

Uma arquitetura coreográfica e performativa na intermedialidade de *Body-Buildings* (2023)

A choreographical and performative architecture in Body-Buildings' (2023) intermediality

ALICE DUARTE

Escola Superior de Dança – IPL Lisboa

aduarte@esd.ipl.pt

Resumo

O filme de Henrique Pina *Body-Buildings* (2023)¹ coloca em diálogo a dança, a arquitetura e o cinema, ao apresentar seis obras performáticas de seis coreógrafos diferentes que decorrem em seis obras de arquitetura distintas em Portugal.² Este filme de natureza intermedial apresenta-se em oposição à ideia do mero registo da peça de dança filmada em espaços arquitetónicos. A câmara cinematográfica de Pina entra em diálogo com o movimento dos corpos e com a arquitetura, invocando outras perspetivas/ visões/ planos, que seriam impossíveis de concretizar na vivência quotidiana do espaço arquitetónico.

Body-Buildings não celebra apenas o encontro direto entre as artes performativas e a arquitetura, mas também constrói e abre as vias respiratórias a um espaço fértil e híbrido que nos transporta para o abismo de novas possibilidades estéticas e sensoriais. A intermedialidade presente nesta obra não é apenas uma ferramenta de experimentação, mas encerra em si uma

¹ Um filme realizado por Henrique Pina e produzido pelo próprio cineasta, pelo Professor Doutor Arqt. João Miguel Couto Duarte e pela Professora Doutora Arqt.^a Maria João Soares, docentes da Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada e investigadores do Centro de Investigação em Território, Arquitetura e Design (CITAD).

²VOID, com coreografia de Tânia Carvalho e interpretação de Luís Gerra, Jácome Filipe, Inês Campos e Luiz Antunes na Ponte da Carpinteira de João Luís Carrilho da Graça, na Covilhã; DAWN, com coreografia de Vera Mantero e interpretação de Paulo Quedas, Henrique Furtado, Vânia Rovisco e Vera Mantero na Piscina das Marés, de Álvaro Siza Vieira, em Leça da Palmeira; BEAST, com coreografia de Victor Hugo Pontes e interpretação de Dinis Santos, Valter Fernandes, Alexandre Tavares, Marco Tavares, Diogo Almeida e Vítor Hugo Afonso no Estádio Municipal de Braga, de Eduardo Souto de Moura, em Braga; TAME, com coreografia de Jonas & Lander com Jonas Lopes e interpretação de Lander Patrick no Centro de Artes Contemporâneas, de João Mendes Ribeiro e Menos é Mais Arquitetos, na Ribeira Grande; DUSK com coreografia de Olga Roriz e interpretação de Magalie Lanriot no Mudaz - Museu de Arte Contemporânea, de Paulo David, na Calheta; MEMORY, com coreografia de Paulo Ribeiro e interpretação de Catarina Keil e Francisco Pereira, Vitorina Mateus, Maria Luísa, Maria de Fátima Gomes, Filomena Mendes, Maria Custódia Trindade, Ana Rosa Sales, Edviges Pereira, Dilar Figueiredo e Lucília de Carvalho no Centro de Convívio Irene Aleixo, de Aires Mateus, em Grândola.

força transformadora que procura redefinir a forma como se entende e experiencia o espaço e a arte.

Palavras-chave: Intermedialidade – Dança – Arquitetura – Cinema – *Body-Buildings*

Abstract

Henrique Pina's film *Body-Buildings* (2023) connects dance, architecture and cinema by presenting six performance pieces authored by six different choreographers taking place in six different architectural works in Portugal. The film is an intermedial opus, richer than the mere recording dance pieces filmed in architectural spaces. Pina's cinematic camera causes a dialogue between the movement of bodies and architecture, invoking other perspectives/views/strata that would be impossible to accomplish in the everyday experience of the architectural space.

Thus, *Body-Buildings* not only celebrates the direct encounter between the performing arts and architecture, but it also builds and opens the airways to a fertile hybrid space that plunges us into the abyss of new aesthetic and sensory possibilities. The intermediality present in this work is understood not as a tool for experimentation, but rather as a transformative force that seeks to redefine the way space and art are understood and experienced.

Keywords: Intermediality – Dance – Architecture – Film – *Body-Buildings*

Minibiografia da autora

Alice Duarte é bailarina, coreógrafa e investigadora, apaixonada pela arte do movimento como forma de expressão, educação e intervenção. Destaca o seu trabalho, como criadora e intérprete, em projetos de Dança Contemporânea e Arte Participativa. Doutoranda em Artes Performativas e da Imagem em Movimento, tem vindo a lecionar com regularidade as disciplinas de Estudos do Movimento e Interpretação, na Escola Superior de Dança, onde se licenciou (2016) e concluiu o Mestrado em Ensino da Dança (2022). É formadora do Plano Nacional das Artes e dirige a MEIO DO MATO – Associação Cultural (Monchique), impulsionando projetos que cruzam arte e educação.

| Os sentidos e a sua importância na relação interartística

[...] tanto a arquitetura como o cinema articulam o espaço vivenciado e medeiam imagens abrangentes da vida. A base de ambas as artes é o espaço vivenciado, no qual o espaço interno da mente e o espaço externo do mundo se fundem formando uma ligação quiasmática. [...] Grandes diretores de cinema mostram-nos que a arquitetura pode evocar e manter experiências de alienação ou terror, melancolia ou medo, diversão ou alegria. (Pallasmaa e Zambelli 2024, 56-57)

O olhar analítico que aqui trago começa por ser um convite à experiência intermedial. Com isto, quero dizer que é necessário visualizar o filme *Body-Buildings*, realizado por Henrique Pina, com todos os sentidos despertados, ativos, para que ele possa ser visto/sentido de outra perspetiva, com outras perguntas e fértil para outras observações.

Juhani Pallasmaa relembra, de modo pertinente, que “os olhos querem colaborar com os outros sentidos” e que “todos os sentidos, inclusive a visão, podem ser considerados como extensões do sentido do tato – como especializações da pele. Eles definem a interface entre a pele e o ambiente – entre a interioridade opaca do corpo e a exterioridade do mundo” (Pallasmaa 2021, 39). Desta feita, pode considerar-se, como está implícito no raciocínio de Pallasmaa, que o tato é o sentido por excelência da arquitetura. Estas palavras podem aplicar-se à obra de Pina, sendo que os sentidos aqui presentes passariam a definir a interface entre a exterioridade das obras arquitetónicas situadas no mundo e a interioridade opaca de uma dança num filme. Isto é, todas as obras de arquitetura são construções fixas e imóveis e qualquer coreografia dançada carrega em si inúmeros significados, sujeitos a diferentes interpretações de quem a vê e se deixa invadir por sensações, conclusões, inquietações, tendo em conta o seu próprio contexto emocional, pessoal, físico, etc. Se a este diálogo se acrescentar o cinema, então está-se perante uma obra intermedial num sentido mais profundo, na medida em que o espetador já não vê só a coreografia ou a arquitetura, mas sim algo totalmente novo. O espetador, por ativar a visão como o sentido principal para usufruir do filme, acrescenta à dança presente na obra cinematográfica uma tensão espacial única, e diria até, nalguns dos casos, imponente, tendo em conta as características das obras arquitetónicas escolhidas, como é o caso da altura da Ponte da Carpinteira; a dureza da parede de pedra, bastante alta, do Mudas; ou o tamanho avassalador do Estádio de Braga. Recordando as palavras de Pallasmaa de que “até mesmo os olhos tocam” (2021, 40), pode entrever-se uma forma de toque inconsciente, essa visão expandida experienciada pelo espetador, como um tato que se prolonga através do olhar e que o atravessa silenciosamente, na fricção entre corpo, arquitetura, movimento e imagem.

Também os bailarinos, que se relacionam com os espaços e que por estes são influenciados, ampliam os seus sentidos, ou, indo mais longe, tornam-se eles próprios “sentidos”. “O bailarino procura um ‘ponto de fusão’ que solda os gestos e o sentido num único plano de imanência” (Gil 2001, 95) e acredita que o “espírito e o corpo são um só” (Cunningham citado em Gil 2001, 95), e tal só é possível “porque o movimento do sentido desposa o próprio sentido do movimento: dançar não é ‘significar’ [...], mas sim traçar o movimento graças ao qual todos estes sentidos nascem. No movimento dançado o sentido torna-se ação” (Gil 2001,

95). Então, ao som da voz de “Ação!” para filmar, os bailarinos atuam duplamente nessa ação, dançando no espaço vivenciado e tornando-se, ao mesmo tempo, personagens para ecrã.

| Intermedialidade na construção de um corpo híbrido

A partir do comentário

[F]azer uma atuação consiste em passar de uma coisa para a outra de forma convincente. Depois, continuar a fazer isso durante algum tempo até que aconteça uma continuidade a que podemos chamar ritmo [...] (Burrows 2022, 38, tradução minha),³

e criando uma analogia entre o trabalho de criação de performance e a obra de cinema *Body-Buildings*, interpreto a estrutura da mesma como uma composição coreográfica sequencial, em que cada segmento, composto por uma performance num espaço arquitetónico distinto, atua como um movimento dentro de uma obra maior, tal como acontece numa coreografia, que é igualmente composta e trabalhada, com cortes e dinâmicas distintas. Essa abordagem segmentada confere ao filme um ritmo sequencial próprio, no qual a transição entre os espaços e as performances permite obter uma experiência intermedial que vai além da soma simplista das suas partes. Cada segmento do filme possui uma identidade única, marcada pela combinação entre a linguagem coreográfica, as características arquitetónicas e as decisões cinematográficas. No entanto, esses fragmentos não são independentes, pois dialogam também entre si por meio das escolhas de filmagem, montagem, ritmo e atmosfera geral do filme. O espetador apreende a individualidade de cada espaço e de cada proposta coreográfica ao mesmo tempo que vai construindo uma narrativa sensorial e emocional fruto do diálogo entre corpo, arquitetura e imagem. Assim, o filme não apenas apresenta seis performances independentes, mas propõe uma composição maior que convida a repensar a relação entre fragmentos e unidade na criação artística. Dito de outra forma, é perfeitamente possível isolar uma das partes do filme e visioná-la de forma independente como peça cinematográfica, tendo em conta que as partes não dependem umas das outras em termos de narrativa contínua. Contudo, defendo que ao observar o filme na sua totalidade, isto é, vendo em contínuo as suas seis partes, a experiência do espetador enriquece significativamente, não apenas pela diversidade que distingue estes segmentos, mas principalmente pela forma como essas partes se articulam rítmica e sensorialmente, permitindo ao espectador construir uma compreensão mais ampla e profunda

³ “Making a performance is about getting from one thing to the next in a convincing manner. Then going on doing that for a while until a continuity happens which we might call rhythm [...]”

da proposta estética e intermedial do filme, onde o todo ganha densidade simbólica e afetiva que transcende a simples soma das suas partes.

O movimento evidente nos corpos dos intérpretes, condicionados pela coreografia definida, em cada espaço, afirma-se, articula-se e relaciona-se com os espaços arquitetónicos fixos e estáticos. No entanto, apesar desse estatismo e dessa rigidez, uma dinâmica totalmente nova surge pela forma como a câmara capta o espaço e que só existe neste contexto, com aqueles coreógrafos, com aqueles bailarinos, naqueles espaços arquitetónicos filmados pela câmara de Henrique Pina.

A intermedialidade presente nesta obra é uma ponte de ligação, forte e coesa que sustenta a rede dança – arquitetura – cinema, de onde brotam construções simbólicas, pictóricas, narrativas e emocionais mediadas por essa constante interação entre o corpo, o espaço e imagem em movimento e que despertam os nossos sentidos para uma arquitetura coreográfica e performativa, ideia que aqui me proponho desenvolver. Este filme não se limita a um cruzamento entre formas artísticas já definidas – dança, arquitetura e cinema – mas contribui para redefinir os próprios limites desses *media* através da sua interação. Como afirma Jens Schröter, o que é importante é ver que “não se deve começar com definições de *media* e depois discutir a intermedialidade, mas sim o contrário: o campo intermedial [...] produz definições de *media*” (2011, 6, tradução minha).⁴ A experiência fílmica construída por Henrique Pina desafia as categorias estabelecidas ao evidenciar que é nos pontos de fricção, de contágio e de contaminação entre os *media* que novos significados emergem. É nessa zona de fricção que as palavras ‘coreográfica e performativa’ aparecem para fazer surgir uma outra arquitetura. Assim, o filme não apenas exemplifica um objeto intermedial, mas inscreve-se num processo mais amplo de deslocamento e reinvenção das próprias ideias de dança, arquitetura e imagem em movimento. Considero sobretudo *Body-Buildings* um dispositivo ativo que produz novas formas de experiência, novas categorias estéticas e, como defende Schröter (2011), novas definições dos próprios *media* envolvidos.

| A performatividade de *Body-Buildings*

O artista plástico Carlos Bunga incentiva a que “o carácter impositivo da arquitetura possa de algum modo existir enquanto experimentação” (Bunga et al 2020, 156). O que

⁴ “What is important is to see that one should not start with definitions of media and then discuss intermediality but the opposite: The intermedial field [...] produces definitions of media.”

acontece no filme de Henrique Pina é que as obras de arquitetura provocam uma abertura para que sejam experimentados significados, dançados e filmados. A vivência quotidiana destas obras abre caminho para um outro contexto que passa a afirmar-se apenas através de e para um ecrã. A herança viva destes espaços existe como uma espécie de substrato que alimenta a relação que os bailarinos criam com eles. O filme apropria-se também desta herança e desta reverberação nos movimentos dos bailarinos para exaltá-la, dá-la a conhecer de uma outra perspetiva, aquela que a ‘arquitetura’ do próprio filme permite. Criam-se assim significados mais “abertos e ambíguos” que “possibilitam um processo constante de questionamento sobre uma ideia de espaço.” (Bunga et al. 2020, 156).

A partir do momento em que a arquitetura, essa “troca de sentimentos e significados entre o espaço construído de matéria e o espaço mental do sujeito” (Pallasmaa e Zambelli 2024, 83), alimenta nos criadores e nos corpos que dançam uma necessidade constante de entrar em diálogo com os seus *inputs* espaciais, sensoriais, contextuais e pictóricos, torna-se ela própria uma arquitetura coreográfica e performativa. O bailarino, por sua vez, antes de se ligar ao espaço concreto, tem de se ligar a si mesmo na relação com esse espaço enquanto forma de ação e de existir no mundo. A partir daqui, verifica-se um efeito de contaminação que vai desde o espaço dançado ocupado por cada corpo para o espaço dançado ocupado pelo grupo de bailarinos. Este espaço coletivo é detentor da possibilidade da experimentação em grupo, por si só criador de “arquiteturas” eternas e infinitas. São pontos de ligação, tensão, distâncias espaciais e temporais, possíveis de perceber ao longo de *Body-Buildings*, com exceção de *DUSK*, em que só se vê uma bailarina.

Os corpos afirmam-se no espaço e, para além disso, carregam “‘o espaço vivenciado’ de forças, de lugares magnéticos, de territórios proibidos, de atração ou ameaça” (Gil 2001, 57), tornando-o um espaço de tensão e trocas energéticas. Segundo o filósofo José Gil, a atmosfera que envolve os corpos existe autonomamente, é aérea e submete os corpos ao seu regime de forças, penetrando-os inteiramente e fazendo parte deles. Como todos os espaços presentes neste filme são bastante diferentes entre si, por possuírem arquiteturas distintas, essas forças de que fala Gil são consequentemente também diferentes. Assim, os corpos dos bailarinos e as composições coreográficas desenvolvidas nos diferentes espaços transformam os próprios espaços em ‘organismos vivos’, capazes de dialogar sensorialmente com quem os habita, na relação física direta ou através do ecrã, mesmo que temporariamente. Por outro lado, os próprios espaços arquitetónicos – com as suas linhas específicas, formas, materiais e funções diversas – oferecem resistência, inspiração, provocação, sedução e limites aos movimentos, tornando-se

assim performativos. Desta forma sugerem e moldam os movimentos dos bailarinos, que estabelecem uma relação única, curta e detalhada com esta arquitetura ao mesmo tempo que se constrói uma arquitetura do cinema, através dos enquadramentos escolhidos e da construção do filme.

A condição da presença dos bailarinos, em diálogo com a câmara de Henrique Pina, faz esta última entrar no filme assumindo diferentes gestos performativos, pois desdobra-se constantemente, nunca sendo apresentada da mesma maneira em *Body-Buildings*. O que vejo são imagens das possibilidades da existência daquela obra arquitetónica, em tensão com um ou mais corpos, que se multiplicam segundo a realização de Henrique Pina. Estas imagens possíveis alteram a perceção daquele espaço em concreto, edificando novos espaços, que só acontecem porque se conectam com as construções mentais do espetador, tal como referido por Carlos Bunga. Embora *Body-Buildings* nos apresente corpos que dançam e edifícios que habitam o enquadramento cinematográfico, não estamos perante uma simples coexistência de dança, arquitetura e cinema enquanto entidades fechadas. A presença da dança não é performada ao vivo num espaço cénico, mas reconstruída no tempo da montagem, no movimento da câmara, na composição da imagem. A arquitetura não é experienciada enquanto espaço percorrido, mas convertida num quadro visual, em superfície para a coreografia da luz, do corpo e do olhar. Ainda que materialmente reconhecíveis, esses elementos são absorvidos, modulados e transformados pela linguagem do cinema. O filme não representa a dança ou a arquitetura como objetos externos, mas recria a sua forma de surgir, encenando-os dentro de uma outra lógica.

Esta contaminação pode ser pensada à luz do conceito de “combinação de *media*” formulado por Irina Rajewsky (2005, 52). Segundo a autora, esta subcategoria intermedial é o terreno das “constelações mediais”, onde dois ou mais *media* tradicionais se articulam numa dada configuração, contribuindo para o todo resultante mas sem perder necessariamente a sua identidade própria. Com efeito, Rajewsky salienta que a modalidade de combinação vai da mera contiguidade à integração total. O filme *Body-Buildings* constrói-se em relação à dança e à arquitetura, convocando-as sem as absorver por completo nem deixando que elas as duas se confundam uma com a outra. Trata-se de um contágio sensível, onde cada *medium* transforma e é transformado no contato com outros, mantendo-se, apesar de tudo, discernível em si próprio.

Se “a nossa relação com os objetos arquitetônicos nos diz que é comum experienciarmos a arquitetura como comunicação, mesmo reconhecendo a sua função”⁵ (Eco citado em Leash 1997, 182, tradução minha), então o universo interno que invade o espectador do filme surge a partir da reinterpretação e inspiração que os próprios edifícios comunicam no momento de ver o filme. Dito de outro modo, em *Body-Buildings* há o desdobramento de espaços e sentidos, que se sustentam e se provocam uns aos outros, primeiro no realizador do filme e nos seus intérpretes e depois no espectador.

Lanço a questão: de que maneira é que os espaços do filme se articulam com as coreografias que ali estão para que nasça uma arquitetura coreográfica e performativa?

| Uma Arquitetura de Desdobramentos Infinitos

Apercebo-me dessa relação, na forma como a dança se expressa pela primeira vez no filme. Logo ao minuto 00:01:31, no segmento VOID, é possível observar um bailarino de ínfimas dimensões a percorrer uma ponte de 52 metros de altura, movimentando os seus braços em direção ao céu, num contraste abissal. Através de uma aproximação vertiginosa captada por meio de drone, estas primeiras imagens funcionam tanto como um “welcoming” ao filme como uma demonstração absoluta do contraste de escalas e tamanhos, do bailarino *versus* obra arquitetônica. Este performer percorre a ponte numa relação perpendicular a ela, numa ânsia inusitada de a atravessar, algo que nunca chega a acontecer ao longo de VOID: nem ele nem nenhum dos outros três intérpretes o conseguem fazer. Esta ponte pedonal, que une duas partes distintas da cidade da Covilhã entra no filme como o primeiro grande salto de uma margem para a outra, um começo, um ponto de partida de alguém que chega e que sabe que existe um outro lado. A câmara, apertada nesta serpente aérea, mina as nossas coordenadas, despistando-nos relativamente ao lado para o qual os bailarinos estão virados, se norte ou sul.

As pontes também podem ser consideradas um intermediário no domínio da representação simbólica: “Buda é também chamado de Grande Ponte” (Pinto citado em Catarro 2015, 28). Ou seja, o intermediário entre a humanidade e o divino, a ponte também pode ganhar esse valor. Por outro lado, uma ponte também é muitas vezes um lugar perigoso, tendo em conta a sua altura. Continuando a ideia de transição que acontece numa ponte, isto é, da passagem de um ponto A para um ponto B, VOID é um segmento que vive de dualidades. A coreografia

⁵ “[...] our relationship with architectural objects tells us that we commonly do experience architecture as communication, even while recognizing its functionality.”

também invoca um diálogo entre o corpo vertical e o corpo deitado no chão e tem também, em contraste com momentos de grande movimento, instantes de pausa com o corpo virado em diferentes direções, para uma margem ou para outra, para a câmara ou de costas para ela. A mudança de direções enfatiza em VOID uma sensação de um estado mais aéreo e até de uma certa desorientação, o que é sugerido pela própria altura *versus* largura da ponte.



Figuras 1 e 2 – Bailarino filmado de costas para a câmara (à esquerda); bailarinos virados para diferentes direções (à direita) ⁶

A performance foi filmada de dia e de noite, e a transição de um para outro momento ocorre por via de curtos *flashes* quase para nos dar a ideia de que tanto pode ser de dia como de noite. De noite, usam-se objetos adicionais que se somam aos figurinos: as máscaras. Existe uma alternância entre o ‘ter e não ter máscara’ e entre a ‘máscara intacta *versus* máscara amachucada’. Estes objetos funcionam como próteses dos corpos dos bailarinos que, consequentemente, moldam a proposta coreográfica, ao invocarem um distanciamento entre eles e quem os observa, anulando a individualidade e expressão pessoal de cada um. Estas máscaras, ao aparecerem só no final e relacionadas com a filmagem durante a noite, são pontes de lançamento para outros lugares, repletos de significado, mais obscuros e sombrios. Este amachucar de máscara, isto é, amachucar destas extensões dos corpos, é para mim um cancelamento total do que é obscuro, um desejo de se desprender dos estados negros e soturnos e, por essa razão, e porque os bailarinos se encontram numa ponte, uma reafirmação da ânsia de chegar a algum lado, que neste caso é atravessar por completo a ponte.

⁶ Todas as imagens presentes neste artigo foram retiradas do filme original, gentilmente cedidas por Henrique Pina. Mantêm a posição e a proporção originais.



Figuras 3 e 4 – Bailarinos filmados de dia sem máscara e de noite com máscara

Estes elementos que acrescem ao guarda-roupa e que vão surgindo ao longo de alguns segmentos do filme, por um lado sugerem texturas e cores novas, por outro enfatizam narrativas e contextos, tornando as diferentes partes do filme mais ou menos pictóricas, como é o caso de DAWN ou TAME, em que os figurinos encontram uma especificidade única, levando-nos a resistir ou confrontar “as ideias preconcebidas sobre estas coisas que fazem parte da nossa experiência do quotidiano” (Bunga et al. 2020, 150), mas que ali encontram uma outra vivência e expressão. Curiosamente, são objetos sempre relacionados com a cabeça: em VOID são máscaras; em DAWN são cabeças falsas; e em TAME os intérpretes têm sempre a cabeça coberta. Daqui concluo que uma das formas mais disruptivas de experienciar e habitar um lugar e a sua arquitetura é através da transformação do lugar de pensamento do corpo, que é a mente, a qual uma vez transformada impacta o comportamento e as ações nesse mesmo lugar, levando a que este seja consequentemente metamorfoseado como lugar em que se vive uma outra narrativa ou um outro contexto.

Neste caso, DAWN, sendo um dos segmentos mais pictóricos, é o segundo segmento do filme em que há a ocupação de um novo espaço; há um começo, um amanhecer naquele lugar e também estabelece uma boa ligação com o segmento anterior. Que vida nova é essa que começa ali? Esta peça coreográfica apropria-se da Piscina das Marés de Siza Vieira, e do espaço ao seu redor, e transforma-a numa espécie de recetáculo de inquietações e sugestões, de um voltar ao estado primitivo e animal para poder recomeçar. Confronta o popular e o erudito, numa coreografia experimental e concordante com o trabalho desenvolvido ao longo da carreira coreográfica de Vera Mantero. Percebo de imediato que a descrição do trabalho de Mantero por Bojana Kunst não poderia ser mais adequada a este contexto: “[...] o pensamento e a dança são inseparáveis. [...] o corpo é um meio [...] um ritmo, uma forma, uma linguagem” que se

relaciona com tantos outros meios e se traduz numa série de transformações, “um processo, uma vida” (Kunst 2024, 129).⁷

No início deste segmento os corpos transformam-se em seres de cabeças pitorescas, fazendo lembrar os cabeçudos carnavalescos, e comportam-se entre a ânsia de concretizar algo e o deslumbre pelo mar, havendo momentos de contemplação do oceano, numa pausa suspensa no tempo. Surge um pano têxtil com um esquema impregnado de conceitos ligados à arte, característica presente na estética de Vera Mantero: a necessidade de construir e repensar, à medida que se vão desconstruindo, conceitos que aparentam ser fixos e rígidos. Os cabeçudos aproximam-se primeiramente desse esquema, como se o quisessem dominar, apreender; mais tarde esse mesmo pano com o esquema transforma-se numa espécie de ninho, *habitat* para um ritual de vocalizações e movimentos animais. Ao longo desta parte, o próprio esquema, através da filmagem, adquire tamanhos diametralmente opostos: ou está muito perto, porventura confundindo-se com as rochas, ou está ao longe, minúsculo, parecendo fundir-se com o ambiente – através do recurso a um plano de escala muito geral – e assim ganhando vida ‘sozinho’ e demarcando uma linha que separa o mar da terra, como se de um horizonte invertido se tratasse, como se ao invés de céu e abertura existisse terra e dureza.

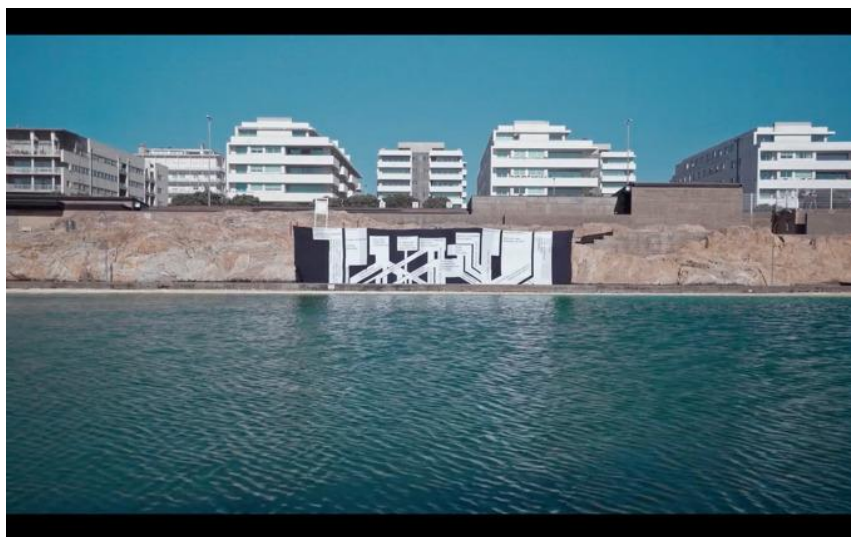


Figura 5 – Esquema captado num plano muito geral

Considero também que na Piscina das Marés de Siza Vieira, Vera Mantero e os restantes bailarinos são impactados pela divergência entre a rigidez minimal do betão e a impenhência fluida do oceano. O confronto rege este segmento fílmico, verificando-se não

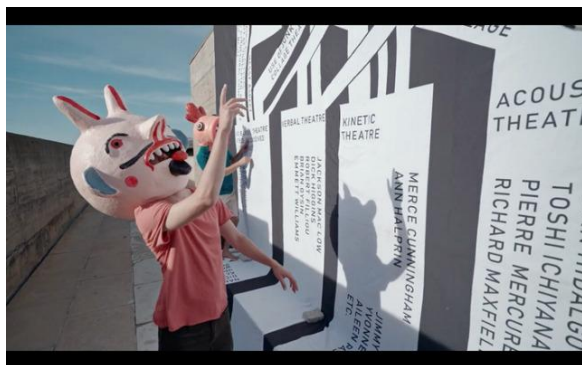
⁷ “Uma mulher que observa pacientemente o outro lado do mundo através de uma árvore. Do trabalho de uma bailarina-coreógrafa.” (2014, 113-131). In Godinho et al, *Vera Mantero – Matérias. Forças. Imaginário*.

apenas entre os diferentes elementos naturais, mas também entre o que é natural e o que é artificial. Observamo-lo, quer nas cabeças falsas em pausa, contrastando com o mar, logo no momento inicial; quer no recurso a seios proeminentes que os bailarinos colocam sobre o peito em posturas e gestos animais. Vera Mantero consegue, desta forma, absorver a plasticidade das matérias presentes em DAWN – mar, betão, tecido – e performatizá-las em simultâneo. A cabeça é biologicamente natural ao ser humano; no entanto, vejo três corpos humanos com cabeças falsas substituindo as verdadeiras. Também os peitos falsos são colocados no sítio dos naturais, e em contrapartida o movimento e a expressão vocal são contaminados pela carga animal.

DAWN invoca, pois, ao mesmo tempo, reminiscências populares e primárias, como os cabeçudos ou os ‘animais que urram’, e a crítica à postura intelectual que leva os bailarinos a lamberem literalmente as palavras de investigação. Acredito estar perante uma proposta coreográfica que continua o trabalho de pesquisa da coreógrafa Vera Mantero, a qual utiliza esquemas como tentativa de trabalhar os materiais (performers, espaço, tempo e público) através das “questões fundamentais e das fixações ou tendências” (Mantero citada por Ana Pais 2024, 35).⁸ Este gesto é fundamental para Mantero porque “cada obra sua é uma proposta de ação no mundo, radicada na sua forma de entrelaçar a arte e a vida, na qual o supérfluo, o ensimesmado, o artista isolado no mundo pura e simplesmente não têm lugar” (Pais in Godinho et al. 2024, 35). Esta peça coreográfica faz referência a essas questões, sendo ao mesmo tempo um conjunto de propostas segmentadas, aparentemente diferenciadas entre si, que um grupo de criaturas toma a decisão de realizar, despojado de qualquer interesse em manter uma narrativa concreta, mas sim em usá-las como ações e gestos performativos que provocam rutura e mudança de estados. Não só a presença do contraste entre os elementos água e terra permite acentuar estas diferenças, como a sensação de limbo, resultante do facto de existir uma piscina dentro do mar – que não é meramente oceano, mas também não está impedida de sofrer contaminação constante da água do mar – invoca um lugar ambíguo e uma postura de incerteza, de não controlo, de não querer obter respostas ou mesmo de não procurar saber,⁹ tudo característico do trabalho de Mantero.

⁸ Em Godinho et al, *Vera Mantero – Matérias. Forças. Imaginário*, 31-50.

⁹ Cf. João Santos Martins, in Godinho et al., *Compor Composto. Vera Mantero – Matérias. Forças. Imaginário*, 51-75.



Figuras 6 e 7 – Interação dos performers com o esquema (à esquerda);
“Animais que urram” e gestos animais (à direita)

Após DAWN surge BEAST, como uma afirmação de conquista, ocupação, ou uma pós-ocupação, que traz consigo luta e selvajaria, terminando com um perfeito encaixe que sugere uma simbiose dos bailarinos com a arquitetura. Os performers reclamam o Estádio de Souto Moura e os espetadores acompanham essa marcação de território, qual luta de claques, como se passassem a pertencer àquele grupo. É uma viagem atlética, em que o título do segmento ganha força – BEAST – e se refere não só à forma como se desenrola a coreografia/performance dos bailarinos, que é vigorosa e com bravura, mas também à própria obra de arquitetura, que é igualmente uma “besta” pela sua imponência de tamanho e quantidade de betão à vista. Nos estádios de futebol a desordem também está muitas vezes presente, sobrepondo-se ao próprio afeto pelo desporto.



Figura 8 – Performers a caminhar sobre o Estádio de Braga

No final deste segmento do filme ocorre uma reviravolta, com a entrada dos bailarinos no relvado. O meu olhar deixa de ser orientado pela cor cinza do estádio e a tela é praticamente toda ela invadida por verde. Os bailarinos chegam finalmente ao elemento mais natural, talvez onde sempre tenham querido chegar desde o início da peça coreográfica. Ao conquistarem a

relva verde, desejam integrar-se e fazer parte desse elemento. Fazendo uma analogia com DAWN, existe também em BEAST um processo de transformação das personagens, orientado pela sua presença e relação com a arquitetura. Também o objeto mais importante e conhecido dos estádios de futebol, a bola, se reafirma na presença de figuras de duas pernas, humanas, rasteiras e coloridas, que atravessam o relvado. A força do objeto ‘bola’ desdobra-se assim na força autêntica da expressão fundamental do desporto, da sua pureza de jogar em coletivo. Os bailarinos, despem-se e fazem referência a uma cena sexual com o próprio relvado, movimentando a zona pélvica na direção da relva. Este despojamento completo de tudo, para se fundirem com o campo de futebol, é para mim a tentativa de alcançar a simplicidade, num desejo animal de voltar a amar o desporto que os atraiu até àquele estádio, àquela besta do futebol.

O coreógrafo Victor Hugo Pontes diferencia a sonoridade deste segmento dos outros do mesmo filme até então,¹⁰ e coreografa pintando com movimento dançado os enquadramentos pré-definidos pelo realizador e pelo diretor de fotografia, como conta Henrique Pina.¹¹ A relação com a arquitetura passa primeiramente pela visão do realizador e do diretor de fotografia e só depois do coreógrafo, que a materializa com os corpos que dançam. Essa escolha deliberada de enquadramentos constrói a própria arquitetura do filme. Essa arquitetura manifesta-se na forma como cada coreografia é captada com um desenho de planos previamente pensado, que respeita a singularidade do espaço arquitetónico e da proposta coreográfica, mas também na forma como esses planos são posteriormente montados de modo a compor, de forma coesa, uma progressão rítmica e visual. Pina recorre ao uso de planos amplos e aéreos (captados por drone) para evidenciar a escala monumental dos edifícios, como acontece neste caso, em BEAST no Estádio Municipal de Braga mas também noutros segmentos do filme, e contrapõe esses momentos com planos fechados que captam detalhes do corpo em fricção com a matéria, como é bastante evidente em DUSK, filmado no Mudas, por exemplo.

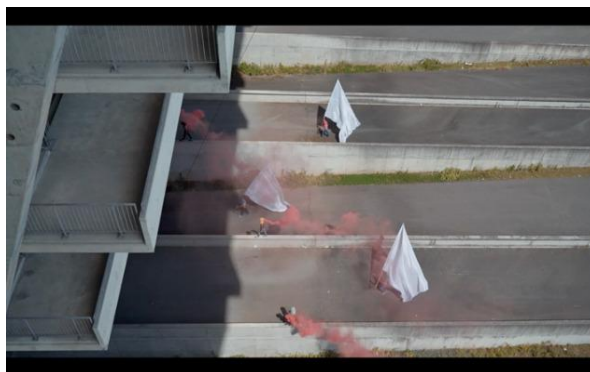
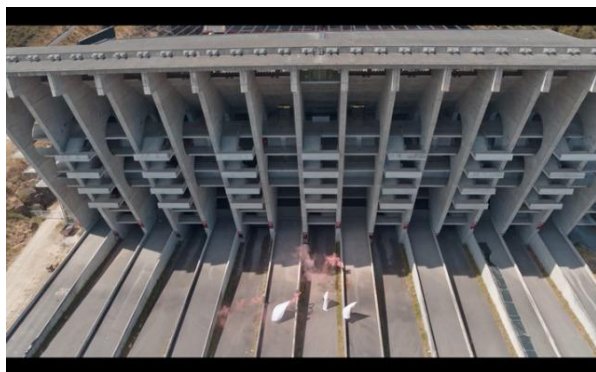
Durante a rodagem, foram tomadas decisões, como os ângulos de filmagem, o tempo de exposição ao gesto, mais ou menos luz natural no enquadramento, etc., para compor um vocabulário visual que já antecipava, em parte, o resultado final. Todo este processo, que se foi tornando cada vez mais pictórico e cenográfico, permitiu que a câmara se aproximasse do

¹⁰ Contrariamente a VOID e DAWN, em BEAST, a música original não foi composta por Ricardo Fialho, mas foram sim utilizadas duas músicas previamente conhecidas do coreógrafo: “Let bygones be bygones” e “Quest” de Joana Gama e Luís Fernandes.

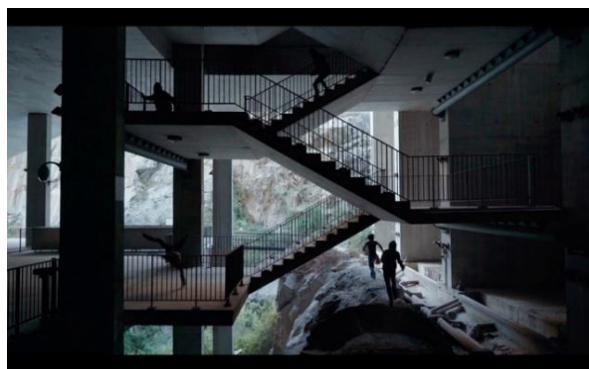
¹¹ Retirado de entrevista com Henrique Pina, realizador do filme, efetuada a 10 de dezembro de 2024 pela autora deste artigo.

resultado final de forma mais direta. Na pós-produção, esse material foi reorganizado numa sucessão de imagens que invoca uma dramaturgia única que só o cinema pode oferecer. Este trabalho de montagem, portanto, não apenas condensou a experiência do momento captado, mas reformulou-a, como se de uma partitura coreográfica se tratasse, criando uma nova espacialidade fílmica, uma ‘arquitetura de imagens’ atuando no tempo do filme e não no tempo da realidade.

Esta arquitetura que se vai performatizando, ao ser desenvolvida ao longo do tempo, permite que Henrique Pina experimente constantemente ‘dois’ estádios: aquele que o realizador sugere na rodagem, em que os bailarinos experimentam e são filmados, e o que existe na pós-produção, como resultado final do filme. Recordo uma questão colocada por Pallasmaa: “Como é que as imagens bidimensionais do cinema representam o mundo tridimensional e multissensorial?” (2011, 10, tradução minha).¹² Henrique Pina assume, em contexto de entrevista, que filmou *Body-Buildings* sempre como um objeto de ficção. “Se não soubéssemos o que ia acontecer, sabíamos sempre onde é que iria acontecer. Estávamos sempre lá para captar o momento”, acrescenta. Neste filme, enaltecem-se as características arquitetónicas das obras como personagens principais, assim como o seu contexto e enquadramento geográficos, topográficos e texturais. Os espaços arquitetónicos afirmam-se com uma presença forte, tal como a coreografia dançada pelos intérpretes. Os enquadramentos do Estádio escolhidos por Henrique Pina em *BEAST* são um exemplo bastante concreto, pois organizam e delimitam o próprio movimento dos bailarinos e imprimem a velocidade à cena, visto serem imagens ricas em sequências e linhas retas, que demarcam um ritmo arquitetónico único.



¹² “How the two-dimensional imagery of cinema represents the three-dimensional and multi-sensory world?”



Figuras 9, 10, 11 e 12 – Ritmo arquitetónico presente no Estádio de Braga.

Quando começamos a visualizar TAME, segmento em que impera a ordem, somos invadidos por uma sensação oposta à anteriormente descrita em BEAST. A rigidez, a organização e o mistério estão presentes desde os primeiros segundos deste segmento, quando as cortinas da sala do Arquipélago se abrem. Conseguimos logo aproximar-nos daquele mordomo, personagem enigmática, que tanto serve uma bebida como acompanha musicalmente uma diva em decadência que surge segundos mais à frente após o início do filme. A dupla de bailarinos e coreógrafos Jonas & Lander traz de volta à vida personagens já conhecidas do seu público: “Matilda Carlota”, que dá nome à ópera-performance homónima (2014), e o seu acompanhante musical / mordomo.

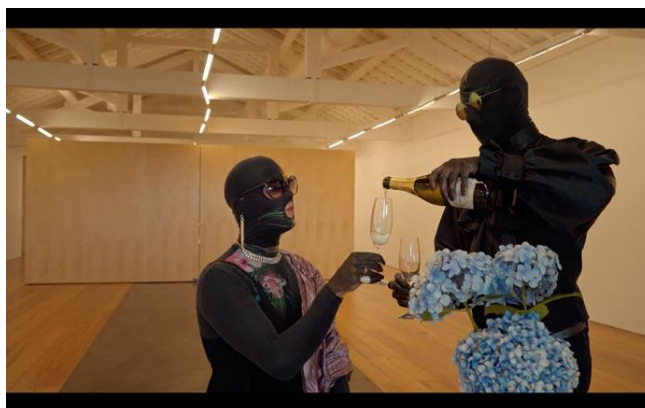
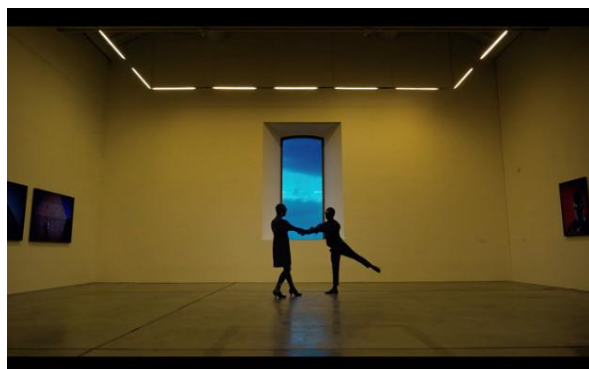
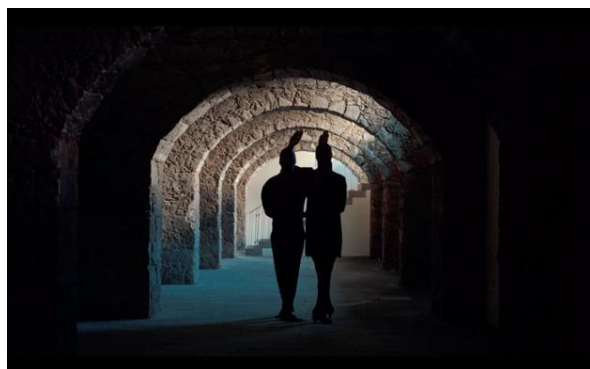


Figura 13 – Mordomo serve Matilda Carlota

O mordomo ora observa Matilda, ora a serve, ora dança com ela. Considero que em TAME, a força das duas personagens é de tal forma enigmática que nos talha a curiosidade e o desejo de descoberta, ficando mais difícil conseguirmos abstrair-nos dos detalhes coreográficos e atentar no espaço ao seu redor. No entanto, neste segmento acontece um fenómeno peculiar: o edifício é engolido pela sua narrativa; as personagens que o habitam levam-nos a crer, por momentos, que ele foi construído para ser habitado por aqueles dois seres. Todo o Arquipélago

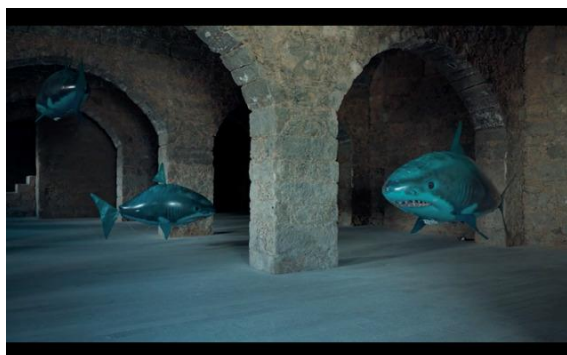
se transforma e o centro de artes torna-se sombrio, cómico e musical, características das duas personagens. A arquitetura adquire estas características e torna-se sombria, cómica e musical, adicionando concretamente mais funções àquele espaço.



Figuras 14 e 15 – Dueto dançado em espaços do Arquipélago

Desta forma, o duo Jonas & Lander abre-nos o horizonte para a criação de mais contextos ficcionais, fazendo atravessar a obra arquitetónica por uma narrativa *sui generis*. Ambas as personagens habitam o espaço, verificando-se um especial enfoque na relação entre as duas e nos seus movimentos de intimidade e cumplicidade. Tais momentos de paixão e afeto, de desconfiança, de submissão, compõem uma coreografia meticulosa e calculada ao milímetro, enfatizada pela música. Um outro *medium* atravessa, portanto, este segmento, dado que a música é tocada ao piano por Lander Patrick (tema “Astúrias”), e algumas vocalizações e sons são emitidos pelas personagens. A banda de som de TAME está viva em cena, tendo sido gravada ao vivo no decorrer das filmagens em vez de adicionada em pós-produção.

A arquitetura deste espaço é ampla e alta de mais para acolher apenas duas pessoas. Em contrapartida, a arquitetura do filme mostra isso mesmo, com enquadramentos em que se consegue perceber o contraste de tamanhos entre as personagens e os espaços, que são bastante amplos e vazios, e, portanto, passíveis de gerarem muito eco em qualquer som que seja produzido no seu interior. Os silêncios presentes no filme contrastam com os sons resultantes da coreografia e do piano e voz, tal como o tamanho daquele edifício gigantesco se opõe à sua posição numa pequena ilha no oceano Atlântico. Por exemplo, as caves do Arquipélago são invadidas por tubarões (balões insufláveis) que “nadam” com um aparente comportamento natural, como se de um oceanário ou até mesmo o próprio oceano se tratasse. Esse jogo performático de transformar o espaço pela introdução de objetos, torna o edifício Centro de Artes um local coreográfico em relação direta com o seu contexto geográfico, visto TAME ter sido gravado na ilha dos Açores.

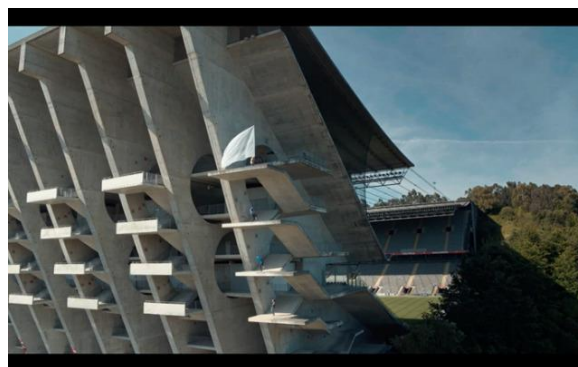


Figuras 16 e 17 – Dois momentos, de vários, em que se podem observar tubarões (de balão) a “nadar” num dos espaços do Arquipélago

Do mistério de TAME, saltamos para a escuridão no interior do Mudas – Museu de Arte Contemporânea da Madeira, também numa ilha portuguesa. Em DUSK, surge uma mulher identificada com um foco de luz e que, aparentemente, é influenciada pela claridade, sendo possuída por uma ânsia desenfreada de seguir essa luz. Chegada ao exterior do museu, fica suspensa no ar junto às paredes e entre corredores do edifício. Quando finalmente conquista o telhado, corre na direção do vasto oceano, seu destino e objetivo final e último enquadramento de DUSK. Parece-me que o facto desta parte do filme começar na escuridão e terminar na claridade, e também o facto de a coreografia ser praticamente toda realizada em suspensão, pode denotar um desejo por parte de Henrique Pina de desafiar a gravidade, dando ênfase à aparente sensação de liberdade que a bailarina demonstra. Concretamente, os planos da bailarina a dançar (ou mesmo a caminhar) na parede de betão, ao serem filmados em contrapicado, tendo o céu ostensivamente como pano de fundo, sustentam esta ideia. Assim, se em BEAST a arquitetura é coreográfica na forma como se aproxima da sucessão de movimentos a partir da sucessão de plataformas e paredes de betão, em DUSK também a arquitetura do Mudas, principalmente as suas paredes, se transformam no chão e no suporte da bailarina, que apesar de suspensão, se confronta com a dureza daquelas, igualmente em betão.

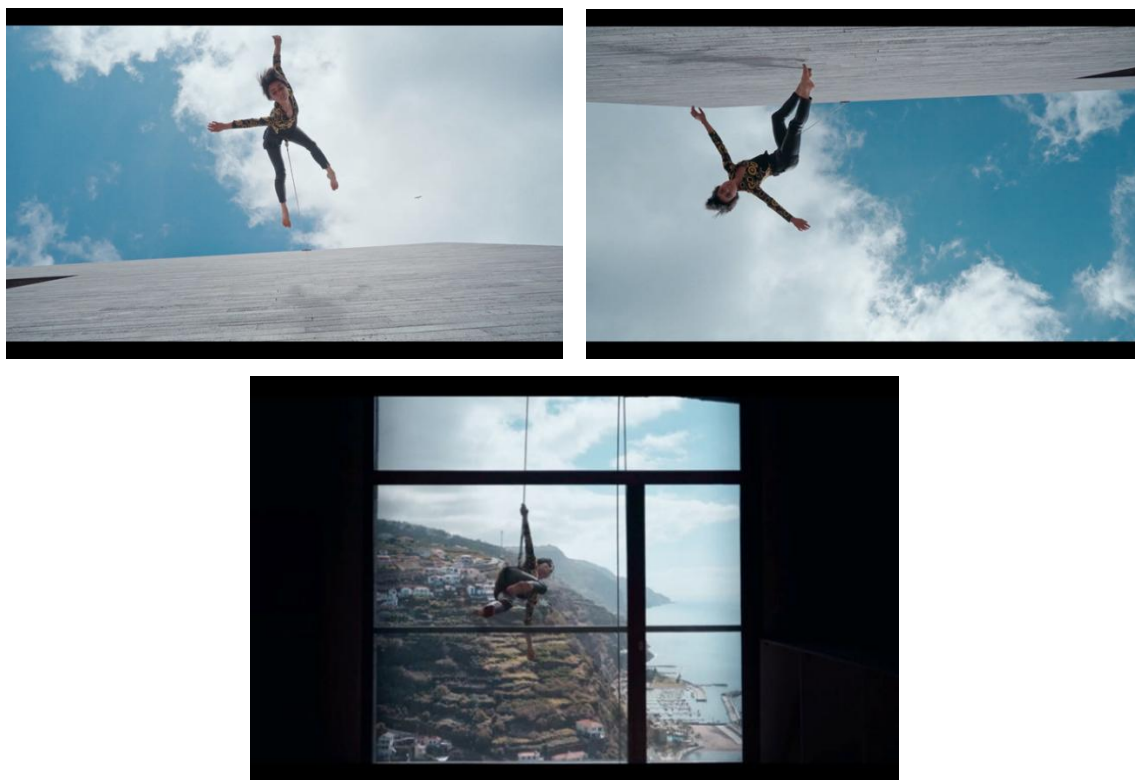


Figura 18 – Bailarina caminha na parede do Mudas em sentido ascendente, captada em contrapicado



| Figura 19 – Intérprete agita uma bandeira branca numa das plataformas laterais do Estádio (Braga)

O cinema de Henrique Pina, em *DUSK*, desafia as forças e os elementos envolventes: da gravidade à dureza e altura de uma parede de pedra à escuridão e à imensidão de um oceano. A bailarina confronta-se com a força arquitetónica do Mudas e atira-se a esse jogo do impossível: o de, submetida a uma força não controlável, como é a gravidade, e com a ajuda de um sistema de suporte de vida, que é o cabo que a sustenta, utilizar o movimento do corpo e a dança como força contrária à queda. A coreografia de *DUSK* é também um gesto arquitetónico porque as noções de escala, de peso, de plasticidade são manipuladas, entre a imponente, a força e a leveza, a liberdade e risco de queda, o abismo. Considero também que *DUSK* é o segmento de *Body-Buildings* em que essa afirmação do corpo como gesto arquitetónico acontece mais vincadamente, pois é onde o movimento se torna, de forma mais evidente, numa extensão do espaço construído. Mais do que simples ocupação, trata-se de uma relação simbiótica em que ambos os elementos – corpo e arquitetura – são mutuamente transformados pelo cinema. Essa transformação não é apenas estética, mas também sensorial, alterando a forma como se percebe o espaço e o que ele pode evocar, enquanto terreno fértil para o movimento.



Figuras 20, 21, 22 – Coreografia da bailarina numa simbiose com a arquitetura do Mudas

MEMORY, tal como o título indica, é um segmento do filme que está ligado à temporalidade. “Reestruturar e articular o tempo – reorganizar, acelerar, desacelerar,

interromper e reverter – são igualmente essenciais na expressão do cinema e da arquitetura” (Pallasmaa e Zambelli 2024, 57). Partindo das palavras destes autores, esta secção reestrutura a linha temporal de *Body-Buildings*. É não só o último segmento do filme, como a única parte a preto e branco do mesmo. Esta opção de Henrique Pina poderá ter vários motivos. Primeiro, apesar de ser impossível segregar a obra arquitetónica da sua função, ao longo de *Body-Buildings* a arquitetura vai adquirindo cada vez mais funções, havendo um incremento da sua natureza coreográfica e performativa. No entanto, de todas as secções do filme, esta é a única que me parece fazer uso do espaço como fator de inspiração criativa, coreográfica e performática, no sentido em que é a partir da função do edifício – a de acolher idosos ao longo dos seus dias, para que passem o seu tempo em convívio – que a ação se desenrola. Recordo que este segmento do filme foi filmado no Centro de Convívio Irene Aleixo, do arquiteto Aires Mateus, integrando utentes do próprio centro.

Em segundo lugar, destaco que o som nesta parte do filme também se altera, permitindo-nos observar melhor os gestos e os abraços e ouvir as vozes dos membros da própria comunidade,¹³ que vocalizam curtas, mas profundas, frases sobre as suas vidas. Por fim, mas talvez seja este o motivo mais evidente, a coreografia presente em MEMORY é dançada não só por uma bailarina, mas também pelos idosos, cujos movimentos transmitem individualmente – e confrontando de frente a câmara – uma história única e pessoal. É pela presença de cidadãos seniores no filme e pela invocação das suas histórias passadas, através dos gestos e das vozes gravadas, que se justifica a imagem a preto e branco, pois remete para um tempo passado.



Figuras 23 e 24 – Interação dos utentes do Centro de Convívio com a câmara

Assumo a presença da bailarina no filme como um veículo que percorre o tempo e a memória dos participantes, concentrando-se na vitalidade das vidas passadas destas pessoas e

¹³ Para além das vozes dos utentes do Centro, ouvem-se músicas adicionadas: “Body M”, de Noiserv, e “Sinhá Maria”, de René Bittencourt Costa, interpretada por Teresa Lopes da Silva.

projetando estas memórias num último solo, no interior vazio do Centro de Convívio Irene Aleixo, que encerra não só este segmento como todo o filme.



Figura 25 – Disposição do grupo todo na sala

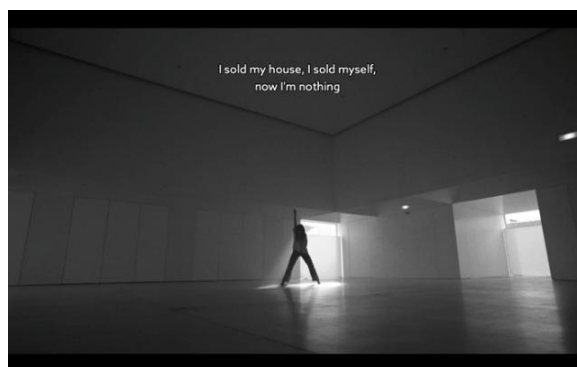


Figura 26 – O solo final da bailarina

| Concluir: abrir as vias respiratórias a um espaço fértil

One plus one plus one equals more than three.

*This oneness is precious.*¹⁴

A intermedialidade que permeia esta obra é mais do que uma simples ferramenta de experimentação; ela traduz-se numa força transformadora que procura redefinir a forma como se entende e experiencia o espaço e a arte, fazendo surgir narrativas, emoções, plasticidades e acima de tudo, possibilidades artísticas totalmente novas e que abrem caminho para diversas interpretações.

A todos os espaços arquitetónicos escolhidos para entrarem no filme é acrescentada uma outra função: a de dar lugar a um espaço coreográfico e performativo. A arquitetura é assim contagiada pela performatividade e afirma-se ela própria como coreográfica, pelo modo como se transforma, adiciona, retira, orienta e compõe, em conjunto com a dança, as dinâmicas espaciais e temporais presentes no filme. Tal como nos relembra Schröter (2011), quando um *medium* representa outro, não o contém como entidade isolada, mas recria-o dentro da lógica do *medium* que o representa — transformando-o no processo. No caso de *Body-Buildings*, a arquitetura é reorganizada pela câmara, pela montagem e pela relação com o corpo em movimento, deixando de ser apenas “construção” e passando a ser uma entidade performativa, pictórica e simbólica — uma arquitetura cinematografada e, portanto, transfigurada. Essa

¹⁴ Adaptação própria ao haiku de Camilo Rebelo em *Olim* (2020, 204).

representação transforma o quotidiano do espaço arquitetónico, dando-lhe uma nova ontologia dentro da linguagem do cinema.

Alves e Barata (2024) comparam o registo visual a uma coreografia entre uma naturalidade patente e a performance para a câmara, em que se englobam todos os movimentos, desde o mais ínfimo ao mais expansivo. Em *Body-Buildings*, precisamente, todos os movimentos, sejam eles corporais, coreográficos, arquitetónicos ou visuais, têm lugar. À luz da sua sensibilidade, ritmo e decisões técnicas, Henrique Pina realiza este filme ultrapassando os rótulos que podem muitas vezes estrangular uma obra, deixando-a sem respiração e permeabilidade, e convida a experienciar novas formas de visionar o filme, elevando a plasticidade, o contágio produtivo e a beleza cinematográfica.

| Referências

- Alves, Júlio e Hugo Barata. 2024. *FRAME[scapes], Para uma geocinética*. S/l: Stolen Books.
- Body-buildings*. 2023. Realizado por Henrique Pina. Moonway Films. [Filme]
- Burrows, Jonathan. 2022. *Writing dance*. Bruxelas e Oslo: Varamo Press.
- Bunga, Carlos, Iwona Blazwick, Nuno Faria, Inês Grosso e Antony Hudek. 2019. *The architecture of life: Environments, sculptures, paintings, drawings and films*. Barcelona: Polígrafa.
- Catarro, José Carlos Silva. 2015. “A ponte: o caso português”. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa no âmbito do Mestrado em Arquitetura.
- Gil, José. 2001. *Movimento total: O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Godinho, Ana, Bojana Kunst, Vera Mantero, Gil Mendo, Peter Pál Pélbart, Ana Pais, João dos Santos Martins e Daniel Tércio. 2024. *Vera Mantero – Matérias. Forças. Imaginário*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Leach, Neil. 1997. *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*. Londres: Routledge.
- “Matilda Carlota.” Jonas & Lander. <https://jonaslander.com/Matilda-Carlota>. Acedido a 17 de março de 2025.
- Pallasmaa, Juhani. 2011. *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto Publishing.
- . 2021. *Os olhos da pele. A arquitetura e os sentidos*. Tradução técnica de Alexandre Salvaterra. Lisboa: Bookman Editora.
- Pallasmaa, Juhani e Zambelli, Matteo. 2024. *Sementes. Ideias para pensar a Arquitetura*. Tradução de Alexandre Salvaterra. S/l: Bookman Editora.

Pina, Henrique. Entrevista efetuada por Alice Duarte em 2024.

Rajewsky, Irina O. 2005. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.” *Intermédialités*, vol. 6 (outono): 43–64. DOI : <https://doi.org/10.7202/1005505ar>. Acedido em 8 de Maio de 2025.

Rebelo, Camilo. 2010. *OLIM*. Porto: Cityscopio.

Schröter, Jens. 2011. “Discourses and Models of Intermediality.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, no. 3: n.p. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>. Acedido em 8 de Maio de 2025.