

O perfil do coreógrafo e a construção de uma identidade coreográfica: Um ensaio sobre Victor Hugo Pontes

The choreographer's profile and the construction of a choreographic identity: An essay on Victor Hugo Pontes

 Fernandes, João¹ | Xavier, Madalena²

 ⁽¹⁾ <https://orcid.org/0000-0002-9495-5814> | ⁽²⁾ <https://orcid.org/0000-0003-4713-6397>

^(1,2) Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Dança; Instituto de Etnomusicologia - Centro de estudos em música e dança (Pólo FMH), Portugal

⁽¹⁾ jfernandes@esd.ipl.pt | ⁽²⁾ mxavier@esd.ipl.pt

Resumo

Neste artigo, pretendemos explorar a diversidade e a pluralidade da dança teatral em Portugal no século XXI, destacando a transformação das linguagens coreográficas que acompanham o desenvolvimento da dança contemporânea. Neste sentido, identificamos três linhas orientadoras para definir a linguagem coreográfica de um criador: o perfil biográfico e os recursos coreográficos; as características dos intérpretes e as configurações coreográficas; e o universo temático e as ideias conceptuais. Através de uma breve análise do percurso do coreógrafo Victor Hugo Pontes, estabelece-se a possibilidade de construção de uma identidade coreográfica distinta, característica das suas obras, contribuindo para o património imaterial da dança em Portugal. O perfil biográfico de Victor Hugo Pontes é determinado pela sua formação multidisciplinar em artes plásticas e teatro, complementada por uma posterior formação em dança. As suas obras coreográficas, caracterizadas pela combinação de recursos da dança, teatro e música, utilizam cenografias complexas, movimentos expressivos e textos adaptados de obras literárias, criando uma linguagem própria, que se afirma como

singular e distintiva no panorama da dança contemporânea portuguesa. O intérprete contemporâneo assume um papel central na materialização da coreografia, selecionado pelas suas características e competências, sendo um contributo essencial para o desenvolvimento dos processos criativos. Victor Hugo Pontes elege intérpretes que contribuem para a realidade e os ideais temáticos das suas peças, utilizando grandes grupos heterogéneos e linguagens de movimento distintas. Esta abordagem valoriza a singularidade de cada corpo e a interação entre eles, procurando uma comunicação significativa com o público.

Palavras-chave

Criação Coreográfica Contemporânea; Identidade Coreográfica; Linguagem Coreográfica; Dança Teatral Portuguesa; Victor Hugo Pontes

Abstract

In this article, we aim to explore the diversity and plurality of theatrical dance in Portugal in the 21st century, highlighting the transformation of choreographic languages that parallel the evolution of contemporary dance. In this sense, we identify three guiding lines to define a creator's choreographic language: the biographical profile and choreographic resources; the performers' characteristics and choreographic configurations; and the thematic universe and conceptual ideas. Through a brief analysis of the career of choreographer Victor Hugo Pontes, we propose the possibility of constructing a distinctive choreographic identity that defines his works, contributing to the intangible heritage of dance in Portugal. Victor Hugo Pontes' biographical profile is shaped by his multidisciplinary training in visual arts and theater, in addition to his later training in dance. His choreographic works, characterized by the combination of elements from dance, theater, and music, use complex scenography, expressive movements, and text adapted from literary works, creating a distinctive and recognizable language in the Portuguese contemporary dance scene. The contemporary performer assumes a central role in the materialization of the choreography, chosen for their characteristics and skills, which are essential contribution to the development of creative processes. Victor Hugo Pontes selects performers who contribute to the reality and thematic ideals of his pieces, utilizing large heterogeneous groups and distinct movement languages. This perspective values the uniqueness of each body and their interactions, seeking meaningful communication with the audience.

Keywords

Contemporary Choreographic Creation; Choreographic Identity; Choreographic Language; Portuguese Theatrical Dance; Victor Hugo Pontes

01. Introdução

A dança teatral em Portugal no século XXI revela-se diversa e plural. A singularidade das propostas artísticas tem-se afirmado pelas diferentes linguagens coreográficas que servem os propósitos das obras de cada criador. Estas acompanharam, paralelamente e durante todo o século XX, a própria transformação da dança contemporânea, que, segundo Noisette (2015), se afirma plenamente a partir das novas conceções do coreógra-

fo americano Merce Cunningham. Os movimentos de rutura com os cânones tradicionais contribuíram para a afirmação de identidades artísticas que resultam, indubitavelmente, da individualidade dos percursos de cada coreógrafo. A Nova Dança Portuguesa, que surgiu no final dos anos 1980 e no início dos anos 1990, foi, provavelmente, o marco mais significativo em Portugal a ilustrar claramente esta rutura. Esta é caracterizada por

Fazenda (2012), como “um movimento que se definia, precisamente, pela ausência de um estilo dominante, prevalecendo a pluralidade de propostas, designadamente na utilização da composição dos materiais, e a individualidade das visões do mundo.” (p. 178). A autora identifica quatro razões para a categorização desta dança como “nova”. A primeira resulta da oposição dos “novos artistas” ao sistema formalizado de ideias, valores e significados presentes no *ballet* clássico; a segunda relaciona-se com uma nova conceção de corpo, designadamente pelo uso de métodos de treino físico que se aproximassem de forma mais adequada aos novos propósitos artísticos; a terceira centra-se na abrangência e diversificação na utilização de recursos, como o gesto, a narrativa, o texto, a voz e a construção de personagens; e a quarta sustenta-se no posicionamento crítico destes artistas em relação às estruturas artísticas, designadamente à organização hierárquica dos bailarinos, em particular, por nelas não existir um papel ativo do intérprete no processo de criação (Fazenda, 2012). Esta constatação é corroborada por Neto, Fernandes & Xavier (2020), que referem que, a “A criação coreográfica contemporânea se pauta pela diversidade de métodos e processos desenvolvidos pelos coreógrafos. Estes vão ao encontro de motivações pessoais e universos singulares dos próprios criadores.” (p. 199), conferindo-lhes uma identidade artística reconhecida pelos seus pares e aqueles que assistem às suas obras. Neste sentido, é possível afirmar que “As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. (...) A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença.” (Woodward, 2000, pp. 39-40). Considera-se, assim, que a identidade coreográfica de um criador é definida pelo que aqui identificamos como linguagem coreográfica. A propósito do termo linguagem, é de realçar que o mesmo tem sido direcionado, em vários casos, para o encadeamento ou a caracterização do elemento primordial da dança, designadamente, o movimento. Fazenda (2012) define “o termo ‘linguagem’ quando os praticantes de dança o utilizam para se referir aos movimentos que eles articulam a fim de exprimir formas de pensar e de sentir para comunicar” (p. 80). Ainda neste sentido, e face

às imprecisões que a autora reconhece na utilização de ‘linguagem’, opta por usar “o conceito de ‘estilo’ para me referir à dimensão distintiva de um sistema de movimentos.” (p. 80). Deste, realça um conjunto de propriedades visuais e cinestésicas distintivas, designadamente: “os aspetos qualitativos do movimento”, “as partes do corpo envolvidas no movimento”, “a forma como o corpo usa o espaço” e também “o tempo em que o movimento é realizado e o seu ritmo” (Fazenda, 2012, pp. 80-81). Aqui, centramo-nos, como referimos anteriormente, no contexto da análise do movimento e, portanto, definimo-la como linguagem de movimento. Ao olhar para a obra coreográfica como um todo, é possível afirmar que a articulação entre os vários elementos constitutivos do espetáculo, para além do vocabulário e da linguagem do movimento utilizadas, são também as características dos recursos humanos, os ambientes cénicos criados e a forma como são compostos e combinados numa coreografia, que poderão constituir uma unidade designada por linguagem coreográfica. A este propósito, Gasparini & Katz (2013), referem que:

A linguagem artística é sempre formada por muitos símbolos. Nela, uma cor, o silêncio, um figurino, um objeto, não estão sendo usados do mesmo modo como eles existem na vida cotidiana. Na arte, estão em uma função simbólica, isto é, estão representando algo. (p. 58)

Esta linguagem coreográfica configura-se como aquilo que é reconhecível aquando da produção criativa de um determinado criador, mesmo que as suas obras possam diferir entre si. O reconhecimento de um determinado autor está intimamente relacionado com uma identidade que foi sendo criada ao longo do seu percurso e, por consequência, com a utilização de diferentes códigos e símbolos específicos nas suas obras. O percurso de cada criador é definido não só pela sua afirmação enquanto artista, mas também pelo conjunto de outras experiências acumuladas em diferentes âmbitos e, possivelmente, em várias áreas de intervenção. Ao olhar para a singularidade de cada autor, é possível identificar recor-

rências e tendências. Como será definido posteriormente, estas poderão constituir uma identidade coreográfica no modo como o criador materializa as suas obras. A forma como este olha para o mundo é sintomática de como convoca e utiliza os recursos disponíveis, que, depois, serão unificados numa proposta coreográfica particular. Reconhece-se que a experiência acumulada de cada coreógrafo o influencia na forma como comunica através das suas obras. Esta questão também é visível e descrita pela coreógrafa Sofia Dias, nos trabalhos que realiza em cocriação com Vítor Roriz. Os artistas fizeram, em especial, essa auto sistematização de recorrências e tendências no seu trabalho enquanto coreógrafos para a criação de um conjunto de performances, em 2016, para o Alkantara [Festival], onde quiseram

fazer uma espécie de retrospectiva (...) olhar para trás e ver quais eram os elementos do nosso processo criativo que estavam sempre presentes, que eram transversais a todos os trabalhos. Decidimos fazer um exercício de composição desses materiais, então decidimos fazer uma performance sobre a relação com os objetos, do corpo e objetos; uma da relação da escrita, escrita no espaço; outra improvisação de texto, por isso como é que o texto surge no nosso processo e a quarta foi uma espécie de reinterpretação ou re- adaptação de alguns elementos de um espetáculo nosso. Foi uma forma de olhar um bocadinho para o nosso trabalho. (Gomes & Antunes, 2017b, 04:39)

Há, assim, portanto, um conjunto de elementos ou ações na criação coreográfica que podem ser transversais a várias obras e que conferem a identidade artística a cada criador, mesmo que se considere que possam existir outros diferentes e exclusivos de uma determinada obra produzida. Porém, também é preciso ressaltar que não são apenas as suas experiências formativas, os métodos e processos de criação, a respetiva materialização das obras e os recursos utilizados na performance que constroem a identidade artística de cada criador. As suas visões ou perspetivas pessoais sobre o mundo também mobilizam o seu discurso artístico. Neste sen-

tido, identificamos três pontos que podem constituir um conjunto de linhas orientadoras, permitindo-nos definir a linguagem coreográfica de um determinado criador, a saber:

- a) O perfil biográfico e os recursos coreográficos;
- b) As características dos intérpretes e as configurações coreográficas; e
- c) O universo temático e as ideias conceptuais.

Dessa forma, faremos este exercício de reflexão a partir do percurso do coreógrafo português Victor Hugo Pontes. Através da análise de algumas das suas obras em articulação com o seu discurso, poderá ser possível identificar o que se torna distintivo nos trabalhos coreográficos de Victor Hugo Pontes e, portanto, constituir a sua identidade coreográfica, por meio da sua linguagem coreográfica. O coreógrafo, radicado no Porto, detém vinte anos de percurso profissional, o que nos garante alguma distância, mas também eventuais comparações, tornando possível uma análise dos modos como procura fazer-ver a obra coreográfica. A singularidade do seu percurso, as características das suas obras e o modo como as materializa, dando-lhes significados pautados pela forma como reflete o mundo, conferem-lhe uma identidade cultural que se inscreve no património imaterial da dança em Portugal.

02. O perfil biográfico e os recursos coreográficos

Xavier (2017b) definiu vários elementos caracterizadores do perfil do coreógrafo contemporâneo. No que respeita à formação, definiu três vertentes: “formação em dança – criação”; “formação em dança – interpretação” e “formação não específica – outras”. Relativamente à primeira vertente, “foi referida como sendo um contributo essencial para o percurso dos coreógrafos num formato de eventos pontuais e em estreita relação com coreógrafos no ativo, mas também em formações de longa duração” (p. 136), realizadas em instituição de ensino superior nacionais e estrangeiras, além de outros promovidos por estruturas artístico-educativas. Já na segunda vertente, é destacado que “a diversidade de

técnicas de dança e a abrangência das matérias, como o repertório, a disciplinas de índole criativa e as disciplinas teóricas, como pilares da sua formação” (Xavier, 2017b, p. 136), mas também que “a sua atividade enquanto intérprete profissional se revelou determinante para a sua formação enquanto coreógrafo, pela diversidade de métodos e modos de operar que experienciaram” (p. 136). A última das vertentes revela a porosidade da área artística da dança, abrindo-se ao cruzamento disciplinar e convocando matérias e materiais de outros saberes artísticos. A este propósito, na análise realizada por Xavier (2017b), foram destacadas como áreas importantes na formação dos criadores “o teatro, a performance art, o site-specific, outras artes envolvendo o corpo, como as artes marciais, mas também a escrita criativa e a escrita de argumento cinematográfico” (p. 136). É o conjunto destas experiências que também vai definir o modo como os coreógrafos expõem as suas ideias e constroem o seu lugar enquanto agentes de comunicação, a partir das suas obras. Em Portugal, os percursos mais comuns evoluem de experiências que resultam de uma formação inicial em dança para um percurso profissional enquanto intérprete e, finalmente, a afirmação enquanto criador. Exemplos disso são Clara Andermatt, Olga Roriz, Tânia Carvalho, Marco da Silva Ferreira, António M Cabrita e São Castro. Contudo, podem existir outros exemplos em Portugal que rompem com a convencionalidade deste tipo de percursos centrados maioritariamente na área da dança, independentemente de, em algum momento, terem estado ligados a outras áreas.

O perfil biográfico do criador pode ajudar a clarificar os seus modos de operar, mas também as suas escolhas, que constituirão a sua identidade artística. Para Victor Hugo Pontes, o mais importante é o reconhecimento pelos pares e pelo público e não tanto ser o conhecido. A este propósito, ele afirma que:

[Quando] Eu já reconheço isto [refere-se a um trabalho coreográfico], eu consigo identificar de quem é isto. É ter uma identidade e para mim é muito forte as pessoas olharem para um espetáculo meu, ou olhar para uma imagem de um espetáculo meu e reco-

nhecerem e dizerem: “isto é, Victor Hugo Pontes, e eu sei o que é que é isto”. Quando isso existe, já existe uma maturidade artística, portanto, nunca ninguém vai reconhecer uma coisa quando só se fez uma. (Almeida, 2021, 25:58)

A rutura com determinadas convenções da dança pode advir, naturalmente, das oposições nos percursos individuais de cada criador. Estes elementos, construídos no início das suas formações, podem não responder adequadamente à maneira como consideram ser a melhor forma de se expressarem. Ao olharmos para os percursos dos pioneiros da dança moderna e contemporânea norte-americana, como de Doris Humphrey, José Limón, Martha Graham ou Merce Cunningham, é possível constatar isso (Noisette, 2015). Fernandes (2018) acompanha essa lógica, referindo que existem vários criadores portugueses, atuantes no tecido artístico profissional, que se distanciam das suas formações iniciais em dança. Exemplos disso são os que provêm de sistemas educativos formais, como a Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional (EADCN) ou a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal (ADCS), que promovem uma formação profundamente vinculada ao trabalho técnico e artístico do corpo, a partir de técnicas formais (como as técnicas de dança clássica ou as técnicas de dança moderna). Porém, na atualidade, na sua ação enquanto coreógrafos, não recorrem nem a esses códigos enquanto vocabulário e linguagem de movimento, nem aos padrões artísticos a elas associadas, em termos da estética das suas obras. Identifica, a este propósito, vários exemplos, como:

Se existem intérpretes-criadores como Sofia Dias ou Luís Guerra (formados pela EADCN) que agarram no dom da palavra, na teatralidade e no poder do gesto como ferramenta multidisciplinar de comunicação, por outro, Rita Spider e Hugo Marmelada (formados pela ADCS) utilizam o seu background das danças urbanas como linguagem capaz de ser impressa nos domínios da arte contemporânea. (Fernandes, 2018, p. 107)

É certo que todos os criadores identificados tiveram, ao longo do seu percurso, uma variedade de experiências que lhes conferiram um conjunto de competências que lhes permite, atualmente, utilizar diferentes recursos para a construção dos seus objetos artísticos. Não é, exclusivamente, a formação inicial, mas também não são necessariamente experiências pontuais que conferem a vontade de expressão de diferentes ideias. Será assim, o conjunto de vivências, a par com a sua experimentação prática, que leva cada criador a encontrar o modo de se expressar através da coreografia. Inevitavelmente, a incorporação dessas vivências perpassa o propósito definido para cada obra, tal como referem Defrantz & Rothfield (2016), quando afirmam que:

The identity of choreography may bear a certain likeness to the identity of the script. But dance has its own embodied history and provenance, a temporal flow which is found in the transmission of knowledge and kinaesthetic heritage from body to body." (p.26).

E assim, Victor Hugo Pontes é também um exemplo de rutura que se inscreve historicamente, na abrangência da formação em dança em Portugal:

A ideia de uma formação baseada nas técnicas formais e codificadas que foi, durante muitos anos, o fator mais importante na formação de bailarinos/intérpretes, começa a adquirir e adicionar outras valências não só das áreas da dança, mas também de outras que possam contribuir para ampliar os conceitos contemporâneos de movimento. (Fernandes & Garcia, 2015, p. 56)

Neste sentido, Victor Hugo Pontes enquadra-se nos percursos formativos da contemporaneidade, que não se centram numa standardização linear de um percurso exclusivo na área da dança. Como ele próprio afirma, no início da sua carreira, não sabia exatamente o que queria ser, apenas "Sabia que queria estar ligado às artes." (Coffeepast, 2020, 3:36). Como referido anteriormente, é comum que a afirmação do coreógrafo resulte de um tra-

jeto que passa pela formação inicial em dança, seguido de uma experiência enquanto intérprete. Assim, especula-se que a flutuação neste percurso formativo possa ter contribuído, no início da sua carreira, para a sua insegurança em afirmar que as suas peças poderiam ser enquadradas na área da dança: "eu não me sentia capaz como coreógrafo. Era capaz de me intitular que era coreógrafo, porque estava na dança. Depois os meus objetos ou aquilo que eu construo, as pessoas começam a intitular: 'É o coreógrafo, é um objeto de dança a ser programado no contexto de dança.'. E penso: 'realmente, isto é dança'" (Alves, 2022, 38:33). Portanto, foi necessário existir um reconhecimento exterior, possivelmente dos pares, para que Victor Hugo Pontes se intitulasse como coreógrafo. Aliás, é o próprio que afirma que "Eu não fui amor à primeira vista." (TEDxTalks, 2020, 11:57). Talvez por isso, o final da primeira década do seu trabalho tenha estado centrado no movimento. Exemplos disso são as peças *Ballet Story* (2012), *Zoo* (2013) e *Fall* (2014).

As diferentes experiências vivenciadas conferem a Victor Hugo Pontes um conjunto de competências diversificadas em diferentes áreas artísticas, e que também são, inequivocamente, refletidas nas obras que cria, como será apresentado mais adiante. Victor Hugo Pontes é um caso singular, o que se reflete também nas obras que produz. O coreógrafo português teve um percurso académico ligado às artes, tendo-se formado em Artes Plásticas – Pintura – pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto e, em paralelo, realizado o Curso Profissional de Teatro do Balletatro Escola Profissional. Posteriormente, passou pelo Fórum Dança e pela École de Maîtres (Pontes, 2024b). As experiências de formação que o coreógrafo realizou promoveram alguma densidade na abordagem às diferentes áreas artísticas que domina, como pintura, fotografia, cinema, teatro e dança. A dificuldade de se assumir como um profissional de uma única e determinada área é algo que, desde logo, se percebe pela sua "negação" em escolher apenas uma área aquando da entrada no ensino superior. O seu perfil multidisciplinar é algo que ainda hoje é difícil de catalogar, tal como o próprio afirma:

Os meus espetáculos caracterizam-se sempre por habitarem um limbo entre a dança, o teatro, a música. Tudo faz parte do espetáculo, acho que é um teatro de emoções acima de tudo, em que as palavras são importantes, mas o gesto, a coreografia, toda a ação que está em volta também nos leva, a nós, espetadores, a acreditar mais naquilo que estamos a viver. (Teatro Nacional São João, 2021, 03:26)

Em entrevista, em 2021, à Rádio Universitária de Coimbra, sobre a peça *Drama* (2019), a jornalista, ao apresentá-lo, interroga: “Encenador, coreógrafo, está correto dizer assim?”, e Victor Hugo Pontes responde: “Neste caso em específico, deste espetáculo sim.” (Almeida, 2021, 00:02). Já em *Coffeepast* (2020) refere que “(...) às vezes nem sei muito bem a que é que pertença, ou melhor, pertença às artes performativas.” (5:26). O vasto percurso do coreógrafo não se centra unicamente nas peças que produz, mas também inclui um conjunto de outros projetos, nos quais ele pode assumir-se tanto como encenador quanto como coreógrafo. Com a integração de diferentes recursos, parece ser difícil escolher a função a ser assumida. No caso específico de *Drama* (2019), o coreógrafo refere que:

É um espetáculo de dança contemporânea (...) que tem como ponto de partida uma peça teatral, portanto o ponto de partida é um texto teatral (...) *Seis personagens à procura de um autor* de Luigi Pirandello. O que eu faço é quase uma adaptação deste texto ou uma tradução deste texto para uma linguagem extremamente física, em que não existem palavras, portanto ficam só as ações, os gestos, as emoções. Existem as personagens da trama (...), mas que depois ficam muito mais abstratas, porque a partir do momento que as palavras são retiradas, tudo aquilo que é feito em cena, fica tudo mais abstrato e deixa um espaço maior ao observador. (Almeida, 2021, 00:31)

Este tipo de trabalho referido pelo coreógrafo insere-se num projeto de pesquisa que começou a desenvolver aquando da criação de *Se alguma vez precisares da mi-*

nha vida, vem e toma-a (2016). Este projeto procurava ser “(...) uma transcrição da linguagem teatral para a linguagem coreográfica. Portanto, como se faz esta transposição ou esta tradução das palavras para o corpo?” (Almeida, 2021, 06:10). Já em 2014, em entrevista a Xavier (2017a), referia:

Tenho muita dificuldade em introduzir a voz nos meus espetáculos de dança contemporânea. (...) Para mim o corpo e a voz estão completamente ligados, mas depois tenho muita dificuldade em aceitar a passagem do físico para o verbal. (...) Já tentei usar a voz em muitos projetos e depois acabei sempre por encontrar outras formas, por exemplo, (em *Fuga Sem Fim*), projetando o texto em vídeo e usando apenas alguns sons que os intérpretes verbalizavam (uma coisa entre o som e a palavra), não sendo perceptível o texto ou a palavra.” (p. 200)

Porém, em Alves (2022) reconhece que “desde 2017, aí há um cruzamento maior com as palavras e volto outra vez ao texto, seja ele dito, seja ele presente, projetado, como é o caso de *Três Irmãos*, mas em que as palavras voltam a fazer sentido. Mas há ali uma fase em que eu retiro completamente e foco-me mesmo na ação física dos corpos, no espetáculo *Zoo*, no espetáculo *Ballet Story*, em que as palavras não estão presentes.” (40:55). Apesar dessa “dificuldade” ou “necessidade”, há um conjunto de obras em que Victor Hugo Pontes usa a palavra ou convoca o texto como elemento central da dramaturgia. Exemplos disso são: *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a* (2016), que parte de *A Gaivota* (1896) de Anton Tchekhov; *Margem* (2018), que parte de *Capitães da Areia* (1937) de Jorge Amado; *Drama* (2019), que parte de *Seis personagens à procura de um autor* (1921) de Luigi Pirandello; e *Porque é Infinito* (2021) que parte de *Romeu e Julieta* (1591) de William Shakespeare. Apesar de:

Hoje, um espetador não estranhará que um bailarino recorra à palavra e a gestos do quotidiano para se exprimir e comunicar em palco. Se atualmente este

é um procedimento artístico considerado natural, é porque Pina Bausch nos fez vê-lo dessa maneira. (Fazenda, 2018, p. 172),

tradicionalmente, em dança, o veículo principal é o movimento. Contudo, na atualidade, recorrer a elementos que não têm origem diretamente na dança não a torna “menos dança”. Na contemporaneidade, existe uma porosidade entre diferentes expressões artísticas, que se traduz na apropriação de um conjunto de vários elementos oriundos de uma determinada área:

Reflexo desta pluralidade de perspectivas, a dança contemporânea é caracterizada por ser um lugar que proporciona a contaminação de linguagens, conceitos e formas de pensar a criação, lugar onde o coreógrafo, autor de uma linguagem própria, definirá o seu percurso e posicionamento num contexto que não se esgota em princípios, regras ou imposições estéticas demasiado rígidas, e cuja intervenção pode ser multidisciplinar. (Fernandes & Xavier, 2019, p. 124)

Além do referido anteriormente, e ainda que no mesmo contexto, é possível aferir que a presença do texto se manifesta nas suas mais variadas configurações. Por um lado, em *Margem* (2018) e em *Porque é Infinito* (2021), a palavra dita é convocada através do discurso entre os intérpretes; por outro, em *Três Irmãos* (2020), a palavra é escrita pelos intérpretes e também projetada em vídeo. O texto e a palavra, independentemente da forma como são apresentados ou utilizados, constituem um recurso importante para Victor Hugo Pontes. Assim, esta tendência pode ser considerada uma característica recorrente na obra do coreógrafo português.

Há também um conjunto de outros elementos que compõem o espetáculo e que se tornam importantes para a sua leitura. Entre eles, destacam-se o vídeo, o cenário, os figurinos e os ambientes sonoros, que, segundo Fazenda (2012), devem “ser considerados na descrição, análise e na interpretação sempre que o seu contributo é considerado fundamental para a criação do sentido ou para a eficácia do evento no seu conjunto.” (p. 92).

As obras de Victor Hugo Pontes são também distintas neste âmbito, tal como afirma Varanda (2020), ao destacar que “destreza e perspicácia em conciliar disciplinas que já antes distinguiu este artista e os seus colaboradores: a luz é eficazmente cenográfica, a cenografia é habilmente dramatúrgica, a sonoridade é tridimensional e os figurinos discretos são expressivos” (p. 66).

Os outros elementos do espetáculo, tal como definidos por Fazenda (2012), integram, no nosso entender, a linguagem coreográfica, pois completam e se relacionam com a construção de um ambiente considerado o mais adequado para interpretar cada peça. Como afirmam Trastoy & Zayas de Lima (2006), “Esto significa que el vestuario, las luces, el maquillaje, la música, los sonidos, entre otros, son sistemas expresivos que no necesariamente constituyen códigos (...)” (p. 17), e que “(...) cada espectáculo propone su propia codificación de los sistemas expresivos com los que opera (p. 25). Ainda que Victor Hugo Pontes colabore com um conjunto de outros artistas para a conceção do ambiente musical, luminotécnico e cenográfico, a sua sensibilidade para estes elementos, também advém das suas experiências anteriores.

A este propósito, é relevante destacar a marcante presença da cenografia nas peças de Victor Hugo Pontes. A utilização recorrente deste elemento nas suas criações deve-se, certamente, às experiências formativas e profissionais acumuladas ao longo do seu percurso. Esta constatação é evidente no seu discurso, quando afirma: “(...) em 2004 (...) quando começo a trabalhar com os Clã, começo a trabalhar com eles como cenógrafo [no espetáculo *Rosa Carne*], porque como tinha acabado as Belas-Artes [Licenciatura], ainda estava num período de muita indecisão, do que é que eu era? Era artista plástico, fazia figurinos, fazia cenografia (...)” (Rocha, 2023, 45:34). Apesar disso, talvez o que mais o distinga seja a utilização de um espaço cénico irregular, designadamente, com destaque para o uso de grandes plataformas que ocupam toda a área cénica e desafiam a gravidade dos intérpretes, devido aos acentuados desníveis, como se constata em *Ballet Story* (2012), *Zoo* (2013) e *Fall* (2014). Adicionalmente, a composição do espaço cénico “não

está limitada à substituição de um original: ela é também um elemento narrativo, um auxiliar que permite situar espacial e temporalmente o tema abordado por um texto teatral” (Rossini, 2012, p.158), como se verifica em *Três Irmãos* (2020) e *Porque é Infinito* (2021). Porém, o espaço cénico também é frequentemente enriquecido por objetos que o compõem, conferindo-lhe um ambiente singular. Curiosamente, alguns elementos cenográficos já foram, em certos casos, “reaproveitados” ou novamente convocados. Destaca-se, a título de exemplo, uma parte de uma estrutura cenográfica – uma palmeira de grandes dimensões construída em madeira – que integrou o espetáculo *Zoo* (2013) e, mais tarde é reutilizada em *Margem* (2018); ou a utilização de um carro em cena, em *Fuga sem fim* (2011) e, depois, em *Madrugada* (2019), esta última criada para a Companhia Nacional de Bailado. Não parece haver um propósito artístico unificado ao convocar os mesmos elementos cenográficos em mais do que uma obra. Estes surgem, certamente, porque em cada uma das peças são fundamentais para completar a cena e conferir-lhe uma interpretação, mesmo que não procurem objetivar, hipoteticamente, uma realidade. Assim,

A cenografia, como componente dramaturgic da cena, como dispositivo legitimado pelo “objetivismo realista”, pesquisa o real como forma de conhecimento e como pensamento, não como um contexto formal que impulsiona uma narrativa, ainda que se trate de uma que eventualmente procure o despontar do real. (Franqueira, 2022, p. 12)

Constata-se, desta forma, que a composição do espaço cénico, seja através da utilização da cenografia ou de objetos, constitui também um elemento distintivo do trabalho de Victor Hugo Pontes, presente na maioria das suas obras. É claro que a composição no espaço cénico (cenários e objetos) no contexto do espetáculo de teatro é tradicionalmente mais comum. Na dança, a necessidade de expansão do movimento e a sua deslocação pelo espaço tendem a limitar a utilização de elementos cenográficos ao mínimo indispensável. Por oposição, Victor

Hugo Pontes, na maior parte das suas peças, desafia os seus intérpretes a coabitarem num espaço cénico, tendencialmente preenchido. É certo que existe um conjunto de outros coreógrafos que o fazem, mas geralmente de forma circunscrita a determinadas peças, não lhes conferindo constância na utilização. Provavelmente, Victor Hugo Pontes transpõe as suas experiências no contexto teatral para o contexto da dança, compondo o espaço como uma prioridade. Considera, assim, este como um dos elementos importantes para a criação e interpretação de cada peça: “O espaço provavelmente não está lá no primeiro dia de ensaio, mas aparece antes de todos os elementos. (...) Depois de termos o espaço, vamos trabalhar em cima dessa ideia.” (Xavier, 2017a, p. 199).

Estas são apenas algumas das características identificadas no contexto específico de algumas obras coreográficas. Portanto, não se podem circunscrever exclusivamente a estas, pois somente uma análise mais profunda dos modos de fazer e fazer-ver a obra coreográfica possibilitaria afirmar as tendências e recorrências no trabalho de um coreógrafo. Contudo, neste caso particular de Victor Hugo Pontes, o teatro trouxe-lhe o afeto pela palavra e pelo texto, as belas-artes cultivaram o seu olhar atento ao espaço e aos elementos que o compõem, e a dança ofereceu-lhe o movimento expressivo, um elemento importante para consolidar o seu discurso enquanto coreógrafo. Em suma, a singularidade dos seus percursos formativos e profissionais pode contribuir para a sua assinatura coreográfica. Neste sentido, o coreógrafo afirma:

Eu faço isto porque gosto e porque gosto de comunicar e eu uso a linguagem do movimento, da dança, para comunicar, uso a coreografia, uso as palavras, uso a luz, uso o espaço para transmitir uma ideia e o desafio, se posso dizer que existe, é articular estas áreas todas para chegar a cada espetador. (Gomes & Antunes, 2017a, 57:40)

03. As características dos intérpretes e as configurações coreográficas

O corpo do intérprete pode ser instrumento, agente

e objeto na obra coreográfica (Fazenda, 2012), ocupando um lugar central na sua materialização. Certamente, a escolha do intérprete, que atua como interlocutor da “mensagem” do coreógrafo, é influenciada por diversas características. Estas podem relacionar-se com o tipo de participação e intervenção nos processos de criação, bem como com as competências que o intérprete detém, seja no domínio do corpo, seja em outros domínios que possam servir como motor para a criação ou recurso a ser utilizado na materialização da obra. Este agente:

A partir do momento que o interpreta, está a acrescentar uma camada, está a acrescentar o seu lado, a sua visão, o seu ponto de vista, em cima ou perante aquela situação ou questão, seja uma frase de movimento, seja um quadro”. (Galhós, 2020, p. 37)

Contudo, neste contexto, importa pensar a partir da obra já materializada (e não apenas do seu processo), concentrando-se nas características que podem ser identificadas e associadas à singularidade de cada sujeito. A este propósito, Victor Hugo Pontes afirmou “quando quero trabalhar com adolescentes, portanto, eu vou buscar adolescentes, quando quero trabalhar com pessoas mais velhas vou buscar pessoas mais velhas. Portanto, não trabalho no lado da ficção ou a representação. (...) Eu tento encontrar pessoas que se encaixem naquilo que eu quero. (...) Eu fui tentando encontrar pessoas que servissem o propósito que eu quero (...)” (Rocha, 2023, 38:33). É possível identificar estas opções, por exemplo, em duas das peças do coreógrafo. Nestas obras, Pontes escolhe intérpretes que cumprem o propósito específico das obras, por considerar importante refletir a realidade e respeitar os ideais temáticos das peças, provindo dos pontos de partida para a criação. *Margem* (2018), parte do romance de Jorge Amado, *Capitães da Areia* (1937), que “retrata um grupo de crianças e adolescentes abandonados a viverem nas ruas de São Salvador da Baía.” (Pontes, 2018). Neste espetáculo, a interpretação é concretizada por crianças e jovens, sendo que a cada apresentação, são integrados novos intérpretes locais, oriundos das regiões onde é encenado o espetáculo. Já em

Porque é Infinito (2021), que parte do romance *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, o coreógrafo afirma que, ao aceitar o convite de Nuno Cardoso, Diretor Artístico do Teatro Nacional São João, e depois de ter respostas que o estimularam a criar a peça, “percebi que os intérpretes deveriam ter uma idade próxima da das personagens de Shakespeare” (Pontes, 2021, p. 4). Ainda sobre a escolha dos intérpretes, uma das características mais vincadas no trabalho de Victor Hugo Pontes é identificada por Varanda (2020), numa crítica à peça *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a* (2016). Apesar de ser descrita particularmente para esta peça, Varanda (2020) identifica-a como uma tendência no trabalho do coreógrafo, referindo-se ao:

virtuosismo das danças urbanas (uma atração do coreógrafo conhecida), está muito bem integrado e executado: é delicioso ver as triplas piruetas de chão e os *flick flack* ondulados participarem no enredo de Tchekhov entre códigos de dança erudita igualmente bem digeridos. (p. 65)

É possível constatar um determinado interesse por elementos que, de forma curiosa, provêm de percursos ligados às danças urbanas. Exemplos disso são André Cabral, Liliana Garcia, Vítor Kpez, Anaísa Lopes e Deego Oliveira. Contudo, existem dois profissionais com um percurso formativo também ligado às danças urbanas que se destacam pela recorrência com que integraram as obras do coreógrafo. Marco da Silva Ferreira colaborou como intérprete (nas versões originais) de peças como *Fuga sem fim* (2011); *A Strange Land* (2012); *Zoo* (2013); *Fall* (2014); *Uma não história* (2015) e *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a* (2016). Valter Fernandes, por sua vez, além de ter participado nestas mesmas obras, integrou também outras produções, como *Ballet Story* (2012); *Coppia* (2014); *Cair* (2015); *Unísson* (2016), *Drama* (2019); *Três Irmãos* (2020) e *Corpo Clandestino* (2022) (Pontes, 2024a). Não obstante existir uma colaboração regular com estes intérpretes, as obras de Victor Hugo Pontes não procuram um lugar de homogeneidade técnica e artística, mas sim o lugar

do sentido para com os propósitos de cada obra coreográfica. A este respeito, Victor Hugo Pontes afirma:

Eu para cada projeto que faço tento encontrar as pessoas que eu acho que se encaixam melhor naquele projeto e, por isso, é que não trabalho sempre com as mesmas pessoas. Porque acho que, dependente do projeto que quero fazer há pessoas que servem esse projeto e outras que eu acho que não se encaixam tão bem. E tento encontrar as pessoas que eu acho que podem servir melhor essa ideia e esse conceito. (Rocha, 2023, 38:08)

Por exemplo, sobre *Unísson* (2016), o coreógrafo afirma que escolheu:

cinco intérpretes completamente distintos uns dos outros, com fisicalidades muito distintas, e em que procuro que eles estejam iguais. Portanto, eu à partida sei que isso vai falhar, mas é exatamente sobre isso que eu quero falar, ou sobre isso que quero questionar. (Gomes & Antunes, 2017a, 10:41)

Verifica-se que existe diversidade no tipo de intérpretes que escolhe para as suas obras, contudo as linguagens de movimento impressas nas peças de Victor Hugo Pontes contêm características próprias. Há recorrentemente um modo particular de ocupar o palco através da deslocação, que se revela bastante significativo e identitário nas suas obras (ou, pelo menos, na maioria delas). Victor Hugo Pontes explora as possibilidades do corpo de forma diversificada. É comum a adoção de um corpo quadrúpede, que viaja pelo palco imprimindo um carácter animalesco a esses corpos. Torna-se ainda mais significativo quando há uma personificação de um determinado ser que se assemelha a um animal. Exemplo disso são *Carnaval* (2016), espetáculo criado para a Companhia Nacional de Bailado, e *Zoo* (2013). Porém, essa recorrência é também identificada em *Ballet Story* (2012) e a *Fall* (2015). A inversão do corpo, no sentido da utilização de outros apoios, que pode contribuir para a deslocação do corpo no espaço, é também identitária

da revolução promovida pelos pioneiros da dança contemporânea. Victor Hugo Pontes utiliza recorrentemente a inversão dos corpos, explorando a sua horizontalidade. A redefinição dos modos de deslocação no espaço, associada às possibilidades conferidas pelas grandes configurações coreográficas que o coreógrafo utiliza, também constitui uma parte da sua linguagem coreográfica. Ou seja, a forma como os intérpretes se dispõem “espacialmente e interagem, confrontando-se ou distanciando-se, tocando-se ou afastando-se, eles reproduzem ou criticam os modos de organização intergrupal ou interpessoal no mundo exterior à própria dança e os valores e ideias implícitas a essa organização.” (Fazenda, 2016, p. 166). Na verdade, Victor Hugo Pontes tem recorrido à utilização de grandes grupos nas obras coreográficas que produz. Esses grandes grupos, constituídos por elementos heterogêneos, seja ao nível da morfologia, das competências, das experiências técnicas e artísticas diversificadas, fazem também parte da sua identidade coreográfica. Esta constatação surge de um olhar global sobre as peças de Victor Hugo Pontes, no qual se destaca também a utilização de intérpretes com experiências no campo das danças urbanas. Ou seja, agentes com um domínio técnico e artístico do seu corpo, independentemente do estilo de movimento utilizado. Contudo, como o próprio coreógrafo afirma, o seu interesse pela matéria humana utilizada também surge como necessidade das temáticas exploradas.

Os corpos (...) não esgotam as possibilidades técnicas que os bailarinos têm ao seu dispor para concretizar os seus objetivos artísticos. Estas possibilidades alargam-se à medida que nos vamos deslocando culturalmente ou os artistas vão articulando linguagens oriundas de diversos contextos criativos e culturais. Para além disso, cada coreógrafo pode criar um corpo próprio, único, estilisticamente singular. (Fazenda, 2012, p. 74)

Nos últimos anos, Victor Hugo Pontes tem também procurado intervir em projetos direcionados para diferentes comunidades. *Meio no meio* (2021) junta intérpretes

profissionais e não profissionais num processo de três anos com um grupo intergeracional de quatro territórios (Almada, Barreiro, Lisboa e Moita); *Corpo Clandestino* (2022) utiliza corpos não normativos; *Bantu* (2023) é uma criação para intérpretes moçambicanos e portugueses (Pontes, 2024a). A heterogeneidade que pode refletir as escolhas de Victor Hugo Pontes constitui-se, por si só, como parte da sua identidade coreográfica e, por isso, é uma tendência na forma como ele produz as suas obras. Assim, as diversas “modalidades de representação do grupo e da relação dos indivíduos uns com os outros são indissociáveis da conceção do espaço que o coreógrafo exprime e da forma como o trabalha e lhe dá visibilidade através do movimento dos bailarinos.” (Fazenda, 2016, p. 173).

04. O universo temático e as ideias conceptuais-

A coreografia contemporânea procura espelhar um vastíssimo universo temático. “A dança é uma arte que se exerce a partir de tão pouco: a matéria do ser, a organização de uma certa relação com o mundo” (Louppe, 2021, p. 257). É também a coreografia que expõe o criador, sendo este “aquele que sabe ler em si próprio as ressonâncias silenciosas, que sabe fazê-las cantar no movimento e partilhá-las com os outros.” (Louppe, 2012, p. 261). As suas opções de comunicação que, na maioria dos casos, são opções técnicas de composição no espaço e no tempo ou de elementos convocados para o espaço performativo, são acompanhadas por um despertar de sentidos e, porventura, de conhecimento adquirido pelo espetador, o que o leva a interpretar as obras de forma livre e, sempre, com um cunho pessoal, visto que:

Todo espetáculo parte de uma intenção comunicativa. O artista pode não intencionar transmitir conteúdos, educar ou formar; pode até pretender nada comunicar. No entanto, não pode impedir que o processo de comunicação se desenrole a partir de sua atuação em cena: o público vai reagir, o próprio atuante “reage” em resposta e o fluxo continua. (Siqueira, 2003, p. 45)

As opções escolhidas pelo criador advêm, como já

referido, das suas experiências anteriores que lhe conferiram um conjunto de competências que podem ser espelhadas no objeto artístico. A dança contemporânea pode então ser considerada:

uma dança atual, feita pelas pessoas do presente e ancorada em princípios e características que lhe conferem múltiplas possibilidades de configuração, estabelecendo-se como um lugar constituído por criadores que são autores da sua própria história e realidade, destacando-se, algumas vezes, a sua atividade enquanto criadores-intérpretes das suas obras. (Xavier & Monteiro, 2016, p. 39)

Ainda nesta linha de pensamento, este reconhecimento também é visível na medida em que “Choreographers who are basically inclined to practice and have been in the field for a long time tend to tilt their creations to a particular style and are known for such styles or choreographic signature.” (Ufford-Azorbo & Akinsipe, 2021, p.98).

Para Xavier (2017b), existem três eixos para a definição de temática, designadamente:

uma, cujos elementos que permitem esta definição se encontram nas especificidades dos próprios intérpretes e do grupo com que se vai construir a obra; outra, em que a definição temática acontece como a concretização de um desejo interior em abordar determinado universo ou tema; e, ainda, uma terceira, em que o desafio para criar um objeto tem um tema que é lançado por alguém que não o próprio coreógrafo. (p. 155)

Não obstante, o designado pela autora “desejo interior” é algo que, possivelmente, poderá sempre estar presente, mesmo que a proposta coreográfica resulte de uma encomenda particular. Victor Hugo Pontes, no evento TEDxGuimarães, em 2020, refere que “No meu trabalho o nada no amor está presente.” (TEDxTalks, 2020, 12:12). Nesta intervenção, refere que a experiência enquanto intérprete numa peça de Joana Craveiro para o Teatro do Vestido, em colaboração com o Teatro Nacional de São

João, intitulada por *Até comprava o teu amor, mas não sei em que moeda se faz essa transação* (2014), contribuiu para as consecutivas abordagens a esta temática nas suas obras. A este propósito, há que referir que Xavier (2017b), ao definir o perfil do coreógrafo contemporâneo, concluiu que as experiências profissionais que os criadores tiveram enquanto intérpretes são fundamentais para a sua formação enquanto coreógrafos. Neste caso em particular, esta experiência que Victor Hugo Pontes teve com a encenadora Joana Craveiro pode ter sido crucial, também, ao nível do afeto por temáticas que procura expor, trabalhar e comunicar. No trabalho coreográfico de Victor Hugo Pontes, “o nada no amor” tem vindo a ser recorrente. O coreógrafo destaca várias das suas peças como exemplos. Em *Ocidente* (2013) expõe a vida de “um casal à beira do abismo, em decomposição” (TEDxTalks, 2020, 13:06); em *Fall* (2014) “as pessoas caem de amor” (12:18); *Uma não história* (2015) é inspirado no mito de Dido e Eneias, “em que há o abandono e ficamos sem nada” (12:49); e em *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a* (2016), existe “alguém que entrega a sua própria vida por amor” (12:33). Já, mais recentemente, em *Porque é infinito* (2021), Victor Hugo Pontes parte da história de amor de *Romeu e Julieta*, uma tragédia escrita entre 1591 e 1595, por William Shakespeare.

Numa outra perspetiva, esta motivação interior pode também estar associada à vontade de experimentar ferramentas técnicas, como é disso exemplo *Uníssonos* (2016), que:

surge da vontade de querer trabalhar uma partitura coreográfica, em que toda a gente executa o mesmo movimento ao mesmo tempo. Eu queria fazer uma composição coreográfica em que as pessoas usam o uníssonos. (...) partiu quase de uma questão muito técnica, que é eu queria experimentar esta tarefa, que é uma coisa que também, de certa forma, caiu completamente em desuso na dança contemporânea. (Gomes & Antunes, 2017a, 07:18)

A motivação para criar a obra tem, certamente, um propósito, que segundo Louppe (2012), “é mais da or-

dem do objetivo ou do intencional” (p. 269). Na dança contemporânea, “a força do propósito e o seu tratamento na composição, que deve ser livre e coerente, são exigências absolutas da consciência artística” (Louppe, 2012, p. 269). Os “desejos” de criar uma obra podem também advir da vontade de experimentar novos desafios ou de expor determinada relação com o mundo. É certo que pode haver tendências nas escolhas temáticas dos criadores, como se constatou anteriormente, no discurso de Victor Hugo Pontes. Porém, esta relação do criador com as temáticas e, fundamentalmente, com os seus propósitos é algo que pode, nunca, ficar claro para quem interpreta a obra: “O problema para o leitor de dança será a identificação desse propósito, que não é forçosamente narrativo.” (Louppe, 2021, p. 269). Portanto, a natureza da proposta coreográfica, para ser entendível do ponto de vista da sua análise, necessita de ser suportada pelo discurso do criador. Aqui particularmente, conseguimos, por via dos discursos do criador, encontrar algumas tendências. Para a antropóloga Maria José Fazenda (Gomes & Antunes, 2017a), sobre *Uníssonos* (2016):

As temáticas sobre a vivência em grupo, sobre as experiências sociais de cada indivíduo no contexto de um grupo voltam a dominar a cena. Aqui sobre o pretexto do ritual, mas sobretudo o que é que é esse ritual? É um espaço de repetição. É um espaço de exaustão. É um espaço das vicissitudes, como são tantas outras peças do Victor Hugo Pontes. Mas também é um espaço de ventura. Acho que são sempre essas duas dimensões da nossa vida, as vicissitudes, mas também a ventura, que esse viver em conjunto nos traz e sobre qual Victor Hugo Pontes sempre se interessa em todas as suas peças. (12:17)

Esta apreciação subjetiva pode encaixar nas constatações do próprio coreógrafo, quando afirma que “o nada no amor” está presente em algumas peças. Podemos assim inferir que Victor Hugo Pontes se centra em diversas configurações das relações sociais, reflexo das suas motivações espelhadas nas grandes configurações coreográficas que comumente nos apresenta.

Estas são, então, também recorrências no seu trabalho que advêm da forma como o coreógrafo reflete “sobre o mundo, sobre as próprias experiências de vida e sobre as condições sociais, culturais e políticas que as moldam” (Fazenda, 2012, p. 209).

05. Conclusão

A dança contemporânea em Portugal no século XXI emerge como um campo de produção artística forte e diversificado, onde cada coreógrafo, como é o caso de Victor Hugo Pontes, contribui com uma linguagem e uma visão individual sobre o mundo únicas. Este fenómeno não só reflete uma transformação da dança contemporânea em geral, mas também afirma identidades artísticas singulares, moldadas pelas experiências individuais e pelos contextos socioculturais.

Victor Hugo Pontes, um dos protagonistas da cena contemporânea, tem explorado uma linguagem coreográfica que integra influências do teatro, da música e de outras disciplinas artísticas, reflexo de uma formação artística eclética. Com formação em belas-artes, teatro e dança, Victor Hugo Pontes não só desenvolveu as suas competências técnicas, mas também enriqueceu uma visão artística singular, na qual elementos visuais, físicos e narrativos se cruzam de forma reconhecível e característica. As suas criações são caracterizadas por uma abordagem singular, onde o movimento não é apenas uma expressão física, mas um veículo para explorar emoções complexas e narrativas profundas, sendo ainda notável pela forte utilização do espaço cénico e pela integração de elementos que enriquecem visualmente as suas obras. O potencial expressivo das obras coreográficas de Victor Hugo Pontes está frequentemente associado à utilização do texto, seja pela adaptação de obras literárias ou pela criação de textos originais, que servem como ponto de partida ou propósito para a criação da sua linguagem coreográfica. Os intérpretes nas suas obras coreográficas desempenham um lugar absolutamente fundamental na materialização das suas visões. A seleção criteriosa dos elencos não se limita apenas às competências técnicas dos intérpretes, mas também à sua capacidade de se ligar aos universos temáticos e de

contribuir significativamente para os propósitos das peças. Ao longo dos anos, Victor Hugo Pontes desenvolveu uma identidade coreográfica reconhecível, caracterizada pela utilização de grandes grupos heterogêneos de intérpretes, muitas vezes enriquecidos pela inclusão de intérpretes com formação em danças urbanas.

Em síntese, as escolhas dos intérpretes e as configurações coreográficas propostas por Victor Hugo Pontes estão intrinsecamente ligadas aos seus propósitos artísticos, e parece-nos incontornável que a identidade coreográfica de um coreógrafo emerge da conjugação entre as especificidades biográficas, as características dos intérpretes, as configurações coreográficas que implementa e o universo temático e as ideias conceptuais que atravessam as suas obras.

Agradecimentos

Ao Instituto Politécnico de Lisboa, pelo financiamento deste projeto, à Maria Helena Moreira, bolsista de investigação, e à Nome Próprio – Estrutura de Criação, pela colaboração.

Conflitos de interesses

Os autores declaram não haver qualquer conflito de interesses.

Contribuições dos autores

Conceptualização, J.F. e M.X.; Curadoria de dados, J.F. e M.X.; Análise formal, J.F. e M.X., Investigação, J.F. e M.X.; Metodologia, J.F. e M.X.; Administração do Projeto, J.F.; Recursos, J.F. e M.X.; Redação do rascunho original, J.F. e M.X.; Redação – revisão e edição, J.F. e M.X..

Financiamento

Projeto Financiado pelo Concurso de Investigação, Desenvolvimento, Inovação e Criação Artística (IDI&CA 2023) do Instituto Politécnico de Lisboa - IPL/ IDI&CA2023/MFVOC-VHP_ESD.

Referências

- Almeida, S. (Moderação). (2021, agosto). *Entrevista a Victor Hugo Pontes com Drama*. [Episódio de podcast áudio]. In Entrevistas RUC. Rádio Universitária de Coimbra. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/4HOINcd8CNsn8qXhJcKcJG?si=c923aee03b014e0b>
- Alves, M. (Moderação). (2022, junho). *E#12 Victor Hugo Pontes, coreógrafo, encenador e diretor artístico*. [Episódio de podcast áudio]. In *botas DOURADAS*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/7xjVVhGanErpMtV2EliTdQ?si=e25244d9ace845bb>
- Coffeepast (2020, 27 de janeiro). *Victor Hugo Pontes - Entrevista* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WriFYSWOjw4>
- DeFrantz, T., & Rothfield, P. (2016). *Choreography and corporeality*. Palgrave Macmillan.
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: Ideias, experiências, ações*. Colibri.
- Fazenda, M. J. (2016). Interações na cena da dança contemporânea: Duetos, solos e grupos. *Alicerces: Revista de Investigação, Ciência, Tecnologia e Arte*, 6, 163-177. <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/6932>
- Fazenda, M. J. (2018). *Da vida da obra coreográfica*. Imprensa Nacional.
- Fernandes, J. (2018). *O Ensino-Aprendizagem das Técnicas de Dança Contemporânea no Ensino Artístico Português – Uma proposta de intervenção para a atualidade* [Tese de Doutoramento]. Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa. <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/16719>
- Fernandes, J., & Garcia, V. (2015). A Híbrida relação entre as técnicas de dança contemporânea e a formação artística profissional. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 5(1), 45-59.
- Fernandes, J., & Xavier, M. (2019). Criação coreográfica, interpretação contemporânea e mediação artística em dança. In C. M. Sarmento, G. Pandora, & P. Oliveira (Eds.), *Arte e cultura na identidade dos povos* (pp. 123-132). Associação das Universidades de Língua Portuguesa.
- Franqueira, S. (2022). *O real em cena: Uma cenografia para lá da representação. Vista: Revista de Cultura Visual*, 9. <https://doi.org/10.21814/vista.4046>
- Galhós, C. (2020). *Colher para semear*. Fundação GDA.
- Gasparini, I., & Katz, H. (2013). A comunicação entre a dança e o público: O papel do coreógrafo na construção da relação obra-espectador. *Revista do PPGDança – UFBA*, 2(2), 51-66.
- Gomes, C. F. (Realização), & Antunes, L. (Autoria). (2017a, 3 de fevereiro). *Portugal que dança - Victor Hugo Pontes* (Episódio 14) [Serie de TV]. Mares do Sul; RTP.
- Gomes, C. F. (Realização), & Antunes, L. (Autoria). (2017b, 9 de novembro). *Portugal que dança - Sofia Dias e Vítor Roriz* (Episódio 8) [Serie de TV]. Mares do Sul; RTP.
- Loupe, L. (2012). *A poética da dança contemporânea* (R. Costa, Trad.). Orfeu Negro.
- Neto, A., Fernandes, J., & Xavier, M. (2020). Um olhar sobre a criação coreográfica no seu potencial educativo. *Revista Convergências*, 13(26), 191-201. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.26.25>
- Noisette, P. (2015). *Dans danse contemporaine: Le guide*. Flammarion.
- Pontes, V. H. (2018, 27 janeiro). *Margem. Projetos - Nome Próprio*. <https://www.nomeproprio.pt/cBko5ddJvl/margem/>
- Pontes, V. H. (2021). Carta ao futuro. In Teatro São Luiz (Ed.), *Porque é Infinito 2023* [Folha de Sala]. Retrieved 7 junho 2023, from https://issuu.com/teatro_sao_luiz/docs/fs_infinito_issuu_aecfe6ab43687b
- Pontes, V. H. (2024a). *Projetos - Nome próprio*. <https://www.nomeproprio.pt/projetos-lista/>
- Pontes, V. H. (2024b). *Nome Próprio*. <https://www.nomeproprio.pt/cH1XRpdJwg/victor-hugo-pontes/>
- Rocha, A. (Moderação e co-programação). (2023, fevereiro). *T2E3 SET-UP c/ Victor Hugo Pontes* [Episódio de podcast áudio]. Set-up: Podcast dança contemporânea portuguesa. Sekoia – Artes Performativas. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/6uYSLcuQTqDNDzIES41GkG?si=9425d984c7344733>
- Rossini, E. (2012). Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: Uma abordagem para além da representação. *TransInformação*, 24(3), 157-164.
- Siqueira, D. (2003). Dança contemporânea: Objeto de estudo da comunicação. *Logos*, 10(1), 32-47.
- Teatro Nacional São João (2021, 1 de dezembro). *Porque é Infinito* [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/652049299>

- TEDxTalks (2020, 24 de fevereiro). *Tudo ou Nada | Victor Hugo Pontes | TEDxGuimarães*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=reJhHzslp5U>
- Trastoy, B., & Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometeo.
- Ufford-Azorbo, I., & Akinsipe, F. (2021). A comparative analysis of the choreographic signatures in the production of "A harvest of dance" in two different locations. *Journal of the Association of Nigerian Musicologists*, 20(1), 97-105.
- Varanda, P. (2020). *70 críticas de dança*. Caleidoscópio.
- Woodward, K. (2000). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In T. T. Silva, K. Woodward, & S. Hall (Eds.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 7-72). Editora Vozes.
- Xavier, M. (2017a). *Livro de Entrevistas* [Tese de Doutorado, Faculdade de Motricidade Humana]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10400.5/15020>
- Xavier, M. (2017b). *Processos de criação coreográfica contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica* [Tese de Doutorado, Faculdade de Motricidade Humana]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10400.5/15020>
- Xavier, M., & Monteiro, E. (2016). Contextos, impulsos e temáticas da criação coreográfica contemporânea. Que tendências?. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 6(1), 25-41. <https://doi.org/10.34639/rpea.v2i1.81>