

Fuses: erotismo no curta-metragem de Carolee Schneemann

Fuses: eroticism in the Carolee Schneemann's short film

Lívia Santolin Borges¹

Fuses (1967) é o primeiro curta-metragem da trilogia autobiográfica da artista polivalente Carolee Schneemann. No filme, a cineasta produz uma polêmica visão erótica feminina de si mesma e seu parceiro da época, James Tenney, envolvidos em cenas que celebram de forma silenciosa o amor heterossexual, vigiados pelo gato Kitch em sua casa. As cenas que se revezam em alguns ambientes são romantizadas por texturas, arranhões e pinturas sobrepostas no próprio celulóide, alcançadas por uma técnica desenvolvida por Carolee. Este artigo vem investigar o erotismo no filme pelo ângulo sexual feminino, com repulsa à pornografia; desenvolve hipóteses acerca do fato do filme ser silencioso; problematiza também, a forma com que o filme foi produzido por Schneemann e recebido pelo espectador, pelo ambiente artístico e pela crítica.

Palavras-chave: Carolee Schneemann; Fuses; Erotismo; Cinema; Corpo.

Fuses (1967) is the first short film of the trilogy autobiographical of the versatile artist Carolee Schneemann. In the film, the filmmaker produces a controversial women's erotic vision of herself and her partner at the time, James Tenney, involved in scenes that celebrate quietly heterosexual love, monitored by Kitch the cat in your home. The scenes that take turns in some environments are romanticized by textures, scratches and overlaid paintings in own celluloid, achieved by a technique developed by Carolee. This article has been investigating the eroticism in the film by the female sexual angle, with revulsion to pornography; develops hypotheses about the fact the film is silent; also discusses the way in which the film was produced by Schneemann and received by the viewer, the artistic and critical environment.

Keywords: Carolee Schneemann; Fuses; Eroticism; Cinema; Body.

¹ Mestranda em História, Teoria e Crítica da Arte pelo PPGA-UFES

Introdução

Erotismo, afeto, lascívia e romantismo. Estas características estão imbuídas no curta-metragem *Fuses* (1967), filmado, editado e protagonizado pela cineasta norte-americana, Carolee Schneemann. O filme captura momentos íntimos de seu relacionamento com o músico/compositor James Tenney. Schneemann explora um novo território da manipulação da sexualidade feminina e êxtase de uma relação amorosa. Algumas das cenas incluem sequências de planos curtos de um a três segundos, mostrando o casal se beijando, acariciando, abraçando, fazendo amor, fazendo e recebendo sexo oral, enquanto outras imagens revelam detalhes de órgãos genitais, cenas de sua casa, o gato assistindo, na praia, e pontos de vista de sua janela. A carga emotiva de Schneemann é exposta no filme através do uso de takes curtos e da sobreposição de cenas, com tratamento físico na película e marcação com calor, ácido, arranhões e pintura.

As filmagens iniciaram em 1964 na própria casa de Schneemann ao longo de um período de três anos, mas o filme se delongou até 1967 para ser lançado, mesmo contendo apenas 22 minutos de curta-metragem. *Fuses* é a primeira parte da trilogia autobiográfica de Schneemann, que segue sequência com *Plumb Line* (1971) e *Kitch's Last Meal* (1976). Embora não foram concebidos como uma trilogia, estes filmes apresentam um desafio estético coerente às realidades experimentais que parecem limitar o nosso potencial de obter vidas autênticas e realizadas: *“Fuses poetiza a paixão central de um relacionamento de amor e Plumb Line exorciza a desintegração dolorosa de outro; Kitch's Last Meal revela um terceiro relacionamento funcionando dentro de um contexto diário doméstico”*.²

O trabalho pioneiro de Carolee Schneemann circula entre as várias modalidades de arte, abrangendo pintura, performance, filme e vídeo. Suas primeiras investigações são

² "Fuses lyricizes the passionate center of one love relationship and Plumb Line exorcizes the painful disintegration of another; Kitch's last Meal reveals a third relationship functioning within an everyday domestic context" MACDONALD, 1980, p. 30, tradução nossa.

visionárias em temas de gênero e sexualidade, identidade e subjetividade, bem como as tendências culturais da história da arte. Seus desafios ousados perante o tabu e a tradição podem ser vistos como inspiração e influência para uma variedade de artistas.

Prévias Impressões

O filme principia com o anúncio do título do filme e o nome de sua autora, seguido dos dizeres: Part I of Autobiographical, Trilogy 1964-6, color film, silent. Schneemann logo nos admoesta que o filme não possui algum som: sem falas, sem trilha, sem legenda. Podemos estar equivocados, mas acreditamos que a artista optou por não utilizar o artifício do som com o receio de influenciar as emoções que as cenas podiam transpor, e assim, o espectador criar a sua própria experiência para com o filme. Sim, o filme é sonoramente silencioso, mas visualmente inquietante.

Anthony McCall, um cineasta independente britânico, que teve o ensejo de conviver com Carolee Schneemann, destaca que o brilho do filme é o próprio silêncio. “Minha memória de assistir esse filme em audiência é a sensação constante de tensão criada pelo tema do filme. Pode-se sentir e ouvir a tensão porque não há trilha sonora para cobri-la”.³ A ausência de som no filme aguça nossos sentidos e cria uma tensão quiçá nunca sentida com os filmes com trilha sonora.

Logo depois, na tela aparece o nome dos integrantes do elenco, que é formado pela própria Carolee, seu primeiro marido James Tenney, e Kitch, o gato. Kitch observa o casal transando na cama, enquanto está deitado na sua, muito embora em algumas cenas ele apareça na janela. Possivelmente ele representa o olhar voyeur do público para as ações do casal. O felino é o observador impassível cuja visão da sexualidade humana é livre de

³ "My memory of seeing that film in an audience is the constant sense of tension created by the subject matter of the film. One can feel and hear the tension because there is no sound track to cover it" MACDONALD, 1992, p.166, tradução nossa.

voyeurismo e da moralidade. Schneemann freqüentemente indica que ela tentou capturar o que Kitch – um observador "objetivo" sem interferência de códigos morais da sociedade e medos – olharia em determinada situação (MACDONALD, 1980, p. 28). Para Georges Bataille (2014, p. 53), autor do livro *O Erotismo*, a sexualidade animal difere do erotismo do homem por colocar em questão a vida interior. “O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão. A sexualidade animal também introduz um desequilíbrio, e esse desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe”. O texto que surge na tela é ornado por texturas e arranhões de formas e tamanhos variados, que se perpetuam até o fim do filme.

Para expressar as dimensões emocionais e espirituais de sua vida sexual com o namorado, a cineasta alterou a coloração da película, expondo-a a vários processos naturais, mesclando os conceitos de pintura, desenho e colagem diretamente no celulóide.

Dentro de *Fuses* podemos ver múltiplas impressões geradas da mesma imagem (impressas do lado direito para cima, de cabeça para baixo, para os lados...), múltiplas sobreposições de imagens fotografadas, passagens altamente editadas de breves tomadas, bem como dezenas de níveis e formas de imagens criadas por desenho, pintura e animação diretamente sobre o filme desenvolvido.⁴

Similarmente, seu amigo Stan Brakhage, no curta-metragem *Mothlight* (1963), trabalha com desenhos, pintura e colagem em cima das imagens gravadas. É interessante pensar na probabilidade de *Fuses* ter sido concebido como uma reação às formas de representação do corpo, precisamente o feminino, no curta-metragem *Window Water Baby Moving* (1959), em que Brakhage filma sua ex-esposa Jane na banheira de sua casa, momentos antes de conceber sua primeira filha. Schneemann se opôs ao fato de que no filme, Brakhage faz do parto – que é um ato biologicamente feminino – uma extensão da

⁴ "Within *Fuses* we may see multiple print generations of the same image (printed right side up, upside down, sideways...), multiple superimpositions of photographed imagery, highly edited passages of brief shots, as well as dozens of levels and forms of imagery created by drawing, painting, and animating directly on the developed". MACDONALD, 1980, p. 27, tradução nossa.

sua própria visão, através da câmera, deslocando, assim, a perspectiva feminina. Schneemann entendeu a representação do nascimento como uma forma de "apropriação masculina". A sua resposta em *Fuses*, é um retrato do ato sexual que deve preceder a cena do nascimento – como o do filme de Brakhage –, um retrato que não privilegia um parceiro sobre o outro. Ao mostrar o erótico de sua própria perspectiva, Schneemann criou um sentimento de igualdade tanto para ela e Tenney, uma igualdade ausente nos filmes de Brakhage. É válido salientar que foi através de Brakhage que Schneemann teve seus primeiros contatos com o cinema experimental.

Schneemann exhibe em *Fuses* o seu próprio corpo e o de James Tenney de forma inextricável, registrados por uma câmera de 16mm Bolex. Em entrevista ao escritor Scott MacDonald publicada no livro *A critical cinema 2*, o cineasta experimental Robert Breer conta que após comprar uma nova câmera, uma das primeiras pessoas que ele emprestou a sua antiga foi Schneemann:

"Carolee Schneemann partiu com Jim Tenney para o verão e voltou com as imagens que mais tarde foram utilizadas para *Fuses*" (MACDONALD, 1992, p. 33, tradução nossa). Após Schneemann mostrar o filme para Breer, ele considerou que, "[...] no intervalo entre uma transa e outra, eles deviam parar, lavar a roupa, cozinhar alimentos e fazer outras coisas além de sexo, assim como o resto de nós" (MACDONALD, 1992, p. 189, tradução nossa).

Erotismo, Pornografia e Censura

O título *Fuses*, “fusíveis” em tradução livre para o português, é bastante sugestivo para um filme em que os corpos dos personagens se fundem em um espaço doméstico repleto de potencial erótico. Bataille (2014, p. 153) acredita que o erotismo é fusão, que desloca o interesse no sentido de uma superação do “eu” e de todo o limite: “[...]o sentido

último do erotismo é a fusão, a supressão do limite”. O contexto especificamente natural desenvolvido de forma detalhada por Schneemann para o erotismo dos amantes em *Fuses* sugere que o sexo não é uma experiência única com o seu próprio lugar limitado, como geralmente se apresenta em filmes populares, mas é um modelo de formação da apreensão humana do mundo. Ela concede ao filme um significado devastadoramente erótico, transcendendo as superfícies do sexo para se comunicar com seu verdadeiro espírito.

A primeira parte da trilogia autobiográfica de Schneemann é considerada como o primeiro filme erótico feminista, embora se revele uma provocação ao movimento feminista como também ao estabelecimento avant-garde do cinema de sua época. "A experiência de *Fuses* é erótica e não simplesmente porque o filme e espectador são eroticamente envolvidos um com o outro" (BARKER, 2009, p. 23, tradução nossa). O enfoque de caráter experimental sobre o "corpo erótico" é um método de capacitação e um antídoto para o que ela via como uma tendência de historiadores da arte feministas para discutir a sexualidade feminina exclusivamente como uma construção masculina. Desafiando modos dominantes de interpretação, *Fuses* é um trabalho "anti-pornografia", pois a cineasta entendia que o cinema de sua contemporaneidade carecia do fetichismo do corpo feminino, assim como se vê constantemente na pornografia machista.

Censura e pornografia são irmãs de sangue. Nós nunca encontraremos uma sem a outra. Se minhas pinturas, fotografias, filme e trabalhos promulgados tem sido julgados obscenos, a questão que surge: é por que eu uso o corpo na atualidade – sem artifício, fetichização, deslocamento? [...] E são esses trabalhos obscenos por que eu postulei meu corpo feminino como um lócus da autonomia, prazer, desejo; e insisto que como uma artista eu posso ser tanto a imagem como a produtora da imagem [...] (SCHNEEMANN, 1991, p. 28, tradução nossa).

A ausência de sensualidade na pornografia é tão contrária ao erotismo feminino que ela se torna, de fato, anti-sexual; a falta de emoção na pornografia se torna ineficaz para as mulheres.

Conforme Andrew Noren, ninguém realmente parecia estar lidando diretamente com assuntos eróticos no cinema naquela época. "O clima psíquico em geral ainda era muito repressivo e puritano" (MACDONALD, 1992, p. 189, tradução nossa). Noren dirigiu a série de filmes *Hugh Pupils* (1968) que, assim como *Fuses*, era uma compilação de momentos domésticos, ora meditativos, ora surpreendentes em sua abertura sobre a sexualidade. Para ele, o filme de Schneemann era um filme de vanguarda na cultura norte-americana: "Além de *Fuses* de Carolee Schneemann, eu não conheço nenhum caso onde o espectador compartilha aberta e diretamente da experiência da cineasta com seu amante" (MACDONALD., 1992, p. 176, tradução nossa).

Schneemann estava expondo não apenas a sua própria vida íntima, mas também as limitações de interpretação do cinema convencional de erotismo heterossexual. Em seu livro, *Cézanne, she was a great painter* (1975), Carolee Schneemann (1975, p. 24) comenta sobre o ambiente artístico na década em que filmou *Fuses*.

No início dos anos sessenta eu me senti muito sozinha na minha insistência sobre a integridade da minha própria sexualidade e criatividade. Havia muitas razões para o meu uso do corpo nu... Para quebrar os tabus contra a vitalidade do corpo nu em movimento, para erotizar minha culpa montada na cultura e, além disso, confundir a rigidez sexual desta cultura – que a vida do corpo é mais variavelmente expressiva do que uma sociedade negativa ao sexo pode admitir.

Cinquenta anos depois, *Fuses* é pensado de forma diferente: é mais artesanal do que os filmes digitais de artistas atuais. Mas seu conteúdo permanece, infelizmente, revolucionário.

O olhar do espectador

As primeiras cenas do filme são close-ups concisos do pênis de James Tenney, ereto, de coloração bastante avermelhada. Segundo Ruby B. Rich, autor do livro *Films by*

Women/Chicago (1974), Carolee Schneemann assou a película no forno e isso fez com que a cor vermelha se entremeasse por todo o filme, fornecendo-o uma conotação erótica: “O calor vermelho cozido em emulsão permeia o filme, um emblema concreto de poder erótico”. Logo, a imagem se desloca para uma praia, onde Carolee surge usando como vestimenta um biquíni e correndo em direção ao mar. Em um filme realizado por uma mulher, podemos imaginar que essas cenas de Carolee entrando no mar representem o ciclo menstrual periódico, como acredita MacDonald (1980, p. 28, tradução nossa): “[...] a sobreposição do ciclo periódico de Schneemann e o oceano sugerem o ciclo lunar do sexo feminino e das marés”. Lembrando que Tenney não aparece nas cenas litorâneas do filme.

Após assistir essa cena da praia, imagina-se que o filme não sairá desse plano, mas o cenário muda. As imagens do curta-metragem se intercalam entre a praia e a casa, onde no quarto, – mais precisamente na cama – o casal se encontra nu e comete a relação amorosa. Alguns ambientes são complexos de captar, mas subentende-se que há um bosque por fora da casa do casal. Algumas tomadas são feitas na estrada, quando Tenney está dirigindo um carro e os dois se beijam dentro dele.

Carolee Schneemann aparece praticando sexo oral em seu parceiro. A autora parece venerar o órgão sexual masculino, visto que ela faz vários close-ups do pênis de Tenney, em planos espaçados. Um close-up da região vulvar de Schneemann – coberta por muitos pelos pubianos – também aparece, mas não recebe o mesmo caráter endeusado que o pênis e não se repete com tanta frequência. Assim como quando Tenney pratica sexo oral nela, não temos imagens detalhadas do ato.

Esses close-ups viscerais se tornam menos chocantes sob as camadas de arranhões e diferentes cores. As texturas sobrepostas no movimento dos corpos e gestos sem grande afã expressam ao filme um caráter pictórico do desejo feminino. Geralmente, o pornô se pauta pela fetichização das partes dos corpos filmados em planos-detalhes, dotadas de uma

"fotogenia" quase que imposta ao espectador. Carolee subverte isso, filma o pênis de forma distinta, interfere no filme, aquecendo-o, arranhando-o, fazendo transbordar o calor dos corpos. Diferente do pornô, os planos-detalhes dos genitais não são "a estrela do filme". Eles são parte de um processo, um ponto de vista múltiplo, multidirecional, fragmentado, que muito se aproxima do orgasmo feminino e se afasta da via de mão única do orgasmo masculino – "um jato só". Vale constar que apenas a reação de Schneemann é mostrada durante o sexo, seria esse o momento machista do filme? Por que geralmente os filmes masculinos expõem somente a resposta e satisfação da mulher durante o sexo.

As formas pintadas sobre as imagens de *Fuses* transmitem a experiência proprioceptiva do corpo e revelam como Schneemann e Tenney imaginam a eles mesmos enquanto fazem amor, ou talvez, como Schneemann se imagina quando está fazendo amor e como imagina a visão de seu amante durante o sexo. Essas são características da visualidade háptica, um termo contrastado para visualidade óptica. O cinema háptico não só convida identificação com a figura, tanto como incentiva uma relação física entre o espectador e vídeo. *"Percepção háptica é usualmente definida como a combinação do tátil, cinestesia e funções proprioceptivas, e a maneira que nós experimentamos tocar, ambos na superfície de dentro de nossos corpos"* (MARKS, 2002, p. 332, tradução nossa). Os olhos funcionam como "órgãos de toque" na visualidade háptica, que se baseia também em outros sentidos. É muito comum encontrar cineastas que fazem uso das qualidades hápticas do meio. Como acredita Laura Marks, a textura eletrônica pode proteger o espectador da imagem e vice-versa, colocando em questão a ilusão do cinema de representar a realidade, "empurrando" o espectador a olhar atrás da superfície da imagem. "Isso pode facilitar o espectador em uma imagem chocante: esta negação da visão de profundidade e multiplicação de superfície, na textura eletrônica de vídeo, tem uma qualidade de erotismo visual" (MARKS, 2002, p. 333, tradução nossa). Imagens hápticas são eróticas independentemente do seu conteúdo, porque elas constroem uma relação intersubjetiva

entre imagem e espectador, o qual responde para o vídeo assim como para outro corpo e para a tela como outra pele. Conforme Jennifer Barker, *Fuses* é uma forma inteligente de ativismo político, na medida em que nos convida de forma tátil a participar dessa celebração do desejo feminino no filme, "para experimentar este desejo por nós mesmos no ato de assistir ao filme. O poder da afirmação política feminista do filme não é meramente retórico, mas profundamente tátil" (BARKER, p. 24, 2009).

Embora as cenas sejam quentes e demonstrem que o casal tem atração entre si, elas também sugerem afeto entre eles, que aquele sexo é feito com amor.

Nos planos feitos dentro do quarto, em que se subentende que o casal terminou de copular – o fato dos dois expressarem estar satisfeitos e estarem fumando cigarro na cama aumenta essa suspeita – há um clima romântico, vindo principalmente por parte do parceiro de Schneemann, que a acaricia no rosto e ela reciprocamente o acaricia e o beija na boca.

As imagens sobrepostas no celulóide ajudam a romantizar a cena e desconstruem qualquer caráter pornográfico.

O sexo se reveza ora em movimentos rápidos, mais intensos, ora em movimentos lentos, mais românticos, onde é possível visualizar de melhor forma as partes do corpo dos atores. Os segmentos foram editados junto a diferentes velocidades e se sobrepõem às fotografias da natureza, que se justapõem contra os corpos de Schneemann e Tenney, além de seus órgãos e atos sexuais: "Muitos tipos de atividade sexual entre Schneemann e James Tenney e vários aspectos do ambiente dos amantes são registrados em câmera lenta, rápida e regular".⁵ A câmera não é um observador isolado com seu próprio conjunto de regras, "[...] ela é um participante na experiência, funcionando tanto como um estímulo e um receptor de estímulo" (MACDONALD, 1980, p.28, tradução nossa).

⁵ "*Many kinds of sexual activity between Schneemann and James Tenney and numerous aspects of the lovers environment are recorded in slow, fast, and regular motion*". MACDONALD, 1980, p. 27, tradução nossa.

Ainda que o curta revele cada um dos personagens centrais com o mesmo detalhe e durante a mesma quantidade de tempo fílmico, "ênfatizando a equidade central no relacionamento e interação mutuamente generativa entre o processo de amor e arte" (MACDONALD, 1980, p.28, tradução nossa), podemos entender que ele se focou no corpo masculino, provavelmente pelo fato de ser narrado por um ângulo feminino de uma relação sexual.

Pela própria morfologia do corpo, a zona erógena do sexo masculino está concentrada em volta do pênis, já a mulher possui vários "pontos excitantes" que normalmente se gasta um tempo para desvendá-los. O filme de Schneemann celebra a sua experiência como uma mulher que ama e deseja homens e cujo corpo é uma fonte criativa – no ato sexual e na proposta audiovisual. Schneemann não se submete à hierarquia dos habituais closes nos genitais femininos como centro gravitacional do filme.

A ausência de som no filme amplia a expectativa e aciona o olhar do público a ficar estático, à espera do desconhecido. Schneemann seduz o espectador ao desejo voyeurístico de olhar com minúcia aos corpos no filme, instigando-o a decifrar quais partes do homem ou da mulher ele está olhando. Uma vez que a maioria das cenas deixa o espectador na imaginação, como as imagens de cabeça para baixo que nos perturbam a determinar quem está aparecendo na cena e o que eles estão fazendo. A impressão que temos é que a cada vez que se assiste ao curta, surge novas imagens, diferentes objetos e se criam novas cenas. A memória do espectador é ativada pelo erotismo que está contido no filme.

A artista parece trabalhar com o jogo da curiosidade, com a intenção do espectador voltar a cena para desvendar as imagens, trazendo uma miscelânea de sensações, em um filme que parece não seguir uma ordem cronológica. "Enquanto seus súditos estão nos espasmos de orgasmo, o filme é, como o ato sexual em si, um tumulto delirante de liso, áspero, macio, duro, frio, quente e úmido" (BARKER, 2009, p. 23).

As janelas da casa, que são o meio para o espectador enxergar de forma mais clara, proporcionam em algumas ocasiões uma imagem caleidoscópica. Provavelmente elas fazem menção ao universo feminino: "Vem a sugerir a relação entre as atividades dos amantes dentro de casa e os ciclos da natureza visível através das janelas" (MACDONALD, 1980, p. 28, tradução nossa)

O filme se finaliza justamente com a imagem contra luz de uma janela da casa, com a cortina esvoaçante, que pode simbolizar um retorno ao útero ou o caminho para órgão feminino.

Crítica e recepção do filme

Em 1969, *Fuses* ganhou o prêmio Seleção Especial do Júri no Festival de Cannes e desde a sua conclusão, teve exhibições públicas regulares. No entanto, continua a ser um trabalho controverso. Em Moscou, 20 anos depois de ganhar o prêmio em Cannes, o filme de Schneemann provocou um pequeno tumulto e foi censurado por conteúdo pornográfico. Schneemann encontrou censura em vários locais, por desafiar tabus sociais e as definições sexistas de masculinidade e feminilidade.

Ela estava nadando contra a maré das "regras" estabelecidas por uma história do cinema que, demasiadas vezes, tem trabalhado para tornar-nos confortáveis com as mais restritas formas de interação humana na linguagem mais simples de filme. Essa foi a motivação para *Fuses*, já que a sexualidade feminina na década de sessenta era descrita apenas em pornografia ou literatura médica.

Depois de uma das primeiras exhibições de *Fuses*, uma jovem me agradeceu pelo filme. Ela disse que nunca tinha olhado para seus próprios órgãos genitais, nunca visto de os outra mulher, que *Fuses* a deixou sentir sua própria curiosidade sexual como algo natural, e que agora ela pensou que ela poderia começar a sentir a sua

própria integridade física de maneiras que ela havia desejado. Isso foi em 1967. (SCHNEEMANN, 2002, p. 45, tradução nossa).

Em 1992, o filme foi premiado no Festival de Cinema de Yale e exibido em museus e universidades internacionalmente.

Nenhuma artista mulher havia abordado o sexo de uma maneira tão direta e libertadora. As políticas de identidade da década de 1980 que abordaram questões de raça e classe teriam sido impensáveis sem a arte de Schneemann e outras feministas.

A trilogia de Schneemann ficou por muito tempo ausente de várias pesquisas de produções de filmes autobiográficos. "Schneemann não é discutida na seção diária de autobiografia da primeira lista do Millenium Film Journal. Ela não era incluída em extensivas retrospectivas de filmes autobiográficos que acontecia na Galeria de Arte de Ontário, em 1978" (MACDONALD, 1980, p.32, tradução nossa). Schneemann merece ser pesquisada e estudada, por ser a protagonista e produtora de *Fuses*, quiçá o filme mais erótico e mais afetivo da história.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Ed. Autêntica, 2004.

BARKER, Jennifer M. **The tactile eye** - touch and the cinematic experience. Califórnia: University of California Press, 2009.

MACDONALD, Scott. **Carolee Schneemann's "Autobiographical Trilogy"**. Film Quarterly, Vol. 34, No. 1 (Autumn, 1980).

MACDONALD, Scott. **A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers**. Califórnia: University of California Press, 1992

_____. **A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers**. Califórnia: University of California Press, 2005.

MARKS, Laura U. **Video haptics and erotics**. In: Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media. University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 2002.

RICH, B. Ruby. **Films by Women/Chicago**. Chicago: Film Center of the School of the Art Institute of Chicago, 1974.

SCHNEEMANN, Carolee. **Cézanne, she was a great painter**: Essays on History, sexuality and naming. Unbroken words to women New Paltz. New York: Tresspuss Press, 1975.

_____. **Imaging Her Erotics**: Essays, Interviews, Projects. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.

_____. The Obscene body/Politic. **Art Journal**. Vol. 50, N°. 4, College Art Association. Censorship II (Winter, 1991), pp. 28-35.