

Labirinto concei(tex)tual em Cosmococa: Fluxus e Jack Smith

Labirinto concei(tex)tual in Cosmococa: Fluxus and Jack Smith

Natasha Marzliak

Doutoranda em Multimeios e Arte no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UNICAMP com sanduíche no Departamento de Cinema e Audiovisual da Université Panthéon-Sorbonne Paris 1. Artista visual e cineasta, atua em projetos de cinema, vídeo e de arte transmídia no contexto da arte contemporânea. E-mail: natashamarzliak@hotmail.com.

Gilberto Alexandre Sobrinho

Professor do Instituto de Artes (UNICAMP), foi professor visitante no Departamento de Cinema, em San Francisco State University (CAPES / Fulbright), escreveu o livro *O autor Multiplicado: Um Estudo Sobre os filmes de Peter Greenaway* (Alameda, 2013), entre outras publicações. E-mail: galexandresobrinho@gmail.com.

Submetido em: 05/06/2016

Aceito em: 07/06/2017

PERSPECTIVA

RESUMO

Esse artigo busca aproximar os conceitos e as práticas presentes no quase-cinema *Cosmococa - programa in progress*, de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, com algumas referências do contexto artístico e cinematográfico novaiorquino em que foi produzida. As experimentações audiovisuais e de instalação dos anos 1960/1970, como os eventos cinemáticos underground do grupo Fluxus e do cineasta Jack Smith, impulsionaram a produção de Hélio Oiticica, permitindo traçar afinidades entre eles. Uma vez que os bloco-experiências de *Cosmococa* possuem outras referências, formando uma constelação de conhecimentos plurais e atemporais, as relações aqui traçadas não tem interesse em elaborar um jogo de "causa e efeito", mas em articular um aprofundamento da noção de quase-cinemas. Finalmente, para efetividade da discussão, haverá uma descrição dos trabalhos que compõem a *Cosmococa* em seus aspectos formais e estéticos, a partir dos textos de Oiticica escritos na década de 1970.

PALAVRAS-CHAVE: Hélio Oiticica; quase-cinemas; *Cosmococa*; Fluxus; Jack Smith.

ABSTRACT

This article aims to approach the concepts and practices present in the quasi-cinema *Cosmococa - program in progress*, by Hélio Oiticica and Neville D'Almeida, with some references of artistic and cinematographic context in which it was produced. The audiovisual experimentation and installation produced in 1960s-1970s, as the underground cinematic events by Fluxus group and the filmmaker Jack Smith, boosted the production of Helio Oiticica, enabling to trace affinities between them. Seeing that block experiments in *Cosmococa* have other references, forming a constellation of plural and timeless knowledge, the relationships outlined here are not interested in drawing up a set of "cause and effect" but increased knowledge of the notion of quasi-cinemas. Finally, for effectiveness of the discussion, there will be a description of all the works that comprise *Cosmococa* in their formal and aesthetic aspects, from Oiticica's texts written during the 1970s.

KEYWORDS: Hélio Oiticica; quasi-cinemas; *Cosmococa*; Fluxus; Jack Smith.

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.29146/ECO-POS.V2013.3270](http://dx.doi.org/10.29146/ECO-POS.V2013.3270)

LABIRINTO CONCEI(TEX)TUAL EM COSMOCOCA: FLUXUS E JACK SMITH | NATASHA MARZLIAK E GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

Mundo-abrigo: Hélio supermídia

Os *quase-cinemas* foram criados em 1970, quando Hélio Oiticica vivia em Nova York, centro do mundo da arte desde o final da Segunda Guerra Mundial. Nesse período, os Estados Unidos estavam mergulhados em uma recessão econômica concomitante ao crescimento das revoluções comportamentais que vinham da década anterior, e que fizeram eclodir o experimentalismo na música (desde o *Rock and Roll* até as discotecas) e nas artes plásticas. O mundo artístico, que desde o início do século XX já postulava a inadequação dos meios convencionais do mundo da arte, como a escultura e a pintura, era agora de total liberdade e experimentação. A cultura urbana das celebridades, do *star system*, das novas mídias, a contracultura, as ideologias subversivas, a dessacralização dos cânones, o mundo das drogas – sobretudo da cocaína – tocaram também a vida de Oiticica: “O artista concorre com a mídia, se alimenta dela, faz da cultura urbana uma nova pele” (Bentes, 2002, p. 140). Assim como Andy Warhol, o artista era atraído pelo mundo das celebridades, dos marginais e dos anônimos. Para ele, a década de 1970 em Nova York foi um momento de afastamento da marginalidade do samba e da cultura dos morros, e de estreitamento dos laços com o rock e o mundo subversivo de Manhattan, de forma a articular ideias que apontaram as bases da construção do seu pensamento nos cruzamentos da arte com o cinema, que envolvia “não-narração, multimeios, interação, pop-arte e antiarte, happening, performance” (Bentes, 2003, p. 140). Ao tangenciar as vanguardas cinematográficas – *nouvelle vague*, cinema underground, cinema marginal, *fluxfilms* – Oiticica se relacionou com as demandas das metrópoles de sua época. Neste artigo nos deteremos nas relações possíveis entre *Cosmococa - programa in progress* com as práticas do grupo Fluxus e do cineasta Jack Smith.

Ideias-mundo erigindo invenções: Fluxus

Estudar o processo artístico de Hélio Oiticica prevê o caminhar em um labirinto de ideias. Suas inúmeras referências e afinidades com diversos artistas, conceitos, épocas e domínios, postuladas em seus textos e artigos, nos permitem reconhecer como ele construía seu pensamento e seu programa de invenção. Oiticica escrevia, como um acompanhamento de seu trabalho, sobre os pensamentos de

artistas, cineastas, filósofos e músicos (por exemplo, Yoko Ono, Neville D’Almeida, Nietzsche, Bergson e John Cage), ao enxergar em suas obras uma sorte de similaridade e confirmação de suas ideias dentro do seu objetivo de (re) criar a (e na) vida.

Os trabalhos do grupo Fluxus dialogam com *quase-cinemas* principalmente pelas práticas que primam a desestetização da arte e do cinema, o rompimento com o caráter absoluto da imagem em sua representação, o acaso, a participação do antigo espectador contemplativo e a integração da arte na vida como forma de transformação do sujeito e do mundo a seu redor. John Cage, participante do grupo e compositor da célebre peça *4’33”*, foi muito referenciado em textos de Oiticica pelo diálogo com o cotidiano. Produzia músicas não-narrativas incorporando momentos silenciosos e ruidosos retirados do meio ambiente, além de marteladas sobre madeira e sobre as cordas de um piano, entre outros exemplos, o que ele chamava de música de acaso, incorporando ao processo criativo o efêmero, o fluido da vida. Em *quase-cinemas*, igualmente, o acaso está desde o gesto anterior, “(...) acaso como jogo aparece 1 - na hora de tirar as fotografias 2 - na ordem em que elas são colocadas na caixa pelo laboratório de revelação 3 - na ordem em que são colocadas no carrossel” (Oiticica, PHO 0189/73, p. 59), até a recepção do visitante. Porém, diferentemente de Duchamp, em Cage e Oiticica o acaso não se completa no encontro dos objetos/imagens prontos e em sua posterior descontextualização: é preciso inová-los, juntar as peças de diversos jogos para recriá-los. O acontecimento do acaso ocorre também no decorrer dos gestos e pensamentos que se presenciavam na recepção.

Os conceitos e práticas desses dois artistas alinhavam-se às premissas do Grupo Fluxus, ao qual pertenciam e que teve seu início em 1961. Constituído por artistas, cineastas, músicos e atores, de caráter internacional e interdisciplinar, o grupo traduzia, em suas ações, o momento político e social em que vivia. Para Rush, Fluxus era “um movimento ‘entre meios de expressão’” (2006, p.18): críticos, provocativos e mergulhados em humor irônico, seus artistas tentavam ampliar as diferentes formas de expressão. Ao integrar diferentes linguagens, sobretudo tecnológicas, a manifestação da arte se dava através de *happenings*, performances, filmes, instalações e vídeo-arte: “a arte deve parecer complexa, pretensiosa, profunda, séria, intelectual, inspirada, habilidosa, significativa, teatral” (Maciunas, 2002, tradução nossa). Influenciado pelo dadaísmo e Duchamp, Fluxus contrariava a política elitista dos museus e galerias de arte¹ e a ideia de que o artista é o único detentor da capacidade de produzir arte. Opondo-se à produção

1 No Manifesto escrito em 1963 há frases como: “destruam os museus de arte” ou “destruam a cultura séria”.

de obras individuais, pregava a criação coletiva, em que qualquer pessoa poderia entender e criar arte. O museu, para o grupo, era uma instituição de estruturas padronizadas que deveriam ser cegamente seguidas, não permitindo que os artistas fossem “(...) como um córrego que flui, uma sucessão contínua de mudanças” (Maciunas, 2002, p.94).

Os filmes produzidos pelo grupo, os *fluxfilms*, possuem referências da poesia concreta, da arte dadaísta e da música experimental de Arnold Schönberg. São, no total, 40 filmes curtos, feitos na maior parte das vezes por artistas, e não por cineastas. Rejeitando a imagem sagrada do cinema, produziam filmes que traziam significado para os objetos comuns. Minimalistas, sem história narrativa complexa e com ações repetidas, colocavam em cheque as associações habituais do espectador contemplativo. O *fluxfilm Zen for Film* (1962-64), de Nam June Paik, foi apresentado no apartamento de Maciunas em Nova York² como um evento que misturava instalação, filme e performance dos que estavam ali presentes. No espaço havia uma tela caseira disposta na parede como se fosse uma pintura, um projetor, um piano e um contrabaixo. O filme dava pouca importância à grande – e cara – indústria cinematográfica hollywoodiana; no fundo, era em tudo contrário a ela, sabendo-se que na tela foram projetados 30 minutos de película (16mm) em branco. Aqui, o mínimo elementar era a película, projetada sem imagem, insuflando “um aspecto de performance no contexto da tela e, ao fazê-lo, libertou o observador das manipulações tanto do cinema comercial quanto do cinema alternativo” (Jenkins apud Rush, 2006, p.19). O objetivo era eliminar qualquer condicionamento possível que poderia desenvolver um filme com narrativa linear. Chegando ao mínimo da ação, possivelmente surgiriam sentidos e construções narrativas e imagéticas mentais no visitante.

Com espírito dadaísta, as práticas desse grupo, sobretudo as ações cinemáticas, dialogam com os *quase-cinemas* de Hélio Oiticica, sobretudo com *Cosmococa*, ao proporem verdadeiros dispositivos, acontecimentos de invenção que negavam os padrões estabelecidos, pregavam a antiarte e evocavam a desmaterialização do objeto e a participação, movimentando ideias, meios, corpos, lugares e temporalidades.

Oiticica e Smith

2 Assim como o apartamento de Oiticica em Nova York chamava-se *Babylonests*, o de Maciunas chamava-se *Fluxhall*.

Assim como os fluxistas, uma característica importante do programa de Oiticica é tirar radicalmente a obra de arte do museu, acabar com seu isolamento, fazê-la vir até o público, que por sua vez precisa participar da obra para que ela se construa:

[...] Quando proponho um shelter para a época de minha obra de MANIFESTAÇÃO AMBIENTAL, na verdade proponho o fim do 'museu' ou da 'coleção privada', ou melhor, quero mostrar q essas obras não se destinam a esses fins. (Oiticica, PHO 0316/73, p. 9)

A desativação dos meios tradicionais de expor e contemplar arte é uma das ações propostas pelo *Programa Ambiental* de Oiticica, que chega ao seu limite na década de 1970, justamente quando somou a ele suas ideias de rompimento com a estrutura tradicional do dispositivo cinema. A obra cinematográfica de Hélio Oiticica, os *quase-cinemas*, é permeada por diversas linguagens, como a fotografia, o cinema e o som, tratando-se de instalações multimídia, ambientações imersivas com projeções de slides e objetos a serem manipulados para a efetiva participação do público-visitante.

Esse programa já vinha se desenvolvendo a partir de 1959, quando Oiticica partiu da experiência com a cor, através dos *Metaesquemas*, e instaurou o *fim da pintura*, criando os *Núcleos e Penetráveis*, os *Bólides*, os *Parangolés* e, finalmente, a *Manifestação Ambiental*, que fez deslocar o espaço e o tempo, instaurando a participação do antigo espectador contemplativo que agora era levado, através de experiências suprassensoriais, a mudar sua forma de se comportar e de enxergar o mundo.

Antes de ir morar em Nova York, em 1968, Oiticica escreve sobre o projeto *Barracão*, cujo "objetivo seria o de construir uma casa em madeira como as das favelas, onde as pessoas a sentiriam como se fosse o lugar delas, talvez nas montanhas perto daqui, onde o meu grupo iria para fazer coisas, conversar, conhecer pessoas." (1994, p. 135). O *Barracão* teria surgido através da necessidade de expandir a corporalidade dos *Parangolés* para um espaço arquitetural para lazer inventivo (o conceito de *crelazer*³ aqui se radicaliza). A ideia era a de transformar a moradia em obra aberta para "experimentações-limite" (e não para construção de obras) através da vivência individual em um ambiente coletivo, cuja estrutura

3 *Crelazer* é o conceito que surge do lazer do qual se faz insurgir o ato criador.

formasse um todo “corpo-ambiente” insubmisso às “circunstâncias de ordem social-ético-política ao dia-a-dia na própria sequência de vida dos indivíduos que nela se envolvem” (Oiticica, 1986)

O projeto não foi realizado naquele momento, no Rio de Janeiro, porém, a ideia de viver em permanente estado de lazer inventivo se concretizou quando morou em Nova York na década de 1970, quando Oiticica transformou seus dois apartamentos em *ninhos*. Seus amigos o visitavam constantemente, como de Neville D’Almeida, cujas visitas resultaram na criação de cinco bloco-experiências que comporiam *Cosmococa*. Essas vivências criativas podem ser comparadas com as que aconteciam no apartamento de Jack Smith, também em Nova York.

Após ter passado oito anos trabalhando com o cinema tradicional, a partir da década de 1970 Jack Smith começou a incorporar performances em seus filmes e a desconstruir o dispositivo cinema através dos slides expostos em multiprojeções, o que antecipou o que Gene Youngblood denominaria ainda em 1970 como *expanded cinema*⁴. Nas performances, ele projetava nas paredes de seu apartamento recombinações de imagens de slides e de seus filmes, misturados, e muitas vezes editava as películas ao vivo usando fitas adesivas (antecipando também o *live cinema*). Ao mesmo tempo, construía sons com vinis e fazia uma ação teatral ao vivo. Não havia roteiros, tudo se passava de maneira espontânea, casual. As pessoas que frequentavam seu apartamento se sentiam parte integrante da performance. A primeira vez que Oiticica cunhou o termo *quase-cinema* foi para descrever um dos eventos de Jack Smith denominado *Travelogue para Atlantis* (ocorrido em 1971 em seu loft em Nova York). Entusiasmado com a performance e os elementos casuais nesses eventos “transcinematográficos”, escreveu em seguida para Waly Salomão dizendo que

coisas decisivas aconteceram essas duas últimas semanas! jack smith: fui lá; tudo aconteceu e só o vi depois numa sessão de slides com sound track que foi maravilhosa... no dia dessa projeção ...era êsse o ambiente: chamava-se “travelogue of atlantis” e estava marcado para sete e meia da noite; bem ... tudo começou às dez horas depois, e só nos três primeiros slides êle ficou meia hora : mudou a tela de lugar, de modo que os slides sofriam um corte ao serem projetados, e êle movia o projetor de lugar pra dar o corte devido a cada um: o resto do slide se espriava pelo ambiente : incrível; a espera e a ansiedade que me dominou, valeram : foi uma espécie de quase-cinema, pra mim

4 À luz da era cibernética e para explicar as experiências dos anos 1970 que uniam cinema, vídeo e tecnologia digital, ele cunhou o termo que conceituava a substituição do cinema tradicional por uma nova forma de se fazer cinema, que redimensiona a arquitetura do espaço expositivo através das multiprojeções, explorando outras durações na participação.

tão cinema quanto tudo que se possa imaginar... (Oiticica, PHO, 1111.71, pp. 1-2).

Depois de haver criado *Cosmococa - Programa in progress* em 1973, juntamente com o cineasta Neville D'Almeida, escreveu sobre quebra do naturalismo no cinema no que se refere à narrativa fragmentada das ambientações dos eventos de Smith, que se dava através dos slides projetados nas paredes, no teto e no chão:

SLIDES: não-audiovisual porque a programação quando levada à performance amplia o alcance da sucessão desses SLIDES projetados que se enriquecem ao se relativizarem numa espécie de ambientação cony: JACK SMITH com seus slides fez algo que muito tem a ver com o que almejo com isso: do seu cinema extraiu – em vez de visão naturalista imitativa da aparência – um sentido de não-fluir não narrativo: os slides duravam no ambiente sendo que o projetor era por ele deslocado de modo a enquadrar a projeção em paredes-teto-chão: o sound track era justaposto acidentalmente (discos). (Oiticica, 1996, p.180)

Como nos eventos de Smith, as projeções de slides eram acompanhadas de instruções a serem seguidas pelo público, trilha sonora e objetos do cotidiano, que formavam um ambiente sensório atraente para o participante por meio de ferramentas táteis que produziam uma série de explorações multissensoriais, estimulando o senso individual de participação ao unir arte e vida:

(...) o sentido, como um significado tão diretamente encarnado na experiência a ponto de ser seu próprio significado esclarecido, é a única significação que expressa a função dos órgãos sensoriais quando levados à plena realização. Os sentidos são os órgãos pelos quais a criatura viva participa diretamente das ocorrências do mundo a seu redor. Nessa participação, o assombro e o esplendor deste mundo se tornam reais para ela nas qualidades que ela vivencia (Dewey, 2010, p. 88)

Os eventos de Jack Smith em seu apartamento e os *quase-cinemas* de Hélio Oiticica certamente se revelam como dispositivos “transmidiáticos” que rompem com as estruturas tradicionais de cinema

e da arte e estão abertos à participação, buscando o conhecimento não mais através da ideia de representação da imagem mas da incitação sensório-cognitiva do visitante.

Cosmococa - programa in progress

Cosmococa - programa in progress possui nove bloco-experiências designados pela ‘abreviação-código’ CC seguidas por numeração para identificação de cada bloco: CC1 a CC5 foram feitas com Neville d’Almeida, CC6 com Thomas Valentim, CC7 foi uma proposição para o crítico de arte Guy Brett, CC8 é feito apenas por Oiticica e CC9 foi uma proposição para Carlos Vergara. Expostas apenas 30 anos após sua criação⁵, são instalações constituídas por fotografias de imagens de alguns dos ícones da contracultura, todas retiradas de capas de livros, jornal, cartazes etc., e, muitas vezes, superpostas por desenhos feitos com cocaína, além de objetos aleatórios. Os encontros criativos para a produção de *Cosmococa* ocorriam no apartamento de Oiticica. Neville elaborava as carreiras de cocaína em cima das imagens e Oiticica as fotografava. Essas imagens seriam exibidas nas paredes e teto de salas, em ambientes preparados com instruções para participação, onde os visitantes se deitariam em almofadas ou redes, lixariam as unhas, etc., participando de um jogo-performance e, ao mesmo tempo escutando a trilha sonora que mistura músicas com barulhos cotidianos, gravações de vozes e momentos de silêncio. A trilha sonora sugere o movimento do corpo, a dança. Sem a interação do visitante, *Cosmococa* simplesmente não poderia existir. As performances eram públicas ou particulares (com poucas pessoas), dependendo do lugar onde as CCs seriam projetadas.

A dinâmica da projeção dos slides e sua duração inconstante somada à trilha sonora fazem com que o espaço da obra seja vivenciado com o tempo, o que é essencial para a quebra da representatividade, e também para o fim da contemplação, da situação-modelo espectador-espetáculo. O objetivo é fragmentar o movimento e romper com a soberania da imagem. Com a projeção das sequências de fotos, efetivamente, volta à origem do cinema. Dessa forma, através da projeção múltipla de imagens estáticas nas paredes e teto, dá-se a ilusão do movimento, ao mesmo tempo em que explora aproxima-

5 Foram mostradas duas CCs na retrospectiva HO em 1992 no Witte de With (Roterdã), Jeu de Paume (Paris) e Fundación Tàpies (Barcelona); três CCs em 2001 em Ohio (Wexner Center), Colônia (Kunstverein) e Londres (WhiteChapel Gallery); e as cinco primeiras em 2002 em Nova York (New Museum) e no Brasil (Pinacoteca do Estado de São Paulo).

ção de temporalidades. Desde a década de 1960, o tempo em Oiticica se torna duração⁶, afastando-se do tempo concebido pela contemplação de uma obra de arte e se aproximando do tempo vivido, em que não existe a representação. É continuidade, criação e experiência, e não sucessão linear de fatos em um espaço.

CC1 a CC9

Só nós 2 em uma multiestructural e multivalente EXPERIMENTAÇÃO, que não é cinema nem fotografia nem narração: cada movimento e cada decisão é EXPERIMENTAÇÃO -orientada: EXPERIÊNCIA como definitivo modo de estruturar novos processos de atividade inventiva sem limitar ou ser condicionado por sistema de valor: COSMOCOCA como um programa em progresso informa que está aberto o caráter experimental: mudanças e transformações para estrutura inventiva como operações ao acaso – elementos essenciais em manifestações: como um programa-aberto em progresso que desafia uma definição e/ou uma classificação (Oiticica, PHO 0445/73).

O primeiro trabalho da série, CC1 - TRASHISCAPES, de março de 1973, consiste em uma instalação produzida com projeções de fotografias, trilha sonora e almofadas jogadas no chão. As imagens são apropriações da capa do *The New York Times Magazine* com o rosto de Luis Buñuel, um retrato de Luis Fernando Guimarães⁷ usando uma capa/parangolé (a P30) e a capa do álbum *Weasels Ripped my Flesh*, de Zappa and The Mothers of Invention. Justapostas a elas, Oiticica e Neville fizeram rastros de cocaína com canivete (o objeto também foi justaposto à imagem). Além do canivete, eles inseriram nas imagens outros adereços, geralmente encontrados no apartamento do artista, que incluíam: espelho, faca, caixas, dinheiro, cinzeiro, etc. As imagens-montagem eram finalmente fotografadas e projetadas em 32 slides sem marcação de tempo (tempo aberto), com trilha sonora não-sincronizada com as imagens. A trilha era montada com música popular do Nordeste e outras inserções: o som da guitarra de Jimi Hendrix,

6 O tempo como duração de Oiticica o aproxima do pensamento de Henri Bergson sobre o tempo. Para ele, existia o previsível tempo espacial, que é fictício e passível de ser calculado, e o tempo real, qualitativo, isto é, o tempo que contribui para tecer a realidade e ignorado pelos filósofos, cientistas e matemáticos. Tempo que, para Bergson, é mais que espaço, é tempo vivido, é “continuidade, mudança, memória e criação” (Coelho, 2004, pp. 233-46) e nunca sucessão linear. Os momentos temporais vividos pelo espírito são imprevisíveis e passíveis de mudanças a todo instante, daí o seu poder de criação e grande aproximação com os quase-cinemas de Oiticica, em que o tempo é experiência e não sucessão de fatos em um espaço.

7 Na fotografia de Luis Fernando Guimarães, feita por Hélio Oiticica, o objetivo foi incitar a sensualidade, quando o canivete encosta o bico de seu peito.

um homem lendo um texto inventado e sons aleatórios captados na Segunda Avenida, em Nova York. Essas inclusões são constituídas por períodos de silêncio, que percorrem toda a composição em tempo accidental. Quando escreve sobre esse trabalho, Oiticica chega a citar a música de Stockhausen⁸ como uma referência. No texto-manual, Oiticica ainda prescreve instruções diferentes para as performances, que seriam públicas ou privadas. Nas públicas, os slides deveriam ser projetados em duas paredes opostas, com tempo aberto (sem marcação do tempo). Os participantes ficariam deitados sobre almofadas no chão e lixariam as unhas de maneira casual. A trilha sonora deveria começar um minuto antes da projeção do primeiro slide. Nas performances privadas, os slides seriam projetados em uma tela de tamanho médio, com superfície branca, ao lado de uma televisão em cores ligada. Durante o acontecimento, haveria projeções, som e transmissão da televisão, com notícias do jornal. Em rádio ligado na FM, situado em um canto mais afastado do quarto, “explodiria” o rock. A música, nesse caso, o rock, é também uma maneira de ativar sentidos nos participantes da obra. Segundo Nietzsche,

a música, tal como a compreendemos hoje, é igualmente uma excitação e uma descarga conjunta dos afetos, mas, não obstante, apenas o que, sobrou de um mundo de expressão dos afetos muito mais pleno, um mero *residuum* do histrionismo dionisíaco. [...] de modo que o homem não imita e apresenta mais imediatamente com seu corpo tudo que sente. (2000, p.71)

Quanto à imagem principal do trabalho, a fotografia de Buñuel, ela não foi escolhida ao acaso. Trata-se de um importante cineasta surrealista⁹ de seu tempo (trabalhou entre as décadas de 1920 e 1970), de modo a subverter o discurso cinematográfico convencional. As carreiras de cocaína cortam seu olho, parodiando a famosa cena inicial do filme *Le Chien Andalou* (1929), produzido em parceria com Salvador Dalí. A poética e a estética deste filme surrealista insurgem da interpretação da teoria dos sonhos, de Sigmund Freud, mais especificamente no que se refere ao processo de simbolização – chamado por Freud de “disposição pictórica do material psíquico” (1973). Além disso, o filme referencia as ideias de escrita automática de André Breton, também encontradas no Manifesto Surrealista, mediando, assim, os

8 Músico e compositor alemão que, na década de 1970, inaugurou o conceito de música eletroacústica, ao usar elementos dicotômicos em suas produções: música concreta (manipulação de sons captados no meio) e eletrônica (sons produzidos em estúdio).

9 E vale aqui citar diretamente o “Manifesto Surrealista” (de 1924), com a definição de André Breton: SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

mundos do consciente e do inconsciente. Com isso, rompe com a lógica e com a narrativa linear através de um forte apelo onírico. Assim como a vanguarda cinematográfica *underground* que surgiria mais tarde, na segunda metade da década de 1960, Dalí e Buñuel pensavam que a narrativa fragmentada faz com que os espectadores raciocinem, construindo pensamento nas lacunas, nos *entres* das imagens projetadas, e que a linearidade do discurso narrativo, ao contrário, os alienava.

O segundo bloco, CC2 ONOBJECT, é formado por 25 slides (são omitidos o 5º e o 6º), com tempo aberto ao acaso. Foram fotografadas algumas capas de livros: *Grapefruit*, de Yoko Ono, lançado em 1970; *What is a thing*, de Heidegger; e *Your children*, de Charles Manson. Foram adicionados às superfícies das fotos alguns itens, além da cocaína, tais como faca, canudo de prata e ainda outros objetos, como régua, lápis e cartões. As fotos foram feitas em *ektachrome high speed daylight film*, cujos recursos permitem o equilíbrio das cores e tons de pele agradáveis ao olhos, com saturação moderada¹⁰. A trilha sonora era uma montagem de gritos de Yoko Ono e barulhos aleatórios gravados nos *Babylonests*. Uma proposta de ambiente com plano de performance acompanhava o projeto. Nesse bloco, a figura de Yoko Ono é utilizada para expressar uma crítica ao mundo das aparências. Essa artista maravilhava Oiticica pois, apesar de atuar publicamente como uma celebridade (era mulher do astro John Lennon), era subversiva em sua arte, se dispondo de diversas “máscaras” para si mesma: “YOKO ONO MÁSCARA EMBARALHAR ROLES/SITUAÇÕES/O MUNDO DAS APARÊNCIAS/PSIQUÊS” (Oiticica, PHO 0301/74). Além disso, como foi dito, Yoko Ono atuava no grupo Fluxus que, através de eventos “transmidiáticos”, estimulavam as sensações sonoras, visuais e espaciais - a multissensorialidade -, na recepção.

Oiticica também prescreveu instruções para as performances públicas e privadas deste bloco -experiência. Nomeou como “performance” as ações com o público, mas elas deveriam ser totalmente diferentes do modelo que fosse considerado performance do meio artístico e também não as definiu como “antiperformance”, o que, segundo ele, por definição, afirma que o que procura é destruir (Oiticica, PHO 0443/73). A CC2 se tratava, na verdade, de um jogo ambiental que embaralha, descaracteriza as situações e a relação entre o objeto e sua função, e entre o espectador e o espetáculo. Os participantes seriam conduzidos até um iluminado e divertido jogo de corpo através da dança. Poderiam também estar sentados ou deitados mas, principalmente, estariam dançando durante o tempo de projeção ao longo de um piso completamente coberto com espuma espessa e branca. No espaço de participação,

10

Nesta época, este filme fotográfico era muito usado nos domínios da moda, da publicidade e nos catálogos de decoração.

que poderia ser uma sala quadrada, os slides seriam projetados em duas vértices de um cubo instalado bem no meio e em duas paredes. Os participantes ocupariam a área intermediária dessas projeções, e os objetos que iriam manejar seriam oferecidos a eles. Nas performances privadas, quatro sequências de slides seriam projetadas simultaneamente (com tempo e sequência semelhantes às públicas) sobre superfícies brancas improvisadas, o que dependeria da localização da montagem (um quarto, um jardim, etc.). Pensou em lençóis brancos que seriam dispostos de forma a criar divisões espaciais e usados para cobrir o mobiliário que pudesse ter no interior de um quarto. Se a projeção ocorresse em um jardim, haveria arbustos e árvores. Para projetar sobre os lençóis, eles deveriam ter pesos na sua parte inferior para manter as superfícies planas.

A CC3 MAILERYN também tem tempo aberto de projeção de slides (que são projetados nas quatro paredes e no teto da sala, ao mesmo tempo), produzidos em filme ektachrome e incluiria fotografias de Marilyn Monroe publicadas em sua biografia (de autoria do escritor Norman Mailer, em 1973). As imagens de Marilyn são envoltas por papel celofane e cobertas por carreiras de cocaína. Foram também adicionados às imagens outros objetos: faca, canudo de prata, tesoura e uma nota de cinco dólares. Outros objetos são usados: um ventilador e a capa 24 do parangolé P31, além de objetos diversos, encontrados aleatoriamente em *Babylonests*. A trilha sonora, por sugestão de Neville, incorpora as músicas tradicionais de povos sul-americanos, como as do povo quéchua, por exemplo. Segundo suas instruções, nas performances públicas, o piso da sala seria forrado por areia e coberto por um vinil durável transparente, proporcionando ondulações, como dunas de uma praia e o público receberia balões para encher e apitos. Os participantes deveriam estar com os pés descalços e poderiam deitar-se no chão à vontade. Nas performances particulares, um conjunto de slides seriam projetados em uma tela, que seria uma superfície de veludo branco (real ou artificial) ou um vinil branco espesso e brilhante. Outro conjunto de slides seriam projetados nas paredes, se espalhando pelo teto, através de inclinações do projetor. Para Oiticica, a improvisação aqui deveria ser criativa e musical, o participante poderia, então, ora andar em bacias cheias de água, ora no solo frio, ora em um tapete.

Feito no banheiro de *Babylonests*, o bloco CC4 NOCAGIONS foi dedicado aos irmãos e poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos e se trata de uma piscina com duas projeções de slides que se refletem na superfície da água. Os visitantes interagem ativamente, podendo entrar e se divertir na piscina, experimentando um “mergulho na imagem”. Também formado por slides, CC4 tem marcação de

tempo, aproximando-se das sessões de cinema (com hora para começar e acabar). O carrossel de slides foi enviado a John Cage (1912-1992), e Oiticica o convidou a fazer uma peça musical para ser usada na trilha sonora deste trabalho, participando “sonoramente” do ambiente. As fotografias tem como base a capa branca do livro *Notations*¹¹, de John Cage. Depois, foram incluídos um canudo de prata, dois canivetes e um tecido azul embebido em água de vaso sanitário. Segundo Oiticica, este bloco-experiência está aberto para diversas interpretações: poderia ser música, poesia, objeto ou, também, como uma transformação do cinema, uma experiência cinética ou multimídia, sem ser nenhuma delas. Oiticica afirmou que esse trabalho não faz alusão direta ao livro de John Cage, e que ele deve ser considerado como experiência, como um elemento que está dentro de um programa maior.

Nas instruções, Oiticica determinou os elementos que compunham a paisagem de *Nocagions*: uma piscina onde se possa nadar e com iluminação preparada: luz verde difundida em sua profundidade e luzes azuis nas bordas (cor periférica). O participante-espectador seria um nadador ao estar de acordo com a atividade que seria proposta, e que duraria trinta minutos. A água deveria estar fria para provocar a mesma sensação de amortecimento do corpo promovido pelo uso da cocaína. Haveria dois projetores e duas telas nas extremidades da piscina, de posicionamento especificado: o projetor X estaria oposto à tela 2 e o projetor Y, oposto à tela 1. Os dois projetores deveriam estar abaixo do nível das duas telas, de maneira a precisar incliná-los para preenchê-las com as imagens. Transversalmente, os triângulos de projeção interceptariam meio comprimento da piscina.

Como em todos os bloco-experiências de *Cosmococa*, o artista especificou como seriam as performances públicas e as privadas. Aqui, nas públicas, a sequência de slides X foi escalonada exatamente um slide antes da sequência de slides Y, sendo que os dois carrosséis tem o mesmo tempo e sequência de projeção. Quanto à sincronicidade de projeção, a sequência de slides Y projeta o primeiro slide. Quando o segundo começa, a sequência X projeta o seu primeiro slide. Quando Y mostra o terceiro, X projeta o segundo, etc. No final, Y corta seu último slide, e X também. Uma luz verde corre a tela e logo em seguida fica branca-brilho, sem nenhuma imagem. A tela fica acesa durante três minutos e, em seguida, temos um preto profundo. Em termos sonoros, quatro alto-falantes nas bordas da piscina iriam tocar, em volume alto, uma peça de John Cage, e durante todo o tempo. Também em texto, Oiticica escreveu que ainda não sabia se seria usado algum som depois do final da projeção (e se seria de John Cage, ou

11 Trata-se de um compêndio com vários tipos de notação musical, diferentemente da tradicional.

não). Ele apontou a necessidade de determinar a quantidade de pessoas (o que dependeria o local) e do número de performances que ocorreriam por dia (se seriam sucessivas ou em intervalos de meia hora), e também sobre o controle do tráfego de pessoas (pensando em como isso deveria acontecer). O artista ainda se perguntava sobre outros detalhes das “sessões”: se a projeção começaria com a chegada das pessoas ou se as pessoas que chegassem mais tarde deveriam esperar a próxima sessão. Nas performances privadas, os rastros de cocaína e os acessórios cruzam a capa de *Notations*, de forma a instaurar um “visual-transformável”, onde o visual e a música se mesclam e interagem. Quanto à sequência dos slides, eles formariam um espaço fílmico, devido ao posicionamento da máquina fotográfica e sua mobilidade de 360 graus. Oiticica se refere ao espaço reportando-se ao branco sobre branco do pintor russo Kazimir Malevitch e seu espaço suprematista. Pontuou que não se tratava de um renascimento do suprematismo, apenas afirmou sua existência ao jogar com o branco puro, de “maneira franca”. O acaso está sempre presente: o acaso como jogo-projetado e nas relações das performances.

O bloco CC5 Hendrix-War também foi conceituado nos *Babylonests* em Nova York e é também formado por slides de fotografias em ektachrome. São 34 slides com tempo aberto ao acaso. A trilha sonora seria alguma música de Jimi Hendrix, que ainda seria escolhida e seria tocada antes, durante e depois da projeção da sequência de slides. As fotografias incluíam canivetes, capa do disco *War Heroes*, de Hendrix, e capa de um *Parangolé*. Em instruções, Oiticica escreveu que, nas performances públicas, os participantes ocupariam redes suspensas presas no teto, dispostas por toda a sala. Ele evidenciou que, suspenso no ar, o *Bodywise*¹² (a inteligência do corpo) se impõe, sente outro espaço. As quatro paredes, cobertas por lonas, receberiam as projeções e haveria acesso aos participantes em cada canto da sala. Um esboço ainda deveria ser feito e incluído nessas instruções, definindo o ambiente, a distribuição das redes, as superfícies de projeção, etc. As performances particulares eram destinadas a casas ou apartamentos de quatro ou mais quartos, onde seriam projetados os slides. Se a casa tivesse um jardim, as projeções também poderiam ocorrer nos muros exteriores. Assim que os moradores da casa acordassem, a projeção deveria começar. Os moradores teriam instruções de como montar e ligar a projeção, que começaria ao acordarem e se seguiriam o dia todo, ao som de Hendrix. Segundo Oiticica, “interlúdios”¹³ de projeção poderiam ocorrer segundo a vontade do operador dos slides: não como perda de tempo, mas como tempo inventado. Como a mesma ação se repetiria durante todo o dia, os moradores-operadores

12 *Bodywise* também era um conceito em Hélio Oiticica, o qual objetivava o empoderamento do corpo na participação.

13 Termo que provém da música, é uma pequena composição de caráter provisório, ocorrendo entre duas peças musicais completas.

deveriam dirigi-la para a dança, convidando pessoas que não moram na casa para participar. A escolha de Jimi Hendrix (aqui sua imagem e música são exploradas; em CC1, apenas sua música) não é mero acaso ou fruto de uma sorte de empolgação roqueira juvenil. Para Oiticica, contrariamente às atitudes tradicionais de alguns artistas da época, as categorias e divisões da arte (artes plásticas, música, cinema, fotografia, etc.) haviam perdido suas fronteiras, viabilizando as infinitas possibilidades de criação artística, que incluíam a descoberta da ação performática do corpo dentro da expressão em arte, que nesse caso é a própria música, mais especificamente o *Rock'n'Roll*. Para ele, sua arte era música, pois esta era síntese de sua descoberta da performance do corpo, que passou a explorar a participação do público. Nesse sentido, CC5 passa a se construir como um filme-projeção de metalinguagem:

[...] descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é “uma das artes” mas a síntese da consequência da *descoberta do corpo*: por isso o ROCK p.ex. se tornou o mais importante para a minha posta em cheque dos problemas chave da criação (o SAMBA em q me iniciei veio junto com essa *descoberta do corpo* no início dos anos 60: PARANGOLÉ e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro): o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa *descoberta do corpo* q se sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: JIMI HENDRIX DYLAN e os STONES são mais importantes para a *compreensão plástica da criação* do q qualquer pintor depois de POLLOCK: a menos q queiram os artistas ditos plásticos continuar remoendo as velhas soluções pré-*descoberta do corpo* ao infinito [...] (Oiticica, AHO 0057.79, p.2, grifos do autor).

A CC6 COKE HEAD'S SOUP¹⁴ / - a parody / GOAT'S HEAD SOUP foi feita em parceria com Thomas Valentim, e parodiava o disco *Goat's Head Soup* (1973), da banda The Rolling Stones. Este bloco possui 26 slides e marcação de tempo (12,3 segundos por slide e é projetado com referência direta à duração da música *Sister Morphine*¹⁵ de 5'34'), trilha sonora do trabalho. Compõe-se por fotos da capa do vinil onde foram espalhadas a cocaína. As imagens finais formam um reflexo translúcido, tais como uma névoa, que o artista chamou de “cocamist”. A 27ª projeção é a projeção de luz do projetor (sem imagem) e dura o tempo dos vinte e seis slides seguidos. A trilha sonora começa simultaneamente à projeção do

14 Segundo Oiticica, teria sido sugerido que o “S” em “Head” fosse descartado para aumentar a ambivalência: a cabeça de cocaína do usuário, do “louco”.

15 *Sister Morphine* foi gravada pelos Rolling Stones e pertence ao disco “Sticky fingers” de 1971, considerado na época como tendo alto conteúdo rock'n'roll. De autoria de Jagger, Richards e Faithfull.

primeiro slide e termina no término da duração do 27°. Em instruções para o local da performance, ele determinou os pré-requisitos: seria um quarto de tamanho considerável com quatro paredes, onde as portas e janelas deveriam ser pintadas da mesma cor das paredes e mantidas fechadas durante o tempo da projeção. Os projetores ficariam dispostos em cima, perto do teto, e inclinados para baixo. As quatro paredes deveriam estar, na medida do possível, totalmente cobertas pelas imagens. O chão deveria ser emborrachado, onde os participantes poderiam sentar e deitar, com os pés descalços. Para montar a trilha sonora, composta por sons de rock – como a música *Moonlight Mile*, dos Rolling Stones, que diz: “*i got silence on my radio/ let the air waves flow...*” e “*the sound of strangers/ sending nothing to my mind*” – além de ruídos aleatórios, Oiticica usou um gravador *sony* estéreo e um microfone para gravar a música em som bem alto, estourando. Os barulhos aleatórios ao fundo não seriam um problema, ao contrário, fariam parte da composição da gravação, juntamente com momentos de silêncio. Os sons casuais, disseminados em todo o tempo da música, viriam de máquina de escrever, telefone tocando, etc. Esta trilha, ao incorporar elementos casuais e misturar trivialidades, foi uma homenagem ao trabalho de John Cage. Oiticica percebeu ruídos alheios ao registro do som (afora os barulhos aleatórios que foram antes imaginados por ele), por exemplo, quando começou a gravar *Sister Morphine* e passou na rua uma sirene, no momento da frase “*the scream of the ambulance is soundin’ in my ear*”:

[...] a realidade de um risco subjetivamente experimentado-escutado / sentido através de um sinal / símbolo como transliteração - combina com a letra / contexto de *Sister Morphine*: a experiência torna-se uma perfeita experiência-sensação. (Oiticica, PHO 0446/73)

O resultado da soma de todos esses elementos sonoros seria escutado depois dentro do contexto de CC6, como um elemento acidental. Então, quem participasse da performance teria uma outra percepção. Além disso, não se escuta no registro final da fita o telefone tocando – um dos elementos que foi inserido acidentalmente –, o que ele designou como um “presente-ausente” dentro da performance. Para Oiticica, considerar esse ruído como som seria um paradoxo, já que era inaudível. Já a luz total do 27° slide, que não possui slide, foi considerado imagem dentro da performance. Para ele, a performance “como presente-ausente pede a máxima participação (que é o mais legal) para realizar a

experiência.” (Idem, op.cit., p.3), pois a não-imagem deixaria brechas para a construção do pensamento do participante.

O bloco CC7 era uma proposição para Guy Brett, mas que não saiu do esboço. Em seguida, ele criou a CC8 MR. D or D OF DADO, em parceria com o escritor Silviano Santiago. São 20 slides ao som da canção *Dancing with Mr. D* dos Rolling Stones. As fotos foram tiradas por Oiticica no banheiro do Loft 4, seu apartamento em Nova York. A pessoa fotografada foi Carlos Pessoa Cavalcanti, o Mr. D (irmão de Romero). A luz deveria ser bem trabalhada por Silviano Santiago, pois era o momento de participação do escritor: “[...] a luz faz-desfaz áreas-luz branco q vazam e extravasam a imagem refletida” (Oiticica, PHO 0318/73). A luz e o reflexo são a maquiagem que ativam a figura representada. Neste bloco não existe uma imagem impressa, mas fotografias de uma cabeça que se inclina – como se estivesse olhando em direção a um lago¹⁶ – e é refletida a partir de um espelho colocado no chão do banheiro. O teto, então, é o plano de fundo da imagem refletida: “[...] teto branco de paredes-planos brancos q se encontram” (Idem, op. cit.). Os reflexos e jogos de luzes no espelho tomam o lugar da cocaína e da mancoquilagem:

O reflexo faz com q a antiga coca-maquiagem seja a superfície (...) q se esconde na própria diluição de sua materialidade-área: o reflexo q anula a superfície faz dela a maquiagem desaparecida: ela é ambivalente: multivalente. (Idem, op. cit.)

A CC9 COCAOCULTA RENÔ GONE, criada em 1974, era uma proposta para o artista plástico Carlos Vergara, mas nunca foi terminada. A experiência homenageava Renô de Souza Mattos, morador do morro de São Carlos que havia sido morto em fevereiro daquele mesmo ano.

Conclusão

Cosmococa, componente tônico de *quase-cinemas* e limite do experimental, resultado da união de Neville D’Almeida e Hélio Oiticica, propõe a fragmentação do caráter cinético do cinema e a pul-

16 Em todos os relatórios de CC8, deveria ser inserida uma parte da obra Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade: “Serafim vai à janela e qual Narciso vê, no espelho das águas, o forte de Copacabana”.

verização de blocos não-narrativos, que consente lacunas para otimizar o corpo e o pensamento do participante. É invenção constituinte do programa de ‘além da arte’, para ‘joy’, para desenvolvimento da criatividade e transformação do outro. Constrói-se como antiarte ambiental que faz explodir estados sensoriais e deslocamentos espaço-temporais no corpo em performance: o *Bodywise*, que relaciona temas sobre o conhecimento do corpo (o rock, as questões de gênero, como a transexualidade). Trata-se de dispositivos cujas novas propostas narrativas abolem a autonomia da imagem para incentivar um processo de interação entre a obra e o participante. O que Hélio Oiticica e Neville d’Almeida – e depois Oiticica, sozinho – propõem desde a invenção do primeiro bloco-experiência é a construção de um cinema outro, este, para participação individual dentro de um coletivo. Com a mesma diversão proposta por Zaratustra – personagem criado por Nietzsche, que celebrou o carnal e o gozo em existir no presente, e que é seguido pelas pessoas inventivas e que procuram a diversão – motiva o participante ao invés de criar para o espectador. Como no “lance de dados” de Mallarmé, não narra, sugestiona a experimentação. É através da construção dessas forças motrizes que o artista dialoga com os procedimentos híbridos das vanguardas artísticas e cinematográficas daquele momento, como os eventos/acontecimentos propostos por Fluxus e Jack Smith.

Referências bibliográficas

BENTES, Ivana. Vídeo e Cinema: Rupturas, Reações e Hibridismo. In: *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

_____. H.O and Cinema-Word. In: *Hélio Oiticica Quasi-Cinemas*. Edited by Carlos Basualdo. Kolnischer Kunstverein. New Museum of Contemporary Art. Wexner Center for the Arts. Hatje Cantz Publishers. Germany/New York. 2002. 139-155 pages.

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo (1924)*. Disponível em: www.culturabrasil.pro.br/zip/breton.pdf. Acesso em: 25 maio 2016.

COELHO, J. G. Ser del tiempo en Bergson, *Interface - Comunic., Saúde, Educ.*, v.8, n.15, p.233-46, mar/ago 2004.

DEWEY, John. *Últimos Escritos, 1925-1953. Arte como Experiência*. (Org) Jo Ann Boydston. (Trad.) Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 648p.

MACIUNAS, George. *Manifesto Fluxus, 1963. O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/ Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202004000300002. Acesso em: 01 junho 2016.

MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Gallimard, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar com o martelo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

OITICICA, Hélio. PHO - Programa HO. (Org.) LAGNADO, Lisette. (ed.) São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Projeto HO, 2002, disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>. Documentos: 0318/73, 0189/73, 0316/73, 1111.71, 0445/73, 0301/74, 0057.79, 0446/73, 0318/73.

_____. Notas. Folha de S. Paulo, 25/01/1986.

_____. Bloco-Experiências in Cosmococa. *Catálogo Hélio Oiticica*. Centro de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro. 1996.

_____. Carta a Guy Brett, de 2 de abril de 1968. *Catálogo Hélio Oiticica*. Paris: Jeu de Paume. 1994.

RUSH, Michel. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus. 2003. p. 162.

SIGMUND, Freud. *Sobre os sonhos*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1973.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: Dutton, 1970.