

Performance multimídia: Laurie Anderson e arte feita de palavras e bits

Fernando do Nascimento Gonçalves¹

Há mais de 30 anos, Laurie Anderson vem atuando em diversos campos da arte e operando com distintas linguagens e mídias. Tendo origem na vanguarda nova-iorquina dos anos 70, Anderson 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 minimalista² 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 produzem uma arte feita de palavras e bits, capaz de produzir interessantes descosturas nos discursos e práticas ligados à mídia e à tecnologia na sociedade contemporânea.

Anderson vem desde o início de sua carreira associando-se a artistas e músicos experimentais como Philip Glass, na então cena alternativa do Soho, em Nova York e seu percurso vem sendo documentado e discutido por diversos historiadores da performance, críticos de arte e teóricos da cultura e da linguagem.

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 meios capazes de questionar os valores estabelecidos, principalmente os da cultura americana.

Os trabalhos da artista se situam dentro do que alguns estudiosos americanos convencionaram chamar de *contemporary multimedia performance*³ (MacAdams, 1996) ou *postmodern performance* (Connor, 1993; Auslander, 1997), 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”,⁴ que representa o elo contemporâneo de um conjunto de expressões estético-filosóficas do início do século XX - da qual fazem parte o futurismo, o dadá, o expressionismo e o surrealismo - e do pós-guerra, como o happening dos anos 60 e a body art, dos anos 70 (Cohen, 1987). A performance representa esse conjunto de experiências artísticas e consubstanciou o que Glusberg chamou de um “fenômeno de arte-corpo-comunicação” (1987:66), que embora se apoie em formas de teatro, música e dança, as retoma para desarticular seus elementos e se tornar outra coisa, que não é teatro, nem música, nem dança.

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.

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 atra-

vés de elementos da comunicação de massa e das novas tecnologias.

Os trabalhos de performance da artista, contudo, não se resumem ao uso dos dispositivos *high-tech* em mega-performances, pelo 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. Seu trabalho se coloca muito além da proposta comercial do *pop*, que é efetivamente uma outra face de suas apresentações.

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 multimidiáticas.

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 de 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 Benjamin, um de seus pensadores preferidos, a experiência narrativa em Anderson parece ocorrer numa temporalidade necessariamente incompleta, onde o ato de narrar existe para ser reencetado. Se contar histórias é “a arte de contá-las de novo” (Benjamin, 1993: 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” (Amirkhanian, 1986: 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 Ponapé, 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.

Em “The Night Flight to Houston” (Anderson, 1994: 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, a história é “um tocante retrato da fragilidade humana numa sociedade tecnológica” (1997: 160). 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 distin-

tas 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 frequentemente 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 deseja discutir. É por meio da mediação tecnológica – distorção eletrônica da voz, tratamento de imagens digitalmente 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 conjunção 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. Nos trabalhos da artista, a tecnologia não remeterá apenas aos dispositivos técnicos em si, mas a todo um conjunto de procedimentos que articulam a produção desses dispositivos e seus modos de uso com determinadas intenções estéticas.

O que caracterizaria a tecnologia nesse contexto seria então não a materialidade dos dispositivos – que diz respeito à concretização de um objeto técnico –, mas uma relação onde a tecnologia constitui ela própria uma engrenagem ou parte de uma engrenagem.

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.

Isso corrobora o pensamento de Rogério Luz (1993:191), quando afirma que “um novo meio exige do artista uma nova prática e a uma nova prática deve corresponder a uma nova linguagem”. Luz reconhece exatamente que não é no *meio* em si que se encontrarão as respostas para os desafios colocados pelos próprios processos de criação. Antes, será a concepção diferenciada de como um novo meio pode organizar ações que viabilizará uma prática efetivamente nova.

Nos trabalhos de Anderson, o ato narrativo é mediado tecnologicamente e otimizado 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 chamaram de “palavras de ordem” (1980:100), 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 – pelos quais somos atravessados e que nos constituem – 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.

A arte de Anderson é essencialmente uma arte que fala de seu próprio tempo e que busca resistir aos arranjos banalizadores da mídia e da tecnologia na atualidade. Boa parte do material usado pela artista vem daquilo que Philip Auslander denominou “cultura mediaticizada”. A noção de uma cultura mediaticizada 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: 24).

Anderson reflete em seus trabalhos a preocupação com o fato de que muitos dos processos comunicativos hoje parecem se colar a uma supercomunicação de fluxos instantâneos, que parecem trabalhar para uma repetição não criadora. Esses mecanismos – 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 e enquanto efeito de discurso.

Talvez por isso Deleuze afirme que hoje “não sofremos da falta de comunicação, mas de seu excesso” (Deleuze, 1992: 172). Porque também é feita de hiatos – e não apenas de redundâncias –, a comunicação 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, 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, onde a linguagem frequentemente

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 Berger (1977:132), esse gênero de mensagem nunca é um dado totalmente pré-estabelecido, 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 acredito ocorrer com a comunicação nos trabalhos de Anderson. Ao hibridizar linguagens e mídias, Anderson atualiza os princípios da apropriação e da colagem em suas apresentações para tentar dizer o *indizível* no momento atual. O resultado não é nem música, nem teatro, nem multimídia: é uma arte de intervenção, de potencialização de atos da língua, dos movimentos e das imagens, que se apóia num rearranjo singular de elementos do cotidiano e da cultura contemporânea.

Assim, 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 sónica, 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, ape-

sar de se apoiarem em elementos que são invocados e recombinações constantemente.

Para Anderson, o que importa é exatamente o uso daqueles elementos como *leitmotifs* 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”, onde 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: 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, 2000:66).

Esse trabalho criador é precisamente um exemplo do que Guattari (1993: 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, acredito poder afirmar que o trabalho de Anderson é um exemplo de 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, onde 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 feitas 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.

Essa é, aliás, a base da estratégia que a artista desenvolveu para preservar-se da super-exposição midiática e subvertê-la: contra o excesso de uma “presença autoral”

absolutizadora, que muitas vezes é anexada pelo sistema e se torna despoticizada, teremos um despistamento dessa “presença” através de formas particulares de aparição na mídia, como os *dummies* e clones – que Anderson chama de “alter egos” ou “duplos”, que contracenam com ela em vídeo performances veiculadas na TV,⁸ nas quais realiza paródias alusivas à própria cultura televisiva.

Com seus *dummies*, Anderson parece deslocar e diluir sua presença em cena, dando oportunidade a que uma série de outros discursos possam ter lugar. São esses duplos que lhe permitem descorporificar-se sem sair inteiramente de cena e, assim, ceder o lugar a outras presenças e vozes, os *no bodies* que Anderson invoca de suas experiências pessoais e cotidianas. Ao manipular esses elementos, Anderson vai tornar-se uma *persona*, uma figura sempre deslocada, cuja construção é parte de suas estratégias performáticas.

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 trapacear com esses elementos. Ao invés de negá-los, vai realizar algo próximo daquilo que Deleuze e Guattari (1980: 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 se comporta frequentemente como uma espécie de estratégia micropolítica de resistência, que cria rupturas nos padrões de percepção e sensibilidade dominantes e produz singularidades. Buscando desembaraçar-se das grandes mediações, seu trabalho tem o poder – talvez por isso mesmo – de comprometer a verdade, na medida em que evidencia certas constituições de modos de existência que podem então ser repensados.

O importante para Anderson é narrar, criar, transformar, 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. Talvez possamos considerar suas produções como indício provável daquilo que Guattari chamou de “era pós-mídia” (Guattari, 1992:16), 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 serem uma fonte de heterogeneidade e polifonia, de novas formas de viver em sociedade.

Essa é, acredito, a maior contribuição do trabalho de Anderson para os estudos da comunicação: prover-nos, como sugere Suely Rolnik (1997:33), 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.

Bibliografia

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: HarperPerennial, 1994.

_____. *The Ugly One with the Jewels and Other stories*. CD, Warner Bros, 1995.

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, p.158-162.

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.

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

Goldberg, Roselee. *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

_____. *Laurie Anderson*. Nova York: Harry N. Abrams Inc., 2000.

Guattari, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

Luz, Rogério. "Multimídia e linguagens contemporâneas". In: *Comunicação e Cultura Contemporâneas*. Compós. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

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

Rolnik, Suely. *Cultura e Subjetividade*. São Paulo: Papyrus, 1997.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro.

² Anderson cursou mestrado em escultura na Universidade de Columbia (NY), em 1972, e ganhou 3 títulos honorários de doutor em universidades americanas, nos anos 90.

³ As características principais desse gênero artístico são a pesquisa de linguagem com mídias e novas tecnologias e a criação de uma "cena" que apresente e, ao mesmo tempo, discuta o espírito de nosso tempo, a questão do corpo, das imagens e os modos de percepção da realidade.

⁴ O termo "Arte de fronteira", atribuído por Renato Cohen (1987) à performance, designa a situação pela qual este gênero artístico opera quebras e aglutinações e vai situar-se formalisticamente "no limite das Artes Plásticas e das Artes Cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade" (Cohen, 1987:7).

⁵ A imagem do avião é um dos ícones recorrentes nos trabalhos de Anderson, sobretudo no filme-performance *Home of the Brave*, de 1985. In: Anderson, Laurie. *Stories from the Nerve Bible*, 1994.

⁶ Em suas performances *high-tech* como *United States I-IV* (1983), *Stories from the Nerve Bible* (1992) e *Stories from Moby Dick* (1999), Anderson canta e conta suas histórias com ajuda de instrumentos musicais que são verdadeiros aparelhos eletrônicos e com telas de diferentes formatos e tamanhos onde são projetadas imagens tratadas digitalmente, frases e citações que funcionam como espécie de sub-textos para as narrativas, formando, em seu conjunto, uma atmosfera de sonho.

⁷ Mesmo que o efeito desse tipo de linguagem possa ser o de reforçar essa fragmentação, a intenção de Anderson, na verdade, parece ser a de justamente evidenciar esse efeito de fragmentação e desconstruí-lo por meio da tecnologia, ou seja, Anderson tenta seguir o princípio de que é possível questionar a representação por meio da própria representação.

⁸ Em *Alive from the Off-center*, vídeo-performance apresentada no canal público de TV nova-iorquino PBS, em 1986. In: Anderson, L. *Stories from the Nerve Bible*, 1993.