ressalta que, além do crescimento desse tipo de conteúdo, a qualidade e o acabamento desses artefatos também melhoram, ampliando as possibilidades tanto dos modos de ver quanto de fazer. Cardoso (2005) pondera que o desenvolvimento e a industrialização dessas técnicas sinalizam o surgimento da indústria gráfica no período e acrescenta que os avanços tecnológicos na produção industrial de impressos deram origem, naquele momento histórico, a uma nova cultura visual centrada nos impressos ilustrados.

Em relação às primeiras xilogravuras de Hudinilson Jr., notamos que elas são compostas por traços bem definidos, econômicos e com poucos detalhes. Utilizando alto contraste em preto e branco, o artista produziu obras, geralmente sem título, com dimensões médias de trinta por trinta centímetros e centralizando sua atenção em personagens e detalhes de seus corpos. O estilo das obras seguia os parâmetros tradicionais da técnica, sem apresentar inovações formais significativas. No entanto, o artista demonstrava pleno domínio do meio, ao incorporar conscientemente a linguagem e utilizá-la como ferramenta para desenvolver uma poética visual particular. Além disso, é no conteúdo das obras que se revela a sua singularidade, uma vez que expressam sensualidade e provocação, representadas ora pela presença do falo (Figura 1), ora pelas curvas e movimentos corporais insinuantes.

O crítico e curador Ricardo Resende<sup>5</sup> (2016) complementa que a xilogravura marcou o início do processo artístico de Hudinilson Jr., em que ele aprendeu a se familiarizar com as formas, as cores, as etapas da gravação, impressão e reprodução. O autor destaca elementos recorrentes como o chapéu, a garrafa de vidro e o vaso em seus traços, visível em obras como *Sem título* de 1978 (Figura 2). Segundo Resende (2016), a presença do chapéu pode ser interpretada como uma evocação do próprio artista, já que esse artefato viria a caracterizar Hudinilson Jr. futuramente.

---

5 Resende (1962-) dirigiu importantes instituições, como o Centro Cultural São Paulo. Suas pesquisas exploram a arte contemporânea brasileira e a produção de artistas locais. Amigo próximo de Hudinilson Jr., foi incumbido de escrever o livro sobre a biografia e carreira do artista.



Fonte: Resende (2016, p. 82).  
Figura 1. *Sem título*, 1979. Xilografia sobre papel. Dimensão: 30x22,5 cm.



Fonte: Resende (2016, p. 77).  
Figura 2. *Sem título*, 1978. Xilografia sobre papel. Dimensão: 30x30 cm.

No que diz respeito ao conteúdo, diversas xilogravuras de Hudinilson Jr. apresentam figuras de sujeitos sem rostos, delineadas por linhas incisivas que destacam os músculos. Para Resende (2016, p. 69), com simplicidade de traços e trabalhos que remetem a esboços, as imagens aparecem “como signos masculinos. Índices gráficos que correspondem à masculinidade homoafetiva”. O autor identifica nelas o início da investigação do artista em torno do homoerotismo e da pornografia, temáticas que atravessaram toda sua trajetória.

Quase cento e cinquenta anos após a chegada da xilogravura no Brasil, Hudinilson Jr. retoma a técnica de impressão considerada clássica para articular e atualizar debates fundamentais. Desse modo, ainda que as obras representem o ponto de partida de sua trajetória, elas reiteram o diálogo do artista entre o corpo e a reprodutibilidade técnica das imagens e indicam como artistas visuais podem incorporar e embaralhar os avanços tecnológicos como estratégia crítica.

O aprendizado da gravura também despertou em Hudinilson Jr. o interesse por outras técnicas gráficas baseadas na lógica da matriz e da reprodução. É nesse contexto que ele passou a experimentar com carimbos, tantos industriais quanto manuais, produzidos por ele mesmo, nos quais gravava expressões inventadas, seu nome ou outros símbolos recorrentes. A estrutura do carimbo (entalhar, entintar e imprimir) dinamizava o processo de reprodução e, por esse motivo, foi incorporada à sua linguagem visual, que, em muitas vezes, combinava o procedimento com colagens e fotocópias, criando composições híbridas com ritmo visual e características próprias (Resende, 2016).

Esse interesse por suportes acessíveis e reproduzíveis levou Hudinilson Jr. à arte postal, prática com a qual se envolveu ainda nos anos 1970<sup>6</sup>. A arte postal propunha o uso de materiais impressos dos Correios como suporte para obras artísticas de caráter crítico e político, funcionando como alternativa aos circuitos oficiais da arte<sup>7</sup>. Conforme reitera o artista pernambucano Paulo Bruscky<sup>8</sup> (1976), essa linguagem estava vinculada, principalmente, ao protesto e à denúncia social. Bruscky (1976) acrescenta que a arte postal articulava diversos suportes e práticas, como os cartões postais, envelopes, selos, telegramas, carimbos, colagens e fotocópias, possibilitando trocas mais acessíveis e em escala nacional e internacional.

A respeito desse suporte, vale mencionar que em 1880, circulou o primeiro cartão postal no Brasil, criado para atender a uma demanda por menores custos e simplificação das cartas convencionais. Até hoje, os cartões postais padrões apresentam um espaço em branco na parte de trás para o endereço do remetente e destinatário, selos e carimbos dos Correios e, opcionalmente, uma mensagem, um

---

6 A primeira exposição da qual participou foi a *Arte Correo* (1976), na Cidade do México. Entre outros eventos notáveis, destacam-se *Imagens Impressas* (1978), a *Mostra Internacional de Arte Postal* (1981) e o *Núcleo de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo* (1981).

7 O circuito urbano brasileiro de arte postal foi expressivo, conforme comenta Resende (2016), destacando-se o uso de recursos fotomecânicos e manuais, como xerografia e offset. Entre os nomes citados pelo autor estão Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Regina Silveira e Rogério Nazari.

8 Paulo Roberto Barbosa Brusky (1949-) é um artista multimídia e poeta brasileiro. Participou de inúmeras exposições nacionais e internacionais, como a Bienal de São Paulo e entre sua trajetória artística destacam-se seus trabalhos vinculados à arte postal e à arte conceitual.

rabisco ou uma dedicatória. Já a parte da frente é reservada para uma imagem, ilustração ou fotografia. Outra especificidade dos cartões postais é que todas essas informações descritas estão expostas durante o seu manuseio e transporte (Biblioteca Nacional, 2021).

Na produção de Hudinilson Jr., os postais extrapolavam o formato convencional (10x15 cm) e eram compostos, em sua maioria, por recortes de revistas, carimbos, autorretratos e referências ao mito de Narciso. As fotocópias aparecem frequentemente, sobretudo por meio da reprodução fotográfica de seu próprio rosto. Também surgem desenhos, imagens de estátuas gregas, flores de narciso e corpos masculinos.

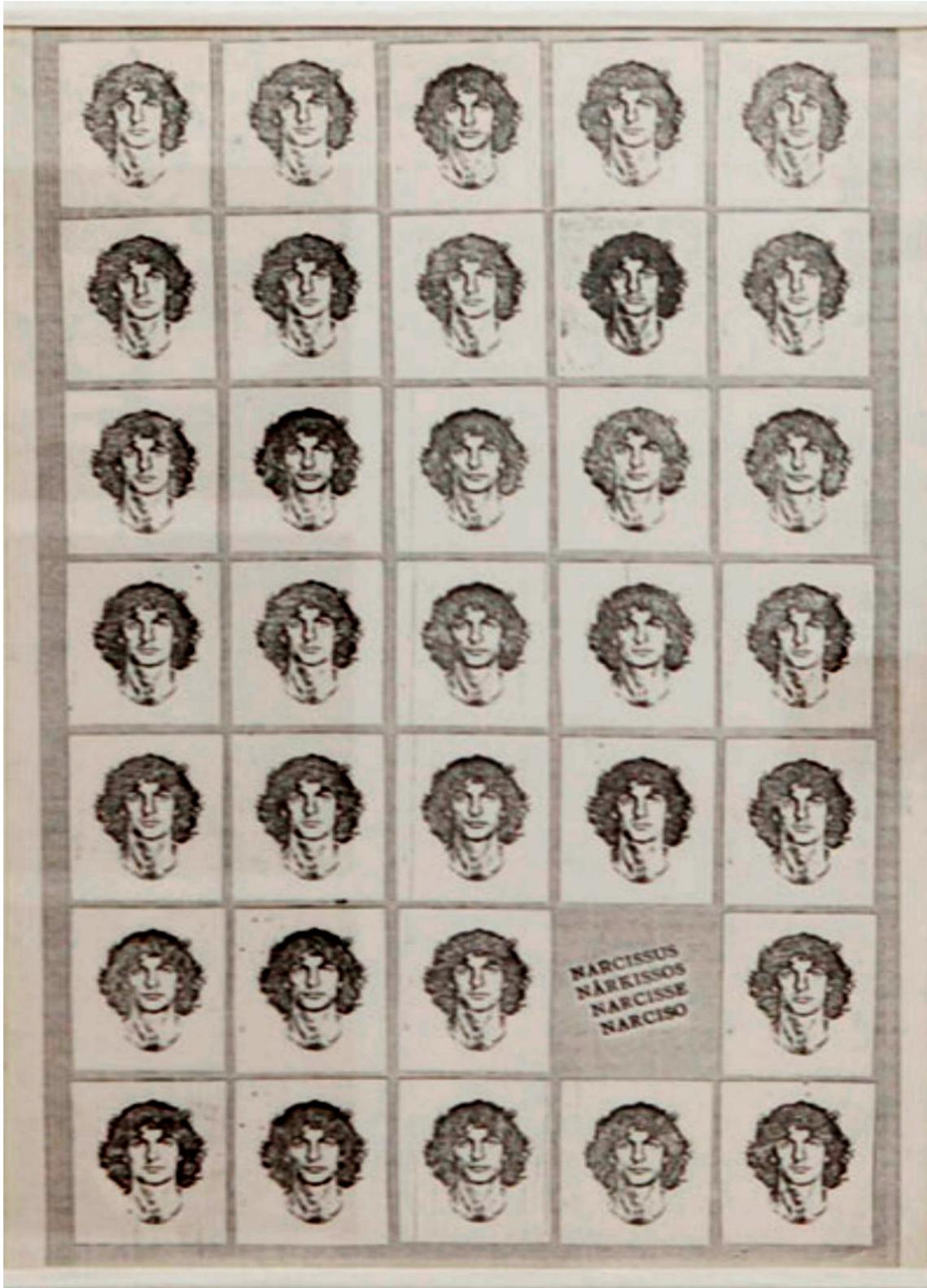
Na obra *Narcissus Nárkissos Narcisse Narciso* (Figura 3), essa operação se intensifica e diversas cópias fotocopiadas do rosto do artista são justapostas, ocupando quase toda a folha de papel. Um espaço em branco revela um carimbo com variações do nome Narciso, acentuando o diálogo entre identidade, repetição e técnica. O alto contraste das imagens, similar ao efeito da xilogravura, destaca os traços do rosto em padrões visuais ou em mancha gráfica que oscilam entre a figura e a abstração.

Convém comentar, tal como observam Resende (2016) e Maia (2020), que o mito exerce forte influência sobre a obra de Hudinilson Jr., reaparecendo de forma recorrente em seus trabalhos e servindo como base simbólica para suas investigações, principalmente no que diz respeito à autorrepresentação. Segundo os autores, a mitologia de Narciso narra a história de um jovem que, após uma caminhada exaustiva, depara-se com um lago e se inclina sobre suas águas. Ao ver seu próprio reflexo, apaixona-se por essa imagem inalcançável e, por não conseguir tocá-la, permanece em contemplação até que seu corpo exaurido desaparece, transformando-se na flor que leva seu nome.

Desse modo, nota-se que as escolhas visuais nas composições de Hudinilson Jr. não anulam a estrutura tradicional do cartão postal, mas a tensionam. Isso porque o artista transforma o suporte funcional, destinado à troca de mensagens rápidas, em uma plataforma crítica de circulação. A presença reiterada de seu corpo, associada ao uso dos carimbos, desestabiliza o campo da arte institucionalizada ao propor que a obra se desloque para espaços cotidianos, em que pode ser vista por diferentes públicos fora do museu, como os carteiros, porteiros ou funcionários dos Correios.

Como pondera Resende (2016, p. 71), para artistas como Hudinilson Jr., a produção de arte postal “se configurava em uma mensagem enviada na forma de cartão-postal”. A potencialidade dessa prática e suporte reside na ação do envio, na possibilidade de percebê-la como produto da comunicação, na viabilidade interativa ou coletiva e na circulação de ideias sem a mediação museológica. Em outras palavras, o trânsito entre técnicas como a xilogravura, os carimbos e os postais não marcam uma ruptura, mas um desdobramento orgânico da prática de Hudinilson Jr.

Ao dominar os fundamentos da impressão por relevo, Hudinilson Jr. expandiu seu repertório técnico e conceitual, aplicando princípios semelhantes a novos meios e explorando diferentes possibilidades expressivas. O que começa como exercício



Fonte: Maia (2020, p. 63).

Figura 3. *Narcissus Nárkissos Narcisse Narciso*, década de 1980. Arte postal. Xerografia e carimbo sobre papel. Dimensão: 33x21,5 cm. Acervo Galeria Sultana, Paris.

gráfico no ateliê torna-se, gradualmente, uma metodologia de pesquisa visual: o gesto de imprimir, carimbar, recortar e colar revela-se um modo de investigar. Cada técnica ensina algo ao artista e nesse trânsito, ele adiciona um pouco de sua

individualidade. Logo, em uma mistura integrada entre aferro, proposição artística e hábito diário, notamos que as escolhas técnicas e materiais do artista não são rígidas. Ao contrário, são adaptados ao seu objeto de estudo e investigação: o corpo.

A esse respeito, no seu texto *Sex Gay Super*, Hudinilson Jr. (sem data) explicita parte de seu processo de forma poética:

SEX GAY SUPER  
COM A RETINA, PELA PAIXÃO AO CORPO  
RETIRAR/ISOLAR  
MICRO DETALHES DA SACANAGEM/  
CORPO/IMAGEM  
CORPOS BELOS EM CENAS POLUÍDAS<sup>9</sup>

Hudinilson Jr. descreve o corpo e seu magnetismo por ele. Entre as primeiras palavras do texto, destaca-se retina, termo que remete ao olho humano, mas também a uma tecnologia relacionada aos processos gráficos de produção e reprodução de imagens. De um lado, pelo contexto biológico, a retina desempenha um papel de conversão da luz que chega ao olho em sinais que serão interpretados pelo cérebro como imagens. De outro, na conjuntura do *design* e da produção visual, o termo retina passou a ser associado à resolução e percepção da qualidade da imagem. Assim, Hudinilson Jr. sublinha sua atração pelo corpo, reforçando que as visualidades são maneiras de assimilação, interpretação e conhecimento. Ele explica que sua busca se materializa através do gesto de recortar, retirar e isolar as representações que encontra em circulação ou que produz. Ao final, enfatiza sua prática de deslocamento, uma vez que sua ação de desvio é responsável por retirar, ou em suas palavras, solar o corpo belo de um contexto considerando poluído.

Portanto, analisar a produção de Hudinilson Jr. nos permite refletir sobre seus anseios e investigações visuais em torno do masculino, mas sobretudo, sobre como tais representações operam no campo coletivo das imagens, ampliando possibilidades de leitura e questionamentos dos regimes de visualidades que moldam nossos modos de ver e consumir as representações do corpo.

## **A XEROGRAFIA E A REPRODUTIBILIDADE**

Para compreender a poética e a produção de Hudinilson Jr., bem como suas relações com a memória gráfica brasileira, optamos em evidenciar sua dedicação e estudo com as máquinas fotocopadoras nas décadas de 1970 e 1980.

Convém mencionar que a máquina fotocopadora foi inventada por Chester Carlson (1906–1968), em 1938. Na época, o processo baseava-se em gravar e reproduzir mensagens usando um pó especial sobre uma folha de papel, apoiada por uma base laminada de vidro com desenho em tinta e uma chapa de zinco. Porém, sua popularização só foi possível graças aos investimentos da *The Haloid Photographic Company* (Estados Unidos, 1906)<sup>10</sup>, sob a liderança de Joseph Wilson. Em 1949, a empresa lançou

<sup>9</sup> O texto foi transcrito com todas as palavras em maiúsculo, da mesma forma que foram encontradas no livro *Posição Amorosa*, de Ricardo Resende (2016, p. 121).

<sup>10</sup> A empresa de Nova York foi fundada em 1906 e produzia, principalmente, papel fotográfico. Neste sentido, percebemos um interesse inicial pelo campo das imagens, conectado ao envolvimento com a fotografia.

a primeira *XeroX Copier* industrial. A máquina tornou-se sinônimo de fotocópia e reprodução em papel, consolidando o termo xerox em muitos países, inclusive o Brasil<sup>11</sup>.

Segundo o pesquisador Amir Brito Cadôr (2024), a partir da década de 1970, no Brasil, a produção artística também passou a se articular com as fotocopiadoras, dando origem à chamada arte-xerox, xerogravura ou xerografia<sup>12</sup>. Diferente de outros processos gráficos, a fotocopiadora opera de maneira simplificada e conta com a possibilidade de criação de uma matriz realizada manualmente, de modo mais dinâmico e acessível. Outro diferencial era a agilidade na produção e o baixo custo das cópias. A partir dessa década, as máquinas passaram a desempenhar um papel fundamental tanto na produção de arte quanto na impressão de publicações alternativas, viabilizando uma circulação ampla — com proporções nacionais e internacionais — de materiais, muitas vezes, com caráter experimental. Além das obras em si, as fotocopiadoras também foram empregadas na fabricação de materiais de divulgação de exposições e no registro de conteúdos.

Cadôr (2024) aponta que, somente na década de 1980, foram publicados cerca de cinquenta exemplares de livros de artistas utilizando a xerografia como técnica principal ou exclusiva. A fotocópia representava não apenas uma alternativa econômica, mas também um convite à experimentação como novos meios emergentes. Nomes como Hudinilson Jr., Alex Vallauri (1949–1987) e Paulo Bruscky (1949-) foram os pioneiros e tornaram-se referências nessa linguagem.

Sobre sua aproximação com a xerografia, Hudinilson Jr. (1981 *apud* Hudinilson Jr., 2016, p. 198) relata que:

A xerografia ou a técnica de reprodução com impressão de imagens a seco através de um processo químico-físico, existe no Brasil há 20 anos, desde quando foram aqui instaladas as primeiras companhias multinacionais, como a Xerox do Brasil S.A., que trouxeram as primeiras máquinas para o mercado. É nos anos 70 que o equipamento vai se popularizar, que os artistas tiveram acesso à nova tecnologia — que trazia novos parâmetros para a criação e reprodução de imagens com rapidez nos resultados. A imagem xerográfica de baixo custo era imediata e possibilitou aos artistas ampliar os conceitos da obra gráfica.

Aqui essa técnica, utilizada dentro do panorama das artes, principalmente no das artes visuais, só se manifestou no início da década de 70 (embora, sem a mesma repercussão, há informações de manifestações similares e anteriores em outros países, principalmente nos Estados Unidos — onde a xerografia foi inventada — e alguns países europeus), sempre através de artistas preocupados e atuantes, interessados nas possibilidades técnicas contemporâneas e, via de regra, desmaterializados do mito de obra de arte, do fazer elitista desta arte e da obra única.

Hudinilson Jr. enfatiza que sua conexão com a máquina fotocopiadora estava ligada à capacidade do dispositivo de provocar reflexões por meio da serialidade e da mediação técnica. A arte-xerox foi, inclusive, o principal meio pelo qual obteve

---

11 A *Haloid Company*, investidora em tecnologia de imagem, fundou em 1970 o *Xerox Palo Alto Research Center (PARC)*, referência em avanços tecnológicos. O centro impulsionou invenções como os computadores pessoais e interfaces gráficas de criação de imagens.

12 Cadôr (2024) explica que o termo xerografia se refere ao processo técnico de impressão, enquanto o produto gerado por meio desse procedimento é denominado cópia xerográfica.

maior visibilidade junto à mídia e instituições museológicas interessadas pelas possibilidades envolvendo as novas linguagens e a arte contemporânea<sup>13</sup>.

Segundo Maia (2020), Hudinilson Jr. teve seus primeiros contatos com uma máquina fotocopadora enquanto estudava na *Zoom School*, no final da década de 1970. A autora destaca o uso inovador do corpo do artista como matriz de impressão, equilibrando o gesto entre resultado impresso e ação performática. Hudinilson Jr. pôde explorar essa técnica graças à presença de uma fotocopadora na PINA, adquirida inicialmente para a produção de material didático e outras reproduções dessa ordem. O artista atuou como coordenador de um Centro Xerográfico e como aprendiz/investigador técnico e artístico emergente no Brasil (Figura 4)<sup>14</sup>.



Fonte: Maia (2020, p. 7).

Figura 4. Curso de xerografia ministrado por Hudinilson Jr. na Pinacoteca de São Paulo (década de 1980).

13 Sobre a xerografia, Cadôr (2024, p. 14) comenta que “o reconhecimento da crítica viria anos depois, na 20ª Bienal de São Paulo (1989), com uma seção chamada *Eletrografias* exibindo obras de Artur Matuck, Bernardo Krasnianski, Mario Ishikawa, Paulo Bruscky, Roberto Keppler e Vera Chaves Barcellos”.

14 Resende (2016) relata que, em 1980, a Pinacoteca de São Paulo instalou uma máquina da Xerox para impulsionar os estudos de artistas nessa linguagem. Em 1981, foi criado o *Boletim de Atividades*, publicação mensal destinada a divulgar as atividades relacionadas ao espaço.

Resende (2016) informa que, ao longo dos oito anos em que atuou na PINA, Hudinilson Jr. conduziu diversas oficinas, incluindo workshops xerográficos. Além de sua atividade pedagógica, organizou várias exposições<sup>15</sup> e, como educador, o artista ministrou cursos de grafite e arte-xerox no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Resende (2016) observa que Hudinilson Jr. estabeleceu um forte vínculo com a PINA, o que o levou a expandir suas atividades pelo interior do estado e outras cidades do país, promovendo a linguagem xerográfica como uma experiência teórica e educacional.

Cadôr (2024) complementa que Hudinilson Jr., em parceria com Mario Ramiro e Rafael França (1957–1991), reconfigurou uma sala do quarto da Universidade de São Paulo (USP) em um verdadeiro laboratório de experimentação gráfica. Nesse espaço, os artistas exploraram as possibilidades de uma fotocopiadora holandesa da marca OCÈ, equipada com flash e capaz de capturar imagens tridimensionais e diferentes níveis de profundidade. A tecnologia do modelo permitia ainda a produção de sequenciais visuais, que revelavam as nuances do corpo e do movimento, conectando a ação performática dos artistas ao contexto das imagens impressas.

No que diz respeito ao circuito de arte da década de 1980 de São Paulo, o pesquisador Arlindo Machado<sup>16</sup> (2010) contribuiu para o debate com o conceito de *artemídia*, referente às expressões artísticas que se apropriam dos diversos recursos tecnológicos. Segundo ele, os artistas *artemídia* estavam dedicados a proposições alternativas e qualitativas que discutiam os campos de conhecimento e consumo. Hudinilson Jr. exemplifica esse grupo, ao utilizar o próprio corpo como matriz e a mediação tecnológica como dispositivo de questionamento.

Dessa forma, torna-se pertinente investigar a produção xerográfica de Hudinilson Jr., artista que dominava profundamente a técnica e o funcionamento da fotocopiadora — dispositivo utilizado não apenas como meio de reprodução, mas como ferramenta de provocação poética e política. Sua prática, bem como a de outros artistas associados à arte-xerox, escapava às limitações técnicas ao buscar interferências e sobreposições em diferentes suportes. Além disso, seus trabalhos não estavam restritos às paredes de museus, ao contrário, circulavam pelos Correios, ganhavam forma em livros e outros impressos diversos<sup>17</sup>.

---

15 Entre as exposições curadas por Hudinilson Jr. em torno dos trabalhos de seus alunos, Resende (2016) aponta a realização de *Xerox Gráfica*, em 1980, na *Zoom School* e *Xerografia Arte e Uso*, em 1984, na Pinacoteca de São Paulo.

16 Arlindo Ribeiro Machado Neto (1949–2020) foi um pesquisador e professor interessado pelos estudos em semiótica, cinema, rádio e televisão. É referência no campo das imagens técnicas ou imagens produzidas por mediações tecnológicas.

17 Muitas *performances* de Hudinilson Jr. com a fotocopiadora geravam desdobramentos efêmeros, espalhados pelo chão e entregues ao público. As cópias — fragmentos do próprio corpo — prolongavam o gesto artístico ao serem recolhidas, expandindo a ação no tempo e no espaço.

## **DO DETALHE AO EXERCÍCIO**

*Do Detalhe ao Exercício*<sup>18</sup> foi uma exposição realizada por Hudinilson Jr. em 1981. Optamos por destacá-la por sua relevância no percurso do artista, mesmo diante da escassez de registros e informações sobre o evento. Trata-se de uma de suas primeiras exposições individuais, reunindo trabalhos contundentes de sua trajetória. Por meio da consulta de documentos arquivados pelo próprio artista e hoje sob guarda da Biblioteca de Artes Visuais do Centro de Documentação e Memória da PINA (CEDOC da PINA)<sup>19</sup>, elaboramos um panorama que possibilita reconstruir parcialmente a mostra, reafirmando, com isso, a importância da preservação de acervos organizados por sujeitos e/ou instituições.

Dito isso, uma reportagem da *Folha da Tarde Ilustrada* de 1981 informa que a exposição ocorreu entre 5 e 31 de maio na PINA, apresentando 16 trabalhos, incluindo 7 livros de artistas e 9 painéis. A curadoria propunha um resumo da produção de Hudinilson Jr. nos dois anos anteriores, com ênfase nas técnicas de reprodução seriada em preto e branco. A matéria detalha que os trabalhos baseados na interação do artista com a máquina fotocopadora estavam organizados em dois eixos. O primeiro, intitulado *Exercício de me ver* (Figura 5), consistia em um estudo centrado na mesma tiragem de cópias de uma parte do corpo, compartilhando as análises e montagens realizadas com base nesses fragmentos de modo sobreposto. O segundo, *Detalhe do detalhe* (Figura 6), funcionava como um desdobramento do anterior, explorando a fragmentação corporal aplicando a justaposição.

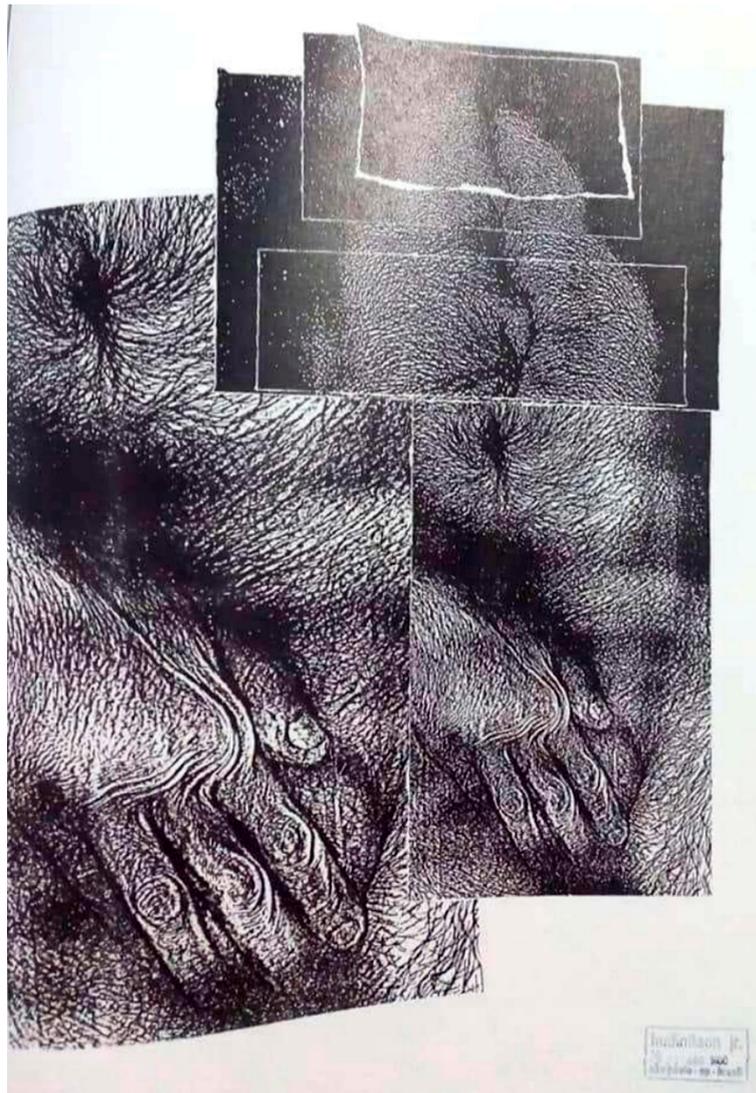
Em outra publicação do mesmo mês e ano, o jornal *O Estado de São Paulo*<sup>20</sup> (1981) reporta que os interesses do artista nesta exposição estavam direcionados à potencialidade do corpo, tanto na reprodutibilidade de seus fragmentos quanto na possibilidade de materializar, de forma imagética, suas reflexões. Nas palavras de Hudinilson Jr. para a reportagem, para ele, o corpo humano é a matriz a partir da criação de uma relação especial de trabalho no contato físico entre a ideia e o processo mecânico.

Sempre atento à potencialidade da reprodução em série, ao examinarmos os registros dos dois eixos que compunham a exposição *Do Detalhe ao Exercício*, notamos tanto similaridades quanto diferenças entre os trabalhos de Hudinilson Jr. Há de um lado, elementos recorrentes que evidenciam sua pesquisa com a máquina xerográfica e, de outro, estratégias diversas para a composição visual e a apresentação dos trabalhos.

18 No documento *Pinacoteca de São Paulo: 110 anos* (2015), publicado pelo Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo, estão listadas todas as exposições realizadas no espaço. Contudo, apesar de conter o título da exposição em questão, o nome de Hudinilson Jr. não é encontrado no item.

19 O Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo, ativo desde 2005, preserva fundos arquivísticos e coleções privadas ligadas às artes visuais no Brasil. O acesso exige agendamento prévio por e-mail e consulta presencial no endereço, localizado na Praça da Luz, em São Paulo.

20 Este material foi consultado presencialmente no Arquivo do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo (2022).



Fonte: Resende (2016, p. 255).

Figura 5. Exercício de me ver (década de 1980). Xerografia sobre papel. Dimensão: 40x35cm.

Em ambos os casos, nota-se que Hudinilson Jr. (1986 *apud* Hudinilson Jr., 2016, p. 194), assim como Narciso, utilizou o vidro translúcido de uma máquina fotocopadora como um espelho de água para ver o seu reflexo. A interação entre os dois resultava em imagens, fragmentos e cópias seriadas de seu próprio corpo. Maia (2020, p. 17) observa que o artista “submeteu rosto, dorso e membros ao campo de fotocópia. Encolheu-se para tentar caber no enquadramento, retorceu-se para escancarar suas escolhas, repetiu movimentos para deixar dúvidas sobre um impulso especulativo e processual”. Nos registros dos trabalhos (Figura 7), é possível observar o artista debruçado sobre o vidro da máquina, fundindo-se e interagindo com o dispositivo de diversas maneiras.

Por meio de um trabalho sensível, corporal e dedicado, Hudinilson Jr. exercita o olhar sobre si mesmo, buscando ângulos e perspectivas que selecionam, recortam, ampliam detalhes, enfatizam formas e transformam o seu corpo na matriz que gera uma série de outras imagens. Maia (2020, p. 17) observa que essas cópias servem “para refutar ideias de originalidade e unicidade e defender, em seu lugar, obras e identidades



Fonte: Maia (2020, p. 36).

Figura 6. Sem título, (década de 1980). Série *Detalhe do detalhe*.

espelhadas, multiplicadas, refratadas e contaminadas pelo entorno". Por esse caminho, ao eleger um processo técnico que não gera originais, mas cópias, o artista questiona a autenticidade na arte e propõe novas formas de entender tanto a produção artística quanto a construção identitária. Para a autora, o artista deixa claro como a criação de imagens é mediada pelas máquinas e, conseqüentemente, pela tecnologia.

Sobre a produção xerográfica de Hudinilson Jr., o pesquisador Marcos Rizolli (1993, p. 208-209) comenta:

O corpo do artista é o referente — que se doa à leitura da máquina — e integra-se ao mecanismo do equipamento, revelando, no ato da copiagem, uma sensual intimidade entre referente e signo. Uma indexicalidade peculiar — uma arte autêntica, sem mediações. A máquina poetiza o próprio condutor da ação, o artista.

Após passar por um processo de captura de imagens, realizadas com base na matriz corporal do artista e convertidas em uma série de reproduções impressas, o trabalho de Hudinilson Jr. prossegue com o desafio da composição. Justapondo,



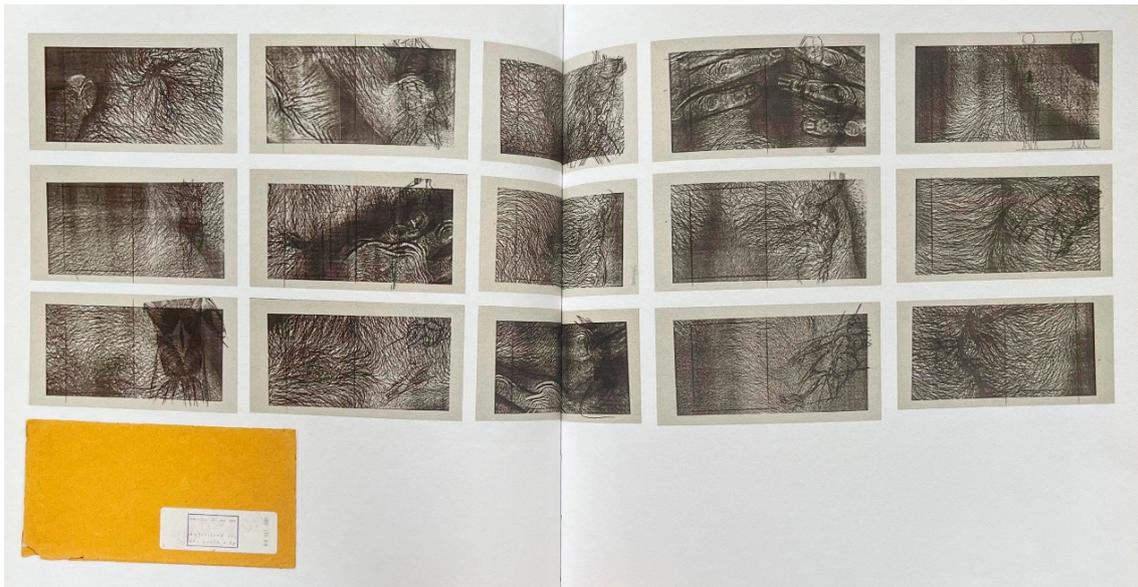
Fonte: Resende (2016, p. 273).

Figura 7. Documentação de *performance - Exercício de me ver II Narcisse* (1982). Impressão fotográfica. Dimensão: 61x37 cm.

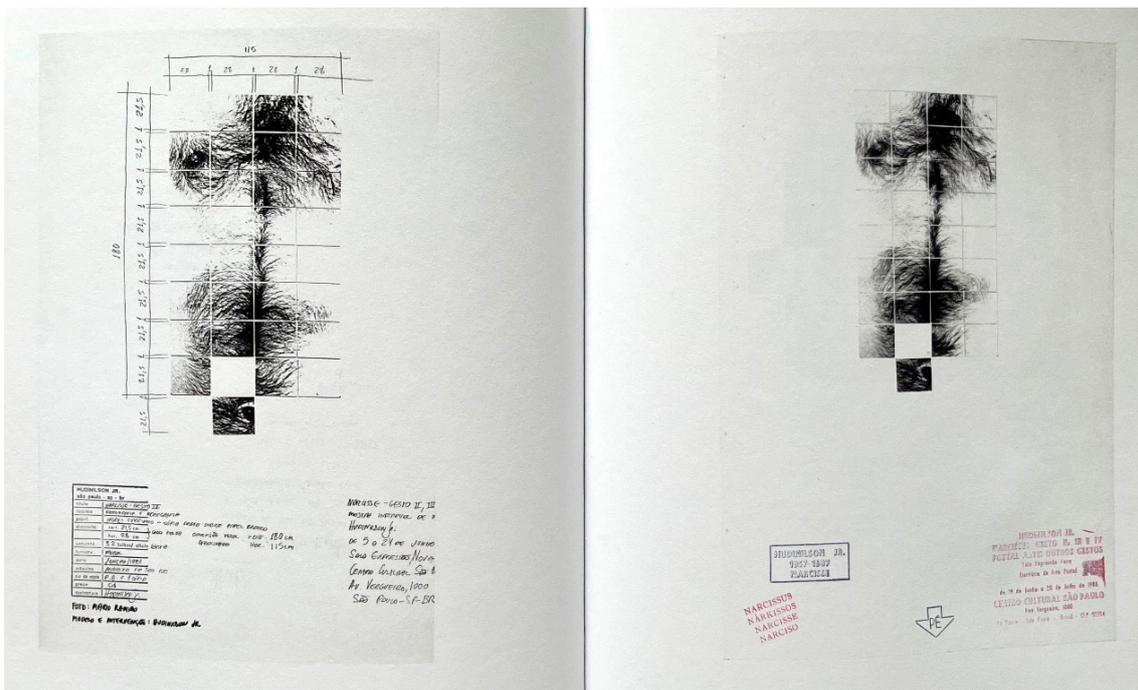
sobrepondo, recortando, colando e reorganizando fragmentos selecionados, o artista constrói diagramações de imagens que dialogam entre si. A respeito desse processo e prática, Hudinilson Urbano Jr. (1985, p. 247) afirma: “separei um centímetro quadrado de cada um, e, em baixo, em outra sequência tem detalhe do centímetro quadrado ampliado dez vezes de toda a série. É uma coisa hiper abstrata”.

Por fim, a última etapa refere-se às formas de apresentação escolhidas por Hudinilson Jr. para suas composições xerográficas. Essas composições são geralmente dispostas de três maneiras: agrupadas em envelopes (que podem ser enviados por correio), organizadas em cadernos ou livros de artistas, ou emolduradas e exibidas como murais ou painéis de parede.

Embora não tenhamos encontrado mais imagens que representem diretamente as séries expostas e analisadas neste artigo, incluímos os registros de *Exercício de me ver* (1980) (Figura 8), em que o artista acondiciona suas composições em um envelope, e um esquema de montagem em parede da obra *Narcisse – Gesto III* (1986) (Figura 9), com o objetivo de facilitar a visualização dos modelos de envelope e painel mencionados anteriormente.



Fonte: Resende (2016, p. 252 e 253).  
 Figura 8. *Exercício de me ver* (Década de 1980). Xerografia sobre papel. Dimensão: 12x20 cm cada. Políptico de 15 peças.



Fonte: Resende (2016, p. 236 e 237).  
 Figura 9. *Narcisse - Gesto III*. Esquema de montagem. Painel xerográfico sobre papel. Dimensão: 180x115 cm.

O gesto de captura, deslocamento e recomposição do artista transforma o seu corpo em um detalhe, que por sua vez vira fragmento, ponto de vista, uma imagem e um detalhe do detalhe do olhar. As múltiplas impressões de partes do seu corpo, realizadas em folhas A4, se assemelham a retículas que, agrupadas, permitem uma nova forma de ver e imaginar o próprio corpo.

Observamos, mediante esse conjunto de imagens e relatos, que Hudnilson Jr. projeta seu trabalho em um contexto gráfico conectado à lógica da reprodutibilidade

técnica. Seu modo de operar evidencia uma dupla atuação que, pode ser lido tanto como artista visual como gráfico, dada a forma como concebe, organiza e imprime suas composições.

Como se percebe no esquema de montagem apresentado, as imagens não surgem apenas do gesto espontâneo da *performance*, mas são resultados de um processo de seleção e estruturação rigoroso. A obra formal só se concretiza após a escolha cuidadosa dos fragmentos e a definição de uma organização visual que dialogue com os modos de leitura da imagem. Por esse caminho, ainda que certas composições possam ser interpretadas como uma abordagem abstrata, é importante ressaltar que sua construção se baseia em procedimentos técnicos precisos, que reconhecem os usos, as aplicações da máquina e os modos de recepção da imagem impressa.

No que diz respeito à série *Detalhe do detalhe*, observam-se cópias derivadas da mesma matriz e ângulo, mas que apresentam variações na impressão, especialmente em relação ao seu tamanho e ao nível de saturação das imagens. Embora o recorte com tesoura selecione sempre o mesmo conteúdo, cada cópia apresenta particularidades (resultado de como a máquina opera tecnicamente, com pequenas variações de contraste e luz). Hudinilson Jr. utiliza o espaço integral da folha branca, compondo uma aproximação visual que convida o público a observar os fragmentos a partir da justaposição, ou seja, lado a lado, sob múltiplas perspectivas técnicas.

Assim como em *Detalhe do detalhe*, a série *Exercício de me ver* (1981–1986) também revela o interesse do artista pelo autorretrato, que, ao longo dos anos, se transformou em uma investigação contínua<sup>21</sup>. Contudo, diferentemente da primeira série, aqui encontramos um conjunto de cópias marcadas por recortes, manuais ou feitos com tesoura, e ampliações que destacam áreas específicas das imagens. As composições se constroem por sobreposição e não ocupam as margens das folhas, evidenciando variações tonais e mudanças de ângulos provocadas pelos gestos de expansão e recorte, além de diferentes modos de olhar para o mesmo fragmento de uma impressão.

Em ambas as séries, Hudinilson Jr. propõe uma reflexão sobre a multiplicidade de formas e texturas do corpo. Contudo, sua estratégia de aproximação das imagens também levanta questionamentos sobre a reprodutibilidade, ao interrogar se todas as cópias, ainda que amparadas por parâmetros técnicos e originadas da mesma matriz, poderiam ser consideradas totalmente idênticas.

Por meio dos registros das obras apresentadas em *Do Detalhe ao Exercício*, notamos que Hudinilson Jr. opta por explorar a repetição como estratégia compositiva. Os layouts propostos parecem ter sido pensados justamente para evidenciar esse recurso, destacando, por meio da comparação entre imagens, as singularidades de cada cópia. Nessa direção, o corpo representado na exposição existe em múltiplas versões, que se refratam, se transformam e se constituem, baseado

---

21 Maia (2020) esclarece que, a série *Exercício de me ver* se desdobrou em diferentes composições que emergem do contato direto entre o artista e a máquina fotocopadora. Ela destaca obras como *Espelha-me* (anos 1980) e as *performances Xerox Action e Narcisse* (1982).

em seu contexto visual nas folhas em branco. Sem uma imunidade que os proteja, as repetições ou as composições do artista se expõem ao erro e às influências da cultura visual. No entanto, por que usar o corpo como matriz, visto que ele está carregado de individualidade e por que reproduzi-lo por meio de uma composição de recortes fragmentados?

Em *O corpo colado*, Hudinilson Jr. (sem data)<sup>22</sup>, diz o seguinte:

A (s) diferença (s) particular (es) de cada mídia; a textura e a diagramação própria do mídia xerográfico, a contraposição a imagem da fotografia e, agora o corpo, não necessariamente meu, mas esgotando o assunto (corpo/matéria/significado) pela extrapolação. A fotografia qualquer de um corpo qualquer manipulado dentro de uma nova montagem/ideia/colagem.

O corpo, humano, masculino/feminino, composto/colado neste espaço e presente em todos os cotidianos; o clima sempre palpável (libidinagem) do erótico, sensual contato do corpo nu com qualquer outra matéria insólita/lixo, ou outro corpo qualquer, ou ele mesmo, espelho/narcisse, sem identidade porém identificável dentro do universo comum das percepções/suposições/posição amorosa.

O jogo lúdico da feitura e consequência leitura.

Para Hudinilson Jr., o corpo é uma matriz propulsora e um ponto de partida para explorar a subjetividade. As imagens geradas por sua interação com a máquina não só expressam o desejo de se ver, mas também tensionam as fronteiras entre o ser preservado e o preservar. Ao criar montagens com fragmentos e propor novas configurações visuais, Hudinilson Jr. transforma individualidade em poética. O corpo, antes íntimo, é compartilhado para o âmbito coletivo. Assim, além da reinvenção corporal, a série promove um desvio do uso tradicional da máquina fotocopadora, que passa a operar como aliada do gesto artístico de Hudinilson Jr. Dito de outra forma, é possível compreender que o artista subverte a função preconcebida do dispositivo, reconfigurando-o como linguagem artística.

Hudinilson Jr. (1986 *apud* Hudinilson Jr., 2016, p. 193) adverte em sua agenda que:

Não me interessa mais (ou talvez, na verdade, nunca tenha me interessado) pela xerografia como veículo 'democratizante' da obra de arte. Me ocupo apenas do meio e com ele, dos mitos: da mídia e do tema. Técnica como linguagem própria e adequada à minha preocupação no campo das imagens. Na revelação do tempo e da grafia. Decorrencia de 10 anos de convivência/conivência. Experiência e erro. Depuração. A velocidade é contemporânea. O contato é íntimo. O espelho imediato de Narciso.

Dessa forma, o que ponderamos são as qualidades de Hudinilson Jr. enquanto um artista *artemídia*, interessado em explorar seu próprio corpo e as mídias emergentes da época, tensionando as imagens resultantes dessas interações. Dito isso, no campo da discussão entre imagem e memória, o antropólogo e pesquisador

<sup>22</sup> O texto em questão, datilografado e assinado pelo artista, encontra-se no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo e foi consultado presencialmente.

Etienne Samain (2012, p. 23) acrescenta que “toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos”. Nessa ótica, as imagens funcionam como documentos que registram os erros, os acertos e os processos de Hudinilson Jr., sendo as fotocópias arquivos dessas tentativas. Em outras palavras, nota-se um ímpeto e curiosidade constante do artista pela experimentação e pelo estudo de diferentes práticas.

Outro ponto recorrente sob a produção de Hudinilson Jr. diz respeito ao desenvolvimento de uma matriz de gravação. Isto porque, seja na madeira da xilogravura, no emborrachado do carimbo, na máscara de um grafite ou no corpo xerografado, o que há em comum entre estes materiais é a dedicação e a busca por um suporte que imprima ou reproduza adequadamente suas inquietações, objetivos e desejos.

Desse modo, multifacetada e desprendida de uma identificação limitante, a trajetória de Hudinilson Jr. é, ao contrário, um convite ao reconhecimento das qualidades e do vasto campo de possibilidades em torno dos métodos de gravação e reprodução de imagens. Logo, mesmo que sua carreira se organize sob uma expressiva diversidade de linguagens, é possível perceber que essa rede de atravessamentos converge em um caminho conceitual coeso e coerente, que se conecta e fortalece de maneira positiva ao longo do tempo e dos suportes.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Hudinilson Jr. e sua produção são imaginados e narrados neste artigo como parte de uma construção de memória gráfica e cultura que, ainda que ancorada em experiências individuais, permite mobilizar reflexões coletivas sobre processos artísticos, reprodutibilidade técnica e representações visuais. Como sugerem Braga e Farias (2018, p. 16), a pesquisa sobre “memória gráfica muitas vezes se concentra em artefatos produzidos além do tempo de vida de passíveis testemunhas, exigindo procedimentos que possibilitem obter histórias a partir das coisas”. Nesse sentido, o trabalho com o acervo de Hudinilson Jr. exige uma escuta sensível das impressões deixadas por ele, que operam como componentes de uma narrativa possível sobre o corpo, a técnica e o desejo.

Nossa abordagem destacou as estratégias de Hudinilson Jr. para lidar com técnicas de reprodução e deslocamento de imagens, compreendo-as como parte de um repertório estético e investigativo que o impulsionava à experimentação. O uso reiterado da matriz, da cópia, da repetição e da montagem se manifesta em diversas obras analisadas e contribui para uma compreensão expandida dos modos de produção de imagens técnicas no Brasil das décadas de 1970 e 1980.

Nesse sentido, argumentamos que, embora Hudinilson Jr. não tenha produzido peças que se enquadrem diretamente no campo do *design* — compreendida aqui como prática comunicacional orientada por métodos projetuais específicos —, seu trabalho dialoga com a serialidade, a montagem e a apropriação de imagens. Esse diálogo não se dá pela estruturação de produtos gráficos com fins mercadológicos, mas por uma aproximação conceitual com meios de reprodução de imagens, especialmente a xerografia, que o artista manipulava como ferramenta expressiva.

A fotocopiadora, mais do que um instrumento técnico, torna-se na prática de Hudinilson Jr. uma extensão do corpo e por meio de investigação poética e política. Como destaca Cadôr (2024), artistas que utilizaram a arte-xerox como estratégia discursiva nos anos 1970 e 1980, representam um rompimento com um padrão editorial tradicional, uma vez que inauguraram uma postura independente, autoeditada, que, inclusive, ainda reverbera nas publicações atuais, mesmo que elas sejam mediadas por uma infinidade de recursos tecnológicos diferentes.

Embora algumas lacunas permaneçam ao longo desta pesquisa, elas podem ser interpretadas como oportunidades para novos estudos. Reafirmamos, no entanto, que a produção de Hudinilson Jr., assim como a de outros artistas brasileiros que exploraram a gravura e as imagens técnicas, revela a abundância de possibilidades e refutações desses meios. Longe de serem práticas fechadas, a gravura, a montagem ou a xerografia se mantêm como campos abertos à experimentação, cujos estudos, ainda em desenvolvimento, buscam acompanhar a pluralidade de seus desdobramentos contemporâneos.

## REFERÊNCIAS

- BIBLIOTECA NACIONAL. **Há 140 anos, aparecia o cartão postal**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2021. Disponível em: <https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/04/ha-140-anos-aparecia-cartao-postal>. Acesso em: 12 dez. 2021.
- BRAGA, M. C.; FARIAS, P. **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018.
- BRUSCKY, P. 1976. Arte Correio. *In*: FERREIRA, G. (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 163-167.
- CADÔR, A. B. A xerografia e o livro de artista. **Art & Sensorium**, Curitiba, v. 11, p. 1-15, 2024. <https://doi.org/10.33871/sensorium.2024.11.9635>
- CARDOSO, R. **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- COSTELLA, A. F. **Xilogravuras**: manual prático. Campos de Jordão: Mantiqueira, 2003.
- FOLHA DA TARDE ILUSTRADA, São Paulo, 5 maio 1981, p. 24. Arquivo: Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo.
- FONSECA, L. P. Memória gráfica brasileira. **Chapon Cadernos de Design**, Pelotas, v. 2, n. 1, p. 6-24, 2021.
- GRUPO DE ESTUDOS ARTE & FOTOGRAFIA (GEARTFOTO). IV Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Hudinilson Jr. **YouTube**, 2009. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=qwUnopailGE&ab\\_channel=gearthfoto](https://www.youtube.com/watch?v=qwUnopailGE&ab_channel=gearthfoto). Acesso em: 24 jan. 2024.
- HUDINILSON JR. Xerografia: arte e uso. 1981. *In*: RESENDE, Ricardo (org.). **Posição Amorosa**: Hudinilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016. p. 198.
- HUDINILSON JR. A arte-Xerox. 1986. *In*: RESENDE, R. (org.). **Posição amorosa**: Hudinilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016. p. 193-194.
- MACHADO, A. **Arte e mídia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MAIA, A. M. **Hudinilson Jr.**: Explícito. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. **Jornal da tarde (Divirta-se)**, São Paulo, 27 maio 1981, p. 19.
- PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Pinacoteca de São Paulo**: 110 anos. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

RESENDE, R. **Posição Amorosa: Hudinilson Jr.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

RIZOLLI, M. **Uma poética da Arte: Xerox.** Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1993.

SAMAIN, E. **Como pensam as imagens.** Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

URBANO JR., H. (1985). Hudinilson Jr. *In*: PECCININI, Daisy Valle Machado (Coord.). **Arte novos meios/multimeios: Brasil 70/80.** São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010. (Catálogo.)

## Sobre os autores

**Lucas Alves de Oliveira:** Mestre em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Doutorando em Design pela Universidade Federal do Paraná.

**Ronaldo de Oliveira Corrêa:** Doutor em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina

**Conflito de interesses:** nada a declarar – **Fonte de financiamento:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

**Contribuições dos autores:** Oliveira, L.: Conceituação, Investigação, Análise Formal, Escrita - Primeira Redação. Corrêa, R. O.: Supervisão, Escrita – Revisão e Edição.

