

## A xerografia e o livro de artista<sup>1</sup>

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9635

*Amir Brito Cadôr<sup>2</sup>*

**Resumo:** No Brasil, o uso das fotocopiadoras teve um significativo impacto na produção de livros de artista. Se por um lado facilitou a reprodução de publicações em pequenas tiragens, também incentivou a experimentação com os novos meios. Para entender a importância da xerografia na arte brasileira, o artigo analisa as publicações mais conhecidas e comenta algumas das principais exposições realizadas nos anos 1970 e 1980. Baseado em um banco de dados criado pelo autor, o artigo é o primeiro levantamento a respeito das publicações produzidas em xerox e demonstra que a sua contribuição para a arte brasileira tem sido subestimada, considerando que os artigos mais recentes a respeito dessa produção em xerox foram publicados no exterior e que ainda não tivemos nenhum livro ou exposição dedicados ao tema nos últimos vinte anos. A obra de arte multiplicada teve impacto no modo de produção dos artistas, na circulação de suas obras e em sua relação com o mercado e os museus.

**Palavras-chave:** livro de artista; xerografia; publicação independente; arte em xerox; gravura

### Xerography and the artist's book

**Abstract:** In Brazil, the use of photocopiers had a significant impact on the production of artists' books. While it facilitated the reproduction of publications in small print runs, it also encouraged experimentation with new media. To understand the importance of xerography in Brazilian art, this article analyzes the best-known publications and comments on some of the main exhibitions held in the 1970s and 1980s. Based on a database created by the author, it is the first survey of publications produced using xerox and demonstrates that their contribution to Brazilian art has been underestimated, considering that the most recent articles on xerography were published abroad and that we have not yet had any books or exhibitions dedicated to the subject in the last twenty years.

---

<sup>1</sup> O artigo faz parte de pesquisa de pós-doutorado em andamento, com apoio do CNPq.

<sup>2</sup> EBA/UFGM. Amir Brito Cadôr é artista e professor de Artes Gráficas. Desde 2004 realiza pesquisas sobre livros de artista, com artigos e ensaios publicados em revistas especializadas. Fez a curadoria de exposições sobre livros de artista no Centro Cultural São Paulo (SP), Centro Cultural da UFGM, Sesc Pompeia (SP), Museu de Arte da Pampulha (MG) e no Cabinet du Livre d'Artiste em Rennes (França). É curador da Coleção Livro de Artista da UFGM. Em 2016, a editora da UFGM publicou sua pesquisa de doutorado, O livro de artista e a enciclopédia visual. Atualmente, trabalha em um livro sobre as publicações de artista no Brasil. Belo Horizonte/MG, Brasil. <https://lattes.cnpq.br/2113943674181774>. <https://orcid.org/0000-0001-9471-3607>. [amir.brito.cador@gmail.com](mailto:amir.brito.cador@gmail.com)

The multiplied work of art had an impact on the artists' production method, on the circulation of their works and on their relationship with the market and museums.

**keywords:** artist's book; xerography; independent publishing; xerox art; engraving

## La xerografía y el libro de artista

**Resumen:** En Brasil, el uso de fotocopiadoras tuvo un impacto significativo en la producción de libros de artista. Si bien por un lado facilitó la reproducción de publicaciones en tiradas pequeñas, también fomentó la experimentación con nuevos medios. Para comprender la importancia de la xerografía en el arte brasileño, el artículo analiza las publicaciones más conocidas y comenta algunas de las principales exposiciones realizadas en las décadas de 1970 y 1980. A partir de una base de datos creada por el autor, este es el primer levantamiento de publicaciones producidas en fotocopia y demuestra que su contribución al arte brasileño ha sido subestimada, considerando que los artículos más recientes sobre esta producción en fotocopiadoras fueron publicados en el extranjero y que todavía no hemos tenido ningún libro o exposición dedicada al tema en los últimos veinte años. La obra de arte multiplicada tuvo un impacto en el modo de producción de los artistas, la circulación de sus obras y su relación con el mercado y los museos.

**Palabras clave:** libro de artista; xerografía; publicación independiente; arte fotocopiado; grabado

## Introdução

No começo dos anos 1970, os trabalhos artísticos realizados em fotocopiadoras circulavam com o nome *xerox works*, *copy art*, *electro-art*, *art-photocopy*. No Brasil, já foram chamados de arte-xerox, eletrofotografia, eletrografia, xeroarte, xerogravura e xerografia. Como observa Emanuel Araújo, xerografia é o nome do processo de impressão, o impresso obtido é uma cópia xerográfica, fotocópia ou xerox (ARAÚJO, 1986). Assim como aconteceu com a xilogravura, que inicialmente era o nome do processo de gravação e com o tempo passou a ser usado para nomear as estampas produzidas a partir das matrizes de madeira, e assim como a palavra serigrafia serve para distinguir impressos comerciais de obras de arte, a palavra xerografia tornou-se o nome usado para o uso artístico da técnica. De acordo com o italiano Bruno Munari, as xerografias “não são cópias comuns mas originais obtidos graças a procedimentos em que todas as funções da copiadora foram empregadas. Portanto, não apenas reproduz como produz imagens” (MUNARI, 2007, p. 4).

O desenvolvimento das pesquisas com o xerox, que coincide com o interesse pela arte postal e pelos processos conceituais no início da década de 1970, “propiciará o aparecimento de diversos livros de artista, que utilizam a técnica de reprodução, tanto em termos conceituais quanto como experimentação e exploração da dialética do meio multiplicador, incapaz de produzir cópias absolutamente idênticas” (FABRIS; COSTA, 1985, sp). A produção artística do período, apresentada em mostras como *Prospectiva 74* e *Poéticas Visuais* (1977), abrangia postais, cartazes, carimbos, adesivos, poemas visuais, revistas e livros, ou seja, obras que dificilmente encontravam espaço no circuito comercial de arte (galerias e museus) e muitas vezes eram trocadas entre os artistas. Por um lado, são obras de pouco valor monetário, o que explica em parte o desinteresse das galerias; por outro lado, são obras que fogem dos padrões editoriais e por isso também não eram aceitas em livrarias, salvo algumas exceções. Como resultado, poucos desses trabalhos estão em museus ou bibliotecas públicas no Brasil, o que dificulta uma análise do conjunto.

A impressão de livros em ofsete, que hoje em dia é a técnica de impressão mais utilizada na área editorial, tinha um custo elevado naquela época, associado à produção de fotolito e gravação de chapas de zinco para imprimir as obras, o que inviabilizava, economicamente, tiragens pequenas, inferiores a mil exemplares. Além disso, fazer um livro envolve o conhecimento técnico para a preparação dos originais (desenhos ou fotografias), domínio de técnicas de fotocomposição e diagramação para a elaboração da arte final. Havia, é claro, impressoras ofsete portáteis (a mais conhecida é a do fabricante Gestetner) e prelos de prova que faziam poucas cópias, mas não eram tão comumente encontrados quanto as fotocopiadoras, presentes em escritórios, papelarias, estúdios, escolas, sindicatos e universidades. Diferente de outros processos de reprodução mais antigos como o mimeógrafo, em que é preciso ter alguma habilidade e conhecimento técnico para conseguir uma boa cópia, a fotocopiadora funciona com o simples apertar de um botão. As matrizes poderiam ser feitas utilizando máquina de escrever, letras transferíveis e até mesmo letras desenhadas com canetas hidrocor, combinando fotografias e desenhos, feitos pelo artista ou apropriados das páginas de livros e revistas; os originais podiam ser montados com cola e tesoura, dispensando a necessidade de contratação de profissional para fazer a diagramação da página, tornando a publicação mais acessível. As copiadoras ofereciam um modo mais imediato de obter cópias a um custo baixo, sendo utilizadas por muitos artistas para editarem os próprios livros em pequenas tiragens.

O pernambucano Aloísio Magalhães, sócio de um dos maiores escritórios de design no país (AMPVDI), possuía à sua disposição uma máquina de xerox e assim editou *Viva I* em 1973 (LESSA, 2003), o primeiro livro publicado em xerografia no Brasil. Ele apresenta uma sequência de páginas que mostram uma forma que se modifica gradativamente, e o procedimento adotado por Magalhães consistiu em utilizar um quadrado de papel branco que foi rasgado sucessivamente e fotocopiado a cada etapa<sup>3</sup>. Conforme o texto na última página:

o quadro [uma forma quadrada centralizada em um campo quadrado] foi sendo rasgado a partir de 3 lados diferentes até desaparecer completamente / do todo ao nada / na montagem do caderno a ordem da seqüência foi invertida / do nada ao todo (LESSA, 2003, p.121).

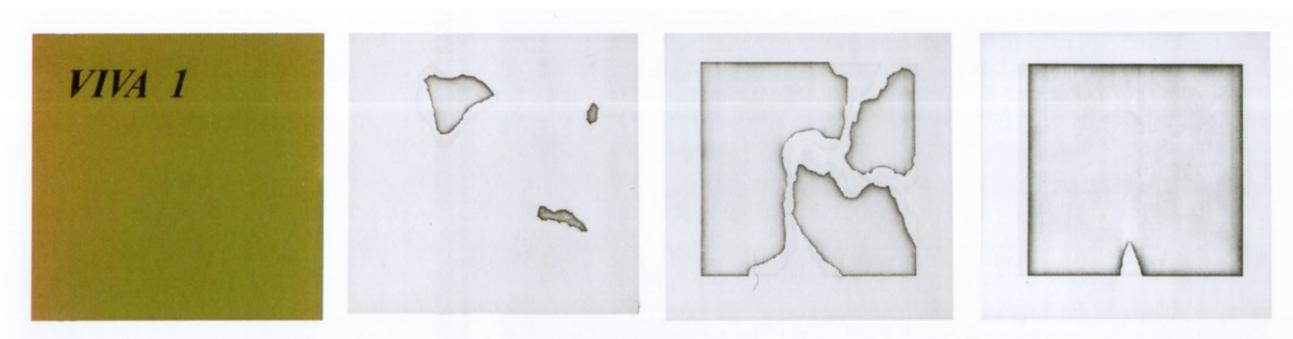


Figura 1. Aloísio Magalhães, *Viva I*, 1973.  
(LESSA, 2003)

Podemos dizer que o impacto das fotocópias no Brasil na década de 1970 é semelhante à Revolução do Mimeógrafo observada nos Estados Unidos e Europa nas décadas anteriores: a quantidade de publicações alternativas, independentes e até mesmo clandestinas, cresceu exponencialmente. Um

---

<sup>3</sup> Por comparação, ver o livro de Sol Lewitt, *Squares with sides and corners torn off*, de 1977, que também utiliza um quadrado de papel preto que é rasgado nas laterais e nos cantos, cada página do livro mostra apenas um quadrado com uma lateral ou um canto rasgado.

estudo sobre as revistas de artista total ou parcialmente impressas em xerox deveria abordar as publicações On/Off (1973-1974), editada por Regina Silveira e Julio Plaza; as revistas de arte-correio editadas por Lúcio Kume (Zig-Zag Post, 1983-1987), Gilberto Prado (Wellcomet Boletim, 1985-1990) e P. J. Ribeiro (Mira: Arte Correio Internacional, 1984-1985), incluindo uma revista sobre arte em xerox editada por Joaquim Branco (XeroxArt: arte internacional de vanguarda, Cataguases, 1983); as revistas de uma folha só publicadas por Glauco Mattoso (Jornal Dobrabil), Patt Raider (Revista Literária, Ribeirão Preto, 1984) e Moacy Cirne (Balaio Incomum: uma folha porreta, Niterói, 1986-2006) ou as que tiveram apenas um número, como a Revista Classificada (1978), uma publicação da Equipe Bruscky & Santiago.

As publicações feitas em xerox eram mais despreziosas, dentro do espírito "faça-você-mesmo", de modo que muitos artistas publicaram o seu primeiro trabalho utilizando este recurso. Associada ao movimento de Mail-Art, o uso da fotocópia permitiu a troca de informações entre artistas do mundo todo de forma quase imediata, pois a produção artística mais atual demorava para chegar aos grandes veículos de comunicação como o jornal, a revista, o rádio ou a TV. Ou seja, no aspecto formal e conceitual, o que se fazia no Brasil não era uma imitação do que já havia acontecido anteriormente em outros países, mas acontecia simultaneamente (VELONI, 1983), colocando os artistas brasileiros em lugar de destaque no cenário internacional.

De acordo com Paulo Bruscky (2010, p. 24), os artistas brasileiros mais atuantes começaram a partir de 1974 a usar os recursos da máquina copiadora para a produção de trabalhos em xerografia, o que coincide com a chegada ao mercado brasileiro de um modelo de copiadora que aumentou a velocidade de impressão (3600 por hora), reduzindo o custo da cópia. O ano de 1974 parece ser decisivo na consolidação do livro de artista como expressão autônoma no Brasil, pois foram editados *Poemobiles* (Julio Plaza e Augusto de Campos), *Ninguém te Ouvirá no País do Indivíduo* (Mario Ishikawa), *Testarte* (Vera Chaves Barcellos) e *Nearer* (Anna Bella Geiger), entre outros (FABRIS; COSTA, 1985).



Figura 2. Anna Bella Geiger, *Nearer*, 1974  
Coleção particular

Muitas publicações dos anos 1970 e 1980 eram chamadas de cadernos pelo uso de encadernação em espiral no lugar da costura comumente usada em brochuras. É o caso de livros de Alex Vallauri, Hudinilson Jr, Vera Chaves Barcellos e muitos outros. A fotocópia e a encadernação tipo apostila, em espiral, pareceu adequada para Milton Machado, que editou *Desconstruções: projetos para a 19ª*

*Bienal de São Paulo* em 1987, assim como Ricardo Basbaum, no *Projeto de Intervenção no Campus da Unicamp do Artista-Residente* (1987). Com a aparência de cadernos escolares, Anna Bella Geiger produziu uma série de dezenove livros entre 1974 e 1977<sup>4</sup> que fazem crítica à ideologia nacionalista e ufanista do período militar. As capas também imitavam um tipo de caderno escolar muito comum na época, com uma estampa em preto e branco e na maioria das vezes um retângulo branco no centro, como uma etiqueta, geralmente usada para identificar o aluno, mas que neste caso era usada para inserir o título das obras. Os cadernos eram impressos em xerox, encadernados com espiral, com tiragens entre 10 e 100 cópias<sup>5</sup>. Nos cadernos, a artista utiliza os mesmos símbolos nacionais que eram ensinados nas escolas, nas aulas obrigatórias de Educação Moral e Cívica. Assim como as aulas de arte foram substituídas pelo ensino de desenho geométrico, o governo militar implantou disciplinas que tinham como objetivo combater o pensamento crítico estimulado pelas aulas de filosofia e sociologia, que foram eliminadas dos currículos.

A reprodução e a disseminação do trabalho em circuitos alternativos estava associada ao uso do xerox, que também era usado para produzir o material de divulgação de exposições (convites, cartazes) e o seu registro (catálogos de mostras de arte postal). Apesar de um meio acessível, a fotocópia não é vantajosa em tiragens maiores. Por isso, o *Caderno de Lições: Genética-Problema* (1980) de Maria Luisa Saddi foi produzido em edição de duzentas cópias. Aproveitando uma característica da produção independente, que não está submetida a critérios de mais-valia usados pelas galerias de arte, Vera Chaves Barcellos publicou *Momento Vital* (1979) em edição ilimitada, contrariando a ideia de exclusividade e valorização monetária das pequenas tiragens numeradas e assinadas.

Em alguns casos, o xerox era apenas um meio de reprodução de fácil acesso e de baixo custo, um modo de produção independente de livros e revistas, como é o caso de Regina Silveira que usou o xerox para copiar *The Art of Drawing* (1981). Para outros artistas, a xerografia era uma oportunidade de experimentação com os chamados novos meios. Marco do Valle (1954-2018), publicou *Xerox da TV: contribuição na pré-história* (1979), um diálogo entre as mídias, o livro realizava exatamente o que o título descrevia: o artista colocou um pequeno monitor de TV sobre o visor da copiadora, durante a exibição de uma telenovela, e produziu imagens estáticas em papel. As imagens do livro misturam dois tipos de ruídos comuns na época, os “chuviscos” da televisão e as manchas da fotocópia. As páginas possuem como moldura o aparelho de TV, que se repete em todo o livro, modificando as “cenas” mostradas na tela. Alex Vallauri também usou como moldura da página o

---

<sup>4</sup> *Nearer, Admissão - Geografia do Brasil, A Alimentação, Diário, Encontros e Pequena lenda brasileira* (1974). *An original art work, Estórias, Forms, Fórmulas for a certain public, História do Brasil, Os Dez Mandamentos Ilustrados* – edição especial para o artista brasileiro, *Passagens* (1975). *A cor na arte, Pequeno Manual de Alimentação do artista brasileiro e Sobre a arte* (1976). *O Novo Atlas I e O Novo Atlas II* (1977).

<sup>5</sup> "As tiragens previstas para os livros de Anna Bella e anunciadas nas numerações das folhas de rosto não se concretizaram" Dória, p. 89.

desenho de uma televisão no livro *Sintonize o Canal 27* (1984), produzido com papeis coloridos, utilizando ampliações e reduções para simular movimento e introduzir novos elementos em cena.

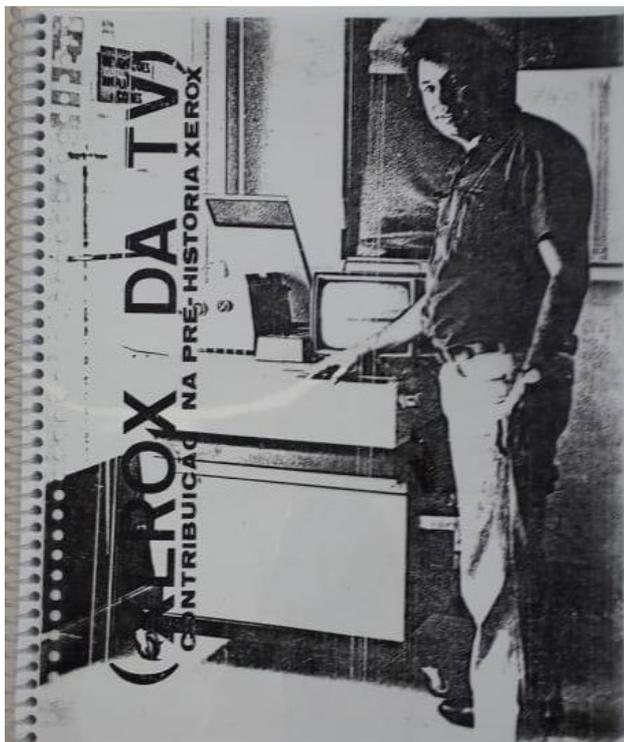


Figura 3. Marco do Valle, *Xerox da TV: contribuição na pré-história*, 1979  
Coleção Livro de Artista UFMG

O original de um livro podia ser montado utilizando fotocópias de fotografias e textos montados manualmente em uma arte final com a técnica conhecida como *paste up* e a tiragem era feita em ofsete, como podemos observar em *Olho Prisioneiro* (1975), de Artur Matuck, com imagens fotográficas em alto contraste e texto datilografado ampliado em copiadora. Essa estética, que lembra os zines punks e as revistas independentes, também foi usada em *A velhice do poeta marginal* (1983), de Sebastião Nunes, e nos boletins satíricos de Glauco Mattoso, o *Jornal Dobrabil* (1977-1980), que consistem em uma folha frente e verso datilografada e xerocada. Em alguns casos, a qualidade da reprodução atingiu tamanha qualidade que uma brochura como *Poemics* (1991) de Alvaro de Sá foi impresso em xerox, apenas a capa foi impressa em ofsete.

Quase cinquenta livros de artista foram publicados na década de 1980 utilizando o xerox como técnica de impressão. Enquanto alguns artistas viam a fotocopidora apenas como um meio econômico de produção de livros em pequena tiragem, outros realizaram uma investigação a respeito do potencial artístico da máquina, estudando o seu funcionamento, suas características. Entre os que se aprofundaram na técnica e ministraram oficinas, estão Hudinilson Jr., Paulo Bruscky e Sávio

Teixeira. Foram feitos em xerox todos os livros de Alex Vallauri, Bené Fonteles, Hudinilson e León Ferrari.



Figura 4. Rafael França  
(RAMIRO, 1997)

O acesso à máquina copiadora foi um elemento fundamental para o desenvolvimento da xerografia no Brasil. No final dos anos 1970, Mario Ramiro, Rafael França (1957-1991) e Hudinilson Jr. (1957-2013) transformaram em espaço de experimentação artística uma sala com “um pequeno balcão espremido entre os batentes da porta de entrada”, localizada no quarto andar do prédio do Departamento de Letras da Universidade de São Paulo (USP). Lá funcionava, entre 1978 e 1979, uma fotocopiadora OCÉ, de fabricação holandesa, “uma das melhores copiadoras existentes na época, boa para a cópia de fotografias” (RAMIRO, 1997, p. 32). É um modelo de copiadora que oferecia profundidade de campo, semelhante a uma máquina fotográfica, de modo que era possível capturar a tridimensionalidade dos objetos e do próprio corpo. O sistema de iluminação era do tipo flash, diferente do sistema de iluminação por varredura, que é mais comum nas fotocopiadoras. Os três artistas formavam na época o grupo 3NÓS3, que não só estava interessado em intervenções urbanas, mas principalmente na experimentação com os novos meios<sup>6</sup>. Cada um a seu modo, todos desenvolveram experimentações com xerografias e em algum momento produziram imagens em sequência que remetem a vídeos, animações ou fotonovelas. Algumas delas foram reunidas em cadernos, por vezes um fino volume sem título, encadernado em espiral com uma simples capa de acetato transparente.

Aquele contato direto com a máquina, havia se transformado numa espécie de condição essencial para a criação de um novo tipo de “gravura” feita sobre papel

---

<sup>6</sup> Rafael França é um dos pioneiros da vídeo-arte e organizou com Regina Silveira a mostra Arte Micro, com trabalhos realizados em microfilme.

sulfite tamanho ofício. Já não havia mais como retornar ao ponto de partida por trás do balcão, telecomandando as operações do equipamento por meio de servos humanos, o contato com o meio havia gerado uma nova forma de produzir imagens e as sequências de evoluções geométricas criadas por Rafael França não podiam ser concebidas sem esse tipo de acesso. Da mesma forma que as encenações corporais de Hudinilson Jr., espécies de coito com a máquina, seriam inimagináveis (RAMIRO, 1997, p. 37).

A maior parte do trabalho em xerox de Rafael França está associado a formas em movimento que emergem da profundidade do espaço tridimensional para a superfície do plano fixado no papel, resultado do interesse nas estruturas compositivas utilizadas pelos grandes mestres da pintura renascentista, o que se manifestou na forma do quadrado. Em muitos de seus cadernos o que vemos são "evoluções de uma forma num espaço geometrizado, cujas relações de posição, justaposição, transparência, contrastes entre o preto e o branco, fundo e superfície produzem diferentes histórias puramente visuais" (RAMIRO, 1997, p. 39).



Figura 5. Hudinilson Jr, sem título, 1979  
Acervo MAC/USP. Fotografia do autor

Hudinilson Jr. costumava trabalhar em séries em que todos os trabalhos possuem o mesmo título, seja uma performance, um painel formado por diversas folhas ou livros de artista, que por vezes eram chamados de livros de autor, álbum, caderno ou encarte, dependendo de sua forma de apresentação como uma brochura, um portfólio, um volume com encadernação espiral ou um envelope. *O corpo sempre como princípio*, série criada a partir de 1978, compreende seis livros, um painel formado por 10 folhas tamanho duplo ofício e seis encartes contendo 10 páginas (RESENDE, 2016); *Detalhes do detalhe* é formada por 16 trabalhos e sete livros, com a fragmentação do corpo humano por meio do detalhe ampliado; *Exercício de me Ver II - Narcisse* (1982) possui cinco peças; *Xerox Action* foi lançado na Pinacoteca do Estado em 1978 com tiragem de 500 exemplares numerados. Durante as ações ao vivo, Hudinilson deixava as cópias se espalharem no chão e as pessoas podiam pegar e levar para casa. Muitas dessas obras circularam como arte postal, como parte de uma proposta de circulação

de sua obra em outros circuitos. Hudinilson aperfeiçoou o uso da xerografia ministrando cursos e oficinas na década de 1980, a partir de uma reflexão sobre suas atividades:

Talvez democratizar a arte é fazer esses cursos, dar acesso para que as pessoas entrem em contato com a máquina, não dar uma cópia do meu trabalho para o público (HUDINILSON, 1984, p. 246).

Trabalhando em colaboração com outros artistas, Vallauri produziu seis livros em xerografia, a maioria segue o mesmo formato, uma folha tamanho ofício no sentido horizontal, papel sulfite (algumas vezes, papel sulfite colorido), capa em papel cartão, encadernação em espiral: dois com Luiz Carlos Martinho, que assinava como Caíto (*3 Crianças vão ao dentista, 9 minutos para cada uma*, 1982 e *A rainha do frango assado ou pic-nic no Glicério*, 1985), um com Luise Weiss (*Quebre um ovo*, 1981), um com Maurício Villaça (*Sintonize o Canal 27*, 1984) e dois livros coletivos que são resultado de mostras de arte-correio, *Concurso de Misses* (1982) e *Viva Saturno* (1985). Alguns desses livros são formados por composições que utilizam carimbos, algumas páginas são uma cópia ampliada das imagens montadas usando os carimbos.



Figura 6. Alex Vallauri e Maurício Villaça, *Sintonize o Canal 27*, 1984  
Acervo particular. Fotografia do autor

O argentino León Ferrari<sup>7</sup> criou a editora Licopódio em Buenos Aires em homenagem a Chester Carlson, o inventor do processo de fotocópia por eletrostática que utilizava um pó preto (o tal licopódio) para formar as imagens. Ele publicou seus primeiros livros entre Buenos Aires e São Paulo utilizando esta técnica, muitos deles são finos volumes com encadernação de arame, do tipo espiral, como em *Xadrez* (1980) que mostra os diagramas de uma partida, do tipo usado em manuais; *Imagens*, composto por desenhos de cartelas de letraset combinados com sinais linguísticos, como se inventasse uma nova escrita; *Hombres* (1984) é feito com figuras de cartelas de decalque, do tipo que

<sup>7</sup> Radicado em São Paulo entre 1976 e 1984, realizou experiências com diversas técnicas e linguagens: xerografia, arte postal, heliografia, microficha, videotexto e livro de artista.

eram utilizados para desenhos de arquitetura, e consiste na repetição de cenas e situações que se tornam absurdas pelo excesso e pela repetição de uma figura humana desenhada em estilo neutro e aparentemente mecanizado; *Cuadro Escrito* (1984) é uma série de pinturas em que a imagem é substituída por sua descrição verbal, utilizando um tipo de caligrafia irregular e quase ilegível para aumentar o efeito expressivo.

Alguns artistas tinham uma abordagem mais experimental da técnica, obtendo imagens que não seria possível fazer de outro modo. Bené Fonteles combina em suas xerografias a técnica da colagem, ressignificando imagens publicadas em jornais e revistas, ele fazia "manipulações sobre a máquina, esticamentos, serramentos por geração infinita de uma mesma imagem e deformações" (HUDINILSON JR., 1987, p. 199), como pode ser observado no livro *Che Vivo* (1981); o paraguaio Bernardo Krasniansky (1951-2021) era conhecido por sua "interferência direta sobre imagens, com varreduras, rasuras e superposições", como pode ser visto em *Forma/Linguagem e Estudo para autorretrato*, ambos de 1981.

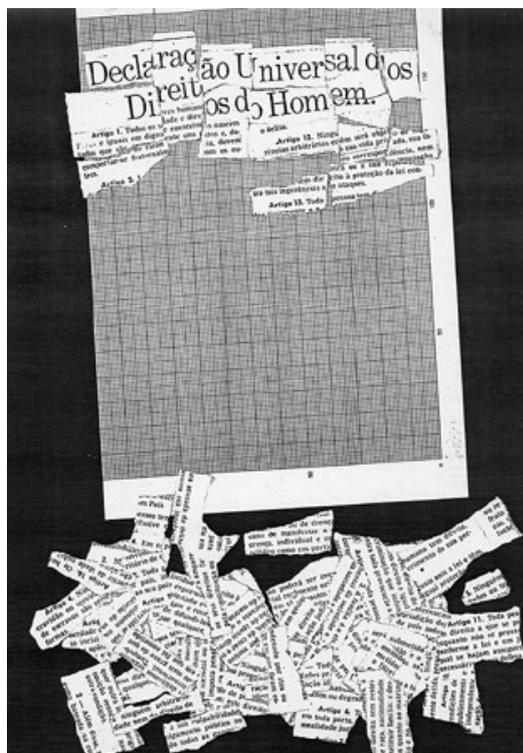


Figura 7. Mário Ishikawa, *Lituras*, 1982/84  
Cortesia do Artista

Mário Ishikawa fazia diversos tipos de intervenção nas folhas de papel a serem copiadas, dobrando, rasgando ou amassando-as, obtendo resultados inusitados - uma compilação dos procedimentos pode ser vista no livro *Lituras sobre a Declaração Universal dos Direitos do Homem* (1982/84), formado por dezenove folhas, incluindo uma folha de rosto, trata-se de versões fotocopiadas de uma página de papel milimetrado contendo o texto completo da declaração que sofre intervenções que aludem à tortura de presos políticos durante a ditadura militar - gotas de tinta transformam-se em manchas de sangue, o papel queimado, amassado ou rasgado remete aos corpos torturados.

A xerografia também podia estar associada a outras técnicas de gravura, como no livro de Hélio Ferverza (*Vestígio: objeto-documento gráfico de uma intervenção*, 1985) contendo os registros de uma ação realizada em Porto Alegre em parceria com Elaine Tedesco e Maria Ivone dos Santos. Ele é constituído por xerox, serigrafia, impressão tipográfica, carimbos, cartões e papéis diversos que registram criações coletivas que derivam de "um conjunto de atividades onde era difícil dizer com

certeza onde elas começavam, onde elas terminavam, ocorrendo uma indeterminação desses limites" (FERVENZA, 2016).

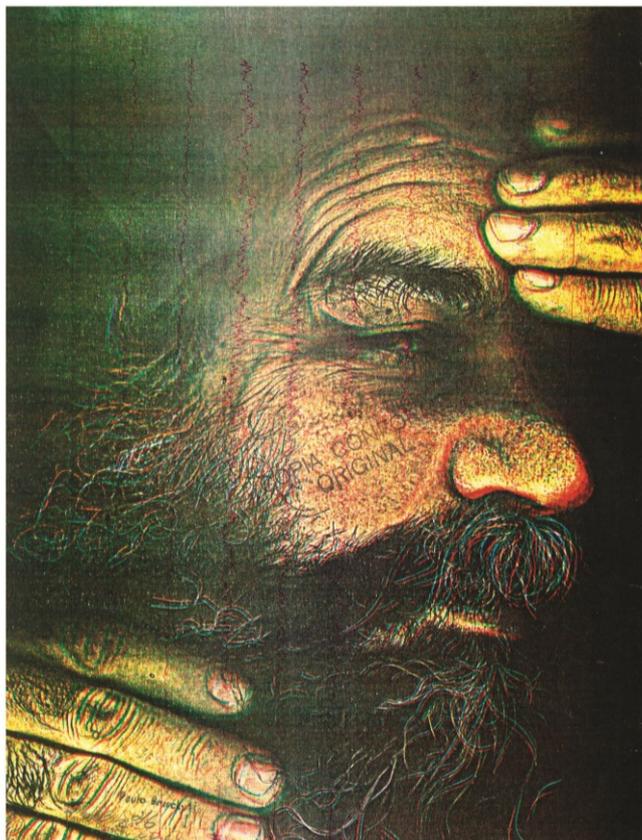


Figura 8. Paulo Bruscky, *Xeroperformance*, 1980  
Cortesia do artista

Atuação destacada com a xerografia teve o pernambucano Paulo Bruscky, realizando seus primeiros trabalhos em 1970, tendo recebido uma bolsa da Fundação Guggenheim para realizar experimentos na sede da empresa Xerox nos Estados Unidos em 1982. O artista pesquisava as possibilidades criativas da arte-xerox, criando distorções que, devido à tecnologia da época, obtia desregulando a própria máquina e empregando espelhos e lentes, além de usar o próprio corpo. Muitos de seus livros foram impressos em xerox, com destaque para o *Alto Retrato* (1981), uma compilação de trabalhos que circularam pelo correio. Bruscky foi um dos primeiros a experimentar com a fotocópia colorida, alguns trabalhos encontram-se no livro *Xeroperformance* (1980). Como a leitura da imagem e a impressão era feita uma cor de cada vez, às vezes havia alguma pequena variação, por isso os cabelos e a barba aparecem com fios amarelos, magenta ou ciano. Ele continuou a utilizar a técnica para produzir livros ao menos até o início dos anos 1990 - o livro *Modigliani Erótico* (1991), impresso em duas cores, preto e vermelho, foi feito em uma fotocopadora colorida - na época, era possível fazer a separação de cores de uma imagem e escolher a cor do toner que seria utilizado.

Uma das primeiras mostras brasileiras, a Xeroxarte - Exposição Internacional de Trabalhos em Xerox, com curadoria de Paulo Bruscky, fez parte da programação do 2º Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco, em Recife em 1978. No mesmo evento, a mostra Individual/Coletivo foi acompanhada por uma publicação de mesmo título, em que os participantes fizeram intervenções sobre uma folha enviada pelo correio. Nos anos seguintes, Bruscky editou dois números da revista anual *Xeroxarte* (1979-1980) como parte das atividades do festival. A filial da empresa Xerox do Brasil inaugurou em 1981 o Xeroespaço, criado em Recife por Paulo Bruscky e dedicado

exclusivamente à exposição de xerografias, sediando a I Exposição Internacional de Arte Xerox Colorida.

As exposições de xerografias contavam com a participação de muitos artistas que também se interessavam pelo universo das publicações, e as primeiras publicações de artista foram exibidas ao lado de xerografias em mostras de arte experimental. A ênfase na experimentação podia ser observada até mesmo na forma de apresentação dos trabalhos ou no entendimento de que uma proposição a ser realizada pelo público poderia constituir um trabalho artístico. Em 1973, Artur Matuck e Kenji Ota encaminharam à Bienal de São Paulo uma proposta de utilização da máquina xerox em "Experiências de Participação", que foi recusada, assim como quase 90% das propostas (ALDANA, 2017). O trabalho, que consistia em colocar uma máquina à disposição do público gratuitamente para criação de obras artísticas, foi apresentado na Bienal dos Recusados e contou com apoio da Xerox do Brasil. A ideia seria retomada anos depois pelo curador Walter Zanini, então diretor do MAC/USP, que instalou uma fotocopiadora no espaço expositivo durante a mostra Poéticas Visuais em 1977, realizada em parceria com o artista Julio Plaza. A diferença é que o público poderia copiar a maioria dos trabalhos exibidos e levar para casa uma "exposição portátil", conforme texto do catálogo (ZANINI, 2010, p. 65).

Um local que se tornou uma referência importante para os artistas de São Paulo que faziam xerografias, o Centro de Estudos Aster<sup>8</sup>, espaço criado e gerido por Regina Silveira, Julio Plaza, Walter Zanini e Donato Ferrari, estimulava as trocas de experiência entre os artistas. O ateliê era equipado com mesa de serigrafia, um prelo elétrico de offset e uma fotocopiadora. Foi no Aster que León Ferrari começou a fazer fotocópias em papel Fabriano, do mesmo tipo utilizado para imprimir gravuras, como uma forma de valorizar a cópia. Por outro lado, Rafael França também passou a utilizar papel de algodão em seus trabalhos como uma espécie de provocação ao mercado, que não reconhecia como arte as cópias produzidas em papel comum. Posteriormente, esses trabalhos seriam chamados de "Gerox", termo inventado por Julio Plaza combinando o "g" de gravura com a palavra "xerox". A exposição "Gerox: xerografia dos artistas", com trabalhos inéditos de dezessete artistas<sup>9</sup> aconteceu de 17 a 24 de dezembro de 1979 na Av. Brig. Faria Lima, 1403, em espaço comercial cedido por Max Pochon, uma galeria com vitrine para a rua. A Poesia & Arte edições, dirigida por Oswaldo Pepe, planejava editar um álbum chamado Gerox reunindo todos trabalhos, mas ele não chegou a ser publicado<sup>10</sup>.

A Pinacoteca de São Paulo teve um papel fundamental na divulgação do uso artístico da técnica, realizando mostras, promovendo cursos e debates. Fabio Magalhães, que era o diretor na época, obteve uma máquina Xerox 3107 (um modelo feito exclusivamente no Brasil, popularmente conhecido como *brasileirinha*), com o objetivo de "fazer com que o artista operasse, ele mesmo, os seus trabalhos, ao invés de ficar na dependência de outros 'operadores'" (MAGALHÃES, 1980). Os trabalhos de quarenta artistas que experimentaram livremente com a máquina (BINNIE, 2019) foram apresentados em maio de 1980 em uma mostra organizada por León Ferrari com o nome Xerografias, inaugurada simultaneamente na Pinacoteca em São Paulo, no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba em João Pessoa e na Casa das Artes Plásticas em Piracicaba,

---

<sup>8</sup> Centro de Estudos Avançados que tinha estrutura tanto para a produção e pesquisa quanto para a formação continuada de artistas. Fundado em 1978 por Regina Silveira, Julio Plaza, Donato Ferrari (então diretor da FAAP) e Walter Zanini (diretor do MAC de 1963 a 1978), funcionou durante três anos na rua Cardoso de Almeida, no Pacaembú, em São Paulo.

<sup>9</sup> A exposição não tem um curador e foi organizada pelos próprios artistas, alguns deles participavam da Cooperativa de Artistas Plásticos. Participaram Aguilar, Alex Flemming, Anna Carretta, Carmela Gross, Gabriel Borba, Genilson Soares, Gerty Saruê, Julio Plaza, León Ferrari, Lizárraga, Marcelo Nitsche, Mary Dritschel, Mauricio Fridman, Mira Schendel, Nelson Leirner, Rafael França e Regina Silveira.

<sup>10</sup> Depoimento ao autor, em seu estúdio na Alameda Jaú em 11 de março de 2013. Pepe possui cópias avulsas de diversos trabalhos que fariam parte do álbum. Gabriel Borba informa que a maioria dos artistas assinaram as cópias do mesmo modo como as gravuras, numeradas com *n/infinito*. <https://gabrielborba.art.br/pt-br/exposicao/gerox>

seguinte depois para outras cidades brasileiras<sup>11</sup>. Tal iniciativa repercutiu em cidades do interior do Estado de São Paulo, como em *Xerografia: amostragem brasileira*, organizada pelo artista Vagner Dante Veloni na Galeria Campus da USP em Ribeirão Preto<sup>12</sup> em 1983. A Pinacoteca recebeu ainda uma exposição individual de xerografias de Paulo Bruscky, chamada *Arte sem Original* (1981) e uma individual de Bené Fonteles com fotocópias, colagens, arte-correio. De 1975 a 1984, o artista Hudinilson Jr. ministrou o curso *Xerografia, Arte e Uso*, além de ministrar cursos no NAC/UFPb (1981) e *Ateliê Livre de Porto Alegre* (1986), ele fez a curadoria de uma mostra chamada *Arte Xerox Brasil* (maio 1984), promovida pela Pinacoteca, reunindo trabalhos de jovens artistas que participaram do seu curso, e a mostra *Xerografia: arte e uso*<sup>13</sup> no MAC/USP (02 a 30 de julho de 1987).

Uma importante mostra que colocou a experimentação com a xerografia no contexto das novas mídias, *Arte Novos Meios/Multimeios Brasil 70/80*, com curadoria de Daisy Peccinini Alvarado ocupou o Museu de Arte Brasileira (FAAP, outubro de 1986) e contribuiu para dar mais visibilidade ao que já vinha sendo apresentado de forma dispersa em mostras individuais e coletivas na cidade de São Paulo, como *Heliografia* (Pinacoteca do Estado, 1981), *Artemicro* (MIS, 1982), *Transcriar* (Centro Cultural São Paulo, 1984), *In-Formações e A Gráfica Contemporânea* (Espaço de Exposições Humberto Tecidos, 1986). Na mostra da FAAP as obras foram agrupadas por técnicas (offset, super-8, vídeo, xerox, heliografias), com diversos exemplos de livros de artista impressos em xerox.

A partir desse levantamento das principais mostras de arte xerox, podemos perceber que a maioria dos artistas brasileiros que se dedicaram à xerografia também publicaram livros de artista, o que indica o interesse em produzir um tipo de arte que possui outra forma de circulação que não é exclusiva dos museus e galerias. Na primeira mostra nacional de livros de artista, organizada pela equipe Bruscky & Santiago no Recife em 1983, contamos quase trinta livros utilizando processos reprográficos de impressão. Entre eles, havia mais de um livro com o título *Xeroxarte*, dois deles de autoria de Sávio Teixeira e outro de Lourenço Ypiranga Neto, todos realizados em 1980. Com a palavra xerox no título, ainda havia *Book xerox: Exercícios* (1981) de Unhandeijara Lisboa e *Xerox Action* de Hudinilson Jr.

## Considerações Finais

A fotocópia tornou-se um meio popular entre os artistas que faziam arte postal, muitos trabalhos de xerografia circularam pelo correio (em alguns casos, os “originais” recebiam no verso um carimbo com o nome do artista no lugar da assinatura). Apesar do entusiasmo dos artistas com a xerografia, a técnica não era bem recebida pelo mercado e nem pela crítica de arte na época. Em 1975, a Associação Paulista de Críticos de Arte concedeu ao artista Nelson Leirner o prêmio de melhor desenhista e encomendou-lhe, como era de praxe, uma gravura para entregar como presente aos demais premiados. O artista apresentou um trabalho em xerografia mas a APCA recusou-o, por isso, como protesto, os artistas não compareceram ao evento de premiação. Quando um grupo de artistas decidiu vender diretamente ao público suas obras na exposição *Papel e Cia* (1978), as galerias de arte anunciaram a liquidação do seu estoque dos artistas participantes (ALDANA, 2017). Esse acontecimento estimulou

---

<sup>11</sup> Núcleo de Arte Contemporânea, João Pessoa/PB; Clube Juvenil, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul/RS e Museu de Arte de Joinville, Joinville/SC.

<sup>12</sup> Participam: Alberto Harrigan, Alex Flemming, Carlos Wladimirsky, Gerty Saruê, Hudinilson Jr, Julio Plaza, Leon Ferrari, Lizárraga, Luiz Angelo Mazzaro, Mario Ramiro, Mary Dritschel, Mauricio Fridman, Michele Bril, Odair Magalhães, Paulo Bruscky, Rafael França, Regina Silveira, Rogério Nazari, Vagner Dante Veloni.

<sup>13</sup> Bene Fonteles, Alberto Beuttenmuller, Alex Flemming, Hudinilson Jr, Jean Claude Bernadet, Mario Ramiro, Rafael Franca, Mary Dritschel, Mauricio Fridman, Paulo Bruscky, Regina Silveira, Vagner Dante Veloni

a realização de uma exposição organizada pelos artistas, Gerox: xerografia dos artistas, em que todas as obras eram fotocópias e seriam vendidas pelo mesmo preço, sem participação das galerias. Foi nesse contexto que Nelson Leirner publicou um provocativo folheto reproduzindo o trabalho *Recusado*, com o cabeçalho “GRÁTIS: Autor Nelson Leirner, prêmio APCA de 1975. Técnica de reprodução: xerox. Encomendado e recusado pela APCA”. Havia na parte inferior do folheto um cupom que o interessado deveria preencher e remeter pelo correio para receber gratuitamente uma cópia assinada da xerografia.<sup>14</sup> Todas as exposições de xerografia acima mencionadas foram organizadas por artistas - as exposições institucionais incluíram xerografias entre os trabalhos expostos, mas não houve nenhuma inteiramente dedicada ao tema que não fosse por iniciativa dos artistas. 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. Como é comum acontecer, a instituição chegou tarde demais, a xerografia como processo de experimentação artística não estava mais no auge, alguns artistas já haviam abandonado a pesquisa com a fotocópia ou substituído por outros meios.

Olhar o conjunto de experimentações em xerox em publicações realizadas há quase 50 anos mostra como as publicações atuais são tímidas quanto às possibilidades criativas do meio. É quase uma relação burocrática entre artistas e impressoras, não importa a tecnologia que será utilizada - elas supostamente deveriam apenas executar um projeto realizado no computador, sem a possibilidade de erro, de improviso ou de acaso. No entanto, a atitude dos artistas que se auto-editaram nos anos 1970, ao invés de procurar uma editora comercial, se tornou uma prática comum por causa do acesso ao xerox, o que reverbera nas publicações de artista atuais, mesmo que sejam produzidas utilizando outros meios de impressão.

## Referências

- ALDANA, E. The Artists Who Copied: Xerography and Brazilian Culture. In: *Xerografia: Copyart in Brazil, 1970-1990* (catálogo de exposição). San Diego: University of San Diego, 2017.
- AMARAL, A. León Ferrari: os anos paulistas (1976-1984). In: *Textos do Trópico de Capricórnio: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ARAÚJO, E. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BINNIE, M. Dissident Bodies: Materialising Xerographic Experimentation in São Paulo, 1970–1985. *Third Text*, 2019. DOI: 10.1080/09528822.2019.1669362.
- BRUSCKY, P. Xerografia artística: arte sem original (da invenção da máquina ao processo xero/gráfico), 1985. In: PECCININI, D. (org.). *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Faap, 2010, p. 131-135.
- FABRIS, A.; COSTA, C. *Tendências do Livro de Artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- FERVENZA, H. Memória e apagamento (A partir de algumas conversas atuais e de vivências no Atelier Livre em meados dos anos oitenta). *As Partes*. Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 1, p. 10-15, 2006.

---

<sup>14</sup> O folheto *Grátis* (1979) foi produzido em formato A4, assim como as demais obras, e era comercializado por 150 cruzeiros, preço estampado no canto inferior direito.

- HUDINILSON JR. Depoimento ao Instituto de Pesquisa da FAAP, outubro de 1984. In: PECCININI, D. (org.). *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Faap, 2010, p. 245-248.
- HUDINILSON JR. Xerografia-Arte e uso, 1981-1987. In: GOMES, D. (org.). Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba/NAC. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- JAREMTCHUK, D. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora C/Arte /Edusp /Fapesp, 2007.
- LESSA, W.. A poética dos livros em Aloisio Magalhães. In: LEITE, J. *A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003, p. 102-129.
- MAGALHÃES, F. entrevista ao jornal O Norte, João Pessoa, 30 de maio de 1980. In: GOMES, D (org.). Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba/NAC. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 114-115.
- MUNARI, B. *Xerografie Originali*. Mantova: Corraini, 2007.
- PECCININI, D. *Arte: novos meios multimeios*. Edição fac-símile do catálogo da exposição de 1985. São Paulo: FAAP, 2010.
- RAMIRO, M. As Xerografias de Rafael França: o Renascimento das Linhas de Força. In: COSTA, H. (ed.). *Sem medo da vertigem*. São Paulo: Marca d'Água, 1997, p. 32-40.
- RESENDE, R. *Posição amorosa: Hudinilson Jr.* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- TEJO, C. (org.). *Arte e multimeios: Paulo Bruscky*. Recife: Zoludesign, 2010.
- VELONI, V. Da simultaneidade na produção da arte xerográfica. (apresentação do catálogo da exposição). *Xerografia: amostragem brasileira*. (13 a 30 de junho de 1983). Ribeirão Preto: Galeria Campus da USP, 1983.
- ZANINI, W. As novas possibilidades (apresentação do catálogo Poéticas Visuais). In: PECCININI, D. (org.). *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Faap, 2010, p. 83.