



**FACES de Eva**  
ESTUDOS SOBRE A MULHER  
NÚMERO 25 ANO 2011

ISSN 0874-0885

## FACES DE EVA

Revista de Estudos sobre a Mulher

### Direção

Zília Osório de Castro  
Isabel Baltazar

### Coordenação

Catarina Inverno  
Virgínia Dias

### Secretária de Direção

Isabel Lousada

### Secretária de Edição

Joana Henriques

### Redação

Ana Cristina Oliveira, Cristina L. Duarte, Danielle Capella, Elizabeth Évora Nunes, Ilda Soares de Abreu, Irene Tomé, Isabel Baltazar, Isabel de Jesus Henriques, Isabel Lousada, Isabel Santos, Ivone Leal, Joana Henriques, João Esteves, Maria do Céu Borrêcho, Maria Emília Stone, Maria José de la Fuente, Maria Teresa Santos, Marília Viterbo de Freitas, Margarida Caeiro, Natividade Monteiro, Sandra Leandro, Virgínia Dias, Zília Osório de Castro.

### Design da capa

Mafalda Matias e Sandra Leandro

### Referees

Ana Isabel Vasconcelos, U. Aberta; Cecília Barreira, FCSH/UNL; Maria Leonor Machado de Sousa, FCSH/UNL; Maria Helena Carvalho dos Santos, FCSH/UNL; Mário Vieira de Carvalho, FCSH/UNL; Paula Gomes Ribeiro, CESEM - FCSH/UNL.

### Edição

Edições Colibri • Apartado 42001 • 1601-801 Lisboa

### Paginação e execução gráfica

Colibri – Artes Gráficas

### Sede

Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher  
CESNOVA – Centro de Estudos de Sociologia da Universidade Nova de Lisboa

Avenida de Berna, 26 C • 1069-061 Lisboa

[www.fcsch.unl.pt/facesdeeva](http://www.fcsch.unl.pt/facesdeeva)

e-mail: [facesdeeva@fcsch.unl.pt](mailto:facesdeeva@fcsch.unl.pt)

ISSN 0874-6885

Depósito legal n.º 145 434/99

Tiragem: 750 exemplares

Periodicidade semestral

Preço por número: 10,50 € (IVA inc.)

Assinatura (2 números): 21,00 € (IVA inc.)

Solicita-se permuta

On demande l'échange

Man bittet um Austausch

Exchange requested

### Patrocínios

Fundação para a Ciência e Tecnologia, MCTES

## FACES DE EVA

ESTUDOS SOBRE A MULHER

## SUMÁRIO

### 5 *Nota de abertura*

#### *Sobre Guilhermina Suggia*

- Fátima Pombo  
9 Guilhermina Suggia. Violoncelo para Sempre  
25 Elenco de Concertos

#### *Estudos*

- Valdeci Gonçalves da Silva  
49 O poder fálico da mulher e a feminilidade do homem: no avesso das paixões da relação de gênero
- Elsa Rita dos Santos e Angela Lorenzini  
71 Quando o teatro narra a História no feminino. Dona Lionora Giacobina, Charlotte Corday e Camille de Dacia Maraini
- Maria do Rosário Pestana  
89 De anjos a mulheres: o coro feminino "Pequenas Cantoras do Postigo do Sol" um estudo de caso
- Carmen Margarida Oliveira Alveal  
111 Revisitando a trajetória da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino
- Fernando Curopos  
123 La femme comme nature morte: le mythe d'Ophélie selon António Nobre

#### *Estado da Questão*

- 139 Associação Portuguesa de Apoio à Mulher com Cancro da Mama

*Diálogos*  
Benedetta Maxia, Maria Ramos, Sofia Dias e Vítor Roriz  
147 Em torno da dança contemporânea

*Entrevistas*  
161 Ana Vidigal  
173 Paula Ravasco

*Pioneiras*  
185 Elvira Fortunato  
189 Maria Amélia Chaves

*(Auto)-retrato*  
203 Manuela Tavares  
209 Constança Telles da Gama

*Toponímia no Feminino*  
219 Beja, Toponímia no feminino

233 *Leituras*

251 *Notícias*

257 *Resumos / Abstracts / Resumes*  
261 *Normas para a apresentação de originais*  
263 *Proposta de assinatura*

## NOTA DE ABERTURA

Este é o número vinte e cinco da revista *Faces de Eva. Estudos sobre a mulher*. Nem se acredita que tanto tenha sido o caminho percorrido desde que nos alvares do século XXI se publicou o número duplo com que pela primeira vez se apresentou nas livrarias para despertar a atenção do público interessado ou distraído quanto à problemática do feminino e dos femininos que, afinal, na perspectiva escolhida, mais não era do que lembrar a face e ouvir a voz das mulheres. Mulheres que haviam sido esquecidas ou ficado ignoradas, mas que haviam vivido a própria vida na sociedade que as acolhera. Ou, ainda que vivendo nos dias de hoje, são minimizadas, subalternizadas, diminuídas na sua condição de seres humanos dotadas de direitos e deveres tal como os seus pares masculinos. Por seu lado, as capas relembram mulheres que se distinguiram pelo espaço que ocuparam, e o conteúdo dá a conhecer situações e condições cujo número não tem limites.

Tudo isto significa que *Faces de Eva* olha as mulheres do passado e as mulheres do presente, pretende escutar as suas vozes, não com atitude premeditada e assumida de exclusão, mas colocando-as por inclusão num mundo que também é seu, e onde a pouco e pouco foram encontrando o lugar que lhes pertence. Em cada mulher há uma mensagem com raízes no tempo de ontem e que se projecta no tempo de amanhã, passando pelo tempo de hoje que ela constrói com a sua humanidade. Importa, por isso, conhecer o passado para compreender o presente como resultado de uma vivência feita de lutas, mas também de resistências e da afirmação da própria identidade. As mulheres de hoje aliam as conquistas comuns do passado, às identidades pessoais, porque individuais, do presente. Elas são o que são, porque outras foram o que foram.

No caso presente dos estudos sobre as mulheres só este pode ser o sentido de fazer história. "The battles the women fought in the past – escreveu-se – their arguments and their tactics, their victories and their defeats are rediscovered and studied, not simply as an academic exercise, but with the explicit intent of using these examples and precedents from the past to improve the lives of women in the present" (Krista Cowman and Louise A. Jackson, "Time", *A Concise Companion to Feminist Theory*, ed. Mary Eagleton, USA, Blackwell Publishing Ltd., 2003, p. 36). Neste sentido, fazer a história das mulheres – do feminismo ou dos feminismos – ultrapassa o carácter estático do relato, da narrativa, para adquirir o sentido dinâmico que se expressa no viver aqui e agora e se irá reflectir no amanhã.

Neste modo de pensar, a história identifica-se com a vivência, isto é, com a vida que se vive e que foi vivida. Sendo inseparável da vida social em que se integra a vida pessoal, comunga desta dupla realidade e esta-

## EM TORNO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA

*Benedetta Maxia<sup>i</sup>, Maria Ramos<sup>ii</sup>, Sofia Dias<sup>iii</sup> e Vítor Roriz<sup>iv</sup>*

Realizado ao vivo no dia 4 de Dezembro de 2010, numa mesa redonda, em Lisboa, este diálogo à volta da Dança Contemporânea foi iniciado e mediado por Benedetta Maxia (intérprete de dança contemporânea), com Sofia Dias (intérprete de dança contemporânea e coreógrafa independente), Maria Ramos (intérprete de dança contemporânea e coreógrafa independente) e Vítor Roriz (intérprete de dança contemporânea e coreógrafo independente). Os temas giram à volta da significação actual da Dança Contemporânea para os criadores, do posicionamento artístico, e da contextualização histórica. Como é que se passa da ideia para a prática, para o estúdio? Qual a metodologia que utilizam? Como trabalham a intuição e quais os métodos de trabalho e práticas criativas usadas no trabalho?

*Benedetta Maxia*

Tendo em conta que a Dança Contemporânea tem uma diversidade formal muito vasta, seria talvez importante começar por nos situarmos

<sup>i</sup> Nasce em Pisa, Itália. Em 2003 licencia-se em Dança Contemporânea na Rotterdam Dance Academy, na Holanda e em 2006 licencia-se em “Línguas e Literaturas Modernas – Artes Visuais e Performativas” na Universidade de Pisa, Itália.

<sup>ii</sup> Bailarina e coreógrafa independente, licencia-se em Dança Contemporânea na Hogeschool voor de Kunsten Arnhem (NL), e concluiu o mestrado em coreografia no ArtEZ Institute of the Arts (NL).

<sup>iii</sup> Obteve o Diploma de bailarina profissional pela E.D.C.N. (Conservatório Nacional de Dança). Continuou a sua formação em N.Iorque, no C.E.M e no Projecto Thierry Salmon, com Jan Fabre.

<sup>iv</sup> Iniciou a sua formação em Dança no Porto e, posteriormente no Fórum Dança em Lisboa. É licenciado em Educação Física e Desporto (UP).

perante esta diversidade de expressão enquanto criadores e intérpretes. O que é que, na vossa opinião, enquanto criadores, caracteriza a Dança Contemporânea, hoje em dia?

*Maria Ramos*

Noto que se trabalha o corpo também como um volume, por vezes até como um objecto, no espaço cénico. Penso que há uma atenção sobre a dramaturgia invisível que surge da interacção entre o corpo e o espaço. Estou a pensar no trabalho da coreógrafa Ivana Muller, *While we were holding it together* (2007), e no da Tânia Carvalho, *Olhos Caídos* (2010). Acho que há também a noção de que o corpo, ele próprio, contém espaço – memórias, vivências, referências. O escultor Antony Gormley fala disto no seu trabalho e eu relaciono muito este aspecto com o modo como se usa o corpo em Dança Contemporânea. Bem, não sei se estas poderão ser características, mas noto esse aspecto nos trabalhos de alguns coreógrafos.

*Sofia Dias*

Eu diria que outra coisa que define a Dança Contemporânea é a assimilação de vários meios de diferentes áreas. Porque a Dança Contemporânea não existe apenas através do movimento do corpo no espaço, mas está também relacionada com uma expressão individual que se deixa contaminar pelo teatro, pelas artes plásticas, pela música etc., e nessa lógica de assimilação, o seu espectro de expressão é mais amplo e os seus resultados mais diversificados...

*Maria Ramos*

Ou seja, absorveu uma série de...

*Sofia Dias*

...características...

*Maria Ramos*

...e, se calhar, o 'corpo' acabou por absorver as práticas dessas áreas.

*Benedetta Maxia*

Parece que o movimento por si só já não chega, o intérprete, o criador passa por uma espécie de insatisfação e é então por isso que recorre à palavra, às novas tecnologias, etc.. Em geral, há um olhar alheio ao pró-

prio meio, ao próprio movimento, que leva a um querer ser contaminado por outras áreas.

*Maria Ramos*

O que veio, de certa forma, esbater os enquadramentos de cada disciplina?

*Benedetta Maxia*

Sim.

*Vítor Roriz*

Isso também me parece uma característica do modernismo, onde houve uma diluição das fronteiras entre as diferentes áreas artísticas, e até arrisco dizer que na Dança isso foi mais evidente porque é uma arte muito recente, mais aliviada de carga histórica, o que lhe permite ser mais permeável. É curioso como a identidade da Dança nessa altura estava associada ao movimento do corpo, ao som da música. O Lepecki é que descreve isto no seu livro *Exhausting Dance*, e houve uns quantos coreógrafos que começaram a questionar isso. De certa forma é o que se passa hoje, há companhias e coreógrafos que fazem um trabalho mais convencional e há outros que estão implicados em expandir os limites mais identitários da Dança, permitindo que ela vá assumindo diferentes formas, por vezes muito bizarras. E quais são os limites que estão hoje a ser esticados?

*Maria Ramos*

É interessante, o Lepecki, nesse livro que tu referes, cita o crítico de dança americano John Martin, que diz, ou propõe, que foi com a Martha Graham e a Doris Humphrey nos EUA e com a Mary Wigman e o Laban na Europa, que a Dança Moderna “descobriu” que a verdadeira essência da Dança não era a narrativa, a pose, a música mas sim o movimento. Ele diz que foram estes coreógrafos que perceberam a sua verdadeira essência<sup>1</sup>. Isto para dizer que, no final do sec XX, na Dança Contemporânea, houve uma tendência conceptual visível, por exemplo, no trabalho do coreógrafo Jérôme Bel, em que o movimento perdeu preponderância e foi

<sup>1</sup> Cf. “Introduction”, in André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*, London, Routledge, 2006, p. 4.

posta em causa a noção da “agitação”<sup>2</sup> de que o Lepecki fala. Mas penso que hoje em dia, embora de uma maneira diferente, se começa a querer voltar novamente ao corpo.

*Vítor Roriz*

Pois é, os coreógrafos dos anos trinta descobrem que o movimento é a verdadeira essência da Dança e depois nos anos noventa os conceptuais da Dança desprezam o movimento... Concordo quando falas de um retorno ao corpo ou ao movimento. Parece que a conceptualização e aquela tentativa de tornar a Dança mais asséptica e luzidia já se esgotou e agora, está-se à procura de coisas mais sensíveis, mais ligadas à intuição, aos modos primários de criação.

*Maria Ramos*

Pois, normalmente há sempre uma reacção a algo que foi instituído anteriormente, por exemplo, em Portugal, a Dança teve realmente um momento muito conceptual, assim chamado, exactamente porque os criadores já estariam esgotados desse tal estado de ‘agitação’<sup>3</sup> constante, sem haver uma reflexão mais aprofundada. Parece que a reacção a isso foi intelectualizar tudo e talvez agora se esteja a chegar a um equilíbrio.

*Sofia Dias*

A Vera Mantero e outras pessoas da sua geração, também falam disso. Porque vinham de uma linha de Dança ‘que não pensava’, que não reflectia o mundo, desligada das coisas que estavam a acontecer e então sentiram a necessidade de parar, de contextualizar, de usar a Dança como forma de pensar a realidade. Uma das consequências desse processo foi de facto uma certa conceptualização que levou à “diminuição” do movimento do corpo.

*Vítor Roriz*

Por outro lado não sei se esta fase conceptual também decorreu de uma certa necessidade de legitimar a Dança, de a inscrever numa sociedade tão virada para a razão, para o intelecto.

<sup>2</sup> “Why this obsessive concern with the display of moving bodies, this demand that dance be in a constant state of agitation?” (*Idem, ibidem*).

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*.

*Sofia Dias*

Em oposição, isso faz-me pensar no Artaud. Na forma como ele apelava a uma atitude mais visceral e ritualista no teatro, enfim, nas artes performativas, totalmente contrária a essa tendência de conceptualização. Também me parece que depois da tal fase de conceptualização, que foi muito importante, a Dança Contemporânea está a voltar a algo mais visceral, a um querer pensar sem deixar de ter corpo...

*Maria Ramos*

Ou seja, dar corpo ao pensamento. Eu acho que já nem se põe em causa essa dualidade. Muitas vezes vamos ao encontro do modo como o próprio corpo reflecte, como é que o corpo pensa. Agora, quando nós referimos esta questão, ‘como é que o corpo pensa’, o que queremos dizer? Parece que se relaciona com a memória que o próprio corpo vai adquirindo, de facto a memória é um assunto recorrente na Dança Contemporânea, não é? Todos nós de certa maneira reflectimos sobre esse assunto...

*Vítor Roriz*

Pois... esse ‘corpo que pensa’ é uma das grandes virtudes da Dança... porque o corpo tem um potencial próprio para gerar pensamento, para se relacionar com as coisas e que é muito diferente do habitual. É essa forma de relação que pode trazer algo de novo para o público. E nesse sentido, um dos problemas do “conceptual”, foi pensar a Dança da mesma forma que se pensa, por exemplo, uma investigação científica.

*Benedetta Maxia*

É interessante porque isso tem que ver com algo que se tem vindo a dizer na Dança Contemporânea, que é o corpo ter a possibilidade de produzir pensamento.

*Sofia Dias*

Pois, parece que Dança apela a um tipo de relação mais subjectiva, por não depender de uma comunicação verbal. Parece que actua mais ao nível da sensibilidade, embora isto seja obviamente transversal a outras manifestações artísticas.

*Maria Ramos*

Pois, uma sensibilidade específica... às vezes dá ideia que através do corpo, movimento, acções, nós conseguimos fazer passar algo que, pode parecer enigmático ou ser abstracto, mas ao mesmo tempo também é

muito específico. Talvez porque é uma linguagem mais directa, mas primitiva. O corpo acaba por ser este receptáculo potente de experiência, às vezes ainda em estado bruto ou selvagem, que tentamos de alguma maneira recuperar, desencadear, intensificar...

*Vítor Roriz*

Sim, tem um pouco que ver com a capacidade comunicativa do corpo que está para além ou mesmo antes da linguagem, tem um pouco que ver com aquilo que o teu orientador e professor falou...

*Maria Ramos*

O Angus [Balbernie]?<sup>4</sup>

*Vítor Roriz*

Sim, lembro-me dele dizer que a Dança apela a uma forma instintiva de relação quase primitiva, não num sentido pejorativo mas como algo intrinsecamente humano. E essa forma tem vindo a ser descurada pela importância que se dá ao discurso, à palavra e parece que o meio virtual voltou a furtar-nos dessa possibilidade de relação, concentrando, mais uma vez, toda a forma de comunicação em palavras e imagens descurando um conjunto de outros sentidos que ficam por apelar, estimular.

*Maria Ramos*

Só para rematar este último aspecto, em relação a essa expressão que nós usamos frequentemente “o corpo que produz pensamento”, o Eugene Barba fala também sobre isso, já agora leio-vos: “There is a physical aspect to thought: its way of moving, of changing direction, of leaping, its ‘behaviour’. The dilation does not belong to the physical but to the body-mind. The thought must tangibly cross through matter, not only manifest itself through the body in action, but pass through the obvious, the inertia, that which first presents itself when we imagine, reflect, act.”<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Angus Balbernie (Inglaterra, 1954) tem dirigido mais de 60 peças de Dança e Performance na Europa, nos Estados Unidos, no Canadá, na América do Sul e na Coreia do Sul. Ensina composição e coreografia na ArtEZ School of Dance e na Scottish School of Contemporary Dance, entre outras. É Professor Associado no Dartington College of Arts. Ensinou durante 10 anos no European Dance Development Centre e em 2006 foi Professor convidado de Coreografia na Korean National University of The Arts. Tem sido nomeado para vários prémios, entre os quais o Isadora Duncan Award nos Estados Unidos.

<sup>5</sup> Eugene Barba, *The Paper Canoe: Guide To Theatre Anthropology*, London, Routledge, 1995, p. 98.

*Vítor Roriz*

O Balzac, que o Gonçalo M. Tavares cita num dos seus textos, refere uma outra ideia interessante, sobre a forma como o corpo influencia o pensamento. Tem que ver com a evidência de ser diferente nós estarmos a ter esta conversa sentados ou em movimento; imaginem os quatro a andar pela cidade, ou num estúdio a fazermos movimento à medida que dialogamos... o mesmo acontece quando alguém ler isto... que tipo de influência tem sobre o pensamento ler (isto) passivamente ou a andar pela sala. É uma forma simples de como o corpo influencia o pensamento.

*Maria Ramos*

Engraçado porque, para nós, enquanto coreógrafos, às vezes isso pode parecer um contra-senso, muitas vezes começamos por pensar um trabalho estando sentados, sem acção física. Lembrei-me do título provocador de um dos trabalhos da Vera Mantero, “Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois”, de 1991, mas acho que agora é mais pensar...

*Vítor Roriz*

...à medida que se faz.

*Sofia Dias*

Pois, para mim e para o Vítor faz mais sentido assim. Na maior parte das vezes, a direcção surge a partir da experiência. Embora façamos escolhas concretas de pesquisa, de estudo, etc., achamos que o corpo tem a capacidade de conter essa informação e de se tornar veículo para a comunicar para o exterior, por isso, ir para o estúdio é também trabalhar a partir daquilo que o corpo contém.

*Benedetta Maxia*

Já que falaram disso, porque não fazer algumas referências ao vosso processo de trabalho, nomeadamente como é que se passa da ideia para a prática, para o estúdio.

*Maria Ramos*

Bem, muitas vezes encontra-se a ideia no estúdio.

*Sofia Dias*

Sim, é uma pergunta frequente, mas não deixa de ser um pouco dualista, porque mais uma vez estamos a separar o pensamento do corpo... da experiência em si...

Vítor Roriz

Sim... quase que está instituído que primeiro é preciso ter uma ideia muito clara e depois trabalhar sobre essa ideia no estúdio, quando na verdade há imensas formas de prática criativa. O processo artístico tem a virtude de partir da experiência e da própria relação da pessoa com os 'materiais' e é dessa relação que surgem as ideias, os conceitos, por vezes ainda muito incipientes e de difícil articulação.

Sofia Dias

Exacto, esse espaço inominável é muito importante na arte. Trata-se de uma experiência do lugar limítrofe, do lugar "entre", que não é tão visível, mas que importa explorar.

Benedetta Maxia

E vocês nos vossos trabalhos – qual a metodologia que utilizam?

Sofia Dias

Bem, não é uma metodologia sistematizada, ou fixa. Acabamos por perceber que há uma lógica de trabalho, que pode ser diferente a cada projecto. Fazemos muita pesquisa, teórica e prática. Quando estamos em estúdio, não criamos a expectativa de reproduzir, representar aquilo que estamos a investigar teoricamente, mas tentamos perceber o que é que o corpo retém e de que forma ele expressa toda aquela informação. É a tal questão de estarmos imbuídos de conhecimento e experiência e comunicarmos através do corpo. Outras vezes, partimos para a investigação prática na tentativa de perceber o que faz sentido explorar naquele momento a nível físico, formal, de interpretação, de composição, etc., as portas de entrada podem ser múltiplas, e gostamos de manter essa abertura.

Benedetta Maxia

Isso é interessante, porque então há já uma experiência física que tem quase duas finalidades diferentes.

Vítor Roriz

A reflexão teórica serve por vezes para aquecer os motores, para gerar sinergias e predisposição para partir para o estúdio. E depois é muito importante recolocar as questões basilares sobre o que é preciso mudar nas Artes Performativas, em que é que devemos ser subversivos, para além de mapear as coisas que nos preocupam, fazem felizes, provocam e perceber os contornos de...

Benedetta Maxia

...uma espécie de urgência?

Sofia Dias e Vítor Roriz

Sim, sim...

Vítor Roriz

Por exemplo, acho que precisamos subverter uma certa propensão dos artistas para clarificarem e simplificarem as suas metodologias e mesmo os seus espectáculos para se tornarem mais perceptíveis – talvez porque precisam do apoio das instituições que avaliam os seus projectos ou porque se está de tal forma nessa onda global de desmistificação, que também a Arte se afastou do seu lugar mais sombrio e subtil.

Maria Ramos

Acho que houve uma tendência em querer transformar o método artístico num método científico... mas ao mesmo tempo também já ultrapassamos aquela noção de "fui abençoado por uma inspiração, não faço ideia como é que aconteceu".

Vítor Roriz

Pois, isso é um outro extremo mas mesmo assim continua a haver imensa dificuldade em assumir no processo artístico o lado do acaso. Noto muitos artistas com resistências em dizer "isto surgiu porque eu estava a mexer em cactos e um cacto caiu, formou esta imagem e eu aproveitei para o espectáculo"; é um problema dizer que as coisas surgiram por acaso e não por uma construção conceptual.

Sofia Dias

Sim, mas também criaste a abertura ao acaso... e a atenção está direccionada. Vocês conhecem aquela história do Balanchine que estava a criar uma das suas peças, a *Serenade*<sup>6</sup>, e um dia uma das bailarinas cai no chão e começa a chorar...ele deixa a música continuar e no fim do ensaio decide manter toda aquela situação acidental na dramaturgia da peça. Parece-

<sup>6</sup> *Serenade* (1935), de George Balanchine (1904-1983). "(...) That was how *Serenade* began. (...) One day, when all the girls rushed off the floor area we were using as a stage, one of the girls fell and began to cry. I told the pianist to keep on playing and kept this bit in the dance. Another day, one of the girls was late for class, so I left that in too", in George Balanchine and Francis Mason, *101 Stories of the Great Ballets*, Doubleday, Anchor Books, 1975.

-me que esta questão do acidente ou do acaso é inerente ao acto criativo, mas é possível que haja um certo preconceito em assumir isso.

*Benedetta Maxia*

Voltando à questão da intuição...

*Maria Ramos*

Talvez... quantos mais trabalhos faço mais afino a minha intuição. Mas também se tem intuições erradas. Há tantas coisas que convergem ao mesmo tempo num processo criativo... estou a pensar que para mim é importante a ideia de que o processo criativo já contém, em si, a semente daquilo que o trabalho vai ser. Hoje em dia fala-se muito do processo criativo... quer dizer, a Dança Contemporânea, das últimas décadas, debruça-se sobre a questão do processo, é uma das suas qualidades, mas reparo que facilmente se institui que o "processo" é mais importante que o "resultado". Discordo com essa visão. Acho contraproducente subvalorizar-se o 'resultado' para valorizar o processo.

*Sofia Dias*

Parece-me também que a ideia de processo criativo na Dança se alterou ao longo dos tempos. Enquanto que antes do modernismo o processo criativo servia, acima de tudo, a concretização da obra e era visto mais como uma prática que aprimorava a execução coreográfica, na criação contemporânea o processo criativo acaba por se centrar mais na experiência do indivíduo, como por exemplo a Pina Bausch fez ao interessar-se pela personalidade dos intérpretes e ao colocar as suas experiências de vida em palco. A partir daí começou-se a trabalhar com os intérpretes de forma totalmente diferente. Isso veio alterar a forma de organizar os processos, porque a pesquisa e o trabalho colaborativo passaram a ter uma maior preponderância, daí o processo ter que ser...

*Maria Ramos*

...mais na base da experiência...

*Vítor Roriz*

...da integração do indivíduo...

*Sofia Dias*

Sim, completamente.

*Maria Ramos*

O Alain Platel levou isso ao rubro, não foi, trabalhando quase por completo a partir da experiência pessoal e individual de cada intérprete, por vezes até transferindo essa experiência quase em bruto...para palco. Nestes casos, nestas relações de trabalho, de criação, só é possível quando há empatia e confiança.

*Benedetta Maxia*

Estamos a falar da colaboração entre coreógrafos e intérpretes, e a colaboração entre coreógrafos, a co-criação?

*Vítor Roriz*

Essas colaborações não são nada fáceis. Por vezes corre-se o risco de entrar num ciclo interminável de justificação de ideias, onde ganha sempre a pessoa com melhor capacidade de argumentação; e nem sempre essas são as melhores ideias para o trabalho. O ideal é encontrar no trabalho uma identidade própria, que não depende do gosto dos autores, das suas vontades de protagonismo ou afirmação. Quando a colaboração é assim, o processo é mais consequente porque os co-autores não se estão a digladiar para impor a sua escolha, mas servem o trabalho nas suas necessidades.

*Benedetta Maxia*

E a colaboração entre vocês os dois, como é que acontece?

*Vítor Roriz*

Com a Sofia é simultaneamente muito simples e complexo. Há coisas que já não precisamos de falar, porque há um entendimento muito profundo. Damos consequência às coisas sem necessidade de as justificar, procuramos estar desprendidos de egos e inseguranças, estamos comprometidos na procura de material físico de difícil nomeação e isso permite-nos chegar a sítios muito interessantes.

*Sofia Dias*

Também tem que ver com aquela questão de confiar totalmente no processo criativo e um no outro...

*Benedetta Maxia*

É preciso haver um entendimento... um crescimento conjunto. Vocês, ao colaborar e criar juntos há tanto tempo, foram passando pelas mesmas experiências e é interessante porque quando funciona, as pessoas acabam por querer continuar a desenvolver essa empatia de trabalho e julgo que o mesmo se passa na relação de um coreógrafo com os seus intérpretes que também são seus colaboradores, a capacidade de criar um clima de confiança, de empatia, de entrega...

*Sofia Dias*

...de entusiasmo.

*Vítor Roriz*

Sim, isso faz-me lembrar um documentário sobre o Tarkovsky, onde quase todos os seus colaboradores salientaram a sua grande capacidade em motivar e fazer com que cada membro da sua equipa se sentisse profundamente implicado e parte integrante de algo maior.

*Benedetta Maxia*

É interessante também como a energia, o carácter da pessoa... o carisma podem influenciar o processo. Faz-me lembrar por exemplo, o *workshop* que fiz com a Meg Stuart em Lisboa, quando ela explica uma coisa, não explica e naquele caos de sensações poderia ficar confusa, mas é de facto curioso como através do seu imaginário físico e emocional a mensagem acaba por ser transmitida e por fazer sentido.

*Vítor Roriz*

Pois, o facto de a Meg Stuart ser bailarina e coreógrafa dá-lhe esta habilidade de, através do corpo, dar mais volume, mais corpo às palavras e ao espaço entre elas.

*Maria Ramos*

Interessante esse episódio que contas, o intérprete – até acho o nome bem empregue – é de certo modo um ‘tradutor’ daquele imaginário que o coreógrafo, director, enfim, só conseguirá passar entre linhas...

*Sofia Dias*

O intérprete faz a ponte...

*Benedetta Maxia*

Seria interessante podermos abordar esta questão do papel do intérprete, mas temos que terminar. Fica para um próximo encontro.

## ENTREVISTAS



Ana Vidigal



Paula Ravasco



Guilhermina Suggia em sua casa.  
Queen's Anne Gate, Londres.

Nota de abertura  
*Zília Osório de Castro*

**SOBRE GUILHERMINA SUGGIA**

Guilhermina Suggia. Violoncelo para Sempre  
Elenco de Concertos  
*Fátima Pombo*

O poder fálico da mulher e a feminilidade do homem:  
no avesso das paixões da relação de gênero  
*Valdeci Gonçalves da Silva*

Quando o teatro narra a História no feminino. Donna Lionora  
Giacubina, Charlotte Corday e Camille de Dacia Maraini  
*Angela Lorenzini e Elsa Rita dos Santos*

De anjos a mulheres: O coro feminino  
"Pequenas Cantoras do Postigo do Sol" um estudo de caso  
*Maria do Rosário Pestana*

Revisitando a trajetória da Federação Brasileira  
pelo Progresso Feminino  
*Carmen Margarida Oliveira Alveal*

La femme comme nature morte: le mythe d'Ophélie  
selon António Nobre  
*Fernando Curopos*

**Estado da Questão:**  
Associação Portuguesa de Apoio à Mulher com Cancro da Mama

**Diálogos:**  
Benedetta Maxia, Maria Ramos, Sofia Dias e Vítor Roriz  
Em torno da dança contemporânea

**Entrevistas**  
Ana Vidigal  
Paula Ravasco

**Pioneiras:**  
Elvira Fortunato  
Maria Amélia Chaves

**(Auto)-retratos:**  
Manuela Tavares  
Constança Telles da Gama

**Toponímia no Feminino:**  
Beja, Toponímia no feminino

**Leituras e Notícias**

Na capa: Violoncelista Guilhermina Suggia (1885-1950).  
Paris, 1911.

Design de capa: Mafalda Mathe e Sandra Leandro



**FCT**  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia