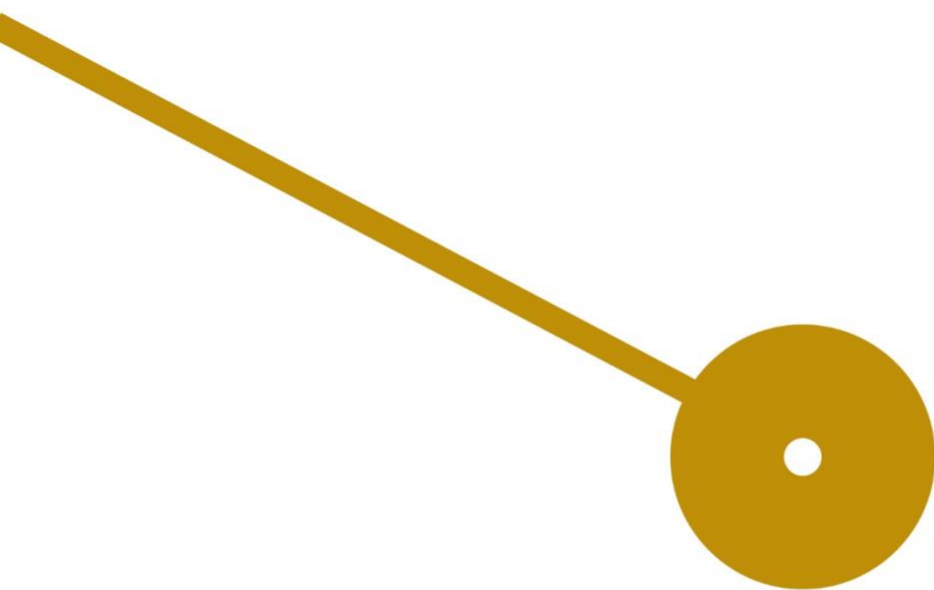


“Das Tripas Coração” - projecto de exploração cenográfica para performance.

Diana Queirós Pereira

2023/2024





“Das Tripas Coração” – projecto de exploração cenográfica para performance.

Diana Queirós Pereira

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Cenografia.

Professor(es) Orientador(es)
Helder Maia
Júlio Cerdeira

2023/2024

Dedico este trabalho às carquejeiras do Porto.

Agradecimentos

Começo por agradecer aos meus orientadores por toda a disponibilidade e paciência com que orientaram este projecto e por me terem permitido realizar o mesmo sem entraves criativos. À professora Célia Capêlo que apesar de nada ser orientadora, foi um importante contributo neste trabalho. Aos amigos que me auxiliaram na criação de forma directa e indirecta.

À minha mãe.

Resumo

O que resulta da simbiose entre o corpo e a matéria como elemento cenográfico? Que marcas restam após agregar essa matéria durante um longo período de tempo, e como é que através dos mesmos e da carga antropológica enquanto elemento de pesquisa, pode o performer desenvolver a sua apresentação?

Estas foram questões às quais me propus investigar resposta.

O meu interesse focou-se então, na procura da simbiose entre o corpo e matéria enquanto elemento cenográfico.

Esta matéria que é manipulada durante toda a apresentação, criando uma relação com o performer, da qual resultam formas amorfas, que comunicam através dos seus contornos, sons e movimentos com o propósito de se tornarem um único elemento cenográfico.

A carqueja como elemento manipulado, alterando a sua estrutura nos diferentes momentos da performance, tem agregada a si uma carga etnográfica da história das Carquejeiras do Porto, da história de família e do imaginário pessoal do performer.

Onde podemos compreender a cenografia neste contexto? Através de elementos multidisciplinares, movimento, danças tradicionais, escultura, criação sonora e desenho, a cenografia é o espaço onde esta relação de simbiose entre o corpo do performer e os elementos tem lugar originando um só ser onde não sabemos onde começa ou termina o performer e a matéria.

Palavras-chave

Carga; corpo; espaço; etnografia; matéria; movimento;
repetição

Abstract

What results from the symbiosis between the body and matter as a scenographic element? What marks remain after incorporating this matter over a long period of time, and how can the performer, through these elements and their anthropological significance as a research subject, develop their presentation? These were questions I set out to investigate.

My interest was therefore focused on exploring the symbiosis between the body and matter as a scenographic element. This matter is manipulated throughout the performance, creating a relationship with the performer, from which amorphous forms emerge. These forms communicate through their contours, sounds, and movements with the goal of becoming a singular scenographic element.

The "carqueja" as the manipulated element, changing its structure at different moments of the performance, carries with it an ethnographic weight tied to the history of the "Carquejeiras" of Porto, family history, and the performer's personal imagination.

Where can we find scenography in this context? Through multidisciplinary elements—movement, traditional dances, sculpture, sound creation, and drawing—scenography becomes the space where this symbiotic relationship between the performer's body and the elements takes place, creating a single entity where it is unclear where the performer ends and the matter begins.

Keywords

Burden; body; space; ethnography; matter; movement; repetition

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO



Índice

Agradecimentos

V Resumo

VII Abstract

Parte I - Estado da arte e contextualização

Lápis azul – matéria, corpo e movimento	1
21gr. – corpo matéria como cenografia	4
A voz do material	5
Se estas pedras falassem	6
Perfeita repetição	7

Parte II – Do projecto artístico ao conceito final

Projecto artístico	9
Desenvolvimento do conceito	10
Laboratório, matéria que ganha forma e corpo que ganha história	13
Percurso	16
Carquejeira, mulher ouriço	19
Espaço – o percurso e a sala	21
Guião da performance	22
O meu lápis azul	23

Afinal o que resta? – últimas consignações 24

Anexos 25

Referências Bibliográficas 27

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO



Introdução

Neste estudo que aqui apresento, a principal vertente é a cenografia como espaço da simbiose criada entre o corpo e a matéria, um estudo onde me proponho refletir sobre as questões das marcas que restam num corpo após essa simbiose, a plasticidade e as vastas alterações da matéria, os elementos que resultam da relação entre ambos, e um dos principais elementos as várias formas que se criam através da mesma, observando e registando os contornos externos desse ser amorfo que advém dessa simbiose.

Este é um trabalho composto por elevada componente etnográfica com ligações à história da cidade do Porto e pessoal pela influência da história da minha família e das minhas anteriores formações académicas.

“Um objecto é abstracção e extensão. Afastamento e proximidade. Um objecto é um mundo. Uma poética.”

Neves, E. (2022) “Da abstracção ou a ocupação em demasia com um objecto”. <https://eduardaneves.pt/On-Abstraction>

Tendo como base de licenciatura o design, tenho um elevado interesse pelos objetos e os seus contornos, a sua matéria e texturas, o diálogo criado entre o mesmo e os sentidos do usuário assim como o significado e histórias que lhes atribuímos, ao longo do meu percurso como designer tive sempre como premissa de criação a ligação com o objecto por parte de quem o irá utilizar dando prioridade à matéria escolhida elevando assim a experiência do mesmo para além da forma estética já criada pelo objecto mas aqui enaltecida

pelas características próprias do material, desta forma os sentidos do utilizador são estimulados tornando o elemento de criação em algo que vai além da sua materialização, um receptáculo de histórias e sensações, à semelhança do trabalho de Shaday Larios “la voz de lo material” onde chegam até nós a história dos mesmos podendo ser de registo histórico social, pessoal e familiar, como esteta as formas que se criam da relação do corpo com a matéria ou objecto, o ser amorfo que nasce desta combinação e a sua infinita criação de formas tem um elevado peso visual no meu trabalho.

“Homem e objectos vivem entre si tão ligados que fazem parte do seu universo afectivo.(...) Estão ligados por funções e por afectos.”

Amaral, A. M. (1991), *Relação Homem/Objecto e Gesto*. Editora da Universidade de São Paulo, *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos* (3ª ed., pp. 208).

Como estudante de cenografia e bailarina, a plasticidade de uma matéria combinada com o movimento do corpo, é uma temática pelo qual tenho particular interesse, principalmente quando se tratam de matérias que são manipuláveis no seu estado natural que nos ligam à terra e às nossas raízes culturais e humanas.

Assim sendo, neste projecto decidi analisar a relação do corpo com matéria e que registos deixam uma na outra, as marcas que ficam no corpo por elevado tempo num posicionamento com a matéria ou as mutações da mesma quando manipulada pelo performer.

Mantendo as premissas referidas anteriormente optei por explorar as mesmas através da criação de uma performance direcionada à área da dança e movimento com a principal preocupação de trazer para a performance a questão da plasticidade da matéria e também as condicionantes e as novas possibilidades que esta traz ao corpo do performer na relação com a mesma.

Algumas das preocupações iniciais que tive neste projecto foram como seria possível demonstrar as marcas que restavam no corpo e na matéria após a sua simbiose, como de forma orgânica a matéria e corpo seriam um só e não elementos distintos e distinguíveis um do outro, neste caso a matéria seria uma extensão do corpo do performer que estaria condicionado por esta junção mas ao mesmo tempo potenciado pelas novas possibilidades obtidas que geram novos elementos sonoros, visuais, táteis e olfativos.

Este projecto resulta de um processo artístico composto por várias etapas, pesquisa para criação de base teórica que suportasse as ideias aqui presentes, recorrendo a artistas de várias áreas que auxiliassem nesta ligação do corpo com um elemento mais plástico contextualizando as mesmas, uma vez que escolhi a história das carquejeiras do Porto como mote para a criação da performance a pesquisa por elementos etnográficos foi fundamental para cimentar as bases teóricas e também a narrativa da performance. Após um trabalho mais direcionado à teoria passei a desenvolver o lado prático do qual viria a resultar a performance, com a

experimentação de várias matérias e objectos e a sua manipulação até chegar à escolha final que foi a carqueja, na sequência desta escolha é dada continuidade às experiências com a matéria criando assim uma relação de proximidade entre corpo e matéria e por consequência uma maior ligação às questões etnográficas e familiares pois estas estavam ligadas diretamente à matéria escolhida trazendo assim uma carga afectiva a este projecto.

O projecto culmina com a criação de uma performance em duas fases, uma primeira etapa onde o performer realiza um percurso com base etnográfica e uma segunda fase que advém do imaginário do próprio mas que tem por base elementos históricos da cidade do Porto e da cultura tradicional portuguesa. Os objetivos desta criação foram explorar a cenografia como local onde corpo e matéria se relacionam, as marcas que restavam dessa simbiose e que novos elementos daí surgiram e como manipular os mesmos.

A simbiose do corpo com a matéria dá origem a um ser amorfo que se vai alterando através do movimento levando ao extremo a sua plasticidade e condicionamento para com o performer, onde ambos influenciam o espaço em que habitam mas já eles influenciados por quem habitou aquele espaço anteriormente.

“O "resto" é o que cria "vazio". E é a prova da ausência de uma presença. Ou, melhor ainda, é a presença de uma ausência. É no "resto" que vamos encontrar os rastos para darmos início à

impossível tarefa de re-construir o mundo, uma e outra vez. Atrai-me esta ideia de saber que algo cá esteve antes de mim e que o que ficou, resistiu.”

Fiadeiro, J. (2000). Circular. “Este corpo que me ocupa”.

<https://www.circularfestival.com/pt/noticias/joao-fiadeiro-este-corpo-que-me-ocupa-26-novembro-teatro-municipal-de-vila-do-conde-441/>

ESMAE
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO



PARTE I – ESTADO DA ARTE E CONTEXTUALIZAÇÃO

“O que me interessa é sempre o mesmo: o espaço, a casa, o tecto, o canto, o chão; depois, o espaço físico da tela, mas o que eu quero é tratar de emoções. São maneiras de contar uma história.»

Almeida, H. op.cit., p.58. Centro de Arte Moderna Gulbenkian.

https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/pintura-habitada-156660/

Lápis azul - matéria, corpo e movimento

Debrucei-me inicialmente na relação que vários coreógrafos e artistas vêm estabelecendo com os objectos, sejam eles matéria manipulável ou elementos cénicos reconhecíveis.

A forma como os corpos se relacionam com estes elementos como extensão do mesmo e a plasticidade da matéria ao moldar-se ao corpo, como meio de contar uma história ou enfatizar uma mensagem, são importantes questões para o desenvolvimento deste projecto.

No espectáculo circense “Wake up” de Leonardo Ferreira, este utiliza um modelo de mão construído em gesso como extensão da sua mão e realiza movimentos de repetição enfatizando a mensagem que quer transmitir. Em oposição à referência anterior, veja-se o exemplo da escultura “Living Tower” desenvolvida em 1968 pelo designer Verner Panton (fig.1e fig.2), uma estrutura onde o utilizador tem variadas formas para se adaptar ao objecto, podendo estar sentado ou deitado, entre outras, esta construção é uma espécie de recreio em forma de cadeira vertical, este é um exemplo relevante para o projecto pelas várias possibilidades do corpo se adaptar ao objecto e não o oposto.

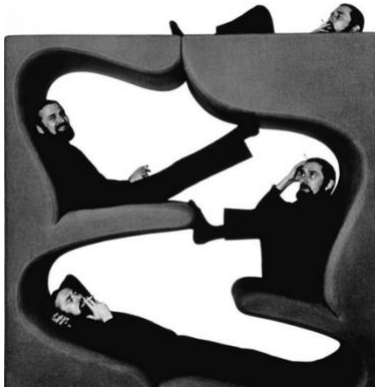


Fig. 1
“Living Tower” 1968
Verner Panton
<https://www.verner-panton.com/en/collection/prod-living-tower/>



Fig. 2
“Living Tower” 1968
Verner Panton
<https://www.verner-panton.com/en/collection/prod-living-tower/>

Desta simbiose do corpo com objectos cénicos, enfatizando os conceitos que se procuram problematizar, muitas vezes dissociando esse mesmo objecto da função para o qual foi concebido fazendo deste um símbolo resulta não só o diálogo entre o performer e o elemento agregado a si mas também com o público.

Na criação “Dark Union” de 2018 de Josef Nadj (fig. 3), os bailarinos usam utensílios do dia a dia como mesas e cadeiras, mostrando um casal à beira da rotura, numa das cenas o casal separado por uma mesa, um deitado por baixo e outro por cima da mesa, ambos virados um para o outro, conseguimos compreender que a mesa, objecto no qual desfrutamos de refeições em família, onde partilhamos conversas, é agora uma barreira, uma espécie de porta em que cada elemento do casal está no seu lado, este é um excelente exemplo do uso de objecto dissociado da sua função primária com intuito de criar signos e metáforas.

Da simbiose entre o corpo e o objecto resulta também o contorno dessa nova forma criada, essa forma assume uma relação directa com o espaço, onde o cenário é mutável e é o performer quem o molda durante a apresentação através da manipulação do objecto, exemplo disso é a criação “Babel” de 2010 dos coreógrafos Sidi Larbi e Damien Jalet com cenografia de Antony Gormley (fig. 4), onde os bailarinos se movimentam dentro e fora de cinco estruturas em aço alterando a disposição no espaço das mesmas simbolizando vários espaços de ação. Num registo visual semelhante também do

coreógrafo Sidi Larbi e com cenografia de Antony Gormley a criação “Noetic” de 2014 (fig. 5) tem como desenho central a geometria, onde a ligação de elos construídos em policarbonato e resina, permitiam aos bailarinos a criação de várias figuras geométricas através da separação ou junção dos mesmos desenhando o espaço com os mesmos.



Fig. 3 “*Dark Union*” 2018
Josef Nadj
<https://josefnadj.com/dark-union/>



Fig. 4
“*Babel*” 2010
Sidi Larbi, Damien Jalet e Antony Gormley
<https://www.antonygormley.com/works/dance/babel>



Fig. 5
“*Noetic*” 2014
Sidi Larbi e Antony Gormley
<https://www.antonygormley.com/works/dance/noetic>

Desta manipulação através do movimento vamos obter uma nova camada para além dos contornos criados, o espaço negativo que se ocupa e desocupa e deixa margem para novas criações que vão para além da performance.

Na sequência da minha investigação, o trabalho da artista Helena Almeida, citada no início deste capítulo, é a influência que mais se destaca. No seu trabalho “*Pintura Habitada*” da década de 70 (fig. 6), observamos através de pinceladas de azul cobalto a diluição entre o corpo da artista e a sua obra, escondendo ou destacando o mesmo, prolongando ou desfigurando-o. Em 2018 com a criação “*Dentro de mim*” (fig. 7) vemos a relação do corpo com o objecto, a cadeira e o preenchimento dos espaços negativos com tinta, este é um trabalho pertinente para a minha investigação pela presença de

elementos que me proponho a explorar, a relação do corpo com o objecto e as formas que daí surgem.



Fig. 6
“Pintura Habitada” 1970
Helena Almeida
<https://www.dictionnaire-creatrices.com/en/fiche-helena-almeida>



Fig. 7
“Dentro de mim” 2018
Helena Almeida
<https://www.franciscofino.com/artists/55-helena-almeida/works/603-helena-almeida-dentro-de-mim-2018/>

21g – corpo e matéria como cenografia

“Um objecto pode ser natural ou construído pelo homem. O natural existe independentemente do homem, e sua função independente dele.
(...) Um objecto construído pelo homem é sempre relativo a ele.”

Amaral, A. M. (1991), *O Objecto - Definições e Classificações*. Editora da Universidade de São Paulo, *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos* (3ª ed., pp. 205).

Desde sempre que o Homem manipulou matérias principalmente as provenientes de recursos naturais, esta ancestralidade é parte da nossa história e das nossas raízes, sendo que um povo pode ser identificado pelos recursos que existem em maior quantidade na sua região.

No espectáculo “Feedback” de 2022, criação conjunta de André Braga e Cláudia Figueiredo e o músico e compositor João Sarnadas, o bailarino manuseava materiais naturais, neste caso pedras, com a intenção de trazer para a performance os primórdios do Homem enquanto ser, onde fazendo uso de um microfone de pé captava o som do material quando manipulado, em simultâneo o som era recebido pelo compositor que

criava sequências sonoras a partir dos sons recepcionados criando uma espécie de banda sonora do ruído da matéria, este trabalho tem particular interesse para a minha investigação por se aproximar da mesma em dois pontos, o uso de matéria natural e como transmitir o som dos materiais, falarei desta questão no capítulo seguinte.

Pina Bausch é um exemplo neste trabalho pela importância que atribuía aos elementos usados nas suas criações, em *A Sagração da Primavera* o chão está coberto por um círculo de terra, onde os bailarinos e bailarinas deixam o seu rasto na terra e destroem o círculo numa corrida frenética, não usavam maquilhagem para que fosse visível ao público o cansaço e as manchas da terra, conferindo o elevado grau de veracidade à performance. Também de Pina Bausch as criações *Der Fensterputzer* e *Vollmond*, têm como cenário matéria de elementos naturais, no primeiro são pétalas de flores simbolizando a leveza e no segundo a água com simbologia à mutação. Pina valorizava nas suas criações o uso de matéria natural tirando partido da sua plasticidade na relação com o corpo do performer.

No campo das artes plásticas na criação do artista Alberto Carneiro *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo*, composta por medas de centeio de diferentes tamanhos e o chão coberto do mesmo material, com a particularidade de esta criação se adaptar ao local onde é apresentada, este é um trabalho com significado para a minha investigação pelo uso e posicionamento da matéria, pela escolha de matéria natural e pela conotação à ligação com a natureza que o artista nos transmite.

A voz do material

À semelhança do trabalho referido anteriormente, o compositor italiano Russolo desenvolveu o “Intonarumori” um objecto de criação musical totalmente acústico para criar ruído, as suas composições musicais integraram o seu manifesto de 1913 “*A arte do ruído*”, interessou-me particularmente o facto de o ruído ser considerado uma ferramenta de composição.

Nesta procura pela voz do material, ouvi o “hino dos mineiros de Aljustrel” e a minha pesquisa direccionou-me para as recolhas dos cantares de trabalho e cantares tradicionais feitas por Michel Giacometti um espólio imenso mas debruicei-me maioritariamente no programa da RTP “*Povo que canta*” que reúne a pesquisa de Giacometti de norte a sul do país.

Se estas pedras falassem

Dentro da questão da forma resultante da simbiose do corpo com o objecto, os contornos criados pelas imagens das carreteiras foi o primeiro tema que investiguei.

O trabalho já extinto das carreteiras, mulheres que traziam à cabeça móveis desde cadeiras, cabeceiras de cama, cómodas e gavetas desde Paredes até ao Porto, esse caminho é conhecido pela *Rota dos móveis*. Na minha família existiram algumas carreteiras esse foi o motivo por ter iniciado a minha pesquisa por essa profissão.

Enquanto fazia pesquisa sobre as mesmas, encontrei referências que vieram a ser determinantes para o desenvolvimento do projeto artístico e para a performance, refiro-me à “lei dos pés descalços”, à qual tive acesso no Arquivo Distrital do Porto, lei essa que considerava prática passível de multa quem andasse descalço, considerando até que quem o fizesse não era uma pessoa digna, lei criada por questões sanitárias, mas que implicava a compra de sapatos, algo que para a população mais pobre era incomportável, é nessa pesquisa encontro as Carquejeiras do Porto, mulheres pobres, que carregavam às costas cerca de 40 kg de carqueja para distribuir pela cidade, ao ver as imagens dessas mulheres, vergadas pelo peso, a serem completamente engolidas pela sua carga, e que passaram invisíveis aos olhares externos. As formas criadas entre ambos, eram de uma bestialidade impressionante, não era possível distinguir onde começava o humano e onde começava a matéria, exactamente o que procurava, um ser amorfo.

Após ter visto o documentário da RTP “Carquejeiras, as escravas do Porto”, fiquei extremamente comovida pela história de vida destas mulheres, no imediato decidi que a performance seria então uma espécie de Ode às Carquejeiras.

À semelhança do espectáculo “Massa Mãe” de Sara Inês Gigante, onde esta explora e eleva as suas raízes minhotas contando na primeira pessoa as histórias da sua infância e das tradições do Minho, decidi não deixar cair por terra o cunho de história familiar presente na minha pesquisa, e sim inseri-lo no projecto artístico, tornando este um trabalho de pesquisa etnográfica mas também algo muito pessoal.

Perfeita repetição

Visto que a minha investigação tinha uma forte componente etnográfica as principais influências de pesquisa para o projecto artístico, centraram-se na procura de criações de artesãos portugueses, cantares de trabalho e dança tradicional, todos com a repetição como factor comum.

Nas construções em vime de obra média ou seja, cestos de vindimas ou cesto vindimo, canastras, cestos para utilização diária nas tarefas agrícolas, podemos verificar a repetição no movimento de construção do objecto até às formas padronizadas que nascem da mão do salgueiro depois de todo o processo de entrelaçar as guias do vime. São de destacar o artesão António Lopes Ávila, Manuel Oliveira, Fernando Nelas e Aida Barros. Além do vime como material de criação, podemos encontrar uma forma semelhante de construção para os mesmos fins como canastras e o cesto vindimo, esta técnica é a da madeira rachada, uma técnica que confere durabilidade e resistência ao objecto pela sua construção e matéria prima, tenho ainda na minha posse duas cestas feitas com essa técnica, que foram usadas pelo meu avô nas vindimas e outra que pertenceu à minha bisavó, acrescentando mais um factor familiar ao processo, alguns dos artesãos de referência são Aires da Silva, Aníbal Vieira, Abílio Pereira e Abílio Carvalho.

A arte da palhinha foi o outro material e ofício pesquisado, aqui, por ligação ao tópico inicial das carreiras, pois muitas das cadeiras transportadas tinham alguma parte da sua estrutura feita em palhinha, e pela proximidade de localização. Para compreender este processo de construção fui à oficina do Sr. Ilídio em Paredes através do contacto cedido pela Câmara, onde este e a esposa me ensinaram a iniciar o trabalho da palhinha no mobiliário, desde a palhinha que chegava num rolo, até ao cruzar da mesma de forma diagonal para construir a primeira linha do acento de um canapé com estrutura em madeira. A palhinha pode também ser utilizada para construção de objectos de auxílio à faina, mas neste caso foi direccionada para a construção com estrutura de madeira, pelo facto de ter como objectivo a construção do objecto cénico nesse material.

Todas estas formas de construção têm então em comum a construção de forma artesanal, são parte fundamental do artesanato português, elaboradas com material nacional, com funções de auxiliar na lavoura e acima de tudo, têm a repetição como forma de construção e o resultado visual do objecto concluído é também ele de um

padrão repetitivo, estas características são relevantes para o projecto por abarcarem a componente histórica e etnográfica e por terem presente nas características a repetição como elemento, elemento esse que é também parte desta pesquisa.

Os ritmos tradicionais, os gestos do trabalho e a sua relação com o corpo em movimento como referido, têm como parte central a repetição.

Nos movimentos de lavoura, as dicas ou indicações são dadas pelo marcador, considerada a voz de comando por assim dizer, durante uma determinada tarefa, como por exemplo o malhar do trigo, este é feito de forma perfeitamente sincronizada pelos trabalhadores consoante o que lhes indica a voz de comando, com movimentos repetitivos assim como as suas palavras, é dada a ordem e é seguida de uma resposta verbal e de movimento, mesmo quando não havia cantares de lavoura, apenas se fazia ouvir a voz do marcador, a sincronia era perfeita, como por exemplo no primeiro pisar das uvas, onde durante as duas primeiras horas, o lagar está em silêncio quase de forma religiosa, com os homens abraçados pelas costas, pisando ao mesmo ritmo as uvas e trocando de posição, avançando para a frente e para trás, e de um lado para o outro, cruzando os seus caminhos para que as uvas fiquem bem pisadas, este facto é algo que sei por ligação familiar pois cresci a ver a minha família fazerem as vindimas.

Ao observar a recolha feita por Giacometti, e de ver esta riqueza de movimentos todos eles feitos de forma repetitiva e conduzidos por um marcador, direcionei a minha pesquisa para a dança tradicional portuguesa, visitei o NEFUP (núcleo de etnografia e folclore da universidade do Porto), onde ouvi as histórias das contradanças durienses entre outras danças e com eles, ensaiei as mesmas, e tive o gosto de participar num dos últimos bailes tradicionais no Clube Cinfanense onde se dançaram contradanças, valsas ternárias e a tradicional e divertida dança do pau, uma espécie de jogo das cadeiras mas dançado a pares. Quando tive acesso às contradanças Durienses, vi as seguintes características, dança feita a pares, com movimentos repetitivos e conduzida pelo marcador que se encontra fora da roda, e dá as indicações aos bailarinos do que devem fazer, estas indicações são dadas de forma não ensaiada, tendo os bailarinos que estar atentos e o marcador ser claro nas ordens, é por isso uma dança improvisada ainda que existam movimentos de base, o marcador vai ordenando as figuras geométricas que quer, e a prioridade das contradanças é precisamente a formação das geometrias pedidas e não os passos dos bailarinos, se este espectáculo fosse visto de um ponto de

vista superior, seria como ver um caleidoscópio, voltamos aqui a um dos pontos iniciais, o meu interesse nos contornos e formas criadas pela simbiose do corpo com o objecto, mas nesta situação, entre os corpos e o espaço.

Dentro dos marcadores portugueses, porque as contradanças estão espalhas por vários países e na realidade derivam da palavra country dance ou seja são danças do campo, as danças que eram feitas nos bailes ou nos festejos de colheitas especiais como desfolhadas, vindimas entre outras, temos então como marcadores de referência Rui Ferreira, Anselmo Vasconcelos, Flávio Rocha e Carlos Alves.

Observamos então, que movimentos de lavoura e contradanças, se regem praticamente pelas mesmas regras.

Parte II – DO PROJECTO ARTÍSTICO AO CONCEITO FINAL

Projecto artístico

Como já referi anteriormente uma das principais premissas era então a simbiose do corpo com o objecto, quando falo em simbiose, trata-se de um objecto externo que se agregaria ao corpo mas não de forma óbvia, onde um se distingue do outro, mas sim, uma espécie de ser amorfo, onde não se reconhece no imediato o que é corpo e o que é objecto. Interessava-me particularmente, a capacidade que advinha desta junção, que eram os contornos externos e formas quase bestiais.

A performance que tinha em mente, tinha como ponto de partida o movimento do corpo e as suas limitações, agora que se encontrava ligado a algo externo mas que se tornasse uma extensão do próprio.

Voltando à questão do diálogo do material com os sentidos do espectador e do próprio performer, o que procurei no início, foi então a visão, através das formas criadas desta junção, e em seguida foi o som; mas como seria possível explorar o som dos materiais numa performance e como o transmitir ao público? Quando falo em som dos materiais não me refiro ao ruído provocado pelo contacto de uma matéria com outra, como o arrastar de uma cadeira de madeira pelo chão ou os dentes de um garfo metálico a

rasparem num prato, isto não se trata da “voz” do material. Procurava saber de que forma o material se faria ouvir por si só.

Faltava-me ainda vocabulário para dialogar através do tacto e do olfato, como é que sem haver contacto directo com o performer nem objecto iria conseguir.

Outro elemento essencial à minha prática artística, são as cordas, ambos têm em comum uma grande variedade de materiais para se materializarem, versatilidade de manuseamento, mutação e dissociação da função para o qual foram criados e são dotados de forte simbolismo, o que contribuiu para reduzir a escolha dos objectos que queria usar.

Dei início a um laboratório de pesquisa de movimento recorrendo ao uso de uma cadeira, nestas experiências, procurei encontrar pontos de equilíbrio no objecto, explorar os espaços negativos do mesmo, trabalhei apenas com a projeção da sombra do meu corpo em interação com o objecto, para conseguir observar apenas os contornos e que formas surgiram dessa experiência, porém, apesar destas experiências terem sido enriquecedoras do ponto de vista da exploração de movimento, ainda não tinha conseguido a forma com o impacto que queria.

Desenvolvimento do conceito

Durante um dos laboratórios de pesquisa de movimento, posicionei uma cadeira na minha cabeça, e lembrei-me das histórias contadas pela minha família, sobre as minhas tias terem sido carreteiras. O meu avô tinha uma oficina de marcenaria, e as minhas tias carregavam à cabeça as cadeiras, cómodas, gavetas, pés de camas, fazendo a pé o percurso desde Ermesinde até à Rua da Picaria no Porto, na altura, em Paredes, eram também conhecidas as cadeireiras, mulheres que carregavam à cabeça sete e oito cadeiras desde Paredes ao Porto, também a pé, essas cadeiras eram posicionadas na cabeça e costas e atadas com cordas umas às outras para que a carga se mantivesse estável, uma vez colocada a carga, esta não podia ser retirada ou só poderia ser retirada caso alguma colega também estivesse junto da mesma para ajudar, caso contrário até no descanso a carga mantinha-se agregada. Era isto que procurava, e iniciei a pesquisa sobre o trabalho das carreteiras, onde encontrei a criação do Astro Fingido Mulheres Móveis de Ângela Marques, uma espécie de ode às carreteiras, onde as intérpretes

tinham que desempenhar o seu papel, com o objecto agregado a si mas neste caso a peça tinha como intenção contar a história destas mulheres de forma literal, esse não era o meu objectivo para a performance.

Como já referido, a minha escolha como base do meu trabalho, foram as carquejeiras do Porto, era necessário através deste tema encontrar a resposta para a relação do corpo com a matéria, a simbiose entre ambos.

Uma vez que se tratava de um conceito que derivou de um registo da história da minha família, seria algo tornado pessoal e ligado à minha história familiar, também as carquejeiras fazem parte dessa história não de forma directa mas pela minha ligação à cidade do Porto na qual cresci e vivo.

A carga etnográfica era claramente enorme, duas profissões já extintas, executadas essencialmente por mulheres nas cidades onde vivi e vivo. Esta carga tinha que ser explorada, e através do rasto deixado, resgatada, centrei a minha pesquisa nos factos históricos através de registos fotográficos e principalmente no documentário “Carquejeiras, as escravas do Porto” , como já referi anteriormente, onde são apresentadas as influências das carquejeiras a nível da pintura, da escrita e do impacto do seu trabalho para a evolução de uma cidade que crescia de forma galopante, enquanto estas mulheres passavam invisíveis, carregando o combustível que dava vida a esta cidade, que alimentava os fornos para que houvesse pão e para que os mais abastados tivessem as suas casas quentes, deste documentário surge o contacto com a presidente da Associação das Carquejeiras, a Arminda, foi com ela que recolhi a grande parte de inspiração para criar o conceito deste projecto, entre várias conversas onde me contou história de vida de carquejeiras que não se encontram nem nos livros nem em documentários, apenas por aqueles que conviveram com as próprias carquejeiras. Mulheres pobres, que colhiam a carqueja no monte e a transportavam por longos caminhos e a distribuía aos clientes, um dos locais mais conhecidos é o que chamam de Rampa das Fontainhas mas que na realidade se chama Rampa das Carquejeiras, essa rampa guarda histórias de morte e de vida, desde terem sido várias as carquejeiras que abortaram os seus filhos nela às que os viram nascer nesse local.

Como referi anteriormente, o diálogo entre a performance e os sentidos do espectador era algo que queria também explorar.

Ao pesquisar a questão sonora, sabia que queria algo como os passos iniciais que ouvimos na música Grândola Vila Morena, o som repetitivo daqueles passos, onde conseguimos ouvir o som da gravilha a ser pisada num ritmo quase estabelecido por um metrônomo, fez-me sentir uma espécie de sensação de canção de embalar, algo que pela sua repetição nos faz entrar numa espécie de estado de transe, estava aí a palavra chave, a repetição, este conceito veio a estar presente em todo o processo.

Onde também encontrávamos um som repetitivo que combinava a voz humana com a voz do material, era nos cantares de lavoura e no executar dessas tarefas e nos cantares tradicionais, assim como pesquisei por cantares de lavoura e também cantares tradicionais, no que diz respeito ao movimento fiz o mesmo processo, pesquisei por movimentos de lavoura mas também por danças tradicionais.

O conceito deste projecto que deu origem a uma performance e a este estudo, parte então com base no trabalho das carquejeiras e no rasto por elas deixado, nos cantares e movimentos de lavoura e na dança tradicional portuguesa, explorando a repetição dessas vozes e movimentos.

Afinal, o trabalho das carquejeiras era também ele repetitivo e marcado pelo passo de cada uma delas que mapeou esta cidade durante longos anos mas que foi apagado pelo tempo.

Como constatado no capítulo anterior Perfeita Repetição, o marcador dá as ordens de forma repetida, como forma de incentivar e manter a consistência, do trabalho duro que estavam a fazer, em oposição às contradanças, aqui o marcador estava muitas vezes também a fazer o mesmo trabalho que os restantes e não de fora.

Este marcar e os cantares criados para cada lavoura, fazem-nos lembrar uma espécie de oração para quem fazia tão severo trabalho.

É muitas vezes dito na linguagem do dia a dia, que a repetição leva à excelência, sem duvida, mas leva também à exaustão.

Laboratório, matéria que ganha forma e corpo que ganha história

Tal como referido anteriormente a repetição era um dos pontos principais e queria que esta estivesse presente em todos os elementos desta pesquisa e depois transposta para a performance.

A pesquisa de matéria-prima usada no projecto, foi baseada no artesanato português e em materiais que pudessem ser moldados de forma a interligarem-se com o corpo. Porém, esse tipo de construções não me permitia trabalhar os sentidos através do objecto, não queria que este fosse uma espécie de acessório ou carapaça para ser usada na performance e depois de desagregada do corpo, ser colocada como mera figura de presença no palco no decorrer da performance.

Queria um material “vivo”, algo que fosse possível agregar e dispersar, que fosse possível manipular a volumetria, e fundamental, a parte sonora da matéria. Optei por abdicar da repetição na construção em detrimento do som, forma e cheiro.

Escolhi então a carqueja e corda de algodão, como elementos-chave para a construção desta performance.

Fazia todo o sentido trabalhar com a matéria-prima que estava no cerne da escolha da temática.

Então, este trabalho, dividiu-se nas seguintes partes, recolha da carqueja no monte, criação de molhos para transportar a carga no carro, exploração da forma, plasticidade e potencialidades dramaturgicas da matéria.

Foi uma feliz coincidência ter tudo o que queria explorar neste material.

Visualmente a forma dependia do volume e da sensação de carga e peso. No meu caso, por oposição ao das carquejeiras, nos meus fardos pretendia conseguir volume com pouco peso, ao contrário das carquejeiras que dependendo do volume a transportar concentravam ao máximo a carga dos fardos, resultando em fardos muito pesados. Para isso, quando recolhiam a carqueja, faziam molhos em ziguezague para que esta fosse menos volumosa ao fazer os molhos e depois atavam-nos, no meu caso, fiz uma base com a carqueja bem agregada e depois fui adicionando pedaços da mesma, dando volume e atando com corda mas de forma que a corda não ficasse visível.

A performance realizada, teve o seu início na rua, e terminou no auditório, pelo que era necessário ter em conta certas preocupações na construção por questões de volumetria, teria que ser um meio termo, visível no espaço aberto mas que conseguisse passar na porta do auditório e na entrada lateral do palco; outra questão era que não estivesse demasiado apertada ou solta, queria que fosse possível que durante o percurso pedaços da carqueja fossem deixando o seu rasto mas ao mesmo tempo tinha que ter material suficiente para trabalhar em palco, ainda sobre o nível de consistência do molho de carqueja, necessitava de alguns espaços onde os meus braços e cabeça conseguissem passar durante a performance, mas ao mesmo tempo a carga tinha que estar agregada o suficiente para ser seguro cair de costas no palco sendo amparada pela carqueja.

Durante o laboratório de movimento, fiz testes com trabalho de cordas, outro elemento presente na construção do objecto como forma de a agregar e carregar e que esteve também presente como elemento do cenário e usada na performance, desde suspensões a balanços, com uma parte do corpo presa à corda e tentar afastar-me do ponto inicial observando a tensão e distensão da corda e do corpo, enrolar o corpo na corda e tentar libertar-me, ver a que limite conseguia levar a torção das cordas no corpo, procurei também que formas geométricas poderia realizar entre o meu corpo e as cordas.

Com a carqueja, fiz a experiência de manipulação de diferentes formas, às costas, à cabeça, debaixo do braço e amparada na anca, e até arrastando e empurrando a mesma, já sabia que queria posicionar esta carga às costas assim como as carquejeiras, mas ainda assim achei fundamental explorar a matéria ao máximo para compreender como a manipular e tirar partido da sua composição coreográfica, visual e plástica, andei descalça em cima do molho de carqueja e admirei o inesperado conforto que foi pisar aquele aglomerado de flores secas, esmaguei-a com os pés, quebrei-a com as mãos e escutei o som dos galhos e das flores a serem esmagadas, a riqueza sonora era bela, mantive-me imóvel em frente ao espelho com a carga agregada a mim e observei apenas a forma, quais as posições automáticas que o corpo fazia para conseguir essa adaptação e que formas poderia criar com aquele objecto em simbiose com o meu corpo, com o corpo no chão de costas voltadas usei a carga para deslizar, fiz o oposto, arrastei-me pelo chão com a carga por cima de mim; apliquei também ao corpo as ações aplicadas à carqueja, fiz movimentos de torção, de esmagar e calcar, agreguei-me e desagreguei-

me da carga de várias formas, deixei-me ficar deitada sobre a carga e também encolhi o meu corpo e aconcheguei-me nela como se quisesse desaparecer dentro daquele monte como se este fosse um casulo, e ouvi, ouvi os pequenos ruídos que ia fazendo à medida que o peso do meu corpo a esmagava contra o chão ou se fechava sobre si mesmo, e senti o cheiro da carqueja seca e vi bem de perto as pétalas translúcidas de cor amarelo torrado, tão frágeis, secas e tão belas (fig.7,8 e 9)



Fig. 7,8 e 9

Relação com o material

Para compreender como era carregar a carqueja às costas num espaço aberto, após colher a mesma no monte, fiz um molho e caminhei com ela às costas num percurso de cerca de 20 minutos, o peso era de cerca de 20 kg, praticamente metade do carregado por elas, durante o percurso parei para acondicionar a carga pois ao andar a carga também se ia movimentando, todos estes movimentos, como o de reposicionar a carga nas costas, a forma de andar que se vai alterando pelo movimento do peso da carga, a forma de atar a carqueja e como posicionar sozinha aquele volume nas costas, as posições de descanso com aquela volumetria agregada ao corpo, todos estas fases serviram de material para a criação coreográfica, mas também para ter uma noção do que foi ter uma vida a carregar o dobro e o triplo do peso nas costas, andar bem mais do que 20 minutos por ruas íngremes com chuva ou sol, esta carga psicológica sobre o nível de sofrimento dos outros teve um enorme impacto na criação da performance, é claro que nunca vou saber ao certo o que aquelas mulheres sentiriam, mas enquanto performer, ter uma noção real, sentir mesmo no corpo as sensações boas e más do processo e não fazermos algo imaginando como seria, porque simpatizar ou empatizar

com a dor dos outros é uma coisa, ter uma amostra ainda que pequena desse sofrimento, é algo que enriquece e que acrescenta camadas de realismo à performance. Para conseguir uma melhor noção de carga e do trabalho destas mulheres, fiz o percurso da Rampa das Carquejeiras até à estação de comboios de Campanhã, não com o molho de carqueja mas sim a carregar uma mochila com 30 kg, o meu corpo ficou vergado para a frente assim que coloquei a carga, desse momento até ao final, a única coisa que tinha no meu campo de visão era o chão e os pés das pessoas que passavam, foi absurdo o nível de esforço na subida da rampa, foi num dia de calor pois queria sentir o desconforto e não só o esforço, as pausas que fiz na subida da rampa foram feitas com joelhos e mãos no chão para não cair de costas com o peso, fiz a subida em ziguezague como as carquejeiras faziam para atenuar a inclinação da rampa e ainda assim o corpo ressentiu-se.

Todas estas marcas foram para a performance comigo, tinha sentido as dores nas mãos de arrancar a carqueja do monte, de fazer os molhos da mesma, e das cordas ásperas para os atar, senti o desconforto de ter aqueles galhos secos às costas, e o esforço que o corpo fez e como teve que se adaptar, a fim de conseguir transportar a carga, mas reconheci também a felicidade de estar deitada na carqueja e sentir o seu cheiro e ouvir o crepitar ténue dos frágeis galhos estalarem como um tronco em combustão, senti o corpo livre quando já não a carregava, até hoje quando olho para os pedaços que guardei e que por vezes ainda encontro pela mala do carro espalhados, sorrio sempre, apesar do sofrimento dessas mulheres, fazer este processo trouxe-me algo muito bonito.

Do corpo, ainda não sabia o que restava se não o cansaço, mas após ter concluído as fases aqui referidas, restou a admiração por aquelas mulheres.

O percurso

“Eis porque a abordagem artística é tão importante para compreender o nosso modo de perceber o mundo através dos caminhos que o perpassam, na medida em que enfatizam a dimensão da experiência sensível e afetiva do caminhar.”

Careri, F. (2002), *Walkscapes – o caminhar como prática estética*.

O simples acto de caminhar sem um rumo certo, um deambular, onde não buscamos nada em concreto mas o mais certo é encontrar, se nos permitirmos olhar para cima, ou para baixo ao contrário do andar com o olhar em frente, ou até o caminhar de costas e vermos a paisagem afastar, a escala dos edifícios mudar, os diferentes pisos que vamos calcar, os objectos perdidos que estão pelo chão, ou os cata-ventos no topo das casas, as clarabóias com vidros de diferentes cores, os ninhos escondidos nas caleiras, deste acto simples, ganhámos uma mão cheia de novos mundos se nos permitirmos. Ou o caminhar como impulsionador do fluxo de pensamento, uma espécie de transe em que caminhámos e caminhámos, e os raciocínios se vão criando e nem nos damos conta do quanto andamos, é como se para o pensamento se organizar tivéssemos que o escrever com os pés numa folha gigante.

Acho que o acto de andar é desvalorizado, quando fiz os percursos da rampa e quando fiz o percurso com a carqueja, tive sentimentos bem diferentes, curiosamente quando carreguei a carqueja que era mais leve, senti um peso psicológico maior, uma espécie de responsabilidade e ao mesmo tempo de empatia pelo desconforto que estava a sentir; com a carga de 30 kg na mochila a subir a rampa o que mais senti foi uma urgência em tentar registar mentalmente o que estava a sentir o corpo naquele momento, o que os meus olhos conseguiam ver daquela perspectiva, quase como uma recolha de dados para o movimento na performance e claro, focar-me mentalmente para aguentar o esforço físico.

Achei que estes dois pontos se deviam cruzar, o peso da carga e o peso psicológico, aliás, consigo conceber peso psicológico sem uma carga, mas quando carregamos uma carga acho que temos um peso ou esforço psicológico que nos faz manter a capacidade de levar a carga adiante.

Como já mencionei anteriormente, ter a noção do esforço das carquejeiras ainda que bem mais pequeno claro, conhecer bem o material e ter todo um conjunto de sensações e memórias físicas e mentais, acrescenta camadas de realismo à performance, por isso achei que quando iniciasse a performance no palco, o meu corpo já deveria ter presente o cansaço, as marcas que a carqueja nos deixa na pele, e o peso psicológico que senti quando a carreguei às costas, queria que não fosse uma interpretação mas sim uma demonstração de verdade.

Decidi então que a performance iria começar na rua, da zona fluvial e ribeirinha até ao auditório situado em Miragaia.

Este percurso com início na rua do Ouro no numero 223, a casa da Dna. Piedade, um local pelo qual tenho grande afecto e que se localiza no cimo de uma rampa, foi daí que parti, com algum público já presente que seguiu este percurso, este é feito de uma forma quase processionária, durante este percurso uns vão manter-se sempre atrás de mim, outros vão mudar de local e ver este ser de perspectivas diferentes, em silêncio ou conversando entre eles, outros vão passar em frente e seguir para o auditório, outros chegam a meio do percurso, os estranhos ao projecto questionam a quem acompanha de que se trata ou apenas observam, inevitavelmente aquele ser amorfo faz novamente parte da cidade, ainda que por breves momentos. Os pedaços de carqueja vão caindo pelo chão, são calcados por quem segue, outros apanham esses pedaços e observam e cheiram, outros guardam um pedaço e outros devolvem ao rio, não tenho resposta para o que acontece a este rasto deixado, para onde o rio o leva, para que casas vai, em que ruas fica, que mutações vai sofrer, não sei o tempo de vida destes pedaços que se desagregaram do objecto que eram, será que isto significa que o tempo de vida do objecto se perpetua até o último pedaço de carqueja se extinguir ou ao término da performance o seu tempo de vida também termina? Não tenho resposta a esta questão, mas tenho a minha opinião, para mim o objecto perdura enquanto tem significado e propósito ainda que só afectivo, enquanto designer aprendi que um objecto só é bom se cumpre o propósito para o qual foi concedido, para mim esse propósito pode ser de carácter emocional.

“The human being, by his mere presence, imposes a schema on space. Most of the time he is not aware of it. He notes its absence when he is lost. He marks its presence on those ritual occasions that lift life above the ordinary and so force him into awareness of life’s values, including those manifest in space.”

Tuan, Y. F., (1977) , *Space and Place – the perspective of experience*

Durante todos estes acontecimentos mantenho sempre o rosto para o chão, o passo bem marcado, paro apenas para acondicionar a carga apoiando a mesma num pequeno muro e ajusto-a ao meu corpo sem a retirar, na minha cabeça está novamente o peso da responsabilidade de representar aquelas mulheres na cidade delas, estava cansada mas a dada altura não dava conta do meu andar, era como se estivesse em piloto

automático, concentrada no propósito de todo o trabalho feito até então. No término do percurso, na chegada ao auditório, um dos presentes diz “aquela senhora está a fazer das outras senhoras, as carquejeiras”, foi um bom ponto de chegada e de partida, subi as escadas para o auditório e aí terminou o percurso.

Carquejeira, mulher ouriço

Mulher ouriço, foi um dos nomes que atribuíram na gíria às carquejeiras, devido ao seu aspecto curvado da carga que carregavam e pela textura que aparentemente parecia espinhosa a quem as observava.

Durante conversas informais com a senhora Maria Arminda, presidente da Associação das Carquejeiras, onde partilhou histórias da sua convivência com as carquejeiras e suas famílias. Estas saíam para o monte descalças, ou com os sapatos feitos de pano que quando voltavam já estavam rompidos, eram elas quem colhiam a carqueja, faziam o molho em zig zag para conseguirem carregar mais, e se estivessem junto com outras carquejeiras elas ajudavam a colocar a carga às costas, no caso de estarem sozinhas colocavam-se de joelhos, posicionavam a carga e erguiam-se com a ajuda das mãos, depois, faziam-se ao caminho, e era um caminho que por vezes faziam mais do que uma vez por dia, desde a beira rio para subirem a Rampa da Corticeira (actual Rampa das Carquejeiras) e distribuírem a sua carga pelas padarias, casas senhoriais entre outros, sempre com a cabeça baixa e o rosto escondido pelo saco de serapilheira que servia de proteção, deviam ter andado de cabeça levantada mas a sua condição não deixava. Este percurso era muitas vezes feito com os filhos pela mão, filhos esses para os quais muitas vezes só tinham pão seco para dar. No documentário “Carquejeiras, as escravas do Porto” um dos testemunhos, da poetisa Lourdes dos Anjos, conta que no restaurante da sua mãe O Bom Amar, na Rua do Bonfim, quando as carquejeiras iam deixar a carqueja à padaria que ficava ao lado, iam ao seu restaurante buscar forças num copo de vinho, ela dava aos filhos da carquejeira uma sopa, pois sabia que muito provavelmente seria a única refeição que fariam naquele dia.

Estas mulheres, que viviam numa situação de pobreza, e que executavam um trabalho de extrema dureza e intensidade para receber um miserável pagamento.

Contou-me a Arminda, que muitas vezes o que tinham para comer eram uma espécie de caldos com pão seco e umas azeitonas, eram vidas muito sofridas, algumas delas,

refugiavam-se no álcool para suportar aquela dureza de vida, aquele trabalho e as mãos pesadas dos seus maridos que chegavam a casa que eram nas chamadas ilhas, muitas vezes embriagados e mal tratavam as mulheres e os filhos, muitas delas saíam das suas casas durante a madrugada com os filhos para os proteger e se protegerem, e para não ficarem ao frio, e o frio do Porto sabemos bem que vai aos ossos como dizem na gíria, iam dormir para as retretes da ilha. Várias foram as que abortaram os filhos na rampa, por não saberem de quanto tempo estavam e por precários ou inexistentes cuidados de saúde, trabalhavam até os filhos nascerem, ou infelizmente, perderem-nos para aquelas pedras frias, outras cujas as águas rebentaram nessa rampa, pariram os filhos nas ilhas que ali existem até hoje, e uma semana depois de os terem, estavam de volta aquela rampa porque tinham bocas para alimentar, outras, perderam a sua vida nesse mesmo lugar, pela postura curvada constante foram esmagando o coração e deixando pouco espaço para que continuasse a bater.

Poucos são os que sabem e digo poucos porque acho que estas mulheres deveriam ter o seu devido reconhecimento e ser um marco na cidade do Porto para todos, quer quem cá mora ou para quem vem conhecer, deveria haver uma maior divulgação de quem foram as carquejeiras e que estátua é aquela que está nas Fontainhas, onde na noite mais importante do ano para a cidade, a noite de S.João, aquela estátua está praticamente perdida entre as barracas da festa e no dia seguinte nela estão os restos da noite que passou. Porto, as tuas Carquejeiras merecem mais. Não tenho qualquer pretensão de tornar este projecto numa luta política, nada disso, mas com a criação artística vem sempre uma mensagem que cada um tem a liberdade de interpretar como bem lhe aprouver, pelo menos assim espero, só gostava não enquanto mulher, mas enquanto tripeira e moradora na freguesia do Bonfim, que o eco destas mulheres perpetuasse.

Desde que soube destas histórias nunca mais consegui olhar para aquela rampa da mesma forma, onde tantas vezes fiquei apenas parada a admirar o meu Douro com tranquilidade, agora olho e as águas do rio ficam salgadas quando saem dos meus olhos, penso no que aquelas mulheres passaram, viviam na pobreza e trabalhavam como escravas para na pobreza morrerem, curvadas pela rampa ou pela vida, todas devem ter partido com o coração esmagado.

Espaço – o percurso e a sala

Acho que um espectáculo se inicia antes ainda de se entrar para a plateia ou para o palco, por parte do performer há a preparação, por parte do público a expectativa, as sensações que tem quando se aproxima do espaço onde vai decorrer o espetáculo, todo o meio circundante ao espaço escolhido, vai ter influência na experiência do espectador. A minha escolha do Auditório do Grupo Musical de Miragaia, foi determinada pelo afecto que tenho ao local, e pelas suas características físicas, nomeadamente pelas condições de acesso às escadas oferecerem uma subida íngreme até à sala, bem como do espaço limitado do auditório estabelecendo uma relação directa com o comum dos espaços de apresentação das contradanças, mas também por ficar na zona ribeirinha do Porto um dos locais por onde as carquejeiras passavam com a carga.

Além da intenção de levar para o auditório o corpo cansado e num estado emocional de um certo desconforto por agregar as memórias dos testes feitos, outro motivo foi o de deixar um rasto na cidade, tal como as carquejeiras deixavam à sua passagem, deixar o rasto visual, aquele ser amorfo que se movia a passo acelerado e os pedaços de carqueja que ficavam pelo caminho.

Pretendi desenvolver a ideia que a entrada no palco seria a passagem para o mundo interior da carquejeira, onírico porque suficientemente abstracto para não explicar nenhum sentido em concreto, ainda assim mantendo uma ligação com a realidade concreta do corpo com a matéria.

O palco é despojado de qualquer panejamento, tendo apenas o chão carqueja uniformemente espalhada e quatro cordas vermelhas suspensas.

Como se fosse uma continuidade do percurso mas também com o intuito de ao entrar em palco e durante a performance a mesma ser esmagada e arrastada com os movimentos e provocar ruído, dando voz ao material, mas não só, o facto de ter as flores da carqueja por todo o lado deixava na sala o seu odor e com o movimento em palco fazia com que esse aumentasse; quatro cordas vermelhas com 6mm de diâmetro presas na teia, uma corda branca de 10mm de diâmetro, suspensa de um lado ao outro do palco, existem dois diâmetros de corda porque as mais finas são usadas para marcar o corpo tal como referido no capítulo sobre laboratório de movimento, e a de maior diâmetro para ser feita suspensão total do corpo.

Guião da performance

A performance dividiu-se nas seguintes cenas:

Cena 1 – entrada em palco “a besta”

fade-in de luz amarela quente e em contraluz, performer escondido no objecto, apenas são visíveis os recortes externos dos braços e pernas dando a ideia de uma espécie de besta, não se distingue bem o que é corpo ou que parte do corpo se move e o que está agregado ao mesmo, nunca se vê o rosto do performer;

Cena 2 – “engolida pela carga”

fade-in no máximo, já é perceptível que está um ser humano agregado a uma carga e há uma tentativa deste ser se libertar do fardo, o objecto cénico é pela primeira vez desagregado do performer e é destruído pelo mesmo. Esta cena é feita de forma improvisada, com a intenção de trazer para o palco a continuação da minha pesquisa, e tal como nas contradanças os bailarinos não sabiam o que iriam fazer pois o marcador trabalha também de forma improvisada.

Cena 3 – “as cordas não te seguram, amarram “

Luz branca, são trabalhadas as cordas como simbolismo de prisão a uma vida de sofrimento;

Cena 4 – “a menina dança mas não tem par”

luz da cena 2, este é o único momento em que existe uma pequena representação por alienação da realidade, criando um cenário de uma espécie de loucura temporária em que a carquejeira dança como se estivesse acompanhada mas não está, os movimentos são baseados nas contradanças

Cena 5 – “morte interna”

luz vermelha, performer pendurado de cabeça para baixo na corda, passagem da luz vermelha para luz da cena 2, quando o performer toca com o pé no chão há a mudança de luz, simbolizando o retorno à realidade enquanto observa que destruiu o ganha pão;

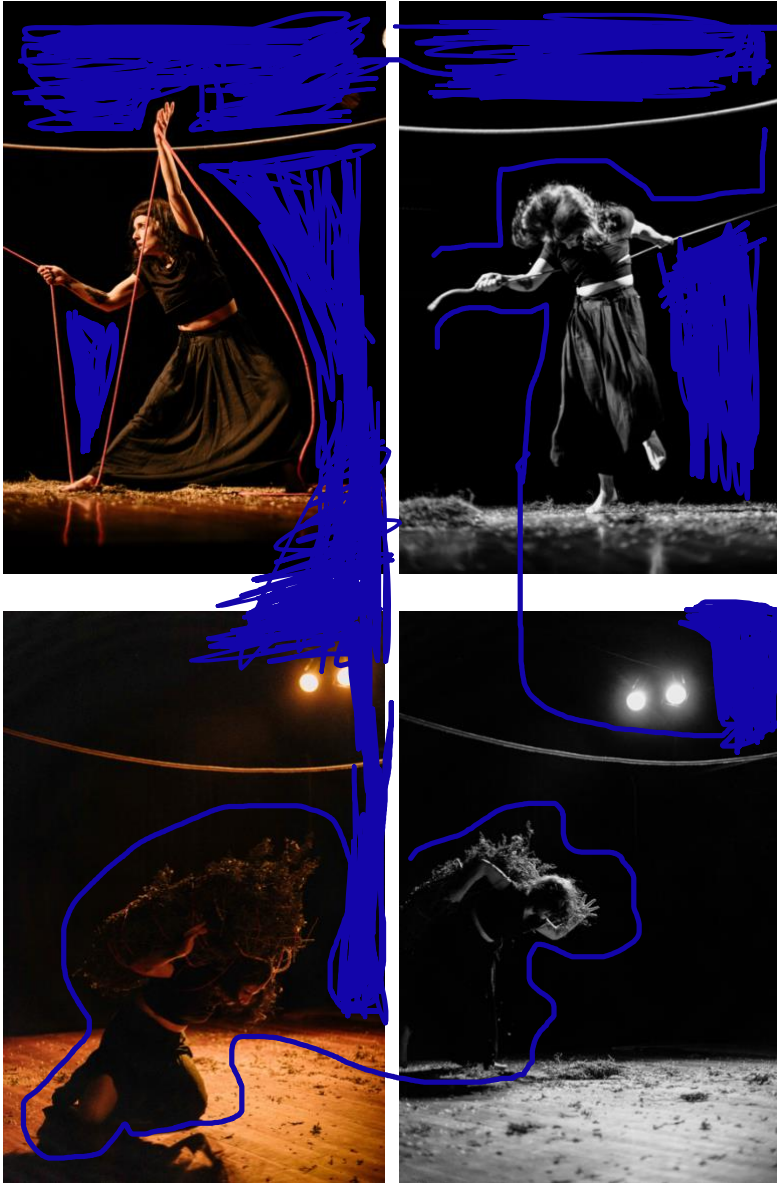
Cena 6 – “Não podes parar”

luz da cena 2, retorno à realidade de que está presa a esta vida, junta os pedaços da carqueja para fazer um molho;

Cena 7 – “ode às Carquejeiras”

luz quente e um projetor apontado ao performer que canta uma ode às Carquejeiras enquanto embala a carqueja que tem nos braços, simbolizando as bocas que tem para alimentar. Fade-out na saída de palco.

O meu lápis azul



Da simbiose ao real - últimas considerações

Este foi um trabalho que me levou a refletir sobre as capacidades de adaptação que o nosso corpo tem, o quanto acabamos por nos afeiçoar ao elemento com que trabalhamos, para mim este de facto tornou-se parte de mim, fiz de facto das tripas coração para que este espetáculo e trabalho se concretizasse e fiz com gosto não com queixume. Foi uma experiência que me fez rever a questão dos direitos das mulheres, não podemos exigir sem conhecer o passado, a conquista pela dignidade e da igualdade deve também olhar para o passado como lição às filhas do futuro. Que a vida destas mulheres não tenha sido em vão, o meu obrigada por terem feito o Porto crescer, de rosto baixo, de barriga vazia mas certamente com o coração de ouro.

Esta performance já esteve presente no festival Colors e pretendo continuar com a sua apresentação.

Este projecto está documentado em imagem e video desde a recolha do material, laboratório de movimento, ensaios, percursos e conversas, com o intuito de concorrer a festivais de documentário.

O registo visual do Lápis Azul, será também passado para formato físico.

Deixo em anexo alguns registos da performance e pesquisa, assim como material gráfico da performance.

“Das Tripas Coração” – projecto de exploração cenográfica para performance.
 Diana Queirós

Anexos



"sobe sobe minha carquejeira
 sobe sobe há lume a acender
 sobe sobe minha carquejeira
 tens a carga às costas
 e o peito a arder

sobe sobe minha carquejeira
 sobe sobe não podes parar
 sobe sobe minha carquejeira
 tens bocas em casa
 para alimentar

sobe sobe minha carquejeira
 sobe até a morte te levar
 sobe sobe minha carquejeira
 e quando ao céu chegares
 podes descansar"



“Das Tripas Coração” – projecto de exploração cenográfica para performance.
Diana Queirós

moodboard

moodboard “das tripas coração”

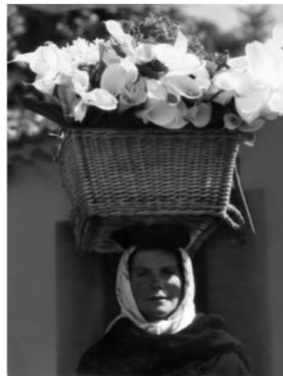
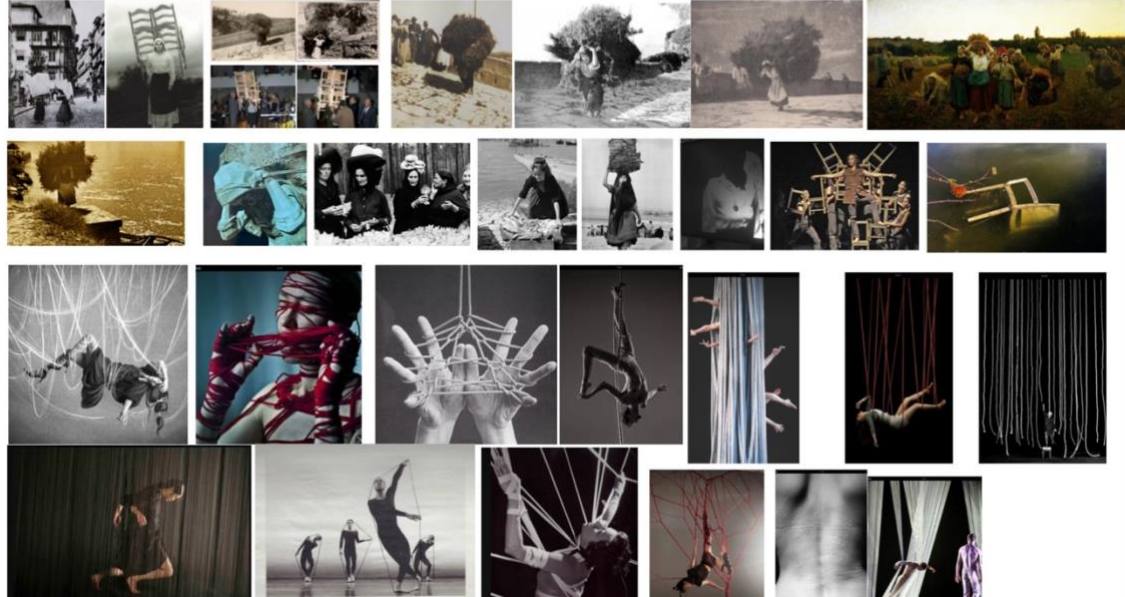
materiais/objectos usados
carqueja | madeira | tecido - branco | corda - vermelha + preta | flores - cores variadas
canastra | cadeiras de vários tamanhos e também pedaços



quadros a serem filmados/fotografados

- 1- recolha da carqueja no monte + processo de criação do objecto a ser transportado
- 2- subida da rampa da corticeira(fontainhas) com carga de +/- 30 a 40kg | teste de cordas no auditório| se possível se não registamos no dia 10 de maio que é quando vamos fazer a montagem de palco | ensaios a solo + treino de cordas
- 3- ensaio geral e dia de espectáculo

referências de imagem



Referências Bibliográficas

Amaral, A. M. (1991), *O Objecto - Definições e Classificações* . Editora da Universidade de São Paulo, *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos (3º ed.,)*.

Careri, F. (2002), *Walkscapes – o caminhar como prática estética*.

Tuan, Y. F., (1977) , *Space and Place – the perspective of experience*

Infografia

<https://youtu.be/BpDLZY4tpt8?si=jlekmvc-K6nEkB-H>

<https://arquivos.rtp.pt/programas/povo-que-canta/>

<https://www.rtp.pt/programa/tv/p38527>

“Das Tripas Coração” – projecto de exploração cenográfica para performance.
Diana Queirós

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
CENOGRAFIA

“ Das tripas coração ” - projecto de exploração cenográfica para performance.

Diana Queirós Pereira

