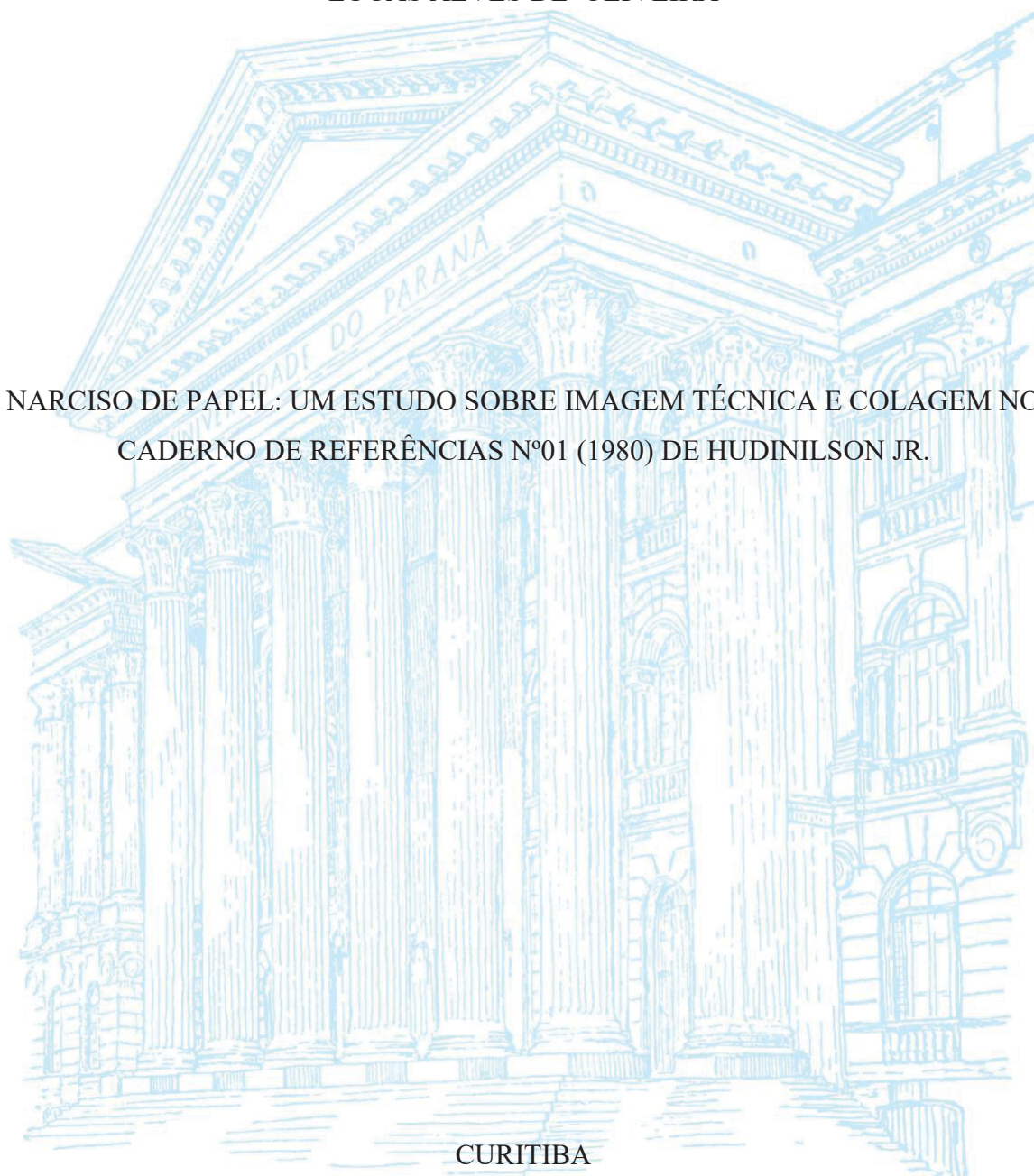


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCAS ALVES DE OLIVEIRA

NARCISO DE PAPEL: UM ESTUDO SOBRE IMAGEM TÉCNICA E COLAGEM NO
CADERNO DE REFERÊNCIAS Nº01 (1980) DE HUDINILSON JR.



CURITIBA

2025

LUCAS ALVES DE OLIVEIRA

NARCISO DE PAPEL: UM ESTUDO SOBRE IMAGEM TÉCNICA E COLAGEM NO
CADERNO DE REFERÊNCIAS Nº01 (1980) DE HUDINILSON JR.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Design.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Oliveira, Lucas Alves de

Narciso de papel: um estudo sobre imagem técnica e colagem no Caderno de Referências nº 01 (1980) de Hudinilson Jr. / Lucas Alves de Oliveira. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Tese – (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Design.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa.

1. Hudinilson, Júnior, 1957-2013. 2. Xerografia. 3. Arte brasileira. 4. Colagem. I. Corrêa, Ronaldo de Oliveira, 1974-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Design. III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DESIGN -
40001016053P0

ATA Nº82

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM DESIGN

No dia vinte e tres de setembro de dois mil e vinte e cinco às 14:00 horas, na sala sala 829, Rua General Carneiro, 460 - Ed. Dom Pedro I, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese do doutorando **LUCAS ALVES DE OLIVEIRA**, intitulada: **NARCISO DE PAPEL: UM ESTUDO SOBRE IMAGEM TÉCNICA E COLAGEM NO CADERNO DE REFERÊNCIAS Nº01 (1980) DE HUDINILSON JR.**, sob orientação do Prof. Dr. RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação DESIGN da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS), MARILDA LOPES PINHEIRO QUELUZ (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ), FELIPE CARDOSO DE MELLO PRANDO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 23 de Setembro de 2025.

Assinatura Eletrônica
16/10/2025 10:14:23.0
RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
09/11/2025 22:55:32.0
RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS)

Assinatura Eletrônica
10/11/2025 09:03:43.0
MARILDA LOPES PINHEIRO QUELUZ
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO
PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
04/12/2025 17:43:15.0
FELIPE CARDOSO DE MELLO PRANDO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DESIGN -
40001016053P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação DESIGN da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LUCAS ALVES DE OLIVEIRA**, intitulada: **NARCISO DE PAPEL: UM ESTUDO SOBRE IMAGEM TÉCNICA E COLAGEM NO CADERNO DE REFERÊNCIAS Nº01 (1980) DE HUDINILSON JR.**, sob orientação do Prof. Dr. RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 23 de Setembro de 2025.

Assinatura Eletrônica
16/10/2025 10:14:23.0
RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
09/11/2025 22:55:32.0
RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS)

Assinatura Eletrônica
10/11/2025 09:03:43.0
MARILDA LOPES PINHEIRO QUELUZ
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO
PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
04/12/2025 17:43:15.0
FELIPE CARDOSO DE MELLO PRANDO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Neste trabalho, estão sobrepostos vontades, inseguranças e orgulhos, como recortes que se encontram sobre a mesma página e, por estarem próximos, sustentam-se mutuamente. Cada fragmento carrega sua especificidade e sua fissura, em que juntos formam uma imagem que não existiria se não fosse pela tensão e pelo diálogo entre as partes.

Aos professores que encontrei neste percurso, agradeço por me mostrarem que lecionar é mais do que um ofício limitado a quatro paredes. É, ao contrário, um gesto que se prolonga no tempo, que se constrói no afeto, na escuta, no respeito e no contato de aprendizagem com o outro.

Aos artistas que atravessam esta pesquisa, agradeço por habitarem as páginas deste trabalho com suas poéticas e inquietações. Muitos deles só encontrei em imagens ou sonhos, mas ainda assim, tornaram-se próximos. Aos pesquisadores que ousam abrir caminhos, permitindo que possamos construir, sobre suas trilhas, espaços de questionamento e de invenção, deixo também minha admiração. E, sobretudo, a Hudinilson Jr., pela coragem de tornar público o que é íntimo, de inscrever seus desejos na superfície de suas impressões e, assim, ensinar que o corpo ser arquivo e manifesto.

À minha família, que é raiz e chão, agradeço. À minha mãe, Nadir Alves, ao meu pai, Pedro Alves e as minhas irmãs, pelo carinho, cumplicidade e paciência de acompanhar cada etapa dessa fase tão pessoal e desafiadora. À família escolhida, feita de amigos e parceiro, que me ouviram, me ampararam e compartilharam comigo conversas, cafés e silêncios necessários. Pessoas que estiverem presentes como quem segura uma ponta do papel enquanto o outro cola as peças.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo suporte e pelos recursos que possibilitaram esta pesquisa. E aos funcionários da UFPR, que nos gestos cotidianos, ajudaram a construir um contexto de trabalho fértil, em que pude aprender, criar e compartilhar.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar o *Caderno de Referências N°01* (1980), de Hudinilson Jr., artista paulista cuja produção se distingue pela experimentação de linguagens e pelo caráter contestador. Busca-se compreender de que maneira esses cadernos constroem narrativas visuais em que corpo, autorrepresentação e reprodutibilidade técnica se entrelaçam ao contexto cultural brasileiro. O estudo concentra-se no *Caderno de Referências N°01*, com destaque para vinte e cinco imagens técnicas (xerografias e radiografias) organizadas em composições de páginas duplas por meio da colagem. O recorte temporal privilegia a década de 1980, período em que o artista consolidou sua produção em diálogo com as transformações políticas e sociais do país. Nessa perspectiva, os cadernos são aqui interpretados como espaços de intimidade, mas também como arquivos processuais que tensionam as fronteiras entre esferas privadas e coletiva, desejo e memória, cópia e singularidade. A relevância do estudo reside em situar a série como dispositivo visual que dialoga com a circulação e o consumo de imagens impressas nos meios de comunicação brasileiros, oferecendo contribuições para os campos da arte, do design e dos estudos de visualidades. Metodologicamente, a pesquisa adota a análise histórico-semiótica proposta por Ana Maria Mauad (1996), articulada às cinco dimensões de leitura da imagem, em diálogo com autores como Lilia Schwarcz, Walter Benjamin, Tadeu Chiarelli, Ricardo Resende e Ana Maria Maia. Os resultados indicam que os *Cadernos de Referências* configuram-se como território multidisciplinar, expandido e em disputa, no qual processos pessoais se convertem em gesto artístico. Desse modo, o trabalho evidencia a centralidade do corpo e da reprodutibilidade técnica como eixos estruturantes, ampliando as discussões sobre memória, arquivo, regimes de visualidades e outras questões fundamentais para o estudo das imagens.

Palavras-chave: Hudinilson Jr.; Cadernos de Referências; Colagem; Arte-xerox; Arte brasileira.

ABSTRACT

This research aims to analyze *Caderno de Referências N°01* (1980), by Hudinilson Jr., a São Paulo-based artist whose work is distinguished by linguistic experimentation and a spirit of contestation. The study seeks to understand how these notebooks construct visual narratives in which body, self-representation, and technical reproducibility intertwine with the Brazilian cultural context. The focus is on *Caderno de Referências N°01*, emphasizing twenty-five technical images (xerographies and radiographs) organized into double-page compositions through collage. The timeframe centers on the 1980s, a period in which the artist consolidated his production in dialogue with the country's political and social transformations. From this perspective, the notebooks are interpreted as spaces of intimacy but also as processual archives that challenge the boundaries between private and collective spheres, desire and memory, copy and singularity. The relevance of the study lies in positioning the series as a visual device that engages with the circulation and consumption of printed images in Brazilian media, contributing to the fields of art, design, and visual studies. Methodologically, the research adopts the historical-semiotic analysis proposed by Ana Maria Mauad (1996), articulated with the five dimensions of image reading, in dialogue with authors such as Lilia Schwarcz, Walter Benjamin, Tadeu Chiarelli, Ricardo Resende, and Ana Maria Maia. The results indicate that the *Cadernos de Referências* constitute a multidisciplinary, expanded, and contested territory in which personal processes are transformed into artistic gesture. Thus, the study highlights the centrality of the body and technical reproducibility as structuring axes, expanding discussions on memory, archive, regimes of visibility, and other fundamental issues for the study of images.

Keywords: Hudinilson Jr.; *Cadernos de Referências*; Collage; Xerox Art; Brazilian Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Caderno de Referências N°48. Vista Superior. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	22
Figura 2 – Caderno de Referências N°21A. Capa Fechada. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	23
Figura 3 – Caderno de Referências N°01. Capa Fechada. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	24
Figura 4 – Caderno de Referências N°35. Capa Fechada. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	25
Figura 5 – Caderno de Referências N°91. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	26
Figura 6 – Caderno de Referências N°48. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	27
Figura 7 – Caderno de Referências N°17. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	32
Figura 8 – Detalhe da obra Sem título (1982). Colagem, papel ondulado, reprodução fotográfica, papel laminado e entretela. Tamanho: 41x28,5 cm.	34
Figura 9 – Untitled (1984). Reprodução fotográfica, pedras semipreciosas, estojo de lápis, espelho quebrado, capa de livro e caixa de madeira. Tamanho: 35x47x10 cm.	35
Figura 10 – Detalhe de uma vista da parede da casa de Hudinilson Jr.	36
Figura 11 – Vista geral do quarto de Hudinilson Jr.	37
Figura 12 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	42
Figura 13 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	42
Figura 14 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	43
Figura 15 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	43
Figura 16 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	44
Figura 17 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	44

Figura 18 – Caderno de Referências Nº126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	45
Figura 19 – Caderno de Referências Nº126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	45
Figura 20 – Visão geral de uma amostragem dos Cadernos de Referências disponíveis para acesso no Centro de Documentação da Pinacoteca de São Paulo.	55
Figura 21 – Narcissus Nárkissos Narcisse Narciso, década de 1980. Arte postal. xerografia e carimbo sobre papel. Tamanho: 33x21,5 cm. Acervo Galeria Sultana, Paris.	59
Figura 22 – Sem título, 1978. Xilogravura sobre papel. Tamanho: 30x22,5 cm.	63
Figura 23 – Sem título, 1978. Xilogravura sobre papel. Tamanho: 30x30 cm.	64
Figura 24 – Sem título, 1979. Xilogravura sobre papel. Tamanho: 30x22,5 cm.	65
Figura 25 – Detalhe do Caderno de Referências Nº24A. Páginas abertas.	66
Figura 26 – Sem título, 1978. Xilogravura sobre papel. Tamanho: 29x28 cm.	68
Figura 27 – Under Your Spell I'm Not on Clear Waters [Sob o seu feitiço eu não estou em águas claras], 1990. Caneta permanente e aquarela sobre papel. Coleção Cristina Secaf ReBello. Tamanho: 31x23cm.	69
Figura 28 – Caderno de Referências Nº27A. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	70
Figura 29 – Sem título (sem data). Arte postal. Xerografia e colagem sobre papel. Tamanho: 28x21cm.	75
Figura 30 – Caderno de Referências Nº21A. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	76
Figura 31 – Registro de X-Galeria. Vista da porta de entrada de uma galeria não identificada, 1979.	79
Figura 32 – Registro de X-Galeria. Mensagem mimeografada. 1979.	79
Figura 33 – Registro fotográfico de Hudinilson Jr. em São Paulo, 1979.	83
Figura 34 – Ahhh! Beije-me, 1979/1980. Arte postal. Impressão sobre papel vegetal e transparência. Tamanho: 29x18,5 cm.	84
Figura 35 – Sem título, 1980. Xerografia e tinta fluorescente. Tamanho: 17x34 cm.	85
Figura 36 – Caderno de Referências Nº36. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	85
Figura 37 – Caderno de Referências Nº21A. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	86

Figura 38 – Curso de xerografia ministrado por Hudinilson Jr. na Pinacoteca (década de 1980).	90
Figura 39 – Exercício de me ver. Xerografia. Tamanho: 40x35 cm.	94
Figura 40 – Sem título. Xerografia. Série Detalhe do Detalhe.	95
Figura 41 – Documentação de performance - Exercício de me ver II Narcisse (1982) - Impressão fotográfica. Tamanho: 61x37cm.	96
Figura 42 – Exercício de me ver. Xerografia. Tamanho: 40x35 cm.	98
Figura 43 – Visita de campo. Capa do Caderno de Referências N°01 (1980-2013).	108
Figura 44 – Caderno de Referências N°01 - Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	109
Figura 45 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	109
Figura 46 – Folha do Caderno de Referências N°01 (1980-2013).	110
Figura 47 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	110
Figura 48 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.	116
Figura 49 – Detalhe da folha do Caderno de Referências N°01 (1980-2013).	116
Figura 50 – Infográfico com todas as etapas da análise histórico-semiótica de Mauad, 2025.	126
Figura 51 – Estrutura dos elementos dos números das composições (2025).	127
Figura 52 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição RN01_C12_P23E24.	135
Figura 53 – Radiografias da coluna, com destaques em caneta vermelha.	135
Figura 54 – Registros do trabalho (Des)Construir Narciso I. Planejamento da proposta, ...	136
Figura 55 – Xerografias do grupo Rosto em série.	140
Figura 56 – Caderno de Referências N°01 com páginas abertas. Composição CRN01_C01_P01E02.	141
Figura 57 – Caderno de Referências N°01 com páginas abertas. Composição CRN01_C102_P203E204.	141
Figura 58 – Sem título, Sem data. Estêncil e colagem sobre papel. Tamanho:47x32 cm. ...	143
Figura 59 – Grafite. Autorretrato, década de 2000.	144
Figura 60 – Xerox Action. Encarte de xerografia sobre papel. Tamanho: 21,5x17,9 cm.	146
Figura 61 – Registro Fotográfico de Afonso Roperto e composição CRN01_C45_P89E90.	149

Figura 62 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição	
CRN01_C37_P73E74.	151
Figura 63 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição	
CRN01_C39_P77E78.	151
Figura 64 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição	
CRN01_C45_P89E90.	152
Figura 65 – Eduarco Kac, Nabunada não Vaidinha? 1981. Livro aberto. Capa de Hudinilson Jr., da série Exercícios de me ver, 1980. Arquivo Hudinilson Jr. São Paulo, SP.	157
Figura 66 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição	
CRN01_C40_P79E80.	159
Figura 67 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição	
CRN01_C47_P93E94.	161
Figura 68 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição	
CRN01_C46_P91E92.	161
Figura 69 – Narcisse Gesto 4, 1986.	165
Figura 70 – Grupo Topografias do corpo. Imagens: CRN01_C01_P01E02_I02, CRN01_C38_P75E76_I08, CRN01_C48_P95E96_I23 e CRN01_C49_P97E98_I24.	168
Figura 71 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição	
CRN01_C01_P01E02.	169
Figura 72 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição	
CRN01_C38_P75E76.	169
Figura 73 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição	
CRN01_C48_P95E96.	170
Figura 74 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição	
CRN01_C49_P97E98.	170
Figura 75 – Grupo Sobreposições xerográficas. Imagem CRN01_C34_P67E68_I05.	175
Figura 76 – Documentação da performance Narcisse, 1987.	176
Figura 77 – Caderno de Referências N°01. Página esquerda. Imagem	
CRN01_C38_P75E76_I07.	177
Figura 78 – Convite de exposição de Hudinilson Jr. em Porto Alegre.	178
Figura 79 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição	
CRN01_C38_P75E76.	182
Figura 80 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição	
CRN01_C34_P67E68.	182

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Elementos da forma de conteúdo.	128
Tabela 2 – Elementos da forma de expressão.	1239
Tabela 3 – Quadro contendo a síntese dos principais critérios de análise das imagens do CRN01.	24132

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 COMPOSIÇÃO FRAGMENTADA: NOÇÕES SOBRE A SÉRIE CADERNOS DE REFERÊNCIAS (1980-2013) DE HUDINILSON JR.	20
2.1 A SÉRIE CADERNOS DE REFERÊNCIAS PARA HUDINILSON JR.	21
2.2 SELECIONAR, RECORTAR E ORGANIZAR: LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO, PUBLICAÇÕES RECENTES E PESQUISA DE CAMPO SOBRE OS CADERNOS DE REFERÊNCIAS	29
2.2.1 Principais textos e localização dos Cadernos de Referências	29
2.2.2 Artigos e outros textos recentes acerca da série Cadernos de Referências	48
2.2.3 Estudos de campo: Galeria Jaqueline Martins e Pinacoteca de São Paulo	52
2.3 JUSTAPOSIÇÕES: COMPONDO AS PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES E TRAÇANDO O DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA	56
3 MITO DE UM NARCISO URBANO: ENTRE A XILOGRAVURA E A XEROGRAFIA. NOÇÕES SOBRE OS PROCESSOS DE GRAVAÇÃO, IMPRESSÃO E REPRODUÇÃO DO ARTISTA PAULISTA HUDINILSON JR. (1957-2013)	58
3.1 PRIMEIRAS IMPRESSÕES: XILOGRAVURAS E A EXPLORAÇÃO DO HOMOEROTISMO COMO TEMA DE PESQUISA	60
3.2 DESEJOS URBANOS, O QUE ESTÁ DENTRO FICA E O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE: ARTE POSTAL, INTERVENÇÕES E GRAFITES NA CIDADE DE SÃO PAULO	72
3.2.1 Mensagens urbanas e percursos não planejados: produção de postais e arte em movimento	73
3.2.2 As telas da cidade: intervenções urbanas do coletivo 3Nós3 e os grafites de Hudinilson Jr. pelas ruas de São Paulo	77
3.3 NARCISO ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO: A XEROGRAFIA, O CORPO E A REPRODUTIBILIDADE	87

4 EM BUSCA DE DEFINIÇÕES: LOCALIZANDO OS CADERNOS DE REFERÊNCIAS DE HUDINILSON JR. A PARTIR DOS CONCEITOS DE COLECIONISMO, SKETCHBOOK, ARQUIVO E COLAGEM..... 102

4.1 CATEGORIAS E ABORDAGENS POSSÍVEIS PARA A ANÁLISE DA SÉRIE CADERNOS DE REFERÊNCIAS: CONEXÕES ENTRE SKETCHBOOK E ARQUIVO PESSOAL DE ARTISTA104

4.1.1 Cadernos de Referências como arquivos pessoais: as coleções de referências visuais e o processo criativo para Hudinilson Jr. 107

4.1.2 Premissas, apropriações e re-apropriações: colagem e produção de narrativas visuais por meio do citacionismo de imagens técnicas impressas 112

4.2 COMO SE VÊ: A RECEPÇÃO E AS DISPUTAS EM TORNO DOS CADERNOS DE REFERÊNCIAS EM ACERVOS PÚBLICOS E PRIVADOS 119

5 O LAGO DE VIDRO E OS FRAGMENTOS DE UM NARCISO DE PAPEL: UMA ANÁLISE DOS ESPAÇOS DAS XEROGRAFIAS E SUAS COMPOSIÇÕES DE IMAGENS TÉCNICAS NO CADERNO DE REFERÊNCIAS Nº01122

5.1 UNIDADES CULTURAIS E CAMPOS ESPACIAIS DAS IMAGENS: APLICAÇÃO DA METODOLOGIA TEÓRICO-SEMIÓTICA DE ANA MARIA MAUAD AOS CADERNOS DE REFERÊNCIAS 124

5.2 O ESPAÇO FOTOGRÁFICO DAS IMAGENS DE HUDINILSON JR.131

5.2.1 Anatomias internas e Rosto em série: o espaço fotográfico nas composições do Caderno de Referências Nº01 133

5.3 O ESPAÇO GEOGRÁFICO DAS IMAGENS DE HUDINILSON JR.145

5.3.1 O pessoal é político: o espaço geográfico nas composições do Caderno de Referências Nº01 148

5.4 O ESPAÇO DO OBJETO DAS IMAGENS DE HUDINILSON JR.154

5.4.1 Corpo máquina: o espaço do objeto nas composições do Caderno de Referências Nº01158

5.5 O ESPAÇO DA FIGURAÇÃO DAS IMAGENS DE HUDINILSON JR. 162

5.5.1 Topografias do corpo: o espaço da figuração nas composições do Caderno de Referências Nº01 167

5.6 O ESPAÇO DA VIVÊNCIA DAS IMAGENS DE HUDINILSON JR. 173

5.6.1 Sobreposições xerográficas: o espaço vivência nas composições do Caderno de Referências Nº01 180

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	186
REFERÊNCIAS	191
APENDICE 1 - ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO E EXPRESSÃO DO	
CADERNO DE REFERÊNCIAS N°01	196
ANEXO 1 - TEXTO DE HUDINILSON JR. "POR HUDINILSON JR"	247

1 INTRODUÇÃO

Como olhar para o excesso de imagens, textos e informações que compõem o mundo e selecionar alguns fragmentos para reorganizá-los em uma narrativa visual própria? Essa pergunta, aparentemente simples, acompanha esta pesquisa de tese desde o início e serviu de guia para a investigação dos *Cadernos de Referências* (1980-2013) de Hudinilson Jr. (1957-2013). Ao folhear essas páginas encontra-se muito mais do que um conjunto disperso de colagens. Ali estão arquivos íntimos que revelam um processo de coleta, deslocamento e resignificação de imagens técnicas. Nessa série, presencio recortes que narram tanto a trajetória pessoal do artista quanto os regimes de visualidades que marcaram o Brasil entre as décadas de 1970 e 2010.

Meu interesse por esse material é fruto de um percurso pessoal vinculado às artes visuais. Embora formado em Design Gráfico, minha prática sempre transitou pela fotografia, pela ilustração e por diferentes suportes artísticos. Desde 2013, busco compreender as imagens em sua dimensão interdisciplinar, interessando-me tanto pelos processos criativos quanto pelos resultados que produzem. A escolha dos *Cadernos de Referências* como objeto de pesquisa surgiu quase por acaso, em uma tarde de orientação, na qual buscávamos um tema capaz de articular visualidades, história e crítica no campo da arte e do design. Assim, o material revelou-se um território propício para investigar como Hudinilson Jr. reuniu uma coleção de imagens e construiu sentidos a partir delas.

Cabe pontuar que essa série pode ser compreendida no sentido discutido por Michael Bird (2012). O autor entende série ou arte serial, no contexto contemporâneo, como um grupo de peças reunidas entre si por afinidade de tema ou técnica. Esse sistema, ligado às práticas conceituais da década de 1960, caracteriza-se justamente por essa repetição com variação, que cria unidade no conjunto. No caso dos *Cadernos de Referências*, Ricardo Resende (2016), curador e amigo próximo do artista, aponta que a série é composta por aproximadamente 140 cadernos que documentam um período entre 1980 a 2013. Esse processo teve origem quando Hudinilson Jr. encontrou um baú na casa dos pais cheio de fotografias e recortes guardados ao longo de anos. Esse encontro com o acervo doméstico desencadeou um processo contínuo que utilizava as próprias mãos e a tesoura como ferramentas para reorganizar um contexto significativo de imagens. Com o passar do tempo, o que antes era restrito ao espaço privado transforma-se em um conjunto reconhecido, hoje preservado em instituições brasileiras como

a Galeria Jaqueline Martins¹, a Pinacoteca de São Paulo e internacionais, como o MoMA Art Museum em Nova York e o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri.

Essa aproximação com esses cadernos exigiu também voltar o olhar para a trajetória do próprio Hudinilson Jr. Nascido em São Paulo, ele construiu uma carreira marcada pela experimentação e pela diversidade de linguagens, ainda que pouco reconhecida em vida pelo circuito oficial de arte. Gradualmente, no entanto, sua prática envolvendo a arte xerox ou a colagem passou a receber a atenção de museus e galerias dedicados à arte contemporânea. Entre tudo o que produziu, os cadernos se tornam um espaço silencioso e central, um lugar de convergência e estudo cotidiano (RESENDE, 2016). Por esse motivo, esta pesquisa toma como recorte principal a década de 1980, momento de intensa produção do artista, tendo a cidade de São Paulo como cenário, sem deixar de considerar outros períodos quando se façam necessários para a compreensão dos processos que se consolidam naquele momento.

A respeito de seus cadernos, em um texto escrito em 2008², Hudinilson Jr. afirma que estes são seus diários e que neles colava tudo que chamava sua atenção. Ao longo das folhas, convivem rasuras de canetas, lembretes manuscritos, bilhetes de amigos, fotografias de anônimos, folhetos recolhidos nas ruas, anúncios de jornais, frases de revistas, radiografias usadas, cópias xerográficas e uma infinidade de outros recortes. No início, o trabalho surge como um exercício quase lúdico descrito por ele como um vício que começa como brincadeira. Com o tempo, esse gesto transforma-se em um método particular, em que o hábito de coletar, selecionar e colar passa a ser um modo de pensar. Cada página se converte em um refúgio para formular propostas artísticas e dar forma a sentimentos e ansiedades.

Entre os diversos elementos colados nas páginas dos cadernos, as xerografias se destacam pela recorrência e centralidade narrativa. Na década de 1980, quando a tecnologia da fotocópia se tornou mais acessível no país, Hudinilson Jr. passou a utilizá-la não apenas como um meio de reprodução, mas como linguagem. Posicionava sobre o vidro da máquina o próprio corpo e o convertia em matriz e a tecnologia em cúmplice de um gesto criativo. Como resultado, cada cópia dessa interação resultava em uma imagem seriada, porém modificada, borrada ou expandida e essas operações geravam novas camadas de texturas e interpretação. Essa relação direta com a reprodutibilidade técnica aproxima o artista das questões discutidas

¹ Ao longo do texto, adotei a denominação Galeria Jaqueline Martins, vigente à época da pesquisa. Contudo, em abril de 2024, o espaço uni-se à Galeria Sé, de Maria Montero, passando a chamar-se Martins&Montero, sediada na Rua Jamaica, nº50, Jardim Europa, São Paulo e também em Bruxelas, Bélgica.

² O texto com o título de *Por Hudinilson Jr.* foi cedido pela Galeria Jaqueline Martins e encontra-se nos anexos deste documento (páginas 248 e 249).

por Walter Benjamin (2014), para quem a cópia mecânica não é réplica, mas possibilidade de reinvenção.

Sobre esse contexto, Amir Brito Cadôr (2024) observa que a arte-xerox no Brasil, desde a década de 1970, esteve fortemente associada a um fazer livre e experimental muito próximo da arte postal. Nesse sentido, o uso das fotocopiadoras permitiu a produção de obras, a circulação de materiais e a criação de redes alternativas, mais acessíveis e menos dependentes das estruturas tradicionais do sistema de arte. Esse processo, ao mesmo tempo democrático, também tensionava o próprio circuito, uma vez que questionava a exclusividade da obra e os mecanismos de consumo no mercado. Essa condição ambígua situou a arte xerox como prática internacional em diálogo, expansão, mas frequentemente marginalizada nos espaços institucionais.

No caso de Hudinilson Jr., a xerografia não buscava nitidez e clareza. Ao contrário, ela celebra o ruído, a perda e o paradoxo entre cópia e singularidade. Trata-se de um gesto performático e particular que vê a máquina como um espelho. Nesse ponto surge a relação com o mito de Narciso. Assim como na superfície da água do jovem grego, o artista olha para sua própria imagem não para possuí-la, mas para imprimir-la. A fotocopiadora ocupa o lugar de lago e devolve uma imagem fragmentada, estruturada por meio de retículas em preto e branco. A pele, os poros e os pelos se dividem em pedaços de papel, revelando fricção, atrito, enquadramento, vulnerabilidade e multiplicidade.

O corpo desconfigurado e reproduzido pelas xerografias aparece em diferentes momentos na obra de Hudinilson Jr. e, dentro dos cadernos, convive com imagens técnicas recortadas de diferentes meios de comunicação impressa. Entre esses materiais surgem torsos nus, braços e pernas masculinas, gestos eróticos e cenas sexuais entre homens. Essa justaposição cria uma rede em que se sobrepõem intimidade, desejo, repressão e culpa, possibilitando uma leitura das páginas como um exercício de autorrepresentação, mas também como um arquivo coletivo em que as tensões entre gênero e sexualidades ganham forma.

É nesse ponto que a noção de arquivo se torna fundamental. O colecionismo de recortes, transformado em composição visual, revela hábitos de um cotidiano e também um repertório de referências imagéticas que configuram uma disciplina de estudos sobre as práticas de arquivamento. Walter Benjamin (2009) lembra que as coleções são formas de sistematizar e apreender o mundo, refletindo sobre a história de indivíduos e sociedades ao mesmo tempo em que criam modos de registro, preservação e acesso ao conhecimento.

Essa dimensão organizadora dos cadernos conecta-se a um campo mais amplo de reflexão sobre coleções, sketchbooks e arquivos. Por esse motivo, esta pesquisa adota uma

abordagem interdisciplinar, apoiando-se em diferentes campos do conhecimento, como a história, o design, as artes visuais, a antropologia e a arquivologia. Considero que esses contextos seguem alinhados ao longo da investigação. Os sketchbooks, por exemplo, podem ser entendidos como espaços criativos que acumulam imagens e referências. Para Simon Seiverwigh (2009) e Jean Gilbert (1998), eles não apenas armazenam essas informações, mas se tornam dispositivos de aprendizado e de comunicação visual. Do mesmo modo, os arquivos, longe de serem meros depósitos neutros de documentos, como lembram Heloisa Bellotto (2010), Angela de Castro Gomes (1998) e Ana Paula Simioni (2018), são construções sociais. Assim, os arquivos são ao mesmo tempo produtos e produtores de hierarquias, capazes de monumentalizar certas histórias enquanto silenciam outras. Desse modo, esses autores destacam que a seleção do que merece ou não ser guardado determina o que pode ou não ser lembrado e quem tem ou não sua memória preservada.

Quando vistos sob essa perspectiva, os cadernos de Hudinilson Jr. tornam-se arquivos processuais que tensionam memórias pessoais e coletivas, já que operam em constante movimento, reorganizando e reescrevendo tanto a experiência individual do artista quanto os modos de olhar da cultura em que está inserido. Essa relação entre arquivo, coleção e processo criativo reitera a centralidade da colagem como prática dos cadernos. Como observa Iwasso (2010) e Bird (2012), uma das forças da colagem é justamente a capacidade de construir novas imagens a partir de fragmentos que são resquícios do mundo. A proliferação de imagens fotográficas na publicidade e em outros meios industriais contribuiu para consolidar padrões de visualidades baseados na aparência. No entanto, esse mesmo movimento abriu espaço para um uso crítico das imagens, já que a prática do recorte e da reapropriação tornou possível problematizar essas formas de representação.

No caso de Hudinilson Jr., a colagem e a apropriação funcionam como um modo de reorganizar o material coletado, rompendo a previsibilidade da simples reprodução. O gesto de colar e arquivar se torna, assim, um posicionamento. Seus cadernos adquirem um caráter de território expandido em que experiências e processos artísticos se convertem em uma visualidade fluida e em permanente transformação.

Considerando o escopo deste trabalho e a delimitação teórico-temporal, a técnica da colagem é compreendida como eixo que sustenta esse processo de ordenação de imagens técnicas nos *Cadernos de Referências*. Nesta pesquisa, entendo a colagem como uma prática experimental de criação visual, conforme discutem Souza e Vargas (2011), e também como um modo de citacionismo, no sentido descrito por Tadeu Chiarelli (2001). Isso porque, o autor comenta que a colagem permite deslocar imagens e textos de seus contextos originais e

reorganiza-los em um novo suporte, construindo significados próprios. Isso ocorre, sobretudo, pela circulação ampliada das imagens nos meios de comunicação impressos, que permite sua apropriação e deslocamento. Ao transitar dessas fontes para a página do caderno, cada fragmento deixa de ser um simples vestígio e passa a integrar um novo arranjo.

Essa prática de recorte e composição insere o cotidiano na arte e, ao mesmo tempo, insere a arte na vida. A história da colagem, abordada por Herta Wescher (1976), ajuda a compreender o caráter experimental desse recurso desde suas manifestações iniciais até a contemporaneidade. Segundo a autora, as primeiras colagens já aparecem no século XII entre calígrafos japoneses e reaparecem com substância no cubismo, quando artistas como Pablo Picasso e Georges Braque incorporam materiais banais e cotidianos às telas em busca de novas cores, texturas e ilusões. No futurismo, a colagem ganha também a presença de palavras retiradas de periódicos, trazendo a objetividade da linguagem escrita para as composições visuais. Essa trajetória mostra que a colagem se desenvolve como um campo de experimentação em que o erro é incorporado como processo e pelo qual a manualidade amplia a versatilidade do trabalho artístico.

Tendo essa perspectiva em vista, a pesquisa desta tese parte da constatação de que os cadernos de Hudinilson Jr., produzidos entre 1980 e 2013, não são um repositório privado de imagens. Ao contrário, eles revelam-se como um campo híbrido em que a prática de recortar e colar imagens, aliada ao uso sistemático da xerografia, constrói uma narrativa visual em que o corpo, frequentemente o do próprio artista, assume protagonismo. Ao mesmo tempo em que expõem processos íntimos e autorreferenciais, as páginas do seu primeiro exemplar dialogam com um contexto mais amplo, marcado pelas transformações políticas, culturais e sociais do Brasil da década de 1980. Nesse entrelaçamento entre arquivo e obra, processo e resultado, coloca-se a questão que norteia este estudo: como as relações entre a xerografia e a colagem nos *Cadernos de Referências* de Hudinilson Jr. constroem narrativas que articulam a autorrepresentação do corpo e, a partir dele, discutem reprodutibilidade técnica e as questões do contexto artístico e cultural brasileiro nos anos 1980?

Nesse caminho, meu objetivo geral é aplicar uma metodologia de análise de imagens ao *Caderno de Referências Nº01* de Hudinilson Jr., examinando inicialmente as xerografias e, em seguida, ampliando a análise para as composições visuais em que essas imagens se articulam com outras. Por meio dessa abordagem, busca-se compreender de que maneira, utilizando a xerografia e a colagem, o artista se apropria de imagens, constrói narrativas visuais e discute, ao mesmo tempo, seus processos criativos, sua produção e o circuito cultural e artístico dos anos 1980 em São Paulo, marcado pela circulação de imagens, pelo

consumo visual e pela reprodutibilidade técnica. Listo ainda os seguintes objetivos específicos:

- Apresentar os *Cadernos de Referências* de Hudinilson Jr. por meio da experiência direta de consulta aos acervos em que se encontram e de uma revisão bibliográfica que situa esses cadernos em diferentes perspectivas críticas.
- Identificar procedimentos, técnicas e temas de investigação na produção de Hudinilson Jr. na década de 1980, com foco especial para a xilogravura, a arte postal, o grafite e a xerografia.
- Examinar os *Cadernos de Referências* considerando seus modos de organização e discutir em que medida podem ser compreendidos como arquivos ou *sketchbooks*, enfatizando a colagem como prática estruturante dessas páginas.
- Analisar metodologicamente as imagens técnicas e composições do *Caderno de Referências Nº01*, investigando como a relação entre xerografia e colagem articula autorrepresentação, corpo, desejo, bem como questões do contexto artístico e cultural dos anos 1980.

Por meio desses objetivos, o percurso da pesquisa ganhou forma em um movimento que combinou aproximações diretas com os cadernos e um estudo bibliográfico amplo. Nesse caminho, o primeiro passo consistiu em visitas aos acervos da Pinacoteca de São Paulo e da Galeria Jaqueline Martins, etapas que foram fundamentais para conhecer de perto os *Cadernos de Referências*. Nesses contatos iniciais, desde o manuseio das páginas, ao ritmo das colagens ou a textura dos papéis, ficou evidente que esses materiais exigiam uma escuta atenta, mais do que uma simples descrição. Por esse ângulo, com a experiência presencial pude registrar as minhas impressões, perceber as singularidades materiais dos volumes e estabelecer os primeiros direcionamentos analíticos. Esse processo, aliado ao estudo bibliográfico, revelou dois eixos centrais que atravessam toda a pesquisa. O primeiro diz respeito a presença da reprodutibilidade técnica e o segundo indica a centralidade do corpo como tema recorrente. Por meio dessa constatação, optei na sequência, por um recorte preciso, concentrando a investigação em vinte e cinco imagens técnicas (23 xerografias e 2 radiografias) e suas composições no *Caderno de Referências Nº01*.

A escolha desse exemplar foi resultado de um movimento gradual. Em primeiro momento, selecionei oito cadernos disponíveis para consulta e registro na Galeria Jaqueline Martins. Esse conjunto inicial permitiu identificar recorrências e questões, além de experimentar aproximações metodológicas mais consistentes. Com o avanço da pesquisa, elegi o *Caderno de Referências Nº01* como um modo de focalizar o estudo. Esse caderno

inaugural, de uma série extensa, é composto por 214 páginas e 759 imagens técnicas, se configurando ainda como a primeira formalização desse processo de investigação que se ampliaria ao longo das três décadas seguintes.

A análise desse material foi feita com o auxílio de fichas técnicas e protocolos de documentação inspirados em Ana Maria Mauad (1996). Essa abordagem historico-semiótica parte de cinco dimensões de leitura que permitem compreender as páginas não como simples justaposições de elementos, mas como um sistema ou espaços de relações entre técnica, gesto e narrativa. Em diálogo com Mauad, esta pesquisa também se apoia em autores como Lilia Moritz Schwarcz (2014) para pensar o uso de imagens como objetos de estudo, Benjamin (2014 e 2009) para refletir sobre a reprodutibilidade técnica e colecionismo além de um conjunto de autores, como Ricardo Resende (2016) e Ana Maria Maia (2020) para pensar a produção de Hudinilson Jr.

Como contribuições, esta pesquisa se insere nas reflexões sobre uma prática artística e também na abordagem do design como campo de estudo das imagens, ambos interessados no debate acerca do consumo e dos excessos visuais na sociedade brasileira do período estudado. Para sustentar esse debate, é importante observar que o consumo de imagens está relacionado ao modo como elas circulam e produzem significados. Logo, entendo que o diálogo entre o design e a obra de Hudinilson Jr. oferece uma possibilidade propícia para o campo da arte e dos estudos de visualidades, pois permite refletir sobre a circulação de imagens impressas no Brasil, especialmente no recorte temporal mencionado.

Este trabalho está estruturado em seis capítulos, incluindo esta seção introdutória, na qual apresentei o tema, o problema e os objetivos da pesquisa. O segundo capítulo é dedicado à localização da série *Cadernos de Referências*, conjunto que constitui o objeto empírico desta investigação. Além de situar materialmente os cadernos no contexto dos acervos consultados, busco articular suas recorrências visuais com algumas das principais abordagens teóricas que informam este estudo. Nesse capítulo, também relato os primeiros movimentos de campo realizados durante o período de doutoramento.

No terceiro capítulo, apresento o artista e examino sua trajetória, com especial atenção às práticas artísticas que envolvem técnicas de gravação, impressão e reprodução de imagens, como a xilogravura, a arte postal e, sobretudo, a xerografia. Com base em um levantamento de sua produção e de fontes secundárias, procuro situar historicamente Hudinilson Jr., destacando aspectos de sua vida pessoal, das redes de sociabilidade e dos circuitos alternativos nos quais se inseriu. Ao longo desse percurso, discuto também como a

relação entre corpo e imagem, temática central nos cadernos, se articula com o debate sobre reprodutibilidade técnica na década de 1980.

O quarto capítulo propõe uma discussão conceitual sobre as noções de *sketchbooks*, arquivo e colagem, por meio de uma perspectiva interdisciplinar. As reflexões sobre arquivos pessoais e patrimônio baseiam-se nos aportes teóricos de Bellotto (2010) e Gomes (1998), enquanto a especificidade dos arquivos pessoais de artistas visuais é discutida à luz dos estudos de Simioni (2018). A partir dessas referências, busco compreender o estatuto dos cadernos como documentos visuais autobiográficos. No que se refere à prática da colagem, mobilizo autores como Souza e Vargas (2011), Iwasso (2010) e Tadeu Chiarelli (2001), cuja produção contribui para situar os diálogos entre linguagem visual e meios de comunicação de massa.

O quinto capítulo concentra-se na análise das imagens presentes no *Caderno de Referências Nº01*, com base na metodologia proposta por Ana Maria Mauad (1996). Apresento os critérios adotados para a elaboração das fichas analíticas e, por meio delas, examino as características formais das xerografias, radiografias e das composições visuais do caderno selecionado. Utilizo os cinco eixos analíticos sugeridos por Mauad, a saber o espaço fotográfico, o espaço geográfico, o espaço do objeto, o espaço da figuração e o espaço da vivência, a fim de propor uma leitura sistemática das imagens técnicas e das estratégias de colagem que nelas operam. Essa abordagem permite articular as especificidades das imagens com os conceitos discutidos ao longo da tese.

No sexto e último capítulo, apresento as considerações finais da pesquisa. Nele, retomo os objetivos e o problema de investigação com o intuito de avaliar os principais resultados alcançados, bem como os limites e lacunas do processo analítico. Aponto ainda, possíveis desdobramentos para estudos futuros que possam expandir as reflexões aqui desenvolvidas, especialmente no campo das imagens técnicas e das práticas visuais contemporâneas.

Ao final deste trabalho, encontram-se as referências bibliográficas utilizadas, os apêndices, em que são apresentadas todas as tabelas produzidas com base na metodologia de Mauad, contendo os elementos da forma e do conteúdo das 25 imagens e por fim, os anexos, com materiais complementares que auxiliam na compreensão dos dados apresentados.

2 COMPOSIÇÃO FRAGMENTADA: NOÇÕES SOBRE A SÉRIE CADERNOS DE REFERÊNCIAS (1980-2013) DE HUDINILSON JR.

“Todas as imagens vão desaparecer”³. É com esta frase em mente que gostaria de iniciar este capítulo. Com um caráter autobiográfico, a citação em questão abre o livro *Os Anos* (2021), da escritora francesa Annie Ernaux (1940-)⁴. Nesse texto, ela mergulha em uma narrativa íntima, utilizando pronomes impessoais e o nós para narrar acontecimentos históricos por meio de seus arquivos fotográficos. Através de imagens e memórias em torno delas, a autora tece um texto-testemunho que reflete sobre as transformações dos indivíduos ao longo do tempo, enquanto eles participam, constituem e são constituídos pelos eventos e práticas que vivenciam.

Essa reflexão sobre as mutações em torno de imagens, envolvendo memória e identidade, inspira e dialoga com a abordagem que adoto nesta tese. Tal como Ernaux revisita lembranças pessoais para construir uma narrativa de cunho coletivo, neste capítulo, estabeleço relações entre as composições de imagens coletadas por Hudinilson Jr., as publicações que documentam e abordam sua trajetória e uma leitura crítica desse material. Imagino uma pesquisa que busca visitar, referir e narrar o recorte de um sujeito e sua produção artística, considerando suas propostas, experiências e materializações.

Nesse percurso, em que as relações entre o consumo das imagens técnicas e o cotidiano de Hudinilson Jr. são centrais, incorporo o conceito de colecionismo de Walter Benjamin⁵ como fundamento. Em *Passagens* (2009), o filósofo e sociólogo alemão dedica um capítulo ao estudo do colecionador e suas coleções. No texto, Benjamin (2009, p. 241) aponta que “coleccionar está relacionado a lançar um olhar incomparável sobre determinado objeto”. Para ele, cada sujeito tem uma maneira singular de apreender o mundo, assim como suas coleções, que moldam e são moldadas pelas experiências do colecionador, conforme suas escolhas e organizações pessoais.

3 Esta frase é a abertura do livro *Os Anos* (*Les Années*), de Annie Ernaux. Publicado pela Editora Fósforo em 2021, o relato, escrito pela autora em 2008 e narrado em primeira pessoa do plural, é descrito por ela como uma autobiografia impessoal.

4 Annie Ernaux, também conhecida como Annie Duchesne (1940-), é uma escritora e professora francesa. Laureada com o Nobel de Literatura de 2022, Ernaux é conhecida principalmente por suas obras relacionadas à autobiografia e memória, sendo frequentemente associada aos campos da Sociologia e da Literatura.

5 Walter Benjamin (1892-1940), filósofo e crítico alemão, foi uma figura essencial para os campos da Filosofia, da História e das análises da modernidade. Entre suas obras mais influentes, destaca-se *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Esse conceito se aplica bem a Hudinilson Jr., caracterizado pelo curador e pesquisador Ricardo Resende⁶ (2016, p. 22), como “um caçador contumaz de imagens. Um vasculhador de imagens impressas em qualquer publicação gráfica que lhe caísse nas mãos”. Desse modo, o colecionismo de imagens técnicas (essencialmente impressas), tornou-se, para o artista, uma maneira de selecionar suas percepções, organizar e construir narrativas visuais sobre eventos e experiências. Entre as materializações mais expressivas das coleções de Hudinilson Jr., destaca-se a série *Cadernos de Referências*⁷.

Nas próximas seções deste capítulo, apresentarei um relato sobre meus primeiros encontros com a série, abordando os principais textos consultados, as descrições de Hudinilson Jr. e de autores sobre a localização dos *Cadernos de Referências*. Mencionarei também publicações recentes sobre a trajetória do artista, bem como relatarei de que modo aconteceram meus estudos de campo e, por fim, apontarei os direcionamentos para os próximos capítulos da tese.

2.1 A SÉRIE CADERNOS DE REFERÊNCIAS PARA HUDINILSON JR.

Em texto escrito por Hudinilson Jr., em 2008⁸, o artista localiza seus *Cadernos de Referências* como seus diários ou espaços destinados à expressão de pensamentos e momentos particulares de atenção. Ele comenta que, ao produzi-los, seu objetivo inicial era organizar o que olhava no seu cotidiano, especialmente imagens impressas em jornais, revistas e panfletos.

Hudinilson Jr. dedicou-se à produção dos *Cadernos de Referências* ao longo de 33 anos, desde 1980 até 2013, data de seu falecimento, com 56 anos de idade. No decorrer deste tempo, ele organizou o material em suportes de diferentes dimensões, materiais e

6 O paulista Ricardo Resende (1962-) é curador, crítico de arte e professor universitário. Ele dirigiu importantes instituições como MAC-USP, MAM - São Paulo, Centro Cultural São Paulo, entre outras. Suas pesquisas exploram a arte contemporânea brasileira e a produção de artistas locais. Amigo próximo de Hudinilson Jr., Resende foi incumbido de escrever o livro sobre a biografia e carreira do artista.

7 Quanto ao título da série, verifiquei que autores como Ricardo Resende (2016) e Ana Maria Maia (2020) a designam como *Cadernos de Referência*, utilizando o termo *Referência* no singular. Por outro lado, o artista alterna entre os termos no plural e no singular para nomear as obras. Nesta tese, optei por utilizar o termo *Referências* no plural, pois compreendo que a série é composta por múltiplas peças e acredito que essa escolha reflete um duplo sentido de leitura: por um lado, cada caderno contém diversas referências a múltiplos assuntos e, simultaneamente, os cadernos servem como referências para um público interessado na trajetória de Hudinilson Jr.

8 O texto intitulado *Por Hudinilson Jr.* é um manuscrito datilografado pelo próprio artista. Composto por duas páginas, o texto visa delinear noções iniciais sobre os temas, assuntos e motivações que nortearam a série *Cadernos de Referências*. Inicialmente cedido pela Galeria Jaqueline Martins virtualmente, o texto também aparece fragmentado nos livros de Resende (2016) e Maia (2020). Além disso, está incluído nos anexos deste documento para uma leitura na íntegra (páginas 248 e 249).

funcionalidades, numerando-os progressivamente e totalizando aproximadamente 140 unidades (RESENDE, 2016).

Hudinilson Jr. (2008, p. 1, ver Anexo 1) explica que “[...] os primeiros cadernos, mais especialmente as agendas, no início não são tão completas, mudando tal atitude no decorrer do tempo quando também começou a montar até cinco cadernos ao mesmo tempo”. Ele complementa que as peças não foram necessariamente finalizadas e não seguiam um padrão estético uniforme. Além disso, os cadernos podiam ser revisitados a qualquer momento, tornando o processo de criação algo contínuo e, possivelmente, ininterrupto. Sobre a origem desses suportes, é importante mencionar que as atas, agendas e cadernos surgiram como uma solução econômica para a prática artística de Hudinilson Jr. e eram frequentemente reaproveitados de sua rotina ou recebidos como doações de familiares e amigos, que, inspirados pela coleção, ofereciam itens usados que seriam descartados.

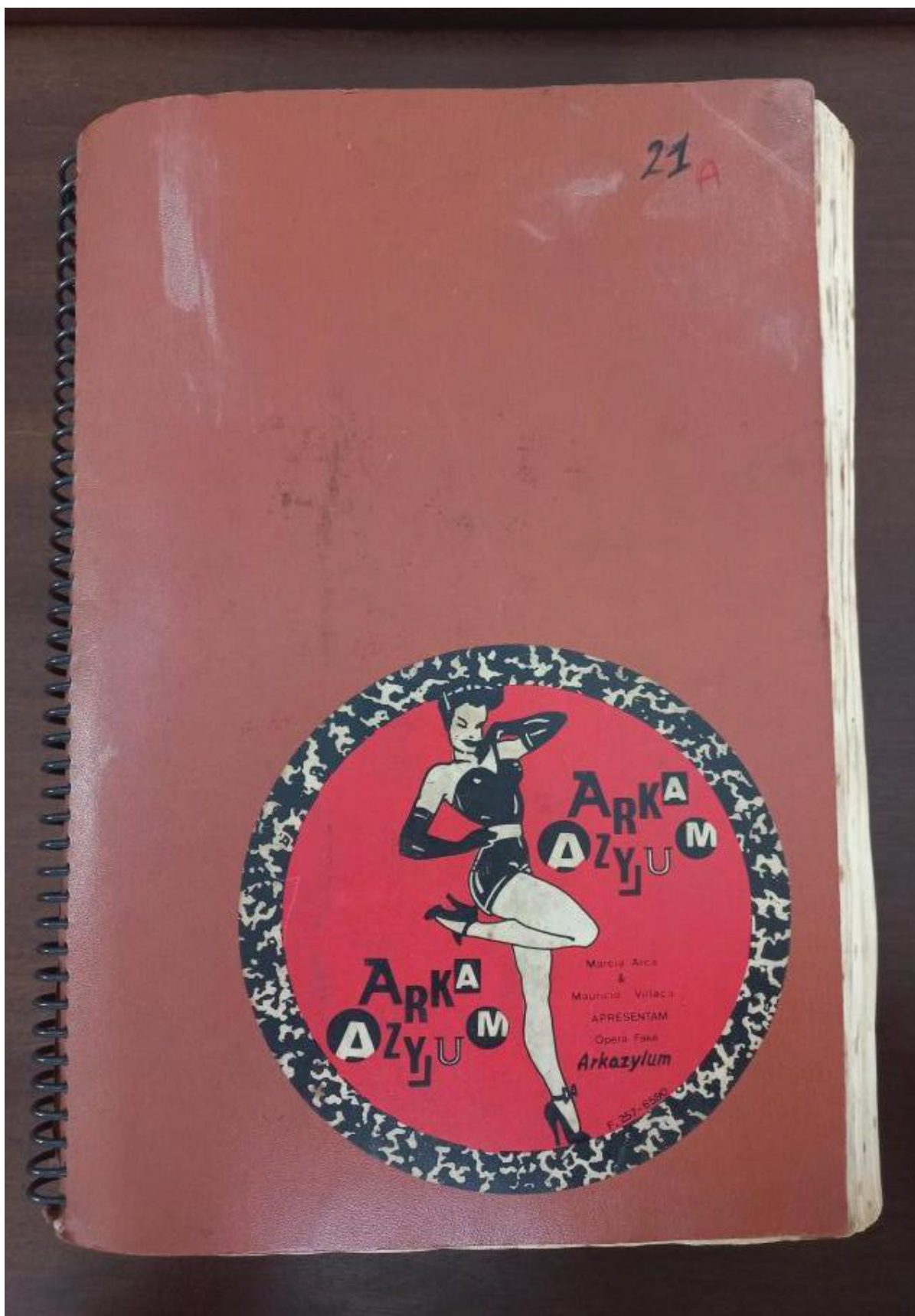
Desde meus primeiros contatos presenciais com os *Cadernos de Referências*, nota-se sua integração no cotidiano do artista. A obra, com seu conteúdo expressivo, destaca-se também pelo peso e volume, sendo que, quando os cadernos estão fechados, quase não cabem nas mãos (Figura 1). Cada item revela evidências do tempo e do uso a que foram submetidos. As capas apresentam resíduos de cola, marcas de dedos, sobreposições de texturas e adesivos (Figura 2), além de identificações feitas com etiquetas de papel (Figura 3) e marcações de canetas ou lápis (Figura 4).

Figura 1 – Caderno de Referências N°48. Vista Superior. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



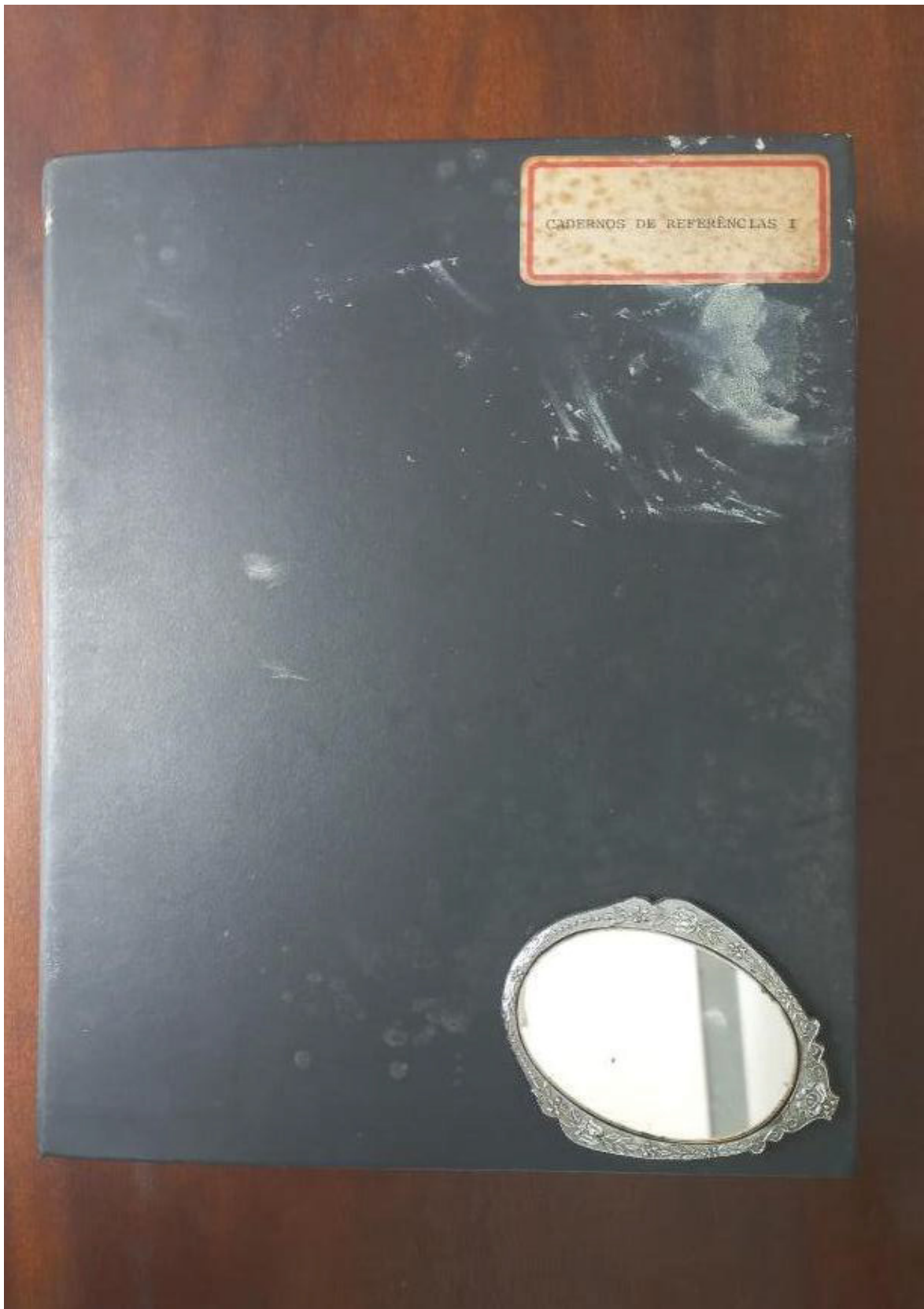
Fonte: Do Autor (2023).

Figura 2 – Caderno de Referências Nº21A. Capa Fechada. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



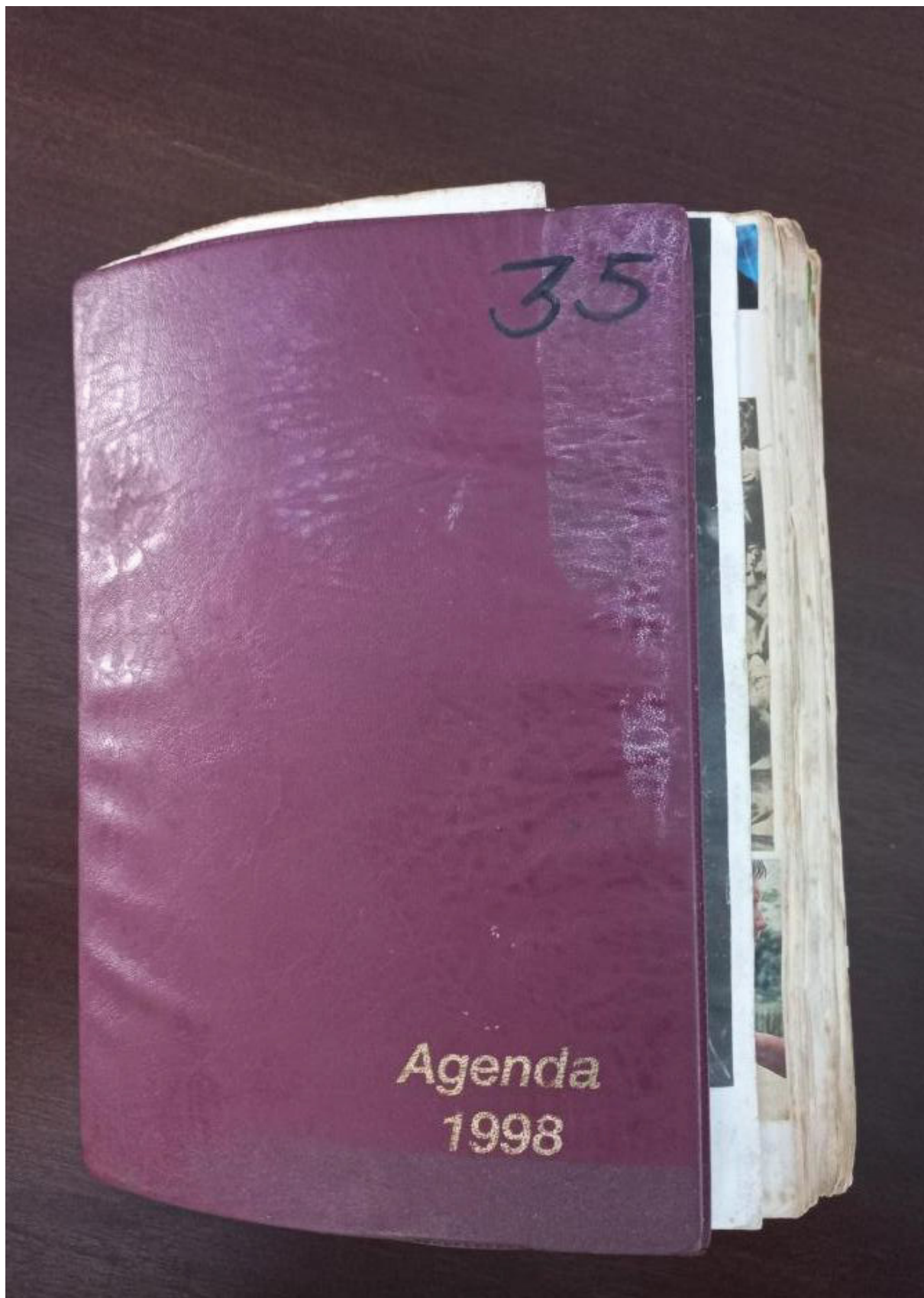
Fonte: Do Autor (2023).

Figura 3 – Caderno de Referências N°01. Capa Fechada. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

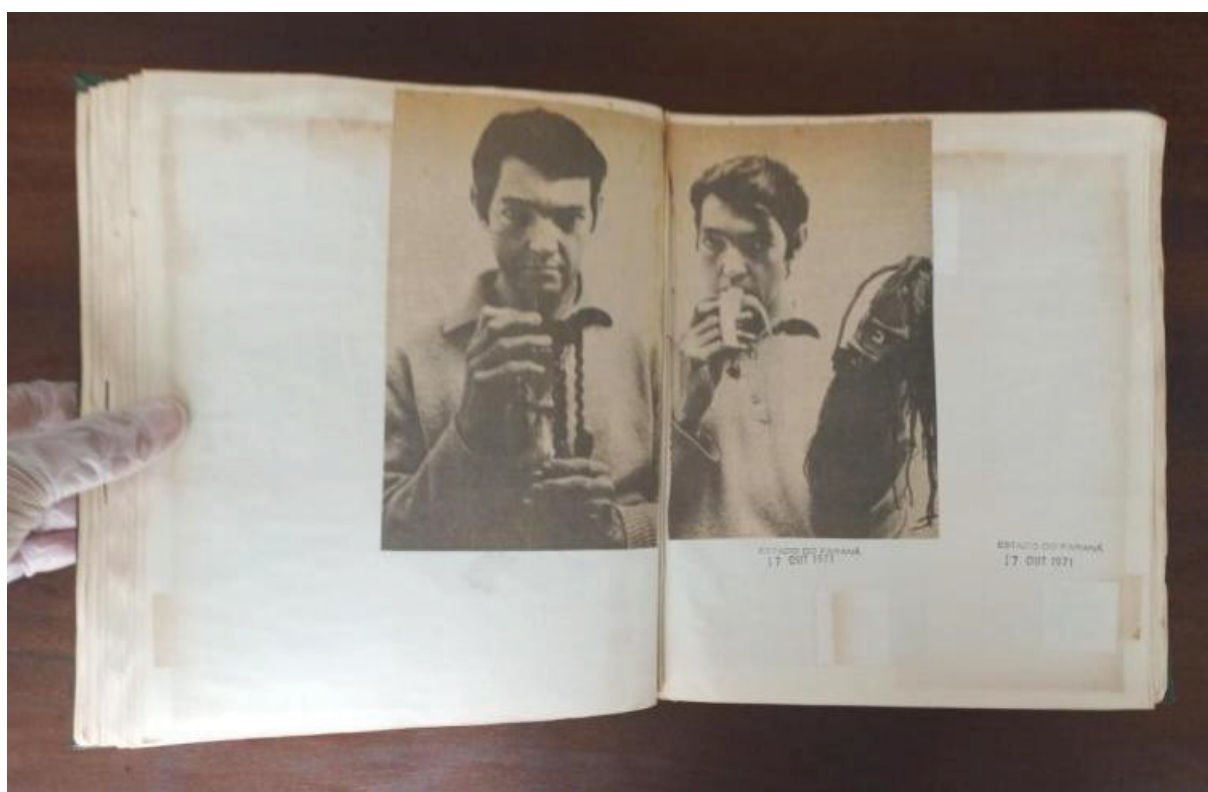
Figura 4 – Caderno de Referências N°35. Capa Fechada. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

Tal como as capas, o interior das páginas também manifesta uma coleção de rastros, anotações, rasuras e outros vestígios que evidenciam os usos anteriores de seus manuseadores. No *Caderno de Referências N°91* (Figura 5), por exemplo, que corresponde a uma Ata do VI Congresso Nacional dos Corretores de Imóveis do Brasil, as folhas, em sua maioria sem anotações, foram todas preenchidas pelos recortes de Hudinilson Jr. Contudo, em uma dessas páginas, a composição central, formada por uma imagem em preto e branco de dois homens dispostos em páginas opostas de tom amarelado, divide espaço com um considerável vazio, em que reconheço dois carimbos, um referente ao ESTADO DO PARANÁ, seguido de outro, contendo a data 17 OUT 1971.

Figura 5 – Caderno de Referências N°91. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



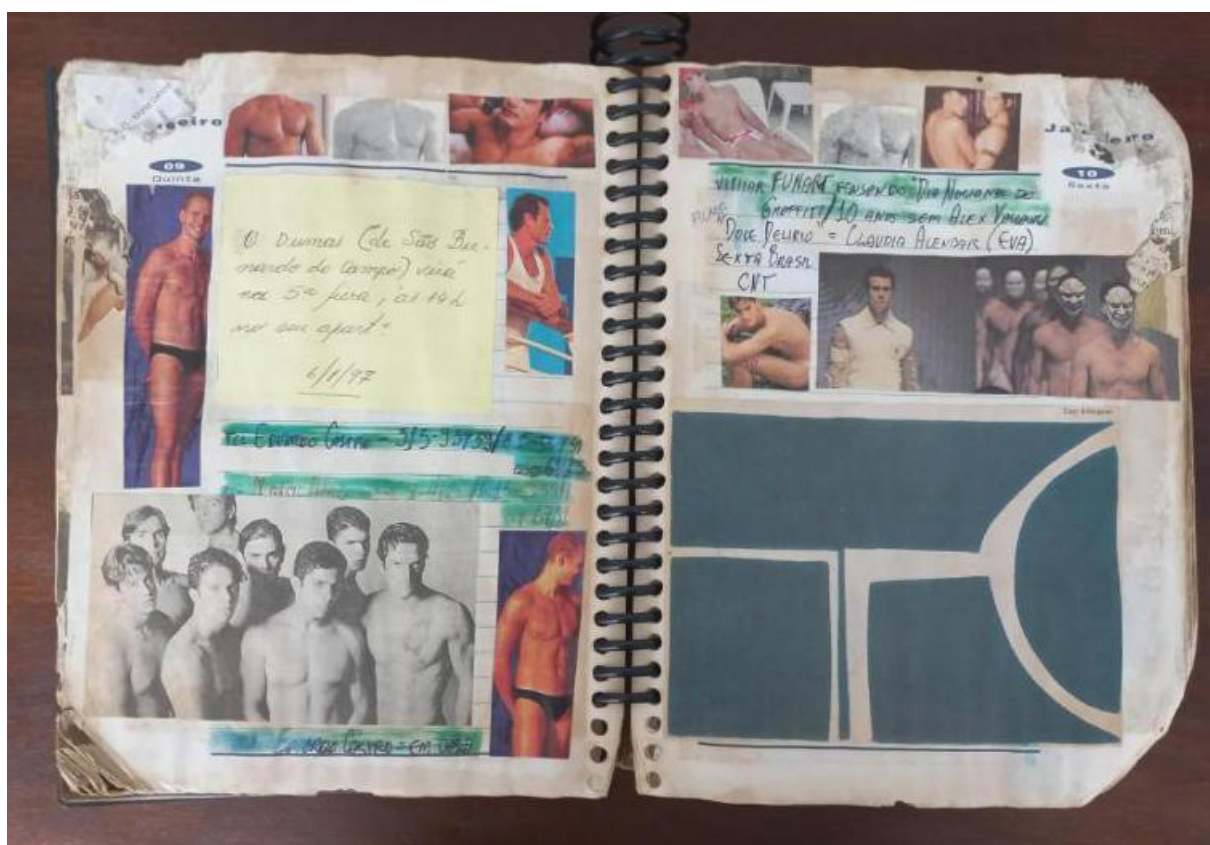
Fonte: Dos Autores (2023).

Nota-se que o artista ocupa as páginas, mas ao não utilizar todo o espaço disponível, sugere um interesse pela preservação do registro original. Essa estratégia não só permite uma interpretação mais rica por parte do leitor, como também ressalta a importância do percurso desse elemento preservado no artefato. A esse respeito, Benjamin (2009) observa que os colecionadores são intérpretes do destino, acumulando ou sobrepondo saberes por meio dos objetos que colecionam. Nesse contexto, em consonância com o gesto de recortar, colar e

compor, o argumento do autor evidencia que o desvio da função inicial de uma imagem não exclui a possibilidade de leitura e interpretação do seu espaço de origem, ao contrário, ela pode dialogar e agregar ao seu novo meio.

Esse mesmo procedimento, adotado por Hudinilson Jr. para preservar e ressignificar elementos, se repete em outros cadernos, nos quais se observa a preservação da maioria dos vestígios originais, com mínima ou nenhuma sobreposição às anotações anteriores. No *Caderno de Referências N°48* (Figura 6), as composições de imagens são coladas de forma justaposta, permitindo a leitura tanto das imagens quanto dos textos, marcações e relatos (supostamente) originais.

Figura 6 – Caderno de Referências N°48. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

Nesta composição, distinguem-se três tipos de elementos gráficos textuais. O primeiro é o conteúdo impresso da agenda, que indica a data correspondente à paginação. O segundo consiste em anotações feitas à caneta realçadas com marca-texto colorido, aparentemente referentes a compromissos específicos do dia. O terceiro elemento é um bilhete manuscrito e colado sobre as páginas. Esse bilhete pode corresponder ao mesmo

dia/semana/mês/ano e ter sido adicionado simultaneamente às anotações ou pode também ter sido colado em um momento diferente.

Os elementos gráficos textuais são acompanhados por treze imagens, sendo que doze delas são referentes a torsos masculinos e onze, apresentam, pelo menos, um homem sem camisa. Os corpos retratados são, majoritariamente, de homens brancos, másculos e jovens. Entre as imagens, que variam entre preto e branco e coloridas, há a exceção de um único homem negro, em segundo plano, mascarado e integrado aos demais.

Similares em suas silhuetas, as representações masculinas inseridas por Hudinilson Jr. nas páginas desse caderno, convidam a uma reflexão sobre o cotidiano, a repetição, o fluxo e as passagens do tempo. Essa dimensão torna-se evidente nas páginas da agenda, originalmente destinadas ao registro e planejamento das atividades diárias. Nelas, observo nos cantos superiores, as datas impressas já corroídas pelo tempo, evidenciando a corrosão do tempo sobre o suporte. Por meio das sobreposições de folhas, surgem outras datas, anteriores e futuras àquela, gerando também uma sobreposição simbólica do tempo. Dessa forma, visualiza-se um ritmo repetitivo dos dias, fundamentado pela justaposição entre o uso do artefato, os eventos que acompanham o artista e a composição das imagens, sugerindo uma saturação desse processo no decorrer dos dias.

Nesse caminho, em relação ao costume de recortar e colar, Hudinilson Jr. (2008) comenta que, gradualmente, a colagem se transformou em um hábito diário. Ele descreve a prática como um novo vício que começou de forma despretensiosa, mas que adquiriu forma e significado em seu processo artístico. Ao criar composições nas páginas dos cadernos, ele utilizava a colagem para organizar seus pensamentos e aliviar sua ansiedade. Dessa forma, além de permitir a visualização de seu desenvolvimento artístico, os cadernos se tornaram espaços para identificar e expressar desejos íntimos.

Hudinilson Jr. (2008, p. 1, ver Anexo 1) complementa:

[...] A fixação dos corpos: é óbvia/lógica; os cadernos são meus diários e, ‘faz parte’, e não são só rostos bonitinhos e sim tudo, principalmente tudo, já que não encontro alguém, o eterno conflito de todo ser humano (homens e mulheres) é a maneira que encontro de extravasar/exorcizar tal ansiedade.

Primeiramente, é importante destacar que, o documento redigido por Hudinilson Jr. para localizar os cadernos, não segue a norma culta gramatical, apresentando frequentemente desvios de acentuação e pontuação. Além disso, algumas sentenças são construídas entre a mistura de ideias e pensamentos. Contudo, esse estilo de escrita caracterizado pelas

sobreposições de frases, também é recorrente em outras anotações e textos do artista, sem comprometer a compreensão do argumento central pretendido por ele. Ademais, revela uma conexão interessante com a maneira como as composições visuais são organizadas nos *Cadernos de Referências*.

Dito isto, Hudinilson Jr., sujeito complexo, multifacetado e composto por diferentes fragmentos que constroem e refletem suas experiências, relata que por meio dos gestos de recortar, colar e compor, expressava um sentimento de vazio e uma busca por preenchimento, não apenas das páginas em branco dos *Cadernos de Referências*, mas também no âmbito social e afetivo. Nas composições dessas páginas, testemunhamos a justaposição de sentimentos, percepções e proposições artísticas de um artista que processa e integra sua vida pessoal à sua trajetória profissional.

2.2 SELECIONAR, RECORTAR E ORGANIZAR: LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO, PUBLICAÇÕES RECENTES E PESQUISA DE CAMPO SOBRE OS CADERNOS DE REFERÊNCIAS

2.2.1 Principais textos e localização dos Cadernos de Referências

Para mapear os estudos publicados sobre Hudinilson Jr. e seus *Cadernos de Referências*, realizei inicialmente uma leitura dos livros que mencionam o artista e sua produção. Nesse contexto, evidencio que, atualmente, três deles se destacam como principais referências para compreender a trajetória e o legado de Hudinilson Jr., são eles: *3Nós3: Intervenções Urbanas* (2017), de Márcio Ramiro, *Posição Amorosa: Hudinilson Jr.* (2016), de Ricardo Resende e o catálogo da exposição *Hudinilson Jr.: Explicito* (2020), com curadoria e organização de Ana Maria Maia.

No livro *3Nós3: Intervenções Urbanas* (2017), o artista e pesquisador Márcio Ramiro⁹ apresenta o coletivo de artistas 3Nós3, destacando suas principais produções por meio de uma seleção de textos e imagens. Na introdução, Ramiro explica que o grupo, composto por ele, Rafael França (1957-1991) e Hudinilson Jr., atuou entre 1979 e 1982. O material sobre a produção do coletivo, disponibilizado no livro, tem origem em um catálogo protótipo idealizado por eles na década de 1980. Esse catálogo foi entregue ao editor paulista

9 O paulista Mário Celso Ramiro de Andrade (1957-) é artista visual e professor universitário. Sua produção artística, caracterizada por um caráter experimental, contempla as intervenções urbanas, as esculturas, instalações e as relações entre arte, tecnologia e linguagem.

Massao Ohno (1936-2010), mas o projeto não avançou para impressão devido aos altos custos, sendo arquivado. Entretanto, uma cópia pode ser encontrada no acervo do Centro Cultural São Paulo.

Ao comentar sobre as exposições e desafios enfrentados pelo grupo, Ramiro (2017, p. 12) destaca que tudo foi possível graças a uma rede engajada e uma “interação com outros artistas, produtores culturais, jornalistas, críticos, fotógrafos, historiadores, diretores de museus, amigos, ex-professores e figuras anônimas das ruas”. Ele enfatiza que proposições artísticas coletivas ultrapassam as iniciativas dos próprios artistas, envolvendo todo um circuito cultural local.

Ramiro (2017) destaca a engenhosidade do grupo ao registrar suas intervenções urbanas. Na década de 1980, fotografar ações artísticas, especialmente intervenções em espaços urbanos era um desafio, devido ao perigo e ao alto custo. Por isso, o grupo recorria às mídias impressas como principal meio de documentação e divulgação de suas atividades. Eles informavam a imprensa sobre seus trabalhos, na esperança de que houvesse interesse em cobrir e fotografar os eventos. Em alguns casos, até realizavam chamadas não identificadas denunciando a intervenção, apenas para garantir um registro fotográfico da obra. Além dos registros de mídia de massa, Ramiro destaca uma relevante participação de Hudinilson Jr. no grupo, mencionando, inclusive, sua inclinação ao colecionismo.

Nas palavras de Ramiro (2017, p. 16):

[...] a organização do material que deu origem ao livro tem por base a extensa catalogação e o trabalho de arquivista dedicado feito por Hudinilson Jr. Desde meados dos anos 1970, nosso velho amigo passou a catalogar, com seu talento ímpar e pouco normativo, os registros de manifestações de arte e cultura urbanas publicadas pela imprensa, além de ter formatado, com sua máquina de escrever elétrica, toda a produção do 3Nós3.

Ramiro, em seu livro, destaca como as coleções criadas por artistas como Hudinilson Jr. funcionam como registros documentais essenciais para a compreensão de uma faceta do circuito de arte Paulista.

A respeito do colecionismo, Benjamin (2009, p. 239) acrescenta que:

[...] é decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta completude? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém.

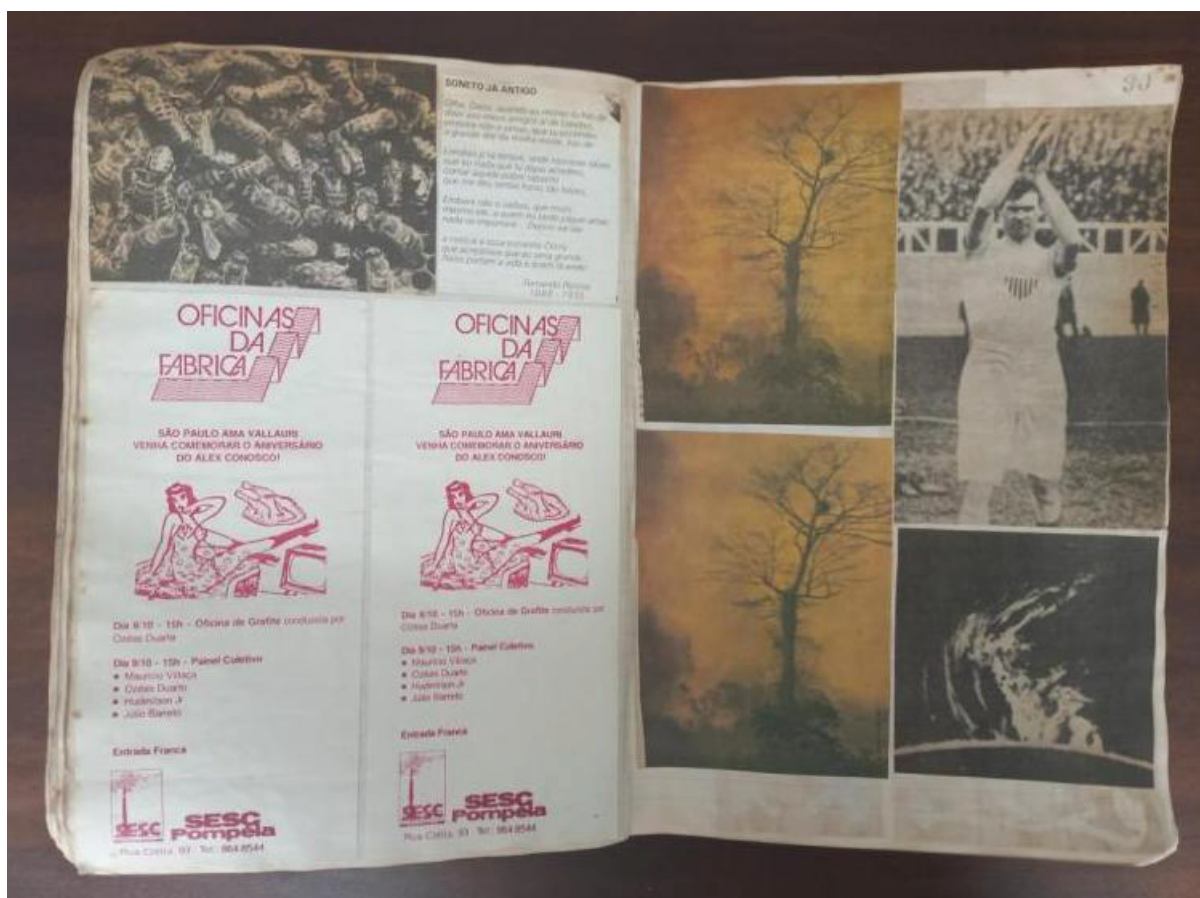
Os relatos de Ramiro e Benjamin evidenciam como as coleções participam na produção de conhecimento individual e coletivo, propondo novas narrativas sobre o circuito de arte e a sociedade de cada tempo. Por este motivo, é relevante destacar que esse caráter de colecionar fragmentos do circuito de arte também se manifesta com frequência nos *Cadernos de Referências*. Um exemplo disso é o *Caderno de Referências N°17*.

Nas *Páginas do Caderno de Referências N°17* (Figura 7), à esquerda, encontro uma fotografia em preto e branco de um aglomerado de abelhas, seguida do poema *Soneto Já antigo*, de Álvaro de Campos, um dos heterônimos do poeta Fernando Pessoa¹⁰. Abaixo desses recortes, há duas colagens de um convite para o evento em comemoração do aniversário do artista Alex Vallauri¹¹(1949-1987), intitulado *Oficina da Fábrica*, realizado no Sesc Pompéia. Nesse panfleto, além do título do evento e de uma imagem da obra de Alex Vallauri, estão listadas a programação diária, incluindo os nomes dos artistas participantes, como Ozéas Duarte (1949-1987), Maurício Villaça, Hudinilson Jr e Júlio Barreto (1966-), que contribuíram para a oficina de grafite e o painel coletivo. Também há informações sobre o local de realização. Na página direita estão duas fotografias amareladas de árvores secas, visíveis apenas pelos galhos finos em meio a neblina. Ao lado delas, duas outras fotografias, uma retratando um esportista e, abaixo, um detalhe do movimento da água.

10 O poeta português Fernando Antônio Nogueira Pessoa (1888-1935) criou um de seus mais famosos heterônimos em 1890. Álvaro Campos é conhecido por usar poesia modernista e vanguardista, influenciado pelo sensacionismo e futurismo, além de uma busca constante por significado e sentido existencial. Publicou *Soneto Já Antigo*, sob este título, pela primeira vez em 1922, em Lisboa.

11 Alex Vallauri (1949-1987) foi artista gráfico, gravador e cenógrafo. Se estabeleceu em São Paulo em 1965 e ficou conhecido como o mestre do grafite no Brasil.

Figura 7 – Caderno de Referências Nº17. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

Acredito que essa composição sugere uma dualidade entre produção coletiva e esquecimento, ou, como observou Ramiro em seu texto sobre esse mesmo tópico, destaca a importância das relações de pertencimento e coletividade. Isso se expressa do lado esquerdo da página do *Caderno de Referências Nº17*. Nela, inicialmente, noto uma colagem que celebra a trajetória e a vida de um artista local. Em destaque na página, o panfleto de divulgação de um evento comemorativo dedicado a Alex Vallauri aparece duas vezes e indica que o acontecimento será construído coletivamente. Por esse ângulo, à semelhança de uma colmeia, que se sustenta pela distribuição de atividades em grupo, o evento também conta com a participação de vários outros artistas para sua realização e eficácia.

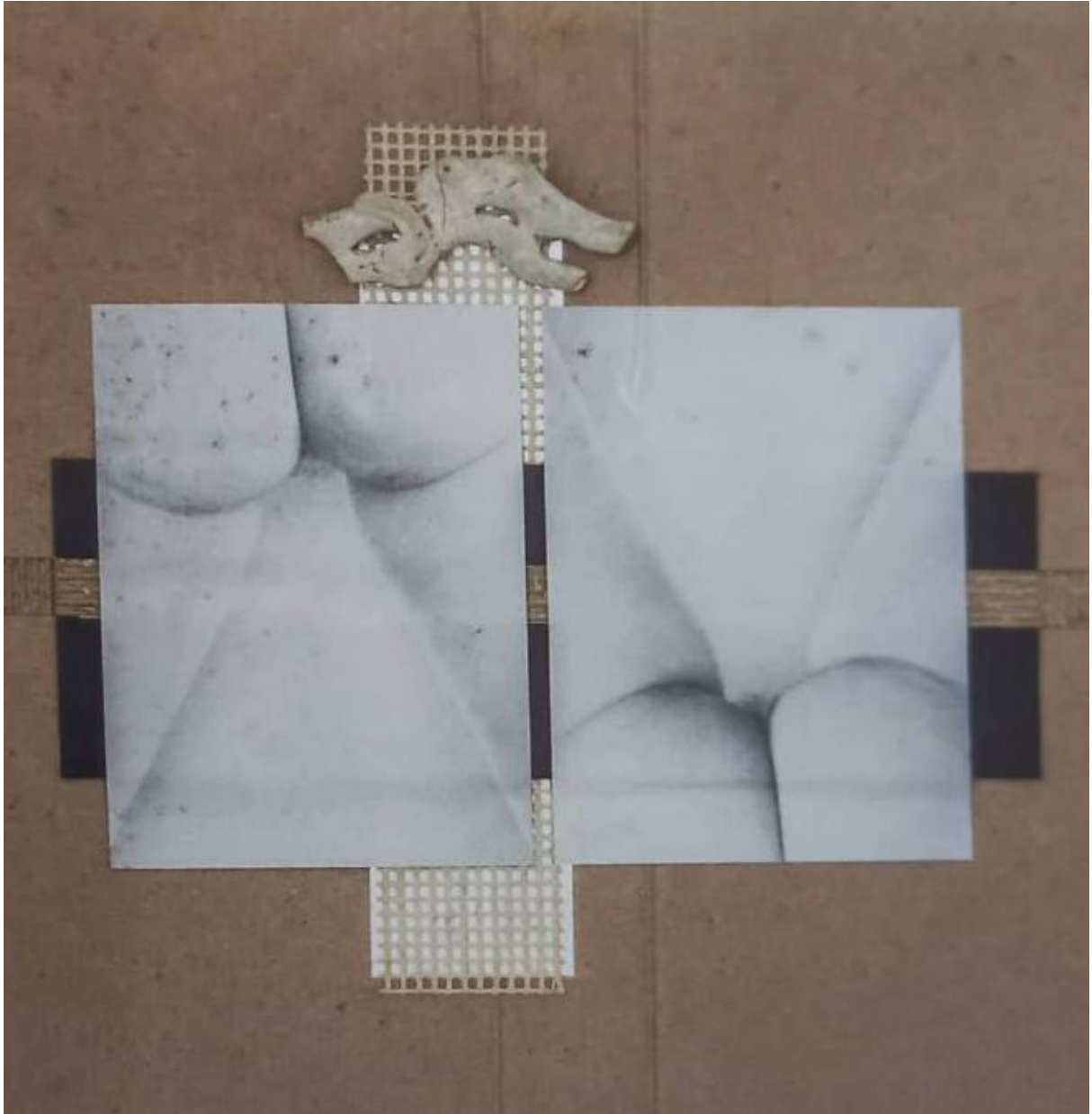
No entanto, a composição da página não se limita à celebração, uma vez que também apresenta um poema, atribuído a um autor ficcional, que introduz os desencantos pessoais e a angústia existencial. Nele surgem algumas reflexões sobre ausências, nos convidando a pensar não apenas sobre a vida do artista, mas também sobre sua partida. À direita da página do *Caderno de Referências Nº17*, essa dualidade se repete por meio de uma nova colagem,

composta por imagens de duas árvores secas que remetem, à primeira vista, a ideia de morte ou esvaziamento. As imagens das árvores estão justapostas com outras duas, dessa vez, evocando ao movimento físico, à fluidez aquática e remetendo, assim, à vitalidade e continuidade. Novamente, a justaposição de imagens convida a refletir sobre as transições da vida, sobre as passagens e as relações inevitáveis do tempo que nos atravessam. De modo geral, a combinação dessas imagens, textos e contrastes, evidenciam as proximidades entre vida e morte, desilusão e motivação, assim como outras práticas e sentimentos que permeiam o circuito de arte, a experiência pessoal de artistas e do público que consome esse conteúdo.

É relevante ressaltar que, ao longo de sua vida e trajetória artística, Hudinilson Jr. manteve contato constante com imagens técnicas, organizando-as por meio da colagem manual. O ato de recortar e colar fragmentos tornou-se um hábito integrado ao seu processo criativo, além de traduzirem um estilo de vida. As colagens começaram como um espaço de experimentação, inicialmente utilizando pranchas de papelão (Figura 8) nas quais o artista coletava e agrupava imagens e textos provenientes, principalmente, dos meios de comunicação impresso. À medida que explorava novos suportes, sua prática se transformou, adotando novas abordagens, como as colagens tridimensionais (Figura 9). Nesses trabalhos, além de imagens impressas, Hudinilson Jr. incorporou elementos como pedras e pedaços de madeira (RESENDE, 2016).

Ao ponto em que se integrava à sua rotina, a colagem passou a ocupar gradualmente os móveis e as paredes da residência de Hudinilson Jr. (Figura 10). Dito de outro modo, assim como as pranchas de papelão, o espaço doméstico se transformou em uma composição visual ou em uma colagem de grande extensão. Nesse contexto, Resende (2016) observa que o artista dedicava a maior parte do seu tempo ao ambiente doméstico, especialmente ao seu quarto. O local, frequentemente desorganizado, apresentava caixas de vídeos pornográficos, louças sujas sob os móveis, maços de cigarros e bitucas parcialmente consumidas. Garrafas de bebidas alcoólicas vazias no chão evidenciavam seus vícios. O autor comenta que era nesse ambiente impregnado pela nicotina que Hudinilson Jr. produzia suas colagens. Complementa que sua cama, onde ele dormia e criava, servia também como espaço para recortar e receber visitas de amigos ou amantes. Em síntese, o ambiente fragmentado do artista, tal como seus cadernos, refletia suas qualidades íntimas. Era como se os desdobramentos de seus universos particulares irradiassem do epicentro de seu colchão (Figura 11).

Figura 8 - Detalhe da obra Sem título (1982). Colagem, papel ondulado, reprodução fotográfica, papel laminado e entretela. Tamanho: 41x28,5 cm.



Fonte: Resende (2016, p. 163).

Figura 9 - Sem título (1984). Reprodução fotográfica, pedras semipreciosas, estojo de lápis, espelho quebrado, capa de livro e caixa de madeira. Tamanho: 35x47x10 cm.



Fonte: Resende (2016, p. 151).

Figura 10 – Detalhe de uma vista da parede da casa de Hudinilson Jr.



Fonte: Resende (2016, p. 18).

Figura 11 – Vista geral do quarto de Hudinilson Jr.



Fonte: Resende (2016, p. 20).

De modo geral, embora não se concentre exclusivamente na vida particular de Hudinilson Jr., o livro de Ramiro proporciona uma compreensão significativa do contexto cultural e do circuito artístico ao qual os artistas estavam inseridos. Além disso, a obra reitera seus interesses pela colagem e pelas coleções, evidenciando que essas práticas se manifestavam não apenas nos *Cadernos de Referências*, mas também em outros suportes.

No âmbito da revisão realizada para esta tese, outro livro referenciado e amplamente consultado foi *Posição Amorosa: Hudinilson Jr.* (2016)¹², de Ricardo Resende, curador e amigo pessoal do artista. Nesta publicação, o autor oferece um generoso e extenso panorama da vida e da produção de Hudinilson Jr. Estruturado em capítulos que destacam os principais trabalhos e as técnicas utilizadas por ele, suas páginas reúnem textos e imagens selecionadas com meticoloso cuidado e atenção.

Em *Posição Amorosa*, Resende busca estabelecer uma correlação entre as referências, as experiências pessoais e as declarações de Hudinilson Jr., fundamentando sua análise com uma série de entrevistas realizadas com o artista e com a pesquisadora e professora Maria Olímpia Vassão (1954-), também vinculada ao Centro Cultural São Paulo. Este conteúdo, compreendido por Resende como depoimentos, foram realizados em quatro ocasiões¹³ entre agosto de 2011 e fevereiro de 2012. O projeto contou com apoio financeiro do programa Rumos Itaú Cultural, que possibilitou o início da catalogação e organização de algumas obras encontradas no apartamento de Hudinilson Jr.¹⁴ após seu falecimento e a publicação desse livro.

O livro surgiu orientado pelo desejo de Hudinilson Jr. em ver suas vivências e produção preservadas, publicadas e registradas. Resende (2016) comenta que o artista deixou um caderno com anotações, funcionando como um mapa de direcionamentos, para quem no futuro viesse a ler e produzir uma exposição ou outro material sobre ele. Nesses escritos, são encontrados desde sinopses de trabalhos a temas ou assuntos de destaques que deveriam ser abordados em um livro sobre sua trajetória.

12 O projeto do livro *Posição Amorosa: Hudinilson Jr.* de Ricardo Resende, foi publicado em 2016 e recebeu apoio do Itaú Cultural por meio do Programa Rumos. Além da publicação, a proposta incluía a produção de um mini documentário que detalhava o processo investigativo de Resende, apresentando depoimentos de amigos e críticos, bem como imagens da casa e trabalhos do artista. O acesso pode ser feito no canal do espaço cultural. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/duOX>>. Acesso em 10 de abril de 2022.

13 Resende (2016) aponta que os depoimentos de Hudinilson Jr. são fruto de longas entrevistas realizadas em quatro encontros, entre o período de agosto de 2011 e fevereiro de 2012, na sala de reuniões do Centro Cultural São Paulo. O autor explica que este processo foi iniciado em 2004, porém os arquivos e registro em áudio se perderam durante o processo de adaptação para novas tecnologias das mídias de gravação.

14 Resende (2016) observa que o prêmio foi essencial para a realização de seu projetos, visto que possibilitou dar início, em parceria com o artista Vitor Butkus, a uma catalogação e organização de algumas obras encontradas no apartamento de Hudinilson Jr. após o seu falecimento.

Assim como Ramiro, Resende reitera a importância das coleções de Hudinilson Jr. como fontes primárias de consulta e geração de conteúdo. Além disso, compreendo as publicações desses autores como fundamentais para acessar um arquivo que, não apenas apresenta, mas também multiplica, tensiona e expande as formas de compreender o artista, seu contexto e suas propostas artísticas.

Referente à série *Cadernos de Referências*, Resende (2016) aponta que os primeiros registros documentam o início das experimentações com o *Caderno de Referências Nº01*, iniciadas entre 1980 e 1981. Durante a reorganização de sua residência, Hudinilson Jr. descobriu um baú com fotos, recortes e bilhetes guardados ao longo de anos. Logo, instigado pelos fragmentos descobertos, iniciou um processo de ordenação do material. Esse processo envolveu o uso das mãos, tesoura e cola, e se expressou principalmente através do hábito e prática da colagem manual.

Hudinilson Jr. (Sem data¹⁵, apud Resende, 2016, p. 186) descreve o desafio de organizar o grande volume de material: “[...] tive a ideia de começar a ordená-las em forma de álbuns. Isto começou a tomar grande parte do meu tempo, num trabalho fascinante e alucinatório. O dia que não produzia algumas páginas, era como um dia perdido”. Essa fala do artista elucida como seu primeiro contato e posterior desenvolvimento de suas coleções, refletem uma urgência em dar forma a um conteúdo que ultrapassava as fronteiras de uma simples organização de recortes imagens.

Resende (2016) complementa que entre as folhas dos *Cadernos de Referências*, encontramos uma coleção imagens que correspondem a cartas, ideias trocadas em correspondência, bilhetes e documentos que registram histórias de amizade e paixão. Segundo o autor, consultar essas coleções oferece uma oportunidade única, pois por meio delas é possível reconhecer e atravessar os caminhos afetivos do artista, assim como os seus interesses políticos e artísticos.

À medida que Hudinilson Jr. recortava jornais e revistas e os reorganizava conforme seus próprios critérios, a demanda por mais suportes foi crescendo. Essa necessidade de ampliação foi acompanhada pelo desafio de viabilizar a continuidade do trabalho, que se tornava cada vez mais oneroso. Nesse contexto, o artista foi forçado a reconsiderar o suporte de seus cadernos, buscando alternativas que pudessem sustentar sua prática criativa.

¹⁵ Alguns trechos de relatos de Hudinilson Jr., são encontrados no livro de Resende sem data. O autor informa que são trechos extraídos dos cadernos de anotações do artista e podem ser consultados em seu arquivo pessoal.

A este respeito, Hudinilson Jr (Sem data, 2016, apud Resende, p. 186) compartilha:

[...] resolvi então desistir da produção dos álbuns, pois concluí que, da maneira como eram construídos, não terminaria nunca e não poderia também me furtar dos outros projetos.

Coincidentemente, por estes dias, um amigo me deu alguns cadernos livro de ponto, e resolvi ali continuar os álbuns, que passaram a se chamar cadernos de referência. Era quase um tipo de diário, livro de anotações, onde o foco eram os tipos de envolvimento/sensações com relação a essas referências, com estes tipos de imagem.

É conveniente acrescentar que a adaptação da série de cadernos reflete a capacidade de Hudinilson Jr. em ajustar seu trabalho às circunstâncias, incorporando e ressignificando elementos presentes nos novos materiais disponíveis. Deste modo, no que se refere à forma como as composições de imagens são realizadas nos cadernos, Resende (2016) aponta que os primeiros exemplares não estavam completamente preenchidos devido a estabilidade emocional do artista. O autor comenta que com o passar do tempo e ao longo das experimentações, é possível observar uma crescente expansão, ocupação e preenchimento das páginas. Logo, levando em consideração os apontamentos de Resende, é possível considerar o *Caderno de Referências N°126* (Figura 12) como um representante dessa fase mais expressiva do artista. Isto porque, observando as composições de imagens das páginas deste caderno, noto que Hudinilson Jr. preenche todo espaço disponível, mas respeitando algumas premissas específicas.

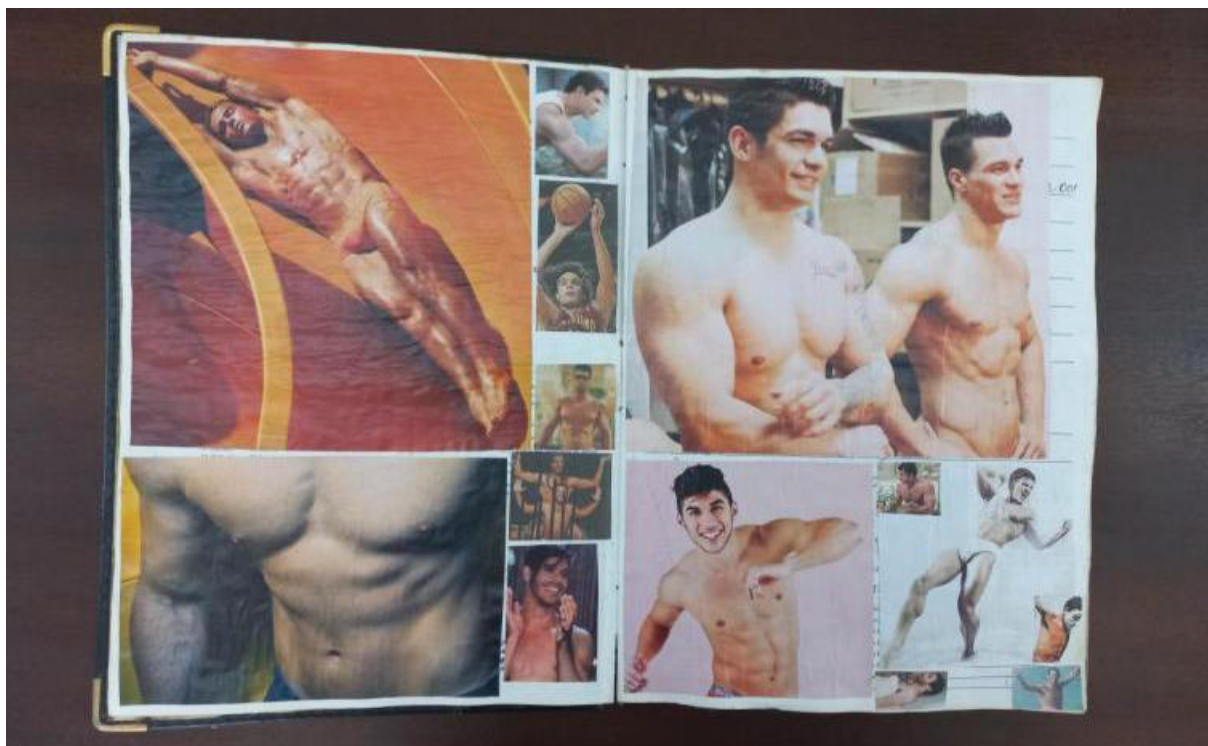
Diferente das páginas citadas anteriormente, no *Caderno de Referências N°126*, observo um padrão menos comum: as imagens justapostas se sobrepõem as impressões da agenda e os textos que a compõem. Contudo, é curioso inferir que, em quase nenhum momento, elas extrapolam as margens da agenda ou são aplicadas em duas partes sem a presença de um recorte para separá-las, como visto nas páginas a seguir (Figura 13).

Outro aspecto intrigante no *Caderno de Referências N°126* é que Hudinilson Jr. opta por não colar sobre as ilustrações impressas da agenda. Este comportamento é notável nas primeiras páginas (Figura 14), bem como nas páginas finais, que apresentam mapas mundiais (Figura 15) e detalhes do Brasil e da América Latina (Figura 16). Essa escolha revela uma abordagem deliberada de preservação de certos elementos gráficos, mantendo-os intactos em sintonia com o restante das imagens coladas.

Nesta obra, também observo um comportamento menos comum relacionado a sobreposição de imagens. Esse ocorrido se repete em vinte e duas composições, como exemplificado na seleção da página a seguir (Figura 17), na qual o artista sobrepõe recortes de

jornais sobre o que aparenta ser um rascunho de sua assinatura. Além disso, no *Caderno de Referências N°126* encontro a mesma assinatura para preencher espaços vazios ou para cobrir elementos originalmente impressos na agenda (Figuras 18 e 19).

Figura 12 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



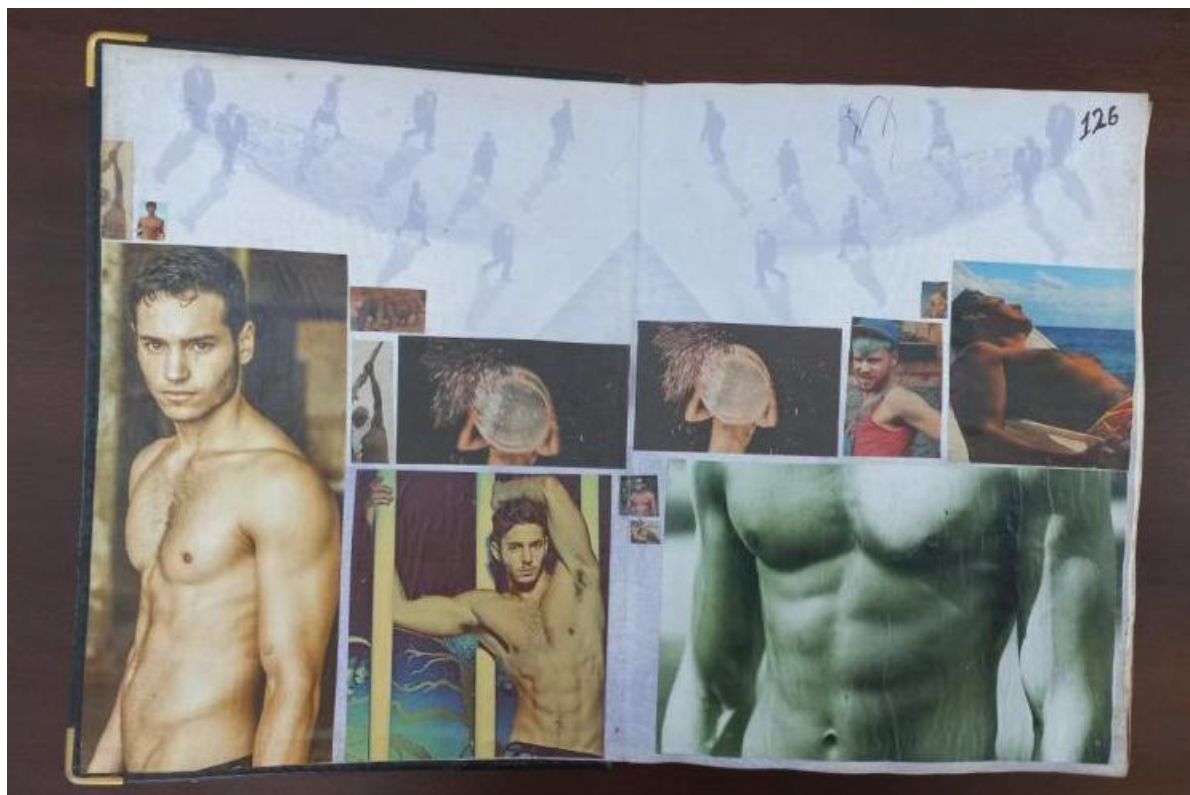
Fonte: Do Autor (2023).

Figura 13 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



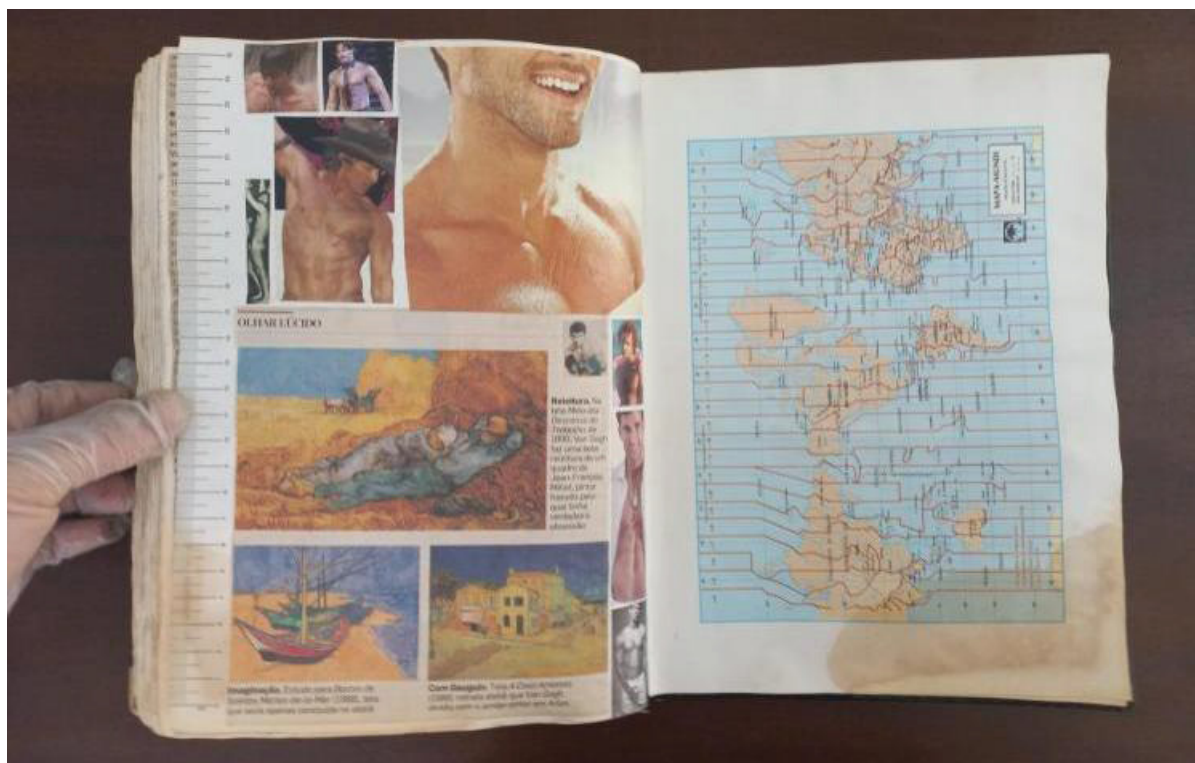
Fonte: Dos Autor (2023).

Figura 14 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



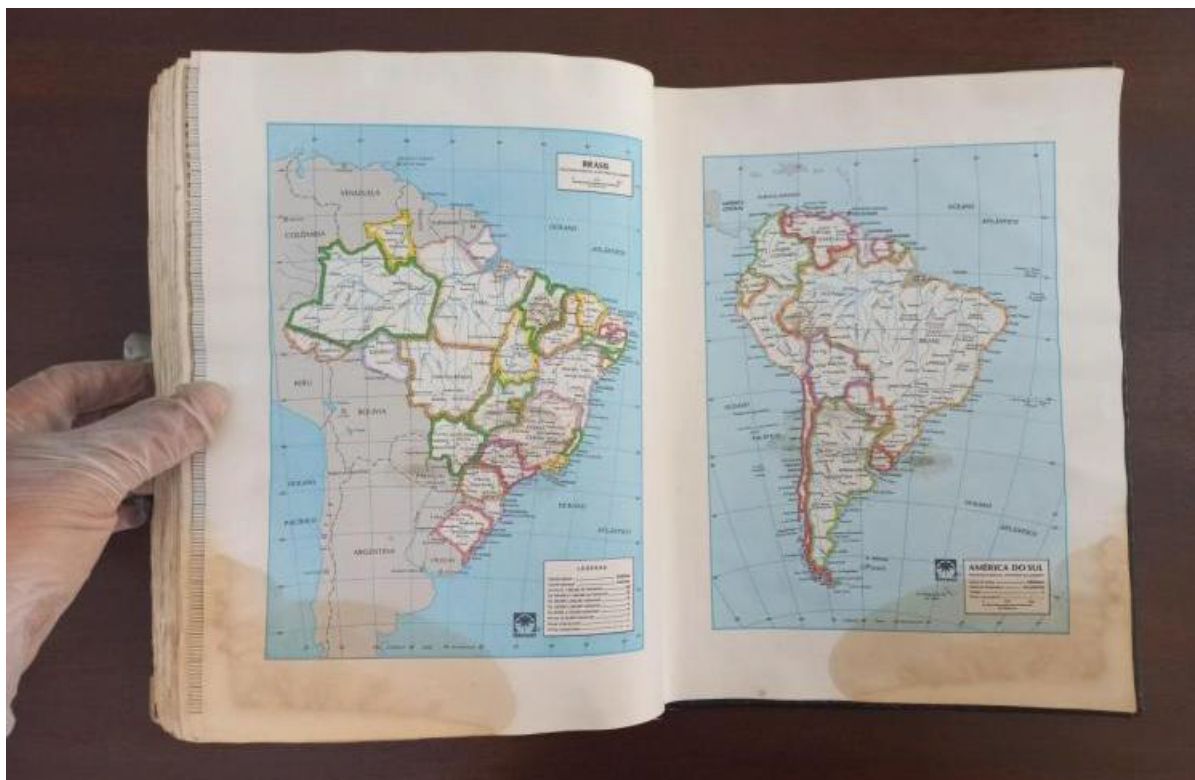
Fonte: Do Autor (2023).

Figura 15 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 16 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 17 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



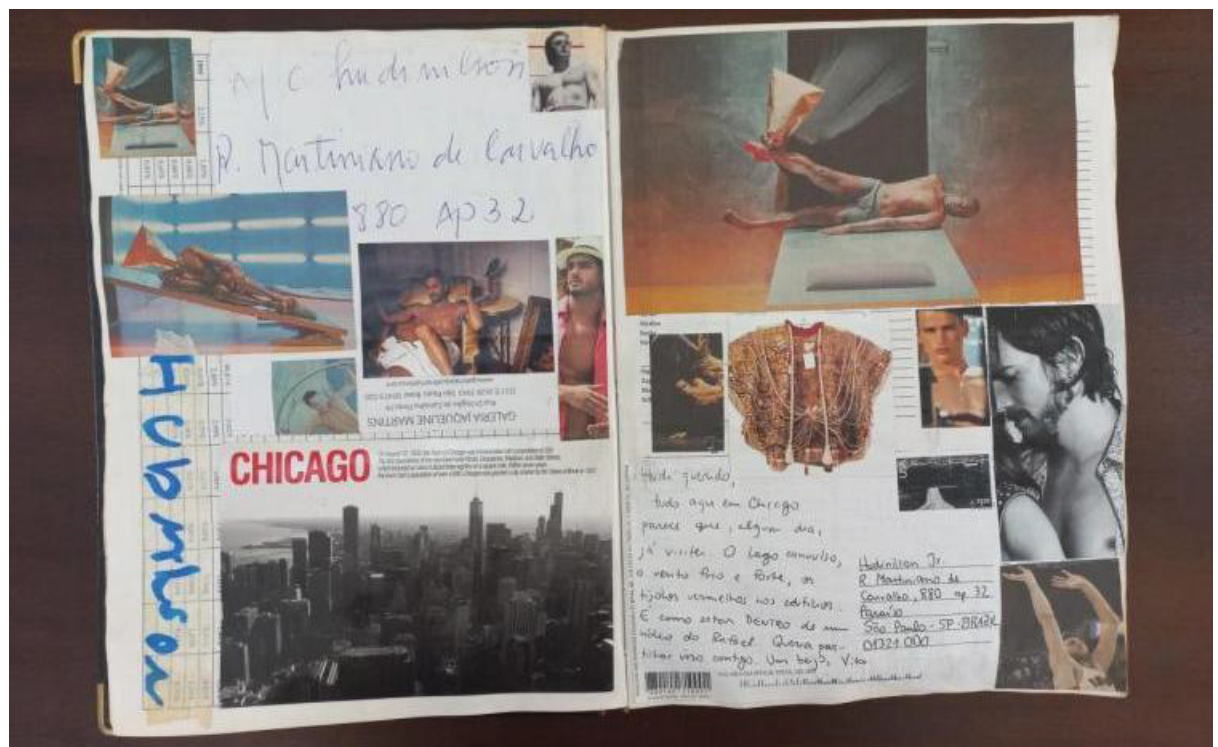
Fonte: Do Autor (2023).

Figura 18 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 19 – Caderno de Referências N°126. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

Desde a presença do corpo masculino e o modo de recortar com o auxílio de uma tesoura, até a forma como as imagens são coladas nos *Cadernos de Referências*, quase sempre rente e em justaposição, é possível identificar escolhas estéticas que acompanham o artista ao longo desse processo. Além disso, a análise de algumas páginas, associada ao conteúdo de *Posição Amorosa* e aos relatos de Resende, evidencia a importância da colagem e do uso dessa prática para Hudinilson Jr., não apenas para o desenvolvimento de sua trajetória artística, mas também para sua autopercepção como criador e consumidor de seu próprio trabalho. Desse ponto de vista, os cadernos podem ser localizados como referências visuais que abordam o circuito da arte, as representações do corpo, as imagens técnicas e, principalmente, as experiências pessoais de Hudinilson Jr.

Nessa mesma perspectiva de aprofundamento da compreensão sobre a vida e obra de Hudinilson Jr., destaca-se o catálogo homônimo da exposição *Hudinilson Jr.: Explícito*¹⁶, organizado e publicado em 2020 pela coordenação de Ana Maria Maia¹⁷. O catálogo reúne imagens e fichas técnicas dos trabalhos do artista ao longo de sua trajetória e, logo nas primeiras páginas, inicia com um texto de apresentação da exposição e agradecimentos à família de Hudinilson Jr. pela doação das obras ao acervo, escrito por Jochez Volz (1971-), diretor geral da Pinacoteca de São Paulo. O material também inclui uma reflexão da organizadora sobre o legado de Hudinilson Jr., complementada por três textos do próprio artista: *Cadernos de Referências* (2008), *Que imagem é essa? Como se vê?* (1984) e *[O corpo sempre como princípio]* (1981).

O texto *Hudinilson Jr.: Explícito*, de Maia, é dividido em uma introdução seguida por cinco seções: *Posição amorosa: as relações são a obra*; *Exercícios de me ver e a parceria criativa com as máquinas*; *Ahh! Beije-me!, entre grafites e derivas urbanas*; *Cadernos de Referências: a vida privada e a vida pública emaranhadas*; e *Detalhe do detalhe: de perto, perigoso, implícito, mas presente*. A autora defende a complexidade multidisciplinar de Hudinilson Jr. e destaca seu interesse por temas relacionados ao homoerótico, à contracultura e à urbanidade da cidade de São Paulo. Maia (2020, p. 12) afirma que “o museu e a cidade, portanto, foram duas instâncias da vida pública com as quais o artista se engajou.

16 A exposição *Hudinilson Jr.: Explícito*, ocorreu entre os dias 15 de outubro de 2021 e 04 de janeiro de 2022 de 2021, com classificação indicativa de 16 anos e entrada gratuita. O evento foi sediado no Edifício Pina Estação, com uma proposta curatorial que visava uma retrospectiva dedicada à vida e obra do artista. As datas da exposição e publicação do catálogo foram afetadas pela pandemia de COVID-19, que impactou o cronograma inicial do evento. Neste sentido, o catálogo, além de servir como recurso adicional para o público que não pôde comparecer presencialmente, também representou uma estratégia da curadoria para proporcionar acesso à produção de Hudinilson Jr. em um período de restrições e cuidados pela saúde.

17 Ana Maria Maia Antunes (1984-) é natural de Recife. É curadora adjunta do Panorama de Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, crítica de arte e jornalista. Atuou como professora de História da Arte e seus temas de interesse abrangem a produção de jovens artistas e os usos de meios midiáticos e tecnológicos.

Esse interesse consta em projetos que desenvolveu no decorrer de mais de três décadas de carreira”.

Maia (2020) evidencia ainda que revisitar a produção de Hudinilson Jr. exige um empenho de contextualização histórica do período de anistia política no Brasil (1979-1985)¹⁸, após anos de ditadura civil-militar (1964-1985). Ela observa que esse processo também requer o reconhecimento das descriminalizações e os fechamentos democráticos no país. Além disso, aponta que o estudo desta trajetória reflete uma crítica ao próprio circuito de arte em que o artista estava inserido. A respeito dos *Cadernos de Referências*, a autora interpreta a série como uma oportunidade para a expressão crítica e pessoal de Hudinilson Jr. Segundo Maia (2020, p. 21), na fronteira entre o livro, o diário e o arquivo, “quanto mais conhecidas e familiares eram suas fontes, maior era o potencial de desvio que sua citação em narrativas desviantes poderia causar”.

Abarcando as colagens nos *Cadernos de Referências*, Maia (2021, p. 22) comenta:

[...] nas colagens e nos Cadernos, a saída que Hudinilson encontrou para confrontar imaginários públicos convencionados foi indexá-los segundo sua perspectiva particular. Para fazer narrativas sociais caberem em suas pranchas, diários e agendas, promoveu recuos, ampliou o espectro de observação e teceu panoramas que, de tão profusos, mais se pareciam a constelações emaranhadas.

Maia aponta uma fusão entre o diário, um espaço pessoal e o arquivo, espaço coletivo, observando um resultado interessante para as leituras das colagens de Hudinilson Jr. Isto porque, semelhante ao conceito de coleções descrito por Benjamin (2009, p. 239), as composições do artista refletem um desejo profundo de colecionador, encapsulando o objeto “[...] em um circuito mágico no qual ela se mobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)”.

Quanto aos temas abordados nas páginas, Maia (2020) destaca a preferência do artista por imagens que expressam seu desejo homoerótico, observando a ausência de representações femininas, apesar de algumas exceções como a cantora Madonna (1958-), a obra Mona Lisa (1503), a socialite Narcisa Tamborindéguy (1966-), a atriz e amiga Claudia Alencar (1950-) ou freiras fotografadas em situação pitoresca.

Nesses termos, os *Cadernos de Referências* revelam uma coleção de interesses de Hudinilson Jr. que vão além do desejo individual. Os cadernos demonstram uma perspectiva engajada, pertinente ao contexto social, cultural e artístico da época, que discute não apenas

18 O período de anistia no Brasil começou, aproximadamente, em 28 de agosto de 1979 com a promulgação da Lei da Anistia (Lei nº 6.683) e se estendeu até o final da ditadura civil-militar, em 1985. Contudo, a lei permanece em vigor para casos relacionados.

uma esfera íntima, mas também uma resposta ao ambiente em que o artista estava inserido. Em suma, Maia e outros autores salientam que nos *Cadernos de Referências*, presenciamos composições que sobrepõem elementos autobiográficos, como trabalhos e fotografias pessoais, com imagens e textos de mídias impressas, como revistas e jornais. Essas composições debatem tanto a vida privada e pública de Hudinilson Jr. quanto seu contexto. Dito de outro modo, essas visualidades presentes nas páginas funcionam como coleções de imagens técnicas que instigam na geração de questionamentos sobre os limites entre experiência pessoal e coletiva. Nas palavras de Maia (2020, p. 22) as composições nas folhas reafirmam “[...] o compromisso do artista de se manter comentando um repertório de referências dadas, tornar seu presente uma instância de revisão histórica”.

Deste modo, as imagens selecionadas por Hudinilson Jr., quando justapostas ou sobrepostas ao longo das páginas dos cadernos, revelam as repetições, as aproximações e possibilidades entre contextos aparentemente distintos. Contudo, os vestígios de cola, os rascunhos de caneta, o amarelado do tempo e o gesto de intervenção do artista evidenciam seu posicionamento, além de demonstrarem a intersecção entre a vivência pessoal e o contexto social, e vice versa.

2.2.2 Artigos e outros textos recentes acerca da série Cadernos de Referências

Alguns textos recentes mencionam Hudinilson Jr. e centralizam suas pesquisas nos *Cadernos de Referências*. Um exemplo é o livro *Homoerotismo e imagem no Brasil (2004)*, do artista e escritor Wilton Garcia (1968-)¹⁹, que dedica um capítulo à análise dos cadernos. A seleção de textos do autor se insere em uma investigação mais ampla sobre as imagens e trajetórias de artistas brasileiros, com ênfase nas questões relacionadas à representação, ao desejo homoerótico e à sexualidade. Nesse contexto, Garcia menciona Hudinilson Jr. e argumenta que suas experiências artísticas transcendem o simples uso de suportes durante a produção. Segundo o autor, comprometido com as potencialidades da linguagem, Hudinilson Jr. utilizava os suportes como campos de disputas, tensionando as fronteiras híbridas das discursividades.

Em relação aos *Cadernos de Referências*, Garcia (2004) considera que eles representam a forma encontrada pelo artista para explorar novos recursos perceptivos. Isso inclui a restauração de detritos ou, dito em outras palavras, a apropriação e deslocamento de

¹⁹ Wilton Garcia (1968-) é mineiro, mas reside em São Paulo, onde atua como artista visual e professor da Fatec Itaquaquecetuba. Seus interesses de pesquisa orbitam a diversidade cultural, sexual, ética e de gênero.

imagens técnicas para as composições das páginas dos cadernos. Garcia (2004, p. 291) enfatiza que o “armazenamento dessas imagens (re)vitalizadas registra a (des)construção (inter)cambial de elementos espalhados entre corpos masculinos e imagens residuais do universo camp e/ou queer”.

De modo geral, o autor interpreta a coleção de imagens de Hudinilson Jr. como um armazenamento visual, que reflete sobre seus interesses íntimos pelo corpo masculino nu, compreendido nessas composições como um espaço atravessado e construído em torno do desejo. Em outros termos, Garcia chama a atenção para o gesto de deslocamento dos materiais escolhidos pelo artista, acreditando que, durante esse processo de apropriação de materiais do cotidiano, ocorre um alargamento das descrições perceptivas de experiências socioculturais.

Outro exemplo de pesquisa sobre é o ensaio *Cadernos de Narciso* (2020) de Verônica Stigger (1973-)²⁰, publicado na edição de junho da revista semestral de fotografia *ZUM #18*, uma iniciativa do Instituto Moreira Salles (IMS)²¹. Essa publicação, segundo sua introdução, faz parte de uma edição de textos que exploram a imagem e o corpo como arenas de confronto e resistência. *Cadernos de Narciso* é uma imersão visual nas composições dos cadernos, uma vez que, das vinte e uma páginas, seis delas contêm textos, enquanto o restante apresenta registros da série, permitindo uma leitura crítica dos argumentos da autora e uma navegação pessoal pelas propostas do artista. Stigger (2020) destaca que os *Cadernos de Referências* desafiam a distinção entre um trabalho concluído e seu processo de preparação. Além disso, localiza e propõe considera-los com um atlas pessoal de imagens, conceito do filósofo e historiador Georges Didi-Huberman (1953-)²², que classifica este tipo de solução como um modo visual de ver, perceber e que está relacionado aos territórios de conhecimento.

Para Stigger (2020), as composições de Hudinilson Jr., vistas também como mosaicos heterogêneos, exploram a imagem e o impulso erótico do artista. Ela identifica a atração e a reprodutibilidade das imagens técnicas como centrais para o trabalho e enfatiza a temática mitológica e a figura de Narciso como fundamentais, discutindo a dualidade entre vida, celebração, morte e desaparecimento. Segundo a autora, Hudinilson Jr. celebra a vida através das imagens, que permitem contornar a morte ou o desaparecimento, sobrevivendo por meio de suas reproduções.

20 Verônica Stigger (1973-) é natural de Porto Alegre. É escritora, jornalista, crítica de arte e professora. Suas pesquisas abordam, principalmente, as relações entre arte contemporânea, mito e rito na modernidade.

21 O Instituto Moreira Salles (IMS) é uma instituição voltada à preservação e difusão cultural. Fundada em 1990, também é conhecida por seu acervo de fotografia e literatura. Atualmente está localizada no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Em relação ao texto *Cadernos de Narciso* (2020), indico que ele é publicado e compõe a edição de Junho da Revista semestral de Fotografia ZUM #18.

22 Para detalhes do conceito de atlas, ver mais em George Didi-Huberman (KKYM, 2013).

Expandindo as reflexões sobre imagem, corpo e permanência, outra pesquisa que menciona Hudinilson Jr. é a tese *Artes Visuais e aids no Brasil: histórias, discurso e invisibilidades* (2020), do pesquisador Ricardo Henrique Ayres Alves²³. Com um estudo extenso e detalhado, Alves investiga a relação entre as Artes Visuais e a Aids no Brasil. Ao longo do seu texto, analisa exposições, artistas e obras que abordam, seja no contexto artístico ou pessoal, a epidemia no país. A partir dessas leituras críticas, o autor identifica uma invisibilidade da aids nos discursos relacionados às artes visuais e destaca a emergência de compreendê-la como um aspecto que influenciou diretamente a cultura e a produção artística nas últimas décadas do século XX.

Os *Cadernos de Referências* são analisados por Alves a partir de uma aproximação com os acervos disponíveis na Galeria Jaqueline Martins, no Acervo do Centro Cultural São Paulo e na Fundação Vera Chaves Barcellos. Sob essa perspectiva, o autor interpreta o material como um arquivo de imagens que compõe um inventário de desejos, sentimentos, afetividades e destaca a série como um espaço importante para compreender Hudinilson Jr., seu cotidiano e sua prática artística.

Na tese, Alves (2020) salienta que os *Cadernos de Referências* são essenciais para pensar o debate relacionado ao HIV/aids e a arte no país, bem como as representações visuais ou críticas em torno da epidemia. Nesse sentido, ele observa que as colagens de Hudinilson Jr., incluindo as composições dos cadernos, são amplamente compostas por modelos masculinos vitimados pela aids ou que abordaram a doença em suas obras²⁴. O autor enfatiza ainda que esse trabalho está inserido no contexto do homoerotismo que, segundo ele, estava diretamente conectado à enfermidade nas décadas de 1980 e 1990. Por esta razão, Alves (2020, p. 347) reitera que “os cadernos de Hudinilson são atravessados pela epidemia de maneira incontestável” e oferecem uma brecha para pensar toda a produção do artista por este viés.

Alves (2020, p. 333) complementa que nesse processo de composições de imagens técnicas, ocorre uma “memorialização que, ao escolher diferentes fontes, produz um retrato que vai em diferentes direções”. Logo, os *Cadernos de Referências* são destacados como uma coleção imagética de Hudinilson Jr., relatando notícias do mundo e elaborando narrativas autobiográficas ou sobre personalidades famosas. Além disso, essas coleções materializam os

23 Ricardo Henrique Ayres Alves é mestre e doutor em Artes Visuais. Atua como professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas e entre seus interesses de pesquisas estão a arte contemporânea e sua história a partir de interseções com o corpo, HIV/Aids, sexualidade e cotidiano. Sua tese foi defendida e publicada em 2020 pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

24 Alves (2020) menciona alguns nomes ao longo do texto, como: o cantor brasileiro Cazuza (1958-1990), o artista visual Leonilson (1957-1993), o fotógrafo Alair Gomes (1921-1992), o escritor Caio Fernando Abreu (1948-1996), entre outros.

impulsos pessoais do artista de apresentar, despedir-se e homenagear amigos e familiares que admirava. Por esse caminho e por meio da leitura desses textos, compreendo que, para a tese de Alves, a série de Hudinilson Jr. é localizada como um documento e um conjunto de registros que contribuem para a construção de uma narrativa explícita, honesta e abrangente sobre a epidemia, sem esconder a doença.

Seguindo com a revisão bibliográfica, a mesma premissa em articular a pulsão sexual, o conteúdo homoerótico e a criação de um contexto particular a partir da (re)apropriação de objetos em desuso também é abordada no artigo de Simoni Rossi e Priscila Lena Farias²⁵, intitulado *Queer Scapscape: Hudinilson Jr.' Cadernos de Referência* (2023). Nesta publicação, os autores selecionaram quarenta peças dos *Cadernos de Referências* e focaram nas recorrências e narrativas identificadas nas composições das páginas duplas, buscando analisar as implicações culturais e de design desencadeadas pela prática de Hudinilson Jr. Redigido em inglês, o texto descreve a série como *scrapbooks* ou *scrapbooking* (álbum de recortes) e argumenta que a leitura desse material oferece uma oportunidade para interpretar a poética do artista, ao mesmo tempo que também formula questões sobre o seu design e promove um debate multidisciplinar.

Ao descrever os cadernos como *scrapbooking*, Farias e Rossi (2023) sugerem que essa estratégia conecta a prática de Hudinilson Jr. ao universo íntimo dos diários e ao campo da resistência e transgressão, semelhante aos designs de publicações independentes, como os *fanzines*. Sobre o conteúdo das imagens, Farias e Rossi esclarecem que, além dos recortes de mídias impressas, o artista frequentemente incorpora fotocópias de revistas, jornais e detalhes do seu corpo. Esta abordagem, segundo eles, reflete o interesse do artista pelas tensões entre original e cópia, artista e obra, fragmentação e montagem, o eu e a imagem, mimeses e ficção e ver e ser observado.

Um dos diferenciais do artigo *Queer Scapscape* é a introdução do conceito *Do It Yourself (DIY)* ou faça você mesmo em tradução livre, que enfatiza o caráter artesanal e não reproduzível dos cadernos. Ao associar-se a esse termo, os autores argumentam que a colagem manual, realizada por Hudinilson Jr., por meio da apropriação e deslocamento de conteúdos impresso das mídias de massa, tanto enfatiza quanto critica o meio de origem desses materiais.

Durante a análise dos *Cadernos de Referências*, Farias e Rossi (2023) identificaram quatro soluções principais nas composições de Hudinilson Jr. Os autores buscam demonstrar

25 Simone Rossi e Priscila Lena Farias escrevem este artigo em coautoria e em conexão à Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Luav di Venezia.

que, apesar da aparente desordem visual, a série segue uma dinâmica que destaca questões fundamentais. A primeira solução, denominada *Accumulation* ou Acumulação, está relacionada ao impulso espontâneo de preencher ao máximo as páginas dos cadernos, tornando a leitura mais lenta e aproximando o leitor do conteúdo, uma vez que a análise destes cadernos demandam maior atenção. A segunda solução, chamada de *Mirroring* ou Espelhamento, refere-se ao uso de composições equilibradas, com noções de simetria e repetição de imagens, incentivando uma leitura comparativa. A terceira solução, *Friezing* ou Friso, corresponde às páginas dedicadas a pequenos recortes ou detalhes de corpos masculinos nus. Por fim, a quarta solução, *Masking* ou Mascaramento, diz respeito aos manuscritos, sejam escritos diretamente nas páginas ou colados posteriormente por Hudinilson Jr.

Farias e Rossi (2023) defendem que os *Cadernos de Referências* podem ser interpretados como uma *Trajetória de Narciso*. Segundo eles, esse conceito está relacionado a uma espécie de comunicação presente entre corpo, olhar e espelho. Por esse ângulo, tal diálogo seria responsável em enfatizar uma tensão das relações que conectam o sujeito, a (auto) imagem e também, aos meios de comunicação impressos. Deste modo, os autores comunicam que os cadernos de Hudinilson Jr. são, antes de tudo, a sua forma de linguagem, interação e integração com o imaginário cultural no qual ele estava inserido.

2.2.3 Estudos de campo: Galeria Jaqueline Martins e Pinacoteca de São Paulo

Para a seleção e análise dos *Referências*, foi conduzida uma pesquisa documental que envolveu a aproximação e investigação de documentos tanto em arquivos físicos quanto digitais. Nesse caminho, para compreender o papel desses documentos na pesquisa é útil considerar uma definição que localize o termo documento. Aguinaldo Santos (2018, p.160) entende documentos como “produtos editoriais impressos ou digitais (ex.: relatórios técnicos, reportagens jornalísticas), manuscritos, registros audiovisuais e sonoros (ex: animações, vídeos, música) e imagens”. O autor ressalta que cada tipo de documento encaminha para um resultado diferenciado e, no contexto das pesquisas históricas, esses artefatos podem ser interpretados sob diferentes perspectivas. Logo, os documentos carregam aspectos de natureza técnica e antropológica, fornecendo informações sobre os hábitos e comportamentos da sociedade que os produziu, utilizou ou conservou.

Com base neste entendimento, a execução desta etapa da pesquisa envolveu consultas em acervos para uma futura análise de diversos materiais como *clippings* de exposições, correspondências com museus, projetos expositivos e outros documentos dessa

ordem. Além destes registros, os espaços oferecem a oportunidade de vivenciar as obras e explorar os catálogos, artigos e críticas de arte relacionadas a sua trajetória.

Dentro desse contexto, um dos primeiros locais consultados foi a Galeria Jaqueline Martins²⁶. Fundada em 2011 por sua diretora homônima e com filiais em Bruxelas e São Paulo, a galeria privada preserva documentos e obras e promove a exibição de artistas contemporâneos. Segundo seu endereço digital oficial, o foco curatorial da galeria é voltado para a produção artística realizada durante o período ditatorial no Brasil, especialmente nas décadas de 1970 e 1980, com o objetivo de ampliar os debates sobre ações artísticas como espaços de contato para o exercício de transformações estéticas, sociais e políticas.

O contato inicial com a galeria foi estabelecido por meio de um diálogo virtual com os responsáveis pela comunicação, realizado via e-mail. Neste momento, foram iniciadas as primeiras conversas sobre a série e o acervo disponível para pesquisa. Posteriormente, os funcionários informaram que as consultas poderiam acontecer pessoalmente, mediante agendamento prévio. Com os procedimentos burocráticos devidamente concluídos, realizei uma primeira visita de alguns dias ao espaço.

Posteriormente, realizei novas visitas ao espaço, que aconteceram em dois momentos distintos, em 2021 e em 2023. Na primeira ocasião, tive a oportunidade de conversar com a equipe responsável, que foi bem solícita, esclarecendo dúvidas iniciais e disponibilizando os cadernos para manuseio e anotações. Durante alguns dias, realizei uma análise preliminar dos cadernos, com o objetivo de me aproximar do objeto de estudo e observá-lo pessoalmente. O espaço permite que os pesquisadores manuseiem os cadernos, sob devida supervisão, mas com bastante autonomia. Assim, com o auxílio de luvas, pude folhear, sentir as texturas e os cheiros das páginas. Na segunda visita, equipada com autorização e câmera fotográfica, dei procedimento a captura de imagens dos *Cadernos de Referências* disponíveis, fotografando página por página, com o intuito de realizar uma análise posteriormente.

Esse contato foi essencial para estabelecer conexões entre os *Cadernos de Referências* e também para explorar o segundo local de pesquisa: a Pinacoteca de São Paulo e o seu Centro de Documentação²⁷.

26 A Galeria Jaqueline Martins possui atualmente duas filiais: uma no Brasil, no estado de São Paulo, na Rua Dr. Cesário Mota Junior, número 443, no Centro da cidade; e a segunda, na Bélgica, na Rua Aux Laines, número 14, em Bruxelas. Maiores informações podem ser solicitadas pessoalmente ou pelo endereço virtual da galeria. Disponível em: <<https://galeriajaquelinemartins.com.br/>>. Acesso em: 20 de Março de 2023.

27 O Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca está aberto ao público desde 1959. Atualmente está localizado no Brasil, no estado de São Paulo, na Praça da Luz, número 02, no Centro da cidade. O acervo do espaço é especializado em artes visuais e é formado por livros, folhetos, catálogos dentre outros, constituindo-se uma das coleções bibliográficas mais representativas sobre arte brasileira. Maiores informações podem ser

O Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca foi o segundo espaço visitado, em 2021 e é considerado um local de grande relevância para pesquisa em arte do estado de São Paulo. Em 2007, o Centro de Documentação ampliou sua linha de atuação e política de aquisição de acervos, com o intuito de abrigar arquivos pessoais de artistas, curadores, críticos de arte e ex-colaboradores da instituição. Em 2016, o acervo atingiu um total de 140 metros lineares, composto por fontes de diversas naturezas e acessíveis para pesquisa.

Neste contexto, o Centro de Documentação da Pinacoteca de São Paulo se destacou como o local com maior número de documentos disponíveis sobre o arquivo pessoal de Hudinilson Jr. Em uma busca geral pelo nome do artista no endereço virtual oficial, realizada em 2021, foram encontrados 256 resultados²⁸. Após selecionar virtualmente os documentos de interesse, enviei uma lista ao espaço acompanhada de um termo de responsabilidade para o agendamento da visita. Por fim, o espaço recomendou que a referência à consulta deveria ser feita de forma adequada e destacou a necessidade de autorização para o uso e publicação dos itens pesquisados.

A primeira consulta presencial ao acervo de Hudinilson Jr., realizada em 2021, foi dividida em dois momentos distintos: a análise dos documentos preservados no Centro de Documentação e a análise nos *Cadernos de Referências* (Figura 20). No primeiro caso, foi possível manusear os materiais com autonomia, solicitar cópias digitalizadas e fazer anotações detalhadas, oferecendo uma experiência mais livre e interativa. Em contraste, o acesso aos *Cadernos de Referências* foi mais restrito, com uma carga maior de burocracia e um tempo de consulta bastante limitado. A impossibilidade de fotografar e a necessidade de mediação dos funcionários do local dificultaram uma interação mais direta com os cadernos, limitando a experiência sensorial à observação.

Em complemento a esse relato da minha visita de campo, convém mencionar que, em conversa na Galeria Jaqueline Martins, foi informado que o acervo, atualmente na Pinacoteca de São Paulo, assim como o da própria galeria, foi doado pela mãe de Hudinilson Jr. logo após o falecimento do artista. No entanto, muitos outros itens permanecem na antiga residência da família, ainda sem tratamento adequado, o que sugere que futuras oportunidades de pesquisa podem emergir à medida que esses materiais recebam tratamento adequado.

solicitadas pessoalmente ou pelo endereço virtual do CEDOC DA PINA, disponível em <<https://pinacoteca.org.br/pina/biblioteca-e-cedoc/#:~:text=Em%202005%20foi%20criado%20o,para%20o%20pr%C3%A9dio%20Pina%20Contempor%C3%A2nea.>>. Acesso em 20 de Março de 2023.

²⁸ A busca separou os resultados em quatro categorias, são elas: Acervo bibliográfico - 25 resultados; Arquivo Institucional da Pinacoteca de São Paulo - 58 resultados; Coleções e Fundos Privados - 156 resultados; Exposições da Pinacoteca de São Paulo - 25 resultados.

Essa conexão entre os acervos públicos e os itens ainda não tratados de Hudinilson Jr. reforça a importância contínua de pesquisas futuras sobre sua produção. Neste sentido, é relevante destacar que o Centro de Documentação abriga a maior coleção de trabalhos de Hudinilson Jr., com uma doação de 95 itens ao seu acervo, feita pela família do artista e pela Galeria Jaqueline Martins. Além disso, os *Cadernos de Referências* integram importantes coleções internacionais, como o MoMA (Nova York, EUA), Museu Reina Sofía (Madrid, Espanha), MALBA (Buenos Aires, Argentina), MASP (São Paulo, BR), entre outras (CULTURA CARTA CAMPINAS, 2021).

Figura 20 – Visão geral de uma amostragem dos Cadernos de Referências disponíveis para acesso no Centro de Documentação da Pinacoteca de São Paulo.



Fonte: Do Autor (2023).

A respeito do deslocamento dos objetos pessoais do artista para diferentes acervos públicos, convém destacar que este movimento desempenhou um papel fundamental para a aproximação e pesquisa com o material. Essa proximidade, aliada à possibilidade de manuseio e registro fotográfico das obras, foi determinante durante a escolha dos exemplares selecionados para análise nesta tese. Assim, reforço que apenas os *Cadernos de Referências* disponíveis na Galeria Jaqueline Martins serão examinados neste momento.

Por fim, no que tange à categorização da série, friso que, embora os suportes sejam inicialmente entendidos como atas, cadernos, agendas ou diários de caráter pessoal, a partir das intervenções de Hudinilson Jr., adquirem um novo status, alinhado ao contexto de obra de arte. Por esta razão, nesta tese, localizei os *Cadernos de Referências* como objetos que tanto constituem quanto são constituídos pela história da arte do Brasil. Contudo, a descrição e

compreensão desses trabalhos permanecem em disputa, variando conforme os diferentes interesses dos acervos que os estudam, preservam, expõem e comercializam.

2.3 JUSTAPOSIÇÕES: COMPONDO AS PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES E TRAÇANDO O DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

Seja por meio da análise das imagens ou composições presentes nos *Cadernos de Referências* ou pelas colagens encontradas em outros suportes, observei como Hudinilson Jr. utilizava suas coleções de imagens para expandir e reproduzir sua existência e legado. Orientado por escolhas pessoais e estéticas na seleção do conteúdo e nos gestos de recortar, colar e organizar os *layouts* e design dos cadernos, percebo, como enfatizam Rossi e Lena (2023), a presença de metodologias e comportamentos frequentes e distintivos na prática do artista.

Além disso, é evidente, conforme elucidado pelo próprio artista e apontado por Resende (2016) e Maia (2020), que as composições de Hudinilson Jr. seguem eixos temáticos consistentes, com foco na autobiografia e evidenciando, por meio da repetição e saturamento de elementos visuais ou textuais, o cotidiano e a rotina. Essa estratégia demonstra interesses persistentes que, longe de esgotarem, se fortalecem com uma análise processual do desenvolvimento da série.

Os autores mencionados neste capítulo, assim como Stigger (2020), Proesser (2010) e Garcia (2004), ressaltam que a leitura dos cadernos está ligada a um debate multidisciplinar, que aborda o individual e também tensiona o coletivo ao evocar temas como gênero, sexualidade e homoerotismo. A produção de Hudinilson Jr. atravessa disciplinas como arquivologia, design, história e crítica da arte, situando, discutindo e propondo novas narrativas sobre o contexto político, cultural e social brasileiro. Isto porque os *Cadernos de Referências* são, portanto, espaços e caminhos para refletir sobre pautas e territórios em disputa, como o consumo de mídia de massa, as representações de imagens técnicas impressas, os regimes de visualidades sobre os corpos e a produção de identidades que atravessam e são atravessadas pelo circuito de arte.

É importante mencionar que a dispersão dos cadernos é considerada como um aspecto positivo, pois contribui para a divulgação do trabalho e facilita o acesso, a difusão e a realização de futuras pesquisas por diferentes pesquisadores. Por fim, constatei que, embora em progresso, as pesquisas sobre as colagens e os *Cadernos de Referências* de Hudinilson Jr.

ainda são incipientes. Portanto, delineei essas lacunas, de forma preliminar, como diretrizes fundamentais que necessitam de aprofundamento para o avanço desta pesquisa.

Em sequência, o terceiro capítulo foca em um recorte sobre a vida do artista e sua produção, explorando sua trajetória, com destaque para suas obras relacionadas à reprodutibilidade de imagens, ao circuito de São Paulo e ao contexto cultural, político e artístico da década de 1980.

3 MITO DE UM NARCISO URBANO: ENTRE A XILOGRAVURA E A XEROGRAFIA. NOÇÕES SOBRE OS PROCESSOS DE GRAVAÇÃO, IMPRESSÃO E REPRODUÇÃO DO ARTISTA PAULISTA HUDINILSON JR. (1957-2013)

Este capítulo apresenta um relato sobre Hudinilson Jr., narrado a partir de um recorte que enfatiza aspectos de sua produção e o situa como um colecionador de imagens e sujeito complexo, constituído por múltiplas práticas, eventos sociais, culturais e políticos. Parto de uma leitura construída por meio de memórias, depoimentos e obras, para acessar uma visão mais ampla, que envolva os seus processos, os espaços culturais, os curadores e os críticos atuantes em sua época. Meu objetivo é identificar elementos, procedimentos, metodologias e experiências pessoais do artista que contribuam para a compreensão dos *Cadernos de Referências* e apontem direções pertinentes para a continuidade desta pesquisa. Ao longo desse percurso, foram analisadas produções vinculadas à gravação e reprodução de imagens, organizadas cronologicamente e realizadas com técnicas como a xilogravura, a arte postal e a xerografia. O recorte temporal e geográfico concentra-se nas décadas de 1970 e 1980, em São Paulo, cidade onde o artista residiu e produziu. Desse modo, considero que, neste momento, ao examinar essas técnicas, suportes e seus respectivos contextos, torna-se possível perceber se Hudinilson Jr. mobilizava os *Cadernos de Referências* aos seus processos criativos e como os utilizava enquanto um espaço de reflexão sobre o próprio trabalho e vida íntima.

Dito isso, compartilho que Hudinilson Urbano Junior, filho de Maria Aparecida Urbano e Hudinilson Urbano, nasceu em São Paulo, Brasil, em 17 de Outubro de 1957, durante o segundo ano do governo de Juscelino Kubitschek²⁹. A curadora Ana Maria Maia (2020) argumenta que Hudinilson Jr., recorrentemente, demonstrava fascínio por sua própria imagem, estampando seu rosto nas impressões de seu currículo, na maioria de seus trabalhos artísticos (Figura 21) e nas paredes das ruas de São Paulo. Segundo ela, o artista era movido pela possibilidade de um espelhamento de sua representação pelo mundo e complementa que, em plena qualidade de intérprete do seu tempo, Hudinilson Jr. utilizou seu corpo como matriz gráfica, compondo e narrando com os eventos e práticas ao longo de sua vida. Estudando o campo das visualidades, o artista atuou também como pesquisador, arquivista e professor, orientado constantemente pela busca do caráter público e autoral da arte na sua cidade.

29 O mineiro Juscelino Kubitschek (1902-1976) foi presidente do Brasil de 31 de janeiro de 1956 a 31 de Janeiro de 1961.

Figura 21 - Narcissus Nárkissos Narcisse Narciso, década de 1980. Arte postal. xerografia e carimbo sobre papel. Tamanho: 33x21,5 cm. Acervo Galeria Sultana, Paris.



Fonte: Maia (2020 , p. 63).

3.1 PRIMEIRAS IMPRESSÕES: XILOGRAVURAS E A EXPLORAÇÃO DO HOMOEROTISMO COMO TEMA DE PESQUISA

Em um pronunciamento generoso cedido ao *IV Seminário de Arte, Cultura e Fotografia*³⁰, Hudinilson Jr. (2009 apud Geartfoto, 2009) comenta que seu interesse 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) comenta que a experiência no Museu Lasar Segall não se limitou aos domingos, ela se tornou uma prática do cotidiano. Além disso, sinaliza que ao observar os registros fotográficos de Lasar Segall³¹ no espaço, notou que o artista sempre carregava consigo pequenos cadernos de anotações e, inspirado por essa prática, adotou o mesmo hábito, integrando-os ao seu processo criativo³². 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

30 Cabe destacar que parte da construção deste texto foi produzida a partir dos relatos de Hudinilson Jr. no evento *IV Seminário de Arte, Cultura e Fotografia*, em 2009, organizado pelo Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli, na ECA-USP. O seminário foi amparado pelo Grupo de Estudos Arte & Fotografia (Geartfoto) e apresentou o depoimento do artista sob o título de *O fotográfico na produção de Hudinilson Jr.* Este material encontra-se apenas online e tem a duração aproximada de duas horas e dez minutos (2:10:10). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qwUnopailGE&ab_channel=geartfoto> . Acesso em 24 de Janeiro, 2024.

31 Lasar Segall (1889-1957), natural de Vilna, região parte da antiga Rússia, chegou e foi radicado no Brasil em 1923. Interessado, principalmente, pelo movimento modernista do país, o artista também escreveu e publicou textos sobre arte e linguagens artísticas . Ficou conhecido, sobretudo, como um dos nomes da arte moderna brasileira, o que inclui sua produção em pintura, gravura e escultura.

32 Ricardo Resende (2016, p. 68) complementa que em uma pequena sala ao lado do cinema do museu, havia imagens e gravuras de Lasar Segall. Nelas era possível visualizar o ateliê do artista do mesmo jeito que o deixou ao morrer. Em suas palavras: “um cavelete com uma tela por terminar, o jaleco que usava para pintar, as tintas em seus potes e a paleta juntos dos pincéis. Via-se as ferramentas da gravura e as matrizes de metal e madeira. Uma remontagem simples que impressionava Hudinilson Jr.”.

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 desejado³³.

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 devido ao 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 dos artefatos também melhoram, ampliando consideravelmente as possibilidades, tanto dos modos de ver quanto de fazer. Cardoso 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.³⁴, noto que elas são compostas por traços bem definidos, econômicos e com poucos detalhes. Utilizando alto contraste em preto e branco, o artista produzia obras geralmente sem título, com dimensões médias de trinta por trinta centímetros, concentrando sua atenção em personagens e detalhes de seus corpos, que ora apareciam sozinhos, ora em duplas. De modo geral, o estilo das xilogravuras segue os parâmetros tradicionais da técnica, sem apresentar inovações formais significativas. No entanto, Hudinilson Jr. demonstrava pleno domínio do meio ao incorporar conscientemente a linguagem e utilizá-la como ferramenta para desenvolver uma poética

33 A xilogravura é um processo complexo e possui muitas nuances e formas de experimentação. Expliquei neste parágrafo o conceito básico, tendo como finalidade situar e auxiliar na compreensão geral ou funcionamento da técnica. Contudo, é importante destacar que os seus processos podem ser alterados propositalmente ou não. Isto porque, os intuítos de um artista são múltiplos e, entre eles, podem haver aqueles que buscam compreender o funcionamento da técnica ao seu máximo, enquanto outros têm autonomia suficiente para desconstruí-la, aplicar novas etapas ou questioná-las.

34 Ricardo Resende (2016, p. 67) sinaliza que as xilogravuras de Hudinilson Jr. foram as primeiras obras assinadas formalmente por ele e observa que “no arquivo do artista existe uma série de gravuras datadas de 1977 e 1978. Há também, no seu ateliê-casa, três ou quatro pinturas que, provavelmente, foram feitas antes das xilogravuras”.

visual particular. Além disso, a singularidade de suas obras se manifesta principalmente no conteúdo, expressando sensualidade e provocação por meio da presença do falo, como pode ser visto na obra *Sem título* de 1978 (Figura 22) e nas curvas e movimentos corporais insinuantes.

Resende (2016) acrescenta que Hudinilson Jr. não se prendeu a uma única linguagem, embora sublinhe sua adesão constante às artes gráficas, principalmente no que tange o pensamento visual, domínio em que ele desenvolveu familiaridade com as formas, as cores, as etapas da gravação, impressão e reprodução. O autor destaca ainda elementos recorrentes, como o chapéu, a garrafa de vidro e o vaso em seus traços, presentes em obras como *Sem título* de 1978 (Figura 23) e *Sem título* de 1979 (Figura 24). Segundo Resende, a presença do chapéu pode ser interpretada como uma evocação do próprio artista, já que a indumentária viria a caracteriza-lo futuramente em inúmeros momentos.

Figura 22 - Sem título, 1978. Xilogravura sobre papel. Tamanho: 30x22,5 cm.



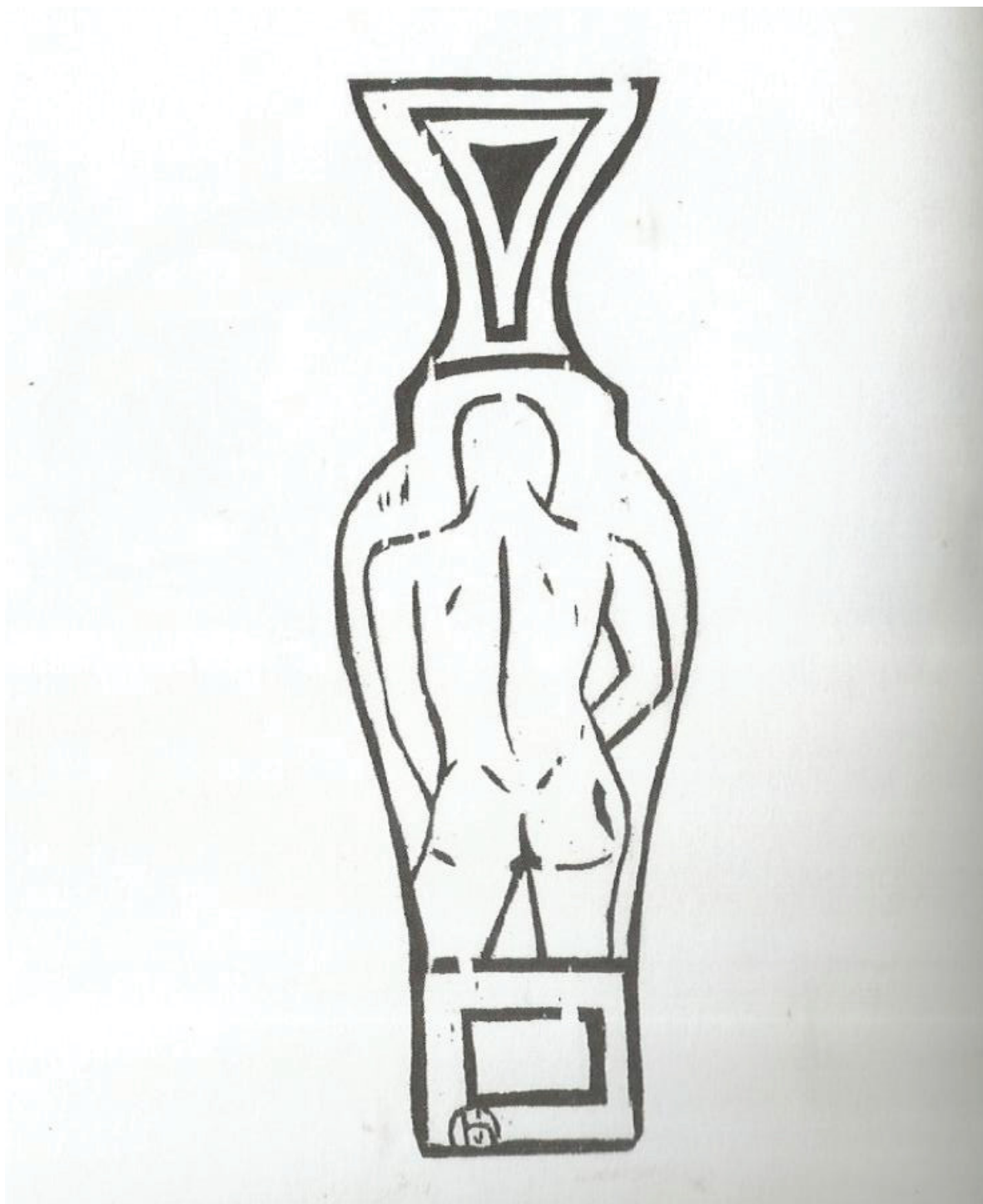
Fonte: Resende (2016, p. 80).

Figura 23 - Sem título, 1978. Xilogravura sobre papel. Tamanho: 30x30 cm.



Fonte: Resende (2016, p. 77).

Figura 24 - Sem título, 1979. Xilogravura sobre papel. Tamanho: 30x22,5 cm.



Fonte: Resende (2016, p. 82).

Em torno da possibilidade de reprodução, Geórgia Monteiro Gomes de Brito (2016) comenta que um dos diferenciais da técnica da xilogravura, seja no contexto artístico ou no âmbito dos processos de industrialização, diz respeito aos procedimentos manuais e ao potencial de reprodutibilidade do traço original de seu idealizador. A este respeito Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho (2010) acrescenta que os resultados de uma xilogravura podem ser interpretados como fontes de informação, uma vez que representam, a partir da produção de imagens, a memória cultural de determinado grupo social. Segundo o autor, isso ocorre porque os xilógrafos se inspiram e recorrem ao seu cotidiano, repertório visual ou experiências de vida para composições de seus trabalhos.

Embora nenhuma xilogravura tenha sido reconhecida nos *Cadernos de Referências* analisados nesta tese, nota-se a presença constante de numerosos carimbos ao longo de suas páginas. É relevante lembrar que ambas as técnicas de impressão compartilham semelhanças em seus processos, desde a produção de uma matriz e o entintamento de uma superfície gravada até a impressão e reprodução das imagens. Sobre isso, Resende (2016) observa que Hudinilson Jr. utilizava os carimbos como elemento compositivo em diversos trabalhos e, ao longo de sua trajetória, confeccionou e colecionou múltiplos modelos, abrangendo títulos de futuras obras ou desenhos que remetiam a esculturas gregas ou à flor de Narciso (Figura 25). O autor destaca ainda que o artista frequentemente combinava as carimbadas com outros elementos visuais, xerocando o resultado e gerando novas imagens que podiam ser recortadas coladas novamente nas páginas dos cadernos.

**Figura 25 - Detalhe do Caderno de Referências N°24A. Páginas abertas.
Acervo Galeria Jaqueline Martins.**



Fonte: Do Autor (2023).

A presença desses carimbos nos *Cadernos de Referências*, evidencia uma prática de continuidade adotada por Hudinilson Jr. Isso porque, as experimentações com xilogravuras demonstram um conhecimento gráfico sobre a técnica, reconfigurado e aplicado em um suporte mais dinâmico e de fácil aplicação, que podia ser produzido manualmente ou ser encomendado industrialmente. Esse método facilitava e dinamizava o processo, permitindo que o artista experimentasse e alcançasse os resultados pretendidos com maior precisão.

No que diz respeito ao conteúdo, diversas xilogravuras apresentam figuras masculinas sem rostos, delineadas por linhas incisivas que destacam os músculos e movimentos. Segundo Resende (2016), essas características aproximam-se dos desenhos do artista plástico Leonilson³⁵ (1957-1993), visto que ambos compartilhavam soluções visuais econômicas e exploravam temáticas envolvendo corpos anônimos de homens e suas relações amorosas. Com simplicidade de traços e trabalhos que remetem a esboços, Resende (2016, p. 69) observa que as figuras nas obras desses dois artistas surgem “como signos masculinos, índices gráficos que correspondem à masculinidade homoafetiva”. Desse modo, para o autor, esses elementos mais do que simples recursos visuais, anunciam desde cedo o interesse de Hudinilson Jr. pelo homoerotismo e pela pornografia, indicando como essas investigações se entrelaçariam e se aprofundariam ao longo de toda a sua trajetória.

Leonilson é citado no dossiê produzido por Hudinilson Jr. para descrever sua série de cadernos³⁶ como um amigo próximo. Curiosamente, além dos nomes com terminações similares, ambos nasceram no mesmo ano, utilizavam cadernos como parte de seu processo criativo e produziram grande parte de suas obras em São Paulo. Um ponto interessante de conexão entre os dois é a menção ao mito de Narciso em suas produções. Na xilogravura *Sem título* (1978) de Hudinilson Jr. (Figura 26), observa-se a silhueta branca de uma pessoa se contemplando em um espelho d’água, enquanto na obra *Sob seu feitiço não estou em águas claras* (1990) de Leonilson (Figura 27), um personagem com formas e ações similares estabelece uma relação próxima.

É interessante notar o desdobramento da visualidade de Narciso e o lago ao longo dos *Cadernos de Referências*, isso porque, em muitos deles, encontrei elementos que reiteram esse campo de interesse, seja nos carimbos de Narciso (flor e nomenclara), nas imagens coladas sobre reproduções de Narciso ou no desmembramento dos elementos desta cena.

35 De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural (2024), José Leonilson Bezerra Dias é natural de Fortaleza, Ceará. Foi um artista multifacetado e transitou por inúmeras técnicas e suportes, como a pintura, o bordado e a escultura. Sua produção é predominantemente autobiográfica e está concentrada nos últimos dez anos de sua vida. Ao descobrir que estava vivendo com o HIV, retrata com frequência a condição em suas obras.

36 Nos cadernos analisados, foi encontrada uma imagem dos trabalhos de Leonilson nas primeiras páginas da peça *Caderno de Referências Nº91*.

Como exemplo encontrado nos cadernos analisados, menciono a repetição constante dos espelhos d'água, que ora aparecem como piscinas ou como nadadores, ora com imagens de espelhos e homens em frente a eles. Um indício disso pode ser visto nas folhas da peça *Caderno de Referências N°91* (Figura 28).

Figura 26 - Sem título, 1978. Xilogravura sobre papel. Tamanho: 29x28 cm.

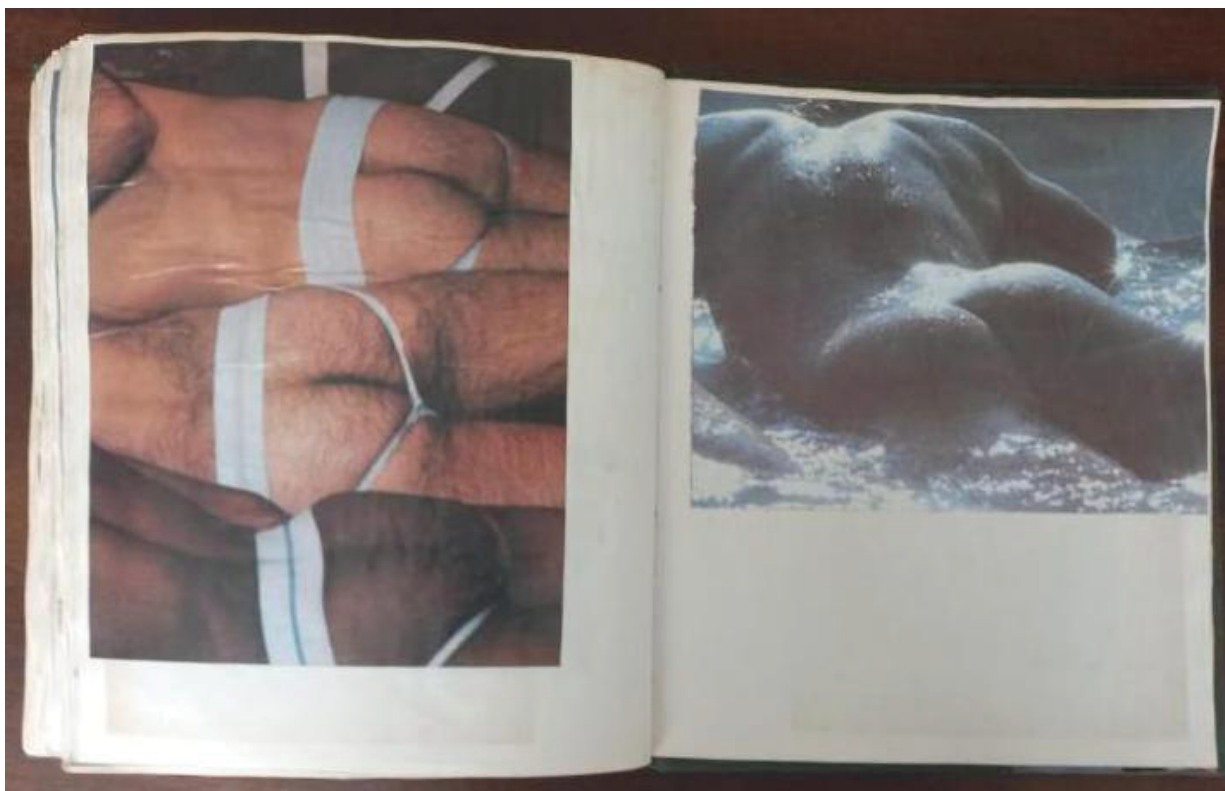


Fonte: Resende (2016, p. 74).

Figura 27 - Under Your Spell I'm Not on Clear Waters [Sob o seu feitiço eu não estou em águas claras], 1990. Caneta permanente e aquarela sobre papel. Coleção Cristina Secaf ReBello. Tamanho: 31x23cm.



Figura 28 - Caderno de Referências N°27A. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

A composição do *Caderno de Referências N°91* apresenta do lado esquerdo, a imagem dos glúteos de três homens usando *jockstraps*³⁷ brancas. À direita, vê-se um homem nu, de costas, com o corpo parcialmente submerso em uma superfície líquida. A justaposição dessas imagens, coladas lado a lado, abre espaço para múltiplas leituras. De um ponto de vista, podemos interpretar a composição como indício de uma preferência sexual do artista, evidenciada pela ênfase na *jockstrap* e na sensualidade masculina, cuja conotação transita do universo esportivo para práticas sexuais associadas, especialmente, a homens gays. De outro, a presença da imagem submersa sugere um viés mais poético e contemplativo, no qual o brilho da água e jogo de luzes e sombras produzem uma atmosfera estética que suaviza e complexifica a carga erótica da página. Acredito, desse modo, que a coexistência dessas dimensões, sexual e poética, cria um campo de tensão sustentado pela relação entre os signos, ampliando as possibilidades de produção de sentidos nas imagens.

Assim como nas xilogravuras de Hudinilson Jr., as imagens técnicas do corpo masculino selecionadas nesta composição do *Caderno de Referências N°91*, acentuam as

³⁷ *Jockstraps* são peças de roupas íntimas criadas originalmente para o contexto esportivo. Compostas por uma estrutura que expõe os glúteos, são também utilizadas, principalmente, por homens para expressar o corpo e erotismo.

curvas masculinas e evocam o mito de Narciso. Contudo, ao contrário das xilogravuras, em que o desenho poderia ser moldado livremente, nos cadernos observamos uma coleção de recortes que seguem padrões visuais e regimes de representação que contornam a corporalidade na mídia impressa e expressa os sentimentos ou posicionamentos do artista. Além disso, neste e em outros cadernos, ele coleciona fragmentos que, ao seu ver, condensam a beleza e sensualidade do corpo masculino, muitas vezes despercebidas no cotidiano visual saturado por imagens repetitivas ou desinteressantes. Desse modo, seja por meio dos traços das xilogravuras ou das composições nas colagens de Hudinilson Jr., percebo uma proposta artística fundamentada pelo aferro e pelo hábito do dia a dia. Noto ainda que as técnicas e os suportes escolhidos pelo artista são adaptados ao seu principal objeto de estudo e investigação: o corpo.

A esse respeito, em seu texto *Sex Gay Super*, Hudinilson Jr. (sem data)³⁸ explicita parte de seu processo de forma poética:

COM A RETINA, PELA PAIXÃO AO CORPO
RETIRAR/ISOLAR
MICRO DETALHES DA SACANAGEM/
CORPO/IMAGEM
CORPOS BELOS EM CENAS POLUÍDAS

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 uma maneira 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, isolar o corpo belo de um contexto considerando poluído.

Nesse sentido, Resende (2016) observa que Hudinilson Jr. integra um grupo de artistas brasileiros que, por meio da xilogravura e de outras técnicas, introduziram a poética

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

da homossexualidade na produção artística do país³⁹. O autor acrescenta ainda que a sexualidade do artista constituía frequentemente o foco de sua obra, presentes tanto nas cenas sutis de suas xilogravuras quanto nas imagens explícitas de sexo entre homens nos *Cadernos de Referências*, representando de maneira afirmativa e positiva a nudez masculina. Resende complementa que Hudinilson Jr. refletia sobre sexo e sua produção artística dava forma a esta imaginação sexual entre homens. Em seus primeiros trabalhos, utilizava representações masculinas provenientes dos veículos de comunicação impressa e, em muitos momentos, tinha como objetivo destacar as relações entre dois homens como algo bonito, que pode e deve ser admirado, assim como as cores e formas do corpo.

Resende (2016) acredita que a colagem na obra de Hudinilson Jr. acontece como um exercício de autoconhecimento, principalmente ao se debruçar sobre seus impulsos e afetos. A figura masculina nesse viés, ocupa um papel recorrente em sua produção, sendo tratada como imagem e, portanto, como uma ferramenta de construção simbólica e afetiva. Essa relação se estabelece entre visualidades e representação, visto que seu interesse contempla tanto físicos atléticos e idealizados, quanto aqueles marcados por sofrimentos ou deformações. Assim, o artista elaborava seus desejos por meio do corpo, transformando o ato de compor imagens em uma forma sensível de conhecer aspectos de si mesmo.

3.2 DESEJOS URBANOS, O QUE ESTÁ DENTRO FICA E O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE: ARTE POSTAL, INTERVENÇÕES E GRAFITES NA CIDADE DE SÃO PAULO

Assim como anuncia o seu sobrenome de registro, Hudinilson Urbano Jr. se mantinha atento e engajado com a urbanidade de São Paulo. Após ser desligado do seu cargo na TV Cultura, no início da década de 1970, ele exerceu diversos serviços informais, entre eles o de entregador de impostos prediais nos bairros próximos ao Centro. Durante esse período, o artista operava como um mensageiro, recebendo e entregando mensagens em diferentes regiões da cidade. Hudinilson Jr. (apud Geartfoto, 2009) explica que esse ofício, além de suprir com suas necessidades econômicas, foi responsável por fornecer um pensamento geográfico e espacial expressivo sobre as ruas de São Paulo. Gradualmente, o artista diminuiu sua produção com a xilogravura e passou a explorar com maior atenção a arte postal, a intervenção urbana, a pichação e o grafite.

39 Resende (2016) cita ainda os artistas José Leonilson (1957-1992), Luiz Henrique Schwanke (1951-1992), o fotógrafo Alair Gomes (1921-1992) e o multiartista Darcy Penteado (1957-1996).

3.2.1 Mensagens urbanas e percursos não planejados: produção de postais e arte em movimento

Durante a década de 1970, caminhando e conhecendo as ruas de São Paulo, Hudinilson Jr. sentiu-se impelido a produzir seus primeiros trabalhos em arte postal. A primeira exposição registrada de que participou foi a *Arte Correo* (1976), realizada no Museu de Arte Carrillo Gil, 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).

O artista pernambucano Paulo Bruscky⁴⁰ (1976), acrescenta que a partir da década de 1960, os artistas começaram a identificar os materiais ligados aos correios como suporte possível para produzir uma arte engajada e interessada em disseminar informações. Com um significativo teor político, essa prática estava vinculada ao protesto, à denúncia social e à criação de um caminho alternativo à arte oficial, comprometida por especulações de mercado. Desse modo, artistas interessados em arte postal, articulavam (e ainda articulam) postais, envelopes ou telegramas, experimentando diferentes técnicas como os carimbos, as xerografias e a colagem. Um outro ponto interessante desta linguagem é a possibilidade de troca, que podia acontecer com maior facilidade em nível internacional. O circuito urbano brasileiro de arte postal foi expressivo, destacando-se o uso de recursos fotomecânicos e manuais, como xerografia e offset. Entre os nomes expoentes do período estão Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Regina Silveira, Julio Plaza, Vera Chaves Barcellos e Rogério Nazari.

Nesse caminho, ao refletir sobre a produção de Hudinilson Jr., observo que seus postais, nem sempre enquadrados na dimensão convencional de dez por quinze centímetros, eram compostos, em grande parte, por recortes de imagens de revistas e jornais, além de carimbos gravados, encomendados ou feitos por ele, contendo seu nome, autorretratos e desenhos que incluíam estátuas gregas, flores de Narciso e corpos masculinos. Um exemplo significativo é a obra *Sem título* (Figura 29), cuja composição sintetiza uma reflexão sobre sua própria autorrepresentação. Nesse trabalho, a identificação do artista, a imagem de seu rotos e o mito de Narciso se entrelaçam. No espaço destinado ao remetente, o retrato de Hudinilson Jr., acompanhado de seu endereço, aparece justaposto a uma xerografia de uma

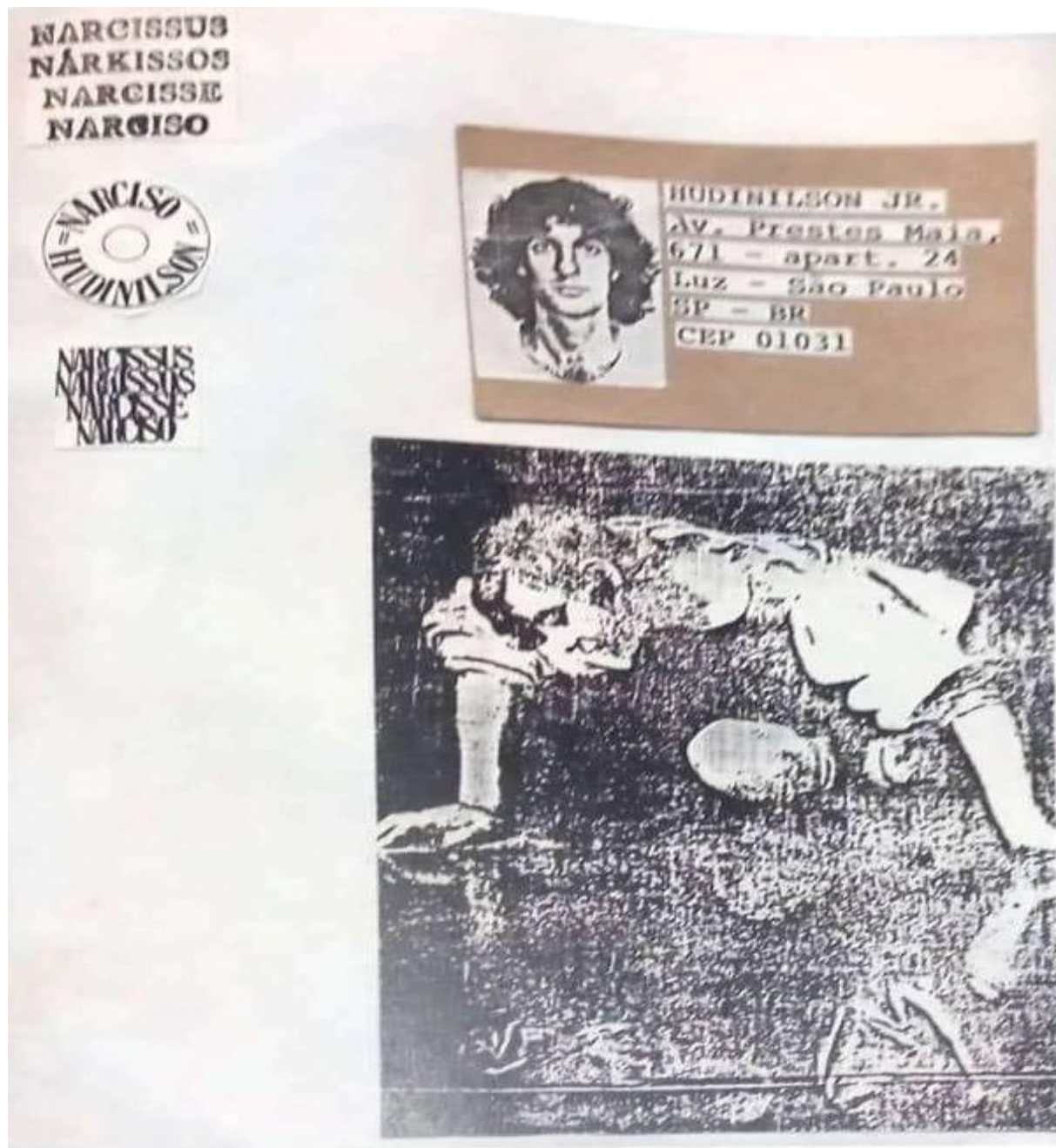
40 Paulo Roberto Barbosa Brusky (1949-) é um artista multimídia e poeta brasileiro. Participou de inúmeras exposições nacionais e internacionais, como a Bienal de São Paulo e entre sua trajetória artística, destacam-se seus trabalhos vinculados à arte postal e à arte conceitual.

pintura de Caravaggio⁴¹, que trata Narciso e remete à mitologia clássica, além de apresentar diferentes grafias e nomenclaturas associadas ao personagem. A combinação desses elementos convida o público a imaginar as relações simbólicas entre artista e mito.

Realçar o procedimento de diagramação da obra me leva a perceber que a estratégia de justaposição reaparece de forma recorrente nas páginas de seus cadernos. No *Caderno de Referências N°21A* (Figura 30), de 1984, por exemplo, o mito de Narciso surge representado pela flor que o simboliza, enquanto a referência ao artista está diretamente vinculada ao seu nome e aos títulos de sua produção. Além disso, identifiquei que Hudinilson Jr. utilizou o caderno de ponta cabeça, compondo a colagem na página oposta aos textos originais do suporte. Este exemplar de grande formato, com medidas de 21 por 29,7 centímetros, mantém em seu fundo os elementos gráficos originais, entre eles o título *Cineastas e imagens do povo: uma aventura documentária no Brasil dos anos 60 e 70*

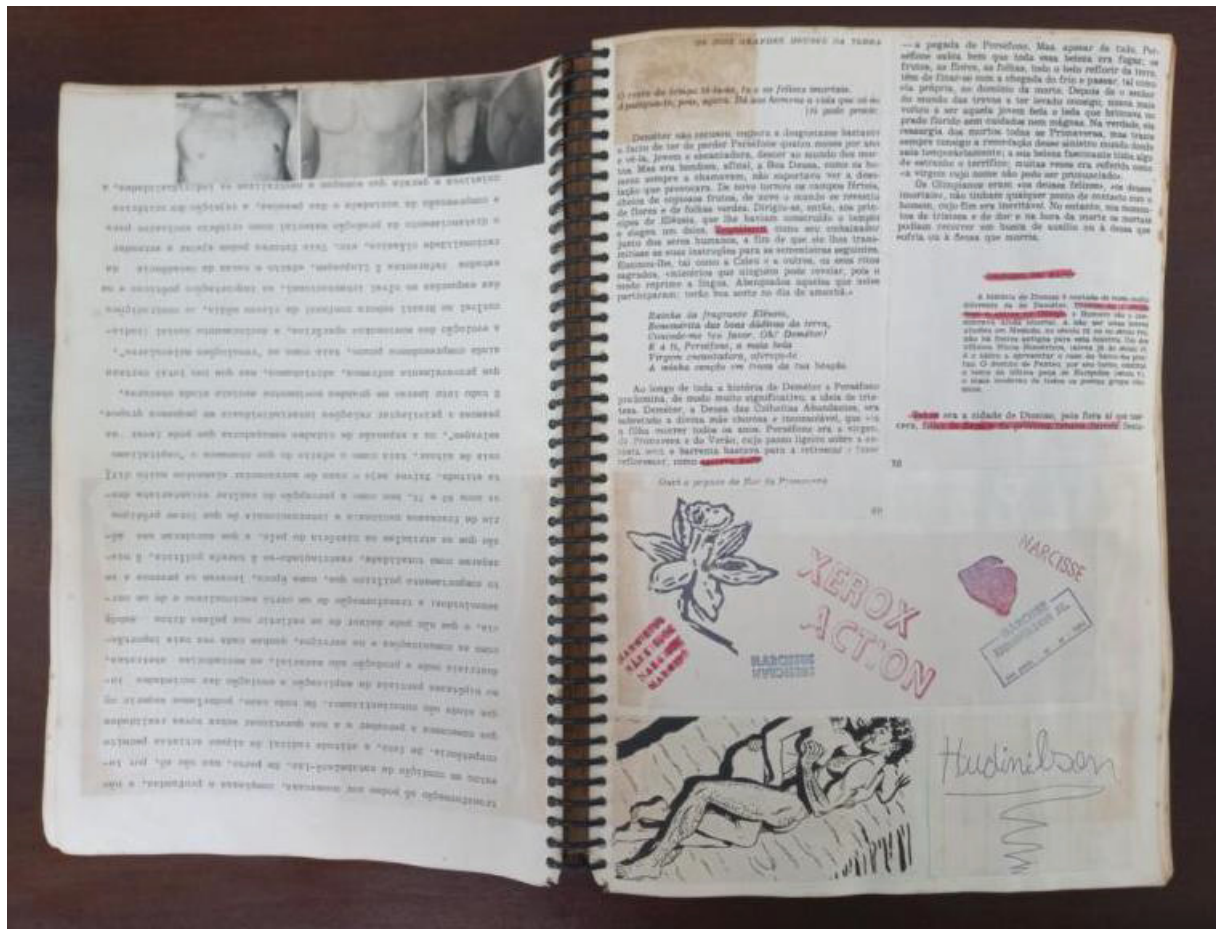
⁴¹ A pintura a óleo sobre tela intitulada *Narciso* (1579-1599), do artista italiano Michelangelo Merisi, conhecido como Cavaraggio (1571-1610), é referência no modo como utiliza a luz e sombra e remete, predominantemente, à mitologia clássica.

Figura 29 - Sem título (sem data). Arte postal. Xerografia e colagem sobre papel. Tamanho: 28x21cm.



Fonte: Resende (2016, p. 99).

Figura 30 – Caderno de Referências N°21A. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

Ao iniciar a análise dessa composição, observo que na página esquerda, o texto original do suporte aparece invertido e justaposto a três imagens em preto e branco que mostram fragmentos de corpos masculinos desnudos. Na página direita, identifiquei outros cinco recortes, sendo dois deles com textos marcados em vermelho, um com uma cópia de ilustração cujo traçado remete ao estilo de uma xilogravura e retrata um casal nu em gesto afetivo, além de outro que traz a assinatura de Hudinielson Jr. escrita à caneta. Escolhi apresentar este exemplo por reunir um segmento em que se concentram diversos carimbos do artista, entre eles o desenho da flor de Narciso e a inscrição *Xerox Action*, reforçando a presença simultânea de elementos autorreferenciais e míticos em sua prática.

Resende (2016, p.92) nos recorda que “a palavra Narciso e suas variações foram também bastante carimbadas. Narciso, Narcisse e Narcissus eram recorrentes em cartas e envelopes. [Hudinielson] Montava colagens com imagens da coleção de carimbos e depois as xerocava e enviava pelos correios”. Além do termo Narciso, outros foram amplamente utilizados por Hudinielson Jr., como *Xerox Action*, *Pinto não pode*, *Espelha-me* e seu nome.

Resende complementa que os carimbos do artista foram uma escolha estratégica, participando das narrações do seu cotidiano, que visava produzir mensagens claras, simples e diretas.

Bruscky (1976, p. 163) amplia a discussão ao destacar que, nos processos da arte postal, o “correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra. Sua burocracia é quebrada e seu regulamento arcaico é questionado pelos artistas”. O autor nos convida a perceber o trajeto, o trânsito e o deslocamento da obra como parte de sua estrutura enquanto um trabalho de arte. Assim, quando uma obra é criada para ser enviada pelos correios, este fato condiciona todo o seu processo, desde a concepção até a sua exposição. Dessa forma, ao se apropriarem desse suporte, os artistas provocam não apenas o público usual de galerias e museus, mas também os funcionários dos Correios, porteiros de prédios e outros intermediários que recebem e manuseiam a correspondência. Esta é uma oportunidade proporcionada pela circulação da arte postal, permitindo que ela alcance pessoas que não têm acesso regular aos espaços legitimados de arte, como centros culturais e museus.

Resende (2016, p.71) aponta ainda que, para artistas como Hudinilson Jr., as obras de arte postal “não se apresentavam como mercadorias passíveis de tornarem-se simples objetos de arte, mas sim como uma arte desmaterializada, que se configurava em uma mensagem enviada na forma de cartão-postal”. Nesse contexto, percebo que, tanto nos trabalhos de Hudinilson Jr. quanto nos de outros artistas dessa geração, havia um movimento de superação das limitações técnicas por meio de interferências, justaposições e sobreposições em diferentes suportes. Em outras palavras, essas produções não estavam restritas às paredes de galerias, mas circulavam pelos correios, ganhavam forma em postais e outros impressos e se expandiam para fora dos espaços museológicos. A potência dessa prática residia no gesto de envio, na compreensão da obra como produto da comunicação, na abertura para experiências interativas ou coletivas e na circulação de ideias sem a mediação institucional tradicional.

3.2.2 As telas da cidade: intervenções urbanas do coletivo 3Nós3 e os grafites de Hudinilson Jr. pelas ruas de São Paulo

Hudinilson Jr. (apud geartfoto, 2009) recorda que trabalhou em diversas atividades informais que lhe proporcionaram experiências decisivas para sua trajetória pessoal e artística. Entre elas, destaca o encontro com o artista e amigo Mário Ramiro⁴² (1957-), com quem

42 Mario Ramiro (1957-) é um artista multimídia. Mestre em Fotografia e Doutor em Artes Visuais, foi integrante do grupo 3Nós3 e do movimento de arte e tecnologia dos anos 1980. Participou de inúmeras exposições nacionais e internacionais. Sua produção dialoga com as intervenções urbanas, escultura, fotografia e arte sonora.

compartilhou desde o início um interesse comum pela arte postal. Essa afinidade deu origem a uma amizade duradoura e a uma colaboração profissional sólida. Com o passar do tempo, a relação entre ambos se intensificou, culminando na formação do coletivo 3Nós3 (1979-1982), ao lado do artista Rafael França⁴³ (1957-1961). Além do vínculo artístico, Hudinilson Jr. ressalta que a convivência com esses amigos foi fundamental para sua inserção no ambiente acadêmico e no circuito formal de artes plástica paulistano. No início da década de oitenta frequentavam juntos as aulas na Escola de Comunicação e Arte (ECA-USP) e participavam de debates sobre o conteúdo, assim como visitavam exposições e eventos⁴⁴. Em 1975, o artista ingressou no curso de Artes Plásticas, na Fundação Armando Álvares Penteado⁴⁵ (FAAP), motivado especialmente pelo desejo de assistir às aulas ministradas por Regina Silveira. Contudo, interrompeu o percurso acadêmico a contragosto no segundo ano e não concluiu a graduação, pois após ser demitido de seu primeiro e único emprego com carteira assinada, no qual atuava como auxiliar de desenhista na TV Cultura, não conseguiu manter o pagamento das mensalidades do curso.

Resende (2016) acrescenta que, em março de 1979, os três artistas realizaram sua primeira exposição conjunta na Estação de Metrô São Bento, no Centro de São Paulo, onde exibiram carimbos, desenhos e xilogravuras. Para o autor, o grupo não estava criando uma produção inédita para o campo da arte, contudo, suas propostas participavam do cenário artístico, invertendo e subvertendo, de maneira provocativa e ousada, a percepção e o consumo da arte e dos espaços relacionados a ela.

Entre as ações do grupo, Hudinilson Jr. (apud Geartfoto, 2009) destaca *X-Galeria* (1979), realizada em 1979, que consistiu em ensacar várias galerias de arte localizadas no Centro de São Paulo. Segundo o artista, a iniciativa surgiu da insatisfação com a falta de abertura desses espaços, levando o coletivo a cobrir os ambientes com sacos plásticos de lixo e a formar, nas portas principais, um X com fitas adesivas, impedindo a entrada de visitantes e funcionários. A intervenção era acompanhada por um bilhete com a frase O que está dentro fica e o que está fora se expande (Figuras 31 e 32).

43 Rafael Luiz Zacher França (1957-1961), nasceu em Porto Alegre e foi mestre em História da Arte com especialização em videoarte. Ganhou destaque pelo seu interesse na figura do artista como pensador e pela sua pesquisa sobre a reprodução eletrônica de imagens.

44 Resende (2016, p. 114) relata que a exposição contou com os carimbos de Marília Gruenwaldt, os desenhos de Rafael França e as xilogravuras de Hudinilson Jr. e Mario Ramiro. Acrescenta que o espaço contava com um ateliê aberto ao público, onde era possível experimentar xilogravura, testar carimbos ou desenhar com os artistas. Foi por meio desse encontro que surgiu a ideia de montar um coletivo de arte.

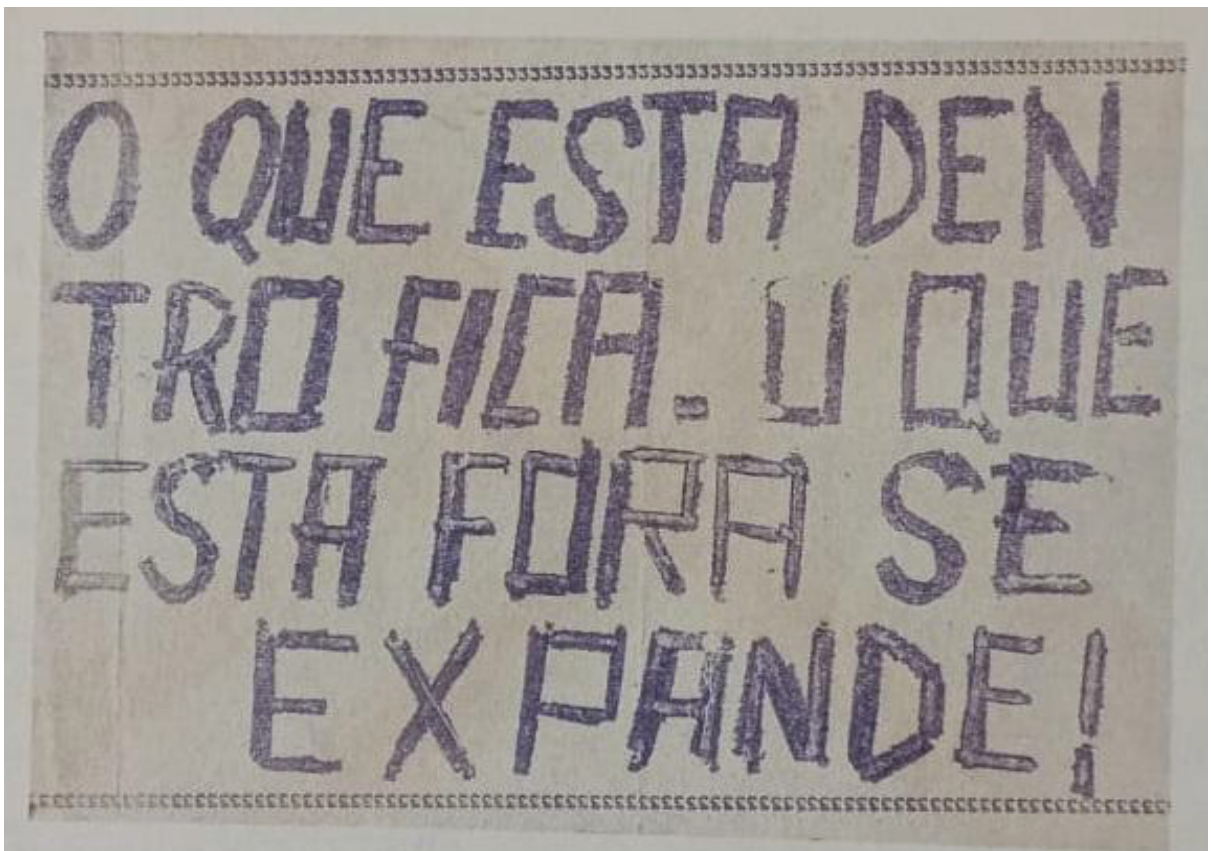
45 Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), fundada em 1947, é uma instituição de ensino superior privada, consolidada no ensino de arte com três campos no estado de São Paulo.

Figura 31 - Registro de X-Galeria. Vista da porta de entrada de uma galeria não identificada, 1979.



Fonte: Ramiro (2017, p. 7).

Figura 32 - Registro de X-Galeria. Mensagem mimeografada. 1979.



Fonte: Ramiro (2017, p. 142).

A mensagem mimeografada de *X-Galeria* foi idealizada coletivamente, mas executada por Hudinilson Jr., que aprendeu a manusear o mimeógrafo manual a álcool de seu pai e utilizou a técnica para reproduzir o texto distribuindo durante a ação. Esse conhecimento, associado à experiência com xilogravura e carimbos na arte postal, foi adaptado para criar uma prática artística singular, unindo a gravação e reprodutibilidade de imagens e textos. Annateresa Fabris⁴⁶ (1984) complementa e observa que a intervenção dialogava com a cidade e o circuito artístico, ao intervir em espaços existentes e evidenciar as formas de ocupação das ruas e museus por artistas, galerias e público.

Em torno do texto que acompanha *X-Galeria*, Fabris (1984, p.22) aponta ainda que:

[...] a mensagem sibilina da ação X-Galeria - ‘o que esta dentro fica/o que está fora se expande’ - resume, na realidade, a filosofia de trabalho do 3Nós3. O ‘trabalho fora’ não significa, porém, colocar-se à margem do sistema, e sim uma tomada de posição crítica perante o circuito estabelecido. ‘Trabalhar fora’ para afirmar a existência da arte fora da moldura, mesmo que para tanto se criem novas molduras rapidamente perecíveis. Mas esse é um movimento dialético, comum a todas intervenções que se voltam para a cidade, e que o 3Nós3 não poderia resolver em uma breve trajetória como grupo.

A influência das ações do 3Nós3 se estendeu para além da arte postal. Como observa Resende (2016, p.118), os artistas não pararam por aí, “organizaram outras ações que interferiram na vida e no espaço urbano da cidade, seguindo os mesmos pressupostos das anteriores: a provocação”.

Resende (2016, p.114) complementa que:

[...] As intervenções na paisagem urbana de São Paulo os tornaram conhecidos e os classificou como vanguarda do *establishment*. Hoje, são índices históricos, com seus trabalhos potentes como referência. Das ações restaram registros fotográficos, que perturbaram o efêmero, nessas imagens e nos registros da imprensa.

Apesar do envolvimento intenso e do impacto das ações realizadas, os integrantes do coletivo seguiram caminhos individuais após o fim do 3Nós3, em 1982. Ramiro (2017)⁴⁷, conta que a separação do coletivo ocorreu, em parte, devido a concessão de uma bolsa de

46 Annateresa Fabris (1947-) é Doutora em Artes Visuais e atua como professora titular na Universidade de São Paulo. Tem ampla experiência no campo, principalmente, na área de Arte, com ênfase em Teoria e História da Arte Contemporânea. Sua produção crítica é referência para artistas e interessados pelo contexto brasileiro.

47 Mario Ramiro assina a organização do livro *3Nós3: Intervenções urbanas 1979-1982*. Contudo, comenta na apresentação do material que a ideia surgiu com o final do grupo. Naquele momento, os integrantes do coletivo projetaram um catálogo com o objetivo de registrar todas as ações dos artistas, porém sem custos ou interesse de editoras, o material não foi publicado. O autor acrescenta que o aumento de participações em exposições e a realização de pesquisas sobre o coletivo contribuíram para a difusão do trabalho dos artistas e materialização do livro. Por fim, Ramiro sinaliza que a organização deste material só foi possível dado o trabalho de catalogação, arquivamento e dedicação de Hudinilson Jr.

estudos a Rafael França em Chicago⁴⁸, o que gerou um distanciamento que desmotivou a continuidade das atividades do grupo. Com o fim do 3Nós3, Hudinilson Jr. (apud Geartfoto, 2009) revela que passou a se interessar pela subversão e pela informalidade dos grafites. Motivado por essa nova forma de intervenção urbana, iniciou os próprios projetos, criando o que considera ser seu trabalho favorito: *Ahhh! Beije-me!* (Sem data) (Figura 33).

Para Hudinilson Jr. (2012 apud Resende, 2016, p.7), a obra estava profundamente ligada à sua paixão pela cidade, como ele próprio descreve:

[...] Há algo de erótico em beijar os muros de São Paulo, a paixão que tenho por esta cidade... Sou Paulista, paulistano, nasci na maternidade São Paulo, meu nome é Hudinilson Urbano Jr. Dessa forma, faz todo sentido premeditar as intervenções com o grafite na cidade [...]
O 'Ahhh! Beije-me!' era uma bocarra vermelha escrita Ahhh! Beije-me!, que trazia duas coisas, o erótico, que perseguia desde a época da xilogravura.
Eu sempre fui pornográfico, mas hoje sou muito mais.

Hudinilson Jr. menciona que sua transição para o grafite, especialmente no caso de *Ahhh! Beije-me!*, se orientava pela continuidade das pesquisas iniciadas na xilogravura, centradas na representação do erótico e do pornográfico. Além desse eixo, percebo um outro não explicitado na entrevista, relacionado à sua vontade de ser impresso nos muros, de integrar a história da cidade, de se ver e ser visto e de idealizar a cidade assim como desejava ser idealizado.

Ahhh! Beije-me! surgiu inicialmente como uma intervenção em grafite nos muros da cidade, no final da década de 1970, marcada por traços pretos simples e objetivos. Esse gesto urbano, entretanto, não se restringiu ao muro e se desdobrou em outros suportes, sendo registrado na ora homônima em forma de postal, datada de 1979/1980 (Figura 34). No lado frontal do postal, observo a fotografia de um indivíduo sobre uma escada pintando um muro, enquanto no verso aparecem o título da obra e um endereço, possivelmente relacionado ao local da intervenção. Além disso, percebo uma continuidade entre *Ahhh! Beije-me!* e a peça *Sem Título* de 1980 (Figura 35), composta por onze páginas xerografadas com intervenções de tinta fluorescente. Diferentemente de outros trabalhos xerográficos do período, essa obra revela o rosto e partes do corpo do artista em tons vermelhos, destacando, por exemplo, os lábios pintados mencionados por ele ao descrever *Ahhh! Beije-me!*. Dessa forma, o trabalho se manifesta como um mesmo gesto artístico que transita entre o grafite, o postal e a xerografia, mantendo presença, corpo e ação como elementos centrais.

48 Convém comentar que entre os fatores que convergiram para a separação do grupo, está a concessão de uma bolsa de estudos a Rafael França em Chicago, no ano de 1982. Isto porque, com o afastamento do artista, foi se tornando desmotivador a reunião dos artistas sem um de seus componentes.

Indico essa similaridade entre diferentes obras para evidenciar elos convergentes de pesquisa que fluem na produção de Hudinilson Jr. Destaco ainda que, nos *Cadernos de Referências* consultados nesta tese, também encontrei composições que remetem à obra *Ahhh! Beije-me!*. Sublinho, em especial, uma relação na peça *Cadernos de Referências Nº36* (Figura 36). Isso porque, em uma de suas páginas, há uma composição com duas imagens, sendo que, do lado esquerdo, um dos recortes chama atenção, pois apresenta a obra *Boca com Alfinete* (1973), com intervenções à caneta de Hudinilson Jr., contendo os dizeres: Ahhh! (na parte superior da boca) e BEIJE-ME (na parte inferior).

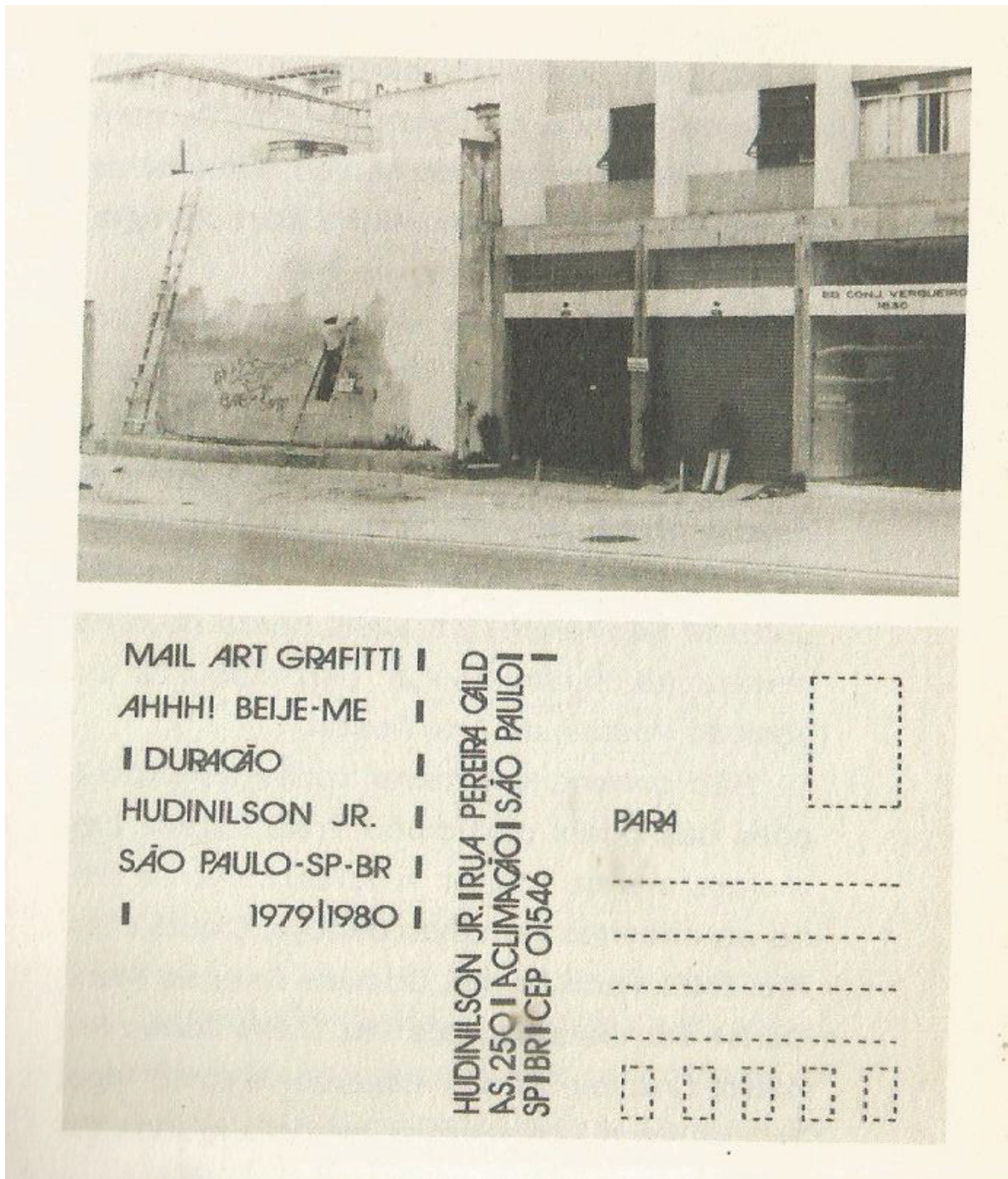
Dito isso, acrescento ainda que, embora não identifique um grande número de imagens ou anotações relacionadas diretamente a *Ahhh! Beije-me!*, noto nos *Cadernos de Referências* um conjunto consistente de fontes e citações que revela a continuidade dos interesses de Hudinilson Jr. Entre esses materiais, encontro panfletos de exposições de artistas como Vallauri, que exploram o grafite, além de representações visuais desse universo, incluindo homens pintando sobre paredes ou imagens de muros e prédios grafitados (Figura 37). O acervo também reúne conteúdos relacionados ao desejo, ao erótico e à urbanidade, tanto por meio de imagens quanto de chamadas em revistas e jornais, reforçando o campo de pesquisa e o olhar atento do artista sobre a cidade e suas práticas culturais.

Figura 33 - Registro fotográfico de Hudinilson Jr. em São Paulo, 1979.



Fonte: Resende (2016, p. 9)

**Figura 34 - Ahhh! Beije-me, 1979/1980. Arte postal. Impressão sobre papel vegetal e transparência.
Tamanho: 29x18,5 cm.**



Fonte: Resende (2016, p. 91).

Figura 35 - Sem título, 1980. Xerografia e tinta fluorescente. Tamanho: 17x34 cm.



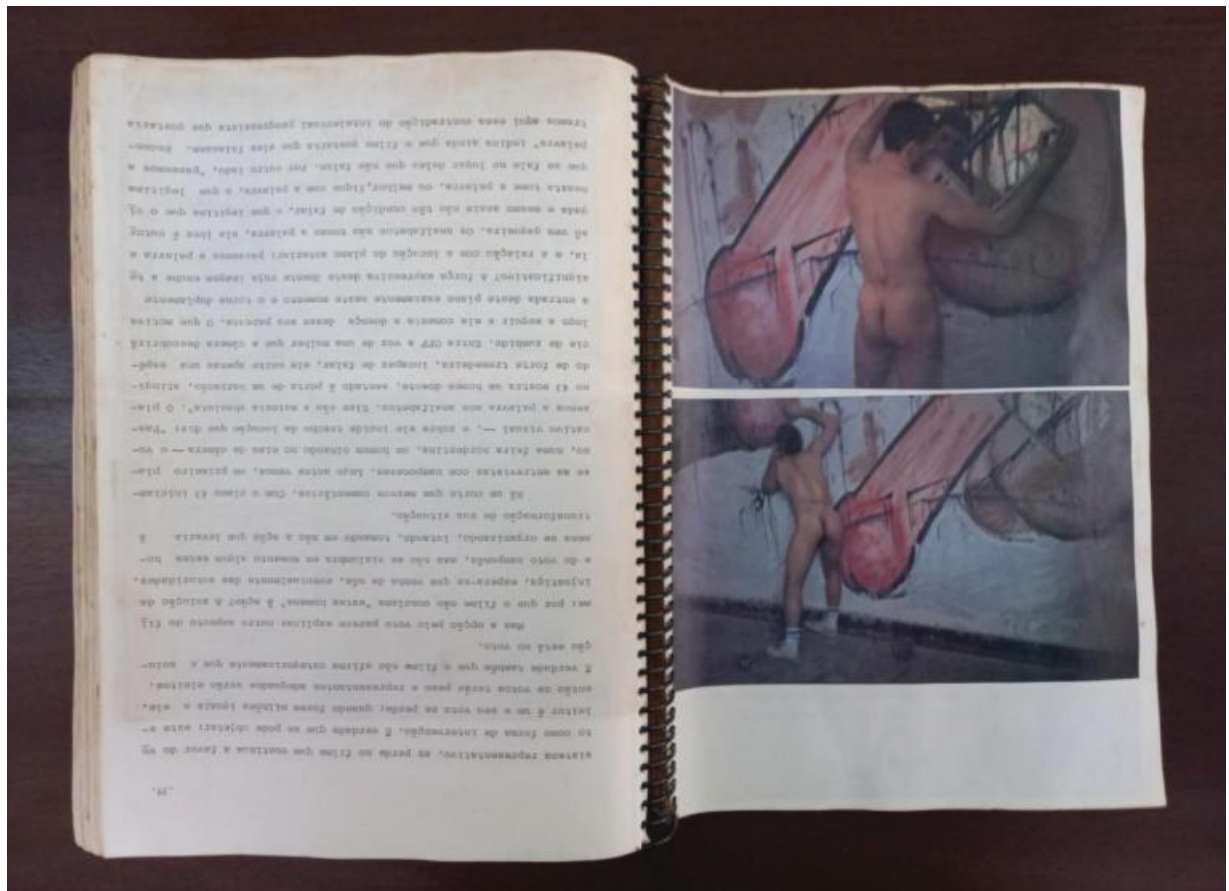
Fonte: Resende (2016, p. 82).

Figura 36 - Caderno de Referências N°36. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 37 - Caderno de Referências N°21A. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

É interessante destacar que a imagem com a boca vermelha, à esquerda da composição do caderno, é uma xilogravura em três cores de Alex Vallauri, figura central para o grafite no Brasil e considerado o mestre⁴⁹ do segmento, segundo a Enciclopédia Itaú Cultural (2024). A obra, intitulada *Boca de Alfinete*, constitui uma crítica às dificuldades e opressões enfrentadas para a livre expressão durante o período de censura na ditadura civil-militar brasileira.

Por esse caminho, ao observar a composição de Hudinilson Jr., percebo um diálogo entre sua colagem e a obra de Vallauri. Nesse sentido, identifico que a ilustração à direita remete à chegada de Cristóvão Colombo e à colonização das Américas, conectando o passado histórico à exploração e à opressão. Essa referência narrativa, quando confrontada com o texto autoritário da ditadura brasileira criticado em *Boca de Alfinete*, sugere que as intervenções

49 Alex Vallauri foi um dos pioneiros do grafite no país. Radicado no Brasil em 1965, era formado em Comunicação Visual pela FAAP e explorou técnicas como a pintura, o desenho e os segmentos das artes gráficas. Tamanha foi sua influência que o dia de seu falecimento, 27 de março de 1987, é hoje a data comemorativa ao Dia do Grafite no Brasil.

urbanas desses artistas funcionam como formas de resistência e expressão em tempos de repressão.

Atraído pelo caráter rebelde dos grafites, Hudinilson Jr. se sentia atraído pela agilidade e pela possibilidade de multiplicação proporcionadas pelos métodos de stencil. Resende (2016) observa que, ao contrário da pixação, que possui traços de spray mais espontâneos, o grafite de Hudinilson Jr. era realizado com máscaras, semelhantes às usadas na serigrafia, o que permitia a repetição plural de seus trabalhos. Além disso, o autor enfatiza que esses grafites podem ser interpretados como declarações de amor e admiração à cidade de São Paulo. Assim como a arte postal, esses grafites circularam ao ar livre, sendo visto e interpretados por um público amplo, reforçando o caráter marginal e desviante de Hudinilson Jr.

Por fim, acredito que, ao tomar como base os desdobramentos de *Ahhh! Beije-me!*, torna-se possível observar as composições de Hudinilson Jr. nos *Cadernos de Referências* sob uma nova perspectiva. Isso porque, ainda que os trabalhos formais do artista não constem diretamente em suas páginas, os cadernos se configuram como suportes que prolongam suas afinidades, revelando caminhos de pesquisa e direcionando formas de materializar o seu estudo futuramente. Desse modo, analisá-los por um ângulo que resgata e conecta a sua produção artística, oferece ferramentas que auxiliam a leitura de seus trabalhos, ampliando com maior profundidade o universo de atenções e críticas do artista.

3.3 NARCISO ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO⁵⁰: A XEROGRAFIA, O CORPO E A REPRODUTIBILIDADE

Para compreender a poética e a produção de Hudinilson Jr., é fundamental destacar seu interesse pela xerografia, uma vez que a técnica aparece frequentemente nos *Cadernos de Referências* e foi o meio pelo qual o artista conquistou maior visibilidade nacional e internacional.

Antes de aprofundar no assunto, 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

⁵⁰ A frase em questão é uma citação da canção *Sampa*. A composição do cantor brasileiro Caetano Veloso foi realizada em 1978, durante as comemorações do aniversário de São Paulo. A letra conta as primeiras impressões de um cidadão que chega à cidade e se depara com o novo e as expectativas de viver em um centro urbano.

popularização só foi possível graças aos investimentos da *The Haloid Photographic Company* (Estados Unidos, 1906-)⁵¹, sob a liderança de Joseph Wilson. Em 1949, a empresa lançou 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 Brasil⁵².

De acordo com o artista e pesquisador Amir Brito Cadôr (2024), a partir da década de 1970, no Brasil, a produção artística também passou a se articular com as fotocopadoras, dando origem à chamada arte-xerox, xerogravura ou xerografia⁵³. Diferente de outros processos gráficos, a fotocopadora 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 fotocopadoras também foram empregadas na fabricação de materiais de divulgação de exposições e no registro de conteúdos. Cadôr 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 e Paulo Bruscky foram os pioneiros e tornaram-se referências nessa linguagem.

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

[...] 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

⁵¹ A empresa de Nova York foi fundada em 1906 e produzia, principalmente, papel fotográfico e a fotografia.

⁵² 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.

⁵³ 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.

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 fotocopadora 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 maior visibilidade junto à mídia e instituições museológicas interessados pelas possibilidades envolvendo as novas linguagens e a arte contemporânea⁵⁴. Nesse contexto Maia (2020) complementa que 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 a presença de uma fotocopadora na Pinacoteca de São Paulo, adquirida inicialmente para a produção de material didático e outras reproduções dessa ordem. O artista atuou como coordenador de um Centro de Xerográfico e como aprendiz/investigador técnico e artístico emergente no Brasil (Figura 38). Resende (2016) acrescenta que, ao longo dos oito anos em que atuou na Pinacoteca de São Paulo, Hudinilson Jr. conduziu diversas oficinas, incluindo workshops xerográficos. Além de sua atividade pedagógica, organizou várias exposições⁵⁵ e, como educador, o artista ministrou cursos de grafite e arte-xerox no Museu de Arte de São Paulo e no Museu de Arte Contemporânea de São de Paulo. Nesse caminho, Hudinilson Jr. estabeleceu um forte vínculo com esses espaços, 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, reconfigurou uma sala do quarto andar da Universidade de São Paulo em um verdadeiro laboratório de experimentação gráfica. Nesse espaço, os artistas exploraram as possibilidades de uma fotocopadora holandesa de marca OCÊ, equipada com flash e capaz de capturar imagens tridimensionais e diferentes níveis de profundidade. A tecnologia do modelo

⁵⁴ 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.

⁵⁵ Entre as exposições curadas por Hudinilson Jr. em torno dos trabalhos de seus alunos, Resende (2016) aponta a realização de *Xerox Grafia*, em 1980, na *Zoom School* e *Xerografia Arte e Uso*, em 1984 na Pinacoteca de São Paulo.

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.

Figura 38 – Curso de xerografia ministrado por Hudinilson Jr. na Pinacoteca (década de 1980).



Fonte: Maia (2020 p. 7).

Arlindo Machado⁵⁶ (2010) adensa este debate, introduzindo o conceito de *artemídia*, que se refere às expressões artísticas que se apropriam dos diversos recursos tecnológicos. Segundo ele, os artistas *artemídia* estavam dedicados a proposições alternativas e qualitativas

⁵⁶ 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. Nesta área, publicou inúmeros livros entre 1983 e 2019, além de participar de curadorias de exposições e outros eventos conectados.

que discutiam os campos de conhecimento e consumo. Hudinilson Jr. exemplifica essa categoria, investigando o próprio corpo e utilizando a mediação das mídias em ascensão para tensionar as imagens resultantes desse encontro.

Dito isso e refletindo sobre as relações entre sujeito e máquina, ou arte e consumo, é relevante analisar os trabalhos expostos em *Do Detalhe ao Exercício (1981)*⁵⁷. A exposição realizada por Hudinilson Jr. foi dividida por dois eixos, o primeiro, intitulado *Detalhe do Detalhe* e o segundo, *Exercício de me ver*⁵⁸. Em ambos os casos, são apresentadas composições formadas por cópias de imagens impressas, geradas por meio da interação direta (performance) entre o artista e a máquina fotocopidora.

Primeiramente, acredito que a performance funciona como fio conector entre os dois eixos da exposição, uma vez que Hudinilson Jr. recorre ao próprio corpo como matriz e, mediado pela fotocopidora, produz impressões corporais resultantes dessa interação. Nesses trabalhos, são geradas composições que dão relevo aos poros, as 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 e, neste momento, tais imagens não apenas evidenciam o uso crescente da fotocopidora, como também instigam debates sobre regimes de reprodutibilidade técnica e sua relevância naquele contexto histórico. Além disso, ao colocar em evidência o corpo masculino nas folhas em branco, os trabalhos incitam reflexões sobre suas formas de representação em circulação, em outras palavras, corpos que cobiçamos, consumimos e reproduzimos.

Optei por destacar a exposição devido a 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 do Centro de Documentação da Pinacoteca de São Paulo, elaborei 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 1981⁵⁹ informa que a exposição ocorreu entre 5 e 31 de maio na Pinacoteca de São Paulo, apresentando 16

⁵⁷ No documento 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.

⁵⁸ Optei por não atribuir datas às duas séries, pois elas não foram datadas pelo artista. Tratam-se também de investigações visuais que foram retomadas e continuadas ao longo dos anos, possivelmente antes mesmo da exposição.

⁵⁹ *Folha da Tarde Ilustrada*, 05/05/1981, São Paulo, p.24. Arquivo: CEDOC Pinacoteca de São Paulo (2022).

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 xerografias. 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 39), que consistia em um estudo centrado na mesma tiragem de cópias de uma parte do corpo, compartilhando as análises e montagens realizadas a partir desses fragmentos. O segundo, *Detalhe do Detalhe* (Figura 40), funcionava como um desdobramento do anterior, explorando a fragmentação corporal por meio de diferentes cópias que variavam em composição e enfoque.

Outra publicação do mesmo mês e ano, o jornal *O Estado de São Paulo*⁶⁰ reporta que os interesses do artista nesta exposição estavam direcionados para a 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, 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.

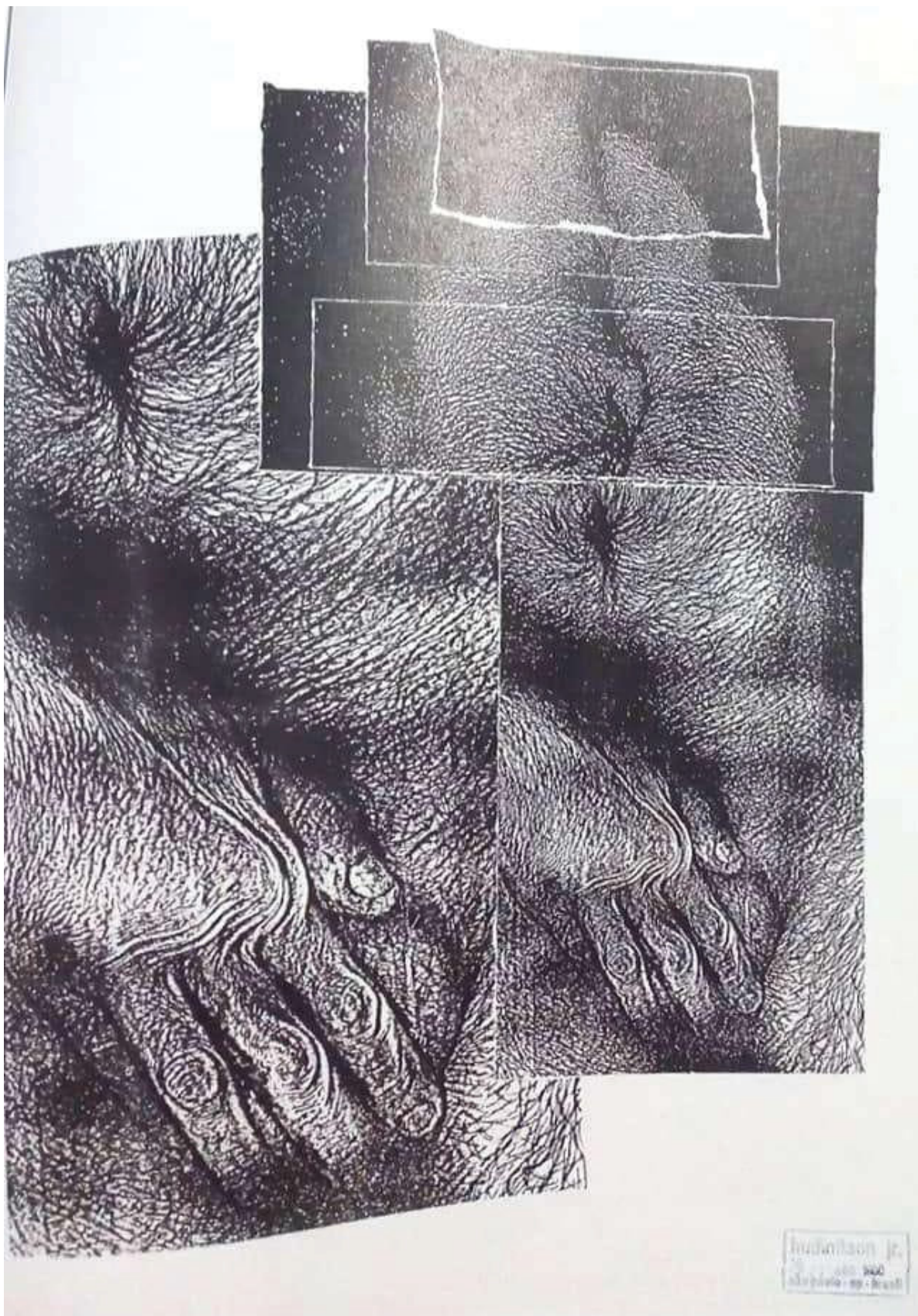
De modo geral, ao examinar os registros da exposição, noto que, por um lado, há uma repetição de cópias da mesma parte do corpo em diferentes nuances técnicas (*Exercício de me ver*); por outro, encontro cópias variadas que se diferenciam por ângulos, iluminação e tempo de execução (*Detalhe do detalhe*). As formas de agrupamento também variam, isso porque nas composições de *Exercício de me ver*, as imagens são, por vezes, sobrepostas, evidenciando as variações tonais entre as impressões. Já em *Detalhe do detalhe*, Hudinilson Jr. opta por uma composição em justaposição, convidando o público a observar o corpo sob diferentes perspectivas. Em ambos os casos, o artista propõe uma reflexão sobre as multiplicidades de formas e texturas corporais. Contudo, sua estratégia de aproximação também nos questiona sobre a reprodutibilidade, ao interrogar se todas as cópias, mesmo amparadas por padrões técnicos e originadas da mesma matriz, seriam totalmente idênticas.

Segundo Maia (2020) Hudinilson Jr. iniciou a série *Exercício de me ver* em 1980 e a desenvolveu ao longo da década. Relacionada ao autorretrato, a série era um desafio pessoal que se transformou em uma investigação contínua. Para a autora, o trabalho se desdobra em diferentes composições que emergem do contato direto entre artista e a máquina fotocopadora. Ela observa que outras obras como *Espelha-me* (anos 1980), *Xerox Action* e *Narcisse* (1982) estão diretamente relacionados a essa série.

⁶⁰ Este material foi consultado presencialmente no Arquivo do CEDOC da PINA (2022). *O Estado de São Paulo - Jornal da Tarde (Divirta-se)*, 27/05/1981, São Paulo, p.19.

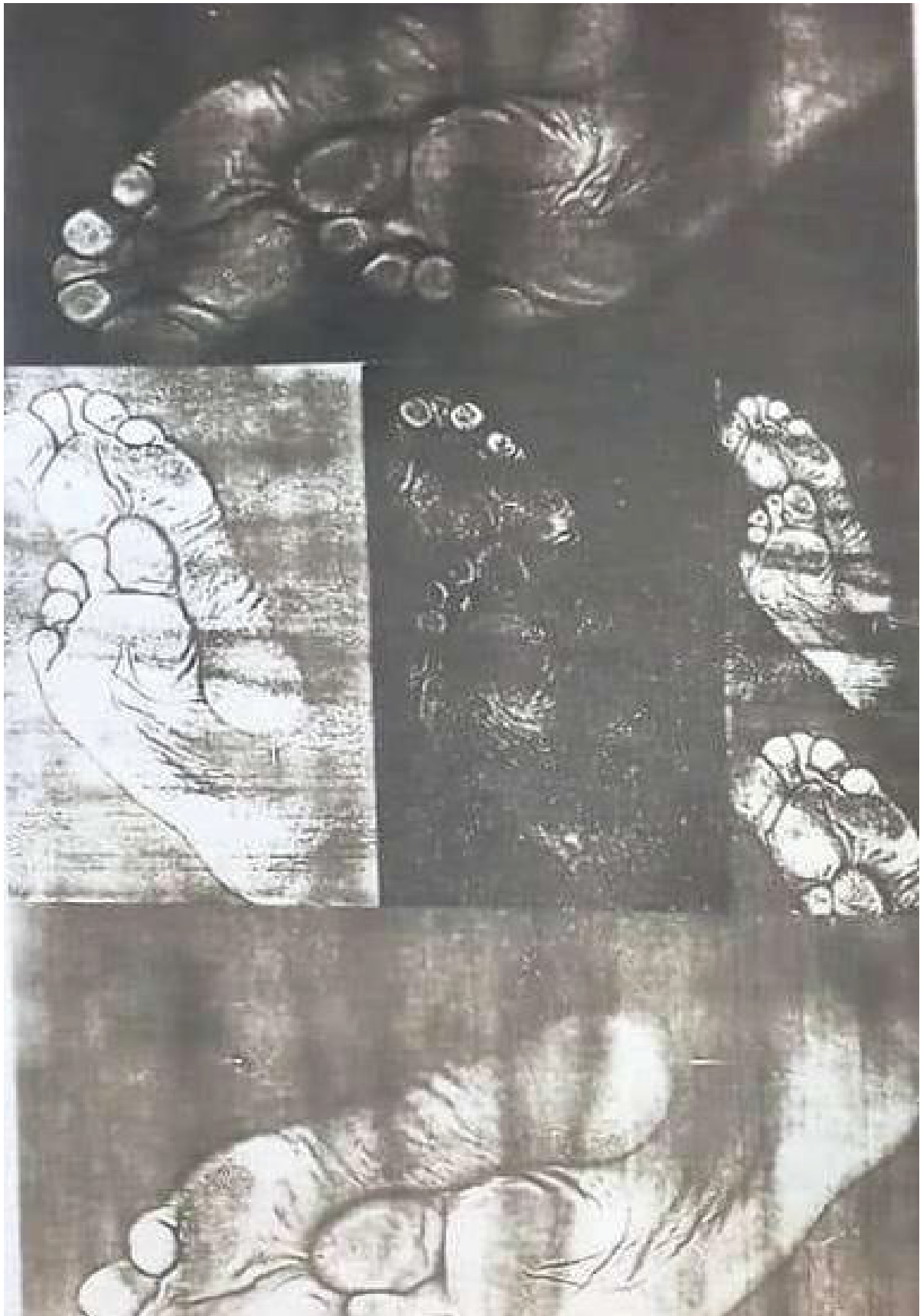
Em *Exercício de Me Ver*, nota-se que Hudinilson Jr. (1986 apud Resende, 2016) utilizou e imaginou o vidro translúcido de uma máquina fotocopidora como um espelho para se ver. A interação entre os dois resultava em imagens, fragmentos e cópias seriadas de seu próprio corpo. Maia (2020, p.17) observa 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 desse trabalho (Figura 41), é possível observar o artista debruçado sobre o vidro da máquina, fundindo-se e interagindo com o material de diversas maneiras.

Figura 39 – Exercício de me ver. Xerografia. Tamanho: 40x35 cm.



Fonte: Resende (2016, p. 255).

Figura 40 – Sem título. Xerografia. Série Detalhe do Detalhe.



Fonte: Maia (2020, p. 36).

Figura 41 - Documentação de performance - Exercício de me ver II Narcisse (1982) - Impressão fotográfica. Tamanho: 61x37cm.

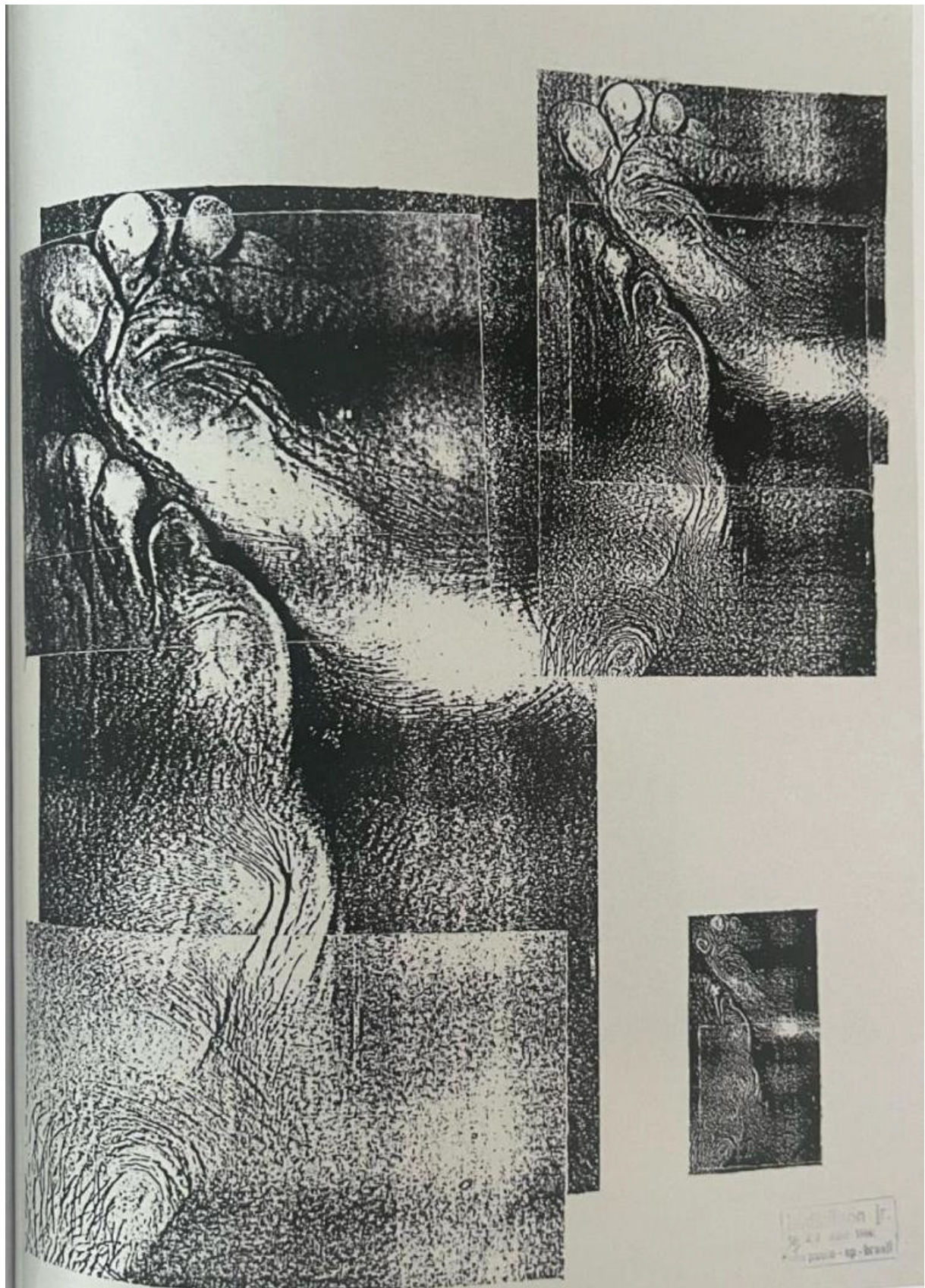


Fonte: Resende (2016, p. 273).

Duas composições e modos de exibição recorrentes são identificados em *Exercício de me ver*. A primeira composição consiste na ampliação de um fragmento corporal em que Hudinilson Jr registra partes específicas do corpo sobre o vidro da fotocopadora, divide essas imagens e as reconstrói em escala ampliada. A segunda composição, é composta por uma seleção de cópias feitas no mesmo momento, com tamanhos e enquadramentos variados, formando uma unidade visual. Para ambos os casos, o modo de exibição varia entre um mural para visualização em parede, um livro de artista ou envelope, que reúne todos os resultados escolhidos pelo artista e pode ser consultado manualmente.

Por meio dos registros das obras apresentadas em *Do Detalhe ao Exercício*, noto que Hudinilson Jr. opta por explorar a repetição como estratégia compositiva, tal como nos seus cadernos. Os layouts propostos parecem ter sido pensados justamente para evidenciar esse recurso, destacando, por meio da comparação entre imagens, as singularidades de cada cópia. Um exemplo disso pode ser observado em uma das imagens da exposição (Figura 42), na qual diversas fotocópias são sobrepostas em uma folha em branco. É provável que essa composição reúna resultados obtidos durante a performance com a máquina. Nessa montagem, fragmentos do corpo, todos provenientes da mesma matriz, são sobrepostos em diferentes tamanhos e recortes focais. Entre o preto, o branco e os tons de cinza, visualizamos as imagens em conjunto, percebemos que, embora derivadas de uma mesma matriz, instante e equipamento, cada cópia possui características próprias, seja um contraste mais acentuado, um enquadramento inusitado ou o modo como o artista organiza essas imagens, formando um novo corpo simbólico.

Figura 42 - Exercício de me ver. Xerografia. Tamanho: 40x35 cm.



Fonte: Resende (2016, p. 255).

Para Maia (2020, p. 17) as cópias resultantes dos trabalhos de Hudinilson Jr. servem “para refutar ideias de originalidade e unicidade e defender, em seu lugar, obras e identidades espelhadas, multiplicadas, refratadas e contaminadas pelo entorno”. Ao optar por um processo técnico que cópias não idênticas, 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 evidencia como a criação de imagens é mediada pelas máquinas, pela tecnologia e nessa direção, o corpo representado em *Exercício de me ver* existe em múltiplas versões, que se refratam, se transformam e se constituem a partir de seu contexto. Sem uma imunidade que as proteja, as repetições, ou versões 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)⁶¹, 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 expressam o desejo de se ver e tensionam as fronteiras entre o ser preservado e o preservar. Ao criar montagens com fragmentos e propor novas configurações, transforma individualidade em poética, compartilhando o corpo, antes íntimo, para o âmbito coletivo. Assim, além da reinvenção corporal, a série promove um desvio do uso tradicional da máquina fotocopidora, 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.

⁶¹ O texto em questão, datilografado e assinado pelo artista, encontra-se no Centro de Documentação da Pinacoteca de São Paulo e foi consultado presencialmente.

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

[...] não me interessa mais (ou talvez, na verdade, nunca tenha me interessado) a 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 pondero e ressalto 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. Sobre as mediações entre artista e máquina, pela perspectiva *artemídia*, as experimentações poéticas tecnológicas são recentes no Brasil e iniciaram-se nos 1950, principalmente pela arte cinética⁶².

A este respeito, Machado (2010, p.16) aponta que:

[...] as técnicas, os artifícios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exhibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quais outras. Eles estão carregados de conceitos, eles têm uma história e derivam de condições produtivas bastante específicas. A *artemídia*, como qualquer arte fortemente determinada pela mediação técnica, coloca o artista diante do desafio permanente de, ao mesmo tempo em que se abre às formas de produzir do presente, contrapor-se também ao determinismo tecnológico, recusar o projeto industrial já embutido nas máquinas e aparelhos, evitando assim que sua obra resulte simplesmente num endosso dos objetivos de produtividade da sociedade tecnológica.

É interessante destacar que, ao longo das experimentações por diferentes suportes e mídias, o corpo permanece como centro de atenção para o artista. Desse modo, seja no alto contraste das silhuetas das xilogravuras, nas repetições masculinas encontradas nos *Cadernos de Referências* ou nas reproduções xerográficas de detalhes do seu próprio, noto que a linha condutora de sua produção se encontra em um recorte que narra os desejos e as representações do corpo masculino. Em algum momento, para Hudinilson Jr., o corpo era também uma matriz geradora e as imagens resultantes de sua interação com a máquina fotocopidora, refletiam o ímpeto de se ver e ser imagem.

A fotocopidora, mais do que um instrumento técnico, torna-se na prática de Hudinilson Jr. uma extensão do corpo e um meio de expressão de sua investigação poética e

62 De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural (2023), a arte cinética está conectada à ideia de movimento, físico ou óptico. Neste sentido, faz conexão ao Manifesto Realista e sua especificidade diz respeito ao rompimento da condição estática das pinturas, apresentando, desta forma, a obra como um objeto móvel. Acesso em 10 de Abril de 2023. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/asyO5>>.

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 ainda reverbera nas publicações atuais, mesmo que elas sejam mediadas por uma infinidade de recursos tecnológicos diferentes.

No que tange o campo da discussão entre imagem e memória, o antropólogo e pesquisador 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 uma curiosidade constante do artista pela experimentação e pelo estudo de diferentes práticas. Outro ponto recorrente sob sua produção diz respeito ao desenvolvimento de uma matriz de gravação. Isto por que, 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 suportes e técnicas é a dedicação e a busca por um meio que imprima ou reproduza adequadamente suas inquietações, objetivos e desejos.

4 EM BUSCA DE DEFINIÇÕES: LOCALIZANDO OS CADERNOS DE REFERÊNCIAS DE HUDINILSON JR. A PARTIR DOS CONCEITOS DE COLECIONISMO, SKETCHBOOK, ARQUIVO E COLAGEM

Colecionar aquilo que instiga é, essencialmente, um modo de ver, sistematizar e atribuir sentido a uma seleção ou coleção de itens que despertam atenção. Esses elementos, reunidos por suportes físicos ou digitais, podem ser consultados e manuseados ao longo do tempo, tanto pelo próprio colecionador quanto por outras pessoas interessadas no material.

Sobre o gesto de coletar, Braga e Farias (2018) apontam que um dos passos importantes em projetos voltados a coleções de imagens é a criação de uma base de dados, fruto de processos de seleção e organização. Geralmente, para interessados pelos processos técnicos, segundo Braga e Farias (2018, p.13), existe nos colecionadores o “interesse de compreender o modo como a sociedade seleciona ou cria imagens e formas visuais, e, ao mesmo tempo, como essa sociedade, em certo sentido, se reflete em tais imagens e formas”. Desse modo, as pesquisas nesse campo, apontam ainda para o papel das coleções gráficas como ferramentas na constituição da memória, da cultura e da identidade de diferentes grupos sociais.

Diante dessas ideias, ao examinar as coleções de imagens técnicas impressas dos cadernos de Hudinilson Jr., surgem algumas questões relevantes: o que podemos apreender a partir das composições presentes na sua série? Como localiza-la dentro de um campo de estudos que permita uma leitura embasada em autores, conceitos e categorias? Seria produtivo estabelecer fronteiras para interpretar as coleções e composições de imagens de Hudinilson Jr. ou essa busca se trata, na verdade, de uma disputa em trânsito e limitadora? E, caso seja uma disputa, a quem interessa essa dinâmica?

Considerando desafios como esses, torna-se essencial examinar com atenção as coleções e composições reunidas nos cadernos de Hudinilson Jr., não apenas para compreender suas pesquisas artísticas, mas também para destacar a dimensão sociopolítica e cultural presente em sua produção. Afinal, como lembra Benjamin (2009), o mundo dos objetos é um caminho possível para refletir sobre a história dos indivíduos e das sociedades.

Nesse contexto, o colecionismo aparece com uma prática de fixação histórica, tanto coletiva quanto individual. Isso porque, para Benjamin (2009, p. 962), “coleccionar é uma forma de recordação prática e, entre as manifestações profanas de perscrutação do ‘ocorrido’ (entre as manifestações profanas da ‘proximidade’), a mais convincente”. Essa forma de

aproximação com o passado revela como o gesto de colecionar arquiva artefatos e como também expressa modos de ordenar o mundo.

Assim, como afirma Benjamin (2009, p. 996), “o colecionador interpreta sonhos do coletivo”, refletindo em sua prática, fenômenos da sua época. Ao fazer suas escolhas, o colecionador consegue transfigurar um conjunto de coisas, afastando-as de seu caráter de mercadoria. A coleção adquire um valor afetivo, permitindo revisitar o passado em um contexto em que esses itens de desejo estão desprovidos de suas funções utilitárias. O “objeto torna-se então uma verdadeira enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem da indústria, dos proprietários, de onde provém” (BENJAMIN, 2009, p. 928), funcionando como registros e fonte de conhecimento.

Benjamin (2009, p. 939) finaliza e comenta ainda que:

[...] para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Esse arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural. Baste que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto que faz parte de sua gênese e de sua qualificação objetiva, quanto os detalhes advindos de sua história aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de aquisição, valor, etc.

Nesse contexto, por meio da articulação entre o colecionismo e as composições nos *Cadernos de Referências*, torna-se possível reconhecer dois caminhos de leitura que dialogam entre si. Um deles reconhece que as imagens escolhidas por Hudinilson Jr. possuem uma história e um passado próprios. O outro entende que, ao reorganizá-las, o artista lhe atribui novos sentidos dentro de suas páginas. Por essa perspectiva, o gesto de colecionar imagens ultrapassa a simples reunião de elementos e se transforma em um exercício de percepção e significação, no qual as imagens de uma coleção operam como testemunhas das experiências do artista. Em outras palavras, ainda que preservem marcas de seus contextos originais, essas coleções, ao serem inseridas nos suportes criados por Hudinilson Jr., ganham novas camadas de sentido, atravessadas por seus desejos e pela postura crítica e engajada que orienta sua produção.

4.1 CATEGORIAS E ABORDAGENS POSSÍVEIS PARA A ANÁLISE DA SÉRIE CADERNOS DE REFERÊNCIAS: CONEXÕES ENTRE SKETCHBOOK E ARQUIVO PESSOAL DE ARTISTA

Para que uma coleção se concretize é essencial que um conjunto de itens compartilhem pelo menos um ponto comum, seja o tema, a visualidade ou outro critério que os conecte. Além disso, é necessário um suporte que os acomode e organize. Nesse caminho, dois meios criativos e dinâmicos para estruturar os hábitos de um colecionador são os *sketchbooks* e os arquivos pessoais de artista.

O pesquisador Simon Seiverwrigth⁶³ (2009, p.85) define o *sketchbook* como um “espaço de aprendizado, registro e processamento de dados, onde também são exploradas e experimentadas várias maneiras de apresentar as informações produzidas”. Trata-se de um caderno de esboços (em tradução literal) que auxilia na organização pessoal de profissionais interessados em sistemas e processos criativos, como designers e artistas. Esses artefatos funcionam como uma fonte visual de consulta contínua, podendo conter elementos textuais, iconográficos e até mesmo tridimensionais.

O artista visual e designer Mark Wigan⁶⁴ (2007) acrescenta que ilustradores também utilizam objetos similares no desenvolvimento de seus trabalhos. Ele aponta que os *cuadernos de recortes* (cadernos de recortes, em tradução literal) estão vinculados às coleções do cotidiano de cada indivíduo e são constituídos, sobretudo, por imagens. Esses elementos iconográficos se organizam em composições que servem como referências e inspiração para seus criadores, geralmente por meio da colagem. Assim, os *cuadernos de recortes* também auxiliam na reflexão contextual de projeto, na construção de uma consciência autocrítica e são como um terreno pessoal, propícios para exploração, para o registro e para elaboração de reflexões sobre suas produções.

O pesquisador Jean Gilbert (1998) complementa que os *sketchbooks* são instrumentos singulares e particulares, utilizadas tanto na investigação de visualidades quanto

63 Simon Seivewright trabalhou como professor de Design e Ilustração de Moda no Londron College of Fashion. Atuou ainda como Coordenador de Curso no Fashion National Diploma, do Heartford Regional College e foi Coordenador dos cursos de bacharelado em Moda da Southampton Solent University, no Reino Unido. Foi diretor do curso de pós-graduação em Moda do Northbrook College, no Reino Unido. Entre os clientes influentes de Simon no campo têxtil e stylist, notamos nomes como Vivienne Westwood, Christian Lacroix, Missoni, Simply Red, entre outras/outras. Disponível em: <<https://www.wook.pt/autor/simon-seivewright/521300>>. Acesso em: 11/04/2022.

64 Mark Wigan (1952) é um artista que produziu trabalhos durante as décadas de 1980 e 1990. Estava interessado pelas possibilidades da arte urbana e atuava em Nova York, Tóquio e Londres. Publicou os livros *Sequential images* (2008) e *Text and Image* (2019). Disponível em <<https://www.markwigan.com/>>. Acesso em 11/04/2022.

na reflexão de ideias. São ferramentas de investigação e modelos para aprendizagem não tradicionais, nos quais se articulam dimensões analíticas, reflexivas e estéticas⁶⁵.

Em relação aos arquivos pessoais de artista, o pesquisador José Cirillo (2019) os define como fenômenos da memória da obra e espaços de comunicação com as vozes interiores de cada artista. Para o autor, esses arquivos registram processos criativos e atuam como mediadores entre expressões íntimas e suas materializações. Suas composições operam como anotações, interpretações ou narrativas visuais de vivências, constituindo parte de um arquétipo compartilhado de memórias. Como resume Cirillo (2019, p. 15), tratam-se de “um todo material (físico ou digital) que resulta como marca, registro do processo de criação em ato”.

Dessa forma, acredito que seja possível estabelecer aproximações entre o *sketchbooks*, os arquivos pessoais de artistas e os *Cadernos de Referências*, compreendendo todos os casos como suportes que registram, mas também tencionam experiências visuais, referências e processos criativos. Ainda que distintos em suas formas e finalidades, compartilham um mesmo potencial de investigação e preservação da memória visual, funcionando como espaços de elaboração contínua da prática artística.

Para a historiadora e especialista no campo, Heloisa Liberalli Bellotto (2010), os documentos de arquivo (ou simplesmente arquivos) possuem valor permanente para a sociedade e estão relacionados às produções de consciência histórica e ao patrimônio documental (parte do patrimônio histórico e cultural) de determinado corpo social. Ela observa que os arquivos públicos têm como função central, recolher e organizar documentos e o seu alvo principal são os pesquisadores em busca do conhecimento. Sendo assim, conservar esse conjunto de objetos, registros ou fazeres é uma forma de preservar, contar e revisitar as memórias das sociedades.

Maria Luiza Tucci Carneiro (2017, p. 328) enfatiza que o arquivo “é uma invenção e toda narrativa é uma construção composta por um conjunto de documentos selecionados por um grupo e/ou indivíduo que lhes dá forma e conteúdo”. Neste ângulo, seria possível imaginar que estes documentos são capazes de produzir, seja pelo contexto material, enquanto uma versão institucional de acontecimentos e práticas, quanto no imaterial, ou seja, nas

65 É interessante destacar que hoje em dia, outras formas de processos de criação são utilizadas por designers e artistas. Explorando o contexto virtual, encontramos inúmeros sites e aplicativos com propostas de investigação processual, como é o caso dos *Moodboards*. Este é um sistema composto por imagens, textos e elementos em movimento (vídeos e gifs). No endereço virtual Rockcontent, Ana Julia Ramos (2022) comenta que este artifício é utilizado como um painel de inspirações para designers e que deve ser adaptado de acordo com a necessidade de cada profissional. O texto da autora foca principalmente, em qualidades relacionadas ao impulsionamento de ideias e ao desenvolvimento projetual.

possibilidades de conduzir certos conjuntos de evidências. Pontuo este argumento pois, o que a autora pondera é que cada pesquisador utiliza desta fonte, que é composta essencialmente por muitos fragmentos, para compor e narrar um argumento a partir de suas escolhas pessoais, intenções e repertório sobre elas.

Ainda sobre o interesse pelos arquivos, a professora e socióloga Ana Paula Simioni (2018) problematiza a ideia de que os arquivos são apenas repositórios neutros de documentos. Segundo Simioni (2018, p.21), as preferências que contornam os arquivos são capazes de determinar tanto aquilo que tem a capacidade ou não de ser mencionado, “[...] o que merece ou não ser lembrado e quem tem direito ou não a ter sua memória preservada. Longe, portanto, de serem receptáculos apáticos, os arquivos são ao mesmo tempo produtos e produtores de hierarquizações sociais”. Assim, os arquivos tanto podem monumentalizar determinadas histórias, pessoas, eventos e práticas quanto excluir ou naturalizar narrativas e perspectivas consideradas marginais. Isto posto, a autora instiga os pesquisadores a questionar os arquivos, imaginar e investigar as ausências e as lacunas nas representações históricas.

Diante da legislação e dos argumentos apresentados pelos autores, torna-se evidente o peso das instituições no reconhecimento (ou não) de certas coleções como documentos históricos. Além disso, nesse percurso, percebe-se que os *Cadernos de Referências*, os *sketchbooks* e os arquivos compartilham certas características em comum: essencialmente, são compostos por acumulações, fragmentos, recortes, composições e arranjos visuais que organizam experiências e referências. Em contrapartida, comportam grandes diferenças, como os temas que abordam, o sujeito que os coleciona e o contexto em que são preservados.

Nesse sentido, é pertinente mencionar o trabalho de Farias e Rossi (2023), que também propõem uma aproximação entre os cadernos de Hudinilson Jr., os *scrapbooking*⁶⁶, os *fanzines* e a estética do *Do-It-Yourself* (DIY). Segundo os autores, o DIY constitui uma linguagem gráfica marcada pelo reaproveitamento e pela resistência cultural, operando como crítica à produção em massa por meio da apropriação de imagens da cultura popular. Ao propor essa associação, Farias e Rossi destacam o caráter amador, no sentido autodidata, da prática artística de Hudinilson Jr., bem como o uso subversivo de materiais efêmeros, ressaltando ainda a singularidade desse tipo de suporte.

Desse modo, ao propor um diálogo entre categorias, nesse capítulo, busquei enriquecer e expandir a leitura dos cadernos, não para dissolvê-los nessas definições, mas para

⁶⁶ De maneira similar aos sketchbooks, que são fundamentados pela organização de imagens e anotações, os *scrapbookings*, normalmente, são voltados para um público mais abrangente, que busca guardar e consultar recordações.

ressaltar sua complexidade enquanto uma obra capaz de articular memória, processo e criação artística.

4.1.1 Cadernos de Referências como arquivos pessoais: as coleções de referências visuais e o processo criativo para Hudinilson Jr.

Ao considerar que um arquivo é constituído por documentos diversos, torna-se providencial formular algumas perguntas durante sua consulta: quem produziu esse arquivo? Quais documentos o compõem? Como foram reunidos, organizados ou dispostos visualmente e sistematicamente? No caso dos *Cadernos de Referências* de Hudinilson Jr., surgem ainda outras questões fundamentais: que critérios orientaram a seleção e disposição das imagens? Quais distinções se impõem entre aquilo que foi pensado como pessoal e íntimo e aquilo que hoje está sob a guarda de um acervo público? E sobretudo, como abordar essa fonte de pesquisa sem esvaziar os gestos artísticos que a constituem?

Reconheço que nem sempre é possível obter respostas precisas para todas essas perguntas, mas o simples ato de levantá-las pode ampliar a análise dos arquivos estudados, guiando para a compreensão dos cadernos, não apenas com um repositório de referências, mas como algo vivo, que mobiliza diferentes áreas e intenções do artista, por meio de um gesto contínuo e persistente. Desse modo, ao me aproximar do *Caderno de Referências N°01* (CRN01), busquei tencionar a obra levando em conta essas questões durante a análise das composições de imagens que integram essa peça. O CRN01 (Figura 43) foi selecionado entre os itens disponíveis na Galeria Jaqueline Martins por ser um dos documentos acessíveis para registro e, sobretudo, por configurar o início da série de Hudinilson Jr.

No contato inicial com o CRN01, percebi, a partir de minhas primeiras impressões, que ele é uma agenda do ano de 1981/1982, pesada, amarelada e desgastada pelo tempo. Sua capa preta fosca está coberta por pigmentos brancos, provavelmente provenientes de cola e tintas manuseadas pelo artista. No canto superior direito, uma etiqueta escolar datilografada em letras maiúsculas e seguida de uma numeração romana, identifica o documento como *CADERNOS DE REFERÊNCIAS I*. Já no canto inferior direito, um pequeno espelho com moldura metálica cinza, decorado com detalhes florais, reflete a imagem de quem o segura.

O CRN01 reúne 214 páginas organizadas em 107 composições, cada uma formada por duas páginas abertas. Nessas folhas, predominam colagens feitas com imagens técnicas impressas, recortadas de diferentes suportes e origens, como quadrinhos de jornais, manchetes e fotografias de revistas (Figura 44), cartões postais, bilhetes (Figura 45) e registros de

trabalhos realizados pelo artista (Figura 46). Embora também incluam desenhos à caneta e anotações manuscritas, são composições justapostas de imagens que estruturam graficamente a maior parte da peça, como se observa em suas primeiras páginas (Figura 47).

Figura 43 – Visita de campo. Capa do Caderno de Referências N°01 (1980-2013).



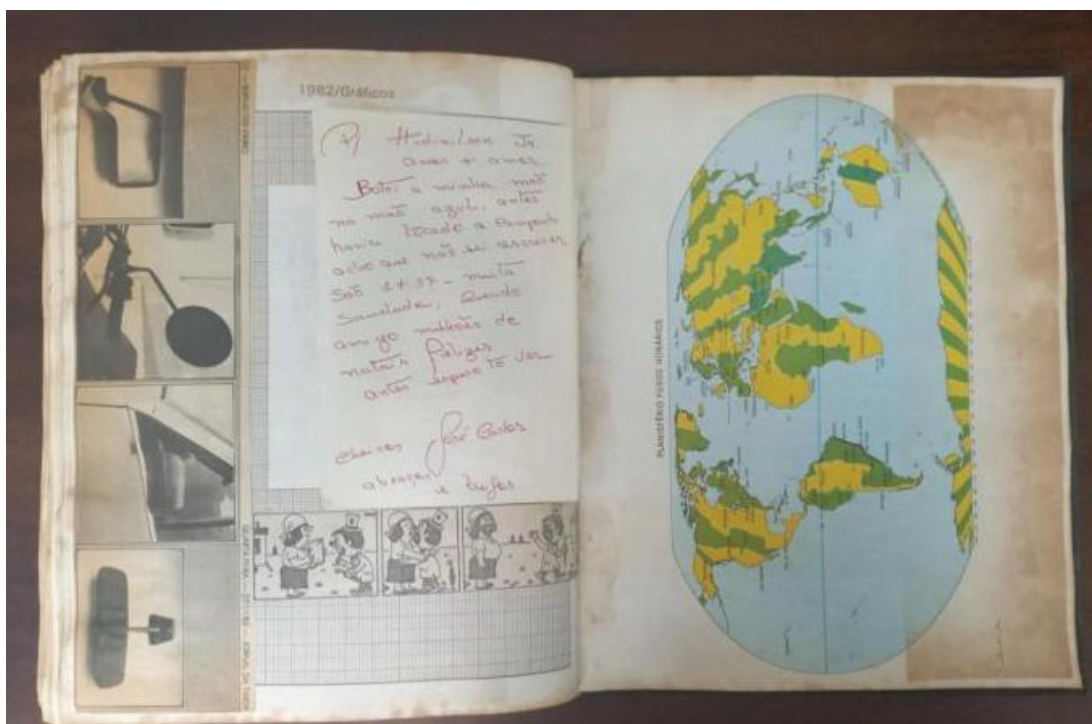
Fonte: Do Autor (2023).

Figura 44 – Caderno de Referências N°01 - Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 45 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 46 – Folha do Caderno de Referências N°01 (1980-2013).



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 47 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

Na composição que abre o CRN01, nota-se duas imagens em preto e branco, inclinadas e paralelas entre si. Tratam-se de cópias xerografadas impressas representando fragmentos do corpo de Hudinilson Jr. (o rosto e a mão, nessa ordem) que remetem às suas experimentações com a arte-xerox. Além dessas imagens, outras três ocupam a porção central da composição dupla. São recortes textuais com as palavras OBJETO, INTERFERÊNCIA e DE - lidas nessa ordem e de cima para baixo. No canto inferior esquerdo da página esquerda, rente à margem, uma última imagem em tom bege amarronzado mostra um objeto de madeira esculpida onde se lê o nome do artista: HUDINILSON JR. Por fim, é importante mencionar que todas essas imagens se sobrepõem às impressões padronizadas nas páginas do caderno, sem, no entanto, anulá-las. A palavra MEMÓRIA aparece espaçadamente ao longo das duas páginas, estampada em diferentes direções, perpendicular, paralela e repetidamente por todo o fundo. Formando um quadriculado que também serve como um grid para a composição da colagem.

Desde o início, percebe-se a intenção de Hudinilson Jr. em se colocar em evidência no CRN01, visto que seu nome, seu trabalho e seu rosto ocupam, de modo predominante, a composição das primeiras páginas da peça. Dito de outra maneira, assim como em uma publicação convencional de livros, é possível supor que seu nome funcione como uma atribuição de autoria, que os recortes textuais configurem uma opção de título (ou subtítulo) para a obra e que as imagens xerográficas indiquem o tema central abordado no CRN01. Mais do que uma apresentação de si, a composição também pode ser entendida como uma interferência no fluxo das memórias ou narrativas que atravessam o artista, revelando uma reflexão sobre identidade. Por esse viés, ao articular composições de imagens técnicas e o contexto cultural, os *Cadernos de Referências* se alinham com a ideia de arquivos pessoais.

A este respeito, Simioni (2018) explica que os arquivos pessoais são conjuntos de documentos provenientes de diferentes fontes e materiais (tais como os papéis, cartas, diários, fotos, objetos, tecidos, rascunhos, retalhos, rasuras, etc.). Esses arquivos resultam de um processo de criação pautado na manipulação de um estado bruto. Inicialmente compreendidos como registros privados, esses arquivos ganharam relevância no campo de pesquisa por sua capacidade de aproximar o pesquisador do interlocutor⁶⁷. A partir dessa perspectiva,

67 Simioni (2018) aponta que o interesse por arquivos pessoais está fortemente atrelado ao esforço, ao resgate e à produção de narrativas não hegemônicas no Brasil. A autora destaca uma contribuição importante e inicial para divulgação dos arquivos em 2017. Segundo ela, em julho deste ano, 26 publicações sobre acervos de mulheres que integram mais de 305 conjuntos documentais privados e preservados pelo Arquivo Nacional foram realizadas. Como resultado, periodicamente, a página virtual do Arquivo publicou um texto, sob o título de Mulheres na História, com o foco em dar o devido relevo às produções e desempenhos historicamente constituídos pelas lutas feministas.

interpreto que os arquivos pessoais também podem ser vistos como projetos autobiográficos, que articulam literatura, gênero e práticas sociais de produção de memória.

Carneiro (2017) complementa essa ideia, afirmando que os resíduos e composições presentes nesses arquivos contêm sinais fundamentais para compreender fenômenos sociais mais amplos, incluindo a visão de mundo e a posição social de seus produtores. Para a autora, cada documento em um arquivo pessoal representa uma marca, oferecendo diferentes versões de um acontecimento, dependendo tanto de quem o produziu, quanto de quem o interpreta. Assim, além da identificação da fonte, é fundamental considerar o contexto de produção, a intencionalidade e os objetivos da pesquisa.

Isto posto, Cirillo (2019) sugere que os arquivos pessoais sejam examinados como fragmentos de um texto, funcionando como testemunhos materiais que registram o sujeito em constante observação e organização de seu repertório visual e imagético. Gomes (2018, p.125) reforça a ideia de que, por se tratarem de registros pessoais, esses arquivos carregam a subjetividade de seus autores e “não [sendo] destinado ao espaço público, ele revelaria seu produtor de forma ‘verdadeira’: aí ele se mostraria ‘de fato’, o que seria atestado pela espontaneidade e pela intimidade que marca boa parte dos registros”. Portanto, esses arquivos pessoais oferecem ao pesquisador uma visão única e mais próxima do sujeito investigado.

Contudo, como ressalta Gomes (2009), mesmo que os arquivos pessoais transmitam um senso de autenticidade, é essencial que sejam analisados de maneira rigorosa e cruzados com outras fontes. Além disso, a recente e internacional inclusão dos arquivos pessoais como categoria oficial no campo arquivístico não é uma mera formalidade, mas sim um movimento que resgata indivíduos da margem da história, conferindo nova relevância às suas subjetividades. Este processo está intrinsecamente ligado às discussões sobre a história política e cultural do país, e a institucionalização (ou a falta dela) desses arquivos é fundamental para o reconhecimento de indivíduos e narrativas como sujeitos históricos passíveis de preservação e estudo.

4.1.2 Premissas, apropriações e re-apropriações: colagem e produção de narrativas visuais por meio do citacionismo de imagens técnicas impressas

Hudinilson Jr. iniciou a série *Cadernos de Referências* na década de 1980 e manteve sua produção até seu falecimento, em 2013. Ele não se interessava por cadernos novos, aqueles com folhas em branco e adquiridos especialmente para esse fim. Em vez disso, buscava materiais usados, que contivessem anotações, registros do tempo ou histórias e

memórias, fossem elas suas ou de terceiros. Seu compromisso estava na vulnerabilidade do suporte, na criação de colagens e na intervenção que seu próprio gesto poderia causar ao material (RESENDE, 2016).

A colagem, neste contexto, é compreendida pelo seu caráter experimental nas artes visuais e na produção de imagens. É interessante destacar que a colagem de Hudinilson Jr., como uma prática criativa e artística, pode ocorrer de maneira sistemática ou mais livre, utilizando sobreposições e justaposições. De fato, não existe uma única forma correta de produzi-la, inclusive é tal gama de possibilidades que atrai e instiga o seu uso. Além disso, essa liberdade permite experimentações com diferentes materiais, idealizando diferentes funções e objetivos. Como qualquer material gráfico impresso pode ser recortado e colado, a colagem se destaca pela sua acessibilidade e baixo custo, ampliando seu alcance.

Herom Vargas e Luciano de Souza (2011) acrescentam e definem a colagem como um meio de transformação de um conjunto de imagens. Segundo os autores, as composições resultantes de uma colagem, sendo ela, abstratas ou figurativas, tem como proposta uma solução criativa para uma obra ou projeto. Desse modo, Vargas e Souza informam que geralmente, a prática conta com duas etapas centrais: a fragmentação e a junção. Em outras palavras, para que uma colagem manual e uma composição aconteça, são necessárias duas superfícies distintas e um ingrediente de união. De um lado, o elemento recortado e deslocado (apropriado) do seu contexto original; do outro, um suporte para sua nova organização. Entre eles a cola e as intenções dos colagistas.

Michael Bird (2012) aponta que antes de ser adotada pelos artistas cubistas, a colagem era um passatempo popular do cotidiano, no qual jornais, material de arte e fotografias eram combinados em álbuns. Segundo Bird (2012, p. 145), Picasso e Braque em 1912 inovaram a prática e “suas experiências naquele ano levaram ao rápido estabelecimento da colagem depois da fotomontagem, na prática vanguardista europeia e à evolução de uma forma de escultura, a construção cubista”. Vitor Rezkallah Iwasso (2010) complementa que as primeiras colagens artísticas modernas surgiram no início do século XX, impulsionadas pela expansão das redes de sistemas e telecomunicações. Com o crescimento e desenvolvimento da produção gráfica, os ambientes urbanos foram transformados por uma proliferação de impressos e materiais publicitários. Elementos visuais como cartazes, lambe-lambes e *outdoors* passaram a compor a paisagem das cidades, criando sobreposições e saturando os espaços com mensagens de consumo. Segundo Iwasso, os materiais colados nos muros ou *outdoors* de grande escala colaboraram na transformação da paisagem urbana, introduzindo novas camadas visuais ao cotidiano.

Em diálogo com Iwasso, Bird (2012) afirma que um dos aspectos mais marcantes da colagem é sua potencialidade de construir novas imagens a partir de fragmentos do que se pode considerar resquícios da realidade. Nesta ótica, convém sinalizar que a difusão da fotografia na publicidade e em outros setores industriais fortaleceu a cultura da imagem e consolidou modelos sociais centrados na aparência. Contudo, essa reprodução também trouxe questões críticas sobre os padrões visuais empregados pela mídia, revelando como determinados assuntos são consumidos por meio de recortes, seleções representações estereotipadas e regimes de visualidades limitados.

No caso de Hudinilson Jr., a colagem se relacionava diretamente com sua prática de arquivar e colecionar imagens impressas ao longo da vida. Segundo Resende (2016) o gesto de selecionar, recortar e colar elementos reflete não apenas suas escolhas estéticas, mas também aspectos de sua experiência como um sujeito social, como pode ser visto nos registros do CRN01 (Figura 48).

Nesta composição do CRN01, destacam-se recortes que mencionam e relatam a exposição *A Grande Tela*, proposta curatorial da 18ª Bienal de São Paulo (1985), sob curadoria geral de Sheila Leirner (1948-), que enfatizava as tendências expressionistas na pintura contemporânea do início da década⁶⁸. Contudo, a imagem central na composição de Hudinilson Jr., não se refere exclusivamente à Bienal, nela o artista insere o registro de sua própria obra, acompanhada de sua assinatura manuscrita em vermelho, reposicionando-se simbolicamente dentro daquele contexto. Vale sublinhar que essa mesma colagem havia sido utilizada como postal-convite de sua exposição *Collage*, a primeira mostra individual, dedicada exclusivamente às suas colagens e realizada no Centro de Artes Shopping News em 1981⁶⁹.

Dando sequência à leitura da composição, na página direita, um recorte com o subtítulo *No mesmo barco* discute critérios curatoriais e tentativas de identificar pontos em comum entre artistas e obras. Por meio da justaposição de registros, críticas e imagens, ele elabora o seu próprio layout de jornal e constrói uma narrativa visual que, não apenas afirma sua presença no circuito de arte institucional local, mas também articula uma inserção crítica e calculada nesse espaço. Contudo, embora o destaque principal da composição pareça estar na

68 Segundo o endereço virtual da Bienal de São Paulo (2023), a 18ª edição, intitulada O Homem e a Vida, aconteceu de 04 de outubro a 15 de dezembro de 1985, na cidade de São Paulo. Sob a curadoria geral de Sheila Leirner, tinha como premissa a evidência de tendências expressionistas na pintura contemporânea. Neste sentido, a disposição do espaço contava com dezenas de quadros lado a lado, ao longo de três grandes corredores. Tal estratégia curatorial foi denominada como A Grande Tela.

69 De acordo com o currículo do artista, entre as suas primeiras exposições individuais encontra-se uma mostra que aconteceu em 09 de abril de 1979 no espaço Café Carlitos, porém, o tema na ocasião abordava as xilogravuras de Hudinilson Jr.

discussão sobre a 18ª Bienal, chama atenção a inserção de duas imagens em preto e branco com fragmentos de órgão sexual masculino, além de um recorte, ao centro superior, com o título *O sexto mandamento* (Figura 49). Esse texto relata a fala de um padre que, de maneira alarmista, associa a aids⁷⁰ e alguns tipos de câncer à liberdade sexual, com ênfase nas práticas entre homens. Ao final, sugere que tais enfermidades seriam punições naturais diante da suposta permissividade crescente daquela década.

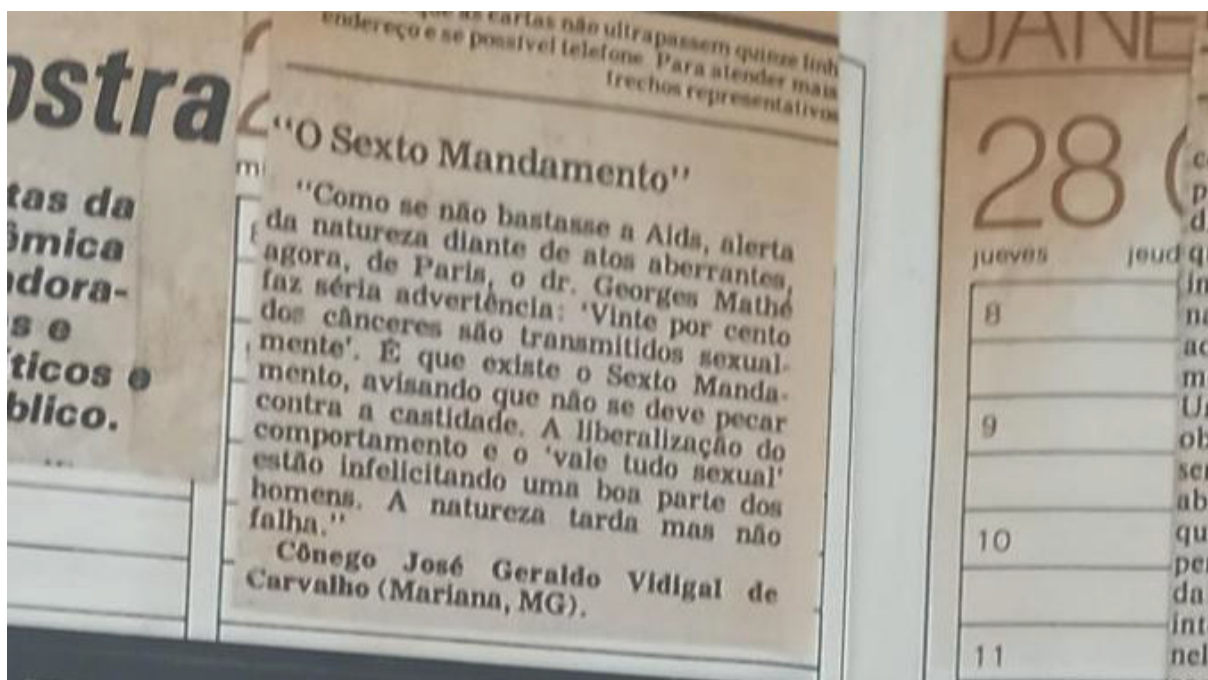
70 É importante mencionar que o termo HIV corresponde ao vírus que ataca o sistema imunológico, enquanto a aids é o estágio avançado da infecção. A confusão entre os dois termos reforça preconceitos, associando equivocadamente pessoas vivendo com HIV à doença e à marginalidade social.

Figura 48 – Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Acervo Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 49 – Detalhe da folha do Caderno de Referências N°01 (1980-2013).



Fonte: Do Autor (2023).

Justapor temas (como a arte, sexualidades e moralidade), faz parte de um recurso recorrente nos *Cadernos de Referências* de Hudinilson Jr., funcionando como estratégia para refletir sobre diversas camadas de acontecimentos que atravessavam sua vida e prática artística. Ao inserir imagens, recortes e textos aparentemente desconectados, o artista demonstrava que, embora a arte ocupasse um espaço central em sua produção, ela não podia ser dissociada dos contextos sociais e afetivos que estava imersa.

Neste sentido, é produtivo aproximar essa prática, da ideia de arquivo pessoal como um projeto autobiográfico e estético. Isso porque, para alguns autores, como apontado por Simioni (2019), eles não apenas guardam vestígios biográficos, mas também operaram como formas de apresentação de si. A esse pensamento, a socióloga Michele Asmar Fanini (2018) acrescenta que tais arquivos contêm idealizações, expectativas e projeções, elementos que evidenciam intencionalidades acumuladoras que nem sempre são facilmente percebidas.

Pensando nisso, tona-se pertinente retomar a relação de Hudinilson Jr. com o colecionismo e aproximá-lo da colagem, visto que a prática, gradualmente, se tornou parte de sua rotina diária.

Em um de seus escritos, Hudinilson Jr. (2008) comenta:

[...] observei nesta nova consulta aos cadernos que em princípio não me preocupava em numerá-los, isto aconteceu a partir do momento que notei que esta idéia que começou como brincadeira, começou a tomar força, que não havia planejado. O ‘objeto de desejo’ começa então tomar proporções insólitas; hoje tornou-se mesmo um hábito/vício mesmo que, no dia que não anexo nenhuma novidade, seja fotos / textos / outro tipo de documento, é como se eu tivesse um dia improdutivo, vazio. Também divertida é a seleção de imagens, momentos que num vago olhar aparentam absolutamente incoerentes, na leitura geral denotam absoluta coerência (grifo do autor).

Destaco tal relato, pois acredito que ele ajuda a compreender os *Cadernos de Referências*, não apenas como arquivos de natureza pessoal, mas como uma categoria específica: os arquivos pessoais de artista. Nesse campo, Cirillo (2019) enfatiza que esses arquivos rompem com a não linearidade do tempo, reunindo num mesmo suporte diferentes momentos do processo criativo, como pesquisa, elaboração, produção e exibição. Além disso, servem como espaços de experimentação de ideias e ampliação da prática artística, funcionando como auxiliares e prolongamentos da memória do artista. Os suportes mais utilizados desses arquivos incluem suportes fixos (como os cadernos, agendas ou diários) e suportes móveis (folhas soltas com anotações e estudos, predominantemente, bidimensionais). A principal distinção entre diários e cadernos está em suas características físicas e finalidades:

os diários são voltados para o registro do tempo, enquanto os cadernos funcionam como ferramentas de armazenamento e experimentação.

Desse modo, as composições do CRN01, reforça uma dimensão de autopercepção em Hudinilson Jr., sugerindo sua inserção, por meio de seu gesto, tanto em contextos profissionais quanto pessoais. Essa sobreposição de esferas se manifesta nos cadernos como uma forma de expressão que articula diferentes campos. Para compreender essa abordagem, dois conceitos são especialmente relevantes: imagens de segunda geração e citacionismo.

O primeiro, discutido pelo curador e crítico de arte Tadeu Chiarelli (2001)⁷¹, refere-se à reutilização de imagens já existentes, extraídas de arquivos, jornais ou outras mídias impressas, com o objetivo de atribuir-lhes novos sentidos. O segundo diz respeito ao uso recorrente de fragmentos visuais em forma de citações ou referenciamentos, articulados em montagens que constroem um discurso visual próprio. Segundo Chiarelli (2001), por meio da colagem, é possível criar ou realizar um sistema de citações visuais e elementos históricos, desviando os sentidos dos signos ou significados e gerando novas possibilidades de leitura e interpretação.

Por esse ângulo, Cirillo (2019, p.36) acrescenta e problematiza que:

[...] ao ceder às exigências determinadas pelos materiais e sua materialidade, o artista se apodera delas como linguagem; não há o predomínio de um sobre o outro, mas sobretudo, uma relação dialógica estabelecida no nível intrapessoal da comunicação expressa no processo de criação.

Com base nessas noções, é possível compreender como Hudinilson Jr. utilizava representações já em circulação, como a diagramação de jornais, imagens publicadas e estruturas de leitura convencionais, para elaborar composições que rompiam com a previsibilidade de uma simples reprodução. Por essa perspectiva, a escolha pelo caráter processual como forma se revela, assim, como mais do que uma metodologia, trata-se de um posicionamento. Em outras palavras, seus cadernos não são apenas coleções de memórias, mas constituem um espaço expandido em que o artista interpretava suas vivências, por meio de uma visualidade viva, que estava em constante transformação.

71 O texto *Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea* foi publicado no livro *Arte Contemporânea Brasileira* (2011), organizado por Ricardo Basbaum, em que são propostos uma série de textos críticos sobre arte brasileira, principalmente as que contornaram a década de 1980.

4.2 COMO SE VÊ: A RECEPÇÃO E AS DISPUTAS EM TORNO DOS CADERNOS DE REFERÊNCIAS EM ACERVOS PÚBLICOS E PRIVADOS

Nesta tese, os *Cadernos de Referências* são localizados como trabalhos artísticos de cunho processual. Essa definição se sustenta, primeiramente, pois o próprio Hudinilson Jr. não os considerava como obras finalizadas, mas sim como diários visuais íntimos, meios de reflexão subjetiva e expressão de seus sentimentos. Por esse caminho, as páginas desses cadernos revelam um pensamento artístico em construção e o desenvolvimento de um projeto autobiográfico do artista.

No entanto, minha leitura sobre esses cadernos propõe camadas adicionais de interpretação, especialmente ao relacioná-los com discussões de caráter que extrapolam o âmbito pessoal. Sob essa perspectiva, as coleções de imagens técnicas contidas neles revelam-se como práticas diárias de organização de um repertório visual, mobilizado por meio da colagem. A necessidade de um suporte físico adequado para reunir esses recortes levou o artista a adotar uma estrutura semelhante a dos *sketchbooks* ou *cuadernos de recortes*. Instrumentos que possibilitam a organização das imagens e servem como espaço de visitação, reapresentação e reinvenção do olhar.

Acredito que associar os *Cadernos de Referências* ao conceito de arquivo, especialmente no que tange ao arquivo pessoal e ao arquivo pessoal de artista, me permite reconhecê-los como obras de arte e também como fontes privilegiadas de pesquisa em arte contemporânea. Esse enquadramento possibilita mapear a trajetória de Hudinilson Jr., identificando as camadas simbólicas e políticas que constituem seu processo criativo e sua inserção no circuito artístico brasileiro.

No entanto, é importante ressaltar que, do ponto de vista institucional, a série *Cadernos de Referências* encontra-se atualmente catalogada como obra de arte. Isso limita classificações alternativas (como é o caso do diário ou documento de arquivo) dentro dos parâmetros adotados por museus, galerias e colecionadores de arte. Neste capítulo de tese, relaciono os cadernos a diferentes categorias e, antes de afirmar que eles se alinham mais a determinado campo, busco demonstrar que sua análise possui a potencialidade de transitar por diferentes disciplinas e que essa abordagem multidisciplinar possibilita um olhar mais complexo e aprofundado sobre o material. As aproximações aqui realizadas não anulam as disputas conceituais em torno dessas definições, ao contrário, tornam visível a tensão que envolve a inserção dos cadernos em outros circuitos.

Seguindo esse raciocínio, entender os *Cadernos de Referências* como arquivos pessoais de artista demanda, portanto, uma postura investigativa por parte do pesquisador, que atua como uma espécie de arqueólogo da criação, como aponta Cirillo (2019). Diante de fragmentos dispersos, por vezes desordenados, cabe ao pesquisador reuni-los, buscando respostas plausíveis para suas indagações.

Cirillo (2019, p. 15) pondera que:

[...] o pesquisador do processo de criação coloca esses arquivos novamente em ação, os acompanha de modo crítico-interpretativo, buscando nexos ou leis nessa estrutura, geralmente, caótica, desses arquivos pessoais de artista. O crítico de processo os olha no seu conjunto, na sua materialidade arqueológica como fragmentos de uma cultura, pedaços de um todo quase perdido.

Essa reflexão chama a atenção para a potencialidade de imaginar as composições dos *Cadernos de Referências* como fragmentos de um texto que podem ser lidos e interpretados durante nossa imersão e escrita. Por esse caminho, Milena Costa de Souza (2017, p. 84) acrescenta ao debate ao propor que “é possível pensarmos curadores, produtores culturais e demais agentes do mundo da arte⁷² como espécies de pesquisadores, pois realizam uma série de investigações durante a etapa de concepção dos projetos, pesquisando por entre arquivos”. Em outras palavras, para Souza, essa prática de consulta e recomposição dos arquivos permite não apenas reconstruir trajetórias, mas escrever outras narrativas sobre o passado, compreendendo de maneira diferente o nosso presente.

Souza (2017, p. 82) argumenta que disputas por categorias e reconhecimento são de ordem política e logo, “[...] ao passo que o esquecimento e por vezes desaparecimento, são colocados como necessários para seguirmos em frente”. Ao enfatizar que “o arquivo inaugura o dizer e permite o início da fala, inicia-se o desenho de um rastro, de uma trilha que aos poucos se constrói como caminho, na medida em que os fragmentos são coletados e articulados entre si” (SOUZA, 2017, p. 82), a autora reafirma a potência discursiva do arquivo como dispositivo de memória e produção de conhecimento.

No caso de Hudinilson Jr., é possível observar dois aspectos que merecem destaque. Primeiramente, o interesse póstumo despertado por sua produção, frequentemente maior do que aquele recebido em vida. Em segundo lugar, as disputas em torno do destino de suas obras, envolvendo a vontade do artista, o posicionamento de sua família e os diferentes interesses de instituições culturais e do mercado de arte. Isso porque, após a sua morte,

72 Segundo Souza (2017, p. 85) “artistas, curadores e profissionais que dominam as técnicas de classificação e organização burocráticas podem ser arquivistas, resultando em múltiplas concepções do que de fato seria um arquivo”.

instaurou-se uma disputa não apenas quanto à localização de suas obras, mas também sobre a guarda de todo o conjunto de sua trajetória. Conforme relata a pesquisadora e jornalista Marion Strecker (2014), Hudinilson Jr. havia deixado uma carta em que manifestava o desejo de que suas obras fossem destinadas à Fundação Vera Chaves Barcellos, coordenada por sua homônima, na região metropolitana de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Entretanto, alguns amigos defendiam a criação de uma associação específica para preservar esse legado. Paralelamente, o interesse de museus e instituições privadas, nacionais e internacionais, acabou por conduzir o acervo em diferentes direções. Enquanto não se definia uma decisão, parte das obras foi doada ou emprestada por seus pais a instituições como o MAC-USP e a Galeria Jaqueline Martins. O caso é revelador, sobretudo porque o próprio artista declarava não ser favorável a doações para instituições que não o apoiaram em vida.

O relato de Strecker (2014) evidencia dois pontos fundamentais, o primeiro diz respeito ao interesse do mercado de arte em valorizar a obra de Hudinilson Jr. somente de forma póstuma, em contraste com o limitado reconhecimento que recebeu em vida. O segundo aponta para o debate sobre a localização adequada de suas obras, questionando se deveriam permanecer em grandes centros de visibilidade ou, ao contrário, integrar acervos em instituições periféricas. Ao fim, o destino de seu legado parece ter sido guiado menos pelas motivações pessoais do artista e mais pela lógica de mercado e pelas disputas simbólicas entre instituições.

Dessa forma, essa disputa materializa, de modo contundente, aquilo que Souza (2017) identifica como embates políticos em torno da memória, do reconhecimento e do esquecimento. Se por um lado as instituições operam a partir de critérios normativos e burocráticos que enquadram e classificam, por outro, o arquivo, entendido como rastro e trilha em constante recomposição, abre uma brecha para outras narrativas e resistências. Assim, o destino do legado de Hudinilson Jr., tensionado entre diferentes perspectivas de interesses, pode ser lido como parte de um processo maior, aquele em que o arquivo, longe de ser neutro, torna-se um campo de disputas. Nesse sentido, os cadernos, mais do que registros documentais, configuram-se como um gesto de escrita e reescrita de si, revelando a potência do arquivo como invenção e não apenas como conservação.

5 O LAGO DE VIDRO E OS FRAGMENTOS DE UM NARCISO DE PAPEL: UMA ANÁLISE DOS ESPAÇOS DAS XEROGRAFIAS E SUAS COMPOSIÇÕES DE IMAGENS TÉCNICAS NO CADERNO DE REFERÊNCIAS Nº01

Quando me aproximei pela primeira vez dos *Cadernos de Referências*, tive a impressão de entrar em um território em que múltiplas histórias e tempos se cruzavam, como se cada página fosse uma fresta para um universo paralelo. Ali, estavam condensadas narrativas proibidas, silêncios e tensões, rostos invisíveis e, sobretudo, uma dinâmica incessante entre desejo e imagem. Esse encontro me apresentou, simultaneamente ao mito de Narciso e a uma São Paulo que não costuma aparecer nas páginas de revistas. Vejo a partir da perspectiva de Hudinilson Jr. uma cidade feita de becos, de fugas, de corpos anônimos e, ao mesmo tempo, cheia de potência. Nos recortes e nas colagens do artista, vi também homens fragmentados, torços, braços e pernas másculas sem identificação, representações que são sexualizadas e sexualizam, que exibem e que escondem.

Se para Hudinilson Jr. Narciso se tornou uma inspiração e referência, para mim, seus cadernos revelam um diálogo e uma aproximação com o mito do Prometeu moderno, criado por Mary Shelley em 1818. Assim como Victor Frankenstein deu forma a um ser a partir de partes rejeitadas de cadáveres, o artista constrói uma criatura visual híbrida, composta por imagens, pedaços de jornais, fotografias, folhetos e outros materiais que poderiam ter sido descartados. Ao contrário do cientista romântico, que rejeita sua criação ao vê-la pronta, Hudinilson Jr. acolhe suas criaturas e, ao fazê-lo, cria uma obra que fala também de si. Desse modo, vejo seus cadernos como arquivos vivos, compostos por uma coleção de corpos, reimaginados pelo gesto de colar, compor, justapor e sobrepor. É nesse amontoado de referências que vemos um conjunto de vontades, ímpetos, desejos e ambições.

Destaco essa percepção, pois quando decidi que esta pesquisa se apoiaria numa análise de imagens presentes nos *Cadernos de Referências*, tive a sensação de estar diante de um desafio ambicioso. Isso porque há muitos cadernos produzidos por Hudinilson Jr., uma série vasta que se estende por anos de trabalho. A princípio, o volume de material parecia caótico, composto por uma profusão de recortes, diferentes temáticas, temas díspares e um fluxo contínuo de sobreposições visuais. No entanto, a convivência com esse material, o ato de folhear as páginas, fotografar as imagens, fazer anotações ou cruzar dados com a vida do artista, transformou essa aparente desordem em um campo fértil de sentidos, perguntas e leituras. Desse modo, a partir desse exercício de ver e imaginar, tornou-se necessário executar outros novos recortes.

O primeiro recorte foi selecionar oito cadernos disponíveis para consulta e registro na Galeria Jaqueline Martins. Essa seleção permitiu perceber recorrências e experimentar aproximações mais consistentes com o método de análise. Com o avanço da pesquisa, no entanto, tornou-se evidente que seria mais fecundo eleger um único exemplar como centro da investigação. A escolha recaiu sobre o CRN01, não como um limite, mas como uma lente de aprofundamento. O estudo deste caderno, exemplar inaugural de uma série extensa, não exclui os demais. Pelo contrário, permite compreender seus procedimentos de forma detalhada, para em sequência, abrir possibilidades de aplicação e leitura sobre os outros cadernos que compõem a produção de Hudinilson Jr.

O CRN01 carrega em si uma dimensão emblemática. Ele é feito a partir de uma agenda de 1982, provavelmente adquirida no ano anterior que, em vez de organizar um cotidiano, passa a ordenar um modo de pensar em imagens. Esse gesto de enumerar o suporte indica uma passagem de algo íntimo para um projeto artístico consciente. Em suas 214 páginas, estão distribuídas 107 composições (de páginas duplas) que reúnem 759 imagens técnicas, em média seis por composição. Nelas convivem fotografias extraídas de jornais e revistas, textos, anúncios, panfletos e convites, compondo uma espécie de cartografia ou panorama de grande diversidade visual e, portanto, um arquivo fundamental para pensar a produção de Hudinilson Jr.

Dentro desse conjunto, todas as imagens foram consideradas, mas a análise desta tese se concentra em um núcleo específico, centrado nas 23 xerografias e 2 radiografias do próprio corpo do artista, coladas em meio a outros recortes. Esses elementos que são, ao mesmo tempo, registro e obra, abrem um diálogo direto com a pesquisa de Hudinilson Jr. em torno da arte-xerox e com o modo como ele utiliza a fotocopadora como extensão performativa do corpo. Ao estudar essas imagens, pretendo compreender como elas se constituem, quais relações estabelecem com outras partes do caderno e de que maneira conversam com obras futuras e posteriores.

Para organizar essa leitura, a pesquisa encontrou suporte na metodologia histórico-semiótica proposta por Ana Maria Mauad (1996), cujos princípios permitem examinar a imagem em sua materialidade, nas relações entre seus elementos e nas camadas históricas, culturais e políticas que a atravessam. Tal perspectiva ofereceu ainda instrumentos para aproximar o olhar do conjunto, dar profundidade e direcionamento para a análise. Sendo assim, a aplicação desse método revelou que as páginas, inicialmente percebidas como dispersas e caóticas, funcionam como um sistema narrativo complexo, em que o corpo do artista, seus procedimentos, a cidade e a coleção de imagens técnicas constroem camadas ricas

em sentido. Além disso, esse percurso metodológico mostra que o caderno não é apenas um arquivo de referências pessoais, mas um espaço em que o íntimo se transforma em discurso coletivo e imagético.

É nesse caminho que este último capítulo se inicia. Ao longo das próximas seções, veremos como o CRN01 opera como um recorte significativo da produção de Hudinilson Jr., como a análise de suas imagens permite compreender melhor a década de 1980 e como as composições do artista articulam corpo, tecnologia e experiência. Assim, veremos como, entre Narciso e Frankenstein, entre a busca pelo próprio reflexo e a circulação de algo novo a partir do que foi rejeitado, os *Cadernos de Referências* de Hudinilson Jr. se apresentam como território em que o corpo se reinventa na imagem e onde a reprodutibilidade dos fragmentos encontra outras formas de existência.

5.1 UNIDADES CULTURAIS E CAMPOS ESPACIAIS DAS IMAGENS: APLICAÇÃO DA METODOLOGIA TEÓRICO-SEMIÓTICA DE ANA MARIA MAUAD AOS CADERNOS DE REFERÊNCIAS

Para analisar as imagens técnicas e as composições selecionadas no *CRN01*, optei por adaptar uma abordagem histórico-semiótica de Ana Maria Mauad (1996). Com origem nas Ciências Sociais, a proposta teórico-metodológica enfatiza a educação do olhar e busca compreender as visualidades como forma de representação histórica. Desenvolvida inicialmente para a leitura de produções fotográficas, essa metodologia permite tratar as imagens não apenas como ilustrações que acompanham um texto, mas como fontes autônomas, que registram materialidades do tempo e comunicam experiências subjetivas, culturais, sociais e políticas.

De acordo com Mauad (1996), a imagem, em sua abordagem, deve ser compreendida como um texto visual, resultado de um trabalho social de produção de sentidos. Trata-se, portanto, de uma linguagem cujas mensagens se organizam por meio de dois segmentos fundamentais, a saber, as formas da expressão e do conteúdo. Para a autora, a leitura dessas mensagens envolvem um autor, o texto e um leitor, sendo os indivíduos em questão responsáveis tanto pela percepção, quanto pela interpretação e circulação dos significados construídos coletivamente.

Pelas palavras de Mauad (1996, p. 10):

Na qualidade de texto, que pressupõe competências para sua produção e leitura, a fotografia deve ser concebida como uma mensagem que se organiza a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo. O primeiro envolve escolhas técnicas e estéticas, tais como enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor etc. Já o segundo é determinado pelo conjunto de pessoas, objetos, lugares e vivências que compõem a fotografia. Ambos os segmentos se correspondem ao processo contínuo de produção de sentido na fotografia, sendo possível separá-los para fins de análise, mas compreendê-los somente como um todo integrado.

Partindo dessa concepção, compreendo que as imagens que compõem os *Cadernos de Referências* podem ser tratadas como documentos que conectam experiências, eventos e práticas em uma lógica própria de significação. Por esse caminho, a leitura proposta por Mauad permite observar tanto os elementos formais dessas imagens, quanto os contextos em que elas foram produzidas e reorganizadas. Assim, tanto as imagens, quanto as reordenações de Hudinilson Jr. nos cadernos, tornam-se objetos analíticos potentes, uma vez que condensam múltiplas camadas de sentido e operam como vetores de subjetividades, afetos e disputas simbólicas.

Ainda segundo Mauad (1996, p.11), as imagens “devem ser consideradas como produto cultural, fruto de trabalho social de produção de significado”. Essa afirmação é crucial para o estudo desta tese, pois reitera que a produção e circulação de imagens técnicas não são processos neutros, mas construções mediadas, situadas historicamente e culturalmente e estão carregadas de intencionalidades. Além disso, Mauad observa que, ao serem analisadas, as imagens exigem perguntas específicas, elaboradas a partir do entendimento de que toda leitura é também uma negociação. Logo, ao lidar com as imagens de Hudinilson Jr., esse posicionamento metodológico revelou-se central para pensar as articulações entre corpo, desejo e tecnologia.

Mauad (1996) acrescenta que as imagens, geralmente, compõem um conjunto ou série e, por esse motivo, devem ser analisadas em seu encadeamento ou no modo como dialogam entre si e com outros textos e contextos. Com base nesse princípio, construí fichas analíticas inspiradas no modelo da autora, com o objetivo de decompor as imagens analisadas em unidades culturais, conceito definido por Mauad (1996, p.11) como “toda e qualquer coisa culturalmente definida e individuada como entidade”. Essa decomposição permite observar a imagem como fenômeno social, dotado de estrutura, código e contextualização, capaz de mobilizar conhecimentos e percepções.

A análise nesta pesquisa, se dá, portanto, a partir da articulação dos planos de conteúdo e expressão. O plano do conteúdo envolve elementos como tema, pessoas, objetos, contexto histórico e temporalidade. Já o plano da expressão diz respeito às escolhas técnicas e formais que estruturam visualmente a imagem. Mauad (1996, p. 11) aponta que tais opções “envolvem um aprendizado historicamente determinado que, como toda pedagogia, é pleno de sentido social”. Essa separação entre planos, no entanto, é apenas analítica, uma vez que ambos operam de forma interdependentes.

Após decompor as imagens em unidades culturais, Mauad propõe sua reorganização em cinco categorias espaciais: espaço fotográfico, espaço geográfico, espaço do objeto, espaço da figuração e espaço da vivência. Tais categorias orientam a análise de como o espaço é constituído nas imagens, contribuindo para entender suas operações e narrativas. Para visualizar de forma mais dinâmica essa metodologia, produzi um infográfico (Figura 50) com as etapas descritas.

Figura 50 - Infográfico com todas as etapas da análise histórico-semiótica de Mauad, 2025.



Fonte: Do Autor (2025).

Por fim, a autora reconhece que cada aplicação do método demanda adaptações e, segundo ela, nenhum pesquisador permanece passivo diante das imagens, havendo sempre rastros de materialidade, intenções e olhares que precisam ser atualizados conforme o objetivo de leitura. Dessa maneira, foi com essa premissa que organizei duas fichas de análise, a primeira, voltada aos Elementos da forma do conteúdo (Tabela 1); e a segunda, aos Elementos da forma da expressão (Tabela 2). Na ficha de conteúdo, mantive os campos indicados por Mauad (na cor branca), como agência produtora, local retratado, tema, pessoas, objetos, atributos e temporalidade, mas realizei ajustes para adaptar a ficha à estrutura dos *Cadernos de Referências* (na cor amarela), que se articulam como composições em dupla página e com sobreposições ou justaposição de imagens.

Como resultado, na minha ficha de Elementos da forma de conteúdo, substituí, por exemplo, o campo “Número da foto” por “Número da composição” (Figura 51), organizando a nomenclatura da seguinte forma: identificação do caderno (CRN01), seguida do número da composição (01) e das páginas (P01E02). Além disso, acrescentei seis novas unidades culturais que julguei fundamentais para a compreensão do material, são elas: (01) Total de páginas do caderno; (2) Páginas da composição; (3) Quantidade de elementos visuais da composição; (4) Lista de verificação dos elementos da composição; (5) Recorrência de autorretratos na composição e (6) Nome para imagem com autorretrato. Essa última permite identificar individualmente cada imagem presente na composição, facilitando seu acompanhamento ao longo das análises.

Figura 51 - Estrutura dos elementos dos números das composições (2025).



Fonte: Do Autor (2025).

Tabela 1 - Elementos da forma de conteúdo.

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO	
Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	01 e 02
Quantidade de elementos da composição	06
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Xerografia com o rosto do artista; Texto tridimensional (madeira) HUDINILSON JR.; Texto INTERFERÊNCIA. Página direita: Xerografia com a mão do artista; Texto OBJETO; Texto INTERFERÊNCIA; Texto DE.
Recorrências de autorretratos na composição	02
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C01_P01E02_I01: Página esquerda ● CRN01_C01_P01E02_I02: Página direita
Local Retrato nas imagens	-
Tema Retrato nas imagens	Ambas: Corpo
Pessoas Retrato nas imagens	Ambas: Hudinilson Jr.
Objetos Retrato nas imagens	-
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C01_P01E02_I01: Rosto de Hudinilson Jr. parcialmente encoberto por linhas quadriculadas. É possível visualizar com certa dificuldade um dos olhos, o nariz, a barba, os lábios fechados e, o que parecer ser, os dedos do artista nas extremidades da imagem. ● CRN01_C01_P01E02_I02: Mãos de Hudinilson Jr. sobreposta por linhas quadriculadas. A imagem apresenta um detalhe da parte central de uma das mãos, incluindo o início de quatro dedos.
Atributo da paisagem nas imagens	-
Tempo retrato (dia/noite) nas imagens	-
Número da Composição	CRN01_C01_P01E02

Fonte: Do Autor (2025).

Tabela 2 - Elementos da forma de expressão. (2025).

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO	
Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário, etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (Aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas, etc)	A palavra Memória, impressa na cor marrom, percorre todo o espaço das páginas do caderno em linhas paralelas e perpendiculares.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras, etc)	Sem interferência
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margens vazias.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	● CRN01_C01_P01E02_I01: M ● CRN01_C01_P01E02_I02: M
Formato das imagens e suportes (relação com outras imagens)	● CRN01_C01_P01E02_I01: Retangular e justaposto. Xerografia. ● CRN01_C01_P01E02_I02: Retangular e justaposto. Xerografia.
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	● CRN01_C01_P01E02_I01: H ● CRN01_C01_P01E02_I02: -
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C01_P01E02_I01: Página esquerda. Centro ● CRN01_C01_P01E02_I02: Página direita. Centro.
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	Ambas: Sim
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	Ambas: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	Ambas: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	Ambas: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	Não
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C01_P01E02

Fonte: Do Autor (2025).

Na ficha referente aos Elementos da forma de expressão, a metodologia de Mauad compreende campos como tipo de foto, enquadramento, nitidez e perfil do produtor. Para aplicar essa ficha ao meu corpus, realizei nove adaptações ou inclusões. São elas: (1) Tipo e tamanho do suporte, considerando que os cadernos variam entre agendas, diários, etc.; (2) Elementos impressos no suporte original da composição, tais como ilustrações, fotografias, textos, etc.; (3) Camadas da composição, tendo como opções a sobreposição ou justaposição; (4) Interferências manuais na composição, como rasuras, dobradura, etc.; (5) Uso do espaço da página, sendo as opções disponíveis: total, parcial, margens vazias ou centro vazio; (6) Tamanho das imagens, variando entre pequeno, médio e grande; (7) Tipo de corte, variando entre o manual ou preciso; (8) Presença ou ausência de molduras e, por fim, (9) a quantidade de repetição das imagens ao longo do caderno.

Todas as tabelas, encontram-se no final deste documento, nomeadas como apêndices da pesquisa. Por esse caminho, pondero que as adições a tabela permitem reconhecer não apenas a forma técnica da imagem, mas também os gestos, intervenções e escolhas materiais que constituem cada composição em que estão inseridas. Isso se deu, levando em consideração que Hudinilson Jr. se apropria de linguagens gráficas e corporais, criando narrativas visuais que mesclam autorrepresentação e experimentação tecnológica. Por esse caminho, as fichas de análise de Mauad tornam-se nesta tese, instrumentos de observação e leitura crítica que permitem considerar, tanto a singularidade de cada imagem, quanto suas articulações internas enquanto série ou composição.

A aplicação da metodologia exigiu também algumas adaptações específicas na segunda fase da análise, centradas nas categorias espaciais. Para organizar esse processo de forma mais pontual, optei por desdobrá-lo em duas etapas complementares. Na primeira, desenvolvi uma leitura voltada aos elementos presentes em cada uma das imagens selecionadas, utilizando as fichas analíticas correspondentes e o espaço específico em foco. Essa etapa teve como objetivo identificar relações com a produção de Hudinilson Jr. e descrever as características formais e textuais, sem levar em consideração a composição em que estavam coladas. Na etapa seguinte, ampliei a leitura para considerar a articulação entre essas imagens, investigando como se relacionam entre si e dentro das composições visuais em que se encontram inseridas nas páginas do CRN01. Essa ampliação permitiu observar os deslocamentos e as recombinações visuais ao longo do caderno, favorecendo a identificação de padrões, recorrências ou outros aspectos significativos. Desse modo, as duas etapas estão apresentadas de forma estruturada ao longo dos sub capítulos, organizados conforme os cinco espaços de análise definidos previamente.

Por fim, comento que utilizar essa metodologia foi essencial para construir uma leitura densa, sistemática e situada. Por meio das fichas, foi possível estreitar os limites entre documento e arte, arquivo e gesto, explorando a complexidade que emergem quando o corpo se inscreve na superfície das xerografias ou das colagens de Hudinilson Jr. Nesse caminho, a leitura torna-se também uma forma de escuta e de aproximação, que destaca os rastros do artista que atravessam os seus cadernos e sua produção visual radicalmente singular.

5.2 O ESPAÇO FOTOGRÁFICO DAS IMAGENS DE HUDINILSON JR.

Mauad (1996) propõe que, após a avaliação das imagens por meio das fichas analíticas, sejam aplicadas cinco categorias espaciais que permitem um aprofundamento crítico da leitura preliminar. A primeira delas, denominada espaço fotográfico, refere-se ao enquadramento da imagem, aos dispositivos técnicos empregados e as escolhas formais realizadas por quem a produziu. Trata-se de um campo de análise situado no plano da expressão, que envolve não apenas a aparelhagem utilizada, mas também os modos como a imagem articula-se ao texto e aos regimes técnicos de sua época.

Foi escolhido um conjunto de vinte e cinco imagens, selecionadas neste momento, pois todas elas figuram o corpo do artista, seja por meio de xerografias ou radiografias. Nelas, observa-se uma diversidade de soluções, que incidem diretamente na organização do espaço fotográfico. Quanto ao tamanho, as imagens foram classificadas em três categorias, pequeno, médio e grande, com base na proporção que ocupam na superfície da página. Desse modo, as pequenas abrangem até $\frac{1}{3}$ da folha, as médias entre $\frac{1}{3}$ e $\frac{2}{3}$, e as grandes ultrapassam esse limite. Optei, conforme a metodologia de Mauad, pela adoção de valores fracionários para expressar essas medidas, tendo em vista a ausência de padronização dimensional entre as imagens.

Em termos de formato, todas as imagens possuem recortes retangulares, mesmo aqueles casos em que, visualmente, parecem se aproximar de um quadrado (como a imagem CRN01_C102_P03E204_I25, cujas medidas confirmam sua configuração levemente regular). Com relação a técnica, predomina a xerografia, com vinte e três ocorrências, acompanhadas de duas imagens produzidas por meio de raio-x. Em sua maioria, as imagens não apresentam sobreposições de outras sobre si, no entanto, suas molduras brancas frequentemente invadem parte da área de composição.

A análise desta tese considerou aspectos como corte, moldura, interferências manuais e impressões gráficas visíveis no suporte original. À exceção das radiografias (que são

cortadas industrialmente), as outras imagens apresentam recortes limpos e bem definidos, feitos com o auxílio de uma tesoura ou régua, quando necessário. Nas composições, predomina-se uma organização marcada pela justaposição e pela escassez de intervenções diretas nas imagens, o que reforça sua centralidade como objeto de leitura e observação.

Identifico ainda que as imagens analisadas distribuem-se por dezessete composições. O enquadramento espacial obedece a lógica recorrente e apenas duas imagens (CRN01_C12_P23E24_I03 e CRN01_C12_P23E24_I04, ambas radiografias), foram posicionadas nos cantos (superior e inferior, respectivamente) da página esquerda de uma das composições. As demais localizam-se no centro ou nas proximidades dele, o que evidencia uma escolha deliberada por parte do artista no que diz respeito a hierarquia visual. Quanto a orientação, identifiquei treze imagens coladas horizontalmente e doze verticalmente. Em termos de nitidez, todas apresentam foco suficiente para o reconhecimento de suas linhas, embora apresentem baixa definição de formas, devido ao alto contraste das técnicas utilizadas. Podemos ver na sequência, uma síntese dessas informações (Tabela 3).

Tabela 3 - Quadro contendo a síntese dos principais critérios de análise das imagens do CRN01 (2025).

Critérios	Características
Tamanho	2 pequenas, 4 grandes e 19 médias
Formato	Predominantemente retangular e horizontalidade
Técnica	23 xerografias e 2 radiografias
Local retratado	Ambiente interno em 16 imagens
Tema e pessoas	Todas as imagens apresentam o próprio artista (Hudinilson Jr.)
Objetos	Presença de fotocopadora em 16 imagens
Enquadramento	2 radiografias posicionadas nos cantos superiores e inferiores de uma composição. As demais imagens posicionadas ao centro ou próxima do centro.
Nitidez	Todas em preto e branco, com foco, linhas definidas, baixa qualidade de impressão visual.
Corte de imagens	Corte preciso em todas
Presença de molduras	05 imagens não possuem molduras.

Fonte: Do Autor (2025).

Pensando em um modo de ver as imagens analisadas de uma forma mais segmentada, optei por organizá-las em cinco grupos, conforme padrões recorrentes de representação do corpo e da técnica empregada. São eles: (1) *Anatomias internas*, com duas radiografias do corpo de Hudinilson Jr.; (2) *Rosto em série*, composto por duas xerografias faciais do artista; (3) *Corpo máquina*, o maior grupo, com quinze imagens xerográficas de um ensaio fotográfico; (4) *Topografias do corpo*, com quatro xerografias abstratas que mostram fragmentos do corpo; (5) *Sobreposições xerográficas*, com duas xerografias produzidas por meio de sobreposição de elementos. Por fim, destaca-se que apenas o primeiro grupo utiliza técnica distinta da xerografia, embora compartilhe com os demais, elementos formais, como o uso da moldura branca, o alto contraste do preto e branco e a centralidade do corpo como ponto de figuração.

5.2.1 Anatomias internas e Rosto em série: o espaço fotográfico nas composições do Caderno de Referências N°01

Sobre o uso das imagens como objeto de pesquisa, Lilia Moritz Schwarcz (2014) aponta que é preciso reconhecê-las como dispositivos produtores de representações sociais. Para a autora, estudar imagens diz respeito ao modo como as compreendemos como documentos, que são capazes de construir modelos sociais e concepções compartilhadas. Nessa chave interpretativa, é preciso identificá-las, descrevê-las isoladas e também inseri-las em redes de comparação e articulação, tarefa que se realiza, nesta tese, por meio da análise das composições visuais no CRN01.

Ao realizar a análise das dezessete composições do CRN01, algumas delas se destacaram por romperem com os padrões estabelecidos ao longo do caderno. Três casos chamaram atenção, especificamente relacionados à unidade cultural *Elementos impressos no suporte original da composição*, conforme definido na tabela *Elementos da forma de expressão*. Nessas unidades, identifiquei a presença de componentes gráficos originais da agenda que serviu de suporte à colagem, como palavras, títulos e estruturas visuais impressas.

Na primeira dessas composições (CRN01_C01_P01E02), a palavra *MEMÓRIA* estampa toda a extensão das duas páginas. Em outra (CRN01_C12_P23E24), encontra-se o título *1982/Planejamento anual* na parte superior da página esquerda, acompanhado, nas duas páginas, por uma tabela com os dias e meses de todo o ano. Por fim, uma terceira composição (CRN01_C102_P203E204) apresenta, na página direita, uma ilustração de mapa-múndi com

o título *Planisfério fusos horários*, enquanto a página esquerda traz uma textura quadriculada e o título *1982/Gráficos*.

Essas inserções gráficas originais do suporte atribuem camadas adicionais de sentido às composições. Em primeiro lugar, elas rompem com a organização dominante nas outras quatorze composições, nas quais a agenda se estrutura em divisões diárias de três dias por folha. Além disso, a primeira composição analisada (CRN01_C01_P01E02) está situada logo na abertura do caderno e se configura como a porta de entrada inicial do leitor ao contexto do artista. Já a segunda composição (CRN01_C12_P23E24), projeta um planejamento do futuro em escala ampliada, sugerindo um horizonte de expectativas. A terceira (CRN01_C102_P203E204), situada a seis composições do final, também escapa a lógica do registro cotidiano do artista, uma vez que, nela, o mapa e os gráficos expandem a percepção do espaço e do tempo, instaurando uma visualidade panorâmica. Além da hierarquia que essas composições assumem dentro do suporte, elas também estabelecem uma articulação entre os dois únicos conjuntos de imagens que recorrem a técnicas distintas da xerografia, *Anatomias internas* e *Rosto em série*, sendo este último centrado em representações do rosto do artista.

Na composição CRN01_C12_P23E24 (Figura 52), que reúne as imagens do grupo *Anatomias internas*, observam-se duas radiografias (Figura 53) alinhadas, que indicam, na parte superior, uma leve escoliose e, na inferior, uma coluna retificada. Esses registros em sequência, sugerem o resultado ou um antes e depois de um processo terapêutico. Além delas, no centro da página esquerda, encontra-se um recorte de jornal com classificados que anunciam saunas, intercalados por três destaques de pessoas, dois homens e uma mulher, todos em busca de encontros, possivelmente de cunho sexual. Ainda na mesma página, dois quadrados em preto e branco fazem menção à arte óptica. Na página direita, temos um recorte de revista sobre astrologia que ocupa toda a folha e nele, palavras como Libra e ascendente em Leão encontram-se sublinhadas, indicando o interesse do artista por seu signo, considerando-se que Hudinilson Jr. nasceu na segunda metade de outubro. Em volta do texto astrológico, anotações a lápis formulam uma comparação entre Hudinilson Jr. e Narciso, em que ele estaria relacionado ao elemento de ar e o mito, à água.

Ao observar essas páginas do caderno, torna-se possível compreender que as radiografias da coluna registram um dado clínico e também oferecem uma chave interpretativa para pensar o corpo como arquivo. Isso porque essa escolha dialoga diretamente com a trajetória de Hudinilson Jr. que, em diferentes momentos, reaproveitou radiografias em seus trabalhos. É o caso da obra *(Des)Construir Narciso I*, de 2000 (Figura 54), na qual, segundo Resende (2016), o artista planejou escanear seus exames médicos, ampliá-los e

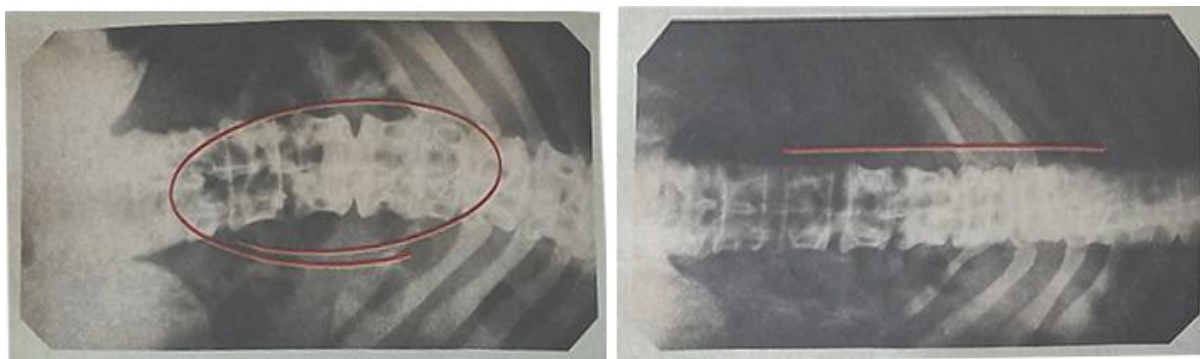
segmentá-los por meio da xerografia, com o intuito de compor um grande painel que intensificasse a visualidade dos fragmentos corporais.

Figura 52 - Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição CRN01_C12_P23E24.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 53 - Radiografias da coluna, com destaques em caneta vermelha. Imagens CRN01_C12_P23E24_I03 e CRN01_C12_P23E24_I04.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 54 - Registros do trabalho (Des)Construir Narciso I. Planejamento da proposta, radiografias xerografadas e proposta de painel/mural. 2000.



Três radiografias do fêmur xerografadas.



Proposta de painel/mural de montagem da obra.



Fonte: Resende (2016, p. 34, 35, 36, 37 e 40).

Acerca das radiografias utilizadas em *(Des)Construir Narciso*, Maia (2020, p. 25) relata que “o artista foi alvo de homofobia durante uma parada LGBTQIA+ no Centro de São Paulo. Na tentativa de fugir de uma agressão física, levou uma queda e fraturou o fêmur”. Desse modo, percebo que essas imagens carregam a marca de um episódio traumático, transformando a dor física e a experiência da violência em matéria de criação. Ao utilizá-las, o artista faz do próprio corpo um campo de inscrição do acontecimento, deslocando o registro clínico para a esfera pública, de modo a provocar uma reflexão sobre as consequências corporais e subjetivas dessa agressão.

Ainda que as radiografias presentes no CRN01 tenham sido produzidas em um contexto temporal anterior a *(Des)Construir Narciso*, percebo nelas um ponto de continuidade, em que a investigação do corpo se reconfigura como território despedaçado ou como matéria de construção estética e autobiográfica. Esse recurso evidencia que o interesse do artista extrapola a dimensão puramente formal e trata-se, antes, de um processo em que técnica e experiência pessoal se imbricam.

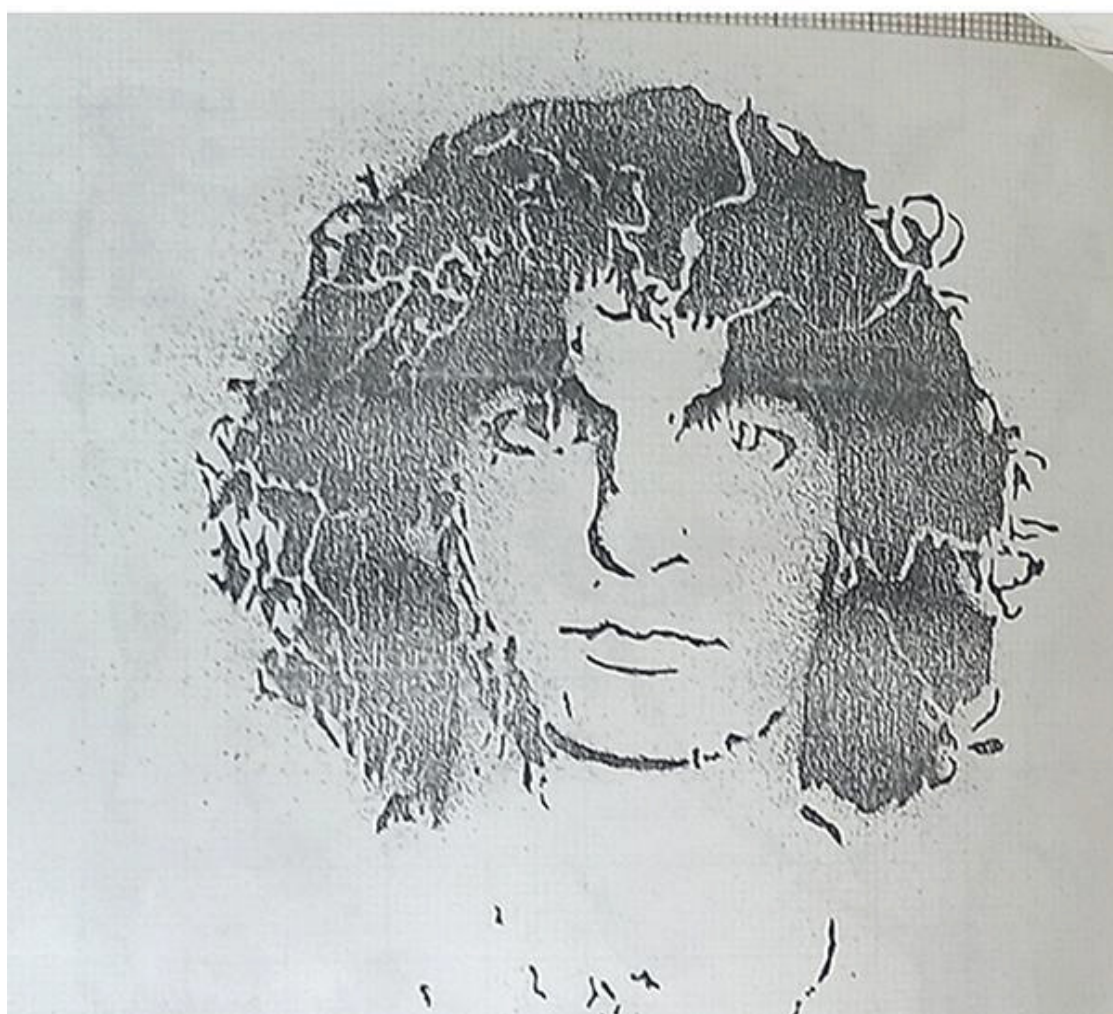
Nessa mesma composição, as palavras sublinhadas em um recorte astrológico, associadas ao signo de Libra, descrevem um perfil sensível, inclinado às artes e à introspecção, traços que, por contraste, se opõem ao gesto violento vivido pelo artista. A anotação manuscrita de Narciso e sua presença como referência futura apontam para um diálogo que articula autoimagem e crítica social. Assim, o que se esboça inicialmente como uma reflexão íntima, restrita às páginas do caderno, amadurecem ao longo do tempo e se projeta em trabalhos posteriores, transformando-se em instrumento de denúncia e amplificação das tensões entre corpo, arte e violência. Essa leitura permite também outra hipótese, na qual a presença das radiografias coladas na página funcione como um indicador de memória, uma espécie de lembrança materializada daquilo que foi dor, mas que com o tempo se torna passível de ser superado e ressignificado. A composição, desse modo, guarda uma tensão entre vulnerabilidade e transformação, inscrita na própria materialidade do corpo e da imagem.

Ainda na mesma composição, na página esquerda, chama a atenção o número 17, sublinhado com caneta vermelha. Embora não corresponda ao mês de nascimento do artista, outubro, esse número remete diretamente ao seu dia de aniversário, introduzindo uma camada de significado pessoal à composição. A conexão entre esse número, as radiografias e os classificados de jornal, todos demarcados por canetas vermelhas, parece criar um campo de conexão no qual se entrecruzam marcações de tempo e expectativas de futuro. Nesse sentido, é possível pensar que essa tríade, data, exames médicos e anúncios, coloca em questão dois polos complementares. De um lado, as dúvidas e fragilidades inscritas no corpo e, de outro, a

projeção de metas, de desejos e de possíveis encontros. Há, portanto, uma sugestão de movimento, em que, após a recuperação física, o artista esboçasse o retorno a um horizonte de prazeres.

Já no que se refere ao grupo *Rosto em série* (Figura 55), é importante pontuar que as imagens reunidas não são simples repetições. Cada rosto apresenta uma inclinação distinta, como se cada cópia fosse uma variação e, ao mesmo tempo, um comentário sobre a própria repetição, criando um conjunto que dialoga diretamente com outros momentos da produção de Hudinilson Jr. Nesse caminho, torna-se significativo lembrar que a primeira composição do caderno traz o rosto xerográfico (Figura 56), pressionado à fotocopadora e sobreposto à palavra *MEMÓRIA*, impressa no papel. A disposição das imagens nessa composição foge à rigidez de colagem presente no restante do caderno, sugerindo uma tentativa de mimetizar o alinhamento com as linhas do impresso original. Já na composição final do caderno (Figura 57), o rosto do artista ressurgiu, agora acompanhado por um bilhete manuscrito do amigo José Carlos, que sobrepõe a imagem. Neste segundo caso, a imagem está acompanhada de dois recortes de quadrinhos de jornal que tem o espelho como elemento de conexão. À esquerda, uma publicidade mostra diferentes espelhos veiculares, abaixo, o espelho reaparece no primeiro quadro de uma tirinha cômica.

**Figura 55 - Xerografias do grupo Rosto em série.
Imagens CRN01_C01_P01E02_I01 e CRN01_C102_P03E204_I25.**



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 56 - Caderno de Referências N°01 com páginas abertas. Composição CRN01_C01_P01E02.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 57 - Caderno de Referências N°01 com páginas abertas. Composição CRN01_C102_P203E204.



Fonte: Do Autor (2023).

Enquanto metáfora, o espelho opera em diferentes níveis dentro da leitura da composição. Ele remete à possibilidade de se ver projetado, à construção da imagem autoimagem e à busca por reconhecimento. No entanto, como imagem duplicada, jamais é idêntica ao original, como a própria técnica xerográfica, que copia, mas também transforma. É nesse ponto que a ideia de reflexo ganha complexidade. Como lembra Schwarcz (2014, p. 393), as imagens devem ser lidas “[...] não como reflexo, mas como produção de representação, costumes, percepções e, não como imagens fixas e presas a determinados temas ou contextos, mas como elementos que circulam, interpelam, negociam”. As imagens de Hudinilson Jr., nesse sentido, não espelham o corpo de maneira neutra, elas o reproduzem e o reorganizam, transformando-o em um campo ativo. Por essa perspectiva, penso que a lógica do espelho ativa tanto o gesto de refletir uma imagem quanto a experiência de se ver, ainda que de forma mediada, fragmentada ou deslocada.

No caso da composição final do caderno, podemos pensar que o bilhete manuscrito de José Carlos, confere a composição o estatuto de objeto de memória e afeto. Além disso, a presença do rosto, tanto nas primeiras quanto nas últimas páginas, apesar de referir-se à mesma pessoa, não é idêntica. A imagem final do rosto, uma xerografia de uma fotografia 3x4 (Figura 58), foi também reaproveitada em diversos trabalhos, desde grafites urbanos (Figura 59) até postais (Figura 29) e capas de livros, como o de Ricardo Resende. O rosto do artista, que inaugura e encerra as composições do caderno, reitera sua centralidade e trata-se de uma narrativa visual que inscreve o corpo, mas também o projeta e multiplica. Nessa dinâmica entre reflexo e representação, o espelho deixa de ser apenas um motivo temático e passa a ocupar um espaço estratégico vinculado à reprodutibilidade técnica.

Figura 58 – Sem título, Sem data. Estêncil e colagem sobre papel. Tamanho:47x32 cm.



Fonte: Resende (2016, p. 177).

Figura 59 – Grafite. Autorretrato, década de 2000.



Fonte: Maia (2020, p. 59).

5.3 O ESPAÇO GEOGRÁFICO DAS IMAGENS DE HUDINILSON JR.

O segundo espaço de análise é o geográfico, categoria voltada à compreensão do local de produção das imagens e dos significados que esse espaço carrega. Inicialmente, a análise da série de Hudinilson Jr. não considerava essa perspectiva, uma vez que não se percebia, à primeira vista, uma relação espacial explícita entre as imagens. No entanto, à medida em que fui construindo as fichas de análise, percebi que grande parte das xerografias registravam uma ação performática realizada em ambiente interno. Identificar esse ambiente e os critérios que motivaram sua escolha abriu uma nova via interpretativa, que me permitiu compreender melhor os modos de captura e circulação desse material.

Nesse processo, destaca-se o grupo *Corpo máquina*, responsável por 60% (15 de 25) das imagens analisadas, todas realizadas em local fechado. Trata-se de um ensaio fotográfico conduzido por Hudinilson Jr. durante um encontro com amigos na *Zoom School*, uma escola de cursos livres localizada em São Paulo, sob direção do fotógrafo Afonso Roperto (1976-2008). Conforme relata Erin Aldana (2017), foi Roperto quem convidou Hudinilson Jr., em 1979, para desenvolver cartazes utilizando a técnica da xerografia para a escola. A partir desse contato, a *Zoom School* passou a desempenhar um papel importante na trajetória do artista, como espaço de experimentação gráfica e acolhimento.

Nas primeiras investigações com a fotocopadora da *Zoom School*, Hudinilson Jr. trabalhou com objetos, desenhos e partes do corpo. Começou mapeando suas mãos e rosto, expandindo para registros corporais mais amplos. Aldana (2017) afirma que, já mais íntimo da máquina e das possibilidades plásticas oferecidas por ela, o artista pediu a Roperto que o fotografasse nu, em contato direto com o vidro da fotocopadora. Em uma tarde ensolarada e intimista⁷³, foram utilizados mais de dois filmes preto e branco para vislumbrar poses, contrastes e texturas, resultando no único ensaio fotográfico conhecido de Hudinilson Jr. em interação direta com a fotocopadora.

Esse ensaio representa um ponto de inflexão na prática de arte-xerox de Hudinilson Jr. Como escreve Resende (2016, p.283), o artista:

[...] criou sua poética de forma única na recente história da arte contemporânea. Deu um passo além da fotografia. Fez uma viagem alumbrada sobre o seu corpo, par fazer dele a sua imagem.

⁷³ Resende (2016) comenta que o artista, em entrevista, explica que estava empolgado para esse acontecimento. Ao decorrer de seu relato destaca que Hudinilson Jr. convidou o fotógrafo Afonso Roperto e observa que a ação seria registrada por outras pessoas convidadas, contudo, não pontua a quantidade de pessoas ou os outros nomes envolvidos, o que enfatiza a centralidade de Roperto para o momento.

A fotografia documental dessa ação tem qualidade artística. Original, sensível, ousada e de rara beleza. São sensuais as imagens do artista nu, em que fez um jogo de mostrar e não mostrar as partes mais íntimas do corpo, ao cruzar pernas e braços. Deixava à vista em alguns momentos do ensaio a região pubiana coberta de pelos negros. O pênis aparece delicado entre as pernas. São vistas do corpo masculino de rara beleza. Nádegas torneadas pela luz. Alumbramentos do corpo artístico.

A força do ensaio reside na fusão entre processo, prática e imagem. Como também observa Resende (2016, p. 269), “o exercício de subir nas máquinas de Xerox começara com os *Exercícios de me ver*, em 1981, na exposição *Do Detalhe ao Exercício*”. Essas investigações se intensificaram nos anos seguintes, com o artista tratando o próprio corpo como obra, explorando suas sombras, nuances e formas em contato direto com a máquina. Em 1982, 1983 e 1984, apresentou o trabalho e a exposição homônima, *Xerox Action* (Figura 60), *contendo parte do ensaio e* cujo título já indicava o diálogo entre ação corporal e técnica reprodutiva.

Figura 60 - Xerox Action. Encarte de xerografia sobre papel. Tamanho: 21,5x17,9 cm.



Fonte: Resende, 2016 (p. 230 e 231).

Compreendi ao analisar o registro desse momento, que o artista buscava investigar a repetição, a pressão, a luz e a temperatura do equipamento para imprimir suas marcas e transformar o ato mecânico da cópia em um gesto expressivo. Como pontua Resende (2016, p. 281), Hudinilson Jr. dominava a máquina com destreza técnica, obtendo “[...] o aveludado característico das imagens xerografadas com qualidade, impressas com a queima do toner tecnicamente correta para se obter uma fixação prolongada, gerando contraste e boa definição”. Por esse caminho, tanto as xerografias quanto os registros fotográficos dessa ação circularam intensamente na rede de arte postal e foram remontados e anunciados como eventos performáticos⁷⁴, como na exposição *Visual do Rock* (1981, Rio de Janeiro), sob curadoria e convite de Frederico Moraes. Segundo Resende (2016), a ação durou 15 minutos e gerou 250 cópias, que ficaram no chão como presentes para o público. Outra performance semelhante ocorreu na exposição *Arte Novos Meios/Multimeios: Brasil 70/80* (1986, FAAP), embora ali o artista tenha permanecido de cueca samba-canção, por restrições do espaço.

O impacto desse ensaio fotográfico extrapolava os limites da arte-xerox naquele momento. Resende (2016, p.271) complementa e observa que “a imagem mais difundida não é uma xerografia e sim uma fotografia em que Hudinilson é apenas o coautor. E também não são as cópias xerográficas. São as fotografias dele deixando-se xerocar. O artista, posando e agindo, mostrava o que fazia solitariamente”. Nesse sentido, o local onde a ação foi realizada, a *Zoom School*, adquire uma relevância simbólica, afinal, Hudinilson Jr. poderia ter documentado esse trabalho em instituições oficiais, mas escolheu um ambiente seguro, íntimo e colaborativo. Essa escolha revela uma iniciativa pelo controle, liberdade e conforto, fundamentais para explorar as vulnerabilidades do corpo nu. Por esse ângulo, penso no vidro da fotocopidora como espaço de reconhecimento e a escola, como um abrigo sem restrições.

Ao aprofundar nesse aspecto restritivo do corpo no âmbito social, tornei-me ainda mais consciente do contexto histórico em que os registros de Hudinilson Jr. ocorreram. O artista atuava em São Paulo durante a transição da ditadura civil-militar para a abertura política, momento marcado por repressões, censuras e limites à expressão. Como afirma Maia (2021), o artista estava engajado com o museu, com a cidade e com o desejo de reimaginar os impasses políticos da época. Por isso, frequentar espaços alternativos e produzir fora dos circuitos tradicionais, também pode ser interpretado como estratégia de resistência.

As imagens desse ensaio foram incorporadas em trabalhos artísticos e nas páginas do CRN01, não por meio das fotografias originais, mas por suas versões xerográficas. Ao meu

⁷⁴ Segundo Resende (2016, p.269) até a realização dessa exposição Hudinilson Jr. “[...] ainda não considerava uma performance e, sim, uma ação de deixar-se xerocar”.

ver, essa decisão não foi apenas pragmática, mas uma opção estética e política. A respeito da cópia xerográfica, o próprio artista afirma (1984, apud MAIA, 2020, p.84) que ela “[...] cabe perfeitamente às intenções das propostas da Arte Correio, pela facilidade de uma mesma mensagem ser enviada a infinitos pontos e pelas próprias dimensões (uma folha de papel formato ofício) que são limitadas inicialmente pelas normas da correspondência”.

Dessa forma, acredito que o espaço geográfico dessas imagens é simultaneamente íntimo, urbano e estratégico. A *Zoom School* não foi apenas um cenário aleatório, antes disso, foi uma escolha tática, um território permeado por afetos e um ambiente permissivo frente aos limites impostos por instituições formais ou governos opressores. Fotografar ali foi uma forma de garantir que aquele corpo pudesse existir mais próximo de sua plenitude e que as visualidades de suas curvas pudessem se imprimir sem censura. Em outras palavras, um gesto pessoal, mas também profundamente político.

5.3.1 *O pessoal é político: o espaço geográfico nas composições do Caderno de Referências Nº01*

Ao analisar as composições selecionadas no CRN01, notei que a dimensão geográfica não é sempre evidenciada de maneira direta e muitas imagens não remetem imediatamente a locais específicos. Contudo, ao observar a organização visual do grupo *Corpo máquina*, observei que, apesar da similaridade de enquadramentos e poses, nenhuma imagem se repete. Pelo contrário, há um ritmo implícito na ordenação das páginas, um movimento progressivo do corpo do artista que se revela conforme o caderno é folheado. As imagens, todas xerografias de fotografias (Figura 61), foram impressas sobre folhas brancas que funcionam como moldura neutra e apresentam uma organização precisa. 33,3% (5) das imagens aparecem no formato vertical e 66,7% (10), no horizontal. Além disso, todas foram coladas próximas ao centro da página, sem interferências manuais visíveis ou sobreposição de outras imagens.

Durante a análise, identifiquei que, para além das xerografias, há outras camadas visuais e textuais que compõem as páginas. Entre elas, localizam-se fotografias coloridas e em preto e branco, textos datilografados e documentos técnicos que ampliam o campo interpretativo da obra. Esses elementos se articulam para inserir o trabalho de Hudinilson Jr. em sua rede de sentidos que abrange tanto o íntimo quanto o público, justapondo aspectos pessoais e artísticos com o circuito cultural da cidade de São Paulo na década de 1980. Desse modo, ao destacar a *Zoom School* como espaço de produção das imagens do grupo *Corpo*

máquina, compreendi que a dimensão geográfica não deve ser entendida apenas como um dado físico, mas também simbólico, técnico e afetivo. Dito isso, para aprofundar essa abordagem, selecionei cinco imagens, distribuídas em três composições distintas no CRN01, que revelam articulações entre referências culturais, políticas e subjetivas.

Figura 61 - Registro Fotográfico de Afonso Roperto e composição CRN01_C45_P89E90.



Fonte: Do Autor (2023).

Na composição CRN01_C37_973E74 (Figura 62), a xerografia central mostra o artista em uma das poses do ensaio realizado na *Zoom School*. Ao seu redor, foram coladas seis outras imagens. À esquerda, vê-se um recorte de obituário, uma fotografia do cantor David Bowie (1947-2016)⁷⁵ e um texto datilografado com instruções técnicas sobre a utilização da XEROX 2600. À direita, três fotografias coloridas de piscinas contrastam com o corpo xerografado em preto e branco. Enquanto a figura do artista sugere um espaço íntimo e introspectivo, as imagens de água evocam a exterioridade, fluidez, espaços abertos e reflexivos. A representação visual da água, elemento recorrente ao longo do CRN01, remete imediatamente a Narciso, personagem mitológico condenado a se apaixonar por sua própria imagem refletida na superfície de um lago. Incapaz de reconhecer-se e de afastar-se do que vê, Narciso definha à beira d'água, consumido por sua fascinação.

A justaposição entre o obituário e as imagens aquáticas intensifica a analogia com o mito. Vejo aqui uma operação que inscreve o corpo em uma lógica de duplicação e dissolução. O vidro da fotocopadora, enquanto superfície reflexiva, torna-se o equivalente do espelho d'água ou, o lugar de contato entre o artista e sua imagem/cópia, entre o desejo e a morte simbólica. A presença do texto técnico reafirma o domínio consciente e a autorreflexividade do processo artístico, enquanto a representação de Bowie, cantor que representa de maneira

⁷⁵ David Bowie foi um cantor e compositor britânico. Reconhecido, principalmente, por um estilo excêntrico e por músicas no estilo Glam Rock, como é o caso do álbum *Ziggy Stardust*.

interessante a ambiguidade de gênero, introduz uma camada de teatralidade e transgressão. Abaixo da imagem central, observei menções explícitas aos trabalhos *Narcisse* e *Xerox Action*, reforçando a ideia de que esta composição funciona como índice expandido do gesto artístico. Trata-se, portanto, de um espaço geográfico que não apenas localiza, mas que imagina um território onde o corpo pode ser, ao mesmo tempo, autor e obra.

Na composição CRN01_C39_P77E78 (Figura 63), a presença do espelho d'água se repete, agora em companhia de duas xerografias e outros elementos que remetem ao espaço urbano. Há quatro representações de superfícies líquidas, uma imagem abstrata e um fragmento textual que indica a programação da casa noturna Madame Satã⁷⁶. A referência ao espaço reforça um deslocamento geográfico e sentimental. Isso porque, como acrescenta Marcelo Leite Moraes (2006), o clube, fundado em 1983 no bairro Boa Vista, em São Paulo, tornou-se um espaço de experimentação sexual, cultural e de encontro para artistas, performers e público LGBTQIAP+⁷⁷. Suas noites eram marcadas por apresentações de drags, performances e liberdade de expressão. Ao inserir elementos na composição do caderno, Hudinilson Jr. aponta para um território onde seu corpo, sua arte e suas vontades podem circular com maior aprofundamento.

Desse modo, se na composição de CRN01_C37_973E74 havia tensão entre o interno e externo, na composição CRN01_C39_P77E78 percebo a emergência de uma fluidez entre os campos do público e do privado. Nessa perspectiva, as imagens aquática tornam-se alegoria de espaços de expressão, estejam eles no âmbito da introspecção ou da sociabilidade. A geografia aqui não se resume ao endereço e à água, novamente, figura como superfície de passagem e como imagem móvel de subjetividades dissidentes.

⁷⁶ Resende (2016, p. 307) comenta que “no Madame Satã, o público era recebido por uma mulher enjaulada como uma pantera negra, que comia repolho e vomitava na plateia. [Segundo ele] cenas como essa compunham um ambiente onírico que dava a medida da noite paulistana”.

⁷⁷ Moraes (2006) comenta que o clube foi fundado em 1983 e fechou em 2009, abrindo novamente em 2012, sob nova direção, com o nome de Madame.

Figura 62 - Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição CRN01_C37_P73E74.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 63 - Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição CRN01_C39_P77E78.



Fonte: Do Autor (2023).

A terceira composição analisada, CRN01_C45_P89E90 (Figura 64), apresenta uma justaposição que evidencia os contrastes de ambientes domésticos e privados. À esquerda, identifiquei o título *Je vous salue, Marie*⁷⁸, seguido do seu texto correspondente e de um recorte de jornal intitulado *Um desafio aos limites do corpo. Na Bienal*. À direita, na parte superior, uma cena em preto e branco evoca o cinema hollywoodiano dos anos 1920 e abaixo, constam duas imagens fotográficas, uma contendo um jovem de perfil diante de um espelho e uma outra que evidencia um membro sexual masculino ereto. Contudo, é interessante observar que ambos os indivíduos nas imagens não se confrontam diretamente no espelho, há apenas a sugestão de que podem ser observados por quem os vê. A presença feminina, rara nos cadernos, surge alinhada e vinculada ao título da oração católica *Ave Maria*, evocando camadas de religiosidade e repressão. As imagens estabelecem uma dinâmica de tensão entre o sagrado e o erótico, entre o privado e o exposto. Esses interiores silenciosos contrastam com as paisagens aquáticas anteriormente mencionadas. O ambiente íntimo nessas composições, pode ser lido como um espaço de vigilância, de culpa e de contenção.

Figura 64 - Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição CRN01_C45_P89E90.



Fonte: Do Autor (2023).

⁷⁸ *Je vous salue, Marie* também é o título de um filme do diretor Jean-Luc Godard, de 1983, posteriormente censurado no Brasil pela Igreja Católica.

Compreendo, nesse ponto, que o espaço geográfico, aqui referente também ao espaço doméstico, se inscreve como metáfora de limites e interdições, em que o corpo confinado, desejante e observável é pressionado por normas sociais. Nesse caminho, o recorte jornalístico intitulado *Um desafio aos limites do corpo. Na Bienal* amplia essa reflexão. Isso porque, ele apresenta uma matéria de 1985 sobre a performance *Nightsea Crossign*, de Marina Abramovic e Uwe Laysiepen, na 18ª Bienal de São Paulo⁷⁹. Durante a performance, os artistas permaneceram sentados frente a frente, em silêncio absoluto, por sete horas diárias. A matéria destaca e finaliza que a ação consistia em uma experiência de energia entre os corpos dos artistas.

Alguns pontos interessantes podem ser mencionados até este momento. Primeiramente, a justaposição entre essa matéria e o texto técnico da CRN01_C37_973E74, datada de 1982, revela a coexistência de temporalidades distintas nas páginas do caderno. Há uma arqueologia da década de 1980 em curso, composta por referências que se estendem por diferentes anos e contextos. A justaposição de matérias e imagens nas páginas do CRN01, evidencia um trânsito temporal que articula diferentes momentos da década de 1980. Essa articulação se dá por meio de um entrelaçamento de tempos, referências e experiências de Hudinilson Jr. Ao longo das páginas do caderno, identifico elementos que atravessam quase toda a década, mesmo que nem sempre acompanhados de datas explícitas. Trata-se, desse modo, de uma colagem que atua tanto como registro quanto como investigação. Em outras palavras, é um modo encontrado pelo artista para elaborar visualmente um pensamento sobre vivência, memória e posicionamento.

Outro detalhe significativo chama a atenção, visto que uma das interferências manuais em caneta vermelha sublinha a expressão “o limite do corpo”. Essa marca sugere, de maneira contundente, a centralidade da reflexão sobre os limites, sejam eles físicos, simbólicos ou institucionais, do corpo performático. Desse modo, interpreto também essa composição como uma indagação sobre os lugares possíveis de legitimação da arte que lida com o corpo e suas ramificações discursivas.

Nesse contexto, torna-se relevante recordar e mencionar a participação de Hudinilson Jr. na própria *18ª Bienal de São Paulo*, em 1985, mesmo ano em que a performance de Abramovic e Ulay foi realizada. Conforme aponta Fernanda Nogueira (2016), Hudinilson Jr. participou do Projeto *Releituras*, no qual apresentou *Posição amorosa*, uma instalação composta por matrizes produzidas em colaboração com interlocutores da rede de arte postal

⁷⁹ Marina Abramovic e Ulay realizaram na Bienal o 83º e 84º dia do seu *Nightsea Crossing*, uma performance que começou em julho de 1981.

em 1981. Observo que esse trabalho, assim como outros de sua trajetória, manifesta-se como força exatamente por meio de uma desarticulação dos códigos de virilidade. Hudinilson Jr. não afirma o corpo masculino por meio de imposição, mas por gestos de delicadeza, exposição explícita e deslocamento. Como afirma Nogueira (2016, p.1) “esta desconstrução passa, fundamentalmente, pela elaboração performática (e performativa) do desejo homoerótico singular”. Para a autora, a obra do artista é um espaço vivo e se constitui a partir de uma investigação sensível e contínua sobre gênero, sexualidades e formas alternativas de subjetivação.

5.4 O ESPAÇO DO OBJETO DAS IMAGENS DE HUDINILSON JR.

O terceiro espaço de análise é o do objeto. Nele, trata-se de refletir sobre a representação dos objetos como atributos que aparecem nas imagens e de compreender as relações que estabelecem com experiências e espaços construídos. No conjunto de imagens analisadas, dois elementos se destacam pela recorrência, uma grade retangular, remissão possível a uma janela ou porta, e, principalmente, a fotocopadora. Este último se impõe como o objeto central, em torno do qual o corpo do artista se organiza e se projeta. Dito isso, em dezesseis imagens, quinze pertencentes ao grupo *Corpo máquina* e uma ao grupo *Sobreposições xerográficas*, a fotocopadora é palco e parceira da performance. A ausência de indumentária, já que o artista aparece nu em todas essas imagens, reforça a centralidade da máquina e do gesto corporal. A cena é controlada, cada imagem remete ao produto da ação calculada, que transforma o ato de copiar em ação estética.

Hudinilson Jr., ao interagir com a fotocopadora com seu corpo nu, desloca tanto a função da máquina quanto a ideia do corpo como tecnologia de reprodução. Como descreve Nogueira (2016, p.6) “é a ideia de corpo o que se transforma no processo de criação e subjetivação maquínica”. Ao usar a xerografia, a colagem ou qualquer outra técnica, o artista reorganiza seu próprio desejo, este impresso, cortado, rearranjado e assumido como obra. A máquina, então, não apenas multiplica imagens, mas participa de uma relação de intimidade e tensão entre artista e tecnologia.

Esse encontro é carregado de ambiguidade, inclusive semântica. A reprodução, nesse contexto, opera simultaneamente em seus sentidos técnicos de copiar imagens e o biológico de gerar novos corpos. Hudinilson Jr. reforça esse paralelo, uma vez que entendia a interação com a fotocopadora como um ato sexual, literalmente encenado na horizontalidade da máquina. Como observa Nogueira (2016, p.7), “nessa deprav/ação maquínica, literalmente

horizontal, entre o artista e a máquina copiadora para reproduzir imagens do corpo, o tesão, o fetiche, vêm associados ao protesto e à tensão”. Resende (2016, p. 241) acrescenta ainda que Hudinilson Jr. “desenvolveu uma relação de afeto com a máquina. Tentava abraçá-la, ser penetrado pela luz que varria tudo e penetrar, ele, no abismo que se formava abaixo do tampo de vidro”. Desse modo, a fotocopiadora, nessa dinâmica, se torna cúmplice e testemunha.

Maia (2020) interpreta tal gesto de interação com a máquina, como fundacional para a arte postal brasileira, ao estabelecer o corpo como matriz e a xerografia como performance. Ao desviar a função técnica da fotocopiadora, o artista subverte também seu sentido social, desafia o autorretrato tradicional e, em cada cópia, afirma um impulso especulativo e processual. Nas palavras de Maia (2020, p.17), a repetição do próprio corpo nas xerografias “[...] serve para refutar ideias de originalidade e unicidade e defender, em seu lugar, obras e identidades espelhadas, multiplicadas, refratadas e contaminadas pelo entorno”.

Para Hudinilson Jr. (1984 apud Maia, 2020, p. 83):

uma nova técnica aliada à expressão plástica deve em si gerar um novo comportamento no ver, uma nova postura no fazer e no circular. Quando essa técnica é fruto de conquistas do metier tecnológico, as posturas e conceitos se ampliam, tendo como outro componente a contemporaneidade de equipamentos, artistas e meios.

Hudinilson Jr. continua e enfatiza que artistas articulados a xerografia estavam interessados pela desmaterialização da obra de arte e uma tentativa de deselitizar a prática artística e dificultar sua comercialização. Hudinilson Jr. (apud 1984, 2020, p.85) comenta que o uso da xerografia condiz a duas posturas básicas, a primeira relacionada à “preocupação com a imagem/mensagem, o equipamento é utilizado apenas em uma de suas dimensões”, já a segunda, relacionada à “veiculação do objeto artístico, agora mais penetrante e abrangente no meio social”.

Acredito que a fotocopiadora localiza-se em uma oposição à estética dominante e normativa. Além disso, é símbolo de uma ramificação de arte feita à margem de um governo reacionário, salões, museus ou das linguagens consagradas. A máquina oferece uma plataforma para o gesto do corpo dissidente, para a performance e as impressões efêmeras que, naquele momento, escapam ao mercado. A esse respeito, Resende (2016) lembra que os anos 1980, marcados pela Constituição de 1988, foram também um período de reorganização do campo artístico. A história da arte brasileira foi então reescrita a partir do Modernismo, do Concretismo e da retomada da pintura como principais vetores. Houve, assim, uma exclusão sistemática de práticas experimentais, ativistas ou politicamente engajadas, como a de

Hudinilson Jr. que, segundo o autor, desenvolveu uma autoficção política e homossexual a partir do corpo.

A chamada volta à pintura, ou nova pintura, retomada da pintura, pintura pintura, etc, atraiu jovens artistas que buscavam romper com a aridez conceitual dos anos anteriores. O gesto pictórico, a tinta, a tela, a subjetividade voltaram ao centro da cena. Como aponta Ricardo Basbaum (1988, p. 41), esse movimento resgatou “a atenção para o plano pictórico e na subjetividade do gesto”. Contudo, essa virada, ao ser institucionalizada, consolidou a pintura como tendência do período e deixou em segundo plano outras práticas abertamente críticas, consideradas menos rentáveis e mais radicais.

Nesse contexto, é interessante destacar que a produção de Hudinilson Jr. integrou outra vertente da arte do período, o Movimento de arte pornô, iniciado em 1980 e que visava reconhecer o corpo como meio e material artístico. Maia (2020, p. 22) observa que, embora nunca tenha negado essa vinculação, o artista adotou “[...] inteligência tática para lidar com a grande probabilidade de censura ou de confinamento em circuitos restritos”. Além de Hudinilson Jr., artistas como Glauco Mattoso, Teresa Jardim e Eduardo Kac⁸⁰ participaram da proposta, cada um a seu modo.

Sobre as pautas dessa expressão de arte, Eduardo Kac (2013, p. 32) reforça que o Movimento de arte pornô não tratava o corpo apenas como tema, “[...] mas toda a gama de práxis corporais, de seus impulsos verbais a seus prazeres textuais, de seus sons a seus movimentos, de sua forma à sua função, de seus comportamentos comuns a suas carnavalização, de sua superfície a seus órgãos”. Nesse caminho, o objetivo era romper com os filtros que afastavam a arte da vida. Nas palavras de Kac (2013, p.37) “um dos objetivos do movimento era abolir o mecanismo distanciador e, portanto, a fetichização da linguagem e da realidade engendrada pela obscenidade tradicional. É por isso que a ação pública era essencial para o sucesso do projeto”.

Por fim, Nogueira (2016) recorda que a colaboração entre Hudinilson Jr. e Kac se efetivou em inúmeras ocasiões, por exemplo, na ilustração do livro de poesias *Nabunada Não Vaidinha* (1981), com xerografias do projeto *Exercícios de me ver* (Figura 65). Nesse caminho, o corpo em cena não é só presença física, mas uma mensagem que o localiza como político, experimental, afetivo e uma forma plural de conexão com as sexualidades. Ainda que

⁸⁰ Eduardo Kac (2013) comenta que o Movimento de arte pornô começou em 1980 e terminou em 1982. Além dele e Hudinilson Jr., artistas como Glauco Mattoso, Teresa Jardim, Belisario Franca, Sérgio Péo também representaram o movimento em diversas vertentes.

breve em tempo, o movimento elaborou críticas consideráveis às representações de gênero normativas e seu impacto foi extenso.

Figura 65 - Eduarco Kac, Nabunada não Vaidinha? 1981. Livro aberto. Capa de Hudinilson Jr., da série Exercícios de me ver, 1980. Arquivo Hudinilson Jr. São Paulo, SP.



Fonte: Nogueira (2016, p.18).

Desse modo, compreende-se que a escolha pela fotocopiadora, sua carga erótica e seu uso performático, constituem estratégias conscientes de Hudinilson Jr. para tensionar os limites entre arte, corpo e representação. Como artista Multimeios, ele enxergou no encontro entre sujeito e tecnologia, uma arena de confronto, não apenas à hegemonia e ascensão da pintura nos anos 1980, mas também diante das normatizações de gênero, das hierarquias impostas pelo mercado e das estruturas sociais conservadoras. Tais enfrentamentos ajudam a entender sua exclusão das narrativas oficiais da história da arte brasileira naquele momento. Sua produção, marcada pela experimentação e pela dissidência, opera com imagens múltiplas, corpos desviantes e suportes não convencionais, desafiando a lógica da unicidade, da assinatura e da obra enquanto uma mercadoria. Portanto, revisitar sua trajetória na atualidade é reconhecer a potência de um gesto que, embora efêmero, resiste como arquivo vivo e responsivo de uma política do desejo.

5.4.1 *Corpo máquina: o espaço do objeto nas composições do Caderno de Referências Nº01*

Nas composições do CRN01, a análise do espaço do objeto reforça um uso consciente das imagens como instrumento de reflexão sobre o circuito da arte e sobre a própria produção de Hudinilson Jr. No caderno, cada página apresenta uma coleção de recortes, que operam como um campo de articulação semiótica, em que se tornam visíveis os desvios, as tensões e as estratégias críticas que orientam a obra do artista. O resquício de cola, as rasuras, os rabiscos e os textos escritos manualmente nas bordas brancas das xerografias revelam uma lógica de construção que ultrapassa o registro, aproximando-se de uma poética do citacionismo, conforme propõe Tadeu Chiarelli (2001). Nessas colagens, o artista organiza referências, evoca influências e constrói posicionamentos, sejam eles estéticos ou políticos, por meio de uma rede justaposições e sobreposições, que atuam na elaboração de suas argumentações.

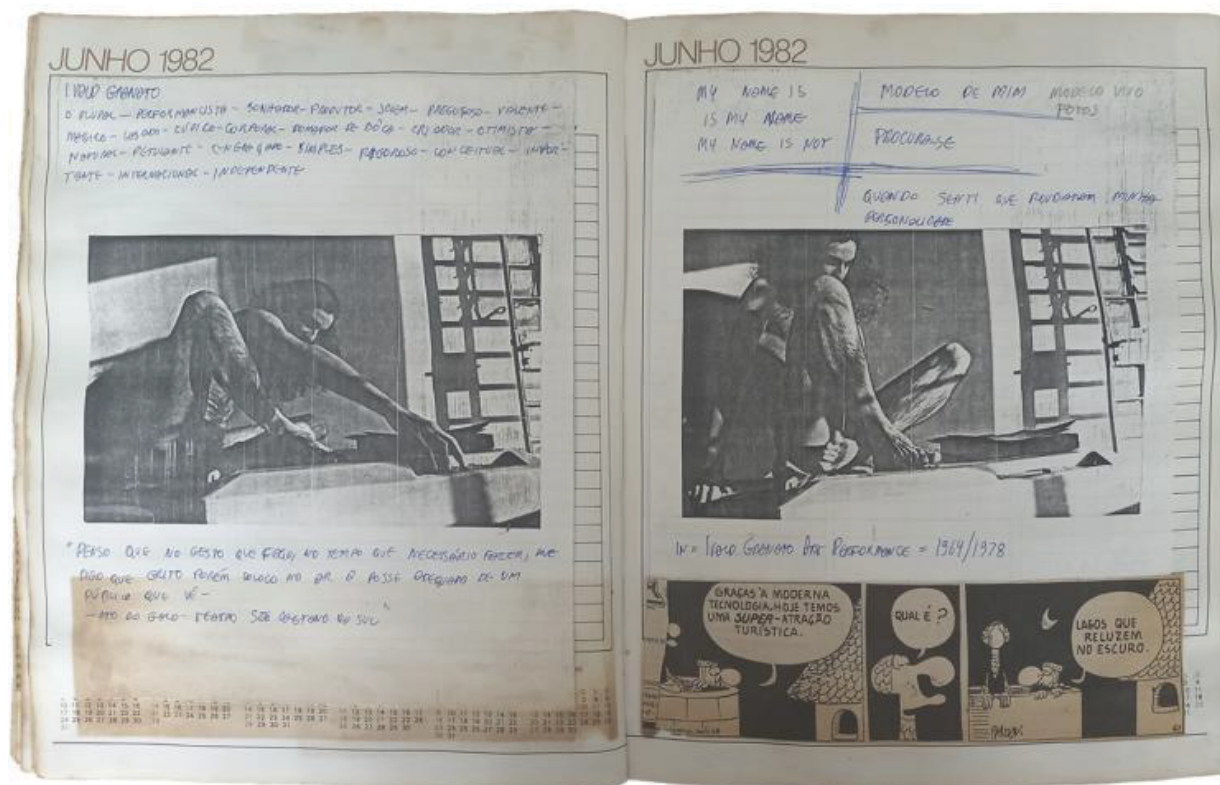
Em quatro composições, o grupo *Corpo máquina* aparece de maneira significativa, revelando como a presença da fotocopidora atua como mediador dentro do espaço do objeto. Na composição CRN01_C40_P79E80 (Figura 66), duas xerografias estão centralizadas horizontalmente nas folhas do caderno. Na parte inferior direita, há um quadrinho de jornal, datado de 1985, que ironiza os impactos ambientais do progresso tecnológico. Em ambas as páginas, observam-se interferências manuais feitas com caneta azul, localizadas nas regiões superior e inferior, que indicam marcas de leitura e sublinham o gesto autoral.

Nessa organização, apesar do tom satírico do quadrinho, o que parece ter capturado a atenção de Hudinilson Jr. é a articulação entre o lago e a escuridão, metáfora visual que, no contexto de sua obra, ganha outras camadas de interpretação. Isso porque, ao contrário do lago cristalino, que reflete a paisagem ao redor, a superfície translúcida da fotocopidora se constitui como campo opaco de inscrição. O vidro da máquina não devolve a imagem do observador, ao contrário, ele exige contato direto, pressão física e fricção. O que é impresso no papel não é a pele em sua inteireza, mas seus contornos, pelos e texturas. O que vemos com as cores do toner são resíduos de uma presença que só se revela pela insistência. A fotocópia opera no negativo, transformando o corpo em um índice ou vestígio do toque, fragmento de desejos e uma imagem invertida de si. Trata-se, portanto, de um corpo que se expõe, mas é pressionado a mostrar suas vulnerabilidades.

Essa visualidade do atrito reforça o entendimento da fotocopidora como dispositivo performático. O corpo do artista se torna matriz, mas também resíduo, desdobramento em repetições, cortes e sombras. A máquina, nesse processo, é simultaneamente suporte e agente

de mediação da prática artística. O preto das xerografias não é apenas ausência, mas insistência e um resultado do atrito entre a vontade e a superfície transparente.

Figura 66 - Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição CRN01_C40_P79E80.



Fonte: Do Autor (2023)

Na composição, surgem também anotações que mencionam o artista carioca Ivald Granato Filho (1949-2016), conhecido por sua atuação em pintura, colagem e performance. Em destaque, a frase *My name is* remete à performance de 1978 na exposição *Mitos Vadios*, na qual Granato anunciava: *My name is not Ciccillo Matarazzo*, em protesto à realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Essa frase também aparece em outras performances do artista, como *My name is not Andy Warhol* e *My name is John Lennon*. Ao trazer essa referência para suas páginas, Hudinilson Jr. mapeia suas afinidades conceituais, constrói uma rede de pertencimento e localiza o caderno como documento de memória social.

Buscando referências na estrutura informativa dos jornais impressos, vemos essa mesma lógica se repetindo em diversas composições, como na CRN01_C47_P93E94 (Figura 67), essa solução visual é incorporada ao arranjo visual. À esquerda, vemos uma xerografia aproximada por dois recortes de jornal que contêm partes de um mesmo cabeçalho e, à direita, um texto datilografado pelo artista ocupa quase toda a folha. Nessa composição, destaca-se o

gesto manual do corte dos cabeçalhos, algo pouco recorrente no caderno, e o fato de as informações contidas nos textos, como preços de gasolina e do álcool, aparentemente não estarem diretamente ligadas aos temas centrais da obra de Hudinilson Jr. Ainda assim, o que se observa é menos o conteúdo literal e mais a apropriação de uma forma, o layout jornalístico, que estrutura a argumentação do artista.

Desse modo, compreendo o jornal não apenas como um meio de comunicação, mas sobretudo como um molde, uma matriz que fornece a estrutura necessária para organizar e evidenciar o corpo em suas múltiplas inscrições. O caderno, nesse sentido, atua simultaneamente como arquivo pessoal e como proposição artística, situando-se no limiar entre memória e criação. Assim, se por um lado o corpo surge como objeto e imagem, por outro a escrita de Hudinilson Jr., seus recortes e desenhos, configuram uma produção autoral em que cada colagem se afirma como narrativa singular e contestadora.

Essa articulação também se faz presente na composição CRN01_C46_P91E92 (Figura 68), construída em blocos semelhantes ao grid de uma página de jornal. Nela, encontramos seis imagens. À esquerda, um recorte com classificados de acompanhantes, uma xerografia e um texto jornalístico sem título. À direita, uma fotografia de um pênis ereto, uma nova xerografia e outro recorte de jornal. O texto à esquerda menciona figuras como João Silvério Trevisan (e seu filme *Orgia - o homem que Deus Cria*), Angela Ro Ro (e sua música *Blue Janis*) e Roberto Piva, todos interditados pela censura da época. Um trecho em destaque anuncia *O grande tabu, no Brasil, ainda é o tesão*. Logo acima, nos classificados, uma anotação de caneta vermelha chama atenção para o texto: *TRANSE s/pagar nada com pessoas que querem prazer. Info: MIXCLUBE. Tel: 325712*.



Fonte: Do Autor (2023).

No lado direito, o recorte intitulado *Uma fuga diária da morte cultural* faz referência à repressão vivida por artistas como Albert Camus, Pietro Maria Bardi, Glauco Mattoso, Claudio Wiler, entre outros. A anotação à mão destaca o nome do performer Rudolf Schwarzkogler, que mutilou-se em público, cortando o pênis com uma navalha. A repetição do gesto de marcar, destacar, circular e inscrever intervenções nos textos reforça a ação crítica do artista sobre a mídia de massa. Aqui, a escolha pelo formato jornalístico diz respeito a uma solução visual e também a um recurso metalinguístico que denuncia os próprios dispositivos da censura, da repressão e da normatização cultural. É nesse sentido que se deve compreender a produção dessas páginas como uma citação e como elaboração crítica. O uso da máquina fotocopadora, as xerografias, os textos recortados e os classificados de jornal constroem um plano em que o corpo e as sexualidades são ameaçados, exilados, marginalizados, tendo a mídia de massa como um dos principais dispositivos de contenção. Como anuncia em seu texto *O corpo sempre como princípio. Collage, mail art, fotografia, xerox (1984)*, o artista reafirma sua relação com a máquina como coautoria, em suas palavras, as imagens resultantes da sua ação são uma coautoria com a máquina, mas também com o público que deve aprender a ver e ler o material.

Dessa forma, a fotocopadora nas imagens selecionadas do CRN01, são objetos técnicos e também são signos do encontro entre arte e corpo, tecnologia, afeto, desejo e censura. Ela traduz, ao mesmo tempo, um procedimento e um posicionamento. Em Hudinilson Jr., a máquina é superfície de contato, arena de transgressão e arquivo de gestos. Sua coleção de imagens são, menos sobre reprodução e mais sobre a reinscrição, seja de um corpo, das vontades que atravessam essas materialidades, da arte e da crítica.

5.5 O ESPAÇO DA FIGURAÇÃO DAS IMAGENS DE HUDINILSON JR.

O quarto espaço de análise das imagens é o da figuração. Este espaço contempla a forma como sujeitos são representados nas imagens, atentando para a presença humana, suas hierarquias, atributos, gestualidades e enquadramentos. A figuração se refere, portanto, não apenas ao retrato de um indivíduo, mas à sua presença discursiva ou, em outras palavras, à maneira como ele é construído e idealizado.

Nas imagens de Hudinilson Jr., a figuração do corpo é exclusivamente individual, mais especificamente, o do seu próprio, que emerge como um eixo central de sua poética e pesquisa. No texto *O corpo sempre como princípio, collage, mail art, fotografia, xerox*, que inclusive, compõem o trabalho *Xerox Action* (Figura 60) e também a composição

CRN01_C47_P93E94 (Figura 67), o artista deixa explícito as relações entre corpo e fotocopidora.

Hudinilson Jr. (1984, apud Resende, 2016, p.230) escreve:

O CORPO XEROCADO

Utilizar o corpo como matriz, a partir da criação de uma relação especial de trabalho no contato físico entre a ideia e o processo mecânico, debruçando-me e deitando-me por inteiro sobre o visor da XEROX, compondo assim formas/texturas. O XEROX recria o corpo de maneira própria, destruindo detalhes e valorizando outros, resultando imagens que se aproximam da abstração, num exercício de leitura/visão.

O corpo contido no espaço de uma cópia XEROX, transforma-se em módulo que se justapõe ou sobrepõe numa sequência.

A experimentação contínua dos valores oferecidos pelo processo XEROGRÁFICO, definirão os valores individuais de cada proposta. Entender os limites impostos pela máquina e ampliar seus recursos dominando estes limites, invertendo as relações, fazendo com que a máquina seja veículo e co-autora deste trabalho.

Pelo gesto xerográfico, a matriz corporal dá forma à fragmentação proposta por Hudinilson Jr. Contudo, esse processo se materializa por meio de diferentes estratégias compositivas que tornam o corpo visível, mas também o tornam ambíguo, difuso e desmaterializado. Essa operação pode ser observada em diferentes ângulos que, nesta tese, foram divididos em quatro planos de figuração: (1) *O Plano geral*, composto por registros de origem fotográfica do corpo em sua totalidade. Encontrados, em minha análise, nas imagens que registra a performance do artista com a fotocopidora. (2) *O Primeiro plano*, que se detém sobre o rosto e partes reconhecíveis do corpo. (3) *O Plano detalhe*, que amplia texturas e superfícies, como os pelos, poros ou outras partes indefinidas da anatomia. E, por fim, (4) *O Plano interno*, composto pelas radiografias das costelas, que atravessando a pele, transportam a leitura para dentro da pele.

Essa gradação de enquadramentos é, ao mesmo tempo, uma variação formal e uma estratégia de reconfiguração do corpo como signo visual. Nas imagens do ensaio performático, por exemplo, o corpo aparece por inteiro, porém com o rosto quase sempre obscurecido. Nas imagens em que o rosto é visível, o corpo desaparece da cena. Nos detalhes encontramos fragmentos, curvas, sombras ou texturas que dificultam qualquer identificação direta. Trata-se, assim, de um indivíduo que se desmonta e se recompõe, que desafia a unidade anatômica, convertendo-se em rastro de movimento e também em retículas, em impressões, em mancha e matéria gráfica.

O grupo *Topografias do corpo* é um exemplar para essa leitura. Composto por quatro xerografias, esse conjunto se aproxima de uma prática formal consolidada por Hudinilson Jr., articulando visualmente diversas séries como *Xerox Action*, *Detalhe do detalhe*, *Exercícios de me ver* e *Narcisse*. Esses títulos, aliás, aparecem grafados ao longo das páginas do CRN01, funcionando como âncoras textuais que reiteram o argumento da continuidade conceitual entre os trabalhos. Ao contrário do grupo *Corpo máquina ou Anatomias internas*, cujas imagens possuem proporções e formas regulares, *Topografias do corpo* apresenta variações de tamanho e organização. Temos imagens grandes que ocupam quase páginas inteiras, outras coladas sobre diferentes suportes, e ao menos uma composição quadriculada, na qual a divisão da imagem remete à lógica cartográfica. É nesse gesto de ampliação que o corpo se torna um mapa, um território sensível, explorável, mas também insubmisso às convenções figurativas.

Essa operação de mapeamento visual é explicitada por Hudinilson Jr. (1985, p. 247) ao descrever um de seus processos compositivos. Segundo ele: “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 meio da captura de fragmentos corporais com a fotocopadora, o artista inicia uma cadeia de reprodução, recorte e ampliação, ele transforma o corpo em superfície modular e em detalhe do detalhe, como ele próprio nomeia. Esse procedimento evidencia uma racionalidade compositiva que se alia à expressividade do seu gesto performático.

Por esse ângulo, as formas de apresentação dessas imagens também são indicadoras relevantes. Isso porque, Hudinilson Jr., organizava suas obras em diversas formas, como os envelopes de *Exercícios de me ver* e *Xerox Action*, os diferentes exemplares dos *Cadernos de Referências* e os grande murais ou painéis expositivos, como é o caso *Narcisse Gesto 4*, de 1986 (Figura 69) ou *(Des)Construir Narciso I*. Tais formatos não são neutros, uma vez que o envelope remete ao tato e a uma comunicação mais pessoal, os cadernos evocam ao processo e a serialidade e os murais afirmam o corpo de forma imponente como presença pública. Desse modo, o gesto de captura, deslocamento e recomposição das imagens transforma o corpo em uma espécie de mosaico gráfico que desafia os limites entre figuração e abstração.

Figura 69 - Narcisse Gesto 4, 1986.
Imagem do acervo da família de Hudinilson Jr. e Galeria Jaqueline Martins.



Fonte: Daudén (2020).

A poeta e editora Julia Daudén (2020) comenta em seu texto *O corpo apesar* sobre o processo de Hudinilson Jr. e discute o uso das imagens na elaboração dos painéis expositivos do artista.

Nas palavras de Daudén (2020):

O limite entre o que se pode reconhecer e aquilo que se apresenta como manchas e marcas gráficas convoca à imagem um espaço de dúvida: um corpo está ali, presente, mas pouco como representação, já que sua presença não conjura um caráter figurativo à imagem, tampouco estabelece uma noção clara de representação ou narrativa sobre ele. Ao mesmo tempo, não se trata de uma imagem plenamente abstrata que revoga os referenciais e se lança exclusivamente à materialidade e expressividade das formas, linhas e cores. A imagem final apresenta esse jogo ambíguo como potência expressiva, assume que os mesmos elementos que sugerem o corpo se transformam em marcas plásticas, materialidades, e se entrega à mudança de aspectos das partes que o compõem.

A prática artística do corpo, da imagem ou dos processos de produção de Hudinilson Jr. se organiza como uma contínua investigação. A respeito das relações entre corpo e xerografias, em entrevista concedida a Alexandre Santos (publicada em 2024), no dia 20 de maio de 2002, Hudinilson Jr. afirma que elas tem raízes pessoais, mas também representa um campo expandido de significações. Em suas palavras, o artista observa que: “a diferença é que nas colagens, nos desenhos, nas gravuras, eu colava o corpo dos outros. Agora é o meu corpo. É uma maneira de me olhar, me ver, me perceber” (HUDINILSON JR., 2024, P. 288). Desse modo, a representação íntima do artista se torna arena de pesquisa, agindo simultaneamente como sujeito e objeto da imagem.

Ao observamos as séries de Hudinilson Jr., percebemos que as cópias derivadas de uma mesma matriz corporal representam variações significativas de ângulos, escala e densidade, dependendo da operação técnica da fotocopadora. Desse modo, ainda que esses recortes sejam idênticos em termos de conteúdo, uma impressão carrega a singularidade que torna cada cópia única ao seu modo. Por esse ângulo, a leitura desse gesto que justapõe essas imagens, convida o espectador a observar o corpo a partir de um ponto de vista, ao mesmo tempo individual, mas ampliado e múltiplo.

Ainda em mesma entrevista, Hudinilson Jr. (2002 apud Santos, 2024, p. 293) comenta: “os cadernos são um desdobramento da minha grande temática, que é a do Narciso. Essa procura constante do corpo, do corpo ideal, da beleza. E é como um xerox também. Na verdade, pra mim eles também são xerox”. Nesse momento, a invocação do mito é uma maneira de explicar o desejo de ver-se, de reencontrar-se, mas também de fragmentar-se. Dito

de outra forma, uma espécie de autoespeculação que encontra na máquina de copiar e na própria reprodutibilidade técnica, um espelho imperfeito e produtivo.

Para Resende (2016, p.313), “o tema central da obra [de Hudinilson Jr.] é o autorretrato. O mito de Narciso encarnado pelo artista que construiu o seu próprio mito: o corpo igual à obra”. Contudo, é necessário destacar que essa figuração não se limita a uma esfera do retrato autobiográfico. Isso porque, embora o artista tenha reiterado, em diversas ocasiões, que o corpo utilizado nas composições é o seu, essa escolha não reduz ao campo autorreferencial.

Nesse sentido, Resende (2016) acrescenta quando diz que Hudinilson Jr. era um cultuador de corpos e seu ideal de beleza masculino era apolíneo. Por essa perspectiva, as representações que vemos nos trabalhos do artista é autobiográfico, mas também diz respeito aos homens e à sensualidade que buscava impressos nas folhas da mídia de massa. Convém pontuar ainda que essa poética faz parte de um conjunto de artistas, como o fotógrafo Alair Gomes (1921-1992), os multiartistas Leonilson (1957-1993) e Darcy Penteado (1926-1987), entre tanto outros, que marcaram o campo da arte com uma expressão sensível e desafiadoramente homossexual. Resende reitera que se por um lado as xerografias reproduzem o corpo de Hudinilson Jr., por outro, os homens recortados e a sexualidade impressa pelos *Cadernos de Referências* deixam evidente as manifestações pulsantes de um jovem artista e homossexual.

Dessa maneira, o corpo nas xerografias de Hudinilson Jr., tornam-se imagem e documento. Um corpo-rastro. Um corpo-sintoma. Um corpo que representa versões de si mesmo, mas que interroga os limites entre figuração e abstração, entre o sujeito da ação e sua cópia. Um corpo que se escreve como rascunho, de modo provisório, vulnerável e que, ao se entregar ao contato com a máquina, se refaz como arquivo coletivo dos modos possíveis de representação e existência.

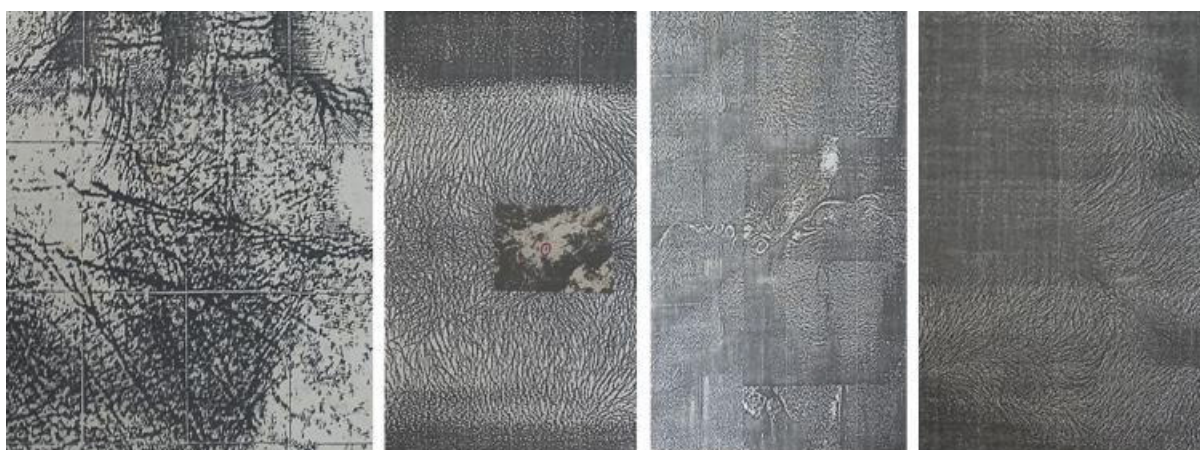
5.5.1 *Topografias do corpo: o espaço da figuração nas composições do Caderno de Referências Nº01*

A categoria do espaço da figuração, permite compreender como se articulam os modos de presença do corpo e suas materializações. Nas colagens do CRN01, esse espaço é organizado por Hudinilson Jr. por meio de xerografias e uma coleção de partes corporais masculinas, tensionando os limites entre o erotismo, pornografia, autorepresentação e arquivo. As figuras ali dispostas, com seus enquadramentos, sobreposições e contrastes, constroem um

conjunto narrativo que mobiliza três oposições centrais, são elas: individual/coletivo, homem/mulher e desejo/autorretrato. Trata-se, portanto, de um espaço semântico no qual os corpos ocupam posições específicas na construção de significados, posições estas que dialogam tanto com a subjetividade do artista quanto com os regimes de visualidades vigentes na cultura de massa brasileira nos anos 1970 e 1980.

Como exemplo desse argumento, pode-se observar o grupo de imagens do grupo *Topografias do corpo* (Figura 70), composto por quatro xerografias. A primeira - CRN01_C01_P01E02_I02 - compõe a abertura do caderno, dividindo espaço com a imagem do rosto do artista. A segunda - CRN01_C38_P75E76_I08 - está justaposta a uma imagem do grupo *Sobreposições xerográficas*, já a terceira - CRN01_C48_P95E96_I23 - e a quarta - CRN01_C49_P97E98_I24 - aparecem isoladas, compondo páginas inteiras ou quase inteiras, sem a presença de outras das vinte e uma imagens selecionadas para esta análise.

Figura 70 - Grupo Topografias do corpo. Imagens: CRN01_C01_P01E02_I02, CRN01_C38_P75E76_I08, CRN01_C48_P95E96_I23 e CRN01_C49_P97E98_I24.



Fonte: Do Autor, 2023

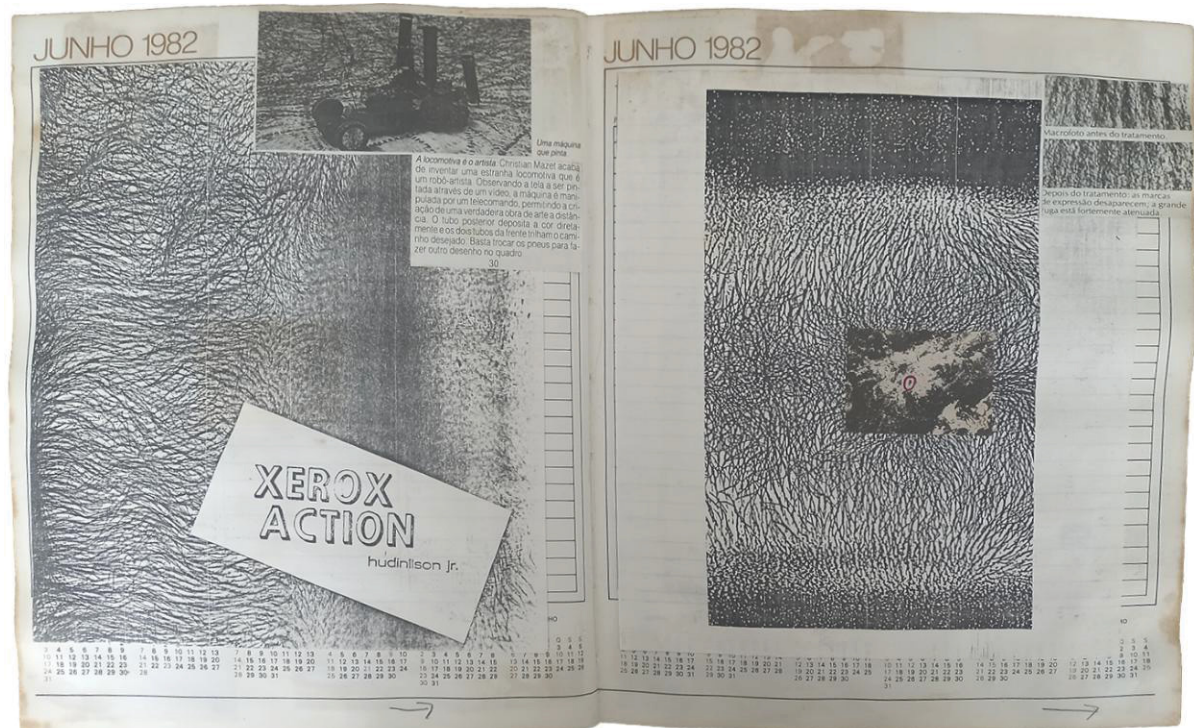
A organização espacial dessas imagens apresenta um comportamento diferenciado em relação às demais. A primeira delas ocupa um lugar de destaque no caderno e a sua composição - CRN01_C01_P01E02 (Figura 71) - se constrói sobre um grid que cria zonas de intensidade e repetição. A segunda imagem divide a composição - CRN01_C38_P75E76 (Figura 72) - com outra imagem do grupo *Sobreposições xerográficas*. A terceira é um registro do trabalho *Detalhe do detalhe* e é a única a se sobrepor a outra imagem - CRN01_C48_P95E96 (Figura 73). Por fim, a quarta, apesar de estar justaposta, ocupa quase a totalidade da página, com as colagens restritas ao lado direito da folha - CRN01_C49_P97E98 (Figura 74).

Figura 71 - Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição CRN01_C01_P01E02.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 72 - Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição CRN01_C38_P75E76.



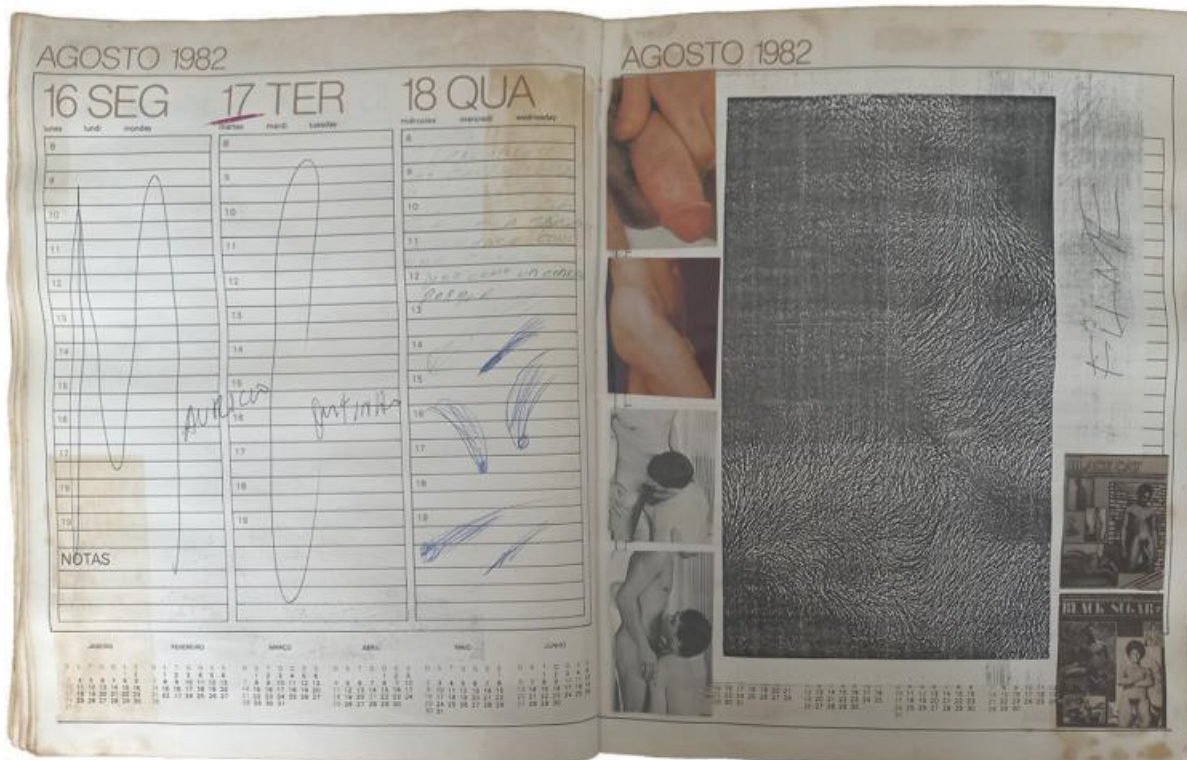
Fonte: Do Autor (2023).

Figura 73 - Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição CRN01_C48_P95E96.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 74 - Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição CRN01_C49_P97E98.



Fonte: Do Autor (2023).

As imagens desse grupo compartilham um aspecto composicional importante, uma vez que mostram a pele que contorna o corpo de forma extremada e recortada ao máximo. Os planos aproximados revelam dobras, texturas, pelos, volumes e superfícies quase abstratas. Embora o conhecimento prévio da obra de Hudinilson Jr. permita identificar ali fragmentos corporais, um observador desavisado poderia confundir essas imagens com mapas topográficos, representações de paisagens vistas de cima, picos, vales, relevos ou campos acidentados. Há uma relação entre forma e erro, entre o desejo e a deformação, que perturba as expectativas visuais. As texturas são disformes, irregulares, por vezes parecendo falhas e é justamente essa estética do fragmento e da imperfeição que ativa uma visualidade erotizada e tensa, pautada não pela exibição plena, mas por uma poética do corte e do detalhe.

Além disso, tais imagens dividem as páginas do CRN01 com outras representações de nudez masculina, muitas delas mais diretamente ligadas à pornografia gay impressa. Em composições específicas, como CRN01_C48_P95E96 e CRN01_49_P97E98, observam-se imagens explícitas de contato sexual entre homens ou recortes centrados em genitálias. A aproximação entre esses recortes e as xerografias não é fortuita. Ela aponta para uma zona de imbricação entre o ímpeto individual e a cultura visual compartilhada. Em outras palavras, entre o arquivo íntimo e os repertórios gráficos disponíveis em circulação nos meios de comunicação. Essa justaposição evidencia uma relação crítica e produtiva com os materiais da indústria gráfica erótica da época, especialmente consumidas pelo público masculino gay.

Nesse sentido, a análise do espaço da figuração se beneficia ao ser relacionada à história da imprensa gráfica no Brasil, em particular àquela voltada à sexualidade masculina. Isso porque Hudinilson Jr. em sua prática colagística, recortava corpos masculinos de revistas nacionais e estrangeiras, produzindo composições em que a atração homoerótica se entrelaça à crítica da normatividade visual. Como observa Resende (2016, p.122), no início das colagens, “as figuras masculinas apareciam em menor frequência, pois não havia revistas dedicadas ao sexo entre homens no Brasil, à época [décadas de 1970 e 1980]. Mais tarde, por indicação de amigos, o artista começou a comprar revistas estrangeiras de boa qualidade gráfica”. Desse modo, o que percebo é que a escassez de imagens nacionais voltadas a esse público revela tanto as limitações editoriais da época, quanto os modos de circulação do desejo masculino nas mídias impressas.

A escritora Maria Celeste Mira (2003) oferece importantes chaves para compreender essas dinâmicas. A autora analisa como os meios de comunicação de massa participam da construção de estilos de vida e identidade de gênero, destacando que, no campo da cultura popular, o público homossexual masculino foi historicamente vinculado ao gênero

pornográfico. Para Mira (2003, p.27), “o consumo de produtos ou de narrativas é algo que se processa nas escolhas do dia a dia, escolhas estas que acabam constituindo um determinado estilo de vida, que constroem o senso de identidade que as pessoas formam de si mesmas”. Por esse caminho, tais narrativas, ainda que simplificadas, operam com forte apelo visual, oferecendo corpos como objeto de consumo, numa lógica em que a sexualidade é estruturada a partir de um olhar voyeurístico, geralmente masculino e heteronormativo.

Em contrapartida, a partir dos anos 1980, Mira (2013) observa mudanças nas revistas voltadas ao público feminino, que passaram a apresentar imagens com mais apelo sexual, mostrando homens de corpo inteiro, com ênfase no tórax ou pernas musculosas. As leitoras, em sua maioria de classe média, passaram naquele momento, a ter um comportamento mais interessado e liberal, contudo, as imagens produzidas seguiram dentro de uma chave de juventude e branquitude. Ainda assim, o principal público consumidor dessas imagens permaneceu sendo os homens gays. A autora pondera que, nas revistas voltas ao nu masculino, os corpos são representados quase sempre em ação, reforçando padrões de virilidade e dominação. Em contraste, as imagens femininas, mesmo em materiais eróticos, ainda operavam segundo códigos de sutileza e suavidade. A diferença de tratamento gráfico revela uma naturalização de papéis de gênero e sexualidade, no qual tanto a masculinidade quanto a feminilidade são idealizadas e estigmatizadas por meio do corpo.

Fábio Ronaldo da Silva (2014) amplia esse panorama ao traçar a trajetória da imprensa gay no Brasil. Segundo ele, desde o jornal *Snob* (1963)⁸¹, mimeografado e distribuído de forma independente, até os periódicos mais engajados como o *Lampião da Esquina* (1978-1981), o campo editorial voltado ao público homossexual se constituiu como resposta à necessidade de visibilidade, identidade e pertencimento. Contudo, com o fim do *Lampião*, Silva (2014, p. 6) afirma que nos próximos anos o seu público “contava apenas com as revistas pornográficas, a maioria delas estrangeiras, centradas na publicação de fotos de nu e cenas de sexo, e com as publicações internas dos grupos, de alcance bem mais restrito entre os não-militantes”. Desse modo, a ausência de publicações voltadas ao público LGBTQIAP+, agravada pelas censuras e pela falta de anunciantes, gerou um vácuo representacional que só começou a se recompor parcialmente na década de 1990.

Jorge Luís Pinto Rodrigues (2007) reforça que o uso da fotocópia foi crucial nesse contexto. Por um lado, a tecnologia permitia uma produção gráfica de baixo custo e fácil

⁸¹ Para Silva (2014) um dos precursores da imprensa gay do Brasil, que circula nas ruas, é o jornal *Snob*, em 1963. Produzida por mimeógrafo, tinha um tom informativo e foi editada pelo pernambucano Agildo Bezerra Guimarães e foi publicada entre 1963 e 1969.

reprodução, por outro, possibilitava a experimentação visual com imagens fotográficas, contribuindo para o surgimento de uma estética alternativa e dissidente. Esse gesto também se encontra nas mãos de Hudinilson Jr, uma vez que o xerox não foi apenas uma ferramenta, mas linguagem e meio de resistência e deslocamento. Por esse ângulo, a prática de justapor seu próprio corpo aos corpos padronizados do pornô gráfico torna-se, assim, uma forma de tensionar os regimes normativos da representação, inserindo-se de maneira contestadora no circuito da visualidade homoerótica.

Nesse caminho, convém destacar uma fala do artista sobre sua percepção das representações de homens na mídia impressa. Nas palavras de Hudinilson Jr. (2002 apud Santos, 2024, p.293): “porque se você olhar bem as revistas, mesmo o mais novo *must*, que é a *G Magazine*, a linguagem já está me enchendo o saco. É tudo igual”. Nesse trecho, o artista evidencia seu esgotamento frente as representações padronizadas do corpo masculino. A saturação do modelo hegemônico, musculoso, branco, jovem, conduz Hudinilson Jr. a buscar outras possibilidades de autorrepresentação, nas quais o rugoso e as falhas, assumem um papel de resposta e contestação estética e política. A esse respeito, como enfatiza Resende (2016), essas imagens podem causar estranhamento, culpa, curiosidade ou bloqueio, justamente por romperem com o padrão de um corpo idealizado.

Nesse processo, a colagem serve como estratégia de resgate e reconfiguração. Segundo Resende (2016), apesar de explícitas, as imagens de Hudinilson Jr. são delicadas e, por meio desses fragmentos de corpos, vemos o órgão sexual em evidência, mas também as belezas do sexo entre dois homens e um universo de proibições morais. A presença do corpo, portanto, é autobiográfica e política. Ao multiplicar a sua própria imagem e justapô-la a outras, Hudinilson Jr. constrói um espaço de figuração em que o íntimo, a experiência e a resistência se entrelaçam. Suas composições ativam uma poética que desloca o olhar, que torna visível aquilo que foi historicamente interditado e que inscreve no campo da arte uma nova forma de erotismo, centrada não na normatividade da mídia, mas na vulnerabilidade, na intimidade e no explícito.

5.6 O ESPAÇO DA VIVÊNCIA DAS IMAGENS DE HUDINILSON JR.

O último espaço de análise, conforme definido por Mauad (1996), é o da vivência. Nele estão circunscritos eventos e práticas que se tornam objeto da imagem. Diferente das

demais categorias, ele não se limita a um recorte delimitado, ao contrário, abarca e conecta os outros espaços e pode conter todas as unidades culturais. Assim, o espaço da vivência pode ser interpretado como uma síntese da imagem, um lugar em que diferentes camadas de experiências se encontram e se entrelaçam. Por essa perspectiva, pensar esse espaço na obra de Hudinilson Jr. implica considerar as imagens como construções em processo, marcadas pela sobreposição de experiências e pela reescrita constante de si mesmo. Entre os conjuntos que melhor evidenciam esse aspecto está o grupo *Sobreposições xerográficas*, cujas imagens condensam fragmentos de outros grupos e inserem títulos e registros de eventos e trabalhos do artista.

A imagem CRN01_C34_P67E68_I05, por exemplo, articula uma xerografia que poderia pertencer ao grupo *Topografias do corpo*, sobreposta por outra associada ao *Corpo máquina*. Sobre esse material, o artista acrescenta o título *Performance Narcisse, Hudinilson Jr.* De maneira semelhante, a imagem CRN01_C38_P75E76_I07 remete também a *Topografias do corpo*, mas exhibe outra solução, em que uma área branca, retangular, recebe o título *Xerox Action, Hudinilson Jr.* Ambas ocupam mais de dois terços da página, trazendo para o centro da página o nome de trabalhos do artista, acompanhados de sua autoria. Sem qualquer informação prévia, esses títulos poderiam ser interpretados como obras autônomas, quando são também registros dos processos do artista.

Em outras palavras, o que pontua é que, antes mesmo de serem coladas no caderno, tais sobreposições parecem ter sido realizadas diretamente no vidro da fotocopidora, espaço de montagem e gestação da imagem. Nesse sentido, em diálogo com Resende (2016), compreendo que a imagem CRN01_C34_P67E68_I05 (Figura 75) integra a documentação da performance *Narcisse* de 1987 (Figura 76), composta por xerografias e um roteiro chamado *Narcisse*, com o subtítulo *Narcisse e Xerox Action*. Nesse material, reaparece o texto *O corpo sempre como princípio*, já identificado na composição CRN01_C41_P93E94 e no envelope que compõe o trabalho *Xerox Action* de 1984. Apesar da dificuldade de leitura, o roteiro revela o planejamento detalhado do projeto de apresentação, contendo especificações técnicas, escolhas de papel, tempos de execução e demais etapas do processo.

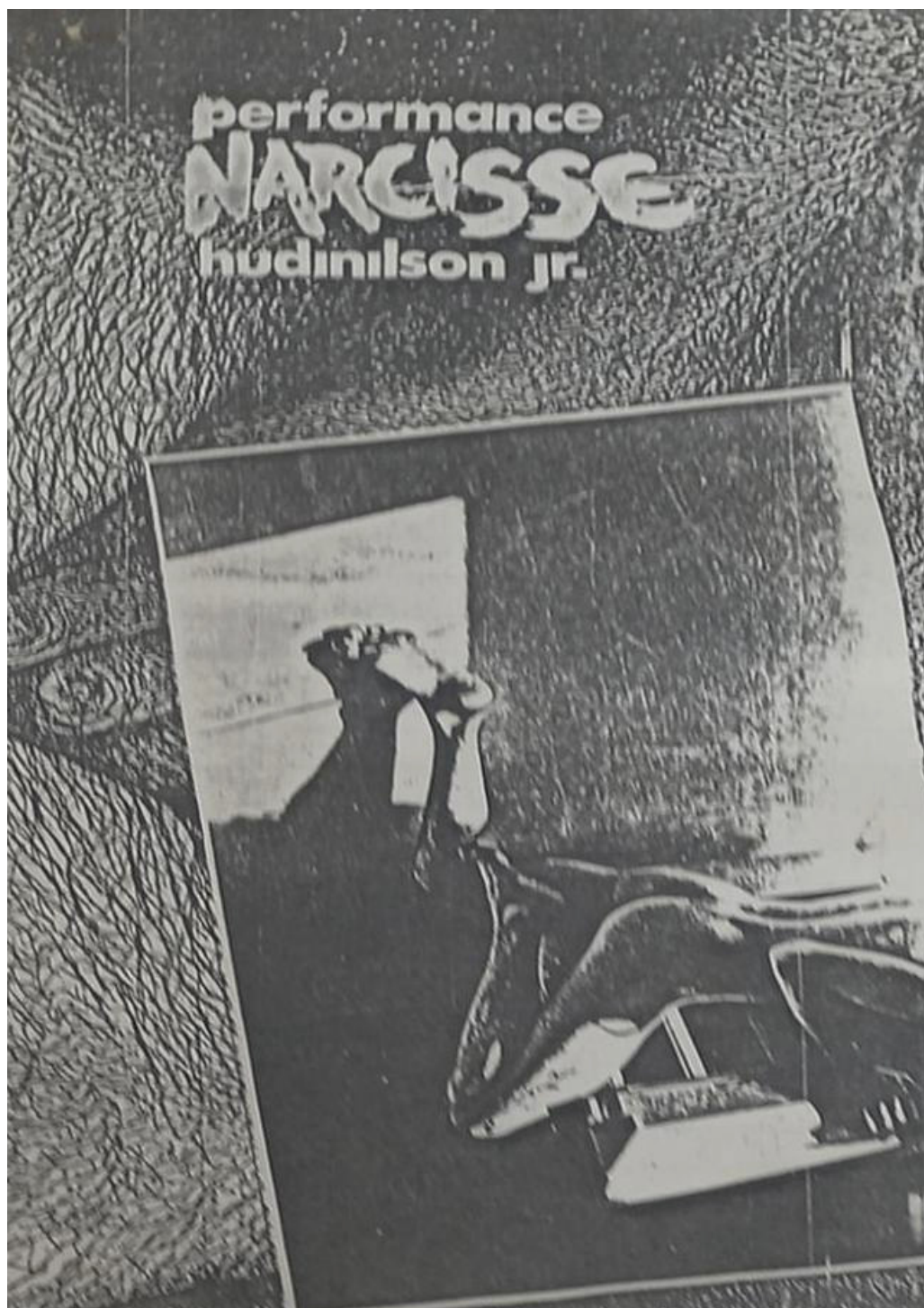
Algo semelhante ocorre na imagem CRN01_C38_P75E76_I07 (Figura 77), em que a marca gráfica do título, a mesma tipografia presente em registros de *Xerox Action* de 1984 (Figura 60), sugere um processo semelhante, em que o carimbo antecede a passagem pelo vidro da máquina. Essa repetição intencional dos procedimentos faz parte da estratégia de construção de uma memória visual em camadas. A esse respeito, convém mencionar que não é incomum que Hudinilson Jr. reutilize registros de seus próprios trabalhos ou mesmo

xerografias anteriores para construir materiais voltados às exposições, aos convites ou mesmo ao planejamento de projetos. Nogueira (2016) apresenta um exemplo interessante do convite para a exposição no Espaço N.O., na Galeria Chaves, em Porto Alegre, em 1982 (Figura 78). Nele, constam títulos de diferentes obras do artista junto às informações de data e local. Acima desses dados, aparecem duas xerografias, uma dos pés e outra do ensaio nu realizado na *Zoom School*.

Esse modo de proceder reforça um argumento que tem orientado esta pesquisa, de que, assim como os *Cadernos de Referências*, grande parte da obra de Hudinilson Jr. é também um exercício autobiográfico. Por essa perspectiva, cada imagem é uma narrativa e cada colagem ou composição, uma forma de contar uma história pessoal. Nesse mesmo sentido, ao ser perguntado sobre os limites entre vida privada e pública, Hudinilson Jr. (2002 apud Santos, 2024, p.311) reitera: “É, por causa dessa coisa mesma de ser autobiográfico. Meu trabalho pode funcionar como uma grande instalação sobre mim”.

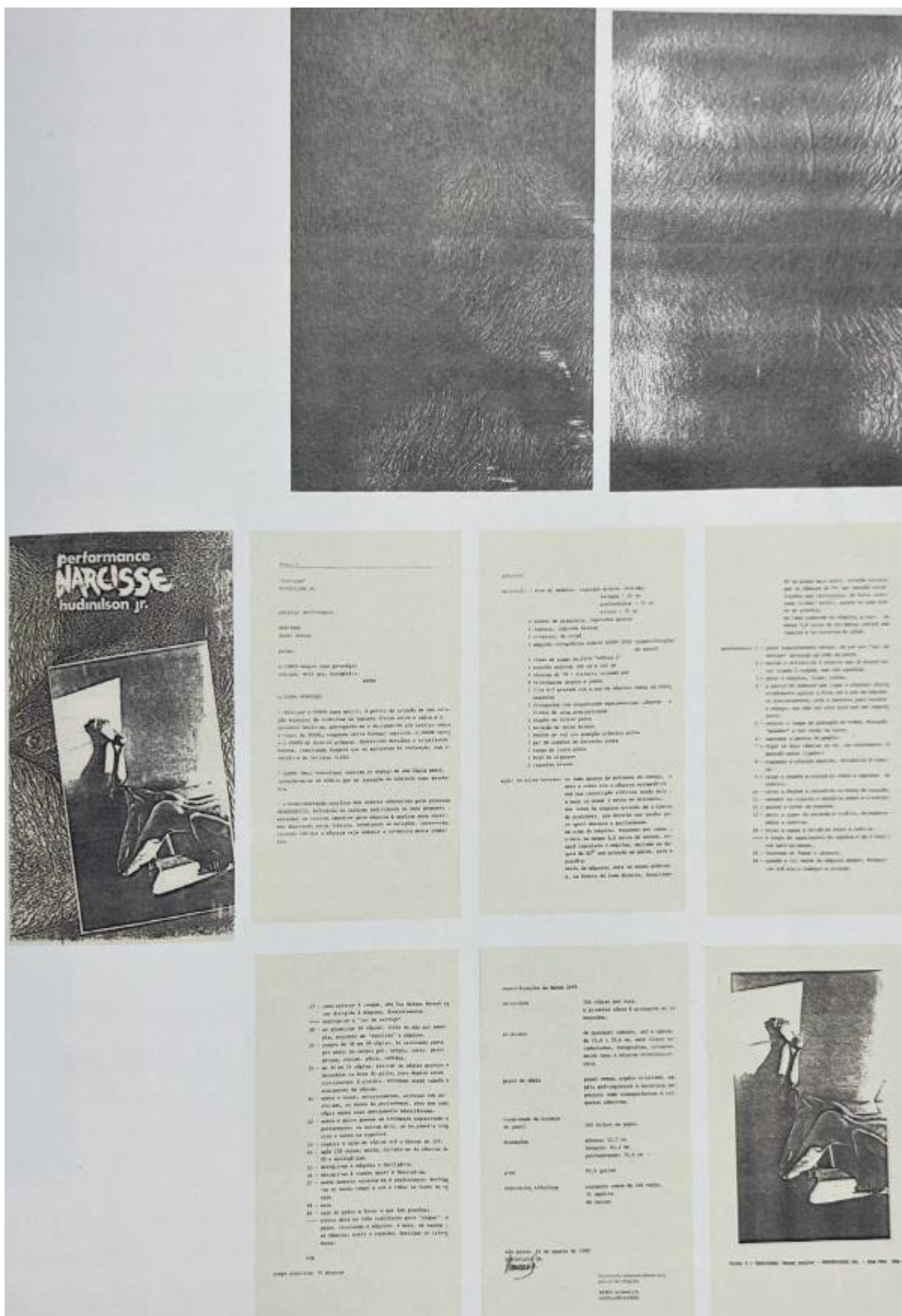
Desse modo, a leitura dessas imagens em conjunto permite perceber como nelas se articulam título, autoria, processo e registro. Elas contêm o ensaio do artista, mas também o planejamento e a formalização da obra. O próprio Hudinilson Jr. (2002 apud SANTOS, 2024, p.313) acrescenta e amplia essa ideia. Em suas palavras, comenta que o que vemos “é sempre uma obra em processo. Como eu te falei, tem essa série de roupas, que é a roupa de pele do Narciso. Tem a série de radiografias, que é a viagem para dentro do Narciso. Os *Cadernos de Referências*, por exemplo, eu acredito que vão continuar ad infinitum”.

Figura 75 - Grupo Sobreposições xerográficas. Imagem CRN01_C34_P67E68_I05.



Fonte: Do Autor (2023).

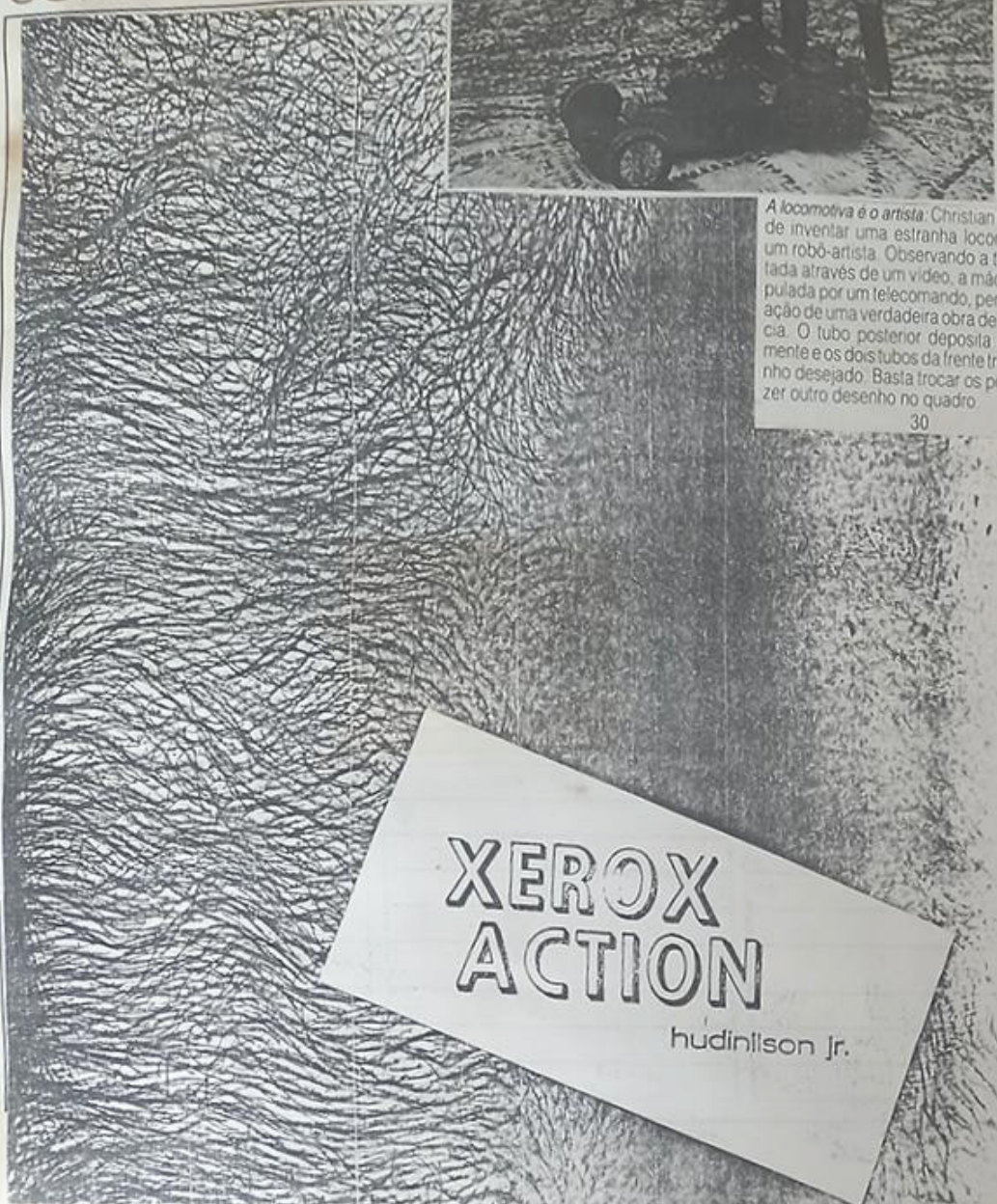
Figura 76 - Documentação da performance Narcisse, 1987.



Fonte: Resende (2016, p. 280).

Figura 77 - Caderno de Referências N°01. Página esquerda. Imagem CRN01_C38_P75E76_I07.

JUNHO 1982



Uma máquina que pinta

A locomotiva é o artista: Christian Mazet acaba de inventar uma estranha locomotiva que é um robô-artista. Observando a tela a ser pintada através de um vídeo, a máquina é manipulada por um telecomando, permitindo a criação de uma verdadeira obra de arte a distância. O tubo posterior deposita a cor diretamente e os dois tubos da frente trilham o caminho desejado. Basta trocar os pneus para fazer outro desenho no quadro.

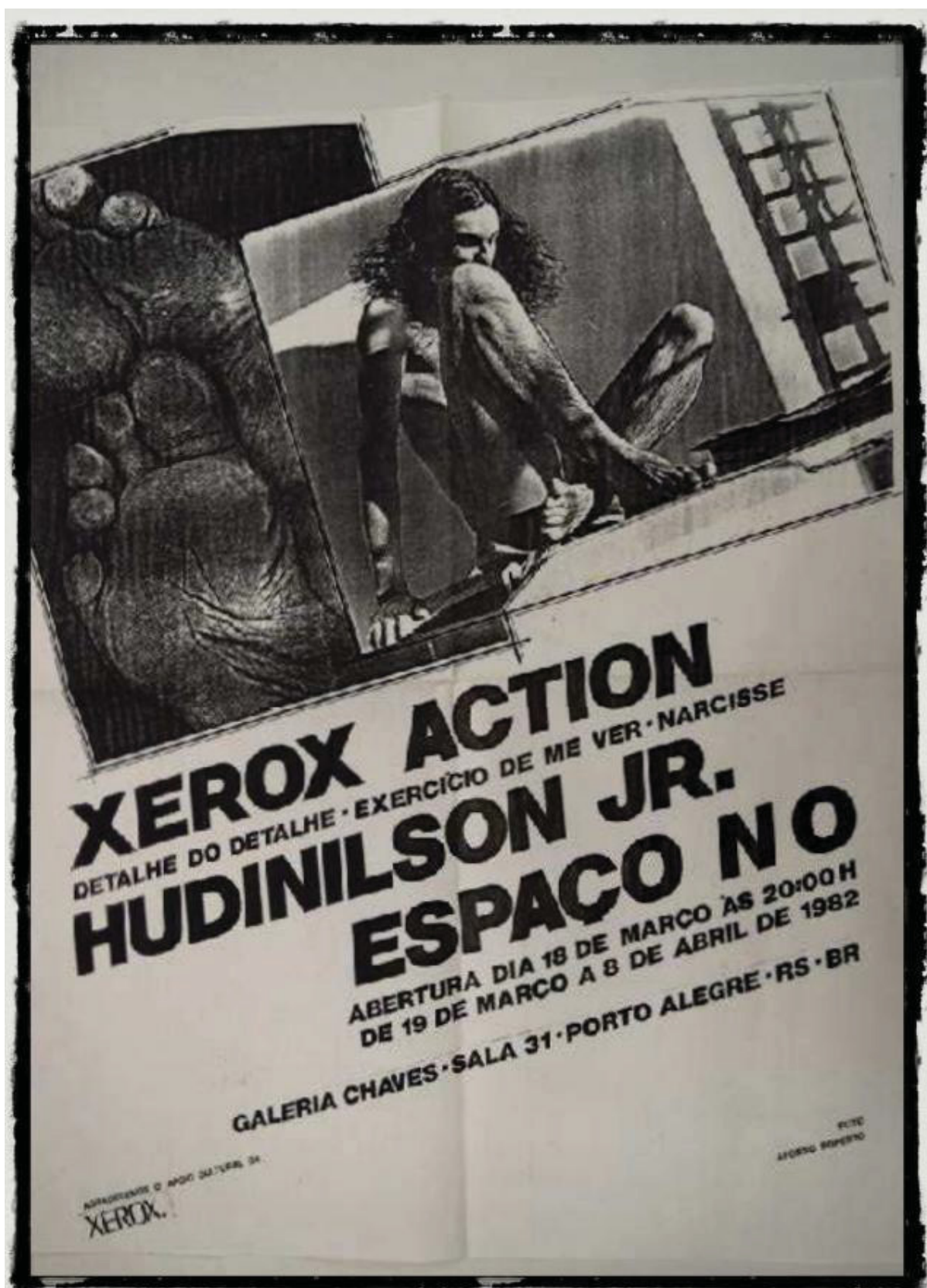
30

XEROX ACTION
Hudinilson Jr.

3	4	5	6	7	8	9	7	8	9	10	11	12	13	7	8	9	10	11	12	13	4	5	6	7	8	9	10	2	3	4	5	6	7	8	5	7	8	9	10	11	12	
10	11	12	13	14	15	16	14	15	16	17	18	19	20	14	15	16	17	18	19	20	11	12	13	14	15	16	17	9	10	11	12	13	14	15	13	14	15	16	17	18	19	
17	18	19	20	21	22	23	21	22	23	24	25	26	27	21	22	23	24	25	26	27	18	19	20	21	22	23	24	16	17	18	19	20	21	22	20	21	22	23	24	25	26	
24	25	26	27	28	29	30	28							28	29	30	31				25	26	27	28	29	30		23	24	25	26	27	28	29	27	28	29	30				
31																																										

Fonte: Do Autor (2023).

Figura 78 - Convite de exposição de Hudinilson Jr. em Porto Alegre.



Fonte: Nogueira (2015, p. 24).

Por esse caminho, o espaço da vivência, então, emerge nessas imagens como um território de sobreposições compostas pela vida cotidiana, eventos, práticas, desejos e estratégias de autocompreensão. Desse modo, o gesto de colar, registrar e manter todas as camadas visíveis não é aleatório. Há um ímpeto de explicar e dar sentido ao processo, transformar a experiência em um arquivo auto referencial. Ao mesmo tempo, essas proposições servem ao artista como espelho, como forma de ver/interpretar a si mesmo, num exercício contínuo de desconstrução e reinvenção de sua própria imagem, tal como o percurso de vida tecido em imagens.

5.6.1 *Sobreposições xerográficas: o espaço vivência nas composições do Caderno de Referências Nº01*

Ao analisar o CRN01 e, em especial, as páginas que compõem o grupo *Sobreposições xerográficas*, é como se fossemos convidados a entrar em um ateliê em movimento. Nos arranjos de Hudinilson Jr., cada colagem atua como uma pequena cena em que texto, imagem e gesto fundamentam um espaço de vivência. Em outras palavras, o artista imagina um espaço em que a memória pessoal se mistura a suas referências culturais e seus procedimentos técnicos. Por esse ângulo, ao interpretar as composições do artista, não me limitei em observar imagens, mas em acompanhar a lógica de pensamento do artista, que se revela tanto na forma em que organiza, sobrepõe e associa os elementos dentro dos seus cadernos.

Um bom caso desse processo pode ser visto na composição CRN01_C38_P75E76 (Figura 79). Na página esquerda, a imagem CRN01_C38_P75E76_I07 serve como base para dois recortes de jornais. O primeiro mostra uma espécie de carrinho mecânico percorrendo um terreno abstrato e está acompanhado de um texto informativo. Nele leio o título *A locomotiva é o artista*, que descreve a máquina inventada por Christian Mazet, informando ainda que o robô-artista é capaz de criar pinturas sobre telas, manipulado à distância. No lado direito da composição, uma imagem do grupo *Topografias do corpo*, também é sobreposta, só que em sua moldura branca, por uma imagem de macrofoto de uma pele em tratamento para rugas. Além dela, no centro, temos uma imagem, que se assemelha a um relevo ou algo similar, com um tom amarelado do tempo e um círculo de caneta vermelha, bem em seu centro.

Mesmo sem os textos explicativos, a disposição dos fragmentos conduz o olhar para relações de similaridades visuais entre as imagens. Por essa perspectiva, seja pelo trajeto da máquina sobre a tela que remete aos poros da pele logo abaixo ou às texturas e relevos que

parecem se prolongar de uma página para a outra, temos nessas páginas a criação de um campo visual contínuo, em que essa aproximação transforma a composição em uma espécie de mapa sensorial, onde a superfície, da tela ou do corpo, se torna o território de inscrição para um artista.

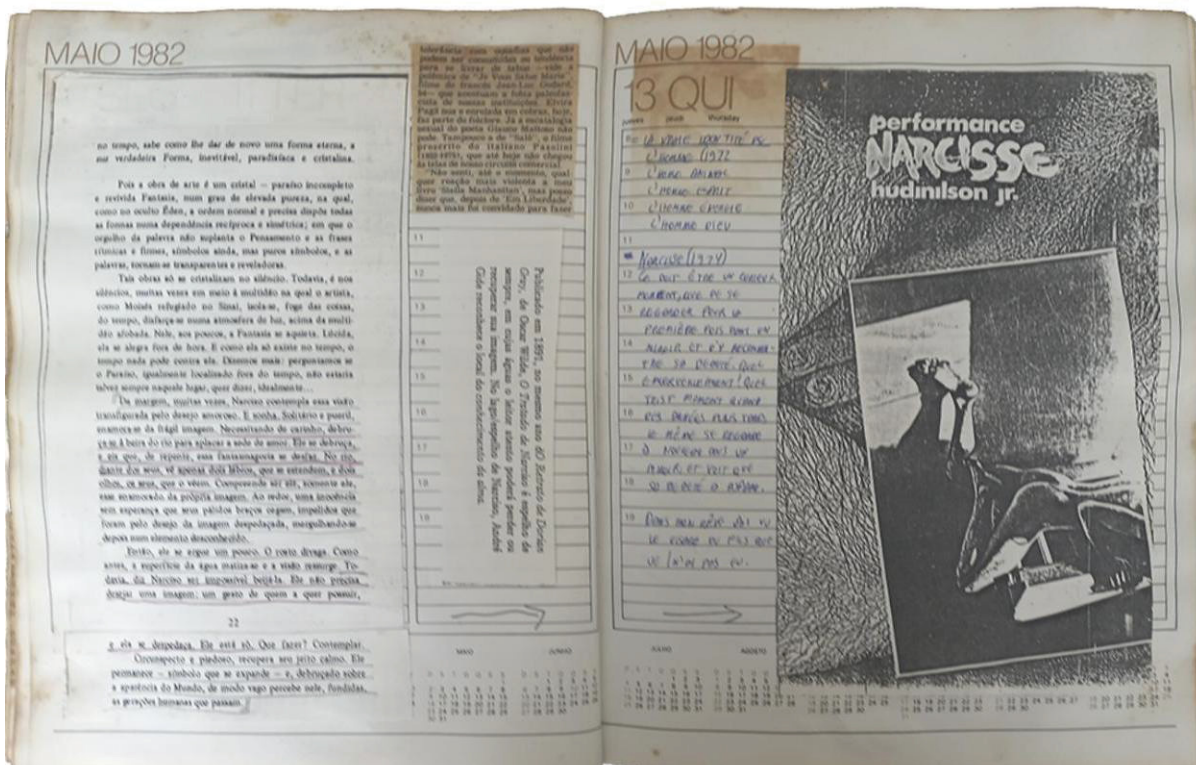
Na composição CRN01_C34_P67E68 (Figura 80), por sua vez, a organização das imagens é atravessada pela presença do mito de Narciso. À direita, uma xerografia divide a página com um texto manuscrito em francês intitulado *Narcisse 1974*. Na página oposta, um recorte informa que o *Tratado de Narciso*, de André Gide, foi publicado no mesmo ano em que *O Retrato de Dorian Gray*, em 1981. Acima, um fragmento de jornal menciona nomes como o filme *Je vous salue Marie*, do diretor Jean-Luc Godard e o poeta Glauco Mattoso, ambos já mencionados em outras partes do caderno.

Figura 79 - Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição CRN01_C38_P75E76.



Fonte: Do Autor (2023).

Figura 80 - Caderno de Referências N°01. Páginas abertas. Composição CRN01_C34_P67E68.



Fonte: Do Autor (2023).

No canto esquerdo, um trecho literário, com algumas palavras sublinhadas dizem:

Da margem, muitas vezes, Narciso contempla essa visão transfigurada pelo desejo amoroso. E sonha. Solitário e pueril, enamora-se da frágil imagem. Necessitando de carinho, debruça-se a beira do rio para aplacar a sede de amor. Ele se debruça, e ele que, de repente, essa fantasmagoria se desfaz. No rio, diante dos seus, vê apenas dois lábios, que se estendem, e dois olhos, os seus, que o vêem. Compreende ser ele, somente ele, esse enamorado da própria imagem. Ao redor, uma inocência sem esperança que seus pálidos braços cegam, impelidos que foram pelo desejo da imagem despedaçada, mergulhando-se depois num elemento desconhecido. Então, ele se ergue um pouco. O rosto divaga. Como antes, a superfície da água matiza-se e a visão ressurgue. Todavia, diz Narciso ser impossível beijá-la. Ele não precisa desejar uma imagem: um gesto de quem a quer possuir, e ela se despedaça. Ele está só. Que fazer? Contemplar. Circunspecto e piedoso, recupera seu jeito calmo. Ele permanece - símbolo que se expande - e, debruçado sobre a aparência do mundo, de modo vago permanece nele, fundidas, as gerações humanas que passam.

Esse fragmento, colado a partir das páginas 22 e 23 do livro *A volta do Filho Pródigo* (1984), de André Gide, narra o momento em que Narciso se dá conta de que o que o atrai é apenas uma imagem. A contemplação passa a ser o único caminho, uma vez que possuir o seu reflexo seria impossível. Por esse caminho, Resende (2016) complementa, quando menciona que Hudinilson Jr. parece ter compreendido que, no mito, o encanto de Narciso sempre esteve voltado para si mesmo e a flor que nasce no lugar de seu corpo é a própria solidão.

Essa interpretação encontra eco no final do *Tratado de Narciso*, quando Gide (1984) escreve:

Esse tratado talvez não seja algo necessário. A princípio bastavam alguns mitos. Depois quis-se explicar; orgulho de sacerdote que anseia revelar os mistérios, a fim de se fazer adorar - ou antes, uma simpatia vívida, esse amor apostólico que nos leva a descobrir, profanando-os, os mais secretos tesouros do templo, pois sofremos em admirá-los sozinho e gostaríamos que outros mais também os adorassem.

A leitura desse texto, inscrita nas páginas do CRN01, revela um paradoxo central, em que a produção de Hudinilson Jr. nasce do desejo de ver-se e, ao mesmo tempo, da necessidade de partilhar esse olhar. A sua obra torna-se, assim, uma estratégia contra a solidão. Vida e morte se constroem de modo relacional e a flor que surge no lugar do corpo de Narciso é também a permanência da sua imagem.

A esse respeito, Hudinilson Jr. (1983 apu Nogueira, 2016, p. 12 e 13) escreve:

Ideias que norteiam/nortearão “Xerox Action”

A diagramação, fragmentação de cada parte da imagem,
a textura, o contraste, a relação corpo/máquina
é algo que, como resultado calculado, só acontece através desta mídia

a imagem xerográfica não é a mesma que a da pintura, do desenho, da fotografia ou da gravura

cada pelo e cada poro, lido pelo jogo de espelhos, me registra, me reflete e se apresenta como um novo corpo
o eu como obra

me carinho, pelo a pelo

o corpo relacionando-se eroticamente com a máquina, que reproduz outro corpo/
detalhe do meu corpo,
em branco e preto,
em toner

a cópia da cópia e seu auto-contraste,
a redução à exaustão, e mesmo a ampliação, à redução gráfica de contornos e sombras
o voyeurismo de mim mesmo

após o contato eminentemente físico com a máquina
existe agora tão somente a relação no plano das imagens

do que foi meu corpo num primeiro momento, existe agora somente pontos, linhas
sombras e derivações
num papel ofício
imagem impressa que deve ser traduzida/tratada ao nível do sensual
a grafia sensual
voltar cada vez mais à máquina, agora com a imagem impressa;
reduzi-la, reproduzi-la ao infinito, revê-la à exaustão,
retalhá-la, dissecá-la, deturpá-la

revisitar cada imagem, trocando-a de contexto, multiplicando a forma de poder me ver;
cada imagem mantém a dualidade da face espelhada do meu corpo e a transferência gráfica da mídia

é minha mão, mas também é a cópia do detalhe que é detalhe de meu corpo
não é como se me olhasse no espelho, mas uma posição de reflexo formal sobre minhas partes/partes de um corpo/outros corpos

uma viagem ao próprio umbigo

também esta construção, a posterior de cada imagem, se faz tensa e racionalmente

o comportamento destas partes na reprodução,
os detalhes particulares (reticulares) destas reproduções,
fascinam a retina
bulinam a mente
a libido

esta representação do corpo se dá através de um veículo

contemporâneo a esse corpo
a questão de colocar-me em relação física com este equipamento paralelo às minhas
ideias
a máquina permeia a existência deste corpo

na feitura do trabalho, no momento de pensar e manipular imagens
criando “mensagens”, o autor é solitário e solidário na sua intenção

viagem a própria imagem

narcisse

Antes de finalizar esse subcapítulo, talvez seja interessante ler e refletir sobre as palavras de Hudinilson Jr. Isso porque, na concepção de trabalhos de xerografia, como *Xerox Action* ou *Narcisse*, vemos um panorama de ideias e intenções. Percebemos a partir do relato do artista que a fotocopidora tem a função do lago mítico de Narciso. Em sua própria narrativa, ele empresta seu corpo, transforma-o em matriz e deixa que a máquina o escaneie e o fragmente, para que ele possa reordenar esses módulos e criar diferentes mapas de si mesmo. Em sua versão mitológica, o espelho de Hudinilson Jr. deixa de ser um reflexo unidimensional e passa a ser uma série de impressões em papel. O olhar que se busca nessa dinâmica é o da retícula, do toner e da reprodutibilidade técnica.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei esta pesquisa, tinha em mente algumas motivações individuais, acompanhadas de temas, conceitos e categorias que pretendia explorar. Contudo, não poderia prever os deslocamentos que seriam provocados pelo encontro com o objeto empírico. O *Caderno de Referências N°01*, ao ser manipulado, folheado e investigado com atenção, exigiu que eu abandonasse certezas e adotasse uma postura mais flexível, sensível à sua materialidade e as presenças e ausências contidas em suas páginas.

Ao ponto em que aprofundava o contato com a série, fui introduzido a um universo de práticas, ritmos e sentimentos que atravessam o fazer artístico do artista. Desde os primeiros contatos, pude sentir as texturas das folhas com as mãos, os cheiros de cola ou do envelhecido das páginas e perceber com os olhos, a riqueza de detalhes que compõem esse material. Adquiri nesse processo uma sensibilidade íntima, mas também crítica e embasada. A escrita da tese aconteceu como uma resposta ao ímpeto de narrar uma experiência situada, tanto no campo analítico quanto na aproximação sensível com o objeto. Compartilho este relato, pois ao longo dos anos de investigação, busquei compreender os cadernos como suportes potentes para o estudo, atravessados por uma carga autobiográfica e engajada, marcada pela materialidade das imagens técnicas e pelo corpo, mas também como uma obra que despertou certas identificações com as minhas próprias vivências.

Durante toda pesquisa, realizei movimentos circulares. Elegi as composições dos *Cadernos de Referências* como ponto de partida e a cada conceito que articulava, retornava as páginas para aplica-los e analisa-los. Esse movimento contínuo, entre teoria e imagem, entre página e pesquisador, constituiu a dinâmica que caracteriza este trabalho. Escolhi o *Caderno de Referências N°01* como um eixo, não por acaso, mas por reconhecer nele uma condensação expressiva de operações visuais, em que a xerografia, a radiografia e a colagem estruturam um repertório singular do corpo.

A premissa de que os cadernos de Hudinilson Jr. são obras abertas, plurais e processuais se manteve ao longo da investigação e foi ampliada por meio de argumentações mais consistentes durante a escrita da tese. Diante as localizações e da diversidade de pesquisas que compõem a revisão bibliográfica, ficou evidente que tais obras não oferecem uma leitura única, mas se disponibilizam a interpretações múltiplas, oriundas de diferentes campo do saber, como a arte, a crítica cultural, os estudos de gênero e a história gráfica. Sob essa perspectiva, mais do que se inscreverem no estatuto de obras, a série funciona como

documento sobre o artista e pode ser interpretada como um arquivo polifônico, capaz de provocar debates em diversas disciplinas.

Entre os eixos de reflexão teóricos que proponho, o primeiro diz respeito ao conceito de colecionismo. Para Hudinilson Jr., suas coleções não consistem em acumulações desordenadas, mas em práticas conscientes que operam como um gesto curatorial, apropriando e deslocando fragmentos do cotidiano. Como indicam Benjamin (2009) e os estudos de Braga e Farias (2018), a atividade do colecionador implica em uma forma particular de narrar o mundo por meio do que se recorta e organiza. Nesse contexto, o artista transforma fragmentos da cultura em registros e, por meio deles, cita fontes, transporta significados e, como observa Chiarelli (2001), estabelece diálogos entre elementos de distintas origens, sem apagar seus contextos. Em outras palavras, a imagem técnica, nesse gesto de intervenção, é ao mesmo tempo preservada e desestabilizada.

O segundo ponto relevante diz respeito à relação do artista com os processos gráficos. Hudinilson Jr. mobilizava recursos como a xilogravura, o carimbo, a colagem e, principalmente, a xerografia, técnicas historicamente associadas à reprodução seriada de imagens. Em diálogo com a noção de *artemídia*, proposta por Arlindo Machado (2010), a produção do artista reconfigura esses meios, não apenas como ferramentas de expressão, mas como dispositivos que interrogam as condições de produção, consumo, circulação e recepção de imagens. Desse modo, os cadernos se tornam campos de condensação técnica, em que se sobrepõem procedimentos gráficos e práticas artísticas.

O terceiro eixo interpretativo localiza os cadernos como suporte para elaboração visual e cognitiva, próximos aos *sketchbooks*. Isso porque, enquanto registros de experimentação, eles funcionam como laboratórios em que ideias, referências e sentimentos são continuamente destacados. A ausência de linearidade temporal ou narrativa reforça a dimensão fragmentária desses objetos, cuja leitura exige uma abordagem em rede, atenta as recorrências e variações internas. Nesse sentido, cada página do caderno desempenha um módulo autônomo, mas, em conjunto, revela uma conexão complexa, que configura a coleção de imagens como um arquivo processual, em constante elaboração.

O quarto ponto reconhece a colagem como prática que amplia esse campo expressivo, ao incorporar recortes do cotidiano que inserem e expandem os cadernos no contexto da cultura de massa. As composições entre as imagens do corpo e outros elementos gráficos externos constroem narrativas híbridas, nas quais desejo e crítica social se entrelaçam. Trata-se de uma prática que insere o corpo em meio a signos culturais, propondo novas possibilidades de leitura para os regimes de visualidades em circulação.

Creio que durante meu percurso de pesquisa, tornou-se evidente a centralidade da xerografia para a produção do artista e na fundamentação narrativa do primeiro exemplar. A repetição do corpo impresso, recortado, colado, justaposto e sobreposto, constrói um território em que a imagem técnica representa o artista, mas também reinventa sua presença ao longo do contato com a obra. Por esse ângulo, a xerografia está localizada como um meio de investigação sobre o corpo, sobre visualidades e sobre suas possibilidades de duplicação e recomposição. Trata-se de uma prática que opera entre a performance e o registro, entre o gesto íntimo e a circulação pública.

Ao retornar à pergunta que motivou essa pesquisa, acerca das relações entre a xerografia e a colagem nos *Cadernos de Referências* de Hudinilson Jr., compreendo que, por meio das imagens e composições analisadas no *Caderno de Referências Nº01*, o artista constrói um posicionamento que, em determinados momentos, o insere e, em outros, o distancia do circuito artístico hegemônico. Atravessada por características dicotômicas, sua produção tanto afirma uma adesão a uma rede de práticas quanto evidencia divergências, deslocando-se para um campo dissidente, marcado pela experimentação, pelo uso de técnicas marginalizadas, por materiais efêmeros e descartáveis e por um engajamento pornográfico, político e sem censura. Desse modo, interpreto que a série ativa o corpo como superfície de resistência, ao mesmo tempo que tensiona os limites da reprodutibilidade técnica. Nesse aspecto, a cópia diz respeito a uma dualidade entre a repetição e a diferença.

Nesse caminho, acredito que o método adotado mostrou-se adequado aos objetivos da pesquisa e ao meu percurso interdisciplinar, atravessado pelos campos da arte, dos estudos da imagem e do design. Diante da multiplicidade de operações visuais e gráficas do caderno, a abordagem baseada na análise semiótica permitiu uma leitura atenta das formas de conteúdo e expressão mobilizadas no suporte. O roteiro de análise, as fichas elaboradas ao longo da pesquisa e suas devidas adaptações revelaram-se instrumentos eficazes para destacar elementos interpretativos relevantes e propor aproximações intertextuais entre as imagens e procedimentos.

Com relação ao conceito de arquivo, compreendi que os cadernos não se limitam a função de preservação. Ao contrário, eles também perturbam e incomodam. Conforme nos lembram Bellotto (2010), Gomes (1998) e Simioni (2018), os arquivos não são conjuntos neutros de documentos, eles são dispositivos de poder, construções sociais que são produzidos e podem produzir histórias e sujeitos, determinando o que será lembrado e o que será silenciado. Nesse contexto, a produção de Hudinilson Jr., que se encontra em disputa, possui a capacidade de desestabilizar hierarquias, deslocar saberes e sua leitura propõe novas formas

de narrar o corpo e a memória coletiva. A série pode ser imaginada como arquivos que não apontam para um fim, mas que permanecem em aberto, como um convite a leituras.

No que tange as imagens técnicas e as composições analisadas neste estudo, percebo que também podem ser lidas ou relacionadas a outras obras do artista, especialmente aos seus painéis de parede. Isso porque, isoladamente, as imagens ou as páginas funcionam como fragmentos, mas, quando colocadas em conjunto, formam um circuito que, mesmo sem uma linearidade formalizada, possui uma lógica própria, marcada pelo ritmo de suas justaposições de temas, formas e destaques.

Ao longo da análise do *Caderno de Referências N°01*, percebi que o artista insiste na representação e reprodução de corpos masculinos padronizados, brancos, fortes, jovens e idealizados. Embora exista uma fricção crítica, nem sempre ela se faz explícita. Ressalto essa percepção, pois senti falta de uma estratégia mais direta de questionamento a esses regimes de representação, ainda que compreenda que a ausência de suas fontes ou a repetição também possam atuar como denúncia. Acredito que talvez haja aí um desejo dividido, entre exaustão e fascínio. Em contraponto, a inserção constante do próprio corpo me sugere o ímpeto de formular outras cartografias para o corpo, menos normativas, mais abstratas, íntimas, vulneráveis e suscetíveis a imperfeição.

Concluo entendendo que o *Caderno de Referências N°01* constitui uma chave de leitura para a série e para o conjunto expressivo que compõe a poética de Hudinilson Jr. Contudo, o objeto não orbita somente sobre o artista. Por essa perspectiva, utiliza-lo como ferramenta amplia seu potencial como fonte para estudos da imagem técnica, em especial no contexto brasileiro dos anos 1980. Isso porque, essa produção desafia categorias rígidas e convida a um olhar que vá além das primeiras impressões, tal como as retículas de uma impressão que só podem ser compreendidas quando vistas de perto e de longe.

Gostaria de enfatizar que não tenho a intenção de fixar sentidos nem encerrar debates. As análises e leituras apresentadas nesta tese resultam da convergência entre um repertório específico, das limitações encontradas ao longo do caminho, das disciplinas com as quais me filio e das escolhas feitas durante toda a pesquisa. Nesse caminho, reitero ainda que optei por não estender a metodologia a toda a série, justamente para manter o rigor e a atenção aos detalhes. No entanto, vejo aqui um caminho sólido para futuras investigações que considerem outros cadernos, outras séries de imagens técnicas, bem como as demais produções de Hudinilson Jr, como os postais, os carimbos, as colagens ou as intervenções urbanas. Convém lembrar que o acesso a novos acervos, públicos ou privados, certamente trará camadas inéditas para as futuras análises.

Sugiro também, como desdobramento possível desta pesquisa, o aprofundamento do estudo sobre o circuito das mídias de massa e seus impactos na constituição do imaginário homossexual brasileiro, especialmente durante o contexto da epidemia de HIV/aids. As imagens dos cadernos podem servir como ponto de partida para refletir sobre os modos como os corpos masculinos foram representados, erotizados, silenciados ou expostos nesses meios. Essa articulação entre arte, política e sexualidade revela-se particularmente relevante diante das transformações sociais e dos discursos que marcaram o período. Além disso, considero fundamental uma investigação mais detalhada sobre as formas de consumo e circulação das mídias de massa voltadas ao mercado erótico e pornográfico no Brasil, com ênfase na produção destinada ao público gay durante a década de 1980. Compreender as dinâmicas de acesso, distribuição e recepção de imagens permitiria ampliar a leitura sobre o modo elas influenciaram subjetividades ou práticas culturais em um contexto impregnado por censuras, estigmas e moralismos.

Em suma, acredito que os cadernos, ao tensionarem os espaços da imagem, conforme propõe Mauad, oferecem contribuições relevantes para a história do design, da arte e dos estudos visuais como um todo. Eles nos fazem pensar sobre o uso, a circulação e os desvios das imagens técnicas, além de demonstrar como uma pesquisa interdisciplinar pode nos conduzir por caminhos inesperados, mas férteis.

Por fim, cabe lembrar que parte do acervo de Hudinilson Jr. ainda permanece em sua antiga casa, à espera de organização, catalogação e estudo. Assim como as imagens que colecionou ao longo da vida, esse material permanece em suspensão e a margem dos arquivos públicos. Se aproximando do mito que tanto o instigava, aquele que faz desaparecer o corpo de narciso para nascer em seu lugar uma flor, Hudinilson Jr. também se dissolve, deixando impressos sobre o papel os fragmentos de sua presença. Não como quem busca um fim, mas como quem resiste ao apagamento e insiste em permanecer

REFERÊNCIAS

- ALDANA, E. **Xerografia: copyart in Brazil, 1970-1990**. San Diego: University of San Diego, 2017.
- Alves, R. H. A. **Artes Visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades**. 2020. 446 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Insituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- BASBAUM, R. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. **Gávea**, v.6, n6, p. 39-57, 1988.
- BELLOTTO, H. L. A função social dos arquivos e patrimônio documental. In: PINHEIRO, Áurea da Paz; PELEGRINI, Sandra C.A. (orgs.). **Tempo, Memória e Patrimônio Cultural**. Teresina: EDUPI, 2010. pp. 73-85.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BIBLIOTECA NACIONAL. **Há 140 anos, aparecia o cartão postal**. Disponível em <<https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/04/ha-140-anos-aparecia-cartao-postal>>. Acesso em: 12 dez. 2021.
- BIRD, M. **100 ideias que mudaram a arte**. 1. ed. São Paulo: Editora Rosari. 2012.
- BRAGA, M. C.; FARIAS, P. **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018
- BRITO, G. M. G. **O universo das imagens técnicas e a xilogravura na sociedade midiática: um estudo de caso na perspectiva teórica de Vilém Flusser**. 2016. 100f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.
- BRUSCK, 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>
- CAMARGO, A. M. A. Arquivos pessoais são arquivos. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano 45, n. 2, p. 26-39, 2009.
- CARVALHO, F. G. C. **Memórias da xilogravura**. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica e Editora, 2010. 228p.
- CARDOSO, R. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- CARTA CAMPINAS. Disponível em

<<https://cartacampinas.com.br/2020/12/do-amor-pela-imagem-hudinilson-jr-explicito-mostra-a-pulsao-erotica-do-artista-em-77-obras/>> Acesso em: 28 de Maio de 2021

CHIARELLI, T. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, R. (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CIRILLO, J. **Arquivos de artista: questões sobre o processo de criação**. 1 Edição- Vitória: Editora UFES, 2019.

COSTA, C. T. **Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios**. ed. São Paulo: Alameda. 2006.

COSTELLA, A. F. **Xilogravuras: manual prático**. Campos de Jordão: Mantiqueira, 2003.

DAUDÉN, J. O corpo apesar. **Revista Rosa**, v. 2, n. 3, São Paulo. 2020. Disponível em <<https://revistarosa.com/2/o-corpo-apesar>> Acesso em Abr. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **José Leonilson Bezerra Dias**. 2024. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/2189-leonilson>. Acesso em Jul. 2024.

ERNAUX, A. **Os Anos**. São Paulo: Editora Fósforo, 2021.

FANINI, M. A. Julia Lopes de Almeida em cena: notas sobre seu arquivo pessoal e seu teatro inédito. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil n. 71, p. 95-114, dez. 2018.

FABRIS, A. T. Pretexto para uma intervenção. In: RAMIRO, M. (Org.). **3NÓS3: intervenções urbanas - 1979-1982**. São Paulo: UBU, 2017. p.19-22.

FARIAS, P. L., ROSSI, S. Queer Scapscape: Hudinilson Jr.'s Cadernos de Referências. **ARS**, n. 47, v. 21, p. 32-79, 2023.

FOLHA DA TARDE ILUSTRADA, São Paulo, 5 maio 1981, p.24. Arquivo: Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo.

FONSECA, J. P. Memória gráfica brasileira. **Chapon Cadernos de Design**, Pelotas, v. 2, n. 1, p. 6-24, 2021.

GARCIA, W. **Homoerotismo e imagem no Brasil**. São Paulo: U.N. Nojosa, 2004.

GILBERT, J. Legitimising Sketchbooks as a reserach tool in an academic setting. In: **International Journal of Art and Design Education**. v.17, nº03, p. 255-266, Wiltshire: NSEAD, 1998.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMES, A. C. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos pessoais. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, v. 11, p. 121-127, 1998.

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. Acesso em: 24 jan. 2024.

HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

IWASSO, V. R. Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea. **ARS - Arte, tecnologia e novas mídias**, v.8, n15, p. 36-53, 2010.

JARDIM, A. T. Universo X. In: Lemos, Beatriz. **Márcia X**. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. Edição bilíngue: português/inglês. p. 487-492.

JR., H. Xerografia: arte e uso. In; RESENDE, Ricardo. **Posição Amorosa**: Hudinilson Jr. 1ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016. p.198.

JR., H. A arte-Xerox. In; RESENDE, Ricardo. **Posição Amorosa**: Hudinilson Jr. 1ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016. p.193-194.

JR., H. Alexandre Santos entrevista Hudinilson Jr. Entrevista concedida a Alexandre Santos. **Porto Arte**, v. 28, n. 49, jul.2024.

KAC, E. O movimento de arte Pornô: a aventura de uma vanguarda dos anos 80. **ARS**. Ano 11, n. 22. 2013.

LITTING, S. V. **Reflexões sobre a apropriação de objetos na arte contemporânea**. 2015. 125 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Artes, Vitória, 2015.

MACHADO, A. **Arte e mídia**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MAIA, A. M. **Hudinilson Jr.**: Explicito. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

MAUAD, A. M. O olho da história. **Acervo da Revista do Arquivo Nacional**, v. 6, n. 1-2, jan./dez., Rio de Janeiro, 1993. p. 25-40.

MAUAD, A. M. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p.73-98.

MAUAD, A. M. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. sér. v. 13, n. 1, p.133-174, jan./jun. 2005.

MINISTÉRIO DA CULTURA. 2024. **Museu Lasar Segall**. Brasil: Ministério da Cultura, 2024. Disponível em <<https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/museu-lasar-segall>>. Acesso em 24 jan. 2024.

MIRA, M. C. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. **Cadernos Pagu**. n. 21, p. 13-38, 2003.

MORAES, M. L. **Madame Satã: o templo do underground dos anos 1980**. Florianópolis; Editora Lira, 2006.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Leonilson: agora e as oportunidades**. Disponível em <https://masp.org.br/exposicoes/leonilson-agora-e-as-oportunidades?ref=escotilha.com.br>. Acesso em: 15 de dez. 2024.

NOGUEIRA, F. **Grafias de um corpo dissidente: um tratado homoerótico suave na obra de Hudinilson Jr.**, CCSP, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/29251349/Grafias_de_um_corpo_dissidente_Um_tratado_homoe%C3%B3tico_suave_na_obra_de_Hudinilson_Jr. Acesso em abril de 2023.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Jornal da tarde (Divirta-se)**. São Paulo, 27 maio 1981, p.19.

RAMIRO, M. Apresentação. In: RAMIRO, M. (Org.). **3NÓS3: intervenções urbanas - 1979-1982**. São Paulo: UBU, 2017. p.9-17.

RESENDE, R. **Posição Amorosa: Hudinilson Jr.** 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

RODRIGUES, J. L. P. **Impressões de identidade: histórias e estórias da formação da imprensa gay no Brasil**. 2007. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

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

SANTOS, A. **A seleção do método de pesquisa: guia para pós-graduando em design e áreas afins**. Curitiba: Insight, 2018.

SANTOS, M. S. G. O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes? Uma releitura de Richard Hamilton após cinco décadas. **Ariús -Revista de Ciências Humanas e Artes**, v.20, nº2, p. 212-224, jul./dez. 2014.

SCHWARCZ, L. M. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro. v. 4, n. 2, 2014, p. 391-431.

SEIVEWRIGHT, S. **Coleção Fundamentos do design de moda: pesquisa e design**. 1º ed. Porto Alegre: Editora Bookman, 2008.

SILVA, F. R. “Era uma vez...”: uma breve história das revistas homoeróticas brasileiras. **Encontro de comunicação e mídia - Ecom**. Set. 2014. Campina Grande. PB.

SIMIONI, A. P. Mulheres, arquivos e memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, nº71, p. 19-27, dez. 2018.

SOUZA, L.; VARGAS, H. A colagem como processo criativo: da arte moderna ao motion graphics nos produtos midiáticos audiovisuais. **Revista Comunicação Midiática**, v.6, nº3, p. 51-70, set./dez. 2011.

SOUZA, M. C. **Transpanamericana: gênero e sexualidade na produção de artistas visuais**

latino-americanxs contemporânexs. 2017. 264 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

STRECKER, M. Artista bom é artista morto. **Select**, n. 18. p. 38-45. 2014.

STIGGER, V. Cadernos de Narciso. **Revista Zum**, São Paulo, n.18, p. 128-149, jun-2020.

WIGAN, M. **Pensar Visualmente**. Lenguage, ideias y técnicas para el ilustrador. España: Gustavo Gili, 2007.

APENDICE 1- ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO E EXPRESSÃO DO CADERNO DE REFERÊNCIAS Nº01

Caderno de Referências Nº01. Composição CRN01_C01_P01E02



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

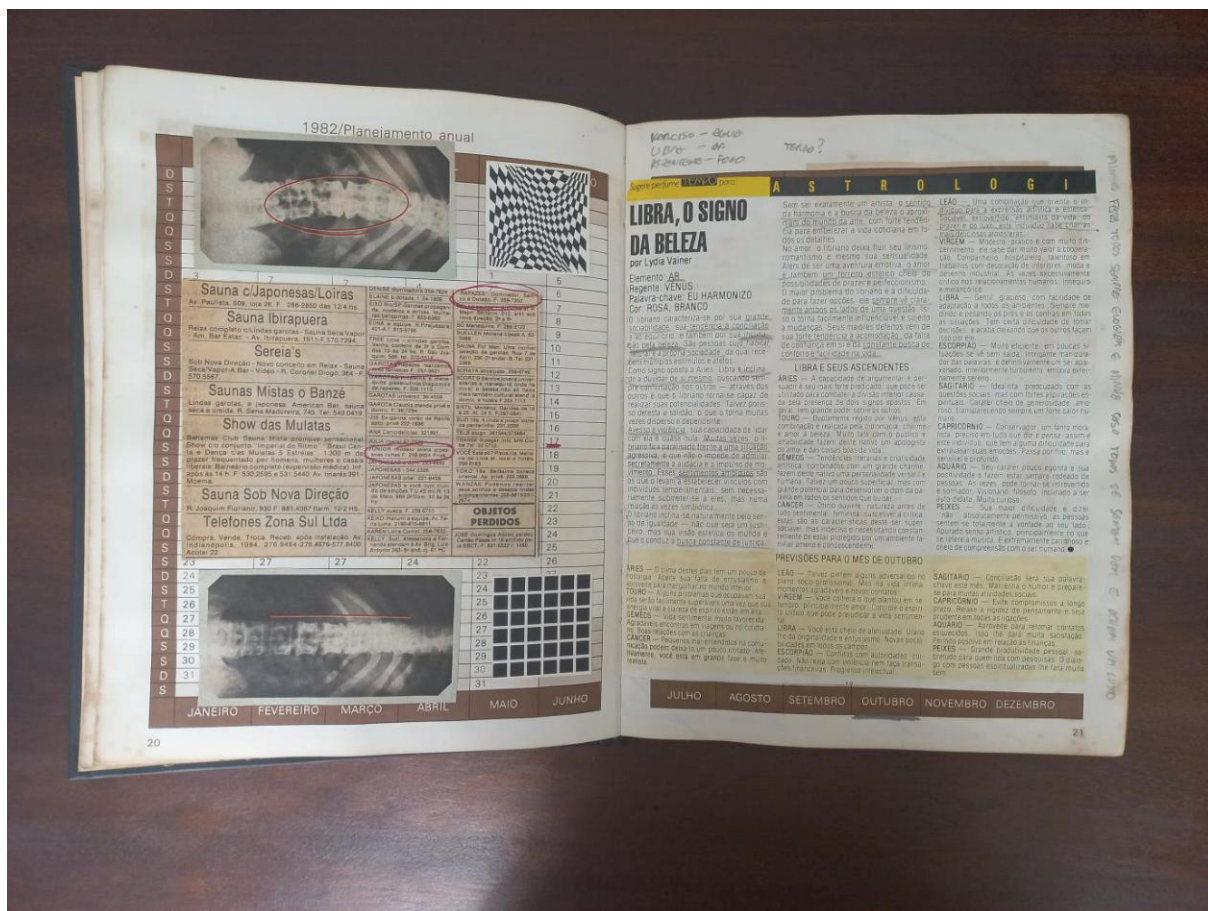
Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	01 e 02
Quantidade de elementos da composição	06
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Xerografia com o rosto do artista; Texto tridimensional (madeira) HUDINILSON JR.; Texto INTERFERÊNCIA. Página direita: Xerografia com a mão do artista; Texto OBJETO; Texto INTERFERÊNCIA; Texto DE.
Recorrências de autorretratos na composição	02
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C01_P01E02_I01: Página esquerda ● CRN01_C01_P01E02_I02: Página direita
Local Retrato nas imagens	-
Tema Retrato nas imagens	Ambas: Corpo
Pessoas Retrato nas imagens	Ambas: Hudinilson Jr.
Objetos Retrato nas imagens	-
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C01_P01E02_I01: Rosto de Hudinilson Jr. parcialmente encoberto por linhas quadriculadas. É possível visualizar com certa dificuldade um dos olhos, o nariz, a barba, os lábios fechados e, o que parecer ser, os dedos do artista nas extremidades da imagem. ● CRN01_C01_P01E02_I02: Mãos de Hudinilson Jr. sobreposta por linhas quadriculadas. A imagem apresenta um detalhe da parte central de uma das mãos, incluindo o início de quatro dedos.
Atributo da paisagem nas imagens	-
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	-
Número da Composição	CRN01_C01_P01E02

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário, etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos,	A palavra Memória, impressa na cor marrom, percorre todo o espaço das páginas do caderno

títulos, datas, linhas,etc)	em linhas paralelas e perpendiculares.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras,etc)	Sem interferência
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margens vazias.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	● CRN01_C01_P01E02_I01: M ● CRN01_C01_P01E02_I02: M
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	● CRN01_C01_P01E02_I01: Retangular e justaposto. Xerografia. ● CRN01_C01_P01E02_I02: Retangular e justaposto. Xerografia.
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	● CRN01_C01_P01E02_I01: H ● CRN01_C01_P01E02_I02: -
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C01_P01E02_I01: Página esquerda. Centro ● CRN01_C01_P01E02_I02: Página direita. Centro.
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens(Sim ou não)	Ambas: Sim
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	Ambas: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	Ambas: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	Ambas: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	Não
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C01_P01E02

Caderno de Referências N°01. Composição CRN01_C12_P23E24



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

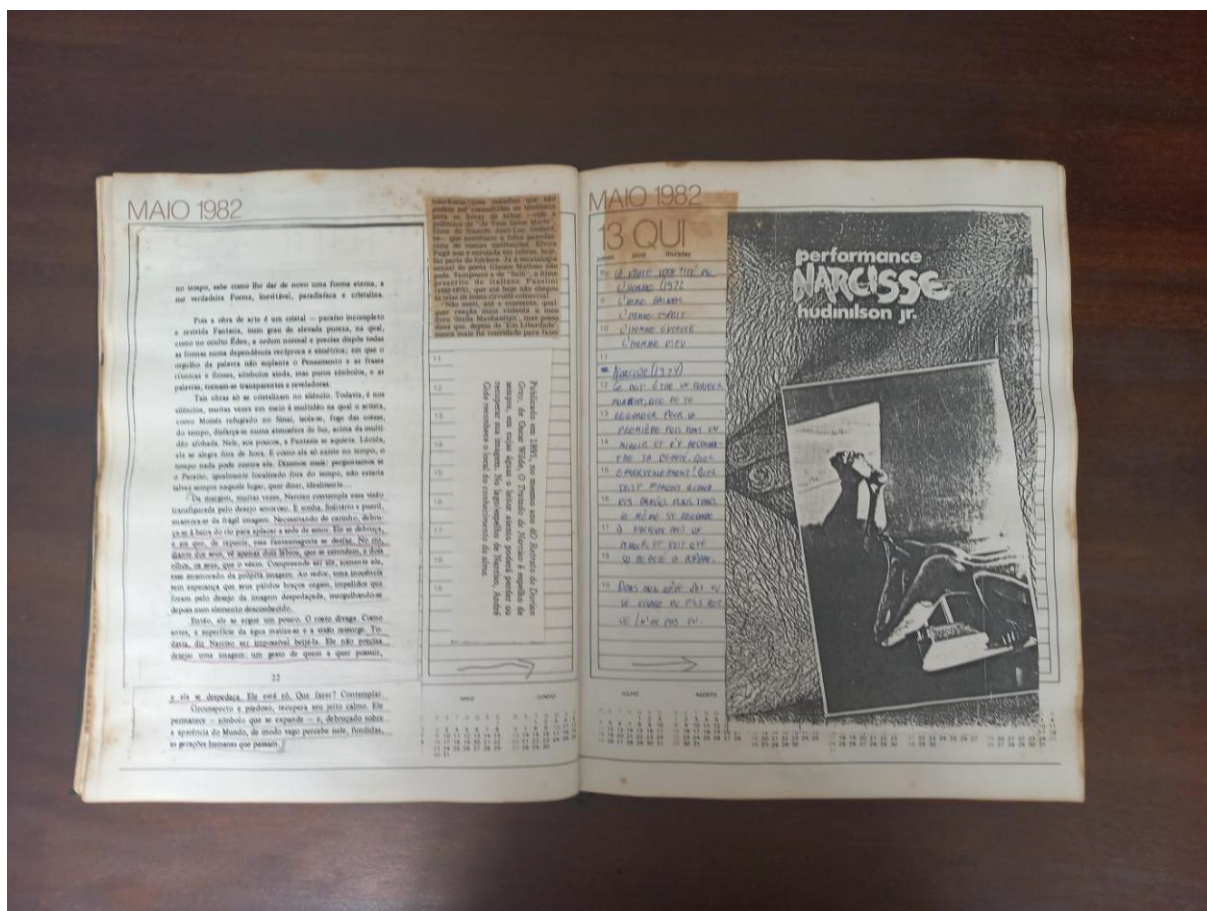
Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Total de páginas do <i>Caderno de Referências</i>	214
Páginas da composição (Nº)	23 e 24
Quantidade de elementos da composição	06
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Duas imagens de raio-X; Duas imagens de ilusão de óptica; Texto de jornal classificados. Página direita: Texto astrologia.
Recorrências de autorretratos na composição	02
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C12_P23E24_I03: Página esquerda, superior. ● CRN01_C12_P23E24_I04: Página esquerda, inferior.
Local Retrato nas imagens	-
Tema Retrato nas imagens	Ambas: Corpo
Pessoas Retrataradas nas imagens	Ambas: Hudinilson Jr.
Objetos Retratarados nas imagens	-
Atributos das pessoas nas imagens	Ambas: Imagens de raio-X da coluna vertebral.
Atributo da paisagem nas imagens	-
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	-
Número da Composição	CRN01_C12_P23E24

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário, etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas, etc)	Na parte superior, há quadro de demarcação marrom, que separa o cabeçalho, onde constam o título 1982/Planejamento anual. Há também linhas horizontais com numeração e espaçamento para anotações. Na lateral esquerda, da página esquerda, consta a primeira letra de cada dia da semana, dentro do mesmo quadro marrom. Na parte inferior da folha, encontram-se os nomes reduzidos de todos os meses do ano.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, etc)	Página esquerda: A CRN01_C12_P23E24_I03 contém um círculo de caneta (vermelha) e a

dobras,etc)	CRN01_C12_P23E24_I04 e contém uma linha de destaque com caneta (vermelha); O texto contendo classificados possui três círculos de caneta (vermelha); O número 17 na agenda também está sublinhando com caneta (vermelha). Página direita: O texto astrológico encontra-se repleto de destaques sublinhados com lápis (preto); Na página, em sua extremidade superior e margem direita, também constam textos com lápis (preto).
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margem vazias
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	Ambas: P
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	Ambas em formato retangular e justapostas as outras imagens. Raio-X.
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	Ambas: H
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C12_P23E24_I03: Página esquerda. Margem superior. ● CRN01_C12_P23E24_I04: Página esquerda. Margem inferior
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens(Sim ou não)	Ambas: Sim
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	Ambas: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	Ambas: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	Ambas: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	Ambas: Sim. Presença de papel branco com cantoneiras em todos os cantos.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C12_P23E24

Caderno de Referências N°01. Composição CRN01_C34_P67E68



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	67 e 68
Quantidade de elementos da composição	05
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Três recortes de texto (provavelmente de livros); Texto com recorte de jornal; Página direita: Folha contendo duas imagem xerográficas sobrepostas, uma com o registro da performance Exercício de Me ver e outra com detalhe do corpo do artista e o título Performance Narcisse Hudinilson Jr.
Recorrências de autorretratos na composição	01
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C34_P67E68_I05: Página direita
Local Retrato nas imagens	● CRN01_C34_P67E68_I05: Primeiro plano - Ambiente interno
Tema Retrato nas imagens	● CRN01_C34_P67E68_I05: Corpo e fotocopiadora. Registro de performance
Pessoas Retrato nas imagens	● CRN01_C34_P67E68_I05: Hudinilson Jr.
Objetos Retrato nas imagens	● CRN01_C34_P67E68_I05: Primeiro plano - Fotocopiadora
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C34_P67E68_I05: Hudinilson Jr. é fotografado do pescoço aos pés. Encontra-se deitado de bruços e nu sobre uma fotocopiadora.
Atributo da paisagem nas imagens	● CRN01_C34_P67E68_I05: É possível visualizar apenas uma luz, que parece entrar pela janela e que bate de maneira marcante nas paredes, no corpo e na fotocopiadora.
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	● CRN01_C34_P67E68_I05: Primeiro plano - Dia
Número da Composição	CRN01_C34_P67E68

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário, etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas, etc)	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e ano. Na parte inferior da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de uma linha de

	demarcação inferior. Na página direita. o dia da semana aparece em destaque, abreviado em português, acompanhado das versões em inglês, espanhol e francês, em corpo menor.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição.
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras, etc)	Página esquerda: Dois dos três textos de livros estão sublinhados com caneta (vermelha) e um deles com lápis (preto). Página direita: Texto com caneta (azul), diretamente na página, canto esquerdo da folha. Duas setas com lápis (preto), cada uma em uma página, apontam do sentido esquerdo para direito.
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margens vazias.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	● CRN01_C34_P67E68_I05: G
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	● CRN01_C34_P67E68_I05: Retangular. Justaposto. Xerografia.
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	● CRN01_C34_P67E68_I05: V
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C34_P67E68_I05: Página direita. Centro.
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	● CRN01_C34_P67E68_I05: Sim
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	● CRN01_C34_P67E68_I05: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	● CRN01_C34_P67E68_I05: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	● CRN01_C34_P67E68_I05: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	Não
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C34_P67E68

Caderno de Referências N°01. Composição CRN01_C37_P73E74



ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	73 e 74
Quantidade de elementos da composição	07
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Texto obituário; Texto com o título Especificações da XEROX 2600; Imagem PB do cantor David Bowie, 1972. Página Direita: Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver e texto com o título Termo 2; Três imagens de piscinas.
Recorrências de autorretratos na composição	01
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C37_P73E74_I06: Página direita.
Local Retrato nas imagens	● CRN01_C37_P73E74_I06: Ambiente interno
Tema Retrato nas imagens	● CRN01_C37_P73E74_I06: Corpo e fotocopadora. Registro de performance
Pessoas Retrataradas nas imagens	● CRN01_C37_P73E74_I06: Hudinilson Jr.
Objetos Retratarados nas imagens	● CRN01_C37_P73E74_I06: Fotocopadora
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C37_P73E74_I06: Hudinilson Jr. é fotografado do pescoço aos pés. Encontra-se deitado de bruços e nu sobre uma fotocopadora.
Atributo da paisagem nas imagens	● CRN01_C37_P73E74_I06: É possível visualizar apenas uma luz, que parece entrar pela janela e que bate de maneira marcante nas paredes, corpo e fotocopadora.
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	● CRN01_C37_P73E74_I06: Dia
Número da Composição	CRN01_C37_P73E74

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário, etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas, etc)	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e ano. O dia da semana aparece em destaque, abreviado em português, acompanhado das versões em inglês, espanhol e francês, em corpo menor. Abaixo, há linhas horizontais com

	espaçamento para anotações, localizadas no lado direito das páginas. Na parte inferior da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de uma linha de demarcação inferior.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras, etc)	Anotações nos cantos direitos de ambas as páginas, escritas com caneta nas cores vermelho, verde, laranja e preto. Sobre elas, linhas perpendiculares, com caneta na cor azul, rasuram os escritos. Duas setas, feitas com lápis preto, apontam da esquerda para direita. Uma delas no centro inferior da página esquerda e outra no canto direito da página direita.
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Com pouco espaço nas margens.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	● CRN01_C37_P73E74_I06: M
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	● CRN01_C37_P73E74_I06: Retangular. Justaposto e sobreposto. Xerografia
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	● CRN01_C37_P73E74_I06: V
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C37_P73E74_I06: Página direita. Centro.
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	● CRN01_C37_P73E74_I06: Sim
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	● CRN01_C37_P73E74_I06: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	● CRN01_C37_P73E74_I06: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	● CRN01_C37_P73E74_I06: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	● CRN01_C37_P73E74_I06: Sim. A foto do artista aparece no centro de uma folha de papel que funciona como moldura. Além disso, apresenta linhas próximas ao seu contorno.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C37_P73E74

Caderno de Referências N°01. Composição CRN01_C38_P75E76



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO	
Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	75 e 76
Quantidade de elementos da composição	06
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Xerografia com detalhe do corpo do artista; Imagem acompanhada de legenda Uma máquina que pinta; Texto de jornal com o título A locomotiva é o artista; Página direita: Xerografia com detalhe do corpo do artista; Imagem ilustrativa de um detalhe da pele após tratamento para rugas; Imagem bastrata PB com interferência manual.
Recorrências de autorretratos na composição	02
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C38_P75E76_I07: Página esquerda ● CRN01_C38_P75E76_I08: Página direita
Local Retrato nas imagens	-
Tema Retrato nas imagens	Ambas: Corpo
Pessoas Retrataradas nas imagens	Ambas: Hudinilson Jr.
Objetos Retratarados nas imagens	-
Atributos das pessoas nas imagens	Ambas: Representação de detalhe da pele, com foco na texturas dos pelos e poros.
Atributo da paisagem nas imagens	-
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	-
Número da Composição	CRN01_C38_P75E76

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO	
Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. - <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário,etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas,etc)	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e ano. Há também linhas horizontais com espaçamento para anotações, localizadas no lado direito das páginas. Na parte inferior da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de uma linha de demarcação inferior.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras,	Duas setas, feitas com lápis preto, apontam da esquerda para direita. Ambas no centro inferior

dobras,etc)	da pagina esquerda e direita. No centro da imagem na página direita consta um circulo de caneta vermelha.
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margens vazias.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	Ambas: G
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	Ambas: Retangular, justaposto e sobreposto. Xerografia
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	-
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C38_P75E76_I07: Página direita. Centro. ● CRN01_C38_P75E76_I08: Página esquerda. Centro
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	Ambas: S
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	Ambas: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	Ambas: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	Ambas: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	● CRN01_C38_P75E76_I07: Não. ● CRN01_C38_P75E76_I08: Sim. A foto do artista aparece no centro de uma folha de papel que funciona como moldura.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C38_P75E76

Caderno de Referências N°01. Composição CRN01_C39_P77E78



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

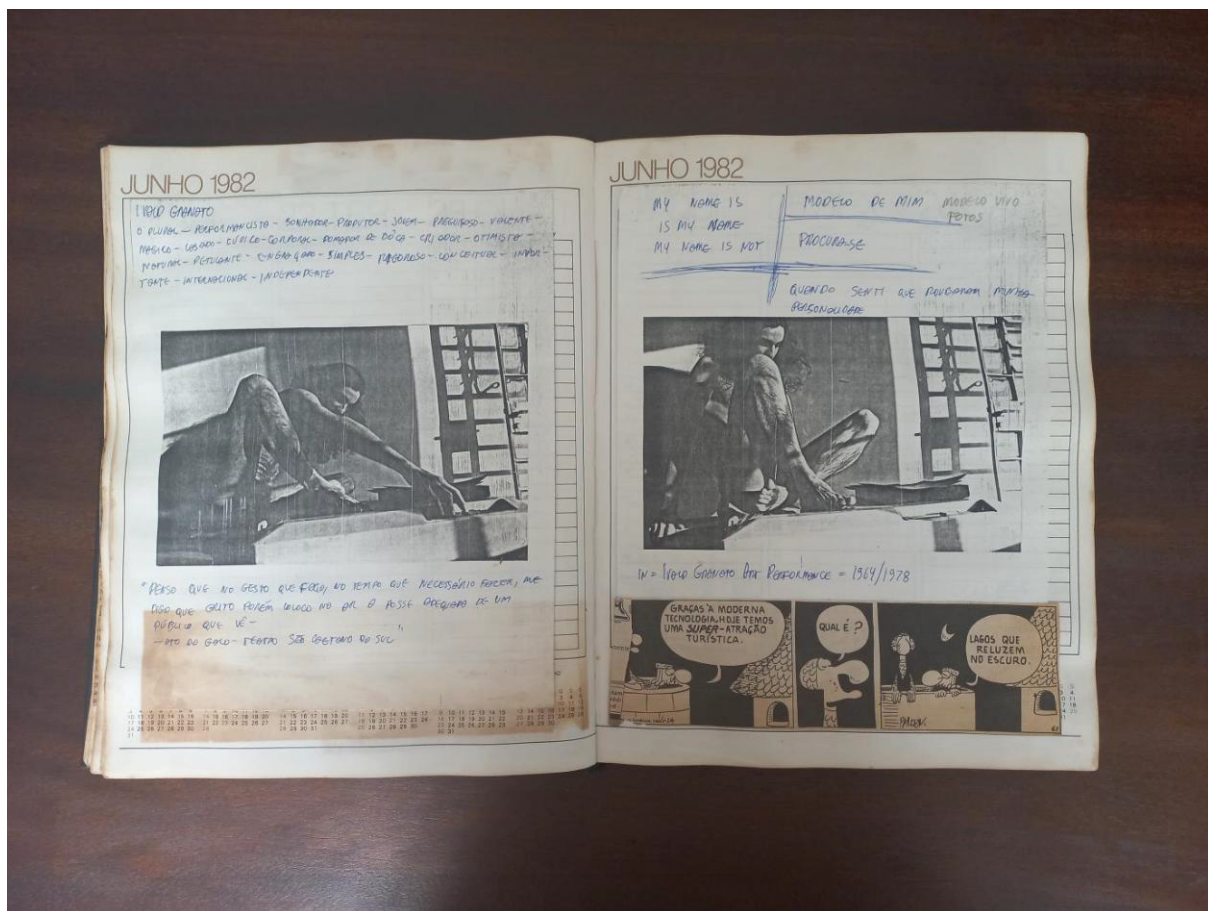
Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	77 e 78
Quantidade de elementos da composição	08
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Imagem fotográfica de paisagem; Imagem abstrata; Imagem ilustração; Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver. Página direita: Imagem fotográfica de paisagem; Imagem fotográfica de paisagem; Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver; Texto com o título A mulher do repolho.
Recorrências de autorretratos na composição	02
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C39_P77E78_I09: Página esquerda. ● CRN01_C39_P77E78_I10: Página direita
Local Retrato nas imagens	Ambas: Ambiente interno
Tema Retrato nas imagens	Ambas: Corpo e fotocopiadora. Registro de performance.
Pessoas Retratadas nas imagens	Ambas: Hudinilson Jr.
Objetos Retratos nas imagens	Ambas: Fotocopiadora. Porta/janela.
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C39_P77E78_I09: Hudinilson Jr. é fotografado de perfil. É possível identificar parte do torso e cabelos. ● CRN01_C39_P77E78_I10: Hudinilson Jr. é fotografado de corpo inteiro. Encontra-se sentado e nu sobre uma fotocopiadora.
Atributo da paisagem nas imagens	● CRN01_C39_P77E78_I09: - ● CRN01_C39_P77E78_I10: É possível visualizar apenas uma luz, que parece entrar pela porta/janela e que bate de maneira marcante nas paredes, no corpo e na fotocopiadora.
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	Ambas: Dia
Número da Composição	CRN01_C39_P77E78

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário, etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)

Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas, etc)	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e ano. Há também linhas horizontais com espaçamento para anotações, localizadas no lado direito das páginas. Na parte inferior da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de uma linha de demarcação inferior.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras, etc)	Duas setas, feitas com lápis preto, apontam da esquerda para direita. Ambas no canto superior das páginas esquerda e direita.
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Com pouco espaço nas margens.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	Ambas: M
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	Ambas: Retangular. Justaposto e sobrepoto. Central.
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	Ambas: H
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C39_P77E78_I09: Página esquerda. Centro ● CRN01_C39_P77E78_I10: Página Direita. Centro.
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	Ambas: Sim
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	Ambas: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	Ambas: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	Ambas: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	Ambas: Sim. A foto do artista aparece no centro de uma folha de papel que funciona como moldura.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C39_P77E78

Caderno de Referências N°01. Composição CRN01_C40_P79E80



Fonte: Do autor (2023)

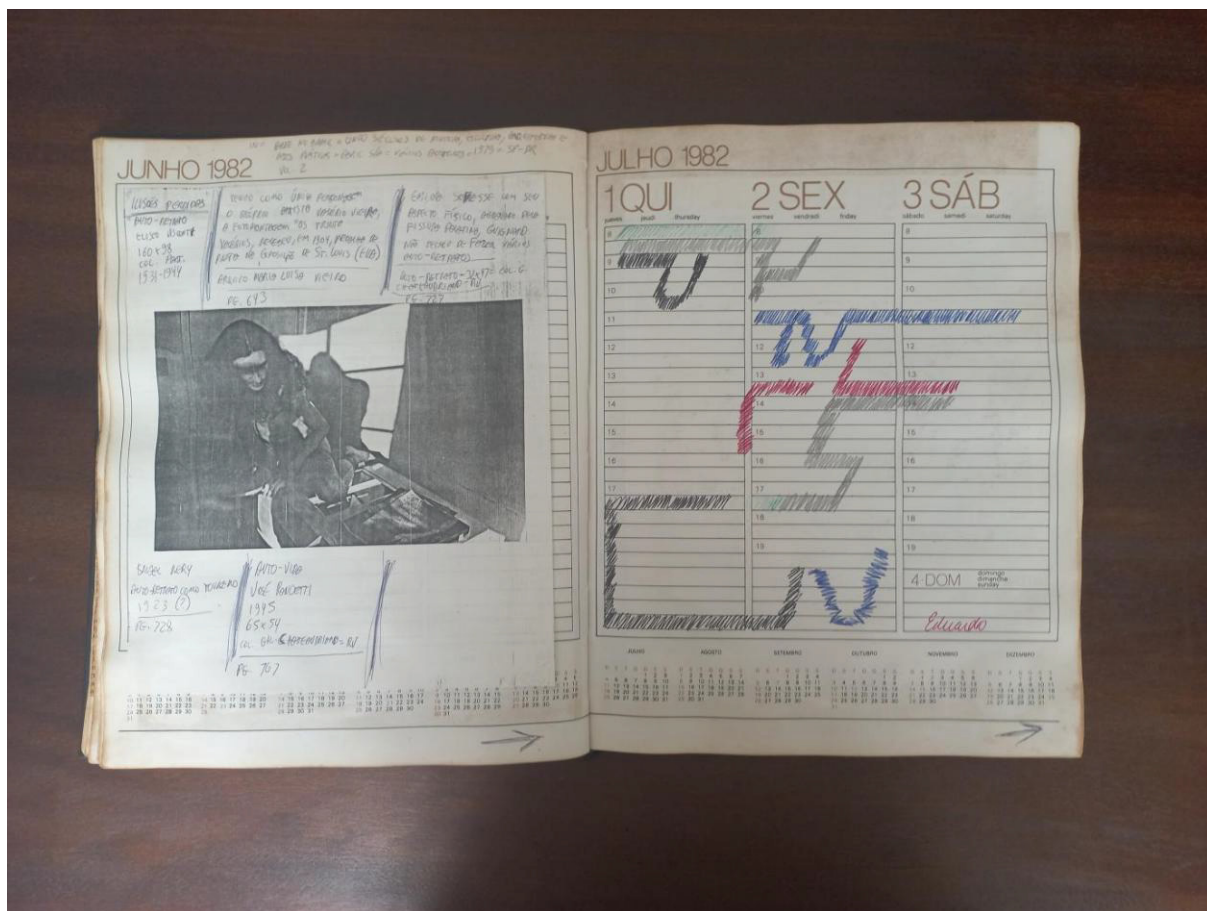
ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	79 e 80
Quantidade de elementos da composição	03
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver e anotações de caneta. Página direita: Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver e anotações de caneta; Imagem de jornal com quadrinhos humorístico.
Recorrências de autorretratos na composição	02
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C40_P79E80_I11: Página esquerda ● CRN01_C40_P79E80_I12: Página direita
Local Retrato nas imagens	Ambas: Ambiente interno
Tema Retrato nas imagens	Ambas: Corpo e fotocopiadora. Registro de performance.
Pessoas Retrataradas nas imagens	Ambas: Hudinilson Jr.
Objetos Retratarados nas imagens	Ambas: Fotocopiadora.
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C40_P79E80_I11: Hudinilson Jr. é fotografado de corpo inteiro. Encontra-se sentado e nu sobre uma fotocopiadora. ● CRN01_C40_P79E80_I12: Hudinilson Jr. é fotografado de corpo inteiro, porém o ângulo da imagem corta uma parte de sua cabeça. Encontra-se sentado e nu sobre uma fotocopiadora.
Atributo da paisagem nas imagens	Ambas: É possível visualizar apenas uma luz, que parece entrar pela porta/janela e que bate de maneira marcante nas paredes, no corpo e na fotocopiadora.
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	Dia
Número da Composição	CRN01_C40_P79E80

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário, etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos,	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e

títulos, datas, linhas,etc)	ano. Há também linhas horizontais com espaçamento para anotações, localizadas no lado direito das páginas. Na parte inferior da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de uma linha de demarcação inferior.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras,etc)	Nas duas folhas coladas na composição são preenchidas, nas extremidades superior e inferior, com anotações de caneta azul. A página direita consta ainda com anotações feitas com lápis preto.
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margens vazias.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	Ambas: M
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	● CRN01_C40_P79E80_I11: Retangular. Justaposto. Central. ● CRN01_C40_P79E80_I12: Retangular. Justaposto e sobreposto. Central:
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	Ambas: Central
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C40_P79E80_I11: Página esquerda. Centro ● CRN01_C40_P79E80_I12: Página direita. Centro.
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	Ambas: S
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	Ambas: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	Ambas: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	Ambas: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	Ambas: Sim. A foto do artista aparece no centro de uma folha de papel que funciona como moldura.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C40_P79E80



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	81 e 82
Quantidade de elementos da composição	01
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver e anotações de caneta escura.
Recorrências de autorretratos na composição	01
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C41_P81E82_I13: Página esquerda
Local Retrato nas imagens	● CRN01_C41_P81E82_I13: Ambiente interno
Tema Retrato nas imagens	● CRN01_C41_P81E82_I13: Corpo e fotocopadora. Registro de performance.
Pessoas Retrato nas imagens	● CRN01_C41_P81E82_I13: Hudinilson Jr.
Objetos Retrato nas imagens	● CRN01_C41_P81E82_I13: Fotocopadora
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C41_P81E82_I13: Hudinilson Jr. é fotografado de corpo inteiro. Encontra-se sentado sobre seus joelhos e nu sobre uma fotocopadora.
Atributo da paisagem nas imagens	● CRN01_C41_P81E82_I13: É possível visualizar apenas uma luz, que parece entrar pela porta/janela e que bate de maneira marcante nas paredes, no corpo e na fotocopadora.
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	● CRN01_C41_P81E82_I13: Dia
Número da Composição	CRN01_C41_P81E82

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. - <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário,etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas,etc)	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e ano. Na página direita, três dias da semana aparecem em destaque, abreviado em português, acompanhado das versões em inglês, espanhol e francês, em corpo menor. Abaixo, há linhas horizontais com espaçamento para anotações. Na parte inferior da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de uma

	linha de demarcação inferior.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	-
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras, etc)	A folha colada na composição é preenchida, nas extremidades superior e inferior, com anotações de caneta escura (azul ou preta). A página direita consta ainda com anotações feitas com lápis preto. Na extremidade superior da página esquerda consta ainda anotações de lápis preto. Na página direita linhas feitas com caneta (azul, verde, preta e vermelho) e lápis (preto) formam padrões que parecem letras e números. NO canto inferior direito, o nome Eduardo. Por fim, ambas páginas apresentam uma seta na direção esquerda para direita feitas de lápis.
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margem esquerda e folha direita vazias.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	● CRN01_C41_P81E82_I13: M
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	● CRN01_C41_P81E82_I13: Retangular. Central.
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	● CRN01_C41_P81E82_I13: H
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C41_P81E82_I13: Página esquerda. Centro
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	● CRN01_C41_P81E82_I13: S
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	● CRN01_C41_P81E82_I13: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	● CRN01_C41_P81E82_I13: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	● CRN01_C41_P81E82_I13: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	● CRN01_C41_P81E82_I13: Sim. A foto do artista aparece no centro de uma folha de papel que funciona como moldura.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C41_P81E82

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	83 e 84
Quantidade de elementos da composição	07
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver, anotações de caneta e lápis e rasuras. Página direita: Texto nasce uma estrela; Imagem detalhe de torso; Imagem relação sexual; Imagem de homem atrás das grades; Imagem ilustração.
Recorrências de autorretratos na composição	01
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C42_P83E84_I14: Página esquerda
Local Retrato nas imagens	● CRN01_C42_P83E84_I14: Ambiente interno
Tema Retrato nas imagens	● CRN01_C42_P83E84_I14: Corpo e fotocopadora. Registro de performance.
Pessoas Retrataradas nas imagens	● CRN01_C42_P83E84_I14: Hudinilson Jr.
Objetos Retratarados nas imagens	● CRN01_C42_P83E84_I14: Fotocopadora
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C42_P83E84_I14: Hudinilson Jr. é fotografado de corpo inteiro. Encontra-se sentado e nu sobre uma fotocopadora. Parte de seus glúteos são cortados pelo enquadramento.
Atributo da paisagem nas imagens	● CRN01_C42_P83E84_I14: É possível visualizar apenas uma luz, que parece entrar pela porta/janela e que bate de maneira marcante nas paredes, no corpo e na fotocopadora.
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	● CRN01_C42_P83E84_I14: Dia
Número da Composição	CRN01_C42_P83E84

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário,etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas,etc)	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e ano. Há também linhas horizontais com espaçamento para anotações. Na parte inferior

	da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de uma linha de demarcação inferior.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras, etc)	Página esquerda: A folha colada na composição é preenchida, nas extremidades superior e inferior, com anotações de caneta (vermelha) e lápis (preto). Linhas paralelas de caneta azul, rasuram as anotações de lápis. As anotações em vermelho também são feitas na folha do caderno. Página direita: Anotação de caneta (preta) no centro da folha.
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margens vazias.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	● CRN01_C42_P83E84_I14: M
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	● CRN01_C42_P83E84_I14: Retangular. Justaposto. Central
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	● CRN01_C42_P83E84_I14: V
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C42_P83E84_I14: Página esquerda. Centro
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	● CRN01_C42_P83E84_I14: S
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	● CRN01_C42_P83E84_I14: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	● CRN01_C42_P83E84_I14: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	● CRN01_C42_P83E84_I14: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	● CRN01_C42_P83E84_I14: Sim. A foto do artista aparece no centro de uma folha de papel que funciona como moldura.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C42_P83E84

Caderno de Referências N°01. Composição CRN01_C43_P85E86



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	85 e 86
Quantidade de elementos da composição	08
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Imagem fotográfica de insinuação sexual; Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver e anotações de caneta; Texto com endereço da USP. Página direita: Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver e anotações de caneta; Quatro imagens fotográficas do pênis.
Recorrências de autorretratos na composição	02
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C43_P85E86_I15: Página esquerda ● CRN01_C43_P85E86_I16: Página direita
Local Retrato nas imagens	Ambas: Ambiente interno
Tema Retrato nas imagens	Ambas: Corpo e fotocopadora. Registro de performance.
Pessoas Retrataradas nas imagens	Ambas: Hudinilson Jr.
Objetos Retratarados nas imagens	Ambas: Fotocopadora
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C43_P85E86_I15: Hudinilson Jr. é fotografado de corpo inteiro. Encontra-se sentado e nu sobre uma fotocopadora. Parte de seus glúteos são cortados pelo enquadramento. ● CRN01_C43_P85E86_I16: Hudinilson Jr. é fotografado de corpo inteiro. Encontra-se sentado e nu sobre uma fotocopadora.
Atributo da paisagem nas imagens	Ambas: É possível visualizar apenas uma luz, que parece entrar pela porta/janela e que bate de maneira marcante nas paredes, no corpo e na fotocopadora.
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	Ambas: Dia
Número da Composição	CRN01_C43_P85E86

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário,etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)

Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas, etc)	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e ano. Há também linhas horizontais com espaçamento para anotações. Na parte inferior da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de uma linha de demarcação inferior.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras, etc)	Página esquerda: A folha colada na composição é preenchida, nas extremidades esquerda e direita, com anotações de caneta (verde). A imagem na parte inferior possui uma anotação com caneta (preta). Página direita: folha colada na composição é preenchida, nas extremidades esquerda e direita, com anotações de caneta (verde).
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margens vazias.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	Ambas: M
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	Ambas: Retangular. Justaposto e sobreposto. Central
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	Ambas: V
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C43_P85E86_I15: Página esquerda. Centro ● CRN01_C43_P85E86_I16: Página direita. Centro.
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	Ambas: S
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	Ambas: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	Ambas: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	Ambas: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	Ambas: Sim. A foto do artista aparece no centro de uma folha de papel que funciona como moldura.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C43_P85E86

Caderno de Referências N°01. Composição CRN01_C44_P87E88



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	87 e 88
Quantidade de elementos da composição	13
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Texto sob o título Hudinilson Jr. - 1984 - Action; Texto recorte de jornal sob título loucas Notícias; Imagem e texto recorte de jornal sob título Sangue e lágrimas. Página direita: Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver e anotações de caneta; Três imagens fotográficas do pênis; Seis imagens gráficas idênticas sob o título Free super bônus
Recorrências de autorretratos na composição	01
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C44_P87E88_I17: Página direita
Local Retrato nas imagens	● CRN01_C44_P87E88_I17: Ambiente interno
Tema Retrato nas imagens	● CRN01_C44_P87E88_I17: Corpo e fotocopadora. Registro de performance.
Pessoas Retrato nas imagens	● CRN01_C44_P87E88_I17: Hudinilson Jr.
Objetos Retrato nas imagens	● CRN01_C44_P87E88_I17: Fotocopadora
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C44_P87E88_I17: Hudinilson Jr. é fotografado de corpo inteiro. Encontra-se sentado e nu sobre uma fotocopadora.
Atributo da paisagem nas imagens	● CRN01_C44_P87E88_I17: É possível visualizar apenas uma luz, que parece entrar pela porta/janela e que bate de maneira marcante nas paredes, no corpo e na fotocopadora.
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	● CRN01_C44_P87E88_I17: Dia
Número da Composição	CRN01_C44_P87E88

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. - <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário, etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas, etc)	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e ano. O dia da semana aparece em destaque, mas cortado, acompanhado da versão em inglês, em corpo menor. Abaixo, há linhas horizontais com

	espaçamento para anotações, localizadas no lado direito da página esquerda. Na parte inferior da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de uma linha de demarcação inferior.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras, etc)	Página esquerda: O centro da folha apresenta anotações verticais de caneta (preta). Página direita: A folha colada na composição é preenchida, na extremidade esquerda com anotações de caneta (preta).
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margens vazias.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	● CRN01_C44_P87E88_I17: M
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	● CRN01_C44_P87E88_I17: Retangular. Justaposto e sobreposto. Central
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	● CRN01_C44_P87E88_I17: V
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C44_P87E88_I17: Página direita. Centro.
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	● CRN01_C44_P87E88_I17: S
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	● CRN01_C44_P87E88_I17: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	● CRN01_C44_P87E88_I17: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	● CRN01_C44_P87E88_I17: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	● CRN01_C44_P87E88_I17: Sim. A foto do artista aparece no centro de uma folha de papel que funciona como moldura.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C44_P87E88

Caderno de Referências N°01. Composição CRN01_C45_P89E90



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	88 e 90
Quantidade de elementos da composição	09
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Texto recorte de jornal sob o título “Je vous salue, marie”; Texto recorte de jornal com poesia; Texto recorte de jornal com o cabeçalho contendo data de 26.11.85; Texto recorte de jornal sob título Um desafio aos limites do corpo. Na Bienal; . Página direita: Imagem fotográfica/recorte de jornal. Cena interna. Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver e anotações de caneta (verde); Imagem fotográfica do pênis; Imagem fotográfica torso masculino nu.
Recorrências de autorretratos na composição	02
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C45_P89E90_I18: Página esquerda ● CRN01_C45_P89E90_I19: Página direita
Local Retrato nas imagens	Ambas: Ambiente interno
Tema Retrato nas imagens	Ambas: Corpo e fotocopiadora. Registro de performance.
Pessoas Retrato nas imagens	Ambas: Hudinilson Jr.
Objetos Retrato nas imagens	Ambas: Fotocopiadora
Atributos das pessoas nas imagens	Ambas: Hudinilson Jr. é fotografado de corpo inteiro. Encontra-se deitado e nu sobre uma fotocopiadora.
Atributo da paisagem nas imagens	Ambas: É possível visualizar apenas uma luz, que parece entrar pela porta/janela e que bate de maneira marcante nas paredes, no corpo e na fotocopiadora.
Tempo retrato (dia/noite) nas imagens	Ambas: Dia
Número da Composição	CRN01_C45_P89E90

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário,etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos,	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e

títulos, datas, linhas,etc)	ano. Há também linhas horizontais com espaçamento para anotações, localizadas no lado direito das páginas. Na parte inferior da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de uma linha de demarcação inferior.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras,etc)	Página esquerda: Em uma das imagens, as palavras limites do corpo estão sublinhadas com caneta (vermelha). Página direita: A folha colada na composição é preenchida, na extremidade direita superior com anotações de caneta (verde), contudo, estão bem apagadas com a ação do tempo.
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margens vazias.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	Ambas: M
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	Ambas: Retangular. Justaposto e sobreposto. Central
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	Ambas: H
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C45_P89E90_I18: Página esquerda. Centro ● CRN01_C45_P89E90_I19: Página direita. Centro.
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	Ambas: S
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	Ambas: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	Ambas: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	Ambas: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	Ambas: Sim. A foto do artista aparece no centro de uma folha de papel que funciona como moldura.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C45_P89E90

Caderno de Referências N°01. Composição CRN01_C46_P91E92



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	91 e 92
Quantidade de elementos da composição	06
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Texto recorte de jornal classificados de encontros; Texto recorte de jornal; Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver. Página direita: Imagem fotográfica do pênis; Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver e desenhos de caneta (preta); Texto recorte de jornal sob título Uma fuga diária da morte cultural.
Recorrências de autorretratos na composição	02
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C46_P91E92_I20: Página esquerda ● CRN01_C46_P91E92_I21: Página direita
Local Retrato nas imagens	Ambas: Ambiente interno
Tema Retrato nas imagens	Ambas: Corpo e fotocopadora. Registro de performance.
Pessoas Retrata das nas imagens	Ambas: Hudinilson Jr.
Objetos Retratos nas imagens	Ambas: Fotocopadora e janelas/portas
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C46_P91E92_I20: Hudinilson Jr. é fotografado de corpo inteiro. Encontra-se deitado e nu sobre uma fotocopadora. ● CRN01_C46_P91E92_I21: Hudinilson Jr. é fotografado de corpo inteiro. Encontra-se sentado e nu sobre uma fotocopadora.
Atributo da paisagem nas imagens	Ambas: É possível visualizar apenas uma luz, que parece entrar pela porta/janela e que bate de maneira marcante nas paredes, no corpo e na fotocopadora.
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	Ambas: Dia
Número da Composição	CRN01_C46_P91E92

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário, etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos,	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e

títulos, datas, linhas,etc)	ano. Há também linhas horizontais com espaçamento para anotações, localizadas no lado direito das páginas. Na parte inferior da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de uma linha de demarcação inferior.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras,etc)	Página esquerda: Em uma das imagens, um dos anúncios sob título Transe sem pagar nada está em destaque com caneta (preta); Em um dos textos temos a frase “O grande tabu, no Brasil, ainda é o tesão, sublinhado com caneta (vermelha). Página direita: A folha colada na composição é preenchida, na extremidade superior com ilustrações de caneta (preta); Em um dos textos a frase (o performático alemão mutilou-se em público, cortando o pênis com uma navalha) sublinhada com caneta (vermelha).
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Ambas: Parcial. Margens vazias.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	Ambas: M
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	Ambas: Retangular. Justaposto e sobreposto. Central
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	Ambas: H
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C46_P91E92_I20: Página esquerda. Centro ● CRN01_C46_P91E92_I21: Página direita. Centro.
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	Ambas: S
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	Ambas: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	Ambas: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	Ambas: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	Ambas: Sim. A foto do artista aparece no centro de uma folha de papel que funciona como moldura.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C46_P91E92

Caderno de Referências N°01. Composição CRN01_C47_P93E94



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	93 e 94
Quantidade de elementos da composição	04
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Texto recorte de cabeçalho de jornal com a data de 17/10/85; Folha contendo imagem xerográfica (registro) da performance Exercício de Me ver; Texto recorte de cabeçalho de jornal. Página direita: Texto datilografado sob título O corpo como princípio.
Recorrências de autorretratos na composição	01
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C47_P93E94_I22: Página esquerda
Local Retrato nas imagens	● CRN01_C47_P93E94_I22: Ambiente interno
Tema Retrato nas imagens	● CRN01_C47_P93E94_I22: Corpo e fotocopadora. Registro de performance.
Pessoas Retrataradas nas imagens	● CRN01_C47_P93E94_I22: Hudinilson Jr.
Objetos Retratarados nas imagens	● CRN01_C47_P93E94_I22: Fotocopadora, janela/porta.
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C47_P93E94_I22: Hudinilson Jr. é fotografado de corpo inteiro. Encontra-se sentado e nu sobre uma fotocopadora.
Atributo da paisagem nas imagens	● CRN01_C47_P93E94_I22: É possível visualizar apenas uma luz, que parece entrar pela porta/janela e que bate de maneira marcante nas paredes, no corpo e na fotocopadora.
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	● CRN01_C47_P93E94_I22: Dia
Número da Composição	CRN01_C47_P93E94

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01 (1980-2013)</i>
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário, etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas, etc)	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e ano. Há também linhas horizontais com espaçamento para anotações, localizadas no lado direito das páginas. Na parte inferior da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de

	uma linha de demarcação inferior.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras, etc)	Sem interferência
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margens vazias.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	● CRN01_C47_P93E94_I22: M
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	● CRN01_C47_P93E94_I22:: Retangular. Justaposto e sobreposto. Central
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	● CRN01_C47_P93E94_I22: H
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C47_P93E94_I22: Página esquerda. Centro
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	● CRN01_C47_P93E94_I22: S
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	● CRN01_C47_P93E94_I22: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	● CRN01_C47_P93E94_I22: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	● CRN01_C47_P93E94_I22: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	● CRN01_C47_P93E94_I22: Sim. A foto do artista aparece no centro de uma folha de papel que funciona como moldura.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C47_P93E94

Caderno de Referências N°01. Composição CRN01_C48_P95E96



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

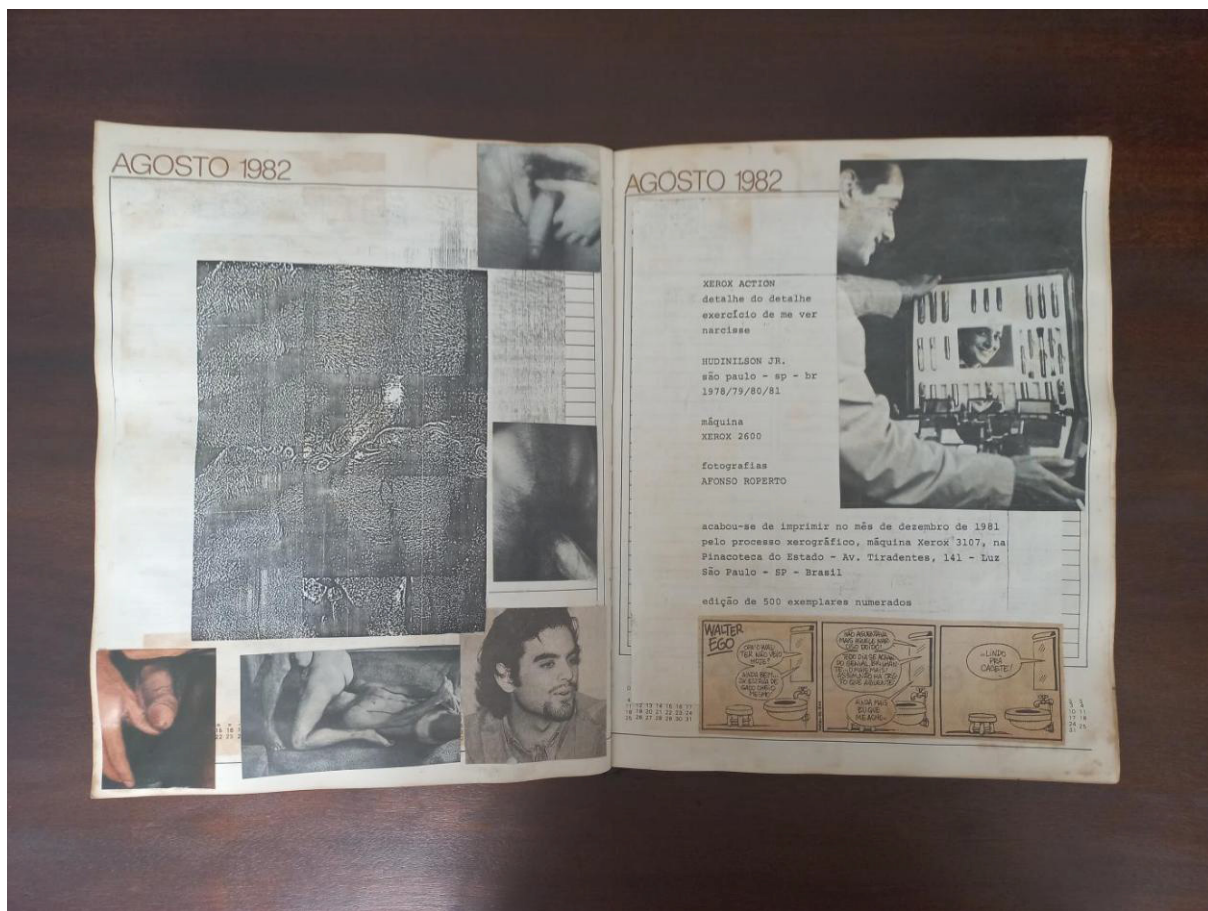
Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	95 e 96
Quantidade de elementos da composição	07
Lista de verificação dos elementos da composição	Página direita: Duas imagens fotográficas do pênis; Duas imagens fotográficas insinuação sexual; Folha contendo imagem xerográfica ; Imagem fotográfica Black cat; Imagem fotográfica Black sugar.
Recorrências de autorretratos na composição	01
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C48_P95E96_I23: Página direita
Local Retrato nas imagens	-
Tema Retrato nas imagens	● CRN01_C48_P95E96_I23: Corpo
Pessoas Retrato nas imagens	● CRN01_C48_P95E96_I23: Hudinilson Jr.
Objetos Retrato nas imagens	-
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C48_P95E96_I23: Representação de um detalhe da pele, com foco nas texturas dos pelos e poros.
Atributo da paisagem nas imagens	-
Tempo retrato (dia/noite) nas imagens	-
Número da Composição	CRN01_C48_P95E96

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário,etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas,etc)	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e ano. Três dias da semana aparecem em destaque, abreviado e em português, acompanhado das versões em inglês, espanhol e francês, em corpo menor. Abaixo, há linhas horizontais com espaçamento para anotações. Na parte inferior da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de uma linha de demarcação inferior.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição

Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras, etc)	Página esquerda: Anotações de caneta ao longo da folha. Em verde, já apagadas pelo tempo e em preto. Alguns riscos de caneta (azul) preenchem os dois primeiros dias e alguns desenhos são feitos no terceiro dia. Sobre o dia 17, um traço de caneta (vermelha) destaca os números. Página direita: A folha colada na composição é preenchida, na extremidade direita superior com a palavra FILME de caneta (preta).
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Página esquerda vazia e margens da página direita vazia.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	● CRN01_C48_P95E96_I23: G
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	● CRN01_C48_P95E96_I23: Retangular. Justaposto e sobreposto. Central
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	-
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C48_P95E96_I23: Página Direita. Centro.
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	● CRN01_C48_P95E96_I23: S
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	● CRN01_C48_P95E96_I23: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	● CRN01_C48_P95E96_I23: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	● CRN01_C48_P95E96_I23: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	● CRN01_C48_P95E96_I23: Sim. A foto do artista aparece no centro de uma folha de papel que funciona como moldura.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C48_P95E96

Caderno de Referências N°01. Composição CRN01_C49_P97E98



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	97 e 98
Quantidade de elementos da composição	09
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Três imagens fotográficas do pênis; Imagem fotográfica de insinuação sexual; Folha contendo imagem xerográfica; Imagem fotográfica retrato de homem. Página direita: Imagem fotográfica publicidade; Texto datilografado XEROX ACTION; Quadrinhos, recorte de jornal Walter ego.
Recorrências de autorretratos na composição	01
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C49_P97E98_I24: Página esquerda
Local Retrato nas imagens	-
Tema Retrato nas imagens	● CRN01_C49_P97E98_I24: Corpo
Pessoas Retrataradas nas imagens	● CRN01_C49_P97E98_I24: Hudinilson Jr.
Objetos Retratarados nas imagens	-
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C49_P97E98_I24: Representação de um detalhe da pele, com foco nas texturas dos pelos e poros.
Atributo da paisagem nas imagens	-
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	-
Número da Composição	CRN01_C49_P97E98

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário,etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas,etc)	Na parte superior, há uma linha de demarcação que separa o cabeçalho, onde constam o mês e ano. Há também linhas horizontais com espaçamento para anotações, localizadas no lado direito das páginas. Na parte inferior da folha, encontram-se os calendários reduzidos dos meses anteriores e posteriores, seguidos de uma linha de demarcação inferior.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição

Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras, etc)	Sem interferências
Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margens vazias.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	● CRN01_C49_P97E98_I24: M
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	● CRN01_C49_P97E98_I24: Retangular. Justaposto e sobreposto. Central
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	-
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C49_P97E98_I24: Página esquerda. Centro
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	● CRN01_C49_P97E98_I24: S
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	● CRN01_C49_P97E98_I24: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	● CRN01_C49_P97E98_I24: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	● CRN01_C49_P97E98_I24: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	● CRN01_C49_P97E98_I24: Sim. A foto do artista aparece no centro de uma folha de papel que funciona como moldura.
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C49_P97E98

Caderno de Referências Nº01. Composição CRN01_C102_P203E204



Fonte: Do autor (2023)

ELEMENTOS DA FORMA DE CONTEÚDO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Total de páginas do Caderno de Referências	214
Páginas da composição (Nº)	199 e 200
Quantidade de elementos da composição	04
Lista de verificação dos elementos da composição	Página esquerda: Quadrinhos Jornal do Carro; Quadrinhos de jornal ilustração; Bilhete manuscrito; Imagem xerográfica autorretrato.
Recorrências de autorretratos na composição	01
Nome para imagem com autorretrato	● CRN01_C102_P203E204_I25: Página esquerda
Local Retrato nas imagens	-
Tema Retrato nas imagens	● CRN01_C102_P203E204_I25: Corpo/Rosto
Pessoas Retrataradas nas imagens	● CRN01_C102_P203E204_I25: Hudinilson Jr.
Objetos Retratarados nas imagens	-
Atributos das pessoas nas imagens	● CRN01_C102_P203E204_I25: Rosto de Hudinilson Jr. em alto contraste de PB. É possível ver seus olhos, nariz, boca, cabelos e a gola de sua camisa.
Atributo da paisagem nas imagens	-
Tempo retratado (dia/noite) nas imagens	-
Número da Composição	CRN01_C102_P203E204

ELEMENTOS DA FORMA DE EXPRESSÃO

Autoria (Ano)	Hudinilson Jr. <i>Caderno de Referências Nº01</i> (1980-2013)
Tipo e tamanho do suporte (agenda, diário,etc)	Agenda 1982 - Tamanho 25x40 cm (aprox.)
Elementos impressos no suporte original da composição (ilustrações, fotografias, textos, títulos, datas, linhas,etc)	Página esquerda: Na parte superior, lê-se o o título 1982/Gráficos. Abaixo dele, até o final da página, há um layout de linhas verticais e horizontais, formando um padrão quadriculado. Página direita: Com o título de Planisfério fusos horários, a página apresenta uma ilustração colorida de um mapa mundi.
Camadas da composição (sobreposição ou justaposição)	Justaposição e sobreposição
Interferências manuais na composição (desenhos, escritos, sublinhados, rasuras, dobras,etc)	Sem interferências

Uso do espaço da página (total, parcial, margens vazias, centro vazio)	Parcial. Margens vazias da página esquerda e página direita sem colagens ou interferências.
Tamanho das imagens na composição (P. M. G)	● CRN01_C102_P203E204_I25: M
Formato das imagens e suportes (relação com o outras imagens)	● CRN01_C102_P203E204_I25: Retangular. Justaposto e sobreposto. Central
Enquadramento I: sentido das imagens (H/V)	● CRN01_C102_P203E204_I25: V
Enquadramento II: direção das imagens (esquerda, direita, centro)	● CRN01_C102_P203E204_I25: Página esquerda. Centro
Enquadramento III: distribuição de planos das imagens	-
Nitidez I: foco das imagens (Sim ou não)	● CRN01_C102_P203E204_I25: S
Nitidez II: impressão visual das imagens (baixa, média ou alta definição de linhas)	● CRN01_C102_P203E204_I25: Baixa
Nitidez III: iluminação das imagens	● CRN01_C102_P203E204_I25: Alto contraste de preto e branco.
Corte das imagens: manual (destacado ou rasgado com as mãos) ou preciso (recortado com tesoura ou similares)	● CRN01_C102_P203E204_I25: Preciso
Presença de moldura nas imagens (não, sim, qual)	Não
Repetição de imagens: na mesma composição ou em outras páginas (quais)	Não
Perfil do produtor: amador ou profissional	Profissional
Número da Composição	CRN01_C102_P203E204

ANEXO 1 - TEXTO DE HUDINILSON JR. “POR HUDINILSON JR.”

Por Hudinilson Jr. Texto datilografado, descritivo conceitual de localização dos Cadernos de Referências. Composto por duas folhas. Cedido por Galeria Jaqueline Martins.

50

Por Hudinilson Jr.

Característica de muitos cadernos = fotos de obras e amigos = Alex Vallauri, Alex Flemming, Bernardo Krasniansky, Mario Ramiro, Rafael e Hugo França, Marcos Hill, Pazé, Tadeu Chiarelli, Marcelo Araújo, Jean-Claude Bernadet, Edison Urbano (meu irmão), Tuneu, Alex Cervený, Jurandy Vallença, Rodolfo Botino, Adilson Barros, Ismael Ivo, Caio Fernando Abreu, Cazuza, Jorge Morabito, Eduardo Castro, Maurício Villça, Paulo Monteiro, José Spaniol, Leonilson, Paulo Pasta, Carlos Moreno, Guto Lacaz, João Sivério Trevisan, Florian Raiss, Paulo Von Poser, Leon Ferrari, Belchior, Bené Fonteles, Franese de Andrade, Ivens Machado, Glaucio Mattoso, villen Flusser, Fábio Magalhães, Lasar Segall, Eduardo Kac, Mário Mendes, Paulo Bruscky, Theo Werneck, Jorge Tavares, Celso Gitahy, Bronie. E obras e mulheres (amigas) = Regina Silveira, Iole de Freitas, Esther Grinspum, Carmela Gross, Celina Almeida, Elaine Mathias, Nina Moraes, Ana Mãe Barbosa, Maria Aparecida Urbano (D. Cida) minha mãe, Jac Leirner, Raquel Arnaud, Claudia Alencar, Elis Regina, Clarisse Abujamra, Mônica Nador, Miriam Straus, Lilian Lemmert.

É curioso notar determinados percursos na evolução dos cadernos; os retratos dos amigos (já listados o máximo possível), os animais, de gatos a elefantes, cavalos (fálcos), aranhas, escorpiões e a partir de determinado momento (não preciso) só os rinocerontes. Também a partir de um outro não estabelecido, a exclusão da figura feminina, surgindo só eventualmente em situações muito especiais.

O rigor na complitude das páginas até seus mínimos espaços que vem sendo exigido por mim no decorrer do tempo. Os primeiros cadernos, mais especialmente as agendas, no início não são tão completas, mudando tal atitude no decorrer do tempo quando também começo a montar até cinco cadernos ao mesmo tempo.

Imagens como do Edifício Copan, por exemplo, que retorno também através dos cadernos, textos sobre um mesmo tema (espelhos, por exemplo), a imagem de “Discóbulo”, de David (Michelangelo), deuses gregos e romanos (sempre).

As fotos e outras referências nos cadernos não tem (nem nunca foi ou é intenção) ordem cronológica, pois até hoje (março/2008) ainda existem fotos / matérias / bilhetes / cartas para participarem de outros cadernos.

No conjunto muitas e muitas matérias sobre arte, história da arte, artistas contemporâneos e históricos, nacionais e estrangeiros, principalmente com temáticas correlatas aos meus interesses tal corpo humano, masculino, narciso, etc.

É estimulante também a coleção de textos, artigos, matérias, que além de relatos objetivos sobre determinado artista e sua obra, o contexto no espaço nacional e internacional, em diferentes datas ou mesmo os de contexto histórico e partir para outras paragens/viagens = psicológicas, psiquiátricas, esotéricas, comportamentais até nas aberrações policiais.

Sobre a fixação dos corpos: é óbvia/lógica; os cadernos são meus diários e, “faz parte”, e não são só rostos bonitinhos e sim tudo, principalmente tudo, já que não encontro alguém, o eterno conflito de todo ser humano (homens e mulheres) é a maneira que encontro de extravasar/exorcizar tal ansiedade.

Suicídios, cadáveres, velhice, gorduras, bulimia são outras leituras do corpo, sempre o objetivo dos meus olhares.

Minha Pola....., passa por Porto Alegre e nunca mais vi o que aconteceu.

Ainda observei, nesta nova consulta aos cadernos que em princípio não me preocupava em numerá-los, isto aconteceu a partir do momento que notei que esta idéia que começou como brincadeira, começou a tomar força, que não havia planejado. O “objeto do desejo” começa então tomar proporções insólitas; hoje tornou-se mesmo um hábito/vício mesmo que, no dia que não anexo nenhuma novidade, seja fotos / textos / outro tipo de documento, é como se eu tivesse um dia improdutivo, vazio.

Também divertida é a seleção das imagens, momentos que num vago olhar aparentam absolutamente incoerentes, na leitura geral denotam absoluta coerência. Claro, e meu “diário”, é meu universo de atenções e como todo ser humano e extremamente/aparentemente incoerente, mas visto no conjunto você evoca autoria deste criador. Isto sempre me motivou a instigar participantes de workshops, palestras e outros eventos de que participo, instigar meus ouvintes para que cada um inicie a “montar” seus próprios cadernos; cada um com seus universos particulares.

De primeiro quando resolvi dar uma certa ordem ao grande volume de imagens que colecionava, comprava cadernos, destes tipo "Ata", só que logo notei que a despesa era extremamente alta para os meus sempre poucos rendimentos, comecei a usar todo e qualquer suporte que achava adequado, como sempre fui um ótimo "lixeiro", principalmente pelo meu trabalho, na época do início, com a colagem, encontrava vários tipos de cadernos que aba....ava para este uso.

A idéia crescente, repercutiu e acontece até hoje também ganhar alguns tipos de cadernos de amigos / simpatizantes, daí não haver normas de "formatos" e é também quando incluo minhas agendas. Foi inclusive engraçado que quando começo a surgir as "agendas eletrônicas", para a novidade, meu querido amigo Jean-Claude Bernadet querendo fazer um carinhoso agrado me ofereceu uma com presente – ao que respondi, de certa forma "ofendido" – se ele estava querendo acabar com o meu mais novo projeto, no que no ato percebeu a incongruência de seu ato, pois ele foi um dos primeiros apaixonados pelos cadernos, recuou na oferta.

Também é interessante observar outra característica: embora eu esteja me apropriando, estou sempre criando imagens, tanto pela seleção e conseqüente agrupamento, quando do "recorte" que faço das imagens, mantendo-as como no "original" ou na hora do recorte salientar/retirar determinados detalhes.

Este texto é bastante desconexo, porém sincero, pois escrito "de xofre", na medida das emoções/memórias, sendo possível num futuro reorganizá-lo. Outra observação e os métodos que fui criando; de alguns cadernos até o presente momento eles foram se transformando de maneira mais rígida. Tenho tido muito mais rigor na finalização de cada um, não dando por encerrado nenhum deles enquanto ainda houver espaços vagos (o que não acontecia no início), o que criou um novo ritmo, me causando uma maior tensão e a nova maneira de meu comportamento, confeccionando até cinco (ou mais) cadernos em um mesmo momento.

Faltam identificar 12 cadernos

O que tenho certeza – 1 Vera Chaves Barcellos

1 Cosac/Naife

1 Texas = maio/2006 = Austin = USA (Antonio La Pastina)