

MODOS
DE FAZER-VER
A OBRA
COREOGRÁFICA

A Construção da Identidade Coreográfica

a partir de

VICTOR HUGO
PONTES

MODOS
DE FAZER-VER
A OBRA
COREOGRÁFICA

VOL. I

A Construção da Identidade Coreográfica

a partir de

VICTOR HUGO PONTES

JOÃO FERNANDES / MADALENA XAVIER

UMA FUGA SEM FIM	6
TEMAS, VARIAÇÕES E CONTEXTOS: UM LUGAR PARA O AMOR	14
A DIVERSIDADE DOS CONTEXTOS E A ESCOLHA DOS INTÉRPRETES	26
O TEXTO E A PALAVRA COMO RECURSOS EXPRESSIVOS E CRIATIVOS	36
AS PRÁTICAS COLABORATIVAS NA CONSTRUÇÃO DA CENA COREOGRÁFICA	44
PORQUE EU GOSTO MUITO DAQUILO QUE FAÇO: UMA ENTREVISTA A VICTOR HUGO PONTES	54

UMA FUGA SEM FIM

A procura dos propósitos de cada peça coreográfica foi o nosso objetivo ao sistematizar as opções técnicas e as suas intenções artísticas aquando da materialização da obra coreográfica. Para a concretização deste objetivo, alicerçámo-nos no trabalho do coreógrafo Victor Hugo Pontes. Este coreógrafo português tem um percurso singular e um vasto espólio coreográfico, edificado ao longo de mais de vinte anos de carreira. Para tal, numa primeira fase, procurámos sistematizar genericamente os diferentes aspetos da análise de uma obra coreográfica, o que resultou na publicação do artigo intitulado “Modos de materializar a obra coreográfica: um sistema de análise” na *Revista Capim Dourado: Diálogo em Extensão*. Posteriormente, aplicámos este sistema ao trabalho coreográfico de Victor Hugo Pontes, o que resultou na publicação de um novo artigo, com o título “O perfil do coreógrafo e a construção de uma identidade coreográfica: um ensaio sobre Victor Hugo Pontes”, na *RED — Revista Estud(i)os de Dança*. Por fim, procurámos ouvir o coreógrafo para esclarecer as dúvidas suscitadas ao longo da investigação, realizando uma entrevista que se inclui neste documento.

Muito se escreveu sobre as peças de Victor Hugo Pontes e muitas foram as reflexões que o próprio concretizou sobre as suas obras, as quais se aglomeraram em diversos artigos e entrevistas. A nossa análise (distanciada) do conjunto das obras que criou desde 2003, confrontada com o seu testemunho sobre as mesmas, teve um papel determinante para compreendermos de que forma se articulam as opções técnicas e os propósitos artísticos. Contudo, este processo revelou também um conjunto de tendências e recorrências que dão corpo ao que definimos como identidade coreográfica. Nestes ensaios, procuramos destacar o que da nossa investigação ressaltou como singular no conjunto das suas obras. Esta identidade coreográfica é naturalmente mutável, resultante do conjunto de experiências que se acumulam com a criação de cada obra. Vários aspetos podem tornar-se singulares na construção da identidade coreográfica, mesmo que, neste caso, Victor Hugo Pontes procure não repetir fórmulas, desafiando-se constantemente. Uma fuga sem fim. Existe, porém, algo que se inscreve nesta genética coreográfica e que decorre do seu percurso biográfico, formativo, profissional e pessoal.

Aquando da apresentação de uma comunicação que realizou no TEDx

Talks (Guimarães) em 2019, Victor Hugo Pontes referiu que pessoas próximas o consideravam “uma pessoa de tudo ou nada”. E acrescentou: “Quando arriskas, vais até ao final. Nunca deixas nada a meio. Arriskas sempre tudo.” Inspirados por esta abordagem, também quisemos arriscar. Dar voz aos coreógrafos e refletir sobre as suas obras é fundamental na missão de perpetuar os seus modos de fazer-ver a obra coreográfica. Este processo, que se constrói entre a criação e a materialização, envolve igualmente uma reflexão que acontece no espaço entre estes dois momentos, sendo necessariamente sustentada pelo discurso do artista. Ainda no contexto do TEDx Talks (Guimarães), ao fazer a retrospectiva para preparar esta comunicação, Victor Hugo Pontes disse: “O reencontro com as pessoas foi a coisa mais forte. Eu tive a sorte de me cruzar com pessoas extraordinárias que me ensinaram tanto.” Este projeto também se configura como uma retrospectiva que pretende dar voz a Victor Hugo Pontes, refletindo sobre as suas experiências. Consideramos, assim, que este trabalho de sistematização também será importante para aqueles que investem na formação em dança e, muitas vezes, necessitam de exemplos de quem opera no tecido artístico profissional.

Nunca tivemos como prioridade fazer uma biografia de Victor Hugo Pontes. O que nos importou foi, antes, refletir sobre o seu percurso coreográfico, contribuindo para a sua análise e reflexão. Não podemos, porém, deixar de apresentar uma breve biografia do seu (bastante significativo) percurso. Depois de tanto pensarmos e falarmos sobre o Victor Hugo Pontes, pareceu-nos sensato recorrer às suas próprias palavras no TEDx Talks (Guimarães), permitindo que, em grande parte, fosse ele próprio a falar sobre si.

Victor Hugo Pontes nasceu em Guimarães, em 1978. “Por volta dos seis anos, fui convidado a frequentar uns encontros para a formação de um grupo de teatro infantil. Mas acabei por fazer parte da fundação do rancho folclórico infantil e juvenil da Casa do Povo de Creixomil.” Este foi o seu primeiro contacto com a dança. “Provavelmente, já naquela altura tinha o desejo secreto de estudar dança clássica, mas era muito difícil assumi-lo com aquela idade e numa cidade em que a dança era coisa para meninas.” Nos anos seguintes, continuou o contacto com a arte, designadamente no teatro, no Liceu Martins Sarmiento.

“Em março de 1994, o meu pai chegou a casa com um folheto e disse-me: ‘Toma, isto é para ti.’ Eu fiquei a olhar para aquilo. Ainda hoje me lembro da cor, do formato e do *design* do folheto, onde podíamos ler ODIT (Oficina de Dramaturgia e Interpretação Teatral), direção de Moncho Rodríguez. Claro que aquilo era para mim.” Nunca faltou às aulas por se sentir cansado. Aliás, à medida que o tempo passava, estava mais feliz e motivado. “E a experiência que tinha no teatro deixava-me mais sensível e aberto a tudo aquilo que me rodeava, tornando-me uma pessoa muito mais atenta. Quanto mais aprendia, mais queria aprender. E quanto mais tinha a sensação de saber tudo, mais realizava que não sabia nada.” Foi ao Brasil com ODIT, aos 17 anos, mas acabou por “não fazer o espetáculo como intérprete”, embora tenha participado em toda a montagem técnica, feito figurinos, cenografia, e ajudado nos adereços. Em 1996, participou na 3.^a Semana da Dança de Guimarães: “Foi a primeira vez que fiz dança contemporânea.”

Chegou, enfim, o momento em que tinha de decidir o que queria ser, mas adiou a escolha. “Inscrevi-me em dois cursos ao mesmo tempo. Frequentei e licenciiei-me em Artes Plásticas — Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, onde pintava essencialmente figuras, e concluí o Curso Profissional de Teatro do Balletteatro Escola Profissional. Paralelamente, fazia o Teatro Universitário do Porto.” Mantendo sempre a vontade de arriscar, fundou uma companhia de teatro de rua: “Fazíamos animações e espetáculos. Vivi situações hilariantes. Ganhei um grande à-vontade no contacto direto com o público. Uma capacidade gigantesca de improviso. Passei muitas horas de cara pintada e fatos coloridos em cima de umas andas com um metro de altura, a animar centros comerciais, discotecas, festas de aniversário, casamentos ou inaugurações de loja e a distribuir *flyers* para a sensibilização da reciclagem e da reutilização.”

“Durante muito tempo, questioneei-me sobre quem era e o que fazia, porque aquilo que somos e o que fazemos não é a mesma coisa. Embora por vezes respondamos com o que fazemos quando nos perguntam quem somos. Claro que o que somos influencia muito aquilo que fazemos, e isto é ainda mais evidente quando somos artistas.” Aos 24 anos, depois de terminar os dois cursos, foi intérprete de um espetáculo de Isabel Barros, da Balletteatro

Companhia. Foi aqui que participou na sua primeira aula de dança clássica, que funcionava como aquecimento do corpo para os ensaios. Considerava importante continuar a “conhecer mais sobre este corpo que pode ser um veículo comunicante”, pelo que se inscreveu no Curso de Pesquisa e Criação Coreográfica do Fórum Dança. “A audição consistia numa aula de técnica Cunningham que foi dirigida pela bailarina e coreógrafa Margarida Bettencourt. Ela fez-me acreditar que eu podia dançar. Não com um corpo educado e codificado pela dança clássica ou outra qualquer desde a infância, mas com um corpo ainda com muitas limitações, mas capaz de as transformar em identidade e individualidade.”

O seu primeiro espetáculo chamava-se *Puzzle* e estreou no Festival da Fábrica em 2003. Desde então, tem criado várias peças, mas nunca perdeu a vontade de continuar a aprender. Exemplos disso são a realização do Curso de Encenação da Fundação Calouste Gulbenkian, orientado pelos diretores artísticos da companhia inglesa Third Angel, em 2004, e o Curso do Projet Thierry Salmon — La Nouvelle École des Maîtres, conduzido por Pippo Delbono, em 2006.

“Posso dizer que sou coreógrafo entre muitas outras coisas que vou fazendo, como ser professor. [...] Sou cenógrafo dos Clã. [...] Fui assistente de encenação do Nuno Cardoso durante dez anos e tive a oportunidade de trabalhar com atores gigantescos. [...] Fui ator numa produção do Théâtre de la Ville, em Paris, e percorri França a representar em francês. [...] Sou figurinista. Cabeleireiro, quando é preciso. Realizo videoclipes e até desfilei na ModaLisboa. Cheguei a coreografar o Cristiano Ronaldo para um anúncio publicitário. Todas as coisas que faço, seja na pintura, na fotografia ou na gravura, influenciam aquilo que faço e, inevitavelmente, aquilo que sou.”

No seu percurso, reconhece que não houve “amor à primeira vista”. Não obstante, este tema do amor é algo que o tem vindo a acompanhar. “No meu trabalho, o nada no amor também está presente. Seja no espetáculo *Fall*, em que as pessoas caem de amor; no *Se Alguma Vez Precisares da Minha Vida*, *Vem e Toma-a*, onde alguém entrega a sua própria vida por amor; no *Uma Não História*, um espetáculo inspirado no mito de Dido e Eneias, em que há o abandono e ficamos sem nada; no *Happiness*, onde alguém busca

incessantemente a felicidade; ou em *Ocidente*, sobre um casal à beira do abismo, em decomposição.”

Em 2007, com a peça *Ícones*, conquistou o primeiro lugar na segunda edição do International Choreography Competition, em Ludwigshafen. Em 2013, com o espetáculo *A Ballet Story*, foi nomeado, na categoria de Dança, para o Prémio SPA de Melhor Coreografia. Em 2019, venceu essa mesma categoria dos Prémios SPA com a peça *Margem*. Não se ficou por aqui: “Fui selecionado entre mais de cem coreógrafos europeus (fomos sete selecionados) e fiquei durante um ano a dirigir uma companhia em Moscovo, para a qual fiz um espetáculo chamado *Far Away From Here*.” Realça ainda *Carnaval*, uma produção para a Companhia Nacional de Bailado, na qual teve “o prazer de trabalhar com mais de 40 bailarinos e com 12 compositores contemporâneos, que fizeram composições originais para o espetáculo.”

Em 2017, integrou o programa danceWEB do festival ImPulsTanz, em Viena, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, dando continuidade à vontade de aprender e saber sempre mais. “Não queria ficar-me por fórmulas, nem por coisas que já conhecia. [...] Cada novo projeto é um desafio constante. Não gosto de repetir fórmulas. Não gosto de lugares que já conheço. Gosto de arriscar tudo.” Nesta senda de arriscar, destaca a peça *Drama*, onde existem seis personagens à procura do autor: “Retirei-lhes as palavras. Ficaram só os gestos, as emoções, as sensações, a poesia.” A este propósito, a crítica cultural enalteceu: “Victor Hugo Pontes atirou-se do 23.º andar e caiu de pé.” O que o conduz à conclusão: “Afinal, arriscar vale a pena. Em cada novo projeto, arrisco. Se falhar, falhei. Para a próxima, falharei melhor. Isto já conhecemos do [Samuel] Beckett.”

Esta comunicação de Victor Hugo Pontes pode ser equiparada a uma biografia concretizada pelo próprio, datada de 2019. Nela, destacou e realçou alguns momentos (certamente) mais relevantes da sua vida e do seu percurso profissional. Será sempre difícil elencar e refletir sobre todas as ações artísticas do coreógrafo, pois, como se percebeu, as suas experiências e vivências são muito vastas e diversificadas. Desde o final de 2019, foram muitos os projetos desenvolvidos, mas só o próprio poderá evidenciar quais foram os mais marcantes. Será sempre um início sem fim. Cada projeto vive por si,

mas inevitavelmente articula-se com o próximo. A identidade coreográfica é tecida de projeto em projeto e vai reconfigurando os modos de fazer-ver a obra coreográfica. Porém, como se aferiu, existe um conjunto de elementos utilizados de forma recorrente que são reconhecíveis como identitários e que dificilmente se dissiparão, pois são parte integrante das características do perfil biográfico e profissional de cada coreógrafo.

Apropriamo-nos das suas palavras finais, no TEDx Talks (Guimarães), também para concluir a sua biografia. Na altura, estaria a decorrer o processo de criação de *Meio no Meio*, um projeto coordenado pela Artemrede e desenvolvido no âmbito do programa PARTIS da Fundação Calouste Gulbenkian. “Posso não fazer tudo, mas quero fazer o máximo de coisas possíveis enquanto cá estiver. A vida passa demasiado depressa e eu quero fazer tudo intensamente. Como dizia o Beny, um adolescente que conheci e que vive no bairro do Segundo Torrão, na Trafaria, em Almada: ‘Victor Hugo, a vida é uma *life*.’” ■

REFERÊNCIAS

Fernandes, J., & Xavier, M. (2025). Modos de materializar a obra coreográfica: Um sistema de análise. *Capim Dourado: Diálogos Em Extensão*, 7(3), 136–166. <https://doi.org/10.20873/WAYSOFMATER>

Fernandes, J., & Xavier, M. (2024). O perfil do coreógrafo e a construção de uma identidade coreográfica: Um ensaio sobre Victor Hugo Pontes. *Revista Estud(i)os De Dança*, 2(2), 1–16. <https://doi.org/10.53072/RED202402/00206>

TEDx Talks (2020, fevereiro 24). Tudo ou Nada | Victor Hugo Pontes | TEDxGuimarães. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=reJhHzslp5U>

TEMAS,
VARIACÕES
E CONTEXTOS:
UM LUGAR
PARA O AMOR

A criação de uma obra coreográfica pode advir de propostas autônomas dos criadores, mas também de convites de estruturas artísticas, como as companhias de dança, ou ainda de estruturas de programação e outras organizações culturais. Quer esteja a desenvolver projetos independentes ou a responder a solicitações específicas, Victor Hugo Pontes demonstra uma capacidade singular para incorporar temas diversificados, apesar de reconhecermos que existem abordagens conceptuais que perpassam as suas obras. Também denotamos, porém, que mantém a sua identidade coreográfica, designadamente no modo de materializar as obras (Fernandes e Xavier, 2024). Neste sentido, no trabalho de Victor Hugo Pontes, não parece existir qualquer tensão entre a liberdade criativa e as exigências decorrentes de encomendas ou solicitações externas. Quando uma encomenda serve de ponto de partida, esta define, frequentemente, os limites iniciais para a criação, seja pela temática proposta, pelos intérpretes (escolhidos ou disponíveis) ou pelo público-alvo a que a peça se dirige. No entanto, Victor Hugo Pontes transforma estas restrições em incentivos para a criação e as diretrizes externas tornam-se impulsos para a exploração de novas formulações coreográficas. Neste processo, o coreógrafo procura equilibrar a sua identidade coreográfica com as expectativas externas, e o resultado, parece-nos, são obras que harmonizam o contexto da encomenda com o seu repertório pessoal.

Ao longo do seu percurso, Victor Hugo Pontes tem desenvolvido diversas obras a partir de encomendas, que se refletem em diferentes contextos e pontos de partida.

Há Qualquer Coisa Prestes a Acontecer (2024)¹ surgiu a convite do Centro Cultural de Belém e teve como ponto de partida as Canções de Abril, nomeadamente um verso do tema “Inquietação”,

1. “Confrontei-me com a letra da música de José Mário Branco, com esta inquietação que ele tem e com este verso: ‘Há qualquer coisa prestes a acontecer’. Isto foi o motivo que me levou, depois, a criar a peça. (...) Focámo-nos muito neste verso, mas há outros, de outras canções, como do Fausto e do próprio José Mário Branco, que estiveram em cima da mesa. (...) *Lembro-me de Um Sonho Lindo, Sopram Ventos Adversos, Travessia no Deserto*. Foram títulos muito sugestivos para a criação de um imaginário para estes intérpretes.”
Victor Hugo Pontes sobre a peça *Há Qualquer Coisa Prestes a Acontecer* em Coffeepaste (2024)

de José Mário Branco. Assim, no ano em que se celebraram os 50 anos do 25 de Abril, o coreógrafo propôs uma reflexão sobre o estado atual do país e do mundo, e mais concretamente sobre as ameaças à liberdade e à democracia.

2. “*Bantu* cria a sua própria língua e comunica-se dentro dessa língua. As línguas ‘bantu’ são línguas criadas para que o colonizador não percebesse o que é que eles estavam a dizer, portanto, é um código entre eles e é dessa forma que vão comunicando. O espectador nunca terá acesso exatamente àquilo que eles estão a dizer, porque é uma língua que está camuflada.” [Victor Hugo Pontes sobre a peça *Bantu* em Agência Lusa \(2023\)](#)

Bantu (2023) nasceu de um convite dos Estúdios Victor Córdon e do Camões — Centro Cultural Português em Maputo, com o objetivo de unir intérpretes moçambicanos e portugueses. *Bantu* (2023)² explora a palavra que designa uma família de línguas faladas na África subsariana, simbolizando a união e a identidade cultural, desafio transformado pelo coreógrafo em algo

que considera um “gesto político”³.

Meio no Meio (2022) foi promovido pela Artemrede e apoiado pela iniciativa PARTIS da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo envolvido um grupo intergeracional de participantes de Almada, Barreiro, Lisboa e Moita. O espetáculo culminou numa *performance* que refletia sobre as diversas realidades dos participantes. Foi apresentado em várias localidades, incluindo a Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

3. “Durante muitos anos, estes espaços [palcos] não eram habitados por estas pessoas, nem havia lugar para estes intérpretes. Isto é um sentido de conquista e do privilégio de poder amplificar vozes.” [Victor Hugo Pontes sobre a peça *Bantu* em Jornal Público \(2023\)](#)

Porque é Infinito (2021) surgiu de um desafio lançado por Nuno Cardoso (diretor artístico do Teatro Nacional de São João, no Porto) a Victor Hugo Pontes para revisitar o clássico *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare. Na conceção do espetáculo, o coreógrafo questionou o que poderia ser o amor da perspetiva de quem, à data da criação da peça, passava pela adolescência. A peça parte, assim, de questões como “Amor? Isso é exatamente o quê?” ou “Já te aconteceu?”.

Margem (2018) foi encomendado pela Fábrica das Artes do Centro Cultural de Belém. A obra explora temas como a identidade

e o sentido de pertença. Utiliza a dança como meio de expressão para refletir sobre as margens da sociedade, partindo da obra literária *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado.

Carnaval (2016) e *Madrugada* (2019) foram duas criações de Victor Hugo Pontes para a Companhia Nacional de Bailado (CNB) que, além dos eventuais pontos de partida, o desafiaram a criar no contexto de uma companhia⁴ essencialmente de repertório. Particularmente em *Carnaval*, Luísa Taveira, diretora artística da CNB, convidou o coreógrafo a criar a partir da peça musical *Carnaval dos Animais* (1886), de Camille Saint-Saëns. Apesar de *Carnaval* (2026)^{5,6} convocar elementos conceptuais da obra musical, Victor Hugo Pontes trouxe-lhe também ideias que potenciam a criação de uma obra nova, autónoma, conferindo-lhe inevitavelmente outros significados.

A Ballet Story (2012) foi uma encomenda de Guimarães — Capital Europeia da Cultura (GCEC) para a criação de uma coreografia a partir de *The Zephyrtine Ballet* (2001), a peça orquestral do compositor norte-americano David Chesky, que seria tocada pela primeira vez ao vivo em Portugal. Em *A Ballet Story* (2012)⁷, ao invés de adaptar o libreto da peça musical sobre uma fada e o mundo fantástico que transportava um miúdo, Victor Hugo Pontes propôs-se a explorar um território imprevisível: o *ballet* clássico. Nesse sentido, encontrou a motivação para o projeto ao

4. “Num dos projetos que fiz na Companhia Nacional de Bailado, havia bailarinos substitutos porque, para eles, tanto faz ser aquele como o outro. Eles dançam todos maravilhosamente bem, sem dúvida nenhuma, mas o trabalho não é construído ‘em cima’ do intérprete. E, curiosamente, quando estive a trabalhar a segunda peça que fiz com eles, que foi *Madrugada*, em 2019, comecei com um elenco de onze ou nove [bailarinos], e depois mais dois. (...) Mas tinha dois que eram substitutos. Não era propriamente um segundo elenco, mas havia duas pessoas que depois podiam substituir qualquer um dos outros. E, a certa altura, integrei os treze e a Direção autorizou. Fiz a peça com todos e disse que, se houvesse algum problema, eu tentaria, de dentro, gerir a própria coreografia e alterar para que não fosse necessário substituir ninguém. Porque a peça foi construída ‘em cima’ de cada bailarino. Era aquele bailarino que fazia aquela coisa. Se viesse outro, não seria a mesma coisa.” Victor Hugo Pontes sobre as peças *Carnaval* e *Madrugada* em Podcast botas DOURADAS (2022)

5. “Os animais, as máscaras e a morte — não necessariamente por esta ordem — serão assim os tópicos fundamentais deste ‘Carnaval’, que não deixará de colher inspiração num poema de Adília Lopes.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Carnaval* em Companhia Nacional de Bailado (2015)

6. “[*Carnaval* é um bailado] abstrato, onde as pessoas vão construir a sua própria narrativa. (...) O carnaval como o conhecemos termina na quarta-feira de cinzas, essa relação com a morte e a Quaresma também é explorada.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Carnaval* em Observador (2016)

7. “É uma peça que teve muito sucesso e marcou bastante o meu percurso, mas também foi uma peça que eu não queria fazer, de todo. (...) Eu tinha apresentado um projeto com música ao vivo e eles é que me ligaram a dizer que me queriam fazer uma contraproposta: que eu fizesse algo para uma partitura musical de um americano. Mandaram-me aquilo, eu ouvi e disse:

— ‘Não quero fazer isto!’ (...)

— ‘Mas ouve outra vez, Victor Hugo, é uma orquestra a tocar! Quando vais ter oportunidade de ter outra vez uma orquestra a tocar para ti?’ (...)’

— ‘Ok, eu aceito. Mas eu quero perceber o que é que isto.’

Porque para mim não me dizia nada. Portanto, eu queria falar com o compositor para perceber que objeto é este. (...) Contactei o autor, que me disse:

— ‘Sem problema nenhum, eu mando-te o libreto. Até existem os figurinos e a cenografia, porque eu já pensei nisso tudo.’

E pensei: Eu não vou fazer isto, porque isto já está feito e eu não gosto de ensaiar. Isso é a questão do teatro, já está lá tudo. (...) Mas a GCEC disse-me:

— ‘Podes fazer o que tu quiseres.’ E aí arrisquei, pronto.” [Victor Hugo Pontes sobre a peça A Ballet Story em Podcast botas DOURADAS \(2022\)](#)

8. “A dança contemporânea tornou-se uma coisa muito conceptual, muito estática. E eu gosto muito de ver dançar. Acho que foi por isso que quis criar uma peça de dança do princípio ao fim.” [Victor Hugo Pontes sobre a peça A Ballet Story em Jornal Público \(2015\)](#)

9. “Não me importo de fazer encomendas, mas se a proposta é fazer uma ilustração de uma ideia que já está feita não aceito porque sinto que não é criativamente aliciante.”

[Victor Hugo Pontes em Livro Entrevistas \(Xavier, 2017, p. 193\)](#)

trabalhar no cruzamento da linguagem do *ballet* com as influências de danças urbanas, como o *b-boying* e o *hip-hop*, criando, assim, uma reflexão sobre a história da dança e **um manifesto pelo prazer de ver o corpo em movimento**⁸.

Apesar dos diversos **contextos de encomenda que marcam a produção de Victor Hugo Pontes**⁹, não parece existir qualquer limitação criada pelas temáticas ou pontos de partida propostos, mas sim uma ampliação dos contextos de criação que diversificam e enriquecem as suas obras. Consequentemente, encontramos no trabalho do coreógrafo uma interseção dinâmica entre propostas que surgem de encomendas externas e os seus próprios impulsos para a criação. Mais do que estabelecer uma dicotomia entre estas duas possibilidades, Victor Hugo Pontes transita entre ambas, adaptando a sua abordagem criativa e encontrando em cada uma delas diferentes desafios e possibilidades. “Na dança contemporânea, os ‘desejos’ de criar uma obra podem também advir da vontade de experimentar novos desafios ou de expor uma determinada relação com o mundo. É certo que podem haver tendências nas escolhas temáticas dos criadores” (Fernandes e Xavier, 2024, p. 13).

Independentemente do ponto de partida, a definição temática no trabalho de Victor Hugo Pontes nunca é um processo rígido. Todavia, parece-nos possível identificar

certas recorrências, nomeadamente ao nível das ideias ou temáticas que percorrem as suas obras¹⁰. O próprio coreógrafo

10. “No meu trabalho o nada no amor está presente.” Victor Hugo Pontes em TEDx Talks — Guimarães (2020)

destaca várias das suas peças onde o amor é abordado através de diferentes perspetivas. Como destacamos em Fernandes e Xavier (2024), em *Ocidente* (2013) expõe a vida de um casal à beira do abismo; *Fall* (2014) surge como um lugar onde as pessoas caem de amor; *Uma Não História* (2015) é inspirado no mito de Dido e

11. “Depois de perceber que *Romeu e Julieta* é sobre uma grande história de amor; ou a maior história de amor que nós conhecemos; ou a primeira grande história. Então, é falar sobre o amor. Portanto, eu dei-me conta, de cada vez que nos íamos questionando que há uma pergunta que serve de mote durante todo o espetáculo: ‘Já te aconteceu?’. Dei-me conta que não sabia de uma série de coisas sobre o amor.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Porque é Infinito* em Teatro Nacional São João (2021)

Eneias e aborda a ideia de abandono; em *Se Alguma Vez Precisares da Minha Vida, Vem e Toma-a* (2016) existe quem entregue a sua própria vida por amor; e *Porque é Infinito* (2021)¹¹ parte, como referido, da história de amor de *Romeu e Julieta* (1597), por William Shakespeare.

Do ponto de vista da temática, as suas obras podem revelar uma presença quase constante do amor, ou pelo menos tendem a evoluir naturalmente nessa direção, mesmo quando o coreógrafo procura afastar-se dela. No caso de *Porque é Infinito* (2021), essa presença era inevitável, uma vez que a peça partiu desde o início de uma história de amor. Já em *Há Qualquer Coisa Prestes a Acontecer* (2024), o conceito de liberdade, profundamente cruzado com o amor e a democracia, é transformado numa reflexão crítica sobre a sociedade contemporânea. Uma reflexão sobre o amor na sua relação com questões universais e sociais é, talvez, uma temática transversal às criações de Victor Hugo Pontes. Embora a sua obra se mova entre diferentes pontos de partida e contextos, o amor — seja no sentido íntimo e pessoal ou num sentido mais amplo e coletivo — mantém-se como uma força estruturante e sempre presente.

Independentemente das temáticas, Victor Hugo Pontes, como já referido, nunca procura dar uma leitura exata sobre as suas obras. O seu objetivo é que estas se transformem num lugar de pensamento divergente, característica tão presente em peças de dança

contemporânea. Porém, também é possível olhar para as temáticas como algo que, em determinados casos, estimula a criação de linguagens de movimento, ora mais animais, ora mais humanizadas, que reforçam as ideias de cada obra. Verifica-se, assim, uma certa recorrência de influências animais, que, em peças como *Zoo* (2013)¹² e *Carnaval* (2016)¹³, se manifestam em movimentos e dinâmicas corporais, remetendo-nos para o comportamento de matilhas, criando constelações de corpos no espaço. Em con-

12. “Como coreógrafo, interessava-me muito explorar a fisicalidade dos animais. Puxei pelo jardim zoológico porque queria ir pelo lado da artificialidade: o zoo é um habitat encenado, exatamente como um teatro. Uma ficção, no fundo.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Zoo* em ANDA (2013)

13. “Os animais estão lá, tanto na fisicalidade como nos figurinos, mas o espetáculo vai mais além. Não é um desfile de bichos. Tem uma vertente de fantasia, que depois é distorcida.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Carnaval* em Revista Sábado (2016)

traste, espetáculos como *Ocidente* (2013) e *A Strange Land* (2012) exploram interações humanas mais agressivas ou fluidas, refletindo a diversidade de abordagens que o coreógrafo integra nas suas criações. Assim, seja em projetos autônomos ou em criações encomendadas, Victor Hugo Pontes mantém uma abordagem artística que equilibra liberdade e estrutura, permitindo que cada obra se desen-

volva organicamente. O seu percurso coreográfico evidencia uma pesquisa contínua sobre o corpo, o movimento e as interações humanas, resultando num universo criativo bastante singular.

As particularidades das temáticas escolhidas por Victor Hugo Pontes também podem surgir dos próprios contextos de intervenção. Apesar de o coreógrafo assumir que o processo criativo é sempre partilhado em cocriação com os intérpretes, em projetos onde existe uma relação mais próxima com grupos ou comunidades, as suas “vozes” tornam-se um elemento primordial para a definição temática. As temáticas procuram assim expor (novos) olhares sobre os próprios contextos. O seu percurso artístico tem vindo a aproximá-lo do trabalho com grupos e comunidades específicas, impulsionado por um forte fascínio pelo desconhecido. *A vontade de compreender realidades diferentes*¹⁴ levou-o a criar projetos como *Margem* (2018), que surgiu do desejo de trabalhar com crianças institucionalizadas

e de conhecer mais profundamente o seu universo. Esta experiência abriu caminho para novas colaborações, como *Meio no Meio* (2022), reforçando o seu interesse em explorar o impacto da arte em diferentes contextos sociais. Pode-se afirmar que Victor Hugo Pontes tem procurado, por um lado, dar corpo a histórias singulares que se circunscrevem a contextos com menor visibilidade na sociedade e, por outro, confrontar o espectador com realidades de pessoas e grupos que poucas vezes ocupam o palco da cena coreográfica contemporânea. Sobre esta última questão, podemos referir *A Ballet Story* (2012), onde se dá protagonismo a intérpretes oriundos das danças urbanas, ou *Corpo Clandestino* (2022)¹⁵, onde a interpretação recai sobre corpos não normativos. Ou seja, por si só, a forma como convoca os intérpretes e as suas histórias para a cena coreográfica também os faz emergir nos universos temáticos e, consequentemente, nos seus propósitos artísticos.

A interação com diferentes realidades tem transformado não só a sua abordagem artística, mas também a sua visão do mundo. Através do trabalho com novas gerações, o coreógrafo tem-se confrontado com questões como identidade de género e orientação sexual, num processo de partilha e aprendizagem com os próprios intérpretes. O seu contacto com comunidades marginalizadas também lhe trouxe uma maior consciência social e

14. “Tenho tido a felicidade de encontrar projetos que me vão abrindo mundos. Quando faço um projeto de três anos num contexto social em sítios como Almada, Moita, Barreiro ou Marvila, aqui em Lisboa, vou para esses territórios e confronto-me com aquelas realidades. Quando trabalho com miúdos de instituições. Quando trabalho com pessoas não-normativas que me colocam todas as questões, não só de locomoção ou do olhar do outro. De certa forma vou alargando o meu mundo. E quando estamos a trabalhar não estamos só a dançar. Trocamos ideias, discutimos conceitos, ouvimos outros pontos de vista. Tenho tido a sorte de poder decidir que projetos quero fazer, com que realidades me quero cruzar. Tenho-me forçado a alargar o meu universo, estando mais consciente do que se passa no mundo em geral. Se queremos espelhar o mundo através da dança, temos de o conhecer. Se quero ter uma dança com humanidade, tenho de perceber que humanidade é esta que me rodeia.”

Victor Hugo Pontes em *Agenda Cultural Lisboa* (2024)

15. “Eu estou a tomar uma posição política a escolher as pessoas que escolho para estar em cena. E às vezes não preciso de estar com uma bandeira nem preciso de anunciar e é isso que eu gosto mais de fazer. Não gosto de dizer que vou fazer, gosto de fazer e já está. Está lá e agora quem quiser lê isso porque está lá muito claro e quem quiser não vê dessa forma. Mas eu ao colocar um corpo trans em cena também estou a dar visibilidade a uma realidade social que muitas vezes não tem lugar em cima de um palco.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Corpo Clandestino* em *Mais Guimarães* (2023)

16. "Comecei por aí, por esta ideia de prenúncio que alguma coisa está prestes a acontecer. Num ano em que tivemos eleições, em que a extrema-direita ganhou expressão na Assembleia da República. Portanto, interessa-me perceber o que é está a acontecer. Há algo iminente que, de certa forma, está anunciado e que eu queria perceber como é que poderíamos abordar, sem me centrar especificamente neste caso político. Interessa-me mais esta ideia de que estamos a ser ameaçados por alguma coisa e que as coisas podem mudar. Este foi exatamente o ponto de partida. Curiosamente depois, em estúdio com os intérpretes, achámos que devíamos ter uma visão muito mais positiva. Um espetáculo que tendia a ser pesado e duro, porque de certa forma esta era a premissa inicial, tornou-se numa coisa bastante mais solar e esperançosa. Esta coisa prestes a acontecer pode ser uma coisa boa e não uma coisa menos boa, como temos os prenúncios."

Victor Hugo Pontes sobre a peça *Há Qualquer Coisa Prestes a Acontecer* em *Coffeepaste* (2024)

política, desafiando a perceção do mundo em que vive. Com o tempo, esta crescente consciência social refletiu-se nos seus projetos, tornando-os mais politizados — não no sentido partidário, mas na forma como abordam questões essenciais da sociedade contemporânea. *Há Qualquer Coisa Prestes a Acontecer* (2024)¹⁶ reflete sobre o conceito de liberdade, um tema que só pode ser explorado precisamente porque vivemos num contexto onde ela é possível. Esta evolução demonstra como o seu percurso artístico tem sido moldado pela necessidade de explorar o desconhecido, de aprender com os outros e de integrar na sua obra uma visão cada vez mais ampla e consciente do mundo que o rodeia.

Em síntese, a obra de Victor Hugo

Pontes transita entre diversos temas e contextos, mas, em todas as suas criações, há uma constante exploração das contradições humanas e das dinâmicas de grupo, sendo o amor, muitas vezes de forma involuntária, a força que define as suas obras. ■

REFERÊNCIAS

- Alves, M. (Moderação). (2022, junho 22). 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>
-
- ANDA (2013, junho 22). Peça teatral propõe reflexão profunda sobre animais em jardins zoológicos. *Jusbrasil*. <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/peca-teatral-propoe-reflexao-profunda-sobre-animais-em-jardins-zoologicos/100576141>
-
- Bertrand, R. (2016, junho 16). Victor Hugo Pontes transforma bailarinos em animais. *Revista Sábado*. <https://www.sabado.pt/gps/teatro/detalhe/victor-hugo-pontes-transforma-bailarinos-em-animais>
-
- Coffeepast (2024, dezembro 1). *Victor Hugo Pontes e a dança como espaço de inquietação e libertação* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/rweqe2U-Crs?si=SIIAHvFn-6Wg0oMI>
-
- Costa, R. N. (2016, junho 15). Este Carnaval é uma fábula mascarada de bailado. *Observador*. <https://observador.pt/2016/06/15/este-carnaval-e-uma-fabula-mascarada-de-bailado/>
-
- Crespo, C. (2023, maio 11). Victor Hugo Pontes: A minha arte reflete aquilo que sou. *Mais Guimarães*. <https://maisguimaraes.pt/victor-hugo-pontes-a-minha-arte-reflete-aquilo-que-sou/>
-
- Fernandes, J., & Xavier, M. (2024). O perfil do coreógrafo e a construção de uma identidade coreográfica: Um ensaio sobre Victor Hugo Pontes. *Revista Estud(i)os De Dança*, 2(2), 1–16. <https://doi.org/10.53072/RED202402/00206>
-
- Gross, R. (2024, dezembro 5). Entrevista Victor Hugo Pontes. *Agenda Cultural Lisboa*. <https://www.agendalx.pt/2024/12/05/victor-hugo-pontes/>
-
- Lusa. (2023, outubro 3). Victor Hugo Pontes leva ao palco “Bantu” como uma ponte entre Moçambique e Portugal. *Revista Visão*. <https://visao.pt/atualidade/cultura/2023-10-03-victor-hugo-pontes-leva-ao-palco-bantu-como-uma-ponte-entre-mocambique-e-portugal/>
-
- Pimenta, P. (2015, maio 9). “A Ballet Story” ou o prazer de ver dançar. *Jornal Público*. <https://www.publico.pt/2015/05/09/fotogaleria/a-ballet-story-de-victor-hugo-pontes-348327>
-
- Pimenta, P. (2023, outubro 4). Bantu: como Victor Hugo Pontes leva outros corpos aos palcos portugueses. *Jornal Público*. <https://www.publico.pt/2023/10/04/fotogaleria/bantu-victor-hugo-pontes-410884>
-
- Pontes, V. H. (2015). Carnaval. In Companhia Nacional de Bailado (Ed.), *Companhia Nacional de Bailado 2015/2016*. https://issuu.com/cnbportugal/docs/cnb_brochura2015-2016_vfinalfinal
-
- Teatro Nacional São João (2021, dezembro 1). Porque é Infinito [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/652049299>

TEMAS, VARIAÇÕES E CONTEXTOS: UM LUGAR PARA O AMOR

TEDx Talks (2020, fevereiro 24). Tudo ou Nada | Victor Hugo Pontes | TEDxGuimarães. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=reJhHzslp5U>

Xavier, M. (2017). Livro de Entrevistas [Tese de Doutoramento, Faculdade de Motricidade Humana]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10400.5/15020>

A DIVERSIDADE DOS CONTEXTOS E A ESCOLHA DOS INTÉRPRETES

O intérprete, no contexto da obra coreográfica, ocupa um lugar central na sua materialização, seja por se constituir como o elemento primordial de comunicação, seja pelos contributos que pode fazer durante o processo de criação de cada peça. A sua escolha, por parte dos criadores, pode resultar, como constatamos em Fernandes e Xavier (2025), de quatro fatores distintos, designadamente: “(1) as diferentes possibilidades de participação e intervenção nos processos de criação; (2) as competências técnicas e artísticas associadas ao domínio do corpo e à sua capacidade de adaptação e incorporação de diferentes linguagens; (3) as competências criativas; e (4) as características individuais referentes à singularidade de cada sujeito” (p. 143). Estas escolhas estão, contudo, intrinsecamente ligadas à necessidade de responder a um conjunto de propósitos artísticos definidos para cada obra.

Victor Hugo Pontes considera que o desafio da escolha dos intérpretes tem vindo a ser dificultado pelo aumento exponencial de candidatos com grande capacidade de responder de forma singular às propostas lançadas, sejam estas técnicas ou criativas, no contexto de uma audição. Importa realçar que, além das criações que desenvolve na sua estrutura — Nome Próprio —, onde certamente detém maior liberdade nas escolhas, Victor Hugo Pontes colaborou noutras estruturas artísticas, tais como: Companhia Instável, na criação *Fuga Sem Fim* (2011); Companhia Nacional de Bailado, nas criações *Carnaval* (2016) e *Madrugada* (2019); e Companhia Dançando com a Diferença, na criação *Os Gigantes*, com estreia prevista para o ano de 2025. Nestas colaborações, embora existam potencialmente algumas condicionantes no pensamento sobre cada projeto artístico, estas podem coadunar-se plenamente com algumas das motivações criativas do coreógrafo, designadamente a vontade de trabalhar com pessoas diferentes e, conseqüentemente, a constante redefinição dos modos de operar e materializar cada obra coreográfica.

O início do percurso artístico de Victor Hugo Pontes assenta

também na necessidade de ocupar o lugar de intérprete nas suas obras. Segundo o próprio, esta escolha decorre não só de questões ligadas à gestão orçamental, comuns no início de carreira, mas também da sua empatia natural em relação ao palco. É importante salientar que Victor Hugo Pontes possui um percurso assinalável enquanto intérprete, tendo participado em várias obras de diferentes criadores, na dança e no teatro, como Nuno Carinhas, Isabel Barros, Clara Andermatt, Joana Craveiro, entre outros. Ao analisarmos o seu espólio coreográfico, identificamos e destacamos várias obras onde o coreógrafo assume também o papel de intérprete: *Voz Off* (2003); *100 Palavras* (2005); *Ícones* (2006) *Fotomontagem* (2006); *Manual de Instruções* (2009); *Rendez-Vous* (2010); *Se Alguma Vez Precisares da Minha Vida, Vem e Toma-a* (2016); *Nocturno* (2017); e *Meio no Meio* (2022). Embora o lugar de intérprete represente um “porto seguro” para Victor Hugo Pontes, com o passar dos anos o coreógrafo reconhece que a visão inicial sobre uma nova obra nem sempre se alinha com os seus padrões enquanto intérprete. Assim, a sua integração nessa função deixa de fazer sentido quando o imaginário da peça exige determinadas características específicas dos intérpretes. Neste contexto, a escolha dos intérpretes é determinada pelas necessidades da obra coreográfica. Existem projetos onde faz sentido convocar intérpretes com os quais já colaborou e outros onde as exigências são distintas. A partir do momento em que começou a trabalhar com um número mais elevado de intérpretes, surgiram tendências disruptivas que marcaram a sua obra. Um exemplo disso é a integração de intérpretes provenientes das danças urbanas, reconhecida pela crítica como uma característica distintiva do seu trabalho.

As especificidades da obra coreográfica também delimitam a sua ação no que respeita à escolha dos intérpretes. Ao longo do seu percurso, e possivelmente a partir do momento em que iniciou o processo de criação com um número mais elevado de intérpretes, desencadeou um conjunto de tendências, altamente visíveis, visto

serem bastante disruptivas para a época. Exemplo disso foi a própria percepção criada pela crítica em dança que reconhecia como uma das características da sua obra a vontade de convocar intérpretes provindos das danças urbanas. A este propósito, há que destacar o que refere Varanda (2020) a respeito da obra *Se Alguma Vez Precisares da Minha Vida, Vem e Toma-a* (2016), designadamente que “o virtuosismo das danças urbanas (uma atração conhecida do coreógrafo) está muito bem integrado e executado: é delicioso ver as triplas piruetas de chão e os *flick flack* ondulados participarem no enredo de Tchékhov entre códigos de dança erudita igualmente bem digeridos” (p. 65).

Dois intérpretes com um percurso centrado nas danças urbanas que marcaram esta fase foram Marco da Silva Ferreira, que colaborou entre 2011 e 2016, e Valter Fernandes, presente desde 2011 até à atualidade. Ambos contribuíram para esta percepção sobre as opções de Victor Hugo Pontes, pese embora o coreógrafo tenha colaborado com muitos outros que advêm do mesmo tipo de percurso, como André Cabral, Liliana Garcia, Vítor Kpez, Anaísa Lopes (Piny), Deeogo Oliveira, entre outros. Porém, se por um lado estes dois intérpretes surgem no trabalho do coreógrafo como uma espécie de bailarinos-fetice, por outro, também é perceptível

que nem sempre foram convocados. Valter Fernandes tem sido bastante recorrente nas obras do coreógrafo, mas existiram projetos artísticos de Victor Hugo Pontes nos quais, para este, não faria sentido **integrar o intérprete**¹. Exemplos disso são **Margem** (2018)² e **Porque é Infinito** (2021)³. Aqui, os pressupostos da escolha dos intérpretes centraram-se em características que sustentavam

1. “Eu para cada projeto que faço tento encontrar as pessoas que acho que se encaixam melhor naquele projeto e, por isso, é que não trabalho sempre com as mesmas pessoas. Porque 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”

Victor Hugo Pontes em Podcast Set-Up (2024)

2. “Eu gosto de trabalhar próximo de uma ideia de *typecast*, portanto se é uma criança, eu quero que seja uma criança a dizer aquilo e não um adulto a fazer de conta que é criança.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Margem* em UBI Jornal Digital (2023)

3. “Percebi que os intérpretes deveriam ter uma idade próxima da das personagens de Shakespeare”. Victor Hugo Pontes sobre a peça *Porque é Infinito* em Teatro Municipal São Luiz (2021)

tanto as obras literárias quanto a obra coreográfica.

Se nos dois exemplos anteriores as escolhas dos intérpretes se centravam em aspetos ligados à faixa etária, existem outros projetos coreográficos que apenas respondem às necessidades do coreógrafo para levar a cabo os seus propósitos artísticos. Na peça *Uníssonos — Composição para Cinco Bailarinos* (2016)⁴, havia um pressuposto de escolher intérpretes muito distintos entre si. Neste caso, a diversidade técnica era essencial para o cumprimento dos propósitos da criação, nomeadamente o desafio de partir da diferença e almejar a ideia de um corpo de baile uniforme. Já em *Corpo Clandestino* (2022)⁵, procurou encontrar corpos não normativos para a constituição de um corpo de baile distinto dos ideais

tradicionais. Curiosamente, nestes dois exemplos, parecem ter sido criados propósitos artísticos associados à *ruptura com a convencionalidade do corpo na dança*⁶.

Victor Hugo Pontes identifica três grandes pilares que caracterizam as suas obras: uma grande fisicalidade, um apurado lado plástico e uma dramaturgia bem estruturada. A escolha dos intérpretes também pode, eventualmente, estar associada aos recursos que se idealizem convocar, mesmo que no objetivo artístico final não estejam (totalmente) visíveis. Alguns exemplos são *Drama* (2019)⁷ e *Os Três Irmãos* (2021)⁸. Ambas as peças partem de um texto e contam com um elenco que envolve bailarinos e atores. Contudo, em nenhum dos espetáculos a palavra é dita pelos intérpretes, o que

realça que, por vezes, as competências destes são idealizadas num sentido, mas a criação da obra revela-se noutro. Podem ainda ser

4. “Cinco intérpretes completamente distintos uns dos outros, com fisicalidades muito distintas, em que procuro que eles estejam iguais. Eu à partida sei que isso vai falhar. É sobre isso que eu quero falar ou sobre isso que quero questionar.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Uníssonos — Composição para cinco bailarinos* em *Documentário Portugal que Dança* (2017)

5. “A própria presença destes corpos em palco, a dançar, é um gesto político.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Corpo Clandestino* em *Revista Bica* (2022)

6. “*Uníssonos* 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. Queria experimentar esta tarefa, que é uma coisa que também, de certa forma, caiu completamente em desuso na dança contemporânea.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Uníssonos — Composição para cinco bailarinos* em *Documentário Portugal que Dança* (2017)

escolhas deliberadas: porque se procura um contraste, porque se procura estimular outras competências menos expectáveis num determinado corpo ou simplesmente porque o coreógrafo procura criar outros desafios para si próprio. É notório que, a partir de *Margem* (2018), o coreógrafo demonstrou uma maior vontade de cruzar as linguagens da dança e do teatro, no sentido de explorar os recursos coreográficos, sejam o movimento ou a palavra. Por exemplo, em *Os Três Irmãos* (2021), assumiu que não tinha ideia se queria utilizar a palavra, mas convocou um ator

(Paulo Mota) que detinha essas competências, caso fosse necessário utilizá-las. Ou seja, existe uma distância entre a expectativa criada e os processos efetivos de criação da obra, isto porque os propósitos artísticos de cada peça também se vão (re)configurando com os contributos dos intérpretes, de outros colaboradores artísticos e, por fim, com as decisões do próprio criador.

A identidade de um coreógrafo também vai sendo criada num processo de acumulação de experiência com os intérpretes com quem colabora. Mesmo considerando que é uma característica de Victor Hugo Pontes trabalhar com grupos relativamente numerosos e heterogéneos (em termos de competências e experiências técnicas e artísticas), e por mais que as linguagens para cada peça possam vir a ser singulares, o coreógrafo cria um manancial de possibilidades na utilização do corpo em cena. Corpo esse que varia entre uma linguagem humana e uma linguagem animal: “É comum a adoção de um corpo quadrúpede que viaja pelo palco, imprimindo um carácter animalesco àqueles corpos. É certo que se torna mais significativo aquando da existência de uma personificação de um determinado ser que se assemelha a um animal” (Fernandes e Xavier, 2024, p. 11).

7. “Quis que as personagens tivessem um código físico muito específico, super artificial, para que pudéssemos assistir às tentativas dos actores para se apropriarem dessa linguagem, com os desvios que os artifícios da representação teatral introduzem, e às tentativas do encenador para os tornar cada vez mais fiéis ao que têm de imitar.(...) Acho fascinante como o mesmo material coreográfico que numa pessoa tem uma determinada forma assume outra forma noutra pessoa.”

Victor Hugo Pontes sobre a peça *Drama* em *Jornal Público* (2019)

8. “A força da sua presença é por isso diferente — são palavras que não se ouvem, mas que conduzem o espectador.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Os Três Irmãos* em *Companhia de Teatro de Almada* (2023)

Esta constatação não se limita a peças como *Zoo* (2013)⁹ ou *Carnaval* (2016)¹⁰, que, naturalmente, podem ser mais associadas a esta ideia.

9. “Este é um espectáculo que parte da ideia de jardim zoológico como espaço artificial de observação, um tópico que me é muito particular e recorrente, pois já me ocupo com a ideia de observação de nós e dos outros desde os meus primeiros projectos.”

Victor Hugo Pontes sobre a peça *Zoo* em *Coffeepaste* (2013)

10. “Os animais estão lá, tanto na fisicalidade como nos figurinos, mas o espectáculo vai mais além. Não é um desfile de bichos. Tem uma vertente de fantasia, que depois é distorcida.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Carnaval* em *Revista Sábado* (2016)

11. “Quando quero trabalhar com adolescentes vou buscar adolescentes, quando quero trabalhar com pessoas mais velhas vou buscar pessoas mais velhas. Não trabalho no lado da ficção ou a representação.” Victor Hugo Pontes em *Podcast Set-Up* (2024)

É igualmente visível e comum na maioria das suas obras, algo que é também con-comitante com as próprias características de utilização do corpo no âmbito da dança contemporânea.

Ou seja, Victor Hugo Pontes articula os seus propósitos artísticos e fá-los emergir também a partir das escolhas dos interlocutores *das suas obras*¹¹. Estas escolhas são ponderadas, mas não resultam nem se resumem a um olhar fechado sobre um resultado artístico final. Numa fase inicial, servem sobretudo como ponto de partida para as ideias conceptuais que se possam ter sobre a obra, para a definição de competências que possam vir a

ser convocadas durante o processo de criação e, ainda, para a configuração grupal que possa contribuir para a interpretação de cada obra. Victor Hugo Pontes tem um fascínio por conhecer novas pessoas, e muitas vezes é essa vontade que o motiva para a criação de peças com um número elevado de intérpretes. As suas competências ao nível do movimento expressivo são importantes na escolha, ou não fosse Victor Hugo Pontes um apaixonado pelo movimento. Contudo, num mundo onde as multiplicidades de escolhas se desdobram em possibilidades infinitas, a singularidade artística torna-se uma preciosidade para o coreógrafo. Esta humanização da escolha do intérprete, centrada na sua singularidade e na singularidade de cada projeto, é também conjugada com a empatia que é criada no momento da seleção. Se as competências evidenciadas pelos intérpretes nos vários exercícios de uma audição são fundamentais, uma conversa/entrevista pode revelar-se igualmente determinante.

Um amor que se cria à primeira vista e que se estende à vontade (não premeditada) de o explicar nas temáticas das suas obra. ■

REFERÊNCIAS

Bertrand, R. (2016, junho 16). Victor Hugo Pontes transforma bailarinos em animais. *Revista Sábado*. <https://www.sabado.pt/gps/teatro/detalhe/victor-hugo-pontes-transforma-bailarinos-em-animais>

Cavalcanti, I. (2023, junho 2). Margem reencena Capitães da Areia de forma “viva e real”. *Urbietorbi*. <https://urbietorbi.ubi.pt/margem-reencena-capitães-da-areia-de-forma-viva-e-real/>

Coffeepaste (2013, junho 25). Victor Hugo Pontes — Entrevista. *Coffeepaste*. <https://www.coffeepaste.com/artigo/victor-hugo-pontes-entrevista/>

Companhia de Teatro de Almada (2023). Os três irmãos. *Companhia de Teatro de Almada*. <https://ctalmada.pt/os-tres-irmaos/>

Fernandes, J., & Xavier, M. (2025). Modos de materializar a obra coreográfica: Um sistema de análise. *Capim Dourado: Diálogos Em Extensão*, 7(3), 136–166. <https://doi.org/10.20873/WAYSOFMATER>

Fernandes, J., & Xavier, M. (2024). O perfil do coreógrafo e a construção de uma identidade coreográfica: Um ensaio sobre Victor Hugo Pontes. *Revista Estud(i)os De Dança*, 2(2), 1–16. <https://doi.org/10.53072/RED202402/00206>

Gomes, C. F. (Realização), & Antunes, L. (Autoria). (2017, fevereiro 3). *Portugal que dança — Victor Hugo Pontes* (Episódio 14) [Serie de TV]. Mares do Sul; RTP.

Nadaís, I. (2019, fevereiro 5). Victor Hugo Pontes tirou as palavras da boca de Pirandello. *Jornal Público*. https://www.publico.pt/2019/02/05/culturaipsilon/noticia-victor-hugo-pontes-tirou-palavras-boca-pirandello-1859946?utm_source=copy_paste

Pontes, V. H. (2021). Carta ao futuro. In Teatro São Luiz (Ed.), *Porque é Infinito 2023* [Folha de Sala]. https://issuu.com/teatro_sao_luiz/docs/fs_infinito_issuu_aecfe6ab43687b

Revista BICA (2022). Dança sem limites com Corpo Clandestino de Victor Hugo Pontes. *Revista BICA*. <https://revistabica.com/danca-sem-limites-com-corpo-clandestino-de-victor-hugo-pontes/>

Rocha, A. (Moderação e co-programação). (2024, fevereiro 18). 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/6uYSLcuQTqDNDzLES41GkG?si=9425d984c7344733>

Varanda, P. (2020). *70 críticas de dança*. Caleidoscópio.

O TEXTO
E A PALAVRA
COMO RECURSOS
EXPRESSIVOS
E CRIATIVOS

Além da exploração do movimento, a dança contemporânea tem vindo a integrar diferentes elementos expressivos que enriquecem os seus espetáculos. Na obra de Victor Hugo Pontes, o **texto e a palavra assumem um papel central**¹, não apenas como complemento do movimento, mas como parte estrutural da criação coreográfica. A abordagem que o coreógrafo propõe quando convoca estes elementos integra de forma plena a pesquisa e materialização do movimento. Nesta dimensão, constam do percurso do coreógrafo obras que, de formas distintas, incluem estes recursos: por um lado, o texto como estrutura coreográfica e, por outro, o texto e as palavras na sua forma dita ou escrita/projetada em cena.

O facto de Victor Hugo Pontes ter uma experiência profissional consolidada na área do teatro pode induzir a crer que sempre existiu a vontade de convocar o texto e a palavra como elemento central das suas obras. Porém, por mais que as palavras de um texto não se materializem num recurso expressivo (verbalizado em cena), estas podem surgir como pilar para a construção da obra coreográfica e, naturalmente, para a criação da sua dramaturgia. Por vezes, o texto é convocado apesar de ser um elemento menos perceptível ao olhar do espectador, ou seja, surge apenas como motor para a produção e/ou estruturação coreográfica. Exemplos disso são *Zoo* (2013), que parte da obra literária *Why Look at Animals?* (2009) de John Berger, e *Drama* (2019), que parte de *A Gaivota* (1896) de Anton Tchekhov. Contudo, nestes dois exemplos o recurso utilizado pelos intérpretes é exclusivamente o movimento. Não obstante, **há notoriamente um período em que Victor Hugo Pontes se afasta do uso da verbalização em cena**².

1. "Eu fui para a dança porque não encontrava no teatro textos que dissessem aquilo que eu queria dizer. O que percebi entretanto é que se usar as palavras de um autor e as retirar até ficarem só como subtexto posso preservar aquilo que só encontro na dança: uma margem de abstracção enorme que dá espaço ao espectador para se tornar um construtor activo da narrativa, da ficção." *Victor Hugo Pontes em Jornal Público* (2019)

2. "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 muito 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." *Victor Hugo Pontes em Livro de Entrevistas* (Xavier, 2017, p. 200)

Neste campo, podem ser destacadas algumas peças onde a palavra não surge como recurso utilizado pelos intérpretes para comunicarem com o público, tais como *A Ballet Story* (2012), *Zoo* (2013), *Fall* (2014), *Se Alguma Vez Precisares da Minha Vida, Vem e Toma-a* (2016) e *Uníssonos — Composição para Cinco Bailarinos* (2016). Victor Hugo Pontes reconhece que, desde 2017, há um maior cruzamento com a palavra³ como um recurso utilizado em cena. Ou seja, é possível afirmar que *Margem* (2018) foi um marco nesta mudança de paradigma. Apesar disso, é reconhecível que o processo de criação de *Se Alguma Vez Precisares da Minha Vida, Vem e Toma-a* (2016)⁴, peça onde a palavra está omissa, possa ter sido o início desse processo de (re)aproximação.

Pode afirmar-se que os espetáculos de Victor Hugo Pontes

3. “Volto outra vez ao texto, seja ele dito, seja ele presente, projetando-o — como é o caso de *Os Três Irmãos* — mas em que as palavras voltam a fazer sentido. Mas há ali uma fase em que eu retiro completamente e me foco mesmo na ação física dos corpos, como no espetáculo *Zoo*, no espetáculo *A Ballet Story*, em que as palavras não estão presentes.”

Victor Hugo Pontes em Podcast botas DOURADAS (2022)

4. “A vontade de fazer este espetáculo [*Drama*], primeiro tem a ver com um projeto de pesquisa que eu tento desenvolver que é esta transcrição de uma linguagem teatral para a linguagem coreográfica, portanto como se faz esta transposição ou esta tradução das palavras para o corpo (...) esta minha pesquisa a partir de um texto teatral e transformar em dança, começou em 2016, com um outro texto de outro autor, Anton Tchekhov, em que eu fiz uma versão da *A Gaivota*, num espetáculo que chamei *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a*. Este [*Drama*] é uma segunda incursão nesta pesquisa, nesta transcrição ou tradução, em que pego no texto de Pirandello e o traduzo para uma linguagem física e corporal. Victor Hugo Pontes sobre a peça *Drama* em Rádio Universitária de Coimbra (2021)

resultam de um território intermédio entre a dança, o teatro e as artes plásticas, refletindo o seu percurso biográfico e a sua formação multidisciplinar. Este percurso permite-lhe articular diferentes elementos de forma orgânica, tornando-os indissociáveis dos propósitos das suas obras. A sua abordagem ao texto privilegia um lugar onde as palavras desempenham um papel fundamental, não sendo, no entanto, o único recurso que contribui para a comunicação nas suas obras. O gesto, a coreografia e toda a ação em cena são igualmente essenciais para envolver o público e reforçar a experiência do espetáculo. Enquanto a palavra transmite significados e emoções de forma direta, o movimento abre espaço para a subjetividade e a percepção individual.

A utilização do texto na obra de Victor Hugo Pontes não é acessória, mas sim, por diversas vezes, um elemento central que dialoga com os outros recursos cênicos, cria uma dramaturgia própria e enriquece a natureza sensorial das suas propostas. Este recurso pode assumir-se como elemento estrutural, nomeadamente quando o coreógrafo o convoca para delinear a estrutura dramática das peças. Em *Se Alguma Vez Precisares da Minha Vida, Vem e Toma-a* (2016) e *Drama* (2019), a integração do texto serve, essencialmente, como estrutura para a criação coreográfica e, nestes casos, sem recorrer à utilização da palavra dita ou escrita/projetada em cena. Em *Se Alguma Vez Precisares da Minha Vida, Vem e Toma-a* (2016)⁵, o coreógrafo utiliza o texto *A Gaivota* (1896), de Anton Tchekhov, como um ponto de partida para a criação coreográfica, retirando à trama a sua linearidade para assim revelar a essência dos personagens e as suas relações a partir do movimento. Já em *Drama* (2019)⁶, propõe-se a desconstruir e reinventar a peça *Seis Personagens à Procura de Um Autor* (1921), de Luigi Pirandello, desafiando o público a refletir sobre a essência da dramaturgia e as possibilidades da dança como narrativa.

No percurso coreográfico de Victor Hugo Pontes, reconhece-se que a utilização da palavra é profundamente contextual e temática. Em *Margem* (2018)⁷, inspirada na obra literária *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, Victor Hugo Pontes assume que a palavra foi imprescindível para traduzir a essência do texto original. Numa outra perspetiva, em *Os Três Irmãos* (2020)⁸, o texto não é falado, mas sim projetado, criando um impacto visual que dialoga com o movimento.

5. "A estrutura dramática sustenta o movimento, mas a narrativa perderá linearidade, de modo que o espectador veja aqui aquilo que quer ver num Tchekhov dançado. Depois de traçada a narrativa e de encontrados os agentes da acção (personagens, ligações, conflito, clímax, desenlace, etc.), a ideia é despojar a trama, de modo que se torne dançável e em simultâneo reconhecível, chegando-se a uma composição coreográfica que sobreviveu a hipotéticas linhas divergentes entre o teatro e a dança, ou entre texto e movimento sem palavras." Victor Hugo Pontes sobre a peça *Se algumas vez precisares da minha vida, vem e toma-a* em Nome Próprio (2016)

6. "Apesar de não falarmos, todos sabemos o que está a ser transmitido. É claro que o público nunca chega a ter esta leitura fidedigna do próprio texto, porque lhe falta as palavras, mas também não é esse o meu intuito. Deixo um espaço muito grande ao espectador para ser ele próprio a construir a sua própria narrativa. Victor Hugo Pontes sobre a peça *Drama* em Observador (2019)

7. “Eu achei que não se podia fazer isto prescindindo da palavra, daí ter chamado a Joana [Craveiro] para tratar do texto. E com ela surgem sempre camadas em cima de camadas: decidi logo que também queria falar sobre eles — e sobre os intérpretes.”

Victor Hugo Pontes sobre a peça *Margem* em *Jornal Público* (2018)

8. “Não trabalho com palavras, mas sim com movimentos, o que vai tornando progressivamente mais difícil escrever sobre os meus espetáculos. Mas uso muitas vezes as palavras como ponto de partida, como meio e até como fim. Acabo quase sempre por retirá-las da boca dos intérpretes, ou por calar os autores. Desta vez, não foi assim: as palavras de Gonçalo M. Tavares estão presentes em *Os Três Irmãos*. São o motor da ação surgem no espetáculo para serem lidas, e não ditas. A força da sua presença é por isso diferente — são palavras que não se ouvem, mas que conduzem o espectador.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Os Três Irmãos* em *Teatro Municipal São Luiz* (2021)

A multiplicidade na utilização do texto evidencia a diversidade da sua abordagem, mas também o reconhecimento de que cada obra exige uma solução própria para o uso destes recursos. A relação entre texto e movimento na obra de Victor Hugo Pontes pode ser vista como um propósito de complementaridade e, ao mesmo tempo, de contraste. O texto e a palavra atribuem, sem dúvida, uma objetividade interpretativa, enquanto o movimento permanece num território mais fluido e subjetivo. Estas abordagens refletem a procura que o coreógrafo faz de uma comunicação mais direta, equilibrando a subjetividade do movimento com a objetividade do discurso verbal.

Em obras como *Ocidente* (2013) e *Punk Rock* (2011), os intérpretes verbalizam o texto, criando um impacto direto, objetivo e concreto. A palavra dita funciona como um meio para redimensionar a presença dos intérpretes, potenciando, talvez, uma ligação mais imediata com o público. Já em *A Strange Land* (2012) e *Rendez-Vous* (2010), o texto é utilizado como material sonoro, criando um diálogo entre a voz gravada ou cantada e o movimento em cena. Em *Os Três Irmãos* (2020), *Fuga Sem Fim* (2011) e *100 Palavras* (2005), recorre ao texto projetado, adicionando, assim, uma camada visual e gráfica à estrutura narrativa.

A utilização do texto e da palavra como recursos no trabalho coreográfico de Victor Hugo Pontes também se reflete na forma diversificada como pretende comunicar com o público. Ao introduzir a palavra de diferentes formas, o coreógrafo amplia os modos de interpretação e apreensão da obra, tornando a experiência do espectador mais rica e multifacetada. O texto pode funcionar como

um guia, sugerindo leituras específicas e mais direcionadas, ou como um elemento de provocação, desafiando o público a construir significados próprios a partir da sobreposição entre a palavra e o movimento.

Ao **envolver outros colaboradores em projetos nos quais pretende integrar o texto**⁹, o coreógrafo evidencia um processo criativo dinâmico e, frequentemente, colaborativo. Em parcerias com escritores como Joana Craveiro e Gonçalo M. Tavares, o texto é construído a partir de dinâmicas colaborativas, integrando-se organicamente nas suas obras. Se, por um lado, com Joana Craveiro, em *Margem* (2018) e *Porque é Infinito* (2021), o coreógrafo trabalha diretamente em estúdio, criando textos a partir do material produzido pelos intérpretes em diálogo com os textos originais, por outro, na colaboração com Gonçalo M. Tavares, em *Os Três Irmãos* (2020), seguiu um processo mais independente. Nesta última colaboração, o texto foi desenvolvido de forma independente, sem que a sua criação ocorresse diretamente no estúdio. Para este processo, Victor Hugo Pontes forneceu ao escritor uma lista de palavras que considerava inspiradoras, orientando assim a construção do material textual que seria integrado na obra.

Estas colaborações não se restringem à materialização do texto escrito que serve as propostas do coreógrafo; estendem-se também ao modo como o mesmo é incorporado no movimento e na obra. Por exemplo, em ***Porque é Infinito* (2021)**¹⁰, que parte de *Romeu e Julieta* (1591) de William Shakespeare, as narrativas pessoais

9. “Quando pego num texto teatral, e tenho feito várias incursões por dramaturgos ou textos dramáticos, normalmente calo-os, tiro-lhes as palavras e fico só com a ação que eles deixam no texto ou então tenho convidado pessoas específicas para escrever. Eu não me sinto com essa capacidade. Portanto tenho colaborado com a Joana Craveiro.”

Victor Hugo Pontes sobre a peça *Porque é Infinito* em Teatro Municipal São João (2021)

10. “No caso de *Romeu e Julieta* pensei em fazer um trabalho sobre a linguagem, traçando uma espécie de tábua cronológica sobre as formas como dizemos ‘amo-te’. Como dizíamos ‘amo-te’ em 1500? E agora, como é? O amor mudou nos últimos quinhentos anos? De que maneira? Existem ainda amores maiores que a vida? Quando todas estas perguntas me ficaram na cabeça, percebi que os intérpretes deveriam ter uma idade próxima da das personagens de Shakespeare. Afinal de contas... Futuro. Estamos sempre a falar sobre o tempo e as transformações que dele decorrem. (...) Como eu ainda não sei nada sobre o amor, decidi recolher testemunhos de quem sabe. Pedi ajuda aos intérpretes para, juntos, construirmos um manual de instruções que nos guiásse através das situações adversas que atravessamos quando amamos alguém.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Porque é Infinito* em Teatro Municipal São Luiz (2021)

dos intérpretes são integradas no texto, trazendo para a obra uma dimensão de autenticidade. As considerações sobre o amor que os jovens intérpretes partilharam com Victor Hugo Pontes durante o processo de criação também moldaram o texto escrito por Joana Craveiro, resultando numa versão contemporânea daquela obra que, de certa forma, reinventa o vocabulário shakespeariano.

A exploração do texto e da palavra como recursos coreográficos também possibilita que Victor Hugo Pontes diversifique a forma de materialização das suas obras. A capacidade que demonstra para integrar o discurso verbal na sua relação com o movimento sugere-nos a fusão de linguagens. Esta utilização do texto vai além da simples adição de uma camada narrativa, criando, em muitos casos, uma troca dinâmica entre o destaque dado à palavra e ao movimento. A relação entre ambos é, muitas vezes, uma simbiose, onde a palavra serve para amplificar a intenção do movimento e, por sua vez, o gesto amplia a compreensão do texto. As diferentes formas de trabalhar a partir do texto mostram a capacidade de Victor Hugo Pontes em explorar o potencial da sua integração nos seus processos criativos. O movimento não segue apenas o texto, mas desafia-o, conferindo-lhe muitas vezes novos significados. O coreógrafo redefine os limites da dança contemporânea ao integrar a palavra e o texto como recursos centrais das suas obras. Esta integração não é simplesmente técnica, mas profundamente conceptual, refletindo a intenção de comunicar com o público de maneiras talvez mais diretas e, sobretudo, diversificadas. Victor Hugo Pontes demonstra que a dança não tem de ser uma linguagem exclusivamente abstrata. Pelo contrário: pode dialogar com outras formas de expressão. A utilização do texto e da palavra na criação coreográfica contemporânea pode não apenas coexistir com o movimento, mas reconfigurá-lo, reafirmando a dança como uma arte em constante transformação. ■

REFERÊNCIAS

Almeida, S. (Moderação). (2021, agosto 19). Entrevista a Victor Hugo Pontes com Drama. [Episódio de podcast áudio]. In Entrevistas RUC. Rádio Universitária de Coimbra. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/4H0lNcd8CNsn8qXhJckcjG?si=c923aee03b014e0b>

Alves, M. (Moderação). (2022, junho 22). 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>

Martinho, M. (2019, dezembro 12). Na fronteira entre o teatro e a dança, o 'Drama' de Victor Hugo Pontes em pôr Pirandello no corpo. *Observador*. <https://observador.pt/2019/12/12/na-fronteira-entre-o-teatro-e-a-danca-o-drama-de-victor-hugo-pontes-em-por-pirandello-no-corpo/>

Nadaís, I. (2018, janeiro 27). Esta não é (só) uma história de 1937. *Jornal Público*. <https://www.publico.pt/2018/01/27/culturaipsilon/noticia/esta-nao-e-so-uma-historia-de-1937-1800553>

Nadaís, I. (2019, fevereiro 5). Victor Hugo Pontes tirou as palavras da boca de Pirandello. *Jornal Público*. <https://www.publico.pt/2019/02/05/culturaipsilon/noticia/victor-hugo-pontes-tirou-palavras-boca-pirandello-1859946>

Pontes, V. H. (2016). *Projetos — Nome próprio*. Nome Próprio. <https://www.nomeproprio.pt/projetos-lista/>

Pontes, V. H. (2021). Carta ao futuro. In Teatro São Luiz (Ed.), *Porque é Infinito 2023* [Folha de Sala]. https://issuu.com/teatro_sao_luiz/docs/fs_infinity_issuu_aecfe6ab43687b

Pontes, V. H. (2021). Nota de abertura. In Teatro São Luiz (Ed.), *Os Três Irmãos 2021* [Folha de Sala]. https://issuu.com/teatro_sao_luiz/docs/folha_de_sala_os_tr_s_irm_os

Teatro Nacional São João (2021, dezembro 1). Porque é Infinito [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/652049299>

Xavier, M. (2017). *Livro de Entrevistas* [Tese de Doutoramento, Faculdade de Motricidade Humana]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10400.5/15020>

AS PRÁTICAS
COLABORATIVAS
NA CONSTRUÇÃO
DA CENA
COREOGRÁFICA

A criação de um espetáculo de dança está alicerçada nos materiais de movimento produzidos pelo corpo (entre os quais se inclui a voz) e em outros elementos técnicos e tecnológicos que compõem o espaço cénico, como é o caso da projeção de vídeo, da iluminação cénica, dos figurinos, dos elementos cenográficos, entre outros. Ou seja, apesar de os materiais de movimento e a forma como são executados pelos intérpretes serem os elementos distintivos da expressão artística da dança, estes outros elementos do espetáculo, como refere Fazenda (2012), têm um papel fundamental na análise da obra coreográfica e na forma como o espectador pode guiar a sua interpretação. Por isso mesmo, em Fernandes e Xavier (2024), considerámos e definimos que a linguagem coreográfica de cada criador se constrói a partir da articulação das linguagens do movimento providas da escolha singular dos intérpretes, mas também dos diferentes ambientes cénicos, que, no seu conjunto, criam as múltiplas possibilidades de interpretação da obra. Assim, a congregação de todos os elementos e a sua integração na conceção coreográfica tornam-se fundamentais para o processo de mediação entre a obra e o sujeito. A densificação da utilização recorrente de determinados elementos contribui, portanto, para a assunção de uma **assinatura coreográfica**¹ que nos faz reconhecer que determinada obra pertence a determinado criador.

Varanda (2020) elenca um conjunto de elementos distintivos na forma como Victor Hugo Pontes cria e apresenta as suas obras coreográficas, designadamente a “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). Estes elementos têm, então, contribuído para a afirmação e o

1. “Eu já reconheço isto... Eu consigo identificar de quem é isto... É ter uma identidade. Para mim é muito forte as pessoas olharem para um espetáculo meu, ou olharem para uma imagem de um espetáculo meu, reconhecerem e dizerem: ‘Isto é, Victor Hugo Pontes, e eu sei o que é que é isto’. Quando isso existe, já existe uma maturidade artística. Nunca ninguém vai reconhecer uma coisa quando só se fez uma.” *Victor Hugo Pontes em Rádio Universitária de Coimbra* (2021)

reconhecimento da identidade coreográfica de Victor Hugo Pontes. Contudo, a solidez conseguida pelo coreógrafo é também fruto das colaborações, na sua maioria recorrentes, com um conjunto de profissionais que foram participando nos seus processos de criação. Este trabalho em colaboração é algo que Victor Hugo Pontes destaca como um modo singular de operar. Porém, como o próprio afirma, é necessário que exista uma grande cumplicidade artística para que se encontre um caminho comum na construção da obra.

A utilização da cenografia é algo que consideramos distintivo nas obras coreográficas de Victor Hugo Pontes. Existe uma presença recorrente da cenografia nas suas obras que ocupa diferentes dimensões do espaço cénico e serve também de motor para uma *performance* singular dos intérpretes. O espaço é algo que está muito presente ao longo do processo de criação² de Victor Hugo Pontes. Este afeto pelos elementos cenográficos é fruto, por um lado, do seu percurso académico em Belas-Artes e, por outro, da sua expe-

2. “Para mim, o espaço é muito importante, não quer dizer que a luz e o som não o sejam. O espaço provavelmente não está lá no primeiro dia de ensaio, mas aparece antes dos outros elementos. A meio do processo chegamos a uma consciência de qual vai ser o espaço e aí começamos a trabalhar em cima dessa ideia. Depois de termos o espaço, vamos trabalhar em cima do cenário. O cenário é muito importante para mim. É como uma folha em que começamos a desenhar. Primeiro há o palco vazio, que depois de ser preenchido, tem de ser trabalhado.” Victor Hugo Pontes em Livro de Entrevistas (Xavier, 2017, p. 199)

riência profissional no âmbito do teatro. Realça, a este respeito, que a cenografia no teatro é fundamental para a criação de ambientes que se relacionam com a narrativa construída a partir do texto teatral.

Em várias das obras de Victor Hugo Pontes, procura-se que o solo seja irregular. Ou seja, existe a criação de grandes plataformas que ocupam o espaço cénico e desestabilizam o equilíbrio do intérprete. Esta ideia de “risco” está bastante

presente e é criada propositadamente para desencadear outras sensações no espectador. Algumas das peças onde este tipo de cenografia é mais evidente são *A Ballet Story* (2012), *Fall* (2014) e *Carnaval* (2016). Porém, esta irregularidade no solo não é apenas evidenciada pela criação cenográfica, mas também por outros elementos ou objetos que compõem o espaço cénico. Por exemplo, em

Margem (2018), o solo está coberto de colchões, pelo que a ideia de “risco” inevitavelmente também estará presente. Num outro prisma, mas ainda a propósito desta obra coreográfica, é possível aferir que, apesar de poderem ser convocados os mesmos elementos cenográficos em diferentes obras, os propósitos das obras não são colocados em causa. O caso de *Margem* (2018) é disso um exemplo, visto que foi convocado o mesmo elemento cenográfico (ainda que com outra roupagem) de *Zoo* (2013): uma palmeira de grandes dimensões, construída em madeira. Segundo o coreógrafo, quando convocou este mesmo elemento, fê-lo com propósitos diferentes, pese embora a necessidade de o integrar também estivesse associada a outras razões, designadamente a gestão orçamental. Convocar este elemento cenográfico procurou propósitos diferentes, associados às diferentes temáticas das obras. Se em *Zoo* (2013)³, que partiu do texto *Why Look at Animals?* (1980), de John Berger, procura criar um ambiente “artificial” e um lugar onde os humanos coexistem com animais, em *Margem* (2018), que parte do texto *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, este elemento cenográfico remete para o espaço da narrativa, particularmente os territórios paradisíacos do Brasil. Estes ambientes advêm, assim, do imaginário do coreógrafo, onde se criam “novos cenários” que surgem da reconfiguração dos estímulos para a criação e/ou das temáticas das obras. Nestes casos, os elementos cenográficos erguem-se como “retalhos” das obras literárias, que posteriormente são (re)imaginados para uma outra expressão artística. Estes “retalhos” materializam-se não só nos elementos visuais, mas também no processo de criação das narrativas do corpo e no encontro de linguagens de movimento próprias de cada obra. Ou seja, se por um lado a cenografia (e as suas matérias e materiais) poderá criar ambientes de interpretação, por outro, contribui também para o

3. “Este é um espectáculo que parte da ideia de jardim zoológico como espaço artificial de observação, um tópico que me é muito particular e recorrente, pois já me ocupo com a ideia de observação de nós e dos outros desde os meus primeiros projetos. Zoo estrutura-se em torno de pares, por vezes dicotómicos, outras vezes complementares: homem e animal, observador e observado, público e cena.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Zoo em Coffeepaste* (2013)

encontro de outras possibilidades de abordar o movimento.

Apesar de destacarmos aqui algumas obras onde o foco é o espaço de ação dos intérpretes, existe uma multiplicidade de outros elementos cenográficos que contribuem para arquitetar tridimensionalmente o espaço cénico. Em *Fall* (2014)⁴, existe uma tela, no fundo

4. “É quase este salto para o vazio, para o desconhecido, para um lugar onde não há apoios, nada há de sólido, um lugar em que quase tudo se desfaz, tudo se desmorona”. Victor Hugo Pontes sobre a peça *Fall* em Revista Time Out Porto (2015)

5. “Inconscientemente, vamos sendo formatados para responder exatamente da mesma forma e sermos pessoas dentro de caixas ou de moldes” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Uníssonos — Composição para cinco bailarinos* em Revista Visão (2016)

de cena, ilustrada com uma imagem do céu, remetendo-nos para a ideia de queda para o vazio. Em *Uníssonos — Composição para Cinco Balarinos* (2016)⁵, a área cénica, designadamente os elementos que compõem o palco convencional (panejamento preto), muda de cor, transformando-se numa caixa branca constituída por elementos rígidos. Assim, realçam-se os intérpretes em cena e a sua composição

no espaço e no tempo. Em *Corpo Clandestino* (2022)⁶, uma “colmeia” suspensa de espelhos reflete a imagem dos intérpretes. Victor Hugo Pontes propõe-nos, assim, olhar para o espaço cénico, complementando as ideias temáticas com outras que também daí podem derivar. A par com isto, alicerçam-se também os ambientes luminotécnicos, que permitem criar texturas em cenas que contribuem para enriquecer a dramaturgia da obra coreográfica.

6. “Quando confronto os espectadores com estes corpos, estou a colocá-los não diante de um espelho directo, mas diante um espelho indirecto. É sermos confrontados com nós mesmo, mas de outra maneira.” Victor Hugo Pontes sobre a peça *Corpo Clandestino* em Revista Bica (2022)

Victor Hugo Pontes tem mantido, na maioria das suas obras, uma relação com Fernando Ribeiro e Wilma Moutinho, respetivamente no campo da cenografia e do desenho de luz. Estes elementos integram recorrentemente a equipa artística e acompanham Victor Hugo Pontes na criação coreográfica. São relações antigas que, no caso de Wilma Moutinho, advêm da integração enquanto elemento fundador da estrutura Nome Próprio e, no caso de Fernando Ribeiro, do cruzamento profissional que se estabeleceu quando Victor Hugo Pontes colaborou com o encenador Nuno Cardoso. Curiosamente, a

primeira cenografia em que Fernando Ribeiro colaborou com Victor Hugo Pontes não foi criada propositadamente para *A Ballet Story* (2012). Esta cenografia foi reaproveitada de um espetáculo — *As Três Irmãs* (2011) — do encenador Nuno Cardoso, onde Victor Hugo Pontes fez assistência artística e movimento. A recorrência destas colaborações, estabelecidas por Victor Hugo Pontes, são, na sua perspectiva, resultado de um grande entendimento artístico, promotor de fluidez nos processos criativos. É de realçar que estes profissionais acompanham e integram o processo de criação em estúdio, garantindo que os propósitos das obras surgem de uma articulação das ideias conceptuais que, posteriormente, conferirão determinados significados a cada obra.

Além destas colaborações regulares, Victor Hugo Pontes foi estabelecendo outras, pontuais, resultantes das especificidades de cada projeto artístico. Porém, a relação estabelecida assenta sempre numa coabitação do espaço do processo de criação. Por exemplo, quando a palavra é convocada em cena, Victor Hugo Pontes recorre a Joana Craveiro. A escrita de Joana Craveiro vai ao encontro dos ideais de Victor Hugo Pontes, designadamente o de cruzar os textos de autores com as experiências dos intérpretes. Exemplos disso são *Margem* (2018)⁷ ou *Porque é Infinito* (2021)⁸. Se, no primeiro, Joana Craveiro cruza o texto *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, com as experiências advindas do processo de pesquisa, mas também dos intérpretes, no segundo repete a fórmula, misturando as experiências dos intérpretes com o texto *Romeu e Julieta* (1591), de William Shakespeare. Neste contexto da utilização da palavra enquanto recurso coreográfico, existe uma única exceção, um texto escrito sem o autor estar presente nos ensaios: a colaboração com Gonçalo M. Tavares

7. “Eu achei que não se podia fazer isto prescindindo da palavra, daí ter chamado a Joana [Craveiro] para tratar do texto. E com ela surgem sempre camadas em cima de camadas: decidiu logo que também queria falar sobre eles — e sobre os intérpretes.” *Victor Hugo Pontes sobre a peça Margem em Jornal Público* (2018)

8. “Tenho trabalhado com a Joana Craveiro (...) porque gosto muito da escrita dela e nesta relação. Ela trabalha em várias camadas e isso agrada-me muito. Agrada-me muito também o facto de o texto ter a presença do pessoal, do biográfico destes intérpretes.” *Victor Hugo Pontes sobre a peça Porque é Infinito em Teatro Nacional São João* (2021)

9. “Não trabalho com palavras, mas sim com movimentos, o que vai tornando progressivamente difícil escrever sobre os meus espectáculos. Mas uso muitas vezes as palavras como ponto de partida, como meio, e até como fim. Acabo quase sempre por retirá-las da boca dos intérpretes, ou por calar os autores. Desta vez não foi assim: as palavras do Gonçalo M. Tavares estão presentes em *Os três irmãos*. São o motor da acção e surgem no espectáculo para serem lidas, e não ditas. A força da sua presença é por isso diferente — são palavras que não se ouvem, mas que conduzem o espectador.” *Victor Hugo Pontes sobre a peça Os Três Irmãos em Companhia de Teatro de Almada* (2023)

10. “Gonçalo M. Tavares é mesmo para ser lido.” *Victor Hugo Pontes sobre a peça Os Três Irmãos em Jornal Público* (2020)

11. “Procurei um corpo atlético, a ideia de endurance física, quase desportiva [ter criado a peça enquanto via os Jogos Olímpicos influenciou, confessa]. Mas também não quis a perfeição da natação sincronizada, queria pessoas com físicos e energias muito diferentes, para ver como conseguiam fazer a mesma coisa, ao mesmo tempo.” *Victor Hugo Pontes sobre a peça Uníssonos — Composição para cinco bailarinos em Revista Visão* (2016)

12. “A mim interessa-me muito pegar nestes textos que fazem parte de outra geração e colocá-los nos dias de hoje. É muito bonito ouvir Shakespeare, mas é muito exigente também. Romeu e Julieta é a primeira grande história de amor que nós conhecemos.” *Victor Hugo Pontes sobre a peça Porque é Infinito em Câmara Municipal de Ovar* (2022)

na criação de *Os Três Irmãos* (2020)⁹. Neste caso, não houve uma presença do autor no processo de criação, eventualmente decorrente do seu próprio processo de escrita. Isto também se articula com a *percepção de Victor Hugo Pontes sobre os textos do escritor*¹⁰, coadunando-se, neste exemplo particular, com a opção de projetar o texto em cena ao invés de este ser dito pelos intérpretes.

Nas áreas dos figurinos e do ambiente musical, Victor Hugo Pontes tem uma maior diversidade de colaboradores. No entanto, os figurinos e o ambiente musical são fundamentais para a construção da

obra coreográfica e resultam sempre das particularidades de cada projeto. Por exemplo, ao nível dos figurinos, em *Uníssonos — Composição para Cinco Bailarinos* (2016)¹¹, existe no decorrer da peça uma diluição da identidade e uma procura de uniformização, com os figuri-

nos a tornarem-se iguais para todos os intérpretes. Isto adequa-se à ideia original da peça, que ambiciona trabalhar a composição com cinco bailarinos distintos, procurando a precisão da execução simultânea do movimento no espaço e no tempo. Em *Porque é Infinito* (2021)¹², mistura figurinos de época com outros contemporâneos, indo ao encontro da junção, também concretizada pela escrita de Joana Craveiro, na mistura de textos de época com o discurso dos intérpretes. Por sua vez, em *Há Qualquer Coisa Prestes a Acontecer* (2024)¹³, despe os intérpretes,

explorando a nudez como símbolo de liberdade.

Advindo de uma experiência multifacetada em termos académicos e profissionais, Victor Hugo Pontes **traz a cena uma multiplicidade de elementos**¹⁴, apoiado por um conjunto de outros artistas. Esta ideia de colaboração tem fluído naturalmente através de um “entendimento artístico”, até porque Victor Hugo Pontes também domina estas matérias: “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” (Fernandes e Xavier, 2024). Neste sentido, também se torna clara a opção que Victor Hugo Pontes tem tomado na designação da sua função: direção artística. Nesta, o coreógrafo delineia um conjunto de estratégias artísticas e coordena todos os outros intervenientes na obra. A ideia de identidade coreográfica também é construída com base nestas relações criativas. Porém, existe inevitavelmente uma decisão final que é tomada do ponto de vista das opções técnicas e artísticas do coreógrafo. A articulação de todos estes elementos **contribui para o processo de comunicação**¹⁵ da obra. ■

13. “A opção foi a de tirar tudo o que é acessório; tudo o que pudesse dar indicações de classe social, de estatuto, de tudo. Pormenos num plano igualitário: somos todos feitos de carne, ossos, veias, sangue, cabelos. Criar esta massa humana sem que houvesse outra camada por cima, outras informações.”

Victor Hugo Pontes sobre a peça *Há qualquer coisa prestes a acontecer* em *Agenda Cultural Lisboa* (2024)

14. “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, espectadores, a acreditar mais naquilo que estamos a viver.”

Victor Hugo Pontes em *Teatro Nacional São João* (2021)

15. “Eu faço isto porque gosto e porque gosto de comunicar. 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 espectador.” Victor Hugo Pontes, em *Documentário Portugal que Dança* (2017)

REFERÊNCIAS

Almeida, S. (Moderação). (2021, agosto 19). Entrevista a Victor Hugo Pontes com Drama. [Episódio de podcast áudio]. In Entrevistas RUC. Rádio Universitária de Coimbra. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/4H0INcd8CNsn8qXhJckcJG?si=c923aee03b014e0b>

Câmara Municipal de Ovar (2022, maio 25). "Porque é infinito", uma releitura de Romeu e Julieta. *Câmara Municipal de Ovar*. <https://www.cm-ovar.pt/pt/noticias/53251/porque-e-infinito-uma-releitura-de-romeu-e-julieta.aspx>

Coffeepaste (2013, junho 25). Victor Hugo Pontes — Entrevista. *Coffeepaste*. <https://www.coffeepaste.com/artigo/victor-hugo-pontes-entrevista/>

Companhia de Teatro de Almada (2023). Os três irmãos. *Companhia de Teatro de Almada*. <https://ctalmada.pt/os-tres-irmaos/>

Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: Ideias, experiências, ações*. Colibri.

Fernandes, J., & Xavier, M. (2024). O perfil do coreógrafo e a construção de uma identidade coreográfica: Um ensaio sobre Victor Hugo Pontes. *Revista Estud(i)os De Dança*, 2(2), 1-16. <https://doi.org/10.53072/RED202402/00206>

Frota, G. (2015, abril 29). Ter dança para a queda. *Revista TimeOut Porto*. https://www.dropbox.com/scl/fi/zeur3vjleq7bn5rxdqkg8/IMG_0001.jpg?rlkey=msnfxqmxvd6sqa2cuwks1jccd&e=2&dl=0

Garrido, N. & Dias, D. (2020, setembro 18). Victor Hugo pontes e Gonçalo M. Tavares levam o luto a palco. *Jornal Público*. <https://www.publico.pt/2020/09/18/culturaipilon/noticia/victor-hugo-pontes-goncalo-m-tavares-levaram-luto-palco-1931918>

Gross, R. (2024, dezembro 5). Entrevista Victor Hugo Pontes. *Agenda Cultural Lisboa* <https://www.agendalx.pt/2024/12/05/victor-hugo-pontes/>

Gomes, C. F. (Realização), & Antunes, L. (Autoria). (2017, fevereiro 3). *Portugal que dança — Victor Hugo Pontes* (Episódio 14) [Serie de TV]. Mares do Sul; RTP.

Loureiro, J. (2016, outubro 7). A toque de caixa em Unísson — Composição para Cinco Bailarinos. *Revista Visão*. <https://visao.pt/visaose7e/ver/2016-10-07-a-toque-de-caixa-em-unissono-composicao-para-cinco-bailarinos/>

Nadaís, I. (2018, janeiro 27). Esta não é (só) uma história de 1937. *Jornal Público*. <https://www.publico.pt/2018/01/27/culturaipilon/noticia/esta-nao-e-so-uma-historia-de-1937-1800553>

Revista BICA (2022). Dança sem limites com Corpo Clandestino de Victor Hugo Pontes. *Revista BICA*. <https://revistabica.com/danca-sem-limites-com-corpo-clandestino-de-victor-hugo-pontes/>

Teatro Nacional São João (2021, dezembro 1). Porque é Infinito [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/652049299>

Xavier, M. (2017). *Livro de Entrevistas* [Tese de Doutoramento, Faculdade de Motricidade Humana].
Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10400.5/15020>

*PORQUE EU
GOSTO MUITO
DAQUILO
QUE FAÇO*

UMA
ENTREVISTA
A VICTOR HUGO
PONTES

13 de dezembro de 2024

JOÃO FERNANDES E MADALENA XAVIER (JF E MX) Depois de 21 anos de atividade profissional como coreógrafo, certamente que foi criada uma identidade coreográfica no teu trabalho. Como a caracterizas?

VICTOR HUGO PONTES (VHP) Acho sempre difícil falarmos do nosso próprio trabalho. Contudo, consigo perceber que é, primeiro, um trabalho extremamente físico, muito assente na fisicalidade; depois um trabalho com um lado muito plástico e, por fim, um trabalho assente numa dramaturgia bastante estruturada. Acho que são estes os três elementos mais representativos do meu trabalho que, obviamente, que estão relacionados com o meu percurso: a dramaturgia que vem do teatro; o lado plástico que vem das artes plásticas; e a fisicalidade que vem, do meu interesse, pelo corpo e por um corpo em movimento, que foi o que me fez chegar à dança.

JF E MX Apesar de não teres um percurso exclusivamente centrado na dança, consideras-te coreógrafo, certo?

VHP Completamente. Depois de ter feito mais de 40 criações, não tenho dúvidas. Tinha mais dúvidas, provavelmente, há 10 anos atrás. 21 anos depois de estar no ativo e a trabalhar, especificamente, com bailarinos, já não me restam dúvidas. Eu não fiz apenas um projeto pontual de dança. Foram mais de 40 criações. Eu tenho trabalhado na dança, apesar de não ter feito um curso superior nessa área. Portanto, acho que posso dizer, com toda a certeza, que sou coreógrafo, muito mais do que artista plástico e, neste caso, até tenho um curso superior nessa área. Portanto, acho que não são os cursos que nos definem, mas sim aquilo que fazemos.

JF E MX Nas folhas de sala dos teus espetáculos, ao longo dos anos, vais-te identificando com funções diferentes (direção artística, coreografia, etc.). Há alguma justificação para isso?

VHP Não. Confesso que é mais uma questão operacional. Não é de todo intencional dizer se é coreógrafo ou direção, ou outra designação. Por exemplo, os intérpretes são sempre cocriadores das minhas peças e nem sempre aparecem com essa designação. Mas é certo que, em todas as peças os intérpretes são cocriadores, o que vai ao encontro da minha definição de intérprete nos dias de hoje. E voltando à primeira pergunta, por exemplo, eu acho que enquanto coreógrafo não tenho uma linguagem ou um tipo de movimento que me identifica. Há um certo tipo de movimento que eu gosto de ver em cena. Trabalho a partir do movimento de cada bailarino, do seu vocabulário. As minhas propostas coreográficas são feitas da contaminação de todos os intérpretes. A minha linguagem coreográfica acaba por ser a junção dessas linguagens todas. Eu não quero que eles dançam todos à minha maneira. Por isso é que para mim é muito importante escolher intérpretes específicos para cada criação. Houve projetos, como *Fuga sem fim* em que queria trabalhar com intérpretes das danças mais urbanas, porque me interessava explorar essa linguagem e trazê-la para a dança contemporânea. Era algo que na altura não era assim tão explorado. Em outros projetos, como foi o caso do *Margem* ou do *Porque é Infinito*, interessou-me trabalhar com adolescentes, porque queria explorar um lado mais *naïf*. A escolha do elenco também influencia muito aquilo que eu quero fazer. Por exemplo para esta peça [*Há qualquer coisa prestes a acontecer*] queria que os intérpretes fossem o mais ecléticos possível, com uma grande plasticidade e uma capacidade para responder a diferentes propostas. Não procurava uma especificidade. Há peças que os intérpretes são mesmo muito específicos e isso é propositado.

JF E MX Durante vários anos o teu trabalho foi associado à escolha de intérpretes que provinham das danças urbanas. É certo que isso se foi naturalizando e, atualmente, talvez o mais visível seja a linguagem de movimento associada a essas ou outras práticas. O que te motiva na escolha dos intérpretes no que respeita à linguagem de movimento?

VHP Acho que o meu trabalho já esteve mais associado às danças urbanas, do que atualmente. Aliás há outros criadores como, por exemplo, o Marco da Silva Ferreira, que é completamente associado às danças urbanas, porque é quase como se fosse o seu “lugar de fala”. As danças urbanas não são o meu “lugar de fala”, no sentido em que o meu *background* não é esse. Não está relacionado com o facto de ter mais ou menos legitimidade para falar sobre isso, mas essa linguagem está no corpo dele. Uma linguagem que certamente foi desconstruída com os encontros que teve com coreógrafos contemporâneos, nomeadamente comigo. E que o fez, também, criar a sua própria linguagem. Trabalhamos cinco anos juntos, portanto, alguma coisa aprendemos um pouco um com o outro.

J F E M X Então o que te motiva na escolha dos intérpretes em cada criação?

VHP Depende mesmo de cada projeto. Neste último [*Há qualquer coisa prestes a acontecer*], por exemplo, interessou-me ter intérpretes muito rápidos e capazes na resposta. Interessava-me encontrar intérpretes que fossem tecnicamente fortes e versáteis em termos da linguagem. Sinto que, atualmente, os “novos” intérpretes são muito mais fortes do que eram antigamente. É incomparável. Há 10 anos, uns faziam muito bem uma coisa, outros faziam muito bem outra coisa. Agora, os bailarinos, tem uma formação mais eclética e diversificada, o que os torna muito mais fortes. Quando se tem 300 intérpretes candidatos numa audição e se percebe que desses 300 há muitos que são muito bons, a escolha é mesmo muito difícil. Nesses casos, às vezes o que conta é a empatia, e perspetivar que aquele intérprete vai resultar melhor nesta proposta. Para a escolha, também conta a sua linguagem individual, o seu próprio universo, é isso que os diferencia uns de os outros, não apenas as acrobacias, ou domínio técnico. Isso sim é o que me faz escolher mais uma pessoa em detrimento de outra. Porém, a escolha também recai num lado humano. Isso é muito importante para mim. Na audição faço sempre uma entrevista, com uma duração de mais ou menos 15 minutos. Falar, os olhos nos olhos, com a pessoa e a ouvires, é muito importante. Às vezes, esse momento

é fundamental para se tomar uma decisão, quando se está em dúvida na escolha. Lá está, a questão da empatia. E isso é a grande diferença.

JF E MX Há uma escolha recorrente de alguns dos intérpretes para as tuas peças, como foi o caso do Marco da Silva Ferreira ou é o caso do Valter Fernandes ou do Dinis Duarte. Qual é a razão dessa recorrência?

VHP O Dinis Duarte mais recentemente. O Valter Fernandes é o mais antigo de todos e o que fez mais peças. Mas também é possível referir a Ângela Diaz Quintela e a Daniela Cruz, que também estão nesta peça [*Há qualquer coisa prestes a acontecer*] e que, se calhar, já fizeram tentas peças quanto o Dinis Duarte. O Dinis Duarte é o mais recente e desde que começou a trabalhar comigo, tem mantido uma maior regularidade. Mas existem outros cúmplices também. Por exemplo, no início, a Elisabete Magalhães e a Vera Santos também foram recorrentes. Vai sempre dependendo de cada projeto. Quando me faz sentido, volto a convocar as pessoas.

JF E MX E mesmo quando já conheces o trabalho de cada intérprete, coloca-os sempre em pé de igualdade no contexto de uma audição?

VHP Neste caso específico [*Há qualquer coisa prestes a acontecer*], convidei quatro intérpretes, porque era uma peça com muita gente. Já no espetáculo *Bantu*, não. No *Bantu*, o Dinis Duarte foi fazer a audição. Apesar de o conhecer, o meu ponto de partida para esse projeto era trabalhar com bailarinos escolhidos em audição. Não queria trabalhar com ninguém em específico e, por isso, não convidei ninguém. Quando fiz o *Porque é Infinito*, achei que o Valter Fernandes não se encaixava na peça que idealizei. O mesmo aconteceu no *Margem*. Contudo, há outras peças que fazia sentido ter o Valter Fernandes como intérprete. Há outras que não. E não há obrigatoriedade nenhuma de parte a parte. Até porque eu gosto muito que eles façam outros projetos com outras pessoas. Porque, nesses contextos, é onde se aprendem também outras coisas. Trabalhar sempre com a mesma pessoa, acho que não é nada saudável nem para os intérpretes

nem para os coreógrafos. Quando te habituas à mesma pessoa, também se torna muito pouco surpreendente. Para mim, é muito mais desafiante um processo com pessoas com quem já trabalhei. Como é que os vou surpreender? O que é que eu vou fazer em estúdio que eles ainda não tenham feito? Tento que cada processo seja completamente diferente do anterior, e isso nem sempre é fácil, quando se trabalha com os mesmos intérpretes. Fazer diferente faz parte do meu método. Não só para mim, mas também para os intérpretes se sentirem entusiasmados no que estão a fazer.

JFEMX Ao longo destes 21 anos também integraste, enquanto intérprete, algumas das tuas peças. Quando é que faz sentido, seres intérprete das tuas peças?

VHP Inicialmente, acontecia porque não tinha financiamentos, logo tinha de ser eu a interpretar as minhas peças. Depois acho que comecei a encontrar, intérpretes com uma fisicalidade que me interessa mais... Se eu não tenho esse tipo de fisicalidade, logo não me encaixo em todos os projetos que proponho. Independentemente disso, eu gosto muito de “estar de fora”. Obviamente que fui entrando em algumas peças, porém, mantive sempre essa relação de “estar fora”. Isso aconteceu em *Meio no Meio*; em *Drama* ou em *Noturno*. Estas são as participações mais recentes, mas também o fiz em *Manual de Instruções* que é uma peça mais antiga. São sempre participações pequenas, onde estou em cena a fazer com que o espetáculo funcione nas suas diferentes dimensões. Mas de facto, estar em cena, dá-me uma tranquilidade maior. Durante o processo é mais difícil gerir a função de coreógrafo com a de intérprete. Quando a peça está feita, para mim, é mais *stressante* não estar em cena. Tenho a sensação que, quando entro, é-me mais difícil gerir a função de coreógrafo. Uma coisa é quando a peça está feita, se alguém faltar, eu posso entrar. Mas na criação, eu preciso mesmo de estar de fora. Eu trabalho muito a partir da observação daquilo que é proposto pelos intérpretes. A relação é outra. Quando estás em cena, não consegues ter essa perceção. Quando os intérpretes veem parte dos vídeos, questionam sempre “mas isto

é assim?”. Realmente, eles nem fazem a mínima ideia do que é que está a acontecer e, principalmente, do que passa para fora. Atualmente para mim é importante estar “de fora”. Ou tenho muito tempo de criação ou então é difícil assumir bem os dois lugares, apesar de poder sempre convidar pessoas para darem algum *feedback* ou um olhar exterior. Sendo que, como já referi, dá-me um descanso enorme estar “dentro”.

JFEMX É comum trabalhares com grandes grupos de intérpretes. O que te motiva ou qual é o teu propósito neste trabalho com grandes grupos?

VHP Fundamentalmente porque eu gosto muito de conhecer pessoas. Por isso é que desespero na escolha dos intérpretes em audições. Os grupos são sempre grandes, mas não tão grandes como nesta peça [*Há qualquer coisa prestes a acontecer*]. Quando são grupos mais pequenos consigo ter mais tempo para cada um deles. É diferente fazer uma peça para três do que para um grande grupo. Os laços que se estabelecem são diferentes. A mim interessa-me muito criar relação com os elencos com quem estou a trabalhar. Não só dentro do estúdio, mas também fora do estúdio. Interessa-me ter uma relação de proximidade com as pessoas. Quando são grupos maiores, é sempre mais difícil dar atenção a todos, porque é natural todos quererem atenção.

JFEMX Uma das características das tuas peças centra-se também na criação do espaço cénico, em particular no uso de cenografia. Uma cenografia que desafia constantemente os intérpretes? O porquê desta necessidade dos intérpretes se confrontarem sempre com o risco? Como são idealizadas as ideias de espaço?

VHP Normalmente o espaço é algo que vai sendo construído ao longo do processo. Há duas exceções: uma, foi esta peça [*Há qualquer coisa prestes a acontecer*] em que a cenografia foi pensada antes visto que tinha muito pouco tempo de criação e, portanto, tive de decidir antes. A outra foi em *A Ballet Story*. Quando recebi o convite para o *A Ballet Story* queria apostar

numa cenografia que já tinha sido utilizada em outro espetáculo. Ou seja, comecei a pensar a peça a partir daí. Portanto, a cenografia era um meu ponto de partida. Contudo, normalmente, a cenografia surge durante o processo de criação. São sempre plataformas muito instáveis que colocam os bailarinos quase sempre em risco. Mas já foi mais do que é atualmente, visto que também depende dos orçamentos que existem para cada criação e, conseqüentemente, na gestão que se tem de fazer para cada digressão. Tudo isto tem um custo muito elevado porque envolve a materialização, mas também o armazenamento. As questões financeiras são sempre determinantes e influenciam imenso na criação de uma peça. No final há que fazer opções. Claro que eu gosto muito de trabalhar com elementos cenográficos, algo que, obviamente, está relacionado com o meu percurso, especificamente do teatro, onde a cenografia é muito importante. Eu gosto desta relação com a cenografia porque o espaço se altera. É certo que a luz é um contributo, porque também promove uma mudança do espaço. Mas para mim não é só isso... Eu gosto muito da relação com os materiais e com as matérias. Nessa plasticidade também se descobrem muitas coisas. São sempre estruturas que são instáveis, ou que parecem ser instáveis, ou que trabalham entre a dimensionalidade e profundidade do espaço. Também gosto bastante da ideia de altura. Eu gosto muito de usar rampas e planos inclinados. E isso tem a ver com a composição geral do que se está a ver em cena. E gosto dessa ideia da instabilidade, porque de facto as coisas não estando estáveis provocam conflito e provocam ação no próprio espetador.

JF E MX Tanto em *Zoo* como em *Margem* utilizas o mesmo elemento cenográfico (a palmeira). Qual foi a intenção dessa escolha?

VHP Creio que a maior parte das pessoas nem se apercebeu da repetição do mesmo elemento cenográfico. Há muita gente que não vê as duas peças. Há uma diferença de cinco anos de uma peça para a outra. Uma é 2013, outra é 2018. Mas a escolha da palmeira está relacionada com uma questão financeira. O financiamento para *Margem* era reduzido, portanto,

a solução da reutilização da palmeira também cumpria os pressupostos do próprio texto utilizado. A ação desenvolve-se no Brasil, logo o ambiente remeteu-me para a ideia das praias com palmeiras. Mas também não queria que fosse um lugar feliz, porque o Brasil que estava a trabalhar remetia para a ideia de invisibilidade, trazendo os perfis daqueles que estavam à margem. Esta palmeira, em *Margem*, ao contrário de *Zoo*, foi forrada de preto, o que confere logo outro ambiente. Nesta peça houve uma grande reutilização de materiais, fruto do reduzido orçamento. Também convoquei o colchão de *Ocidente*, multiplicando-os, porque era uma solução bastante acessível em termos financeiros. Mas já aconteceu em outros espetáculos fazer reutilização de outros elementos, mas são elementos (o chão de outras cenografias) que não são tão marcantes. Apesar da solução da repetição da palmeira ter sido arriscada, no sentido da associação entre as duas peças, consideramos que o ambiente criado para *Margem* era tão diferente que não levava as pessoas a associar à outra peça [*Zoo*].

JFMX É comum colaborares com diferentes profissionais ao nível da música, do desenho de luz, do texto. Como se processa essa escolha? Como determinas cada profissional para cada projeto?

VHP A Wilma Moutinho faz mesmo parte da associação Nome Próprio. Ela está comigo desde o início e, normalmente, é ela que faz o desenho de luz. Creio que apenas em dois momentos, é que não foi possível colaborar, porque estava com outros projetos. Aí trabalhei com outros criadores como foram os casos do Nuno Meira e do Cristóvão Cunha. Tenho uma relação muito próxima com a Wilma Moutinho e um grande entendimento artístico. Depois há aconselhamento dramaturgico também regular da Madalena Alfaia. Ela também está comigo desde o início e é quem me ajuda mesmo a pensar os projetos. Antes de tudo começar é com ela que começo a pensar sobre um novo projeto. É a pessoa com quem eu partilho as ideias, ou seja, que me ajuda a materializá-las, seja numa sinopse ou num projeto que tenha de escrever. O Fernando Ribeiro começa a colaborar comigo em 2012 no espetáculo *A Ballet Story*, quando reutilizo

a cenografia que ele tinha desenhado para o espetáculo *As Três Irmãs* do Nuno Cardoso numa produção para o Teatro D. Maria II em 2011. Trabalhei como assistente do Nuno Cardoso durante 10 anos e respetivamente com o Fernando Ribeiro que também é o cenógrafo do Nuno Cardoso. Ao longo dos anos fui criando muita cumplicidade com o Fernando Ribeiro e chegamos a conclusões e soluções de forma rápida, a partir da discussão das ideias que temos. Em muitos dos casos é um trabalho muito colaborativo e eu gosto muito disso. Há um entendimento muito grande entre mim, o Fernando Ribeiro e a Wilma Moutinho. Já no caso da música é mais variável. Inicialmente trabalhei muito com o Rui Lima e o Sérgio Martins. Depois, eles começaram a ser muito solicitados e tinham cada vez menos disponibilidade. Em consequência, comecei a encontrar outras cumplicidades, como foi o exemplo Throes + The Shine, que colaboraram comigo no *Margem*, *Meio no Meio* e *Bantu*. Também fizeram a banda sonora do filme que realizei e que irá estreiar em breve. A escolha depende sempre daquilo que considero que se encaixa melhor em cada projeto. No caso de *Os Três Irmãos* ou *Corpo Clandestino*, apostei na Joana Gama e no Luís Fernandes, porque a sonoridade que eu queria para o projeto era uma coisa completamente diferente. Ou seja, está tudo relacionado com o tipo de sonoridade que imagino para o projeto. Enquanto que o Rui Lima e o Sérgio Martins, na minha opinião, eram muito mais ecléticos, no sentido em que faziam mais estilos e respondiam a várias linguagens. As pessoas com quem colaborei a seguir têm uma identidade mais vincada, mais própria. Também já colaborei com o Luís Tinoco, em *Carnaval*, uma das peças fiz para a Companhia Nacional de Bailado. Nesta nova criação [*Há qualquer coisa prestes a acontecer*] decidi convidar o João Carlos Pinto. Era, sem dúvida, um risco porque é uma pessoa muito jovem, mas muito talentosa, que conheci no projeto Compositores e Coreógrafos dos Estúdios Victor Córdon. Tem uma linguagem muito própria e está, agora, a tentar “imprimir” muito a sua identidade. Curiosamente, a identidade dele nem se encaixa muito com a minha... Contudo, houve sempre muita abertura de vir ao meu encontro. Tem um processo que é mais demorado porque ele é um compositor e tem uma metodologia muito centrada na criação

de partituras. É um processo mais complexo e difícil para mim... São desafios que também fazem com que a peça possa ir para outros sítios e, na realidade, eu estou muito contente com o resultado.

JF E MX Há uma utilização do texto recorrente nas tuas peças. Ele serve para criar uma lógica de construção narrativa na peça? Quando é que faz sentido para ti convocar a palavra?

VHP Durante muito tempo fugi à utilização da palavra. A prova disso é que fiz várias peças onde a palavra não aparece. Na verdade, a palavra começa a aparecer com mais expressividade em *Margem*, onde o ponto de partida que tinha era o romance [*Capitães da Areia*] de Jorge Amado. Não queria fazer uma ilustração, mas achei que a palavra era algo muito importante. Porque acho que a palavra tem sempre uma carga diferente, que o movimento não tem. Essa aposta, no texto original, torna-se mais evidente a partir de *Margem, Porque é Infinito e Meio no Meio*. Aí, interessava-me mais cruzar essas linguagens. Curiosamente, em *Os Três Irmãos*, há a palavra, mas não é dita, mas sim projetada. Mas, inicialmente, eu nem sabia como é que ia ser. Quando escolhi o elenco, convidei o Paulo Mota que é ator e que tem competências técnicas para usar a palavra se fosse necessário. A palavra é mesmo muito mais eficaz na comunicação, enquanto a dança é muito mais abstrata. A palavra toca num sítio diferente. A reação do público a um espetáculo de dança com ou sem texto, é completamente diferente.

JF E MX E a construção do texto também é algo feito de forma colaborativa?

VHP Só com o Gonçalo M. Tavares é que o texto foi escrito fora do estúdio. Como processo, enviei-lhe uma lista de palavras que achava que podiam ser inspiradoras, e referi que o elenco era composto por três intérpretes masculinos. Comecei os ensaios ainda sem o texto, e durante esse período acrescentei mais um conjunto de palavras à lista. O Gonçalo M. Tavares escreveu o texto, mas nunca viu nenhum ensaio. Ou seja, a inspiração

para o texto não adveio das imagens produzidas em estúdio, mas sim da lista de palavras. Com a Joana Craveiro é diferente. Ela está em estúdio connosco, faz exercícios com os intérpretes. Os textos são construídos a partir do material que está a ser produzido em estúdio. São processos diferentes. Com a Joana Craveiro existe mais colaboração e com o Gonçalo M. Tavares é um processo muito mais individual e mais solitário.

JFEMX A ideia de convocar a palavra surge da temática que pretendes explorar?

VHP Sim, quando sinto que aquilo que quero dizer necessita de palavra. Está sempre relacionado com as primeiras imagens que eu tenho da peça. Por exemplo, se quero trabalhar com factos, memórias ou vivências pessoais, para mim é importante o recurso à palavra.

JFEMX Em 2019, no TEDX Guimarães, disseste que “o nada no amor” está sempre presente nas tuas peças. Isso tem sido recorrente? É uma temática importante por ti?

VHP A ideia do amor está sempre presente. Mas acho que é mesmo uma coisa completamente inconsciente. As peças evoluem sempre nessa direção, à exceção de *Porque é Infinito* que é uma peça que já tem como ponto de partida uma história de amor. O filme que estou agora a realizar também é sobre o amor, apesar de eu ter pedido à Joana Craveiro (que escreveu o argumento) que não escrevesse sobre esse tema. Não sinto que faça peças biográficas, mas na verdade as coisas estão lá. Há claramente um momento pessoal na minha vida, que tem vindo a contaminar as peças que eu faço.

JFEMX Mas mesmo quando tens encomendas também tentas fugir dessa temática?

VHP Tento... Quando me convidaram para fazer o *Porque é Infinito*, lembro-me de dizer: “Porque é que me convidaram para fazer esta peça? É uma peça sobre a maior história de amor. Eu não quero falar sobre isto! Não interessa nada este tema. Eu não quero falar de histórias de amor.”. Mas fiz a peça e procurei abordar o amor de outra forma...

JF E MX No final da 2ª década do teu percurso há uma aproximação do trabalho com grupos ou comunidades específicas? O que te motiva a criar essas peças neste tipo de contextos?

VHP Um fascínio muito grande por aquilo que não conheço. Algo que tenho desde muito novo. *Margem* foi o primeiro projeto que me abriu essas portas a outro tipo de contactos. Eu tinha uma vontade muito grande em trabalhar com crianças institucionalizadas, para poder perceber essa realidade. Isso fez-me conhecer outras pessoas, outras realidades. Eu tenho um fascínio enorme em conhecer as pessoas que vejo: “Qual é a história daquela pessoa?”. E foi assim que foi nascendo o *Margem*. Depois disso sou convidado para fazer o *Meio no Meio*. No que respeita a pessoas com deficiência, tenho uma relação mais primária. O meu pai era professor numa CERCI, e, portanto, desde a minha infância, que lidava com pessoas com trissomia ou com outras patologias. Quando comecei a dar aulas de teatro, foi a pessoas com trissomia, no Espaço T, no Porto, logo as minhas primeiras criações foram com pessoas com deficiência. Não tanto com pessoas com deficiência física, mas mais cognitiva. Atualmente estou a fazer uma peça com a Companhia Dançando com a Diferença. Eu gosto mesmo é de fazer coisas diferentes e, por isso, vou criando desafios para que isso aconteça. O meu fascínio pelas pessoas leva-me a tentar conhecer pessoas diferentes e que tenham realidades diferentes da minha. Cada vez mais tenho percebido que, quanto mais diferentes as pessoas são de mim, mais o meu mundo se tem aberto. Começo a pensar nas coisas de um outro ponto de vista. O facto de ter acompanhado novas gerações em projetos como o *Margem* ou *Porque é Infinito*, também me fez ver as coisas de forma muito diferente. No *Porque*

é Infinito houve um dia, num dos ensaios, que pedi a um dos intérpretes adolescentes para nos dar uma aula. Explicar-nos o que é identidade de género, orientação sexual, o que é ser não binário, o que é ser trans. Esta geração mais nova tem mais conhecimento do que a minha. E se eu puder aprender com eles, será incrível. O facto de depois me começar a relacionar com pessoas que são trans ou não binárias fez-me ver outras coisas. As pessoas que têm deficiência fazem-me ter maior perceção sobre a ideia de acessibilidade. Trabalhar em bairros sociais faz-me perceber que, atualmente, ainda existem pessoas a viver em casas de chapa, que não são coisas de filmes ou que só acontecem em outros países. Começas a perceber que às vezes vives numa bolha e que o mundo é muito maior do que imaginas. Aí tens uma consciência política muito maior do que aquela que tinhas antes. Acho que neste momento, sou muito mais político. Sou muito mais político no trabalho que faço do que o era quando comecei, mas não de forma partidária. Não é isso que me interessa, porque também não está relacionado com a minha forma de ser. Esta nova peça [*Há qualquer coisa prestes a acontecer*] é sobre liberdade e só acontece porque vivemos em liberdade. Provavelmente, nunca podia acontecer num outro sistema.

JF E MX Queres acrescentar mais alguma coisa sobre estes 20 anos de carreira, que aches importante referir?

VHP Vou pegar no título de uma exposição que fiz nos Estúdios Victor Córdon: *Por uma Felicidade Assim*, que provém da peça *A Gaiivota* de Anton Tchekhov. Porque eu acho que, acima de tudo, tenho um percurso muito feliz, porque eu gosto muito daquilo que faço, das pessoas com quem me encontrei. Às vezes temos algum receio de falhar... Mas eu acho isso muito bonito. Eu digo sempre que sigo uma máxima do Samuel Beckett: “Falha, falha outra vez, falha melhor”. Quando sentimos que falhamos, sentimo-nos muito atrapalhados. Eu acho que não há que ter receio de falhar. Em 21 anos, acho que nos podemos permitir a falhar em alguns momentos. Não quer dizer que eu tenha falhado, ou melhor,

provavelmente falhei mais para mim do que para o público. Às vezes os processos são muito felizes e o resultado não é tão incrível, ou simplesmente não estou no sítio que queria. Às vezes até chega ao sítio que queria, mas acho que o processo não foi grande coisa. Apesar disso, acima de tudo, sinto-me muito feliz. E mesmo com todos os desamores, que fui tendo, sinto-me muito feliz e acho que quando se tem muito amor, isso acontece. Onde eu encontro o amor é mesmo no estúdio e isso tem sido muito bom. ■

NOTAS, BIOGRÁFICAS

JOÃO FERNANDES

Instituto Politécnico de Lisboa — Escola Superior de Dança

Instituto de Etnomusicologia — Centro de estudos em música e dança (Pólo FMH)

Professor Coordenador na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa (ESD/IPL). Atualmente, é Coordenador da Licenciatura em Dança, Subdiretor, Vice-Presidente do Conselho Técnico-Científico e Membro da Comissão Científica do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais. É investigador no Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.

Doutorado em Motricidade Humana — Especialidade em Dança pela Faculdade de Motricidade Humana (2018); Mestre em Ensino de Dança (2014); Mestre em Criação Coreográfica Contemporânea (2012), e Licenciado em Dança (2010) pela ESD/IPL. Detém a Pós-Graduação em Pedagogia do Ensino Superior pelo Instituto de Educação (2020) a Pós-Graduação em Comunicação de Cultura e Indústrias Criativas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (2024).

É coreógrafo independente desde 2009. Destacam-se as peças: Corpus (2011); Retalhos (2012); Um Ensaio sobre o poder (2013); entre.mitências (2014), Liberdade Provisória (2015); O Princípio da Incerteza (2016); sobre a pele (2017); O resto dos outros (2017); profunda pele (2018); (Re)tratos de simplicidade (2018); FaKe DaNcE ou a metáfora do encontro (2019); Princípio da queda, início do fim (2019); O cansaço dos seres (2020); Um espaço para o lugar-comum (2021); Na substância do fim (2022); O que pode um corpo (2023); a alegria que inventei era só um modo de ir embora (2023) e De onde vim? Para onde vou? (2024).

MADALENA XAVIER

Instituto Politécnico de Lisboa — Escola Superior de Dança

Instituto de Etnomusicologia — Centro de estudos em música e dança (Pólo FMH)

Professora Coordenadora na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa (ESD/IPL). Atualmente é Coordenadora do Curso de Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais e Subdiretora da ESD. É investigadora no Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.

Doutorada em Motricidade Humana — Especialidade em Dança pela Faculdade de Motricidade Humana (2017); Mestre em Ciências da Comunicação na área de especialização em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2010); Licenciada em Dança — Ramo de Espetáculo, pela Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa (2002). Detém o diploma do Curso de Formação de Bailarinos da Escola de Dança do Conservatório Nacional (1997).

Publica regularmente em revistas nacionais no âmbito da Criação Coreográfica Contemporânea, dos Métodos e Processos de Criação e do Ensino de Dança. Profissionalmente trabalhou como intérprete com Frédéric Flamand — Charlerois Danses, Ana Rita Barata, Rui Lopes Graça, entre outros. Coreografou “O que pode um corpo” (2023), “Princípio da queda, início do fim” (2019), “Quanto podemos ser” (2013 — peça recriada em 2018), “Entro, atravesso, percorro, meço” (2011), “A possibilidade de” (2009), “Super-heróis” (2006), “The End and Then” (2004) e “Estar de Fora Para Ver” (2004), entre outras.

TÍTULO

Modos de Fazer-Ver a Obra Coreográfica: Vol. 1
A Identidade Coreográfica a partir de Victor Hugo Pontes
1.ª Edição, 2025

AUTORES

João Fernandes e Madalena Xavier

DESIGN GRÁFICO

Ana Freitas (Many Islands)

COLABORAÇÃO

Nome Próprio

AGRADECIMENTOS

Victor Hugo Pontes
Maria Helena Moreira (Bolsa de Investigação)

EDITOR

Dança em Diálogos – Associação Cultural

IMPRESSÃO

Jorge Fernandes Lda

TIRAGEM

300 exemplares

ISBN 978-989-33-8090-1

DEPÓSITO LEGAL 550889/25

FINANCIAMENTO

Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) / UID/00472 –
Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos
em Música e Dança (INET-md)¹
Instituto Politécnico de Lisboa (IPL)²

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais
através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.,
no âmbito do projeto UID/00472 – Instituto de
Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança.

1. Projeto integrado na linha de investigação "Performatividade, Coreografia e Multimédia" do Grupo de Investigação Estudos em Dança da UID/00472 - Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança

2. Projeto integrado no Concurso de Investigação, Desenvolvimento, Inovação e Criação Artística (IDI&CA 2023) do Instituto Politécnico de Lisboa com a referência IPL/IDI&CA2023/MFVOC-VHP_ESD

