

# Fabulações eletrônicas: comunicação, tecnologia e resistência na arte-performance de Laurie Anderson

## RESUMO

O presente trabalho busca evidenciar as relações entre a comunicação e as artes e suas implicações para as formas de percepção e de intervenção na realidade. O objeto escolhido encontra-se na fronteira dessas áreas: o trabalho de performance da artista americana Laurie Anderson, que explora as interfaces arte, cultura, linguagem e tecnologia. Os usos que Anderson faz da comunicação oral e da tecnologia indicam a possibilidade de interessantes subversões e releituras de práticas e discursos dominantes.

## ABSTRACT

The present work wants to put in evidence the relationship between communication and the arts and the consequent implications it brings to the perception of forms and to the intervention in reality. The chosen object is on the border between those two areas: it is the work of the American artist Laurie Anderson and her performance, which explores the interfaces of art, culture, language and technology. The uses that Anderson does of oral communication and of technology indicate the possibility of interesting subversions of practices and of dominant speeches.

## PALAVRAS-CHAVE (KEY WORDS)

- Comunicação (*communication*)
- Arte (*art*)
- Cultura (*culture*)

Fernando do Nascimento Gonçalves

UERJ

OS TRABALHOS DA ARTISTA americana de performance Laurie Anderson refletem a preocupação com o fato de que muitos dos processos comunicativos da atualidade se colam a uma supercomunicação de fluxos instantâneos e parecem trabalhar para uma repetição não-criadora. Esses processos - nos quais a mensagem se apaga em favor da informação e em detrimento de sua qualidade de acontecimento -, produzem apenas uma reverberação da informação em si mesma enquanto efeito de discurso.

A arte de Anderson é essencialmente apoiada nos elementos da cultura contemporânea e busca resistir aos arranjos banalizadores da mídia e da tecnologia na atualidade. Boa parte do material usado pela artista vem daquilo que Philip Auslander (1992, p. 17) denominou “cultura mediatizada”. A noção de uma cultura mediatizada se associa ao princípio daquilo que Baudrillard chamou de “êxtase da comunicação”, ou seja, de uma experiência social de hiperpresença de um sistema relacional que se expressa pela “condição de se fazer parte de uma cultura que parece operar como um único e gigantesco sistema de informação” (Baudrillard, 1988, p.24).

Seu *background* familiar, suas experiências pessoais e artísticas, os meios de comunicação, a tecnologia e a cultura americana são as principais fontes de inspiração para seus trabalhos. Sua originalidade está na forma como invoca reiteradamente esses elementos e os recombina, subvertendo meios e práticas, transformando-os em mei-

os capazes de questionar os valores estabelecidos, principalmente os de sua própria. Suas produções se situam dentro do que alguns estudiosos americanos convencionaram chamar de *contemporary multimedia performance* (1) (MacAdams, 1996) ou *post-modern performance* (Connor, 1993; Auslander, 1992), categoria típica da performance nos anos 80 e 90, que é, na realidade, a etapa atual da longa história de uma forma expressiva denominada “arte da performance”.

A performance é uma expressão artística típica dos anos 70, em que o corpo era utilizado como um instrumento de comunicação que tomava objetos, mídias, situações, lugares - naturalizados e socialmente aceitos - para resignificá-los. Historicamente, é possível localizá-la como um fenômeno artístico “de fronteira” (2), que representa o elo contemporâneo de um conjunto de expressões estético-filosóficas do início do século XX - futurismo, dadá, expressionismo e surrealismo - e do pós-guerra, como o *happening* dos anos 60 e a *body art*, dos anos 70 (Cohen, 1987). A partir dos anos 80, com a consolidação do uso da televisão, do vídeo e de novas tecnologias em suas apresentações, ao invés de privilegiar a presença imediata do performer, a performance passou a operar frequentemente com uma presença tecnologicamente mediada, como é o caso dos trabalhos de Laurie Anderson. Anderson, desde os anos 70, e em diversos campos da arte, trabalha com distintas linguagens e mídias. Iniciando sua carreira na então alternativa cena do Soho, em Nova York, produziu, ao longo de sua trajetória, um inédito e curioso diálogo com o circuito comercial de arte, a chamada *mainstream*. Seu trabalho vem mantendo, porém, uma qualidade essencialmente conceitual e pode ser visto como uma espécie de “vanguarda pop”, que parte da escultura minimalista (3) e vai abraçar diversas formas expressivas (fotografia, filme, música, instalações) e mídias (TV, vídeo, CD-rom e internet). Integradas em suas performances, essas distintas linguagens e mídias produ-

zem uma arte capaz de produzir interessantes descosturas nos discursos e práticas ligados à mídia e à tecnologia na sociedade contemporânea.

Estabelecendo uma *imageria visual* como parte integrante de suas performances, Anderson ficou conhecida como uma “performer multimídia”, ao lançar mão de *slides*, computação gráfica e outros recursos para criar a animação de imagens que, por vezes, são narrativas e, por outras, simples fenômenos visuais. Suas criações se propõem a pensar as possíveis relações entre cultura e mídia na atualidade e correspondem a experimentações de linguagem na arte através de elementos da comunicação de massa e das novas tecnologias.

Os trabalhos de performance da artista, contudo, não se resumem ao uso dos dispositivos sofisticados em performances *high tech*, pelas qual ficou conhecida, a partir dos anos 80. Tampouco é nos surpreendentes efeitos visuais e sonoros propiciados por esses dispositivos que reside a força de suas criações. No caso, as apropriações da tecnologia e dos discursos midiáticos (reproduções de imagens da mídia, de conversas em secretárias eletrônicas e de programas de TV e o uso de aparelhos para distorcer a voz, por exemplo) parecem exatamente caracterizar um processo de criação capaz de experimentar novas linguagens na música, no teatro e nas artes midiáticas.

Paralelamente ao uso de dispositivos técnicos, Anderson privilegia também o uso da comunicação oral, da narrativa em suas performances. Para Anderson, as histórias funcionam como um modo de questionar os valores dominantes em sua própria cultura. A artista costuma definir a si mesma como uma “observadora da cultura americana” e diz estar sempre interessada em “tentar definir as questões que caracterizavam o americano do final do século XX”. Afirma ainda que, como artista, sempre pensou em seu trabalho como o de uma “espiã”, que, usando seus olhos e ouvidos, tentava encontrar algumas das respostas.

Inspirada em Walter Benjamin, a produção de narrativas em Anderson parece ocorrer numa temporalidade necessariamente incompleta, na qual o ato de narrar existe para ser reiniciado. Se contar histórias é “a arte de contá-las de novo”, (Benjamin, 1993, p.205), então a artista vai fazer do ato de narrar um modo de questionar o que está dado: através de suas músicas e histórias, Anderson torna “o familiar estranho e o ordinário extraordinário” (Amirkhania, 1986, p.229), como uma forma de desnaturalizar certos tipos de discurso e de situações socialmente aceitas.

Curiosamente, suas histórias abordam desde fatos ocorridos em Nova York, onde mora, até experiências vividas nas ilhas Pohnapé, no Pacífico, em uma antiga tribo mexicana em Chiapas, no México, ou numa reserva de índios americanos. Quando conta histórias de “casa”, estas funcionam como um meio de indicar como o estrangeiro pode estar próximo e como o que parece “familiar” pode também esconder estranheza, de forma que é sempre possível lançar um outro olhar para o que foi naturalizado no cotidiano, sem sair de casa.

Isso pode ser percebido em vários trabalhos, especialmente nas histórias de sua primeira mega-performance, *United States*, de 1983. Na abertura, após um solo de violino(4) e de uma história insólita sobre uma seita religiosa que acreditava ter localizado a civilização pré-diluviana onde hoje seria a região de Nova York, Anderson pede licença para passar a narrar o que, segundo ela, seria uma “ocorrência familiar”:

Você está dirigindo à noite. E está escuro e chovendo. E você faz um retorno e agora não está certo se virou no lugar certo, mas virou assim mesmo e continua a dirigir nessa direção. Uma vez ou outra você vê uma luz e se dá conta de que não sabe absolutamente onde está. Aí você sai da estrada e entra no próximo posto de gasolina e pergunta: Olá. Com licença. Pode me dizer onde estou?”

Você pode ler os sinais. Você já esteve nessa estrada antes.

Quer ir para casa?

Olá. Com licença. Pode me dizer onde estou?

Nesse momento, é projetada a imagem de um braço estendido com a palma da mão aberta e voltada para frente, que se move lateralmente]

Você pode ler esta linguagem de sinais. Em nosso país, este é o jeito de dizer ‘olá’. Diga Olá.

Olá. Com licença. Pode me dizer onde estou?

Em nosso país, este é o jeito de dizer ‘olá’. É um diagrama de um movimento entre dois pontos. É uma mudança de dial. Em nosso país, essa é também a forma de dizer ‘adeus’.

[Aparecem na tela imagens da silhueta de um homem e uma mulher nus lado a lado. O homem com o braço estendido e a mão espalmada para frente]

Olá. Com licença. Pode me dizer onde estou?

Em nosso país, nós mandamos figuras de pessoas falando nossa linguagem de sinais para o espaço. Nós estamos falando nossa linguagem de sinais nessas figuras.

Você acha que *Eles* vão pensar que os braços dele irão ficar permanentemente levantados nessa posição? Ou você acha que *Eles* vão ler nossos sinais?

Em nosso país, “adeus” parece exatamente com “olá”.

DIGA OLÁ. DIGA OLÁ. DIGA OLÁ.

A afirmação final - que é o nome da história, *Say hello* - representaria um “gesto através do qual os corpos se tornam signos”, afirma Herman Rapaport (1986:339). Crer que os extraterrestres poderão ler os sinais enviados da Terra e que interpretarão corretamente seu significado seria pressupor que há uma universalidade nas for-

mas de ler os sinais, que formariam “estados unidos” do sentido (“Você pode ler os sinais. Você já esteve nessa estrada antes”). Essa universalização é capaz de produzir pressupostos que deixam de ser questionados, como a suposição da unicidade da leitura dos sinais indicada na história contada por Anderson, que sugere uma mão única de sentido. No caso, esse “modo de leitura” parece querer se impor como norma ou regra para se locomover nesse espaço de produção de sentido, para transferir um único significado de um lado para outro, numa falsa viagem.

Outra história onde isso fica claro é *The night flight to Houston* (Anderson, 1994, p.144), por exemplo, Anderson conta que certa vez viajava de avião numa noite clara e que podia ver do alto as luzes de todas as pequenas cidades do Texas. Sentada a seu lado, uma mulher de 52 anos que nunca viajara de avião. Seu filho, conta Anderson, lhe mandara uma passagem e dissera: “Mãe, a senhora criou dez filhos. É hora de entrar num avião”. Sentada junto à janela, a mulher olhava fixamente para o lado de fora e falava o tempo todo da Ursa Maior, apontando para baixo. De repente, Anderson se deu conta de que a mulher achava que estavam no espaço, olhando para estrelas lá embaixo. “Acho que aquelas luzes lá embaixo são luzes de cidadezinhas”, explicou delicadamente.

Para Jen Budney (1997, p.160), a história é “um tocante retrato da fragilidade humana numa sociedade tecnológica”. Trata da situação de vulnerabilidade de uma mulher considerada forte, que se vê totalmente deslocada diante de uma realidade que não é a sua ou sobre a qual desconhece, no caso, a experiência de andar de avião. A figura do avião (máquina) pode ser entendida como um símbolo para a tecnologia, algo que somos conclamados a dominar e a achar natural em nossas vidas (5). Desse tipo de concepção poder-se-ia depreender que negar a tecnologia significaria tornar-se vulnerável numa cultura apoiada nas máquinas e na mediação técnica, como

era o caso da mulher que não “soube” reconhecer o que via. O inusitado da situação está exatamente no fato de como algo aparentemente tão banal pode ser considerado tão estranho por alguém, o que nos permite, sem dúvida, pensar o que pode ser considerado “banal” e “por quem” e questionar, afinal, sobre o que se espera de nós numa “sociedade tecnológica”.

A narrativa, em Anderson é, portanto, um poderoso canal para o qual convergem distintas vozes – culturais, políticas, econômicas, sociais e de gênero. Vozes que ampliam sua crítica e, ao mesmo tempo, permitem que fatos da cultura viagem, falem e sejam discutidos. Finalmente, é através de sua arte de contar histórias que emergem questões caras à cultura americana, que ela vai questionar com humor e ironia.

Porém, um dos aspectos mais marcantes dos trabalhos da artista é que a narrativa é freqüentemente secundada por uma mediação tecnológica, que a dota de um caráter fragmentado, não-linear e, paradoxalmente, unificado. A tecnologia viabiliza – estética e formalisticamente – a apresentação das questões que ela deseja discutir. É por meio da mediação tecnológica – distorção eletrônica da voz, projeção de imagens que criam ambiências especiais para suas performances (6), uso de próteses corporais e instrumentos sonoros que produzem sons inusitados – que ela retrata o processo de mediatização da cultura americana e das sociedades eletrônicas, bem como a espetacularização da mídia e a banalização da comunicação e da própria tecnologia. Em suma, é por meio da técnica que Anderson investiga e desconstrói os sistemas de representação de sua própria cultura.

O que chama a atenção nesse processo de mediação é que as narrativas encontram no fragmento uma unidade própria, constituindo uma espécie de “fabulação eletrônica”, que só pode ser contada pela junção de suas distintas frações ou pedaços. Essa forma narrativa parece remeter, de alguma forma, ao tipo de linguagem fragmentada presente sobretudo em meios de

comunicação como a televisão, o vídeo e a Internet (7). Como resultado, temos uma arte que fala aos sentidos sem deixar de falar à razão e onde esses dois elementos - o sentir e o pensar - não se opõem ou competem entre si, antes se complementam.

Mas a tecnologia em si mesma não tem o poder de incitar a criação. Antes, precisaria estar imbuída de uma intenção estética e criadora. O que caracterizaria a tecnologia nesse contexto seria então não a materialidade dos dispositivos técnicos, mas uma relação na qual a tecnologia constitui ela própria uma engrenagem ou parte de uma engrenagem de uma máquina estética.

A tecnologia não seria, portanto, a essência de seu trabalho, e sim, uma forma de estabelecer uma relação com a narrativa e de problematizá-la, o mesmo acontecendo com as referências à linguagem, à cultura, aos fatos do cotidiano etc., elementos que ela vai espalhar sobre outras constelações de sentido. O importante para a artista não é a mágica dos efeitos que a máquina pode gerar. Para ela, não há nisso nenhum mistério ou novidade. O que importa é o modo de agenciamento com a máquina. Daí, Anderson encarar a tecnologia como um teste à criatividade e como experimentação com outras formas estéticas e narrativas.

Nos trabalhos de Anderson, o ato narrativo é otimizado pela técnica em sua capacidade de ativar, de forma singular, os elementos que remetem à fascinação com a tecnologia, ao consumo, à retórica da liberdade e ao poder militar, caros à cultura americana. Narrativa e técnica tornam-se, nesse contexto, importantes ferramentas estéticas e também mecanismos de resistência àquilo que Deleuze e Guattari (1980: 100) chamaram de “palavras de ordem”, que não são enunciados imperativos, mas “uma relação que palavras e enunciados têm com determinados pressupostos implícitos em sua própria formulação”, ou seja, uma relação em que atos de linguagem implicam e ao mesmo tempo efetivam os enunciados e os pressupostos que figuram implicitamente nesses atos.

São esses modos de arranjo de sentido que se organizam segundo determinados pressupostos - que nos constituem e pelos quais somos atravessados constantemente - que Deleuze e Guattari chamaram de “agenciamentos coletivos de enunciação”. São os agenciamentos ou modos de arranjo de sentido que denotam o caráter essencialmente social da produção de discursos e das práticas vividas em escala individual ou coletiva, produção esta que vai se tornar o alvo preferido dos questionamentos da artista.

Talvez por isso Deleuze afirme que hoje “não sofremos da falta de comunicação, mas de seu excesso” (Deleuze, 1992, p. 172). Porque a comunicação é também feita de hiatos - e não apenas de redundâncias -, deverá ser vista como modo de tornar possível o questionamento do que está dado e de instaurar novas formas de viver, sentir e pensar. Esse é o lugar onde comunicação e arte se encontram. Perceber o funcionamento da comunicação no campo criador da arte pode e deve fazer-nos refletir sobre as demais modalidades de comunicação, sobretudo a midiática, em que a linguagem freqüentemente se inscreve nos limites de uma comunicação estandardizada.

A mensagem artística busca escapar a esse modelo e introduzir novidades na comunicação, questionando seu circuito. Não se constituindo nem na emissão, nem na transmissão, nem finalmente na recepção, como afirma René Berger (1977, p.132), esse gênero de mensagem nunca é um dado totalmente preestabelecido, nem conta com critérios universais de decodificação. Não se verifica aí uma questão de cifrar ou decifrar, de reconhecer ou dar a reconhecer, e sim, de criar e comunicar, onde comunicar “é já parte de um processo ativo de criação, que se efetiva na medida que a corrente da comunicação se põe a atuar” (ibid).

É o que ocorre com a comunicação nos trabalhos de Anderson. Ao hibridizar linguagens e mídias, Anderson tenta dizer o *indizível* no momento atual. O resultado é uma arte de intervenção, de potencializa-

ção de atos da língua, dos movimentos e das imagens, que se apóia num rearranjo singular de elementos do cotidiano e da cultura contemporânea. Partindo da arte conceitual, passando pela fotografia, pela arte narrativa, até chegar ao cinema, à performance, ao vídeo e à hipermídia interativa, Anderson busca sempre justapor e conectar distintas referências, resignificando objetos, práticas e discursos. Reconhecendo a condição simbólica da cultura e da linguagem, a artista produz um corpo de obra que articula diferentes códigos, criando uma verdadeira rede sígnica, que ela, então, vai manipular e colocar a serviço da criação e da comunicabilidade.

Desde o início de sua carreira, por exemplo, é possível ver o uso de imagens de aviões, desenhos de silhuetas de pessoas, relógios, casas - cada qual fazendo referência a situações, estados de espírito e questões que busca discutir -, aparecerem várias vezes em várias performances. Da mesma forma, músicas e histórias são frequentemente recontadas e cantadas - eventualmente com pequenas variações - tanto em eventos ao vivo quanto em álbuns e vídeos, formando materiais com características distintas, apesar de se apoiarem em elementos que são invocados e recombinaos constantemente.

Para Anderson, o que importa é exatamente o uso daqueles elementos como *leit-motifs* que se relacionam semioticamente com questões que pretende discutir e com sensações que deseja provocar. Com esse procedimento, Anderson vai formar um verdadeiro “banco de dados”, em que fatos e objetos do cotidiano, de sua vida pessoal, da cultura americana podem ser recortados e acionados a qualquer instante como blocos de sensação e imaginação. Através da reiteração e do entrecruzamento desses fragmentos, Anderson parece querer produzir, criar literalmente, através de músicas, histórias e da tecnologia, uma ambiência discursiva feita de imagens sensoriais, visuais, verbais e auditivas.

O uso desses procedimentos indica

um estilo e um projeto estético processuais que se definem a partir de encontros e conjugações, que vão, por sua vez, produzir outros cruzamentos criadores. Esses procedimentos nos permitem pensar o trabalho de Anderson como uma espécie de “máquina estética”, no sentido em que o entendem Deleuze e Guattari (1977, p. 118). Concebida dessa forma, a arte funciona como uma máquina produtora de novas sensibilidades: é esta máquina que realiza, segundo Caiafa, “um trabalho criador com as formas expressivas e abre brechas nas subjetividades padronizadas, fazendo surgir singularidades” (Caiafa, 2000, p.66).

Esse trabalho criador é precisamente um exemplo do que Guattari (1993, p. 134-135) chamou de processos de singularização, processos que surgem desse poder da arte de produzir rupturas nas significações dominantes e de sua capacidade de operar também transformações na própria subjetividade, quando os segmentos semióticos que a constituem passam a formar novos campos significacionais.

A noção da obra de arte como uma “máquina”, como um conjunto de conexões criadoras capazes de produzir diferença - que pode, por sua vez, engrenar-se a outros conjuntos e fazer criar novas engrenagens criativas - abole o princípio da inspiração e da criação geniais do artista. Essa idéia, ao invés de apequenar o processo criativo, o amplifica e faz ressoar, porque não mais preso a uma individualidade, e sim, a um coletivo de forças.

Apoiado nessas idéias, é possível ver as produções de Anderson como um agenciamento concreto desses processos singularizantes, onde a figura da artista e seu trabalho formam uma abundância, um excesso criador que vaza e “engaja outras singularidades”. É por meio dessa articulação que Anderson realiza importantes experimentações com as formas culturais, estéticas e discursivas, alterando percepções e produzindo novas sensibilidades. O conjunto de sua obra forma uma espécie de solidariedade orgânica de natureza discursiva

siva, em que os dispositivos técnicos parecem se manifestar não isoladamente, mas fazendo engrenagem com outros tipos de dispositivos, como a narrativa e a performance, por exemplo, que, por sua vez, constituem, cada qual a seu modo, uma máquina, um conjunto de engrenagens.

Por esta razão, seria possível afirmar que a tecnologia é uma das peças ou conexões que formam máquina em sua máquina estética. Nos trabalhos de Anderson, o elemento *técnico* se presta a uma experiência estética e sempre se associa à linguagem. Ao mesmo tempo, o *estético* geralmente está impregnado de tecnicidade. Isso faz com que objetos, instalações e performances se constituam a partir de uma relação com dispositivos técnicos que são importantes para produzir um efeito estético, mas, sobretudo, para efetivar certas condições de discurso.

Portanto, os usos e as apropriações da tecnologia e dos discursos midiáticos feitos pela artista caracterizam exatamente um processo de subjetivação capaz de tornar possíveis novas escrituras, novas constituições de modo de vida não individuais, mas coletivos. Assim é que Anderson parece tentar neutralizar a “função-autor” em seus trabalhos, apoiando-se na apresentação de fatos corriqueiros. Falam de uma certa forma de viver em sociedade e que são relatados aparentemente longe de um desejo de interpretação e verdade.

Finalmente, os usos e as apropriações da tecnologia e de elementos da mídia e da cultura de massa são formas encontradas por Anderson para estabelecer experimentações com os elementos da cultura contemporânea. Mas, ao mesmo tempo em que utiliza esses elementos, mantém deles uma certa distância, despistando-os sempre que necessário. Essa apropriação com afastamento parece ser apenas um dos modos possíveis de intervenção num momento em que não apenas a arte e a cultura se mercantilizam, mas também a própria subjetividade. Ao utilizar a “cultura mediatizada” como cenário e a mídia como objeto, Anderson

cria condições de possibilidade para se trapeçar com esses elementos. Ao invés de negá-los, vai realizar algo próximo daquilo que Deleuze e Guattari (1980, p. 139) chamaram de produção de “senhas”, ou seja, de contra-palavras de ordem, sob as próprias palavras de ordem. Nisto consiste sua esperteza: Anderson se camufla nesse campo de forças de forma a tentar despistar, mesmo que de forma efêmera, os mecanismos modelizadores.

É assim que seu trabalho, como já concluído anteriormente (Gonçalves, 2003), se comporta freqüentemente como uma espécie de estratégia micropolítica de resistência, que cria rupturas nos padrões de percepção e sensibilidades dominantes e produz singularidades. O importante para Anderson é imprimir à tecnologia e à mediação outros funcionamentos, atravessá-los com um outro desejo que não o de representar ou fazer encaixar, mas de experimentar, inventar, torná-los ferramentas para a criação.

Seus trabalhos demonstram como a mídia e a tecnologia podem constituir vetores de singularização que ajudem a nos esquivar o quanto possível da lógica de padronização do capital e de suas instâncias de modelização. Essa é, acredito, a maior contribuição do trabalho de Anderson para os estudos da comunicação: prover-nos de recursos cartográficos que nos permitam inventar novas formas de sentir, de viver e de comunicar que estejam mais de acordo com os desafios do momento atual.

Ao tratar das estratégias estéticas de Anderson, buscamos justamente evidenciar como é possível singularizar usando e negociando com os recursos presentes na própria cultura contemporânea e com eles revisitar o que está dado para fazer emergir daí o diferente. Por isso mesmo talvez possamos considerar suas produções como indício provável daquilo que Guattari chamou de “era pós-mídia” (Guattari, 1992, p.16), caracterizada pela “reapropriação e uma resingularização do uso da mídia”. Nessa era, a mídia e suas modelizações

---

subjetivas, não teriam mais pretensões de sobrecodificarem a realidade. Ao contrário, teriam como objetivo ser uma fonte de heterogeneidade e polifonia, de propor e viabilizar novas formas de sentir e viver em sociedade .

## Referências

AMIRKHANIAN, Charles. *Interview with Laurie Anderson*. In: SUMNER, Melody (Org). *The guests go into supper*. San Francisco: Burning Books, 1986.

ANDERSON, Laurie. *Stories from the Nerve Bible*. Nova York: HaperPerennial, 1994.

AUSLANDER, Philip. *Presence and resistance: postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. The University of Michigan Press, 1992.

BAUDRILLARD, Jean. *The ecstasy of communication*. Nova York: Autonomedia, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas, vol.1. 6ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERGER, René. *Arte e Comunicação*. São Paulo: Ed.Paulinas, 1977.

BUDNEY, Jen. *Terra Vision*. Parkett, Zurique, n.49, 1997.

CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre Arte, Técnica e Poderes*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de criação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

\_\_\_\_\_. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GONÇALVES, Fernando. *Fabulações eletrônicas: a comunicação e as apropriações da tecnologia nas performances de Laurie Anderson*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: ECO/UF RJ, 2003.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

MCADAMS, Dona Ann. *Caught in the Act: a look at contemporary multimedia performance*. Nova York, 1996.

RAPAPORT, Herman. "Can you say Hello?": Laurie Anderson's United States. *Theater Journal*. Vol. 38, nº 3, outubro de 1986. p. 339-353.