

# Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970

Patricia Moreno<sup>1</sup>

## Resumo

No presente texto, propomos verificar como uma parte da produção artística brasileira utilizou o cinema como suporte e linguagem. O enfoque central são obras realizadas em Super-8, porém, dada a impossibilidade de uma abordagem que abarque todos os artistas e a totalidade de sua produção, selecionamos três artistas plásticos que alçaram voos de resistência ao longo dos anos 1970 e das décadas subsequentes. Referimos-nos a Helio Oiticica, Lygia Pape e Paulo Bruscky, trio que orbitou em torno de uma ideia protagonizada pela produção do Cinema Marginal no Brasil, com a qual pretendemos demonstrar que mantiveram significativas aproximações estéticas. Abertos às novas possibilidades, esses artistas viram nessa pequena bitola cinematográfica a oportunidade de se manifestarem e de criarem novos discursos, subvertendo a linguagem fílmica tradicional. Procuramos compreender como a utilização do Super 8 como suporte pretendeu ultrapassar os limites de expressividade das imagens em movimento do aparato cinematográfico tradicional.

**Palavras-chave:** Super 8. Arte contemporânea. Helio Oiticica. Filmes de artista.

## Abstract

In the present text we propose to verify how a part of the Brazilian artistic production used the cinema as support and language. The central focus is on Super 8, but given the impossibility of an approach encompassing all artists and the totality of their production, we have selected three plastic artists who have raised resistance flights throughout the 1970s and subsequent decades. They are Helio Oiticica, Lygia Pape and Paulo Bruscky, this artists orbited around an idea of production of Marginal Cinema in Brazil, with which we intend to demonstrate that they have maintained

1

Professora do Instituto de Artes e Design (IAD), da UFJF, na área de História da Arte Moderna e Contemporânea. É doutora em História pela UFF e mestre em História, também pela UFF. É líder do grupo de pesquisa Arte em movimento: filme de artista e vídeoarte no Brasil, desenvolvendo pesquisas sobre os filmes de artistas no Brasil (anos 1970), os primórdios da vídeoarte no país e as formas como os espaços expositivos "musealizam" tais obras.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970  
Patricia Moreno

significant aesthetic approaches. Open to the new possibilities, these artists saw in this cinematographic format the opportunity to create new discourses, subverting the traditional filmic language. We tried to understand how the use of Super 8 as support intended to exceed the limits of expressivity of moving images of the traditional cinematographic apparatus.

**Keywords:** Super 8. Contemporary Art. Helio Oiticica. Films by artist.

**A**o serem inseridas nas produções de Arte Contemporânea ideias de construções processuais e suas temporalidades, essas impulsionaram alguns artistas a adotarem variados meios e suportes que proporcionassem um aprofundamento da discussão sobre a relação espaço-tempo. Assim, as operações artísticas que relacionam temporalidades e espaços foram, nesse contexto, alargadas e a compreensão da obra como processo, uma herança deixada por Marcel Duchamp, levou à ampliação dos repertórios e a variação dos formatos que proporcionaram a apreensão do processo artístico no que podemos chamar de "tempo real". Nesse contexto, os meios de captação de imagens cinematográficas e de vídeo se firmaram como recursos facilitadores para tais exercícios experimentais.

Trabalhos pioneiros já demonstram a potencialidade da utilização do cinema como expressão pelos artistas de vanguarda. Duchamp, por exemplo, lançou mão de tal recurso como "atalho" para conseguir materializar seus efeitos óticos como em *Anémic cinema*, de 1926, filme constituído por sucessivas imagens espiraladas, uma tentativa de fazer o registro do movimento pretendido em obras anteriores, como *Rotative d'émisphere*, de 1925. Muitos outros artistas de vanguarda realizaram experimentações com o suporte cinematográfico, para mencionarmos apenas alguns, a título de referência: futuristas publicaram em 1916 o primeiro manifesto do cinema de artista, intitulado *Manifesto da cinematografia futurista*. Os dadaístas Hans Richter e Viking Eggeling, no início da década de 1920, criaram filmes compostos por abstrações, pois entendiam o cinema como um prolongamento natural da pintura. Cabe mencionar também o estreitamento das relações entre arte e cinema, como podemos perceber nos trabalhos de Man Ray, Léger, Moholy-Nagy, Salvador Dali (em parceria

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970  
Patricia Moreno

com Luis Buñuel, no conhecido *Um Cão Andaluz*, Picabia e muitos outros dessa época. É possível afirmar, então, que, a partir daí, a modalidade filme de artista se tornou parte da agenda de várias produções em diversos momentos e apresentando diferenciadas modalidades. (COCCHIARALE; PARENTE, 2007; CANONGIA, 1981)

Nos anos 1960, Andy Warhol transgrediu a narrativa convencional em seus filmes experimentais, ao filmar continuamente os rostos de personagens entrevistados por ele ou apresentar como narrativa um período de quase seis horas ininterruptas de sono de um jovem no filme *sleep*. A importância da produção fílmica de Warhol deve ser pensada como divisor de águas no que tange ao uso do suporte fílmico por artistas. *Chelsea Girls*, de Andy Warhol e Paul Morrissey (1966), por exemplo, tornou-se uma referência para o cinema experimental da década de 1960. Em *Chelsea Girls*, Warhol rompeu com todas as regras de montagem/projeção/exibição do cinema convencional ao utilizar a projeção em duas telas simultâneas – uma em preto e branco e a outra em cores – e duas trilhas sonoras diferentes, mas associadas. Em cada exibição há um resultado diferente, pois não há uma obrigatoriedade cronometrada entre as duas projeções. Além disso, as imagens em movimento captadas por Warhol, quando exibidas, muitas vezes eram projetadas diretamente sobre uma tela de pintura, o que nos dá uma importante pista para compreendermos as relações intrínsecas que passaram a se estabelecer entre a arte e o cinema. O uso da imagem em movimento criava novas possibilidades para uma arte que pretendia ampliar os limites da tela como imagem fixa ou da escultura estática, e serviria como um novo espaço visual e um novo suporte de experimentação. Mais ainda: os artistas pretendiam reaproximar a produção artística do cotidiano e das experiências comuns. Não por acaso, a partir dos anos 1970, artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Antônio Manuel, Lygia Pape, Leticia Parente, Ana Bella Geiger, Ana Maria Maiolino, Paulo Bruscky, dentre outros, passaram a utilizar variadas tecnologias como a fotografia, o cinema, o audiovisual<sup>2</sup>, o vídeo e a fotocópia.

No presente texto, propomos discutir sobre parte da produção brasileira que utilizou o cinema como suporte e linguagem. Trataremos aqui de obras realizadas em Super-8<sup>3</sup>, especificamente. Dada a impossibilidade

2

Tatava-se da projeção contínua de slides, acompanhada de efeitos sonoros, para conseguir a fruição unificada entre som/imagem, para isso era montado um sistema interligado do projetor com o gravador que emitia os sons, assim como um sinal que acionava automaticamente a transição das imagens.

3

Formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado pela Kodak em 1965 como um aperfeiçoamento do antigo formato 8 mm, mas mantendo a mesma bitola, ou seja, a medida de 8mm da tira da película.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970  
Patricia Moreno

de uma abordagem que abarque todos os artistas e a totalidade de sua produção, selecionamos três artistas plásticos que alçaram voos de resistência ao longo dos anos 1970 e das décadas subsequentes. Referimos-nos a Helio Oiticica, Lygia Pape e Paulo Bruscky, trio que orbitou em torno de uma ideia protagonizada pela produção do Cinema Marginal no Brasil, com a qual pretendemos demonstrar que mantiveram significativas aproximações estéticas.<sup>4</sup> Abertos a novas possibilidades, esses artistas viram nessa pequena bitola cinematográfica a oportunidade de se manifestarem e de criarem novos discursos, subvertendo a linguagem fílmica tradicional. Assim, utilizaram o Super 8 como suporte, procurando ultrapassar os limites de expressividade das imagens em movimento do aparato cinematográfico tradicional.

Estima-se que mais da metade dos filmes experimentais brasileiros tenham sido realizados em Super 8, o que garantiu uma permeabilidade entre diferentes universos estéticos que se apresentavam à época. Dentre as modalidades desse cinema experimental no Brasil, o Cinema Marginal surge como uma das mais conhecidas e importantes. Em sintonia com seu contexto (o tropicalismo, a contracultura) o Cinema Marginal foi balizado por rupturas tanto com a “moderna tradição” da produção cinematográfica brasileira cunhada pelo Cinema Novo, quanto com suas temáticas politizadoras e “politizantes”. Os temas trabalhados pelo Cinema Marginal – o corpo, as vivências físicas e psicológicas, a violência – estão fortemente presentes nessa produção artística que também buscava rupturas.

Assim, defendemos a ideia, como veremos a seguir, de que tais artistas contribuíram para ampliação sobre os suportes, meios e linguagem tanto no campo das artes plásticas quanto no do cinema, pois imersa nessa concepção de que a imagem cinematográfica era capaz de uma apreensão mais temporal da produção artística, existia também a consciência de uma discussão mais ampla, que pretendia, com o dito filme de artista, negar a simples representação naturalista do cinema convencional narrativo de inspiração literária, que, para eles, engessou a produção em um sistema comercial e aprisionou a imagem nas tradicionais salas de projeção.

4

Para além das questões estéticas vale a pena mencionar que as aproximações também se revelam na participação da produção em super 8 dos artistas aqui estudados nas mostras ocorridas posteriormente, cujo recorte é a concepção do cinema marginal. São exemplos disso a mostra Cinema Marginal e suas fronteiras (CCBB, São Paulo, 2001) e Marginalia 70 (Itaú Cultural, São Paulo, 2001).

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970  
Patricia Moreno

### Hélio Oiticica: seja marginal, seja herói

Hélio Oiticica (H.O.) é o autor da frase “seja marginal, seja herói”, tema do qual me apropriei nesta pesquisa sobre as relações da produção superoitista de três artistas e suas possíveis aproximações com o cinema marginal. Seu envolvimento com o cinema vai além das experimentações com imagens em movimento. O artista produziu inúmeras reflexões acerca do cinema por meio de cartas, escritos, anotações e críticas de filmes, formulando ideias e discutindo sobre seus cineastas prediletos, o que demonstra um profundo conhecimento sobre a linguagem cinematográfica, mesmo em seus moldes convencionais.

H.O passou a experimentar os recursos da imagem em movimento e das montagens utilizando sequencias de *slides* como proposições artísticas, quando foi morar em Nova York, a partir de novembro de 1970, ao ganhar uma bolsa de pesquisa da Fundação Guggenheim. Nesse mesmo ano, alguns meses antes de se mudar, participou da exposição *Information* no MOMA, com seus Ninhos, cuja repercussão a estabeleceu com um marco da Arte Contemporânea. Entretanto, é a ideia inicial de H.O. para essa exposição, mas que foi recusada, que nos chama atenção. Sua intenção era espalhar colchões para que o espectador pudesse assistir deitado e/ou sentado à projeção de um vídeo montado com vários filmes de artistas amigos seus como Rogério Sganzerla – importante nome do cinema marginal – e Miguel Rio Branco – artista plástico que também realizou filmes experimentais. Nessa proposição, assim como no roteiro de *Nitrobenzol & Black Linoleum*, escrito em Londres, no ano de 1969, também não realizado e claramente influenciado pelo filme *Chelsea Girls*, de Warhol e Morrissey<sup>5</sup>, o artista pensou a exibição cinematográfica em uma estrutura narrativa e espacial diferenciada. Acreditamos, por isso, serem essas propostas não realizadas uma espécie de marco zero para o início do pensamento de H.O sobre o que ele passaria a chamar, poucos anos depois, de *Quase Cinema*, de narrativa não linear, que apresenta uma ruptura radical com a estrutura arquitetônica tradicionalmente construída pelo espetáculo cinematográfico e, principalmente, inclui a participação do espectador –participador nas palavras dele.

5

O filme seria exibido em três telas e ocorreriam interrupções ao longo da projeção para que fossem realizadas performances ambientais afim de promover a experiência sensorial “dentro e fora” das telas.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970  
Patricia Moreno

O *Quase Cinema* de Oiticica se torna um conceito definido pelo artista a partir de 1973, com as *Cosmococas*<sup>6</sup>, concebidas como “blocos de experiência”, que foram minuciosamente descritas pelo artista em seus *notebooks*, portanto suas experiências com o Super-8, antecedem a esse momento de maturação, mas apresentam um caráter bastante marginal, até por seu teor embrionário.

Logo no início de sua estada em Nova York, H.O se matriculou em um curso de cinema na New York University e adquiriu uma câmera Super 8. Nesse momento, escreveu o roteiro e começou as filmagens de Brasil Jorge, seu primeiro filme usando essa bitola. A produção superoitista de H.O. está começando a ser desvendada. Sabe-se que realizou, além de *Agripina é Roma-Manhattan*, mais conhecido e sobre o qual dissertaremos a seguir, e o já mencionado Brasil Jorge, mais 9 curtas-metragens aproximadamente, todos apresentando um caráter experimental.

Apesar desse número significativo de filmes em Super 8, ao elencar sua Filmografia (?), H. O. inseriu somente *Agripina é Roma-Manhattan* na sua lista. Para dar título ao filme, utilizou o verso “Agripina é Roma-Manhattan”, que consta na parte “Inferno em Wall Street” do poema *O Guesa* de Joaquim de Sousa Andrade, o qual descreve os Estados Unidos da segunda metade do século XIX, início do processo de aceleração da produção industrial e, conseqüentemente, de uma efêmera prosperidade capitalista. Oiticica cria uma leitura alegórica que coloca Agripina, mãe do imperador romano Nero, vivenciando as dinâmicas urbanas da Manhattan atual. É a roupa de Agripina, principalmente sua sandália estilo romano, amarradas até os joelhos, que constroem a indicação alegórica do personagem, a mãe de Nero. As referências que transformam Manhattan em Roma são as locações: Agripina e David Starfish sobem uma escadaria e colunas Neoclássicas são filmadas de baixo pra cima. Oiticica não finalizou o filme, mas trouxe os rolos que foram montados sem cortes por Andreas Valentim. Os personagens deambulam pelas ruas de Wall Street, tal como profetizou Baudelaire sobre o artista *flâneur*. A câmera também deambula para fazer o percurso do poema, mostrando a bolsa de valores, porque o inferno está em Wall Street.

O filme se vincula às ideias marginais do início ao fim: o uso do Super 8, a menção às drogas, o cenário underground, a escolha do título e o uso

6

A ideia essencial das *Cosmococas* era promover a fruição das imagens, captadas de diferentes fontes (capas de livros, discos, jornais e revistas) que foram apropriadas, reinventadas e ressignificadas pelo artista, passando a compor um exercício imagético cuja fruição aconteceria em ambientes específicos, formulados para agir em confluência com as imagens. Tratava-se de produzir uma relação sensorial com o espaço em uma experiência cinematográfica não narrativa, cuja fruição em conjunto, concretizaria a obra de arte.

7

Na carta a Antônio Dias quando Oiticica usa o termo filmografia, ele vem acompanhado pelo sinal (?), para relativizar o alcance explicativo dessa palavra, tendo em vista sua proposta para o uso do meio. Disponível em: <[http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0163.80%20p01%20-%20525.GIF](http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0163.80%20p01%20-%20525.GIF)>. Acesso em: 13 ago. 2016.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970  
Patricia Moreno

de alegorias, mas a última parte das cenas nas ruas é a que mais nos chama atenção: trata-se do momento em que Mario Montez entra em cena, um ator que em quase a totalidade de seus filmes atuou travestido de mulher. Há aí a referência à chamada estética *camp*, comumente relacionada ao exagero, à afetação, a um código visual que ironiza ou ridiculariza o que é dominante, e que surgiu no universo homossexual em meados do século XX.

O cinema underground estadunidense trabalhou o tema e, certamente, potencializou seu caráter transgressor, como pode ser observado em obras de Warhol ("Blow Job", "My Hustler" e a já citada "Chelsea Girls", que tem a participação do mesmo Mario Montez), Jack Smith ("Flaming Creatures", que também tem no elenco Mario Montez), Paul Morrissey ("Flesh", "Trash", "Women in Revolt"). É inserido nesse cenário underground que H.O. constrói a cena de Mario Montez em *Agripina é Roma Manhattan*. Nela, o artista plástico Antônio Dias joga dados com Mario Montez, que está travestido impecavelmente, sobre algumas chapas de ferro utilizadas como alambrado em canteiros de obra da cidade. Mario Montez personifica a estética *camp*, estreia o trabalho com H.O em *Agripina* e se torna ícone para o artista, que cria a partir dessa experiência a ideia de *Tropicamp*.

Tropicamp é parte do que chamo de tropicália-subterrânea: no meu projeto 1 CENTRAL PARK, incluo numa área de performance, Mario Montez fazendo Carmem Miranda + outras coisas: um amálgama também: esquemas, migalhas de síntese – por isso, dando um pulo até 1971, quero falar nessa personificação antológica [...]<sup>8</sup>

Essa personificação antológica a que H.O. se refere pretendia hibridizar dois ambientes, o underground novayorquino e o tropicalismo, concentrados na imagem de Mario Montez como Carmem Miranda. Talvez possamos, entretanto, visualizar a prévia desse processo criativo em *Agripina é Roma Manhattan* ao reunir um ícone underground, Mario Montez, e o artista brasileiro Antônio Dias, além de ter como inspiração a frase de um poema cuja narrativa é sobre o guesa, mito dos índios muíscas da Colômbia,

8

Texto enviado a Torquato Neto, datado de 15 de outubro de 1971, com o título: Mario Montez, Tropicamp, para Torquato Neto, p. 4. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970  
Patricia Moreno

que realiza um périplo que compreende a Amazônia, a travessia da América do Sul até chegar à bolsa de Wall Street. Todos esses elementos, alguns indicados nas entrelinhas, outros impressos diretamente nas imagens são também personificações antológicas capazes de demonstrar os desdobramentos do pensamento marginal de H.O., e um legado que uniu arte e imagem cinematográfica no seu *quase cinema*. Contemporânea do artista carioca, a obra de Lygia Pape dialoga permanentemente com a de Oiticica, inclusive, no trato da imagem em movimento, tal como veremos a seguir.

### Lygia Pape e o *anti filme*: seja marginal, seja livre

O trabalho de Lygia Pape surge como um dos mais fortes exemplos dessa ideia de “contaminação” das proposições artísticas nas versões experimentais das produções de cinema. Iniciada nos mecanismos de produção cinematográfica desde os inícios do cinema novo, a artista discursa de forma crítica sobre o engessamento da linguagem cinematográfica tradicional e ressignifica a ideia de montagem, que, com o Super 8, estaria livre da obrigatoriedade do processo narrativo construído nas montagens tradicionais. Para ela:

O S8 é a frescura, no bom sentido. O processo que imprime o negativo é altamente desenvolvido, possibilitando um registro imediato e livre dos esquemas analíticos da montagem tradicional. Você filma montando. Você é o registro na máquina. O respirar e a pausa, o certo e o errado, tudo estará lá. Mas, forte, necessário e raramente recusado, “o meio é a mensagem”, nada importa (PAPE, 1973)

A declaração contém, nas entrelinhas, uma importante questão conceitual/processual: na época, não existia o Super 8 negativo, era, então, um filme reversível (não apresenta o resultado final em negativo), dessa forma, toda imagem captada já estaria pronta para a projeção. Pape discorre aqui sobre o processo de realizar simultaneamente a operação artística e a obra



Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970  
Patricia Moreno

em si – o “registro imediato e livre”, como ela considera –, assim, o olhar da artista capta e produz a obra ao mesmo tempo – o tempo real. Além disso, a obra é vista na mesma temporalidade também pelo espectador, pois o “meio é a mensagem”. A predileção pelo Super 8 se faz pela compreensão desta bitola como linguagem de ruptura estética e operacional e pode ser percebida nas suas declarações no *Catálogo da Expo-Projeção 73*: “o Super 8 é uma ‘nova linguagem’, principalmente quando também está livre de um envolvimento mais comercial com o sistema. É a única fonte de pesquisa, a pedra de toque da invenção hoje”. O discurso de Ligya Pape acerca do processo de montagem convencional nos é esclarecedor:

Durante anos acompanhei o dia a dia do cinema nacional, assisti horas de projeções de copiões nos laboratórios da Líder. Vi as coisas mais incríveis – estruturas abertas – plenas de criatividade. Depois começava o processo de castração: montagem: limpeza do material mais interessante, em nome do lugar comum, da média do gosto, exigida pela bilheteria ou pela falta de informação mais aberta do autor/diretor. Mais tarde, o corte profundo, reduzindo tudo ao horário comercial e, ainda por cima, a música descritiva e o texto ou diálogos bobocas. Enfim, de uma coisa viva, pulsante – o resultado amorfo, bem comportado e cinemanovista (PAPE, 1973).

Percebe-se aqui um discurso de ruptura, que confronta o sistema tradicional em todas as suas etapas e, ainda, faz a crítica ao Cinema Novo que, até então, era considerado a vanguarda cinematográfica brasileira. A artista propõe uma mudança de olhar, tanto para que o espectador se torne habilitado a perceber como a artista se colocou fisicamente diante das imagens para captá-las quanto para a própria linguagem cinematográfica. Assim, o direcionamento para o caráter marginal vai da forma – o Super 8 – ao conteúdo/discurso das obras.

Encontramos nas produções realizadas por Pape em Super 8, na primeira metade da década de 1970, um tom convergente com o chamado cinema marginal desse mesmo período. A linguagem fragmentada, pontencializada por uma narrativa burlesca, apresentando imagens

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970  
Patricia Moreno

“sujas” e desfocadas são importantes pontos comuns. No filme *Wanpirou* (1974), rodado em super-8, cujo enredo beira a comédia, destacamos o uso da metalinguagem, item também recorrente no cinema marginal. O personagem principal, um vampiro interpretado pelo artista plástico Antônio Manuel, também é artista, mas um vampiro às avessas que se mantém acordado durante o dia e à noite dorme para ter sonhos sensoriais, princípio norteador de seu trabalho artístico. Esse vampiro que escuta Jimmy Hendrix, na essência, é uma alusão à dinâmica do “sistema” de consumo, pois o personagem tem uma vida permeada por grandes ícones dessa sociedade de consumo: assiste TV, bebe coca-cola, lê revistas em quadrinhos de super heróis e acaba “vampirizado” pelo seu *marchand*. De fato, não só Lygia Pape, mas também muitos outros artistas da época, estavam interessados nas experimentações e o mercado de arte era considerado por eles um entrave à liberdade artística. Pape reitera essa postura combativa em relação ao mercado ao definir o que era ser *marginal* para ela:

Ser marginal, estar à margem de uma sociedade, ainda permanece como um conceito burguês. Não foi esse cinema marginal de que participei ou participo. Marginal era o ato revolucionário da invenção, uma nova realidade, o mundo como mudança, o erro como aventura e descoberta da liberdade: filmes de dez segundos, vinte segundos: o antfilme. (PUPPO, 2004, p. 133)

Um outro exemplo de metalinguagem associada às concepções do cinema marginal é mais sutil, porém, imbuído do aspecto inusitado: o personagem *marchand* concretiza a “vampirização” definitiva do vampiro-artista quando lhe rouba o seu maior símbolo identitário, sua dentadura, que estava guardada em um cofre e, sem quebra narrativa, surge a frase “sangue é vida, doe sangue”. Aqui, podemos aludir sobre a importância da identidade do artista como forma de resistência frente ao mercado da arte e aos sistemas convencionais de organização da sociedade de consumo e, como desdobramento, podemos demarcar o princípio identitário de todo o trabalho artístico de Lygia Pape: a liberdade.

Suas ideias libertas de quaisquer convenções abriram os caminhos para as experiências com diversos meios e suportes, liberdade transformada

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970  
Patricia Moreno

em conceito e princípio norteador, capaz de rupturas e experimentações que materializavam a consagrada expressão de Mario Pedrosa – “A arte é o exercício experimental da liberdade”. Com esse mesmo sentido marginal/libertário, destacaremos, a seguir, a obra superoitista de Paulo Bruscky que declara ter, nas décadas de 1970-80, “trabalhado com super 8 e vídeo, realizando 29 filmes dentro do conceito/definição de Hélio Oiticica, de Quase-Cinema, que é o filme de artista”. (BRUSCKY, 2007, p. 81).

### Paulo Bruscky: seja marginal, seja artista

Nascido no Recife, Bruscky sempre manteve uma produção profícua e longe do eixo Rio de Janeiro/ São Paulo. Aliás, o que não foi preocupação, tampouco impedimento para sua criação. Segundo depoimento – afirmação colhida durante debate realizado com artista no ano de 2007 –, a primeira vez que ele chegou a ter um trabalho vendido foi por conta dessa visibilidade depois da exposição *Ars Brevis*. O pernambucano passeia por *happenings*, intervenções em espaços públicos, performances, e o espírito crítico presente no seu trabalho contemporâneo é a noção de *working in progress*, isto é, um trabalho de criação em aberto. Tanto pela sua postura provocadora quanto pela busca por uma arte em espaços públicos de convívio, Bruscky incita o sujeito a interagir, modificar, registrar sua passagem, sair do estado de contemplação fortuita, protagonizando, tonando-se autor.

Dentre suas primeiras produções artísticas utilizando o suporte fílmico, datadas da década de 1970, destacamos o registro de *Arte/Pare* (Recife, 2'30', 1973). Com uma fita vermelha ligando os dois lados da ponte, os carros e os transeuntes passam por dificuldades de ir e vir. Pelo registro, a câmera percorre as ultrapassagens da fita, enquadra os carros parados, o tráfego a se formar e as reações das pessoas. Bruscky tenta, na sua descrição, o empenho pelo humor, através de sua intuição e ironia, pela evocação sensível e pelo estabelecimento das leis de unidade e encadeamento lógico, horizontes de comparação e de explicação dentro do discurso fílmico.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970  
Patricia Moreno

Com esse mesmo vigor, Bruscky realiza Artexpocorponete (Recife, 2'30", 1971), onde a ponte como não lugar (AUGÉ, 1994), o espaço elíptico, congrega o diálogo entre aqueles que estão na ponte da Boa Vista e aqueles que estão na ponte Duarte Coelho. Via cartazes, ambos os grupos, dispostos de forma paralela, tentam encaminhar sinais, signos, mensagens uns aos outros. O que também não se pode perder de vista é a urgência pelo fluxo de informações na época da ditadura: nesse ano, já em momento de abertura dos anistiados.

Para Bruscky, "ser artista já é uma atitude política" (apud FREIRE, 2006, p. 140). Ele se utilizou da fax arte, artepostal e xeroxarte como manobras de apresentação de suas obras, sendo essa última estendida em investigações até o filme Xeroxperformance (Recife, 45", 1980), filme em que temos uma criação original, usando a técnica da fotocópia e o super-8. O descrevemos da seguinte maneira: primeiramente, o registro de sua feição/rosto é copiada dezenas de vezes (em preto e branco) amarrada em barbantes sugerindo, ao som de gritos abafados, uma ideia de censura. Com as cópias de sua face em registro de agonia, Bruscky as filmava e montava de maneira intermitente e nervosa. Suas experiências com os xeroxfilmes chega a ser feito em colorido no Aépta (Nova Iorque/ EUA, 3', 1982), com imagens de fios de linhas sugestionando desenhos devido a sua disposição numa amarração finita. Talvez, seja esse o filme mais abstrato de Bruscky.

Em 1980, realiza LMNUWZ, Fogo! (Recife, 25", 1980), uma vinheta performática onde o espectro e a fotocopadora são queimados durante a filmagem. Tal proposta metalinguística com o suporte também foi feita no Poema (Recife, 3', 1979). O filme é nada mais que as pontas dos rolos dos super-8, unidos em vários pedaços, montado de maneira que só conseguimos identificar uma linha vermelha passando no enquadramento ao som de código morse (CANONGIA, 1981).

\*\*\*

As três experiências (entre o herói, o liberto e o artista) demonstram que a premissa heroica/libertária/marginalia, para além de um tripé ontológico, isto é, que expressa as idiosincrasias dos autores, mostrou ser

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970  
Patricia Moreno

uma equação cujo denominador comum, o elemento marginal, tornou-se o combustível que possibilitou uma visão mais crítica e progressista das artes plásticas brasileiras na virada das décadas de 1960, 1970 e 1980, coroando, assim, uma trajetória que utilizou o cinema como suporte e linguagem. Desta forma, Oiticica, Pape e Bruscky formam um trio cuja rebeldia proposital ajudou a construir movimentos de resistência contra uma arte conservadora e pouco atuante nas plásticas brasileiras do período: para o bem da *marginália artística*, não à margem da ação.

### Referências

ALMEIDA, Luciana Carla. *O experimental no super-8 brasileiro: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem*. Dissertação (Mestrado em Comunicação)– Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

BRUSCKY, Paulo. Cinema de Inversão/Invenção. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras - Itaú Cultural, 2007.

CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de textos).

COCCHIARALE, Fernando; PARENTE, André. *Filmes de artista: Brasil 1965-80*. Rio de Janeiro, Metropolis Produções Culturais, 2007.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

JAREMTCHUK, Daria; JORDÃO, Fabrícia. *Catálogo da Mostra: Paulo Bruscky em movimento*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2015.

MACHADO, Arlindo. As Três Gerações do Vídeo Brasileiro. *Sinopse: Revista de Cinema – USP, São Paulo*, v. 3, n. 7, p. 22-33, 2001.

MACHADO, Rubens. *Marginália 70: O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

Super 8, super marginal: percursos e experimentações artísticas nos anos 1970  
Patricia Moreno

MACHADO, Rubens. *Sobre a Dimensão Política do Experimentalismo Superoitista*. Itaú Cultural: Panorama do Super 8, Cinema e Vídeo. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd\\_verbete=5247](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=5247)>. Acesso em: 15 out. 2010a.

\_\_\_\_\_. *Super-8 e a Poesia Marginal*. Itaú Cultural: Panorama do Super 8, Cinema e Vídeo. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd\\_verbete=5246](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=5246)>. Acesso em: 15 out. 2010b.

PAPE, Lygia. Depoimento. In: *Expoprojeção 73* (Catálogo). São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, jun. 1973.

PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Torquatália – do Lado de Dentro*: Obra Reunida de Torquato Neto (vol. 1). Rio de Janeiro: Rocco, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Torquatália – Geléia Geral*: Obra Reunida de Torquato Neto (vol. 2). Organização de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.

PUPPO, Eugênio (ed. e org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras*: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Rio de Janeiro, Heco Produções. 2004. (Catálogo da mostra realizada em 2002 no Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro). Disponível em: <[www.lygiapape.org](http://www.lygiapape.org)>. Acesso em: 10 maio 2007.

Recebido em: 29/06/2017

Aprovado em 17/10/2017