

## PAULO BRUSCKY: INCURSÕES PELO CINEMA EXPERIMENTAL E O FILME DE ARTISTA

Luciana Carla de Almeida,  
jornalista e pós-graduanda (*latu sensu*)  
“Artes Visuais: Cultura e Criação” Senac/SE

### Resumo

O objetivo do artigo é analisar a produção audiovisual do artista plástico Paulo Bruscky. Sua criação passa pela discussão do suporte super-8, sobretudo, a perspectiva do filme de artista (o que Hélio Oiticica definiu como Quasi-Cinema) e o cinema experimental brasileiro.

Palavras-chave: Paulo Bruscky; super-8; experimental movie.

### Abstract

*Paper's propose is analyzes the Paulo Bruscky audiovisual production. The artist and his creation discuss super-8 support, mainly, the viewpoint of filmmaker - what Hélio Oiticica defines as Quasi-Cinema - and brasilian experimental movie.*

*Key words: Paulo Bruscky; super-8; experimental movie.*

Durante a década de 70-80 observamos um surto super-8 no Brasil. Essa filmografia foi grande contribuidora para o cinema experimental (AUMONT, MARIE, 2003), sobretudo pela utilização de um novo suporte para os artistas na época. Filmar em bitola de maneira mais acessível e com mais recursos técnicos representava novas possibilidades para criação:

(...) superoitismo curioso foi o de interação com a precariedade do veículo, aderindo estudiosamente aos seus grãos, à sua textura, às "aberrações" de sua facilidade de manuseio, mobilidade e exposição automática, à desritualização contingente mas também voluntária de todo o processo de produção. Nisso houve sem dúvida contribuição dos artistas plásticos, que participavam com alguma frequência dos festivais (MACHADO JR., 2001).

O pesquisador afirma que os filmes experimentais brasileiros, em sua metade ou dois terços, foram realizados em super-8. Ou seja, houve uma permeabilidade entre esses diferentes universos estéticos, onde foi perceptível observar a migração de conceitos entre as artes. O que é confirmado por Parente (2000, pp. 91 e 92) quando afirma que todo cinema experimental representa uma subversão, recusa da narração linear e da figura da significação.

Para Machado Jr. a simultaneidade e confluência de proposições que se configura no caso da produção super-8 é decisiva, mas ainda pouco

estudada e conhecida. A presença de poetas e artistas plásticos sugere uma reflexão e análise contemporânea desses filmes. Nesse sentido a mostra *Marginália 70* (Itaú Cultural, 2001) foi responsável pelo resgate audiovisual de trabalhos de Hélio Oiticica, Torquato Neto, José Agrippino de Paula, Lygia Pape, Jairo Ferreira, Ivan Cardoso, Edgard Navarro, Regina Vater e Mario Cravo Neto dentro outros.

Desses nomes destaca-se a produção dos artistas pernambucanos Paulo Bruscky, Jomard Muniz de Britto, Genetton Moraes, Daniel Santiago, sendo esse parceiro de criação de Bruscky durante duas décadas. Todos participantes de uma profícua produção audiovisual. Bruscky produziu 26 filmes em super-8, sendo eles divididos em filmes de artista, registro de intervenções urbanas e xeroxfilmes.

### **Registros brusckianos**

Suas primeiras produções são datadas da década de setenta, onde se enquadra o registro de *Arte/Pare* (Recife, 2'30', 1973). Nessa intervenção, Freire (2006) afirma ser uma proposta de re-inauguração da ponte da Boa Vista. 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. Seja pela evocação sensível e do estabelecimento das leis de unidade e encadeamento lógico, horizontes de comparação e de explicação dentro do discurso fílmico. Por exemplo, a construção do conceito de rua e pólis são sempre encaminhamentos feitos no registro da *Estética de camelô*, realizado juntamente com Daniel Santiago (Recife, 5', 1982).

Nele há uma alternativa do filme/ensaio pelas deambulações da câmara/artista, verificando a todo o momento as possibilidades de singularização das bancas e objetos postos à venda. Suas escolhas passam desde disposição dos objetos e sua organização quase geométrica, dos espelhos suspensos e presos que em rotação produzem uma sensação imagética interessante. Além dos seus registros do acaso, enquadrando as performances dos vendedores e artistas que se apresentam nas ruas. Suas

ações de pelas ruas como flanêur, também, estão presentes no *Registros de viagem* (1979, 5'00"), *Arquitetura do imaginário* (USA/ Europa, 4', 1982), em *Janelas de Amsterdam* (Amsterdam, 4', 1982) onde a insistência no registro das janelas nos remete a uma persistência e sugestão para o voyerismo e no *Amsterdam Erótica* (Amsterdam, 4', 1982), registro sexual-irônico das formas falocêntricas presentes na capital holandesa.

Se formos historicizar esses filmes, partindo do suporte, devemos nos remeter ao *Reflection* (Nova Iorque/EUA, 5', 1982). Nele o pernambucano acopla espelhos a lente da câmera/olho e passa a registrar a cidade sobre diferentes ângulos e aspectos sob a égide do tempo/movimento. Mais uma vez, há uma retomada da investigação das ruas e seus diferentes enquadramentos possíveis como uma busca pela descoberta do cotidiano, quase num sentido caleidoscópico. Esse filme também nos remete ao trabalho *Óculos* (1968) de Lygia Clark. A artista neoconcreta dispôs os espelhos numa estrutura sugerindo visão panóptica para o espectador/participante:



Foto1. "Óculos" (1968) Lygia Clark. Crédito: Fátima Pombo. Disponível em <<http://fatimapombophotos.blogspot.com/>> Acesso dia 12/02/2009.

Os trabalhos de Bruscky desse período são de estratégia *situs*. Segundo o Coletivo Baderna (2002) os situacionistas procuravam agir sobre o cotidiano e o *détournement* (roubo, rapto) era uma prerrogativa para intervir na arte e na política, o que eles chamavam de "a imaginação do poder". E para tanto, qualquer lugar, qualquer pessoa ou qualquer coisa pode ser parte do jogo da criação e da arte. Assim, a produção *situs* inclui o inesperado, acaso da vida

urbana, a realidade. A representação se confunde: artista e público representariam seu próprio papel num tempo-espaço real.

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 àqueles que estão na ponte da Boa Vista e com àqueles que estão na ponte Duarte Coelho. Via cartazes, ambos 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, pp.140). Como na célebre proposta-frase de George Maciunas: "A antiarte é a Vida, é a natureza, é a verdadeira realidade - é o único e o todo. A chuva é antiarte, o espirro é antiarte...". Segundo o criador do nome Fluxus, o coletivo tinha na sua base uma qualidade não preciosa, precária e provocante.

Outra característica do Fluxus era a "idéia da licença", sugerida por Yoko Ono e Maciunas, ou seja, qualquer um pode fazer arte - seria o máximo da antiarte. Os membros do Fluxus buscavam inserir a arte no cotidiano das pessoas, defendendo a idéia de que todos deveriam ser participantes. Nesse sentido, o grupo refletia também sobre sua função social e sobre a participação política dos artistas. Como membro e participante do Fluxus, Bruscky contribuiu ativamente sendo o atual dono da terceira maior coleção do coletivo no mundo.

No caso do brasileiro, sua troca com a *Correspondence School* como Ana Banana, Genesis P. Orridge e Pauline Smith era um caminho de driblar o regime autoritário. Para tanto, ele se utilizou da faxarte, artepostal e xeroxarte como manobra às pampas. Sendo essa última estendida em investigações até o filme *Xeroxperformance* (Recife, 45", 1980). Nesse filme temos uma criação original, usando a técnica da fotocópia e o super-8. Primeiramente, o registro de sua feição/rosto é copiada dezena de vezes (em preto e branco) amarrada em barbantes sugerindo, ao som de gritos abafados, uma idéia 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 xerofilmes 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. Por fim, ele realiza *LMNUWZ, Fogo!* (Recife, 25", 1980) numa vinheta performática onde o espectro e a fotocopadora são queimados durante 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 um linha vermelha passando no enquadramento ao som de código morse. O desenho em vermelho por vezes é suplantado pelo registro do *Exposed by Kodak*, passado de maneira quase ilegível por ser tão veloz, como numa filmagem em disparo. Nesse registro fílmico, Bruscky talvez quisesse sugerir uma mensagem codificada, em poesia concreta obliterada. Um filme perfeitamente enquadrável no conceito de Hélio Oiticica de Quasi-Cinema (CANONGIA, 1981).

Inspirado em movimentos como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Construtivismo Soviético, esse participante do Fluxus trocava idéias, criava eventos artísticos inovadores (vide o Manifesto Nadaísta de sua autoria), principalmente através de correspondências, ajudando a construir uma rede de interação artística hoje só possível através da internet. As criações brusckianas estão presentes as primeiras experimentações com a Arte Conceitual, performances, obras de arte-postal, livros de artista e manifestos nos quais fica claro o posicionamento em favor de uma arte antiintelectual, em estreita conexão com a vida cotidiana. Quarenta anos depois, suas propostas permanecem extremamente atuais e presentes na arte contemporânea.

## **Conclusão**

A produção do múltiplo artista Paulo Bruscky passa a ser observada com mais acuidade. Desde exposição organizada pela curadora Cristina Freire em dezembro de 2007 no MAC (Museu de Arte Contemporânea) de São Paulo, certamente, houve um “revigoramento” (BRAGA, 2008) quanto ao tratamento dado a sua produção. 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 na

Pinacoteca da UFAL, em Maceió, 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 esse artigo teve como pretensão investigar parte de sua filmografia, como apresentar um quadro do cinema na década de 70-80, assim como seu espírito crítico àquilo que era produzido pelo suporte em 35 mm e pela televisão.

Uma característica presente no seu trabalho contemporâneo é a noção de *Working in Progress*, isto é, um trabalho de criação em aberto. Tanto pela sua pouca permanência (devido ao uso de material precário), mas pela proposta de construção coletiva, arte em espaços públicos de convívio, incitando ao sujeito interagir, modificar, registrar sua passagem, sair do estado de mera contemplação e também ser autor. Talvez a obra de Bruscky nos aponte um caminho com o “fim das narrativas mestras da arte” (DANTO, 2006).

## Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 1994.
- BRAGA, Vitor. **“Paulo Bruscky, revigorado”**. Matéria publicada no site Overmundo. Disponível em <[www.overmundo.com.br/overblog/paulo-bruscky-revigorado](http://www.overmundo.com.br/overblog/paulo-bruscky-revigorado)>. Acesso em abril de 2008.
- CANONGIA, Ligia. **Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80**, Rio de Janeiro, Funarte, 1981.
- DANTO, Arthur Coleman. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução Saulo Krieger. São Paulo, Odysseus, Edusp, 2006.
- FERREIRA, Glória (orgs.). **ArteCinema - anos 60/70**, catálogo, Rio de Janeiro, CCBB, 1997.
- FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.
- GOULART, Sonia. "Cinema e artes plásticas: os caminhos do experimental nos anos 70" in: **Cinema brasileiro: três olhares**, Niterói, EDUFF, 1997.
- GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 7ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura- utopia subversão guerrilha na (anti)Arte do século XX**. São Paulo. Editora Conrad, 1999.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Coletivo Baderna. **Situacionistas: teoria e prática da revolução**. São Paulo. Editora Conrad Livros, 2002.

JACQUES, Paola Berenstein. **Breve histórico da Internacional situacionista**. Arqtextos: texto especial 176, www.vitruvius.com.br , Abril 2003. Disponível <<http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arg000/esp176.asp>>. Acesso em outubro de 2008.

MACHADO JR., Rubens. **Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 : o experimentalismo no Super-8 brasileiro**. Catálogo, São Paulo, Itaú Cultural, 2001.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade: Os Cinemas não Narrativos do Pós-Guerra**. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

PECCININI, Daisy. **Grupo Fluxus**. Disponível em <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html#>> . Acessado em 10 de novembro 2008.

SANTOS, P.Priscila . **Redescobrimo Paulo Bruscky - os três caminos de sua produção audiovisual**. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006, Brasília. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006. Disponível em <<http://intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0989-1.pdf>>. Acesso em junho de 2008.

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço - tempo - imagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

## **Currículo**

Luciana Carla de Almeida é jornalista graduada em Comunicação Social - habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe (2007). É estudante da pós-graduação *latu senso* em “Artes Visuais: Cultura e Criação” no Senac/ Sergipe. Atua também como produtora cultural, elaborando e executando projetos e ações mediante coletivos artísticos e/ou instituições.