

ENTREVISTA COM

ELEONORA FABIÃO

CRISTIANE BOUGER para RELÂCHE – REVISTA ELETRÔNICA DA CASA HOFFMANN | 1 de abril de 2004

ELEONORA FABIÃO é *performer*, atriz e professora assistente da Escola de Comunicação da UFRJ. Atualmente finaliza seu doutorado em Performance Studies na New York University com bolsa da CAPES.

Relâche: Você trabalhou durante vários anos com o grupo Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, de Aderbal Freire-Filho e com a Compainha KO Produções, de Ivana Leblon. Como se deu a sua migração do teatro para a performance?

Eleonora Fabião: Não acho que “migração” seja a melhor palavra para definir o que vem acontecendo, pois ainda quero fazer e pensar muito teatro, seja lá o que seja “teatro” ou o que nós queiramos que ele venha a ser. De fato, emigrei para Nova Iorque para realizar o doutorado em Estudos da Performance e, aqui, interessei-me por este gênero bastante difícil de definir, chamado performance. Mas penso que a cena da KO—fundamentada na dramaturgia do ator e alicerçada num treinamento psicofísico e energético intensíssimo—e do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo—uma pesquisa sobre “dramaturgia aberta”, cena que se faz com o espectador, teatro fortemente politizado—já apontavam, ainda que não diretamente, para a performance. Uma maneira de colocar o que se processou (e ainda está se processando) é que o meu palco explodiu—a cena se expandiu, alargou, alargou muito. *Alice*, um espetáculo-solo inspirado nas obras do Lewis Carroll que dirigi e em que atuei antes de sair do Brasil, já era um híbrido. Num determinado momento do espetáculo eu–Alice–gato–rainha–chapeleiro–ovo perguntava a um espectador de quê ele era feito; depois da resposta, eu pedia para tocar nele, e tocava. Essa ação, o toque, essa pergunta específica, a performance já estava lá.

O fato é que eu encontrei um espaço criativo, amplo, que engloba e transforma o teatro experimental que eu vinha praticando durante os anos 1990. O nome dessa expansividade é performance; o nome dessa performance é expansividade.

R: Que difere a *performance art* da *live art*?

Eleonora: Assim como vejo, a performance em suas múltiplas formas—*body art*, performance biográfica, performance ativista, etc—é primordialmente um tipo

de *live art*, apesar de que também é possível performar por ausência ou virtualmente. A *live art* é aquela que se faz no encontro entre pessoas vivas, que se apóia nessa “tecnologia” das presenças compartilhadas. Mas não gosto muito desses títulos e definições. Isso vende muito livro, nomeia conferências e festivais, mas me diz pouco. Gosto mais de pensar sobre o que é “*liveness*”, de como é complicado definir o que é “vivo” em arte, na era da reprodutibilidade clônica e da performance pela Internet. Acho interessante pensar que o vivo instiga vida, gera vida, e que o termômetro para perceber se algo está vivo e propagando vida é o meu corpo. Gosto de chegar diante de algo e prestar profunda atenção, perceber as ressonâncias que aquilo produz em mim e ao redor. Trabalho com a idéia de que a performance, de forma sutil mas enfática, tanto informa quanto produz corpo; a performance é um espaço para pensamento e produção de idéias e corpos.

R: Durante o workshop na Casa Hoffmann você abordou a terminologia da palavra performance nos contextos do Fordismo e do Taylorismo nos EUA, significando eficiência, eficácia e efetividade. Você pode nos falar mais sobre a influência dessa terminologia na *performance art*?

Eleonora: A trinca e–e–e (rindo). Sim, a maldita trinca, a trinquinha perversa... A palavra “performance” tem uma abrangência e uma falta de forma que às vezes me deixa tonta. John McKenzie em *Perform or Else* foi quem cunhou a relação entre esses termos e a performance. Por partes. A palavra vem do francês arcaico—*parfournir*—que significa “completar” ou “executar”. Em inglês o termo engloba três dimensões: realização, espetáculo e atuação. O que me parece interessante é que na acepção inglesa, as noções de espetáculo e experiência acabam por se confundir.

Fora das artes, a palavra é muito usada para definir o rendimento de um produto, as qualidades de um determinado bem de consumo; por exemplo, a performance do novo carro da Honda. A performance do funcionário da Honda é igualmente medida em termos de eficiência, eficácia e efetividade. O consumidor, por sua vez, igualmente se enquadra nesses valores, pois que participa do mesmo espírito de maximização do lucro, otimização do tempo, e desfrute de qualidade. Sujeitos e objetos compartilhando do mesmo e único espírito de produtividade, eficácia e eficiência.

Daí, um grande paradoxo embutido no termo, pois que a performance artística em seu imediatismo, efemerali-

dade e corporalidade extremos coloca em xeque a reprodução serial, os padrões maquímicos e a lógica de consumo, ou seja, a efetividade–eficácia–eficiência. Não digo que ela escape à economia de consumo, o que seria um exagero, um romantismo bobo, uma tolice. Basta ver o mercado editorial, a compulsão midiática e documental em torno da “mais efêmera das artes”, o freje consumista desse *slogan*. O fato é que a performance problematiza a idéia de produção e consumo de obras artísticas ao não privilegiar a feitura de objetos como nas artes plásticas ou a repetição espetacular. Evidentemente, o que motiva a repetição cênica é a renovação, e cada espetáculo é, de fato, único; mas, ainda assim, trata-se de um tipo flexível de serialidade. A performance participa do mercado sim, mas buscando outras formas de inserção, outra temporalidade e a ocupação de outros espaços tanto subjetivos como objetivos.

Interessa-me esse vírus, essa virulência, os corpos, as qualidades de movimento e as dramaturgias que se derivam a partir deste ponto de vista, um ponto de vista que estranha profundamente o habitual, o automático, o senso comum. A performance, por sua natureza de difícil comercialização e seu caráter marginal (margens: habita um espaço relativo entre as artes—plásticas, cênicas e filmicas—e, entre arte e não-arte), muitas vezes abjeto (corpos desarticulados, levados à condições psicofísicas extremas, brutalidade poética) e socialmente discrepante (formas sexuais múltiplas, humor fino e grotesco, práticas existenciais e corporais excêntricas e irônicas), define-se como forma de resistência, como força contestatária, como prática política. A performance gera e apresenta corpos e situações em que a normatividade ocidental contemporânea—marcadamente consumista, mecanicista, logocêntrica, racista, homofóbica, descorporalizada—é pensada.

A performance, assim como penso e pratico, recusa o modelo eficácia–eficiência–efetividade pois, em última instância, não toma parte em um sistema de comunicação em que prevalece a veiculação de um sentido pré-determinado pelo artista. Interesse-me pela criação conjunta de sentido, à medida em que o evento acontece, como parte de um todo. O *performer* sugere um mote e funda um espaço–tempo relacional; ao invés de transmissão de determinada mensagem, valorizo a geração imediata de sentido. Trata-se de experiências relacionais em que formas mais sutis de comunicação estão em jogo.

R: Peggy Phelan afirma o caráter ontológico contra-eco-

nômico da performance enfatizando, sua qualidade não reprodutiva. Considerando o paradoxo terminológico Fordismo–Taylorismo, como você percebe a questão da performance e da reprodutibilidade, já que grande parte da informação, que nos chega da arte performática, vem de registros em vídeos, fotografias e livros/artigos, ou seja, via reproduções?

Eleonora: Aí entra a arte do teórico, do crítico, ou do historiador da performance, a sensibilidade para tratar um objeto de estudo a partir de suas especificidades, de buscar a dramaturgia que melhor o revele. A performance pede uma ação teórica performativa, isso é o que Peggy Phelan sugere e eu concordo. Fato é que o experimentalismo solicita práticas teóricas e críticas igualmente experimentais. Lembro-me do dito de um historiador alemão do século XIX, Ranke, diz que o objetivo da história é “apresentar o fato como ele é”. Como se houvesse uma relação transparente e inequívoca entre escrita e factualidade, como se a historiografia fosse reprodutiva e não fundamentalmente representacional. Assim como percebo, o registro, o documento, o comentário jornalístico ou o estudo histórico são representações de fatos, formas de acessar o passado via atualização e não por reconstituição. Dramaturgicamente, pode-se mostrar a consciência que se tem desta manobra ou não.

Portanto, a princípio, não penso que esses montes de livros, artigos, fotos e vídeos sejam exatamente reproduções das obras, pois que de fato vejo a performance em sua radical instantaneidade como algo irreprodutível. Considero todas essas formas, derivações da performance, representações advindas do fato–performance que podem vir a ser outras peças com forte teor performativo, como Phelan solicita que o texto teórico venha a ser. Penso que quanto mais o pensador, o videasta, o editor, ou o fotógrafo da performance evidencie o teor representativo e não reprodutivo desses registros, ou ainda, destas peças documentais derivadas, mais qualidade crítica, discursiva, editorial e visual será atingida.

R: Você e André Lepecki dialogam com a performance através de relações com Merleau-Ponty, Gaston Bachelard e Deleuze–Guattari, o que parece ser uma influência da New York University, que em seu programa aborda relações entre a *performance art* e a filosofia. Você pode nos falar um pouco sobre como esses referenciais filosóficos vêm influenciando a performance americana e européia?

Eleonora: Isso eu não sei responder. Acho que o André

seria a pessoa indicada. Ele é um dos professores do *Performance Studies* mais interessados na relação performance–filosofia. Posso falar sobre a influência da filosofia no meu trabalho como *performer*, da influência da teoria no meu trabalho prático. Aliás, já comecei fraseando de forma canhestra pois que não faço muita diferença entre uma coisa e outra. Costumo dizer que o meu PhD é a performance de mais longa duração que eu já realizei e, sempre que estou escrevendo, encaro o texto como um elemento que poderia fazer parte de uma próxima peça. Poucas coisas me dão mais idéias para performances, mais inspiração, do que um bom texto teórico, do que um texto do Merleau-Ponty ou do Wittgenstein. Assim como experimento, o pensamento reverbera imediatamente no corpo, passa como uma corrente elétrica. Muitas vezes, enquanto estou lendo, preciso dançar pra ver se eu de fato absorvi, não digo nem “entendi”, digo “absorvi” o que estava sendo lido. Cada um com o seu cada qual.

R: No artigo “*What is Performance*”, de 2000, você afirma: “Você faz uma boa ou má performance se você aceita ou não a ação como uma experiência transformadora”. Que você quer dizer com “transformadora” e qual o papel do espectador nessa transformação?

Eleonora: Esta frase é meio bíblica! (rindo muito). Por transformação eu quero dizer forma transitória, “transforma”, ação como uma suceção, ou simultâneas suceções, de formas, interações, um conjunto de relações instáveis. Aquela parece bíblica e essa parece saída de um livro de bioquímica celular! (rindo mais)

Outro dia, escrevia sobre a relação *performer*–espectador num artigo chamado “corpo cênico, estado cênico.” Eu dizia que a atividade do *performer* não é autônoma, mas relativa; o *performer* é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. Penso que o espectador é um elemento tão central na peça quanto o *performer*, porque ele exerce igualmente funções fundamentais. O espectador é a maior variável da equação–performance, o grande referencial para a execução do programa, o elemento potencializador. O *performer* é o *starter*, o idealizador e o canalizador. Cada um operando seu papel, funções complementares e recíprocas. A ação do espectador da performance é de tal forma central que a palavra parece já não condizer com o fato, até mesmo, a palavra “testemunha” parece insuficiente. Quando o sujeito é de fato solicitado a estar ocupando e construindo aquele momento, quando sua ação se torna indispensável e sua presença se efetiva, ele é um colaborador, um co-criador do evento.

Claro que é preciso pensar em escala, existem colaborações quase invisíveis, transformações sutis, movimentos mínimos, reverberações imperceptíveis, processos que se estendem em longa duração ou, por outro lado, rupturas abruptas, estalos, mudanças de paradigma, e todas as tonalidades entre esses dois extremos. O que eu acho mais interessante é que o contato entre as pessoas é potencialmente transformador, que atentar para o outro é poderosíssimo, e nisso eu acho muito bom investir.

R: Performances que se afirmam através da automutilação e para além do limite físico como os trabalhos de Orlan, Stelark, Chris Burden e Rudolph Schwartzkogler apresentam-nos como questões o corpo híbrido, o corpo reconstruído, o corpo suicida (“o corpo sem órgãos?”). Parece que o diálogo com a dor está muito presente na performance... Qual a sua percepção sobre esse diálogo?

Eleonora: Num livro chamado *The Body in Pain* a autora, Elaine Scarry, aponta para duas reações imediatas diante do corpo em dor: o vidente instintivamente recusa-se a ver a cena, baixa os olhos, vira o rosto ou num caso extremo, desmaia; e, também, fica desléxico, perde a fala; ou seja, as duas formas mais imediatas de acesso ao mundo e ao outro, visão e fala, são desestabilizadas, suspensas, perturbadas. Essas ações habituais de conduta e percepção só poderiam ser desarticuladas através de um choque. A visão da dor, da fragilidade do corpo humano produz uma descarga eletrizante, algo que o *performer* está buscando. O material de trabalho deles é justamente a rejeição cultural à dor. Na sociedade ocidental, a dor é algo que não pode ser sentido sem que se deseje não senti-lo; não pode ser visto sem ser rejeitado. Isso remexe as vísceras. Agindo pelo desagrado, atuando no desconforto, certos conteúdos poderão emergir e ser avaliados.

Há também, eu acho, uma necessidade de expurgo. A performance consolida-se como gênero depois da Segunda Guerra Mundial, depois da explosão em Hiroshima. Essa experiência de desintegração, despedaçamento, pulverização e desmembramento massivo, de idiotia e violência massiva, precisaram ser digeridos, ou ainda, vomitados. Significativamente, a performance das décadas de 1960 e 1970 endereça essa experiência.

Só para completar, queria dizer que o “espectador”, ao assistir a performance, projeta a sensação de um determinado tipo de dor. Ele só pode se identificar com o tipo de dor que conhece, a dor do acidente, por exemplo, que é muito diferente daquilo que o *performer* está

“O corpo é experiência transcendental e experiência conceitual e não vejo porque privilegiar nenhuma das capacidades em detrimento de outra; se, justamente, elas existem por reciprocidade.” — Eleonora Fabião

experimentando. A adrenalina é um anestésico mágico. O sujeito está cruzando limites mentais e somáticos, está num estado alterado de consciência graças ao pleno engajamento no programa que ele se dispôs a cumprir, de forma que seu corpo tem outra suportabilidade para dor. Ulay e Abramović comentam que o trabalho não é sobre dor, mas sobre decisão e determinação; se o espectador sente náusea, eles sentem coragem. A superação de limites traz um sentimento de liberdade e prazer incrivelmente fortalecedor.

Com isso, não estou diminuindo os feitos, longe de mim; mas tão somente despatologizando o máximo possível essas ações, que são radicalmente conscientes e estudadas, desfetichizando o caráter masoquista dos projetos que, no final das contas, na maioria dos casos, têm mais que ver com a relação coragem/medo do que com prazer/sofrimento.

Atualmente, ouço falar pouco de performances que trabalham com dor. Escuto mais pessoas interessadas em superar resistências, distender limites psicofísicos. Claro que estes alargamentos são dolorosos, mas talvez não sangrem. Há também nos anos 1990 e 2000, uma certa ironia com este tipo de dramaturgia. Ano passado, vi uma performance do Guillermo Gómez-Peña em que ele fingia passar no rosto, um ferro de passar roupa, quente, e era tragicômico.

R: “Ouvir a loucura estética” foi uma das indicações do *workshop*. Referenciais não faltam: de Artaud a todos os *performers* já citados, ela estava e está lá, absolutamente presente. Mas, que se pode dizer sobre a responsabilidade artística do *performer* nessa linha fronteira?

Eleonora: Acho que eu não disse essa frase, não a vejo cabendo em minha boca, mas foi assim que você me ouviu e isso interessa...

Bom, respondendo a sua pergunta: são as tais “doses de prudência” recomendadas por Deleuze e Guattari no *Como criar para si um corpo sem órgãos?*¹ Sem as tais doses, a experiência desfaz-se, porque não haverá um “depois da experiência”. A prudência é uma tensão necessária. Sem prudência não há paradoxo pois que tudo vira um turbilhão em desatino; e, sem paradoxo, não há performance.

R: Muitos *performers* parecem referenciar em seus trabalhos um caráter de experiência transcendental

(Abramović, Beuys, Cohen, e outros), por outro lado, há um outro aspecto da performance que é sua característica conceitual emblemática. Como dialogam, para você, essas duas informações, não contraditórias, mas paradoxais?

Eleonora: Penso assim: sou um ser humano e por constituição nasci dotada de consciência sensível, ou em outras palavras, com um corpo pensante. O corpo é esse fenômeno único: ele é sólido, pastoso, gasoso, elétrico e líquido. Acontece, sim, porque corpo é acontecimento. O corpo acontece em densidades cambiantes. Estamos permanentemente vibrando. Uma vibração mínima que revela tanto as incessantes mudanças organicamente processadas, quanto à negociação de referências internas e externas. Estamos em estado de permanente fricção com o mundo e somos mundo. Somos dotados de capacidades múltiplas: sensoriais, intelectuais, físicas, psíquicas, emocionais, espirituais, sexuais, extra-sensoriais, energéticas, e mais todas aquelas outras que eu não conheço e as que esqueci que sei, que estão dinamicamente interligadas numa trança de visibilidades e invisibilidades, materialidade e imaterialidade, fluxos e quietudes. Como diz Espinosa, somos afetados e afetamos; definimos-nos pela capacidade de afetos. Penso que a performance se dedica a pensar essa “coisa” extraordinária que é ser/ter um corpo, um corpo e um contexto onde o corpo acontece; um corpo num circuito de produção de determinados tipos de corpos. O corpo é experiência transcendental e experiência conceitual e não vejo porque privilegiar nenhuma das capacidades em detrimento de outra; se, justamente, elas existem por reciprocidade. É o mesmo que acabamos de conversar sobre o “espectador” e o *performer* existindo por reciprocidade e complementaridade.

R: Sobre o tecido conectivo,² do qual fala Merleau-Ponty, há exemplos de grupos trabalhando a performance por esse viés? Sabemos que em 2003 o tema do encontro do Instituto Hemisférico, em Nova Iorque, foi arte e religiosidade, que talvez apresente alguma relação; mas saindo (se é possível) do campo da experiência mística, há grupos trabalhando a partir dessa informação?

Eleonora: O trabalho que eu vejo melhor explorando a idéia de tecido conectivo é a série de “objetos relacionais” e as ações relacionais de Lygia Clark. Mas, aqui estamos falando de fantasmáticas do corpo e não em experiências místicas. Não sei se Lygia Clark chegou a ler o Merleau-Ponty. Estou nas preliminares da minha pesquisa sobre o seu trabalho. Ainda não posso afirmar nem supor nada. A fenomenologia era moeda corrente



Eleonora Fabião, *Giro*
Fotografia de Waldir Barreto

naquele momento e ela era muito bem informada, além de inteligentíssima.

R: “Turbinar a inteligência das potências”, foi um ponto levantado durante o *workshop*. Você pode nos falar mais sobre isso, associando essa questão com o seu trabalho intitulado *Giro Piece*, apresentado durante o terceiro encontro do Instituto Hemisférico, no Peru?

Eleonora: Gosto muito deste verbo, turbinar, mas não acho que eu tenha composto esta frase. Desculpem estar sendo preciosista com as frases que vocês citam do *workshop*, mas é que trabalhar a linguagem é fundamental; esforçar-se para dizer o que se quer dizer, com clareza e precisão, é muito importante.

Pois então, turbinar, lembra-me processo de manipulação de remédio homeopático, no qual, via centrifugação, o farmacêutico ativa esse ou aquele componente, potencializando seus efeitos. A partir do Bachelard, tanto eu como o André, falamos sobre “turbinar metáforas”. Ao invés de mantê-las bem comportadas, literalmente comportadas pela linguagem falada ou escrita, sugiro, assim como outras pessoas o fazem, experimentá-las corporalmente. E, aqui, o exemplo da *Giro* ilustra bem o que eu estou querendo dizer.

Depois da queda do World Trade Center, episódio que vi bem de perto, pois eu entrava na sala de trabalho para experimentar coisas, mas estava zozna, tentando concatenar idéias, tentando fazer “lé” com “cré”, mas tudo que sabia de fato, era o quão desnorteada eu estava. Desnorteada, sem norte, tonta, tentando apurmar. Daí, que comecei a girar, giros cada vez mais longos, giros bem diferentes daquele da bailarina clássica, que fixa um ponto no espaço ou do monge derviche que fixa o olhar na mão. Olhava para fora, sempre para frente, uma frente que não há, pois o giro é exatamente um desmonte de referencial espacial. Aquilo foi fundamental pra mim. Machuquei-me um bocado no começo, mas depois de um tempo desenvolvi relações de compensação entre as linhas vertical e horizontal, num movimento que entendi ser uma longa caminhada sobre o mesmo ponto. Exauri a minha própria metáfora do desnorteamento. Levei até as últimas consequências. “Turbinei”.

Fiz duas versões dessa peça para pés descalços. A versão Rua aconteceu no Largo da Carioca (Rio de Janeiro) ao lado de uma escultura abstrata e alta do José Resende e com a colaboração de um ruidoso amolador de facas. A

versão para espaço fechado aconteceu numa galeria em Lima (Peru) onde girei sob o umbral de uma das portas da casa, no meio de um amontoado de cabos pretos, marrons, laranja e azuis que conduziam a eletrecidade produzida por um super barulhento gerador, operando do lado de fora da galeria, até uma série de televisões que mostravam quatro vídeos feitos para o evento.

R: A importância da presença do *performer* parece ser sempre uma grande questão. No *workshop* foi dito que: “A atenção acaba com as hierarquias do nosso corpo. Tudo se torna uma potência só”. Para você, como presença e atenção se relacionam?

Eleonora: Essa resposta é grande. Vou tentar ser concisa.

A qualidade de presença do *performer* está associada à sua capacidade de habitar o presente do presente, o tempo da atenção. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. Trata-se de um estado de alerta distensionado, uma tensão relaxada que se experimenta quando se está atento a si, ao outro e ao meio. A atenção permite que o máximo e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. A atenção aprofunda, vertical, e amplia, horizontal, as relações, os corpos e o “corpo da relação”. O “corpo da relação” é um campo de forças compartilhadas que compreendo como “presença”. A presença se dá entre os corpos atentos e não em corpos.

R: Parece-nos que a *performer* iugoslava Marina Abramović é um referencial muito presente para você. Quais são as outras influências fortes em seu trabalho e pesquisa teórica?

Eleonora: Sim, Abramović e Ulay. Yoshi Oida, ator japonês radicado em Paris, também é uma referência fortíssima para mim. Pina Bausch é uma artista incrivelmente especial. Juliana Carneiro da Cunha e Clark ídem. Também Aderbal e Ivana. Recentemente conheci o trabalho de Matthew Barney e impressionei-me, muitíssimo. Gosto muito do trabalho e de trabalhar com André Lepecki. Peggy Phelan é uma referência muito importante. Ronaldo Brito, um mestre. E, sem dúvidas, Merleau-Ponty, Deleuze + Guattari e Wilhelm Reich são fundamentais.

R: Sobre Lygia Clark, quais são as relações do seu trabalho com a performance?

Eleonora: Lygia Clark fez uma passagem interessantíssima de um trabalho, como artista plástica, para um terapêutico. O objeto passa por várias transformações, de bi-dimensional e eminentemente visual, superfície aderida à parede, à tri-dimensional tátil, manipulável pelo espectador, “bicho” solto no chão. Adiante ela cria roupas, máscaras e instalações para experiências sensoriais amplamente mobilizadoras e envolventes. Depois, vêm as proposições para ações individuais e em grupo, que dão lugar ao trabalho com pacientes, conhecido por “estruturação do *self*”, em que Clark aplica os “objetos relacionais” no corpo de seus clientes. É determinante o uso de materiais sem valor, mas potentes estimulantes sensoriais como sacos plásticos, elásticos, pedras, jornal, meias-calça, água, sementes, conchas, areia, bolinhas de isopor e sacos de cebola, por exemplo. Temos, então, uma tríplice metamorfose ocorrendo: da própria “artista” em seus valores e necessidades; do “objeto artístico” em seus atributos e funções; do “espectador” que passa pelos papéis de cúmplice, colaborador e agente. As relações desse projeto de vida com a performance são inúmeras. Não estou dizendo que Clark fez “performances”. O filho dela, Alvaro Clark, inclusive, informa que ela não gostava do termo e se referia aos trabalhos de caráter mais performativo como “proposições”. Mas a importância central que o corpo passa a ter no trabalho, a inclusão radical do espectador, bem como a liberdade absoluta de meios e materiais permite pensar sobre performance de uma maneira muito rica.

Clark é um referencial maior, porque realmente força os limites da arte, abre e ocupa espaços híbridos que escapam classificação, desmistifica a figura do artista e o valor material do objeto. Ela trabalha para desenvolver as capacidades perceptivas e criativas das gentes, para despertar-lhes o corpo e expandir-lhes a consciência, ou seja, para aumentar a qualidade de vida através de ações altamente poéticas e marcadamente relacionais.

R: No que consistem as séries *Convergências* e *Operações*, desenvolvidas por você e André Lepecki?

Eleonora: São dois projetos que acabaram tendo as mais inesperadas derivações. Ainda não sei exatamente como falar sobre eles. Fato é que André e eu temos pensado juntos e realizado trabalhos em parceria, como foi o caso desse *workshop* em Curitiba e outras intervenções. Essas colaborações, de certa forma, podem ser consideradas parte da série “convergências”. Mas o que foi inicialmente idealizado ainda não performamos, está no papel.

R: Quais são seus projetos atuais e quais são suas perspectivas artísticas, retornando ao Brasil?

Eleonora: Neste exato momento, escrevo a minha tese de doutorado, obstinadamente. Em junho de 2004, irei a Berlim pesquisar e apresentar uma série chamada *Peças Acumuladas*. Volto para o Brasil, no segundo semestre, para retomar as aulas na UFRJ. Sou professora do Curso de Direção Teatral, e, a partir daí, para realizar os vários projetos de performance que vêm sendo pensados em Nova Iorque, para serem feitos no Brasil. Gosto demais das ruas do Rio. Espero também poder conhecer mais o que está acontecendo em termos de *performance* pelo País afora, e escrever sobre esse movimento que, segundo percebo, vem-se espriando cada vez mais. Para começar, é isso. ♦

[1] DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix. “Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos” In *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, 8–27. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

[2] MERLEAU-PONTY, Maurice. “O Entrelaçamento – O Quiasma” In *O Visível e o Invisível*, 4a edição. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira, 127–150. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Eleonora Fabião e André Lepecki realizaram *Performar – Um Workshop Sobre Corpo e Ação*, na Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, na cidade de Curitiba, Brasil, de 24 a 28 de novembro de 2003.

Eleonora Fabião é *performer*, atriz, professora assistente da Escola de Comunicação da UFRJ. Atualmente finaliza seu doutorado em *Performance Studies* na New York University com bolsa da CAPES. Durante a década de 1990 atuou em inúmeros espetáculos como membro de dois grupos teatrais: Centro de Demolição e Construção do Espetáculo (direção: Aderbal Freire-Filho) e KO Produções (direção: Ivana Leblon). Em 2000, apresentou o seu primeiro espetáculo-solo e direção, *Alice*, com a colaboração de Hermeto Pascoal e Waltércio Caldas. Desde 2001, dedica-se a pesquisar e criar performances. Atualmente, desenvolve, em parceria com André Lepecki, duas novas séries: *Convergências* e *Operações*.

Elconora Fabião, *Giro*
Fotografia de Waldir Barreto

Relâche

Relâche – Revista Eletrônica da Casa Hoffmann
Curitiba/Brasil, 2004.

Conselho Editorial

Andrea Lerner
Beto Lanza
Cristiane Bouger
Edson Bueno
Rosane Chamecki

Entrevistas (por e-mail)

Cristiane Bouger

Revisão das Entrevistas

Rosane Chamecki
Andrea Lerner
Beto Lanza

Colaboradoras

Cristiane Bouger
Dayana Zdebsky de Cordova
Gladis Tripadalli
Michelle Moura
Olga Nenevê

Tradução das Entrevistas em Inglês e em Português

Rita Rodrigues do Rosário
Lilian Esteigleder Cabral

Revisão em Português

Lydia Rocca

Revisão em Inglês

Margarida Gandara Rauen

Criação da Logo Relâche

Sebastian Bremer

A revista eletrônica Relâche recebeu fundos da Fundação Cultural de Curitiba – FCC e da Prefeitura Municipal de Curitiba.