



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

**A CONSTRUÇÃO DA VERSATILIDADE E DA MOTIVAÇÃO
NAS AULAS DE TÉCNICA DE DANÇA MODERNA COM OS
ALUNOS DO 8º ANO DA ACADEMIA DE DANÇA
CONTEMPORÂNEA DE SETÚBAL**

Iolanda Ângela Nascimento Rodrigues Brito

Orientadora

Professora Cristina Graça

Relatório Final de Estágio apresentado à Escola Superior de Dança,
com vista à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Dança

Novembro de 2013



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

**A CONSTRUÇÃO DA VERSATILIDADE E DA MOTIVAÇÃO
NAS AULAS DE TÉCNICA DE DANÇA MODERNA COM OS
ALUNOS DO 8º ANO DA ACADEMIA DE DANÇA
CONTEMPORÂNEA DE SETÚBAL**

Iolanda Ângela Nascimento Rodrigues Brito

Orientadora

Professora Cristina Graça

Relatório Final de Estágio apresentado à Escola Superior de Dança,
com vista à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Dança

Novembro de 2013

Para as minhas filhas, Bianca e Maira.

Por elas conquistei mais uma etapa da minha Vida.

AGRADECIMENTOS

Ao apoio e Amor incondicional dos meus pais desde sempre.

Ao meu marido Paulo, por acreditar sempre em mim, nas minhas capacidades, por me estimular em prosseguir com a minha carreira a nível profissional e académico. Pelo apoio constante.

Aos meus pais da Dança, Graça e António, pela confiança, por depositarem tanta responsabilidade desde muito cedo em mim, por todos os ensinamentos profissionais e pessoais ao longo da minha vida.

À minha orientadora Cristina Graça, por todo apoio e pelas correcções infundáveis.

À minha Amiga Marina por nunca me ter deixado desistir e aguentar tanto desabafo, estimulando sempre o melhor que há em mim e pela excelente profissional que é.

À Milocas pelo apoio dado ao longo deste e de muitos outros processos.

Ao interesse e dedicação constante de todos os alunos da Academia de Dança Contemporânea de Setúbal que fizeram parte deste estágio, bem como à Cláudia e a todos os outros funcionários da instituição.

À Vanda Nascimento pelo exemplo e pelo apoio eterno.

À Ana Silva Marques por todo o apoio e dedicação.

À Birte Lundwall, Ana Rita e Ivanoel, por toda ajuda e disponibilidade imediata.

E à minha colega de curso e Amiga Patrícia Silva pelas longas noites de trabalho e telefonemas infundáveis para conquistarmos o grau de mestre.

RESUMO

Este estudo foi desenvolvido no âmbito do Mestrado em Ensino de Dança (1ª edição) da Escola Superior de Dança, do Instituto Politécnico de Lisboa.

Foi realizado o estágio na Academia de Dança Contemporânea de Setúbal, com os alunos do 8º ano de Dança do Ensino Vocacional, na disciplina de Técnica de Dança Moderna, tendo como temáticas o ensino da técnica de dança moderna numa abordagem diversificada com o propósito de promover a versatilidade na formação do bailarino contemporâneo e, por outro lado, a motivação dos próprios alunos.

Os objectivos traçados para este estágio foram, pois, em primeiro lugar contribuir para a formação do bailarino contemporâneo versátil - pelo que foi desenvolvido com os alunos o contacto com um diversificado leque de linguagens da dança contemporânea, estabelecendo a relação com a técnica Graham - e em segundo lugar motivar os alunos na dupla perspectiva do presente e do futuro.

Durante o processo foi aplicada a metodologia de investigação-ação, apoiada pelos seguintes instrumentos de avaliação: grelhas de observação, diários de bordo, planificação de aulas, registo de vídeo e questionários à população em estudo.

Consideramos que foi um processo enriquecedor para os alunos e para a mestranda, aos quais foram proporcionados muitos momentos de conhecimento, partilha e conseqüentemente de crescimento a nível profissional. Em simultâneo, foi desenvolvido um espírito activo, criativo e aberto nos alunos finalistas, preparando-os para o meio profissional actual, na esperança de que futuramente desenvolvam um trabalho de qualidade e inovador na Dança Contemporânea nacional e/ou internacional.

Palavras-Chave: Técnica de Dança Moderna; Graham; Contemporâneo; Versatilidade; Motivação

ABSTRACT

This study was conducted for the Master's Degree in Dance Education (1st edition) of the Escola Superior de Dança of the Instituto Politécnico de Lisboa (Dance College of the Lisbon Polytechnic Institute).

The internship took place at the Academia de Dança Contemporânea de Setúbal (Setúbal Contemporary Dance Academy) with the graduate students (year 8) of the Professional Dance Course, in Modern Dance Technique. Topics raised were the teaching of modern dance within a diversified approach, in order to promote versatility in the training of the contemporary dancer, as well as student motivation.

Thus, the objectives outlined for this internship were: firstly, to contribute towards the training of a versatile contemporary dancer – exposing the students to a diverse range of contemporary dance languages, relating them to the Graham Technique; secondly, to motivate the students in a dual perspective - the present and the future.

During the process a methodology of investigation-action was applied, supported by the following evaluation tools: observation grids, “logbooks”, class planning, video recordings and questionnaires for the subjects of the study.

We consider the process to have been enriching for students and the Master's candidate, providing numerous moments of knowledge, sharing and, consequently, growth on a professional level. Simultaneously, the graduate students developed an active, creative and open attitude, thus preparing them for a current professional environment, in the hope that in future they produce work of quality and innovation in Contemporary Dance, both national and international.

Key-words: Modern Dance Technique; Graham; Contemporary; Versatility; Motivation

NOTA INTRODUTÓRIA

1 - Neste relatório de estágio, foram utilizadas as normas para realização de citações e referências bibliográficas segundo o estilo científico da APA – American Psychological Association (6^a ed.)

2 – Este documento foi redigido segundo as normas de ortográficas anteriores ao Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO.....	iv
ABSTRACT	v
NOTA INTRODUTORIA	vi
ÍNDICE.....	vii
INDICE DE QUADROS	ix
LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS.....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
I - ENQUADRAMENTO GERAL DO ESTÁGIO	3
1. CARACTERIZAÇÃO DA INSTITUIÇÃO DE ACOLHIMENTO – ADCS.....	3
1.1. Perfil pedagógico e artístico da ADCS.....	3
1.2. Reconhecimento do meio profissional da dança	4
1.3. A oferta formativa da ADCS.....	5
1.4. Planos de Estudo do 8º ano da ADCS:.....	7
1.5. Objectivos e pressupostos técnico-artísticos da disciplina de Técnica de Dança Moderna no 8º ano da ADCS	7
2. Caracterização do público alvo.....	8
3. Identificação dos Objectivos do estágio:	10
3.1. Objectivos Gerais:.....	10
3.2. Objectivos Específicos:	12
II - ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	13
1. DA DANÇA MODERNA À DANÇA CONTEMPORÂNEA	13
1.1. Martha Graham – Vida e Obra.....	19
1.2. O Papel da Técnica.....	24
1.3. A relevância da diversificação de abordagens técnicas na formação do Bailarino Contemporâneo.	29
2. A INTERACÇÃO PEDAGÓGICA NO CONTEXTO DA AULA DE TÉCNICA DE DANÇA	31
2.1. Ser professor: competências profissionais, relacionais e pessoais requeridas.	32
2.2. A interacção professor-aluno e a promoção da segurança e da auto-estima no aluno de dança.....	34
2.3. Motivar na dupla perspectiva do presente e do futuro.....	36
III - METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO.....	42
1. O método de Investigação - Acção.....	42
2. O plano de acção	43

3. As estratégias:.....	44
4. Instrumentos de Avaliação e recolha de dados:.....	46
IV - O ESTÁGIO – INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA E ANÁLISE DE DADOS.....	49
1. A fase de observação	49
2. A fase de leccionação acompanhada	50
3. A fase de leccionação autónoma: dilemas e estratégias.....	53
4.Outras actividades pedagógicas desenvolvidas	57
5.Análise de dados recolhidos	59
V - CONCLUSÕES	62
BIBLIOGRAFIA	64
ANEXOS	69

ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 1. Plano de estudos dos alunos do 8º ano no ensino artístico vocacional de Dança da ADCS

QUADRO 2. Distribuição do Plano de acção

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ADCS – Academia de Dança Contemporânea de Setúbal

CeDeCe – Companhia de Dança Contemporânea

E.U.A. – Estados Unidos da América

HNK – Hrvatsko Narodno Kazaliste (Teatro Nacional da Croácia)

TDC – Técnica de Dança Clássica

TDM – Técnica de Dança Moderna

INTRODUÇÃO

No âmbito do Mestrado em Ensino de Dança da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, este estudo foi direccionado para a área da dança Contemporânea.

Este mestrado tem como principais objectivos conceder aos docente a habilitação académica profissional exigida actualmente para a leccionação em escolas do ensino vocacional de dança e “As competências artísticas, pedagógicas, didáticas e metodológicas essenciais ao desempenho altamente qualificado da docência nos domínios específicos das técnicas da dança clássica, contemporânea, criativa (...)”. (Regulamento do Curso de Mestrado em Ensino de Dança da ESD, art. 1º).

Neste sentido, sendo este um curso de natureza teórico-prática, é efectuado um estágio durante o último semestre do curso,

O estágio previsto neste ciclo de estudos constitui um processo de formação que visa o desenvolvimento de competências dos estudantes em contexto de trabalho e prática de observação, ensino supervisionado e participação nas atividades de uma instituição de Ensino Vocacional Artístico, numa perspetiva de aperfeiçoamento profissional nos domínios artístico, científico e relacional. (Regulamento do Curso de Mestrado em ensino de Dança da ESD, art. 12º)

O estágio para este estudo foi realizado na Academia de Dança Contemporânea de Setúbal, fundada por Maria Bessa e António Rodrigues em 1982, com os alunos do 8º ano de dança, alunos finalistas no ano lectivo de 2012/13, nas aulas de Técnica de Dança Moderna tendo como objectivos desenvolver com os alunos um trabalho diversificado dentro da Dança Moderna, promovendo, assim, a formação do bailarino contemporâneo versátil, e a motivação na dupla perspectiva do presente e do futuro.

Após a realização do estágio, o curso prevê a entrega de um relatório final escrito e posteriormente a sua defesa. Esse relatório escrito, agora apresentado, organiza-se do seguinte modo:

A primeira parte, em que é feito o enquadramento geral do estágio; a descrição e caracterização da instituição de acolhimento, a apresentação dos planos de estudo, a caracterização do público alvo e a apresentação dos objectivos definidos para o estágio.

A segunda parte remete para o enquadramento teórico; fazendo a ligação da Dança Moderna à Dança Contemporânea, a descrição da vida e obra da pioneira da Dança Moderna, Martha Graham, a importância da técnica e a relevância da diversificação de abordagens técnicas na formação do bailarino, a interacção pedagógica no contexto da aula de técnica de Dança, a partir da promoção da auto-estima e segurança no aluno e a motivação na dupla perspectiva do presente e do futuro.

A terceira parte é dedicada à metodologia de investigação aplicada neste processo, que foi a Investigação-acção, apresentando o plano de acção efectuado com a descrição das estratégias, dos instrumentos de avaliação e das recolhas de dados utilizadas ao longo deste estudo.

Na quarta parte efectua-se a descrição do estágio – intervenção pedagógica e a respectiva análise de dados, referenciando as várias fases do estágio; observação, leccionação acompanhada, leccionação autónoma e outras actividades pedagógicas desenvolvidas. São aqui referenciados os dilemas e as estratégias aplicadas, bem como uma análise conclusiva de todo o processo desde o estágio até à realização do relatório final.

I - ENQUADRAMENTO GERAL DO ESTÁGIO

1 – CARACTERIZAÇÃO DA INSTITUIÇÃO DE ACOLHIMENTO – ADCS

1.1. Perfil pedagógico e artístico da ADCS

A Academia de Dança Contemporânea de Setúbal (ADCS) foi fundada em 1982 por Maria Bessa¹ e António Rodrigues² que a dirigiram entre 1982 e 2003. Reconhecidas figuras do bailado português, fundaram em 1992 a CeDeCe – Companhia de Dança Contemporânea da qual são fundadores, uma estrutura complementar ao projecto educativo da ADCS, tendo ocupado até Dezembro de 2010 o lugar de directores artísticos da mesma.

¹ Maria Bessa fundou com António Rodrigues a Academia e a Companhia de Dança Contemporânea. Teve a seu cargo a orientação dos alunos em improvisação e alinhamento estrutural e foi um dos professores de Técnica de Dança Clássica, na ADC, entre 1982 e 2002. Iniciou os seus estudos de Ballet no C.I.C. de Margarida de Abreu, em Lisboa, e continuou a sua aprendizagem em Londres nas Escolas Rambert e do Royal Ballet e ainda com A. Northcote, A. Hardie e J. Denise. Desenvolveu a maior parte da sua carreira como bailarina do Ballet Gulbenkian sob a direcção de Walter Gore e M. Sparembek. Estudou Coreologia com Rudolph e Joan Benesh e foi professora assistente de J. Benesh em White Lodge. Em 1976/1977, no Laban Center for Dance Research (New York) estudou a Teoria Laban, nomeadamente Effort-Shape, Movement and Perception, Space in Movement, Fundamentals of Body Movement e ainda Anatomia e Cinesiologia. Durante esses dois anos, estudou intensamente a obra da Dr^a Schweigard com Irene Dowd e seguiu os Cursos de Zenna Rommet. Fundou a disciplina de Coreologia na Escola de Dança do Conservatório Nacional, onde ensinou de 1972 a 1986. Em 1990 foi-lhe atribuída a medalha da cidade de Beauvais, França, por mérito cultural; em 1992 foi homenageada pela Câmara Municipal de Setúbal por Mérito Cultural; em 1999 foi-lhe concedida, por Sua Excelência o Senhor Presidente da República, Dr. Jorge Sampaio, o grau de Comendador do Mérito e em 2002 recebeu o Troféu Costa Azul por Serviço Público no domínio da cultura, atribuído pela Região de Turismo de Setúbal em nome dos seus 13 municípios.

² António Rodrigues fundou com Maria Bessa a Academia e a Companhia de Dança Contemporânea. Responsável por todos os cursos e linha de orientação em dança moderna, António Rodrigues desenvolveu a sua carreira como bailarino no G.B. Verde Gaio (direcção de Fernando Lima e Margarida de Abreu) e no Ballet Gulbenkian sob a direcção artística de Walter Gore e M. Sparembek, tendo desempenhado vários papéis como solista. Posteriormente, estudou durante dois anos na Escola Martha Graham (New York) e T'ai Chi Chuan com Don Ahn. Como coreógrafo, apresentou alguns trabalhos no Atelier Coreográfico da Fundação Gulbenkian, no G.B. Verde Gaio, no Grupo de Dança Contemporânea, que fundou, na Companhia Nacional de Bailado e em várias Companhias de Teatro. De entre as muitas coreografias que tem vindo a dedicar à ADC, foram incluídas no reportório da CeDeCe, entre outras, Lorpa (música de César Viana) e Missa Crioula (coreografia em co-autoria, música de A. Ramirez). Em 1992 fundou e é co-director Artístico da CeDeCe -Companhia de Dança Contemporânea até 2010, durante esse período é responsável pela criação de um vasto repertório coreografado por si para a CeDeCe..Em Setembro de 96 foi-lhe atribuída a Medalha de Honra da Cidade de Setúbal por Mérito Cultural e em Abril de 2009 é homenageado pelo Município de Oeiras e pelo Centro de Dança de Oeiras. Foi também o responsável pelo desenho de luzes da maioria dos bailados e espectáculos da CeDeCe, bem como assumiu a direcção de cena dos espectáculos.

Em 1982 a ADCS foi a primeira academia de dança do ensino particular e cooperativo a ser oficialmente reconhecida pelo Ministério da Educação que desde 1986 a patrocina. Aliás, esta academia é também patrocinada pela Câmara Municipal de Setúbal desde a sua fundação. A ADCS teve, desde sempre, como princípio orientador a formação de bailarinos profissionais, através de um ensino ministrado por profissionais. Desde 1983 foi equiparada a instituição de utilidade pública. Em 1985 o seu plano de estudos foi publicado em Diário da República (Despacho 73/SEAM/85 do Gabinete do Secretário de Estado Adjunto do Ministro, do Ministério de Educação). Em 1997 foi-lhe concedida a autonomia pedagógica pelo Ministério da tutela (Despacho de 6 de Junho de 1997, de sua Excelência a Secretária de Estado da Educação).

Um dos principais objectivos do ensino na Academia é a educação pelo movimento, propósito que tem início nas classes de iniciação e que se desenvolve na formação de bailarinos nos cursos básico e secundário de dança, promovendo nos seus alunos uma intensa ligação à actividade cénica através de apresentações públicas da escola e da Pequena Companhia/ *Little Company*, estrutura similar a uma companhia de dança profissional.

A Academia de Dança Contemporânea de Setúbal tem, ainda, a particularidade de ser a única escola de ensino vocacional de dança em Portugal que tem as disciplinas de Técnica de Dança Moderna (Graham) e de Técnica de Dança Clássica, em simultâneo, desde o 1º ano (5º ano da escolaridade do ensino regular) do curso de formação de bailarinos até ao 8º ano (12º ano da escolaridade do ensino regular).

1.2. Reconhecimento do meio profissional da dança

A ADCS tem tido ao longo dos seus trinta anos de vida o reconhecimento do valor da formação que promove através dos bailarinos de qualidade que ingressam no meio profissional da dança nas suas diversas áreas, tanto em Portugal como no estrangeiro. O método criado e implementado pelos fundadores, Maria Bessa e António Rodrigues, tem resultado num ensino de qualidade, criando profissionais com trabalho reconhecido.

Ao longo do tempo os bailarinos profissionais formados nesta escola têm ingressado com sucesso em companhias de dança profissionais a nível nacional e internacional: Companhia Nacional de Bailado, Ballet Gulbenkian, Companhia de Dança Contemporânea, Companhia

Portuguesa do Bailado Contemporâneo, Quorum Ballet, Dançarte, Tok'art, Dansgezelschap Reflex (Holanda), Netherland Dance Theater (Holanda), HNK – Ballet nacional da Croácia (Split), Cullberg Ballet (Suécia), Companhia do Teatro de Basileia (Suíça), Weimar Theater (Alemanha), Staatstheater am Gärtnerplatz (Alemanha), Ballet National de Mairseille (França), entre outras nos EUA, Dinamarca, Espanha, Alemanha, França, Suíça, Suécia, Inglaterra, Itália.

Esta escola é, ainda, responsável pela formação integral, pela primeira vez no nosso país, de professores de coreologia (Notação do Movimento) em colaboração com o Institute of Cloreology (Londres).

Ao longo dos anos tem tido apoios de diversas entidades para a deslocação de professores convidados e de coreógrafos estrangeiros, tais como: Comissão Cultural Luso–Americana, Embaixada dos E.U.A., American Language Center, Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, British council,

Desde 1998, prestigiadas instituições estrangeiras têm convidado a ADCS e a Pequena Companhia/*Little Company* da ADCS, a conceber várias *tournées* e intercâmbios escolares e culturais na Alemanha, Polónia, Inglaterra, Espanha, Bélgica, França e Escócia.

Foram atribuídos diversos prémios nacionais e internacionais a alunos seus, quer enquanto alunos, quer como bailarinos profissionais e mais recentemente no domínio da criação coreográfica.

1.3. A oferta formativa da ADCS

Como dissemos, o ensino da Academia de Dança Contemporânea de Setúbal incide na formação de bailarinos; este processo inicia-se no curso básico e concluí no ensino secundário, em regime articulado com o ensino público na cidade de Setúbal.

Durante o ano lectivo 2012/13 estiveram vigentes protocolos com: a Escola básica dos 2º e 3º ciclos Luísa Todi e com a Escola Secundária Dom Manuel Martins, ambas sedeadas em Setúbal.

A ADCS tem a faculdade de conferir diplomas e certificados de valor oficial, ao abrigo da portaria 45/2005 de 18 de Janeiro e da declaração de rectificação nº 18/2005 de 21 de Março (Anexo I).

As disciplinas vigentes no seu plano de estudos são:

- Curso básico de dança – Técnica de Dança Moderna, Técnica de Dança Clássica, Alinhamento Estrutural/Improvisação, Notação do Movimento, Música e Expressão Dramática.

- Curso secundário de dança – Técnica de Dança Clássica, Repertório de Dança Clássica, Variações do Repertório de Dança Clássica, Técnica de Dança Moderna, Variações de Repertório de Dança Moderna, Variações de Repertório de Dança Clássica, Alinhamento Estrutural/Composição, Música, Danças de Carácter, História da Cultura e das Artes/História da Dança, Filosofia do Movimento, *Tai Chi Chuan*, *Make-up*, Expressão Dramática e Oficina Coreográfica: Projecto Coreográfico, Audição Musical, Luzes e Noções de Produção e Figurinos de Dança.

Paralelamente, a ADCS promove a educação pelo movimento a partir dos cursos de iniciação ao movimento para crianças dos três aos nove anos de idade, desenvolvendo as suas capacidades psico-motoras e criativas, proporcionando-lhes bases ajustadas para o prosseguimento dos seus estudos em dança através do ingresso, mediante audição, no curso de formação de bailarinos da ADCS, caso a criança manifeste interesse e qualidades para o fazer.

A ADCS proporciona à comunidade em geral, em diferentes faixas etárias, cursos livres e *workshops* (nas suas instalações e em outros locais), abrangendo diferentes estilos de dança, nomeadamente Técnica de Dança Clássica, Técnica de Dança Moderna, Improvisação e Alinhamento.³

³ A restante informação relativamente; ao numero de turmas, numero de alunos e respectivas idades em cada grau; recursos físicos e recursos humanos da adcs, segue no anexo II.

1.4. Planos de Estudo do 8º ano da ADCS:

A Academia de Dança Contemporânea de Setúbal tem autonomia pedagógica e planos de estudo próprios, desde 1997 que foram, entretanto, objecto de um ajustamento:

Os problemas organizacionais com que a escola se tem vindo a confrontar obrigam a que se proceda, antes da implementação da reforma do ensino artístico especializado no domínio da dança de nível básico e secundário a um ajustamento dos planos de estudo em vigor. (Portaria 45/ 2005 de 18 de Janeiro, p.400)

Deste modo, o plano de estudos vigente no ano lectivo 2012/13 para o 8º ano de dança foi construído a partir da portaria 45/2005 de 18 de Janeiro. Além da componente de formação geral, adquirida na escola pública cumprindo o protocolo estabelecido com a ADCS, a formação científica e técnico artística é dada na ADCS

QUADRO 1. Plano de estudos dos alunos do 8º ano no ensino artístico vocacional de Dança da ADCS

<i>Componentes de Formação</i>	<i>Disciplinas</i>	<i>Carga horária semanal</i>
<i>Científica</i>	-	-
<i>.Técnico – Artística</i>	Técnica de Dança clássica	5 x 90 min.
	Técnica de Dança Moderna	5 x 90 min.
	Variações do repertório de dança clássica	2 x 90 min.
	Variações do repertório de dança moderna	2 x 90 min.
	Oficina Coreográfica*:	
	Projecto Coreográfico	5 x 90 min

*Para além de Projecto Coreográfico, dentro da disciplina de Oficina Coreográfica, os alunos têm em regime de seminário: Audição musical, Luzes e Noções de Produção e Figurinos de Dança.

1.5. Objectivos e pressupostos técnico-artísticos da disciplina de Técnica de Dança Moderna no 8º ano da ADCS

Os conteúdos programáticos do 8º ano da ADCS na disciplina de Técnica de Dança Moderna (Graham) incidem na consolidação e no domínio da mesma, dando continuidade aos princípios, noções e vocabulário apreendidos nos graus anteriores, diversificando as

combinações com mudanças de ritmo, criação de sequências de movimento que dominem a técnica nos diferentes planos espaciais.

Nesta escola, no ensino da Técnica de Dança Moderna (Graham), são aplicados os princípios de Tai-chi Chuan, método que foi implementado por António Rodrigues. De acordo com esta perspectiva a energia flui do centro do corpo para as extremidades; de igual modo, são princípios fundamentais para a formação do bailarino o alinhamento, a consciência do próprio corpo, a concentração e a análise do movimento. A escola defende que a formação não tem apenas um fim técnico, mas que esta deverá proporcionar aos alunos sensibilidade e capacidade de adaptação a diferentes contextos artísticos – ou seja, construir um corpo inteligente.

2. Caracterização do público alvo

Tal como já foi referenciado anteriormente, a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal tem a particularidade de ser a única escola do ensino vocacional de dança em Portugal que tem a disciplina de Técnica de Dança Moderna (Graham) do 1º ano (5º ano da escolaridade do ensino regular) do curso de formação de bailarinos até ao 8º ano (último ano do curso, 12º ano da escolaridade do ensino regular).

A turma do 8º ano de dança, onde foi efectuado o estágio, era composta por nove alunos, dos quais oito raparigas e um rapaz, com idades compreendidas entre os dezassete e os vinte anos de idade.

Embora os alunos tivessem uma formação de origem diversificada e somente existissem enquanto turma há dois anos, apresentavam um trabalho de aula com um resultado bastante homogéneo. Parte destes alunos tinham ingressado no curso de formação profissional de bailarinos da ADCS apenas há dois ou três anos – uns provenientes de outras escolas do ensino vocacional de dança, outros que tinham dado início aos seus estudos de dança tardiamente. Assim: três alunas vieram de outras escolas do ensino vocacional de dança, três alunas iniciaram os seus estudos mais tarde na ADCS (estas alunas chegaram à escola sem nenhuma preparação em dança; neste sentido, a escola criou um plano de trabalho individual num regime intensivo para que adquirissem conhecimentos suficientes e pudessem ser enquadradas no nível a que corresponderia a sua faixa etária e escolaridade), duas alunas e um

aluno frequentavam o curso de formação de bailarinos da ADCS desde o primeiro ano do ensino vocacional de dança da própria escola.

Apesar do trabalho bastante homogéneo, existiam dois casos que inicialmente preocupavam a professora responsável da disciplina: um porque a aluna apresentava excesso de peso, o que poderia vir a condicionar a sua ida ao Exame de *Performance* (exame final de curso da ADCS) e outro pelas dificuldades técnicas evidenciadas, consequência da sua escassa formação prévia em dança. Relativamente a esta aluna, contudo, a professora considerou que até ao final do ano lectivo a aluna deveria conseguir alcançar os objectivos da disciplina para que pudesse ir a exame.

Estes dois casos foram observados e discutidos com a professora da disciplina, com o intuito de, durante o estágio, se criarem estratégias para ultrapassar os problemas detectados e, simultaneamente, dar continuidade ao trabalho da própria professora.

Segundo o regulamento do 8º ano/estágio da ADCS (Anexo III) a avaliação final dos conhecimentos destes alunos é feita através do Exame de *Performance*, composto por três provas públicas efetuadas num Teatro, em ritmo de espectáculo, distribuídas da seguinte forma: duas provas de Variações do Repertório de Dança Clássica, duas provas de Variações de Técnica de Dança Moderna e Projecto Coreográfico. O exame deverá ser avaliado por um Júri constituído pelos professores das disciplinas, pelo professor orientador e por profissionais convidados das áreas em questão, portugueses ou estrangeiros.

O Exame de *Performance* de Técnica e Variações do Repertório de Dança Moderna (ligadas à aplicação da técnica Graham) está dividido em duas partes: uma variação obrigatória comum a todos os alunos, o solo *Picasso/Klee* do bailado *Dances for Louis* de Karen Bell Kanner⁴ e outra escolhida pelos alunos, entre o leque de variações que aprenderam nesse ano lectivo, ou em anos anteriores.

Sendo uma escola de formação profissional de bailarinos, a ADCS tem a particularidade de proporcionar aos seus alunos, neste último ano, estágios em companhias de dança profissionais em Portugal ou no estrangeiro, em regime parcial ou integral, com o intuito de estabelecer uma relação estreita com o meio profissional. Neste sentido, são feitos protocolos

⁴ Foi bailarina solista de Martha Graham e Pearl Lang. Coreógrafa, professora e escritora. De nacionalidade americana, Karen Bell Kenner desenvolveu a sua carreira nos EUA, Alemanha, Hungria, Turquia Irão e Japão. Professora convidada e coreógrafa na ADCS: “Magic Games”, “Concerto”, “Dances for Louis”(1991), “Moods and fleeting Images”. Foi membro do conselho artístico da CeDeCe, desde a sua fundação.

entre a ADCS e as companhias, definindo as condições do estágio com o intuito de garantir uma saída profissional aos alunos no fim do seu percurso no ensino artístico - vocacional de dança.

Durante este ano lectivo, três alunas realizaram o seu estágio profissional inerente ao 8º ano do curso de Formação de Bailarinos da ADCS em companhias profissionais de repertório de Dança Contemporânea. Durante o período do estágio estas alunas estiveram maioritariamente a trabalhar com as companhias Quorum Ballet dirigida por Daniel Cardoso⁵ e Companhia Portuguesa do Bailado Contemporâneo dirigida por Vasco Wallenkamp⁶, pelo que o nosso trabalho não foi explorado nem aplicado na íntegra com estas alunas.

Os restantes 6 alunos que não frequentaram estágios em companhias profissionais faziam parte da Pequena Companhia/*Little Company* da ADCS, estrutura similar a uma companhia profissional, como já tivemos a oportunidade de referir. Na Pequena Companhia/*Little Company* os alunos têm oportunidade de trabalhar com diversos coreógrafos profissionais e apresentar alguns dos seus próprios trabalhos criados e desenvolvidos no âmbito da disciplina de Alinhamento Estrutural/Composição, o que lhes proporciona desde cedo um contacto directo com o público e com a cena, cumprindo um calendário de actividades performativas com espectáculos em teatros nacionais e estrangeiros.

3. Identificação dos Objectivos do estágio:

3.1 - Objectivos Gerais:

Em consonância com a opção expressa no Projecto de Estágio do Mestrado em Ensino de Dança, a realização do estágio foi na Academia de Dança Contemporânea de Setúbal, com o último ano do curso de formação de bailarinos – 8º ano (12º ano do ensino vocacional de Dança). Esta escolha foi feita com o propósito de melhorar e contribuir para a evolução do

⁵ Daniel Cardoso, Bailarino e coreógrafo. Dançou nos EUA, Martha Graham Dance Company, Donald Byrd/The group, Westchester ballet company, Pearl Lang dance theater, Battery dance company, entre outros e na Dinamarca com Peter Schaufuss ballet. Fundador e director artístico da Companhia Quorum Ballet e da escola Quorum Academy.

⁶ Vasco Wallenkamp, foi coreógrafo residente e professor de dança moderna no Ballet Gulbenkian. De nacionalidade portuguesa, V. Wallenkamp estudou técnica Graham durante dois anos na Martha Graham School e coreografia com Merce Cunningham (New York) e posteriormente com Robert Cohen, em Guildford. Coreógrafo de renome internacional, prossegue a sua carreira admirável no Ballet Gulbenkian e também no Brasil, Croácia, Holanda, Inglaterra, entre outros. Foi director artístico da Companhia Nacional de bailado entre 2007 e 2010, actualmente é director artístico Companhia Portuguesa do Bailado Contemporâneo, fundada por si e por Graça Barroso em 1997.

projecto criado por Maria Bessa e António Rodrigues que com um grande voto de confiança depositaram numa nova equipa a responsabilidade de dar continuidade ao seu trabalho. Foi nossa intenção utilizar os conhecimentos adquiridos neste mestrado e aliá-los à experiência profissional que possuíamos quer no âmbito performativo, quer no âmbito da docência. Procurámos, desta forma, contribuir para uma maior diversificação das abordagens do trabalho inerente à Técnica de Dança Moderna, promovendo, assim, o crescimento artístico do grupo com quem estávamos a trabalhar, quer ao nível técnico, quer ao nível interpretativo.

Os objectivos principais do estágio foram, pois, em primeiro lugar, desenvolver um trabalho diversificado dentro da disciplina de Dança Moderna fornecendo aos alunos ferramentas para o desenvolvimento de competências técnicas e artísticas multifacetadas essenciais para a sua actuação em contextos contemporâneos da dança; e, em segundo lugar, reforçar a componente pedagógica da motivação, em função do momento de fragilidade e de grande incerteza que sempre acompanha a conclusão desta etapa da formação do bailarino.

Tendo em conta a realidade da escola e as suas dificuldades a nível financeiro, logístico e físico que, por vezes, inviabilizam um contacto mais regular com diferentes professores, coreógrafos e linguagens técnicas através de *Workshops*, objectivámos para este estágio o contacto com diferentes abordagens e linguagens que reequilibrasse, para uma perspectiva contemporânea, um trabalho vincadamente direccionado para a tradição da *Modern Dance*. Pretendia-se assim, dar continuidade à tradição instituída pelos fundadores da ADCS, não perdendo de vista as transformações que a contemporaneidade trouxe à dança.

Ser contemporâneo em dança passa, antes de mais, pelo entendimento de que as técnicas são meios. A Liberdade de usar esses meios, quer decorrem da técnica de dança clássica quer da técnica de dança moderna, quando integrados em princípios de alinhamento estrutural, é também uma forma de concretizar uma ideia em movimento e de formar um bailarino. (Maria Bessa, programa do Exame de performance 2012/13)

Consideramos, também, que a Motivação é uma parte significativa e fundamental no processo de ensino aprendizagem, especialmente na fase final dos cursos, onde as incertezas são constantes e a insegurança poderá tomar conta do consciente dos alunos. Neste sentido, consideramos que é necessário motivar os alunos no trabalho diário, construindo estrutura para suportar as dificuldades do mundo profissional futuramente.

Em resumo, os objectivos gerais do estágio foram:

1. Proporcionar aos alunos contacto com abordagens diversificadas da Dança Contemporânea e estabelecer uma relação com a Técnica de *Modern Dance – Graham*;
2. Motivar os alunos numa perspectiva do presente e do futuro profissional.

3.2 – Objectivos Específicos:

Aliando a nossa experiência anterior aos conhecimentos adquiridos neste mestrado, considerámos estarmos aptos a desenvolver um trabalho contemporâneo sem descuidar a base do trabalho de Técnica de Dança Moderna (Graham). Procurámos, desta forma, proporcionar aos alunos uma visão e conhecimento físico abrangente e diversificado, conferindo-lhe versatilidade e preparando-os para o “choque” da integração no meio profissional, sobretudo tendo em conta a conjuntura actual em que a Dança é a arte com menos recursos e saídas profissionais no nosso país, como constata Sasportes(2012):

O estado tem dificuldade em dotar a Companhia Nacional de Bailado das condições necessárias para cumprir o seu programa de repositório do cânone balético e como território para a formação de coreógrafos portugueses. Para além desta companhia, o meio é frágil, não se encontra numa situação de auto-suficiência, carece do modelo de referência que o Ballet Gulbenkian representava, e em nenhuma circunstâncias poderá gerar um grupo com a consistência do ballet Gulbenkian. (Sasportes, 2012, p. 302).

Tendo como objectivos específicos:

1. Consciencializar os alunos para a necessidade de desenvolver um corpo versátil;
2. Fornecer-lhes ferramentas para o desenvolvimento do seu trabalho enquanto bailarinos profissionais, já que a contemporaneidade na dança lhes exige respostas e soluções diversificadas, não lhes permitindo que fiquem “presos” a um só registo;
3. Remontar e trabalhar uma Variação (Solo) para integrar um espectáculo da Pequena companhia/*Little Company* da ADCS, espectáculo de final de ano (Aula Pública) e Exame de *Performance*;
4. Motivar o aluno, estabelecendo uma relação pedagógica assente no reforço positivo.
5. Motivar o aluno numa perspectiva do futuro, incutindo-lhe atitudes empreendedoras e pró activas.

II - ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1 – DA DANÇA MODERNA À DANÇA CONTEMPORÂNEA

A dança moderna surge no início do século XX, num processo de rotura relativamente à dança clássica que até à data seria, na cultura ocidental, a expressão artística do movimento do corpo mais usada, onde a elegância, a harmonia, o mundo idílico, a graciosidade e particularmente o virtuosismo eram características marcantes nesta arte, como afirma Fazenda (2012): “ O *ballet*, pela técnica e pelo virtuosismo que exigia, era considerado um inimigo da expressão das emoções e um instrumento de opressão do corpo. “ (Fazenda, 2012, p. 70).

Na Dança Clássica o bailarino, de um modo geral, desenvolve um trabalho tecnicista e a sua individualidade é secundária; neste sentido Fahlbush(1990) afirma que o ballet (...)Em geral acentua a técnica; o bailarino tende a uma soberba interpretação dos movimentos e passos tradicionais; individualidade, espontaneidade e a história que se relata, passam para um segundo plano.” (p.25).

A dança moderna, contrariamente à dança clássica, surgiu com base nas problemáticas do Homem contemporâneo, tendo como objectivos a representação dos seus movimentos e das suas acções e dando ênfase aos aspectos sociais e culturais do seu tempo. O bailarino de dança moderna explorava movimentos naturais e livres, permitindo que a expressividade e a emoção fossem demonstradas. Fahlbush (1990) define assim a dança moderna:

Nova escola de dança que utiliza técnicas diversas para desenvolver e aprimorar o uso do corpo. Esse estilo de dança reagiu contra o convencionalismo do ballet clássico.

Os bailarinos modernos põem uma grande ênfase nos movimentos livres, naturais e expressivos, rechaçando os movimentos estilistas da escola académica. (Fahlbush, 1990, p. 25)

A dança moderna quebrou os padrões rigorosos da escola académica, explorando outros horizontes da movimentação corporal humana através desta arte, como observa Louppe (2012):

A Dança moderna será essa arte essencial e voluntariamente despojada, tanto mais que não lhe foi reconhecida uma tradição senão muito recentemente. É, pelo contrário,

sobre a recusa de qualquer tradição que, pela primeira vez na história da humanidade, a dança elabora um movimento que não é transmitido e que não reclama os valores exemplares de um grupo, voltando a sublinhar o especto não somente artístico, mas antropológico, da revolução contemporânea do corpo. (Louppe, 2012, p. 52).

Os estudos e teorias de François Delsarte e Émile Jaques-Dalcrozes, foram o ponto de partida para o desenvolvimento da Dança Moderna, tendo sido considerados os precursores da dança moderna.

François Delsarte (1811-1871) foi um cantor de carreira curta e de pouco sucesso, pelo que se dedicou à reflexão sobre as suas próprias experiências, analisando, observando e estudando o movimento do ser humano. A sua pesquisa foi intensa, visitou hospitais, morgues, pacientes com patologias de doenças mentais, com o intuito de entender na íntegra o movimento corporal do Homem. De acordo com Martin (1989):

In order to find out how meaning externalised itself physically in gesture and carriage, he studied human beings in every possible state of physical and emotional strain, and made minute records of the positions of their hands, the droop of their mouths, the elevation of their eyebrows, etc. (Martin, 1989, p. 27)

Neste sentido, Delsarte, defendia que o movimento corporal reflectia as emoções do ser humano, estabelecendo assim a relação entre o corpo, a mente e o lado espiritual do Homem, como advoga Fahlbush (1990):

A soma dessas análises, constituem o conjunto de seus trabalhos, que se apresentam sob a forma de um sistema de princípios detalhados e precisos, no que diz respeito as relações existentes entre os movimentos espirituais e os movimentos psíquicos, entre o espírito e o corpo, entre o pensamento e o gesto. (Fahlbush, 1990, p. 31)

A partir da sua pesquisa minuciosa do comportamento humano e subsequentemente da relação do movimento corporal com as emoções do ser humano, Delsarte foi considerado o verdadeiro cientista que criou as leis da expressão corporal, como afirma Shawn (1974):

Delsarte was a true scientist: setting out to discover how the human body moves under the stimuli of emotions, he collected a vast amount of data from first hand observation of a human being in every possible circumstance and condition, and from these hundreds of thousands of examples, deduces basic laws. (Shawn, 1974, p. 10)

Fahlbush (1990) caracteriza desta forma os princípios inovadores enunciados por Delsarte:

(...) sem criar um sistema, sem inventar um método, mas somente por ter descoberto os princípios de ciência da Estática, da Dinâmica e da Semiótica, Delsarte é considerado como o ponto de partida para o que hoje é conhecido como base das técnicas de dança moderna. (Fahlbush, 1990. p. 31)

Estes ensinamentos influenciaram outros artistas que se tornaram os pioneiros da Dança Moderna tanto na Europa como nos Estados Unidos da América, entre os quais se destacam os bailarinos e coreógrafos do início do século XX, Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Ted Shawn.

Um outro precursor da Dança Moderna foi Émile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950), um professor de música nascido em Viena de Áustria. Dalcroze, a partir dos seus conhecimentos em música, criou um sistema de treino de sensibilidade musical designado por “eu-rítmico”, sendo o primeiro a falar-nos na tonicidade muscular, como afirma Louppe (2012):

O seu génio consistiu no entendimento de que as alterações na tonalidade do tecido muscular são a nossa primeira relação com o simbólico, sendo igualmente responsáveis pela construção do tempo e do espaço, à semelhança de outras ferramentas de expressão. (Louppe, 2012, p. 167).

Dalcroze defendia que o som é compreendido por qualquer parte do corpo, ideia que esteve na base do seu próprio método, como afirma Louppe (2012):

Quando não é ensinado de um modo suavizado, o “método” Dalcroze consiste antes de mais em confrontar o sujeito com as perturbações do espaço e do tempo – utilizando

obstáculos e outros desafios nos quais as mudanças de peso e de apoio, os tropeços e as recuperações revelam o fluxo iminente acentuado dos tecidos rítmicos. (Louppe, 2012, p. 168).

Segundo Fauhlbush (1990), Dalcroze define regras de movimento e de ritmos de Dança:

(...) diz Dalcroze: “ O gesto em si nada significa, seu valor reside inteiramente no sentimento que o inspira, e a dança, a mais rica em combinações técnicas de atitudes corporais, jamais terá validade se suas bases não estiverem calcadas em movimentos e emoções humanas, em sua total plenitude”. (Fahlbusch, 1990, p. 33)

Neste sentido, o método de Dalcroze teve como seus maiores seguidores Rudolf Von Laban e Mary Wigman que desenvolveram o seu trabalho na Europa.

Os grandes pioneiros da Dança Moderna influenciados por Delsarte e Dalcroze nos Estados Unidos da América foram, por um lado, Isadora Duncan e, por outro, Ruth St. Denis, Ted Shawn, cujos estudos do corpo e do movimento influenciaram novas gerações de bailarinos e coreógrafos da época tais como Doris Humphrey, Martha Graham, José Limón e posteriormente Merce Cunningham.

Isadora Duncan (1878 – 1927), nascida nos estados unidos da América é considerada outra das pioneiras da Dança Moderna. Duncan tem como principal fonte de inspiração a Natureza; para esta artista a música clássica despoletava a emoção que ela expressava através da Dança, como refere Fazenda (2012):

O novo corpo de Duncan impunha-se contra o artificialismo, o lado mecânico e as poses do *ballet* e contra o constrangimento imposto pela indumentária. A “nova dança” reivindicava um corpo “natural” e estar em consonância com as leis da natureza – os movimentos deviam ser orgânicos, contínuos, livres e ondulantes. (Fazenda, 2012, p. 70).

Para Duncan a Dança é a expressão da sua vida. Revolucionou a dança tendo sido a primeira mulher a dançar descalça, usava túnicas gregas e grandes echarpes e tinha como modelo

estético a Grécia (utilizando também figuras, vasos e esculturas gregas); neste sentido Brown (1980) afirma que:

Isadora believed that dance should come from and be an expression of the spirit, inspired by nature; anything else was stilted and artificial. She felt that her philosophy was best exemplified in ancient greek civilization, and her basic costume was a greek Tunic. (Brown, 1980, p.7)

A dança expressionista de Isadora Duncan influenciou várias gerações da história da Dança Moderna, como afirma Ribas (1959):

A expressional dance, isto é, a dança expressionista *Yankee*, de que Isadora Duncan se tornara precursora e se radica nas doutrinas de Mary Wigman e de certo modo, também, nas de Ruth Saint- Denis, alcançaria depois, o seu mais alto expoente nas obras de Doris Humphrey, Charles Weidmann, Martha Graham, José Limón e Katherine Dunham. (Ribas, 1959, p. 163-164)

Ruth St. Dennis (1878 – 1968) , seguidora dos princípios de Delsarte, seguiu também as diretrizes de Isadora Duncan, mas enquanto que para Duncan a dança tinha um carácter pessoal, Dennis considerava-a uma celebração religiosa inspirada na filosofia oriental. Neste sentido, Brown (1980) afirma que, “Ruth St. Dennis found her primary inspiration in the exoticism of the Orient. Dance was very much a spiritual experience for her, at once sensuous and mystical” (Brown, 1980, p.21). Ruth St. Dennis em conjunto com o seu marido Ted Shawn, criou a companhia/escola de dança Denishawn, de onde saíram grandes marcos da dança moderna americana, como Doris Humphrey e Martha Graham, como advoga Fahlbusch (1990), “No espaço de 10 anos, transformou o estado de indigência na qual vegeta a dança dos Estados Unidos, e proporcionou uma produção muito profícua de onde emergiram dançarinos-coreógrafos como Doris Humphrey, Martha Graham..., a geração histórica da dança moderna.” (Fahlbush, 1990, p.38).

Martha Graham, José Limón e Merce Cunningham, influenciados pelos conhecimentos dos percussores e pioneiros da Dança Moderna no século XX, são considerados os três coreógrafos, bailarinos e criadores de Técnicas de Dança Moderna que até aos dias de hoje

são utilizadas tanto em contexto de formação de bailarinos, como em contexto de trabalho de companhias profissionais de Dança Contemporânea. Consequentemente tornaram-se pontos de partida para a criação de novas técnicas de Dança contemporânea.

O breve enquadramento histórico que traçámos é fundamental para compreendermos as condições emergentes da Dança Contemporânea. Tanto a Dança Moderna como a Dança Contemporânea surgem como movimentos revolucionários, de rotura com as convenções rígidas. Assim, a Dança Contemporânea será o seguimento e a inovação/reinvenção dos princípios criados e descobertos no início do Século XX, através da Dança Moderna, como explica Louppe (2012):

Todo o sentido da dança contemporânea consiste, muito pelo contrário, na libertação do fantasma de um corpo de origem, entendendo em que medida o trabalho da dança implica uma longa procura de um corpo em devir. Neste corpo em devir, inúmeras técnicas de inteligência do movimento (Alexander, Feldenkrais, Pilates entre outras já mencionadas) podem ajudar o indivíduo, bailarino ou não, que se empenha nessa procura. (Louppe, 2012, p. 83)

A Dança Contemporânea passa por uma fusão de vários estilos e técnicas à procura da inovação; tem como característica fundamental a diversidade de influências e estilos e o ecletismo e versatilidade da formação, como confirmam Diehl & Lampert (2010), “Contemporary dance is characterized by many styles and ways of working, and the different types of training each have a unique role to play.” (p.10) .

Diehl & Lampert (2010) defendem, ainda, que as técnicas de Dança Contemporânea têm influências de diversas outras técnicas e estilos e estão em constante mudança, exigindo ao professor de dança Contemporânea uma experiência e conhecimento vasto e diversificado, para que o resultado do Bailarino Contemporâneo, seja ele também versátil:

The experts’ teaching styles and methods are also hybrid in nature, fusions of various approaches. It is ultimately a matter of interpretation as to whether these experts are teaching a “technique”, a “technology”, a “Knowledge System”, or a “Working” method. (Diehl & Lampert, 2010, p. 14).

Podemos concluir que a dança contemporânea é a evolução da dança moderna e surge também, em rotura com a dança clássica, tal como afirma Pina Baush (2006), “É também a oposição ao bailado clássico, que domina na cena alemã ocidental dos anos 60, que abre caminho a conteúdos e formas inéditos, e à definição de instrumentos cenográficos e teatrais para a dança contemporânea.” (Pina Baush, 2006, p. 39)

Constatámos, pois, através da literatura, que os princípios dos precursores da Dança Moderna Delsarte e Delcrozes, continuam a ser os princípios explorados na dança contemporânea, onde é dada uma grande importância ao Homem, aos aspectos sociais, psicológicos e emocionais.

1.1. Martha Graham – Vida e Obra

Martha Graham, bailarina, coreógrafa e professora que revolucionou a Dança Moderna com a criação de uma técnica inovadora que influenciou a dança em todo o mundo, sendo, por isso, considerada a Mãe da Dança Moderna.

Nasceu a 11 de Maio de 1894 em *Alleghney Country*, uma pequena cidade próxima de *Pittsburgh* na Pensilvânia. O seu pai, Dr. George Graham teve uma grande influência na sua motivação para a dança; ele era médico psiquiatra e trabalhava com doentes que sofriam de perturbações mentais, acreditava que o corpo expressava o que ia na mente, defendia que o movimento nunca mentia. Esta filosofia ficou enraizada e influenciou Martha Graham nas suas criações e nos princípios para a construção e desenvolvimento da sua própria técnica, “The body is shaped, disciplined, honored, and in time, trusted. The movement becomes clean, precise, eloquent, trustful. Movement never lies. It is a barometer telling the state of the soul’s weather to all who can read it.” (Graham, 1991, p. 4).

Em 1908 (aos 14 anos) a família Graham mudou-se para Santa Barbara, California, onde Martha frequentou uma escola de teatro e terminou os seus estudos do ensino secundário.

A seu pedido, o pai levou-a aos dezassete anos (1911) a Los Angeles para assistir a um espectáculo de Ruth St. Denis, no teatro *Mason Opera House*. Foi nesse momento da sua vida que decidiu que queria ser bailarina, “ I became so enamored of Ruth St. Denis as a performer; she was more than exotic – I realize now she was a goddess figure. I Knew at the moment I was going to be a dancer.” (Graham, 1991, p. 56).

Mais tarde, após a morte do seu pai, aos 23 anos (1916) começou os seus estudos de dança, ingressando na Denishawn School (escola e companhia de Ruth St. Denis e Ted Shawn), onde conheceu Louis Horst o professor de piano, pianista, compositor, coreógrafo e director musical da Denishawn School que viria a ser, mais tarde, um importante colaborador de Martha Graham desde o início da sua carreira como criadora.

Durante sete anos evoluiu na estrutura Denishawn, onde passou de estudante a professora e a uma das melhores bailarinas da companhia, tendo dançado com Ted Shawn e com Doris Humphrey.

Em 1923 deixou a Denishawn para ir trabalhar para as “Greenwich Village Follies”, na Broadway, onde permaneceu até 1925 quando iniciou a sua carreira a solo.

Durante o período inicial da sua carreira a solo, foi professora de dança na Eastman School of Music (Rochester, Nova York), sendo um meio de sustento para Graham, mas não estava a fazer o trabalho que queria desenvolver na dança. A esse propósito, Graham afirma que:

I wanted something more from dance. It used to be that when dance was staged, a flurry of the hand meant nothing more than the representation of falling rain. The arm, moved in a certain way, suggested a wildflower or the growth of corn. Why. Though, should an arm try to be corn, or a hand rain? The hand is too wonderful a thing to be an imitation of something else. (Graham, 1991, p. 108)

Em 1926 estreia-se a solo em Nova York e, em 1927, forma a sua própria escola, “Martha Graham School of Contemporary Dance” em Nova York, com a preciosa colaboração do músico Louis Horst, onde desenvolve e cria a sua própria técnica sendo um marco da Dança Moderna, ministrada em escolas e companhias de todo o mundo, até aos dias de hoje.

Dois anos mais tarde fundou a sua própria companhia Martha Graham Dance Company com algumas das alunas que formou. Aproximadamente dez anos mais tarde integra na companhia o primeiro homem bailarino, Erick Hawkins, que terá uma influencia significativa no trabalho de Graham e na imagem do homem na dança moderna americana. Após uma relação duradoira, Erick Hawkins tornou-se marido de Graham (1948); contudo o casamento só durou um ano, tendo sido devastador para Graham fim o matrimónio.

A **Técnica Graham** parte do princípio da utilização da energia a partir do centro do corpo para as extremidades e explora as várias possibilidades de movimento do tronco e da coluna, dando origem aos conceitos de *contraction*, *release* e *spiral*. É dada uma grande importância ao plexo solar, considerando-se este uma região vital. A utilização da respiração é um princípio fundamental da técnica que deu origem aos movimentos elementares da *contraction* e do *release* cujas diversas intensidades e dinâmicas são inerentes às fontes de inspiração do trabalho de Graham, como atestam as suas próprias palavras:

My technique is based on breathing. I have based everything that I have done on the pulsation of life, which is, to me, the pulsation of breath. Every time you breathe life in or expel it, it is a release or a contraction. It is that basic to the body. You are born with these two movements and you keep both until die. (Graham, 1991, p. 46)

Os *Falls* (quedas) são outra especificidade da sua técnica, a partir do princípio de cedência à gravidade. Fahlbush (1990) considera que *Fall*, na técnica Graham não é uma queda num estado em que o corpo está abandonado, mas em que através de energias opostas o corpo cai e recupera, onde o trabalho a partir do centro do corpo e o autodomínio no bailarino são mobilizados, permitindo-lhe fazer o *fall* correctamente. Existe um grande cuidado na forma como se utiliza o chão, tanto no *fall*, como nos saltos, não deverá haver impacto no contacto com o chão, no caso dos saltos, deverá estar presente o efeito de suspensão no ar.

O *Tilt* é um movimento que trabalha o *off-balance* (fora do eixo), a partir da utilização de duas forças opostas, utilizando a força da gravidade, dando uma imagem visual de uma inclinação, onde o corpo está num desequilíbrio equilibrado, que poderá dar origem ao *Fall* (queda). Os movimentos da técnica Graham têm a característica de dinâmicas *staccato* e sempre com intensidade, expressividade e emoção. O movimento é um meio de comunicação através da Dança, afirma Gertrude Shur⁷ no seu depoimento em Horosko (2002), “Martha would often say: “Don’t say I invented a school of movement. I only rediscovered what the human body can do” This freed her to explore an infinite variety of movements for her need to communicate through dance” (Horosko, 2002, p. 21).

⁷ Gertrude Shur, bailarina e professora de dança moderna. Iniciou os seus estudos de dança na Denishawn School e mais tarde dançou como solista na Denishawn Dances e estudou com Martha Graham. Foi professora e membro da Martha Graham Dance Company (1930-38).

A técnica Graham tem um vocabulário próprio e a aula obedece a uma estrutura própria. Poderemos dividir uma tradicional aula de técnica Graham, em três partes.

A primeira diz respeito a todo o trabalho de chão - *Exercises on the floor*, onde é feita uma preparação no chão do trabalho que se irá desenvolver em pé, tendo como principal objectivo o trabalho de colocação e alinhamento do corpo, desenvolvendo exercícios que tenham: *contraction, release, bounces, spiral, tilt, Stretchings (bounces), Back exercices (breathings, spiral, contraction, turn around the back, pretzel, pleadings) Leg Extension (long legs, back leg extension)*.

A segunda parte, onde é desenvolvido o trabalho em pé no centro – *Center Work: Exercices standing in one place – all exercices for the legs (bends, lifts, extensions), Hip swings, feet exercices, turns in the place, pliés brushes, adage* e preparação para saltos; *Exercices for elevation (exercícios de saltos); Exercices for fall*.

Na terceira e última parte desenvolve-se o trabalho de viajar no espaço com mudanças de direcções, a partir de exercícios de diagonais – *Exercices travelling across the floor: Walks in rythms, triplets, runs, skips, leaps, turns in the air, jumps*.

Nas suas criações, Graham sempre respeitou os compositores, a música tem um papel fundamental no seu trabalho, as suas criações eram concebidas em consonância com a própria estrutura da música. Tal como afirma Graham(1991):

When I work with a composer I usually give him a detailed script. (...) There is a King of order, a sequence I try to bring to the script in terms of placement and the means of the dancers. (...) I never cut a composer's music. (...) When I get the music, I start to choreograph. I have never, ever, cut a note of music or even a rest of music, because if I do that, then what am I asking for? I do not want, nor do I need, mirror of myself.
(Graham, 1991, p. 225)

Graham teve como fonte de inspiração para as suas obras coreográficas a sua experiência enquanto ser humano, a partir do seu próprio mundo com ideias revolucionárias. Abordou frequentemente temas sociais, políticos, psicológicos e sexuais, o que torna as suas obras intemporais. Ao longo da sua carreira Graham criou cerca de 181 obras, destacando-se: “Heretic” (1929), “Lamentation” (1930), “Frontier” (1935), “Steps in the street” (1936), “ El

penitence” e “ Letter to the world” (1940), “Appalatian Spring” e “Dark Meadow” (1946), “Errand into the Maze” (1947), “Diversion Angels” (1948), “Acts of Light” (1981), “The Rite of Spring” (1984) e a sua última criação foi “Maple Leaf Rag” (1990).

O seu trabalho influenciou os principais coreógrafos e bailarinos do século XX e XXI tais como: Merce Cunningham, Paul Taylor e Twyla Tharp; levou a sua técnica até bailarinos clássicos como, Margot Fonteyn, Rudolf Nureyev e Mikhail Baryshnikov. Graham gostava que os bailarinos com quem trabalhava adquirissem os seus ensinamentos, mas que fossem eles próprios a dançar, existia uma preocupação que o bailarino desenvolvesse as suas próprias competências artísticas.

De acordo com Graham (1991):

I want the dancers in my company not to be like me. I want them to have studied with me, of course. I want them to be themselves and I encourage them to that. (...) They should bear the marks of my work while feeling free to be the individuals they are.

I felt that always with Baryshnikov, Nureyev, and Fonteyn. (...) What I had to do with each of them was, of course, to teach them the dance. They didn't learn by counts. No real dancer I know learns counts. They phrase, and each dancer has to learn that and then accommodate it to his body. And that's exactly what we did. (Graham, 1991, p. 243)

As filosofias de Martha, foram exploradas em diversas áreas artísticas influenciando e inspirando múltiplos artistas, desde a música, a escultura e até mesmo na moda. Obrou com os compositores Aaron Copland, Samuel Barber, William Shuman, Norman Dello Joio e Gian Carlo Menotti, com os designers de moda Donna Karen, Calvin Klein e Halston, na escultora com Isamu Noguchi. Vários artistas ansiavam estudar com Martha Graham, dos quais se destacam actores e cantores como Maddona, Liza Minelli, Gregory Peck, Bette Davis, Kirk Douglas, Tony Randall, Anne Jackson, Eli Wallach e Joanne Woodward.

Teve uma carreira notável onde lhe foi reconhecido o mérito do seu trabalho, tendo ganho alguns prémios, de destaque: a Medalha da Liberdade e uma Medalha das Artes entregues

pelos presidentes dos Estados Unidos da América; em 1998 foi considerada pela revista Times “ A bailarina do século”.

Após 75 anos de carreira , como bailarina, professora e coreógrafa, Martha Graham morre em 1991, deixando a sua marca na história da dança moderna. A sua escola, a técnica que criou e a companhia continuam a ter uma força vital na dança nos dias de hoje e são um grande marco tanto em Nova York como em qualquer parte do mundo, possibilitando que a sua vida e obra se preserve eterna.

1.2 – O Papel da Técnica

O Movimento é uma capacidade inerente ao ser humano e está presente desde o momento da gestação até ao fim dos seus dias, o acto do nascimento o ser humano acarreta emoções e expressões físicas repletas de movimento e em relação às quais é aplicada uma técnica. Serge Lifar (1952) afirma que, “ Le mouvement est l’expression première de la vie. Le mouvement est la vie. Avant même de paraître au monde, l’être possède des sucs vivants, des cellules et des muscles qui le poussent impérieusement à se mouvoir, à vivre.” (Lifar, 1952, p. 9). E porque o movimento nasce com o Homem, a dança também existe nele, sendo que, “O material essencial da dança é o movimento no tempo e no espaço” (Fazenda, 2012, p.59). Neste sentido, o homem nasce com códigos de dança não estruturados e a técnica poderá ser uma forma de os organizar e definir estabelecendo relações do Homem com o Mundo. A este propósito Fazenda (2012) defende que:

O fazer inerente ao processo performativo implica a incorporação de técnicas de movimento. São estas que tornam o corpo apto a movimentar-se no tempo e no espaço de forma significativa, pois como começou por mostrar Marcel Mauss (1983 [1936]), as técnicas são fundamentais na mediação do homem com o mundo. (Fazenda, 2012, p. 60)

De acordo com a autora, para se falar de dança e da sua técnica temos de referenciar conceitos como as técnicas do corpo estudada por Mauss, onde o antropólogo “ (...) defende que num estudo sobre dança “começará, necessariamente, por um estudo das técnicas do

corpo (1993 [1947] *ibid.*: 116). Este ensinamento é extremamente importante, porque é fundador de uma concepção da dança enquanto prática aprendida, transmitida e culturalmente significativa.” (Fazenda, 2012, p. 63). No estudo das técnicas do corpo desenvolvido por Mauss dividem-se em dois campos: as técnicas quotidianas e técnicas extra quotidianas.

As técnicas quotidianas pertencem a todo o tipo de movimento que é natural ao ser humano, que está intrínseco a ele, são assimiladas de forma simples e informal, sendo, “aprendidas e adquiridas por todos, como “saltar e transportar cargas, comer, fazer amor, dar à luz e andar, dormir e trepar.” (Fazenda, 2012. p. 63).

As técnicas extra-quotidianas são as que obrigam a uma estrutura, a um estudo a partir de um registo formal; através de um ensinamento e de uma aprendizagem, “desenvolvem competências que são exclusivas de um grupo profissional conferindo aos seus membros um carácter extraordinário e um poder real e simbólico.” (Fazenda, 2012, p. 65), tendo a particularidade de explorar e desenvolver capacidades que ultrapassam os limites do corpo, “no que diz respeito ao ritmo, esforço, ao uso da energia e às posições adotadas. É o que se verifica, por exemplo com as técnicas de dança teatral” (Fazenda, 2012, p. 64).

Contudo, na dança, o bailarino utiliza tanto a técnica quotidiana, como a extra-quotidiana, de acordo com Xarez (2012):

No fundo, as diferentes técnicas de dança, das mais simples às mais complexas, das mais ocidentais, das mais antigas às mais contemporâneas, constituem formas de utilização do corpo (saltar, rodar, combinações de passos, etc.) muito específicas, que se transformaram em padrões motores que se podem imitar, apropriar e reproduzir de forma rigorosa. (Xarez, 2012, p. 126)

Na dança as técnicas foram criadas e construídas para que o Homem tenha uma consciência e conhecimento do seu corpo e da sua culturalidade,

São as técnicas de Dança que proporcionam ao corpo o conhecimento necessário para se movimentar de modos que são culturalmente relevantes, As técnicas são um conjunto de procedimentos que visam desenvolver no corpo competências para se mover de determinadas formas e com determinados fins. (Fazenda, 2012, p. 61).

São responsáveis pelo desenvolvimento de competências essenciais na formação do bailarino e são também a forma de o bailarino compreender e entender o seu próprio corpo, a partir do domínio de uma ou mais técnicas, segundo Susan Leigh Foster citada em Fazenda (2012) “Cada técnica de dança “constrói um corpo especializado e específico, um corpo que representa uma determinada visão estética da dança de um coreógrafo ou de tradição.” (Fazenda, 2012, p. 68).

O ensinamento das técnicas de dança deverá ser introduzida em criança, numa fase em que o corpo ainda não está completamente desenvolvido, contudo não deverá ser introduzido prematuramente, “Deixem as crianças brincar e ter o máximo de experiências motoras diferentes! Esperem pelos oito, dez ou mesmo doze anos (dependerá muito da idade biológica e do conjunto de experiências anteriores) para a iniciação numa técnica específica.” (Xarez, 2012, p. 128) até lá a dança deverá ser introduzida como uma iniciação ao movimento, a partir do princípio da educação pelo movimento⁸, dando-lhes o lado lúdico e criativo da dança, estimulando as aptidões psico-motoras da criança.

Durante a formação do bailarino o ensino da dança poderá e deverá abordar diferentes técnicas. Xarez defende que “Numa fase pré-profissional e de formação de bailarinos, é plausível e até desejável que essa educação seja o mais eclética possível(...)” (Xarez, 2012, p. 130), de modo a que os alunos a partir de diversas experiências adquiram ferramentas que lhes permitam conhecer e dominar o seu corpo, como: força, flexibilidade, equilíbrio, alinhamento, ritmo, dinâmica e qualidade de movimento. É necessário que os alunos saibam exactamente o que estão a fazer e para que é que vai servir o que estão a fazer, segundo Gualda & Sadalla (2008):

É necessário que os alunos tenham o corpo tecnicamente preparado para que eles possam executar os movimentos que quiserem e que consigam, assim, se expressar. Essa preparação corporal torna-se, então, um subsidio para a criação e não para a simples reprodução. Assim sendo, os movimentos prontos não devem ser levados ao palco como coreografias. Isso mostra que o trabalho técnico é um caminho e não um fim. (Gualda & Sadalla, 2008, p. 212)

⁸ Tal como é feito no ensino da ADCS, as técnicas só são introduzidas, no curso de formação de bailarinos que normalmente se inicia aos dez anos de idade.

Xarez (2012) defende que no meio profissional, a especialização num repertório coreográfico específico, será a condição ideal para o sucesso da carreira de um bailarino,

“Para uma carreira de desgaste rápido, com um horizonte de dez anos ao melhor nível, e ao contrário do nível amador onde a diversidade é mais do que legítima, a especialização por repertórios coreográficos torna-se um caminho necessário para o sucesso profissional.” (Xarez, 2012, p. 131)

Este é um assunto pertinente, no sentido em que, muitas vezes no meio profissional, a técnica que está a ser administrada na aula diária da companhia, não está em consonância com o repertório que está a ser criado ou remontado. É necessário que haja uma consciência e conhecimento por parte dos agentes produtores e direcções de companhias, para a questão de que o repertório que está a ser desenvolvido num determinado momento, deverá ser acompanhado por um treino de aula de técnica diária que vá ao encontro das necessidades desse mesmo repertório.

O professor de técnica é um dos agentes de responsabilidade máxima na formação de bailarinos e subsequentemente na preparação física do bailarino durante a sua carreira profissional; é ele que leva o aluno/bailarino a um determinado nível técnico e artístico e é, por isso, importante que o professor de técnica estimule também a criatividade do seu aluno, como Gualda & Sadalla (2008) fazem lembrar:

“ (...) o trabalho técnico proporciona ao aluno trabalhar a concentração e atenção para o movimento. (...) é preciso lidar com o ensino de técnicas, sem impedir o aflorar da criatividade, pois o excesso de técnicas pode fazer com que fiquem esquecidos “os pensamentos, as necessidades e os sentimentos das pessoas, o que pode ocasionar-lhes uma falta de sentido para continuar dançando” (Gualda & Sadalla, 2008, p. 213).

A técnica está presente na aprendizagem, nos processos coreográficos e é uma forma de o corpo receber determinada informação estruturada e formalmente, ela “(...) torna o bailarino apto a manifestar-se em um determinado código”. (Castro, 2007, p. 122) Contudo, levanta-se a questão de esta ser, ou não, inibidora da expressão e da criatividade. “ O coreógrafo Maurice Béjart escreveu um dia que a principal contradição da dança reside na oposição entre técnica e

expressão.” (Xarez, 2012, p. 129);: E continuando a acompanhar o pensamento de Xarez (2012), diremos pois, que as técnicas deverão ser um meio para atingir um fim.

Na contemporaneidade é necessário ao bailarino adquirir determinados elementos técnicos que permitam dar respostas motoras adequadas, precisas e estáveis ao que lhe é proposto. Esta base de trabalho tornar-se-á um meio para tomar consciência e compreender as especificidades do seu corpo: “You convey the dance elements as the basic building blocks for dance technique and the superstructure of all kinesthetically based dance lessons” (McCutchen, 2006, p. 129). Mas é necessário utiliza-la, explorá-la e desfazê-la: “É preciso saber lidar com a indispensável disciplina técnica, sem bloquear a sensibilidade e a imaginação do dançarino, sem as quais ele nunca será um artista completo.” (Castro, 2007, p. 124). A técnica deverá tornar-se um meio facilitador para o bailarino.

Para Castro (2007), o conhecimento e estudo de várias técnicas, estilos diferentes, o trabalho com coreógrafos diversos, a aprendizagem de vários códigos, transmitem “(...) simultaneamente em seus corpos muitas diferentes informações que podem instrumentalizá-los para lidar com a(s) técnica(s) de um modo criativo e inteligente.” (Castro, 2007, p. 127)

Actualmente o domínio da técnica é fundamental para dançar livremente, tendo como objectivo tornar o movimento natural e de fácil execução para o bailarino, como defende Erkert (2003), “For the Dancer, technique is a harness that provides the necessary control to fly and spin, allowing the dancer to rebound in and out of the earth with unseen wings.” (Erkert, 2003, p. 4)

É essencial para o bailarino o domínio do seu Corpo, das suas emoções e dos seus sentimentos, estas três valências estão interligadas, como diz Castro (2007):

(...) o encontro entre o sujeito e o corpo, significando que a subjectividade coincide com os processos corporais pois, na perspectiva fenomenológica, a dimensão essencial só apresenta sentido se unida à dimensão existencial, ao mundo vivido. Sendo assim, essência e existência apresentam-se como dimensões de um mesmo fenómeno, o ser humano. (Castro, 2007, p. 126)

Esta discussão sobre a importância da técnica, durante o período de formação como no treino diário do bailarino, ser, ou não, inibidora da emoção e da expressão, são premissas que são

debatidas e discutidas por muitos há muitos anos. Neste estudo, podemos concluir que a técnica é sem dúvida uma ferramenta que, quando utilizada como um meio para atingir um fim, é uma maravilhosa “arma” para quem a possui. Contudo, deverá ser utilizada permitindo que todo o lado sensível, emotivo, expressivo e artístico do bailarino sobressaia, porque, acima de tudo, a dança é Arte e para que seja executada com sucesso a técnica deverá estar presente, tal como o amor e a alma, em consonância com o pensamento de Lifar (1952):

Pour ma part, je suis au théâtre l’homme qui “aime”, qui obéit aux lois de l’accord parfait entre les rythmes, les valeurs musicales et la technique des pas.

La technique rend possible l’existence d’une fiction d’âme nécessaire à l’homme.

Par cette sorte de technique, l’âme se confond avec corps. Et le mouvement du corps devient “l’âme de l’âme”. (Lifar, 1952, p. 11)

1.3 - A relevância da diversificação de abordagens técnicas na formação do Bailarino Contemporâneo.

Versatilidade e exigência são dois aspectos fundamentais que os fundadores da ADCS inculcaram na formação dos seus alunos e em quem são habitualmente reconhecidas ambas as características.

Cada vez mais, pela multiplicidade de estilos, linguagens e experimentações coreográficas que têm surgido nos últimos anos, o bailarino vê-se obrigado a mudar de registo técnico ou artístico. Para além do domínio técnico do corpo, o bailarino tem de ser verdadeiramente versátil, e sê-lo com o mínimo de esforço, mudando de uma técnica ou linguagem para outra e, logo a seguir para outra bem diferente. E isto deverá ser-lhe natural, ou seja, deverá ser capaz, não de imitar, mas de integrar, em si, as novas propostas de movimento.

Tendo a ADCS a tradição de desenvolver o trabalho com os alunos sob os princípios inerentes a múltiplas formas de movimento (conceitos contidos no trabalho de Zena Rommetti, no Tai-chi Chuan e nos princípios da análise do movimento segundo Laban, aliados à complexidade da Técnica de Dança Clássica e da Técnica de Dança Moderna - Graham) parece-nos de extrema importância continuar a desenvolver um trabalho de versatilidade adaptado aos novos

tempos e assim, evoluir e inovar. Esta necessidade de evolução e inovação, também fora expressa por Martha Graham no início do Séc. XX ao criar uma linguagem e consciencialização corporal inéditas, no que se tornou numa inspiração e base para a formação de bailarinos até aos dias de hoje.

(...) foi através de Martha Graham que esta nova dança teve impulso. Estabelecendo um método e criando uma técnica orientada em pesquisas sobre as leis naturais do movimento, ela traduziu, em termos de dança, as emoções experimentadas tanto no plano sensitivo quanto no psicológico; e estabelecendo seus princípios e técnicas pessoais, criou sua própria linguagem de dança. (...) Ela criou um novo vocabulário de movimentos, e, após, o codificou e estabeleceu meios para se exprimir. Estudou cada movimento a fim de determinar sua essência e descobrir as possibilidades fundamentais de cada um deles. (Fahlbusch,1990, p.43)

Ainda como Fauhbush (1990) refere:

Tecnicamente, Doris Humphrey e Martha Graham orientavam suas pesquisas através de leis naturais do movimento. Ambas estabeleceram seus princípios e suas técnicas pessoais criando sua própria linguagem, explorando-os em seus trabalhos, e impondo-os às gerações do presente e do futuro. Ambas compuseram obras importantes ilustrando o clima do trabalho emocional que eram reflexos das preocupações de ordem filosófica e estética dos anos 1930-50. (...) Um mundo incessantemente submisso às flutuações sociais, políticas, económicas e científicas, proporciona fortes apelos a espíritos criadores, influenciada sua maneira de ser, de reagir, de se exprimir; mas, mais do que isso, traz a necessidade de trabalhar constantemente o modo de expressão adequado ao acontecimento presente. (Fahlbush, 1990, p.55)

Foi esta tomada de consciência que nos levou a querer desenvolver um trabalho em que abordassem outras linguagens, sem descurar da qualidade a base da técnica Graham. Não se

pretende inventar, ou reinventar nenhuma técnica, mas sim explorar outros limites técnicos e expressivos do movimento, para chegar aos mesmos objetivos, dando a oportunidade ao aluno de experienciar novas sensações.

As competências necessárias para o bailarino contemporâneo, onde a versatilidade se tornou a palavra de ordem, entroncam-se na génese da própria dança moderna. Tal como os Modernos romperam com os padrões baléticos, construindo e criando novas técnicas e formas de dançar que tinham a ver com o seu tempo, também os herdeiros contemporâneos precisam de incorporar novas formas de expressões técnicas.

Assim, a formação do bailarino contemporâneo deverá ser diversificada e abrangente, de acordo com Diehl & Lampert (2010), “The experts teaching styles and methods are also hybrid in nature, fusions of various approaches.(...) All these approaches, however, have one thing in common: They link enhanced physical performance with aesthetic and/or philosophical principles and guidelines.” (Diehl & Lampert, 2012, p. 14)

2. A INTERACÇÃO PEDAGÓGICA NO CONTEXTO DA AULA DE TÉCNICA DE DANÇA

No processo de ensino-aprendizagem a interacção professor-aluno assume-se, sem dúvida, como uma variável determinante quando se aborda o desafio que se relaciona com o ensinar e o aprender. Nesta mesma perspectiva, é determinante que se compreenda que o professor desempenha um papel central, pois não pode ser apenas transmissor de um determinado número de conhecimentos específicos, mas deverá ser também interveniente no desenvolvimento global do aluno, no sentido em que este deverá adquirir as competências que lhe permitam o desempenhar de funções com sucesso, mas também aquelas que lhe possibilitem afirmar-se como um ser humano pleno.

Assim, e à semelhança do que a literatura referencia sobre o papel do professor em contextos de ensino ditos “regulares” ou “tradicionais”, também o professor de dança deverá possuir um conjunto de competências profissionais, relacionais e pessoais que ajudem a promover o sucesso do aluno, tanto a nível pessoal, como profissional.

Neste sentido, Justino (2010), afirma em relação à posição do professor que “(...) uma parte significativa da qualidade de ensino está dependente da qualidade do seu desempenho e da

sua competência.” (Justino, 2010, p. 81), tornando assim os resultados dos alunos um desafio constante da acção do professor.

2.1. Ser professor: competências profissionais, relacionais e pessoais requeridas.

Se há uma profissão que exige dedicação, essa é sem dúvida a de professor. O professor deverá abraçar a profissão como um modo de vida e desempenhá-la com paixão, pois aspectos como a afectividade e a comunicação entre o professor e os seus alunos são fundamentais para a construção, o conhecimento mais profundo de nós próprios e, por sua vez, para o conhecimento do lado emocional de cada indivíduo. Com esta descoberta, a prestação tanto do professor como do aluno torna-se mais produtiva.

De acordo com Tavares, Pereira, A. Gomes, Monteiro, Gomes:

(...) as variáveis psicológicas e sociodemográficas que interferem na satisfação dos professores, dos quais destacamos a auto-estima e auto-imagem corporal, o *locus* de controlo interno e externo, a motivação e ainda a questão de o professor ser um indivíduo (...), bem como a sua personalidade, que vai influenciar a sua satisfação, quer na escola, quer em casa. (Tavares, Pereira, A. Gomes. Monteiro, Gomes, 2007, p. 190)

Assim, no desenvolver da profissão docente não se pode separar os aspectos da pessoa a nível social, pessoal, institucional das características da personalidade do indivíduo, tendo sempre presente e consciente que o professor deverá ter a sua inteligência emocional e social apurada. Tal como Fahlbush defende “A personalidade mais coerente com a vocação docente caracteriza-se pelo temperamento áltero-cêntrico, forte equilíbrio emocional, bom índice de inteligência, liderança, boa dose de sociabilidade, facilidade de comunicação e, sobretudo, idealismo.” (Fahlbush, 1990, p. 115), que com certeza possibilitará um processo de aprendizagem na qual a aproximação entre o professor e o aluno acontece de forma espontânea em que a partilha de opiniões, ideias são uma realidade constante.

Na perspectiva de Goleman (1997) a inteligência emocional, permite ao professor gerir as suas emoções e as emoções dos seus alunos, dando a possibilidade de explorar e estabelecer

um relacionamento positivo dentro e fora da aula. De acordo com o referido autor as capacidades de um professor emocionalmente competente “(...) englobam a autoconsciência, a auto-regulação (implicado autocontrolo, sentido de responsabilidade, flexibilidade...), automotivação (perseverança, compromisso, iniciativa, optimismo), competências sociais (consciência social, política...) e competências interpessoais (comunicação, liderança, cooperação...)” (Estrela, 2010, p. 38)

Assim sendo, teremos inevitavelmente de fazer uma pequena abordagem aos três tipos de inteligência inerentes à profissão de docente; são elas: a inteligência emocional, a inteligência intrapessoal e a inteligência social.

Goleman (1997) quando aborda a inteligência emocional, divide o seu estudo em várias partes incidindo no entendimento deste tipo de inteligência,

“Compreender as interações das estruturas do cérebro que regem os nossos momentos de raiva ou de medo – ou de paixão e alegria – revela-nos muito sobre a maneira como aprendemos os hábitos emocionais que podem minar as nossas intenções (...) ser capaz, por exemplo, de dominar um impulso emocional (...) estas capacidades nos ajudam a preservar as relações que mais prezamos, ou como a sua falta pode corroê-las (...) as lições emocionais que aprendemos quando crianças, em casa e na escola, moldam circuitos emocionais tornando-nos aptos – ou inaptos – nos aspectos básicos da inteligência emocional (...) os perigos que aguardam aqueles que, do crescimento à maturidade, falham no domínio emocional (...)” (Goleman, 1997, p. 20 – 21)

Gardner (citado em Goleman, 1997) defende a multiplicidade da inteligência, tendo publicado a teoria sobre a inteligência intrapessoal, definindo-a como:

“ A Inteligência interpessoal é a capacidade de compreender as outras pessoas; o que é que as motiva, como é que funcionam, como trabalhar cooperativamente com elas. (...) é uma capacidade correlativa, voltada para dentro. É a capacidade de criarmos

um modelo correcto e verídico de nós mesmos e de usar esse modelo para funcionar eficazmente na vida.” (Goleman, 1997, p. 59)

Outro aspecto fundamental para Goleman (1997) é a inteligência social, segundo a qual o professor deverá ter uma consciência e facilidade que lhe permita compreender o funcionamento do mundo social, os códigos do aluno, as dificuldades face à diversidade da actualidade, que exigem do professor uma sensibilidade para conseguir moderar a relação entre o mundo da escola e o mundo exterior.

Estas aptidões desenvolverão no professor capacidades que lhe permitam estar apto a promover o sucesso do aluno, tanto ao nível pessoal como profissional. Facultando formação não só ao nível da matéria pela qual é responsável, mas também ao nível da cidadania e do desenvolvimento emocional, proporcionando ao aluno capacidades de autonomia.

De acordo com Estrela:

Mas, porque pensamos que na base das crises sociais e ambientais há problemas éticos como problemas de afectos e de (in)sensibilidade aos outros, consideramos que os professores, actuando colaborativamente entre si e com os outros intervenientes do processo educativo, dentro da escola, nas redes sociais de professores fora da escola, poderão deixar marcas importantes em muito dos seus alunos, ajudando-os a tornarem-se seres humanos autónomos, porque críticos e livres, emocionalmente equilibrados e capazes de exercer uma cidadania consciente porque eticamente fundamentada. (Estrela, 2010, p. 106).

2.2. A interacção professor-aluno e a promoção da segurança e da auto-estima no aluno de dança

Muller (2002) defende que há dois aspectos na relação professor – aluno que poderão ser observados: a transmissão do conhecimento e a relação pessoal entre professor e aluno dentro do contexto das práticas educativas. “Essa relação deve estar baseada na confiança, afectividade e respeito, cabendo ao professor orientar o aluno para o seu crescimento interno

(...)." (Muller, 2002, p. 276). Durante a aula o professor não deverá considerar como sendo importante somente a acção de transmitir o conhecimento. Deve valorizar também o lado emocional e afectivo, na medida em que estes factores são facilitadores do sucesso na aprendizagem, contribuindo assim para a diminuição da desmotivação ou indisciplina dos alunos.

Deste modo, a competência emocional do professor é extremamente importante no processo de ensino aprendizagem. O professor deve ter uma conduta apropriada à sua acção, de forma a promover uma interacção adequada, na qual a educação emocional surge lado a lado com o desenvolvimento cognitivo no sentido de corresponder às necessidades dos seus alunos.

Na actualidade, e em especial no ensino da dança - formação de bailarinos, é necessário estabelecer relações entre professor e aluno que promovam a segurança e a auto-estima nos indivíduos. São importantes os momentos informais, a troca de ideias e experiências, a partilha do conhecimento e a liberdade de expressão; são condicionantes que promovem um relacionamento baseado na afectividade tornando o ensino mais produtivo e menos conflituoso.

Neste sentido, o professor é a personagem que não deixa de ser pessoa também. Durante a sua formação deverá ser explorado o lado humano, para o professor ser o agente promotor de segurança e auto-estima no aluno também ele tem de o ser e saber ser, como defende Estrela:

O aluno e o professor, personagens habitualmente definidas pelos seus papeis, começando a ser vistos como pessoas, na totalidade da sua humanidade. É nesta oposição personagem/pessoa que ganham sentido obras que fizeram época, como, *Tornar-se Pessoa*, de Carl Rogers (...). Porque o professor é uma pessoa, portanto livre e autónoma, a formação profissional não pode excluir uma dimensão personalista. Segundo Combs, não nascemos professores, tornamo-nos professores. Por isso, mais do que por uma aprendizagem de comportamentos, a formação de professores deve ser marcada pela construção pessoal de um adequado sistema de crenças sobre os alunos, a escola, a profissão; crenças desenvolvidas num clima que dê segurança e seja proporcionador de auto-estima. (Estrela, 2010, p.22)

Actualmente, o docente tem uma tarefa árdua a cumprir; a profissão deverá ser encarada como uma missão de vida, onde este tem nas suas mãos, as vidas, o desenvolvimento e o crescimento do individuo enquanto Ser Humano. O professor tem uma influência e um peso deveras significativos na formação do carácter, na aquisição do conhecimento e na educação, sendo também depositada nele a responsabilidade cívica de ser mediador na gestão das emoções e na tentativa de criar equilíbrio num mundo desequilibrado e desorganizado.

2.3. Motivar na dupla perspectiva do presente e do futuro

A motivação é um factor dinâmico e fundamental no processo educativo. O professor deverá cultivá-la durante a formação do aluno e na construção do seu Eu, pois as variáveis motivacionais exercem controlo na resposta das potencialidades e capacidades dos alunos. Neste sentido, Fahlbush (1990) afirma: “ São conjuntos dinâmicos que determinam a conduta do individuo (...), constituídos por ideias, sentimentos, tendências ou impulsos que levam o individuo à acção ou a assumir determinadas posturas e atitudes mentais.” (Fahlbusch, 1990, p. 113).

Assim, para além das estruturas intelectuais, as estruturas emocionais dos sujeitos são determinantes para o sucesso do processo ensino-aprendizagem.

Tal como defende Goleman (1997), a Motivação Positiva promove sentimentos de entusiasmo, zelo e confiança e durante a realização de objectivos trará benefícios, visto o estado emocional interferir na prestação do aluno. Dentro do campo da psicologia a motivação é um objecto central de estudo, dado ser um factor que influencia os comportamentos e consequentemente as atitudes do homem. “O sistema motivacional pode ser definido como um processo mental dinâmico que dirige o comportamento a um determinado objetivo” (Tavares, Pereira, A. Gomes, Monteiro e Gomes, 2007, p.22)

Durante o período de desenvolvimento do estágio trabalhámos com alunos que estavam extremamente motivados. Esta situação deve-se ao facto de estes alunos estarem a desenvolver a sua formação numa área vocacional muito especifica, a Dança, onde, de acordo com a nossa experiência e com a literatura de referência, só chegam ao fim os mais

talentosos⁹, trabalhadores e sobretudo os mais “apaixonados”, facto que consideramos estar de acordo com as palavras de Goleman(1997):

O que aparentemente distingue aqueles que se situam no cume das várias áreas da competição de todos os outros dotados de capacidades aproximadamente iguais é o grau em que, começando muito cedo na vida, são capazes de dedicar-se a um treino rigoroso e árduo durante anos e anos seguidos. E esta tenacidade depende, acima de tudo, de traços emocionais, como o entusiasmo e a persistência face aos contratemplos. (Goleman, 1997, p. 101)

Estes alunos viviam uma fase das suas vidas que implicava uma grande mudança; com a chegada do fim do curso as perspectivas relativamente ao futuro eram incertas. Grande parte dos alunos envolvidos encontrava-se na fase final da adolescência que é frequentemente caracterizada por conflitos identitários que acompanham as transformações e alterações nas suas vidas e pela demonstração de preocupações com os acontecimentos sociais e, mais especificamente, com a realidade da incerteza das suas carreiras profissionais.

Segundo Tavares, Pereira, A.Gomes. Monteiro e Gomes:

Compreender o desenvolvimento psicossocial ao longo da adolescência significa compreender o conceito que o adolescente tem de si próprio (...) ao longo desta etapa representam um novo desafio de descoberta da própria identidade, isto é, de uma autodefinição única e consciente de si próprio. (Tavares, Pereira, A.Gomes, Monteiro e Gomes, 2007, p. 73)

Estamos a falar da fase de procura da identidade, onde incessantemente os adolescentes, vivem à procura do verdadeiro *Self*. Assim, “(...) os adolescentes passam pela chamada crise de identidade, isto é, a “Procura” da identidade passa por sentimentos de confusão, ansiedade e desorientação (...)” (Tavares, Pereira, A. Gomes, Monteiro e Gomes, 2007, p. 73). Estas alterações essas que terão futuramente efeito nas suas vidas, de acordo com os autores, pois:

⁹ Talento, segundo Duato (2005): “ Uno no há nada hecho para poseer talento, no es fruto del esfuerzo personal. Además del talento son importantes la disciplina, la Pasión, la constancia, la humildad (...) El talento puede confundir y desorientar quien lo disfruta. (...) Al talento hay que cuidarlo como se cuidaa un árbol.” (Duato, 2005, p.79)

“À medida que vai passando por entre os múltiplos *selves*, o adolescente reconhece que essa evolução culminará com adopção de papéis sociais e responsabilidades enquanto adulto e as decisões que vai tomando terão consequências a longo prazo.” (Tavares, Pereira, A. Gomes, Monteiro e Gomes, 2007, p. 73)

Com esta tomada de consciência começam as vivências transitórias que os transportam para a fase do Jovem Adulto. Segundo Tavares, Pereira, A. Gomes, Monteiro e Gomes (2007) o teórico Gould considera que a fase de transformação, “(...) corresponde a cada fase que o adulto vivencia, onde é reformulado o autoconceito, avaliadas ilusões infantis e resolvidos conflitos com que se vai confrontando.” (Tavares, Pereira, A. Gomes, Monteiro e Gomes, 2007, p. 85) e divide-a em dois períodos desenvolvimentais, um entre os dezasseis e os vinte e dois anos de idade e outro entre os vinte e três e os trinta anos. Esta etapa no estudo do desenvolvimento humano é bastante recente, incidindo nas alterações significantes a nível social e emocional, resultantes de diversos factores tais como: escolaridade (término, ou continuação para o ensino superior), entrada no meio profissional, dependência e independência económica, gestão dos seus recursos financeiros, a progressiva independência e afastamento do núcleo familiar directo, a aproximação de novos contextos culturais e sociais, início do processo de independência. Assim, e de acordo com Tavares, Pereira, A. Gomes, Monteiro e Gomes (2007), afirmam:

A ocupação profissional assume uma considerável parte do ciclo de vida do Jovem adulto, influenciando praticamente todas as áreas da sua vida (personalidade, vida conjugal, vida familiar e relações sociais).

A este nível, o início da idade adulta é geralmente marcado pela entrada no mundo do trabalho e consequente início da construção de um percurso profissional.

A partir daí, ao assumir um papel profissional, o jovem adulto define-se como individuo na sociedade, factor que valoriza o significado da sua vida, este podendo ser fonte de stress e satisfação. Assim, o conceito que o individuo tem de si próprio está intimamente ligado à ocupação profissional. (Tavares, Pereira, A. Gomes, Monteiro e Gomes, 2007, p. 86)

Durante o estágio e em todo o trabalho desenvolvido com este grupo de alunos considerámos extremamente importante o trabalho da motivação, não só em relação ao trabalho que se estava a fazer, mas principalmente em relação ao futuro, passando-lhes a mensagem de que aquele era o início de uma longa jornada na dança e que esta tinha muitas ramificações e caminhos a seguir. Tendo como ponto de partida o desenvolvimento do lado emocional de cada um de nós, tentávamos passar-lhes a mensagem, também, de que é necessário ser optimista e transformar as experiências negativas em nosso benefício, transmitindo-lhes a ideia de que a esperança é fundamental na vida, e conseqüentemente na profissão, e que ajuda a controlar a ansiedade face aos problemas com que nos deparamos, como observa Goleman: “Do ponto de vista da inteligência emocional, o optimismo é uma atitude que protege as pessoas contra deixarem-se cair na apatia, na desesperança ou na depressão face às dificuldades.” (Goleman, 1997, p.109)

A este propósito Goleman afirma, ainda:

A esperança que, conforme os modernos investigadores estão a descobrir, faz mais do que proporcionar um pouco de consolo no meio das aflições, desempenha um papel surpreendentemente importante na vida, oferecendo uma vantagem em domínios tão diversos como o desempenho escolar e suportar um trabalho difícil. (Goleman, 1997, p. 108)

Os adolescentes, bem como os jovens adultos numa fase inicial, vivem tudo intensamente; é necessário estarmos alerta e o professor na grande maioria das vezes, agindo positivamente, é o grande impulsionador e motivador de muitos outros caminhos, ou seja o professor é também um orientador e gestor de conflitos. Neste sentido, “Todo o professor é necessariamente, um psicólogo em acção, tenha ou não preparo para isso.” (Woodruff, em Fahlbush, 1990, p. 114).

De acordo com Fahlbush:

Em qualquer programa de Dança, deve ser fundamental. Por parte do professor, uma compreensão em bases científicas, ampla e inteligente, do desenvolvimento do aluno. O professor deve familiarizar-se com o conhecimento no que diz respeito a crescimento físico, intelectual, de interesses, de emoções, de atitudes, de traços de

carácter, de ajustamento social, assim como com as influências que interferem nesses desenvolvimentos. Esse conhecimento deve ser actuante para indicar de que maneira tal desenvolvimento pode ser dirigido e estimulado sábia e eficientemente. (Fahlbush, 1990, p.114)

Resumindo, segundo Fahlbush, a tarefa do professor centraliza-se na orientação do aluno no sentido de o direccionar e de o motivar para alcançar os seus objectivos, sejam eles imediatos ou a longo prazo, na promoção de estratégias que permitam a realização desses objectivos a partir de experiências adequadas de aprendizagem e na satisfação de aspectos pessoais que permitam um crescimento total do individuo tanto a nível de valores como de ajustamento pessoal.

No ensino da dança, bem como na profissão de bailarino a motivação pode oscilar; ou seja, o cansaço, o desgaste físico, a exigência, a disciplina e todo o rigor inerente à profissão poderá levar à desmotivação. A este propósito Xarez (2012) afirma:

A profissão de bailarino encerra essa contradição, pois para além do prazer e da aparente facilidade que se mostra em palco, estão toneladas de trabalho e de dificuldades, (...) a motivação tem as suas flutuações e isso reflecte-se na maneira como encaramos as tarefas do dia-a-dia. (Xarez, 2012, p. 146 – 147).

Neste sentido o professor de técnica têm o papel crucial de evitar esse tédio tornando o processo de ensino aprendizagem estimulante, utilizando estratégias desafiantes e envolventes para o aluno. Ideia que é corroborada por Nascimento (2012):

Entendemos que o professor de técnica deve associar na prática diária, o rigor, a exigência, inerentes a este tipo de ensino, com o entusiasmo, a motivação, o incentivo e a esperança, no sentido de fornecer aos alunos aulas lúdicas, com repetições profícuas e *feedback* claros mas positivos, para que, face às “adversidades” vividas no quotidiano, os alunos as possam superar com segurança, serenidade, autonomia e responsabilidade.“ (...) estimular os alunos a responsabilizarem-se pelas suas próprias

opções de formação e pela vanguarda de espaços imprescindíveis para o desenvolvimento de uma personalidade activa, autónoma e consciente. (Nascimento, 2012, s.p.)

Concluindo, o professor é o agente promotor de auto-estima, segurança e responsabilidade no aluno. A partilha e a criação de ambientes propícios à construção de uma relação de afectividade e empatia na relação professor – aluno utilizando princípios da motivação positiva, sem descorar do rigor e da exigência, são factores que vão contribuir para o sucesso do processo de ensino – aprendizagem.

III - METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

1. O método de Investigação - Acção

A metodologia de investigação aplicada neste estudo foi a de Investigação-Acção, considerada por muitos a metodologia preferencial para a prática educativa. Tem como objectivos a inovação, o melhoramento da prática produzindo um melhor conhecimento e a promoção de alterações a nível social; sendo considerada também, um excelente instrumento para reconstruir as práticas e os discursos.

A escolha do tema de investigação, ou seja a definição do problema, deverá ser escolhida de acordo com os interesses e experiências do investigador sejam eles de cariz afectivo (motivação pessoal) ou de familiarização com o objecto de estudo. Os temas deverão ser pertinentes, pretendendo-se de uma forma explícita encontrar respostas face às dificuldades com que nos deparamos e que pretendemos ver clarificadas durante o processo de investigação.

Esta metodologia utiliza técnicas baseadas na observação (o investigador observa directa e presencialmente o estudo), na conversação (a partir de ambientes que promovam com os participantes momentos de diálogo, de partilha e de interacção) e na análise documental (fonte de informação que suporte as suas ideias e conhecimento) apoiadas em ferramentas como:

- Instrumentos de recolha de dados através de testes, escalas, questionários e a observação sistemática.
- Estratégias interactivas através de entrevistas, observação participante e análise documental.
- Meios audio-visuais através de vídeos, fotografia, gravação áudio, diapositivos.

Tal como o nome indica, a Investigação – Acção tem um duplo objectivo: a Acção, que é promotora da mudança social, da organização e reorganização, da planificação e programação; a Investigação que promove o aumento do conhecimento, pressupondo “(...) a melhoria das práticas mediante a mudança e a aprendizagem a partir das consequências dessas mudanças, permitido ainda a participação de todos os implicados.” (Sousa e Baptista, 2011, p.65).

A investigação - acção atravessa momentos, em várias fases do processo, de uma verdadeira espiral cíclica entre, a planificação, a acção, a observação e a reflexão, colocando o investigador no papel de agente activo e participativo, como observam Sousa & baptista (2011):

(...) A investigação - acção é participativa e colaborativa, no sentido em que implica todos os intervenientes no processo. O investigador não é um agente externo que realiza investigação com pessoas, é um co-investigador com e para os interessados nos problema práticos e na melhoria da realidade. (Sousa e Baptista, 2011, p.65)

2.O plano de acção

Actualmente o docente em formação tem de actuar como investigador também, nesta área específica (Formação de professores de Dança); utiliza os processos da investigação – acção como ferramenta para o sucesso da sua pesquisa, e assim, delinea um plano de acção (anexo IV) depois de diagnosticado o Problema.

“A avaliação do Estágio incidirá, sobretudo, sobre o desempenho dos estudantes nos domínios da observação, participação e prática de ensino supervisionado num total de 60 horas anuais, distribuídas ao longo de dois semestres lectivos (...)” (Artigo 9º do Regulamento do estágio do curso de mestrado em ensino de Dança da Escola Superior de Lisboa do Instituto politécnico de Lisboa, Maio de 2012), neste sentido o nosso estágio foi organizado do seguinte modo:

QUADRO 2. Distribuição do Plano de acção

<i>Actividades</i>	<i>Nº de horas</i>	<i>Período lectivo</i>
Observação estruturada	9 horas	1º período (Novembro)
Participação Acompanhada	9 horas	Final do 1º período e início do 2º período (Dezembro/Janeiro)
Leccionação	40 horas	2º e 3º períodos (Janeiro a Maio)
Colaboração em outras actividades Pedagógicas, realizadas na Escola Cooperante	4 horas	3º período (Junho)

3. As estratégias:

As estratégias são processos que o docente estuda, cria, pesquisa e idealiza numa perspectiva pessoal, adoptando aquelas com que mais se identifica para o sucesso do processo de ensino-aprendizagem que delineou, como aponta Erkert (2003):

Strategies are a series of little steps toward the goal (the chosen principle) that set up a progression of physical, cognitive, or affective skills. The strategies selected and the order they are placed in reveal a personal philosophical approach (the point of view) to teaching and learning. (Erkert, 2003, p. 30-31)

O professor deverá estar preparado para alterar as suas estratégias no decorrer das suas aulas. Muitas vezes é planeada uma aula e não resulta, o professor é o principal responsável pelo sucesso do aluno, deverá ter a capacidade de alterar as suas estratégias de modo a cativar e prender a atenção dos seus alunos dentro e fora da sala de aula, ou estúdio, em relação à matéria que está a ser dada.

No decorrer estágio, a experiência pessoal e a investigação aliaram-se para fornecer pistas, soluções e estratégias pedagógicas que acabaram por ter sempre presentes cinco das estratégias definidas por Ashley (2005) que consideramos importantes para promover um bom ensino em dança, em qualquer nível:

1 - Ensinar primeiro os exercícios de forma repartida, antes das sequências muito elaboradas e complexas. Conforme o aluno fica familiarizado com a matéria, progressivamente aumentar o grau de dificuldade utilizando sempre a repetição como método para que este melhore a sua prestação. “Providing a balanced combination of challenge with senses of achievement is also important, and praise, of course, always works wonders!” (Ashley, 2005, p. 8)

2 – Usar imagens opulentas durante o processo de ensino-aprendizagem, para atingir um resultado positivo no produto final, através de exemplos como: “(...) having students imagine that the pelvic girdle rests like ice-cream on top of the femur bones can really assist alignment. Getting them to image jumping over a wide stream can enhance a soaring leap by adding height and expression.” (Ashley, 2005, p.8)

3 – Conceder “*cues*” físicas assertivas ao aluno ou seja, o professor deverá demonstrar fisicamente e explicar verbalmente em simultâneo, dando as directrizes certas para que o aluno consiga chegar ao objectivo pretendido.

“Look out for how I transfer my Weight smoothly and sequentially along the “padded” surfaces of my body in fall. [Demonstrate.] Why is this importante? [Wait for students’ replay.] Now you try it, and remembre also to use your abdominal muscles to hold centre together strongly.” (Ashley, 2005, p. 8)

4 – Fazer uma boa utilização do espaço: quanto ao lugar onde o professor se coloca no estúdios, quanto à forma como os alunos estão colocados e se essa colocação permite que efectuem os exercícios solicitados com sucesso, quanto à criação de exercícios com mudanças de direcções que desenvolvam as capacidades de espacialidade dos alunos.

5 – Dar correcções justas e claras. No ensino de Dança é extremamente importante que o professor seja claro e assertivo não só na demonstração, mas também na correcção. Um dos pontos principais da correcção é o “toque”, visto a dança ser uma arte onde as sensações são o mote, o aluno ao sentir onde está o erro conseguirá corrigi-lo mais facilmente.

Além destas estratégias que consideramos importantes e de relevo para a formação de bailarinos, utilizámos também outras que as complementaram:

- Visionamento de vídeos de diversas linguagens contemporâneas.

Esta estratégia não foi implementada dentro da aula, por falta de tempo. Em opção fornecemos-lhes informação de alguns vídeos interessantes de vários métodos de Dança Moderna e Contemporânea, pela via da internet. E ficou ao critério de cada um ver ou não esses vídeos, visto não ter tido tempo suficiente para discutir o que teriam, ou não, visionado em casa.

- Recursos a suportes musicais variados com o intuito de trabalhar a musicalidade e alargar a base de conhecimento musical do aluno.

No ensino da ADCS as aulas de dança moderna de um modo geral são acompanhados por um acompanhador musical. Contudo, tal como já referi anteriormente acho importante os alunos terem aulas com diferentes suportes musicais, de modo a que tenham de se adaptar ao que

estão a ouvir dando a qualidade e dinâmica correcta ao movimento que foi solicitado pelo professor, neste caso, não é o acompanhador musical que “facilita” de certa forma o trabalho dos alunos. Este é um processo mais exigente para o professor, porque requer uma pesquisa musical prévia na preparação das suas aulas e tem de ter sempre alternativas, caso tenha de mudar de estratégia/exercícios no decorrer da sua aula.

Com uma boa selecção musical, poderá e deverá ser uma boa fonte de conhecimento e enriquecimento da cultura musical dos alunos.

- utilização do reforço positivo como uma referência importante na interacção professor/aluno no processo Ensino – Aprendizagem.

4. Instrumentos de Avaliação e recolha de dados:

- Grelhas de observação (AnexoV):

As grelhas de observação foram elaboradas para registar os momentos de observação (primeiro acção deste estudo), efectuadas e delineadas a partir de objectivos definidos segundo Estrela, “1.º A delimitação do campo de observação (...) 2.º A definição de unidades de observação (...) 3.º O estabelecimento de sequências comportamentais.”(Estrela, 1994, p. 29).

As grelhas de observação foram elaboradas de modo a que o registo da aula fosse sistemático, rápido e organizado, registando a prestação dos alunos e do professor relativamente à prática da leccionação, à aplicação dos seus conhecimentos, à relação pedagógica estabelecida com os alunos. Este instrumento de avaliação permite ao investigador, observar e facilmente registar o que está a analisar sem perder o fio condutor da actividade. A observação tem como finalidade conhecer, entender, detectar problemas na população de estudo e planear estratégias para solucionar o problema.

- Diários de bordo (Anexo VI)

Segundo Zabalza(1994) o diário de aula tem objectivo:

(...) veicular o pensamento dos professores. Através deles, o professore auto-explora a sua actuação profissional, auto-poporciona-se *feedback* e estímulos de melhoria. É

através do diário que uma pessoa desenvolve a consciência individual da sua própria experiência. (Berk, em Zabalza, 1994, p. 10)

Neste sentido, os diários de aula foram elaborados para registar as actividades da prestação durante o período de prática acompanhada e os respectivos dilemas inerentes ao processo de ensino – aprendizagem. Esse registo permitiu elaborar uma organização mental através de uma análise reflexiva do nosso desempenho e da receptividade dos alunos, promovendo a criação de mecanismos que conduzissem os alunos a uma melhor prestação, a partir do desenvolvimento de um trabalho em consonância com a matéria que o professor responsável da disciplina estava a aplicar na altura.

- Registo de Vídeo:

Durante este estudo o registo de vídeo foi uma ferramenta utilizada na prática da leccionação e no momento da intervenção pedagógica na instituição que acolheu o estágio profissionalizante.

Este método teve como objectivos:

- 1 - Desenvolver nos alunos uma capacidade de análise e auto-correcção do seu desempenho, promovendo a independência, a auto-avaliação, a auto-crítica face à sua prestação.
- 2 – Ajudar o professor a ver e a analisar a sua postura e respectiva prestação no decorrer da aula, promovendo a reflexão e a análise (aspectos fundamentais para a formação de professores).
- 3 – Difundir a interacção professor aluno através do diálogo, a análise na perspectiva de evolução do desempenho de ambos.

Segundo Freire, em Müller:

Estimular a pergunta, a reflexão crítica sobre a própria pergunta, o que se pretende com essa ou aquela pergunta (...) o fundamental é que professor e alunos saibam que a postura deles é dialógica, aberta, curiosa, indagadora e não apassiva, enquanto falam ou enquanto ouvem. (Freire, em Müller, 2002, p. 278)

- Planificação da aula (Anexo VII)

O plano de aula auxilia o professor na orientação e estrutura a aula definindo os objectivos e estratégias a implementar, embora tenha de estar preparado para modificá-las caso estas não funcionem. Este também foi um método utilizado no período de leccionação autónoma do estágio, com o intuito de registar o planeamento da actividade.

- Questionários (Anexo VIII, IX)

O questionário é um instrumento de recolha de dados muito utilizado na investigação-acção, com o intuito de recolher informações (conhecimentos, comportamentos, valores, perspectivas e atitudes) na população representativa do estudo. Para este estudo foram feitos dois questionários, um na fase inicial do estágio e outro no final. Os questionários tinham como objectivos:

1 – Conhecer mais aprofundadamente a população de estudo, porque, “Quando o professor pergunta, ele não está simplesmente querendo obter respostas que já conhece, pois incentivar o pensamento filosófico é querer que o educando reflecta de maneira nova, considere métodos alternativos de pensar e agir” (Müller, 2002, p. 278)

2 - Comparar a opinião dos alunos nas duas fases, num período específico da sua formação e perceber até que ponto o trabalho desenvolvido influenciou ou não as suas opiniões, através da elaboração de algumas perguntas iguais nos dois questionários.

3 – Compreender e analisar os dilemas destes alunos.

Os questionários foram de tipo aberto, permitindo assim respostas espontâneas e descritivas utilizando as próprias palavras dos inquiridos, proporcionando ao investigador um leque diversificado de opiniões relativamente ao mesmo assunto o que poderá também complicar o estudo em questão, segundo Baptista & Sousa:

(...) este tipo de questionário proporciona resposta de maior profundidade, ou seja, dá ao inquirido uma maior liberdade de resposta, podendo esta ser redigida pelo próprio. No entanto, a interpretação e o resumo deste tipo de questionário é mais difícil, dado que se pode obter uma variedade de respostas, dependendo de quem responde ao questionário. (Baptista & Sousa, 2011, p. 91)

IV - O ESTÁGIO – INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA E ANÁLISE DE DADOS

1. A fase de observação

Na proposta de planeamento e calendarização foi nossa opção organizar o estágio da seguinte forma: o período de observação em primeiro lugar, seguindo-se a participação acompanhada, terminando com a leccionação autónoma, dado que, na nossa perspectiva, fazia sentido que o trabalho de estágio tivesse um desenvolvimento progressivo e coerente com as Variações do Repertório de Dança Moderna. O período de observação foi efectuado no final do primeiro período do ano lectivo de 2012/13, durante os meses de Novembro e Dezembro.

Nas aulas que observei da professora responsável pelas disciplinas de Técnica de Dança Moderna e Variações do Repertório de Dança Moderna, era dada grande ênfase ao pormenor, às dinâmicas e respectiva qualidade do movimento, à utilização do peso e do centro do corpo, num trabalho minucioso de consolidação técnica.

Observámos um conjunto de seis aulas de uma hora e trinta minutos, sempre com o apoio musical de um acompanhador musical que utilizava como ferramentas de trabalho percussão e guitarra. Havia uma relação de grande cumplicidade no triângulo Professor - Aluno-Acompanhador Musical. Consideramos que a professora conseguia orientar bem as coordenadas dadas aos seus alunos, sintonizando-as com as indicações de tempos e dinâmicas que dava ao acompanhador musical, fornecendo, assim, ferramentas aos alunos para que o desempenho destes fosse melhor. Embora consideremos que, neste nível, os alunos deveriam ter acesso a um leque mais abrangente de diferentes estímulos musicais em diferentes registos (ex: suporte de CD), para se adaptarem a vários estilos e dinâmicas musicais, sem que seja criada a música para um exercício específico, a simbiose professor, acompanhador musical e aluno é sem dúvida a combinação perfeita para um ensino de Dança com qualidade.

O trabalho técnico desenvolvido nesta altura do ano lectivo estava muito centrado no fornecimento de matéria e consolidação da mesma para a variação de Repertório de Dança Moderna obrigatória, o solo *Picasso/lee*, como já referenciámos anteriormente. Portanto, todo o trabalho nestas aulas cumpria com o registo da técnica Graham, visto a referida variação ser composta exclusivamente por elementos desta linguagem.

No conjunto de aulas a que assistimos, e dependendo do que os alunos tinham feito em aulas anteriores, a professora definia o que iria trabalhar mais especificamente. Houve aulas em que se concentrou somente no trabalho de chão, visto os alunos virem de uma aula de clássico, outras, no trabalho de Centro, mas, na sua grande maioria, seguia a ordem estruturada de uma aula de técnica Graham, começando com aquecimentos, trabalho de chão, trabalho de centro, conjugando com sequências de movimento viajando no espaço, utilização de diferentes níveis, exercícios de diagonais com saltos e terminando com o retorno à calma. Durante este conjunto de aulas que observei foram trabalhados os elementos básicos da técnica, tais como *contraction, release, high release, tilts, bounces, roll back, spirals, falls*.

De um modo geral, a professora dava correções muito assertivas, percebendo-se que conhecia bastante bem os seus alunos e que dominava na íntegra a matéria que estava a leccionar. Contudo, verificámos que havia pouco tempo para atingir todos os objectivos que havia delineado para as suas aulas, não havendo muito espaço para um trabalho de análise e reflexão por parte dos alunos durante a aula – embora a professora os estimulasse a fazerem esse trabalho em casa e a questionarem na aula seguinte.

O visionamento destas aulas revelou-se extremamente importante para a definição da linha de orientação durante o período da nossa leccionação efectiva no estágio.

2. A fase de leccionação acompanhada

A prática acompanhada, num total de seis aulas de uma hora e meia, foi desenvolvida durante o final do primeiro período e início do segundo período lectivo (entre os meses de Dezembro e Janeiro). Após a fase de observação, e tendo trocado algumas impressões com a professora responsável pela disciplina sobre os conteúdos programáticos a desenvolver neste período de trabalho, foram definidos os momentos da nossa participação.

Deste modo, perspectivámos a nossa intervenção no sentido da construção de uma aula de Técnica de Dança Moderna na sua íntegra.

Assim, na primeira aula aplicámos alguns dos conteúdos que havíamos pré definido para trabalhar durante o estágio. Tendo em atenção que essa era a primeira aula do dia dos alunos, tornava-se necessário prepara-los para o seu dia de trabalho que incluía uma aula de Variações de Repertório de Dança Moderna (o *solo Picasso/Klee*); pareceu-nos por isso

correcto começar por pequenos exercícios que criassem disponibilidade física, emocional e psicológica, a partir da aplicação de princípios básicos inerentes a todas as formas de movimento, utilizando para isso imagens que conduzissem os alunos ao objectivo pretendido, em linha com o pensamento Erket (2003):

An image is the reliving of a sensation in the absence of the original stimulus: a representation, a symbol or emblem, a type of embodiment. An image is a method of communicating what the body is to embody. The nervous system comprehends movement by creating visual, auditory, or kinesthetic pictures. The clearer the picture, the better it functions. (Erket, 2003, p. 129)

Dando continuidade ao período de aquecimento, foram introduzidos exercícios de utilização do peso do próprio corpo, de utilização do movimento pendular, de alinhamento a partir da utilização da força de gravidade que fomentavam a concentração, a consciencialização do corpo e a disponibilidade para o movimento, de uma forma criativa e dinâmica, como refere Xarez (2012):

Essas abordagens podem até ser mais criativas e lúdicas, variando os exercícios que configuram o aquecimento, pois, apesar de este ter de se realizar todos os dias, pelo menos uma vez antes de cada episódio de *stress* físico e psicológico, não tem de ser obrigatoriamente idêntico, monótono, aborrecido e monocórdico. (Xarez, 2012, p. 32)

Na segunda aula, marcámos os exercícios da primeira parte do chão da aula de técnica de Dança Moderna Graham:

1º Exercício de chão: uma pequena combinação de *contraction*, *release*, *high realise*, *bounces*, *tilt*, simples e com espirais, em pés juntos, repetido com as pernas alongadas à frente do corpo e à segunda.

2º Exercício de chão: aplicar os elementos introduzidos no exercício anterior e acrescentar *roll back e deep contracion*, com um trabalho rico em diferentes dinâmicas, explorando o contraste entre o movimento *stacato/seco e legatto/continuo*.

3º Exercício de chão: exercício de pés flectidos, onde se trabalha essencialmente o alongar das pernas e dos pés, a extensão das pernas coordenado com braços e espirais com a aplicação dos elementos técnicos introduzidos nos exercícios anteriores, rico em contagens e ritmos diversificados.

Na terceira aula marcámos os exercícios correspondentes à sequência final do chão de Dança Moderna:

4º Exercício de chão: exercício de pés cruzados - onde são aplicados todos os elementos técnicos introduzidos na aula anterior e prepara para o exercício de segundas posições de pernas, incidindo no trabalho do *devellopé* simples e com espirais e *quarter turn on the hip*

Sequência final de chão: onde predominava as segundas e quartas posições, com todos os elementos técnicos introduzidos nas aulas anteriores acrescentando os rebolares e *falls*, explorando o espaço, as mudanças de direcções e os níveis. Esta sequência foi passada aos alunos parcialmente: dividimo-la em pequenas partes e no final os alunos executaram-na na sua totalidade, promovendo momentos de repetição, análise e uma melhor compreensão do movimento.

Na quarta aula, passámos para o trabalho de centro em pé, já depois de a professora responsável ter dado o aquecimento, chão e alongamentos.

1º Exercício do centro: *Pliés* em paralelo, 1ª, 2ª e 5ª posições de pés, *com espirais, contraction, release, high release, relevé*, equilíbrio, transferências de peso, de suporte e de níveis para mudar a posição de pés e em diferentes direcções do estúdio.

2º Exercício de centro: *battements tendus* com *tombés* em paralelo e em 1º posição *en dehors* onde se trabalham os pés, a extensão e a resistência, com transferências de peso e preparação para voltas em espiral, aplicando também os elementos básicos da técnica.

Na quinta aula, o trabalho que desenvolvemos com estes alunos incidiu nas deslocações espaciais e mudanças de direcções. Dando continuidade ao trabalho desenvolvido anteriormente pelo professor responsável da disciplina marcámos os últimos dois exercícios de centro desta aula e as deslocações na diagonal.

5º exercício de centro desta aula: *Grands battements* simples e com *tilt*, a partir de 1ª posição, à frente, ao lado, e atrás, com transferências de peso, deslocação no espaço e rebolares.

6º exercício de centro desta aula: preparação para saltos em paralelo, 1ª e 2ª posição de pés, com saltos simples e mudanças de direcções.

Diagonais: *Triplets* com espirais e com volta, com combinações de braços. *Skips*. É uma combinação com, *triplets*, *skips*, *runs* e saltos em *attitude em contraction*.

Na sexta aula, criámos uma sequência que englobou todos os elementos técnicos introduzidos anteriormente, explorando as deslocações espaciais (*triplets*, *runs*, *skips*), utilizando diferentes planos e níveis, num exercício rico ritmicamente e dinâmico. À semelhança do último exercício da segunda aula, a sequência foi ensinada progressivamente, dando aos alunos mais tempo para evoluir nela, uma vez que foram repetindo pequenas frases de movimento; à medida que percebíamos que estavam “confortáveis” na execução era aumentado o grau de dificuldade até chegarem à sequência final, esta estratégia permitiu que houvesse uma maior possibilidade de assimilarem as correcções que lhes ia dando, “Teaching bite-size chunks of dance rather than whole large sections of or an entire dance”. (Ashley, 2005, p. 8)

Seguindo-se o retorno à calma e os alongamentos cuja função é ajudar o corpo a recuperar activamente e de modo saudável do esforço e do desgaste da aula. “O retorno à calma, desde que executado de forma adequada, permite ao organismo iniciar precocemente a reparação dos tecidos, os processos de eliminação dos metabolitos e a recuperação energética” (Xarez, 2012, p. 34-35).

Os exercícios de retorno à calma que introduzimos nessa aula foram criados com base em três princípios enunciados por Xarez (2012): a primeira consiste em baixar o ritmo da actividade, a segunda nos alongamentos e a terceira em exercícios de relaxamento.

Este processo das aulas de prática acompanhada permitiu um trabalho de partilha e discussão de ideias entre nós e a professora responsável pela disciplina que se revelou de extrema importância, tanto para as nossas carreiras de docentes como para o trabalho que iria desenvolver com os alunos.

3. A fase de leccionação autónoma: dilemas e estratégias

Como já foi referido anteriormente o período de leccionação do estágio decorreu de oito de Janeiro a oito de Maio de dois mil e doze. Os alunos teriam uma carga horária da disciplina de

Técnica de Dança Moderna de sete horas e meia semanais, divididas em cinco aulas de hora e meia, das quais nos couberam duas durante o período de estágio.

Os objectivos do trabalho do estágio foram definidos de acordo com os objectivos a atingir para a realização do Exame de *Performance* destes alunos, e também, com as exigências técnicas necessárias para as Variações de Técnica de Dança Moderna que levariam a exame, tendo sido fundamental seguir o trabalho desenvolvido anteriormente pelo professor responsável das disciplinas. Neste sentido o período de leccionação foi dividido em duas partes:

1. Aula de TDM como complemento à Variação obrigatória de Repertório de Dança Moderna – Solo do bailado “Picasso Klee” de Karen Bell-Kanner (Anexo XII):

Decorreu no período de oito de Janeiro a vinte e sete de Fevereiro de dois mil e doze (durante o segundo período lectivo).

Os objectivos traçados para esta primeira fase, prendiam-se com a necessidade de os alunos manterem e adquirirem um trabalho coeso dentro da Técnica de Dança Moderna – Graham, visto a variação ser um solo onde não existe um único momento/passos que não seja pura técnica Graham; afigura-se, portanto, imprescindível manter as aulas com um registo somente da técnica em questão, mantendo a estrutura tradicional de uma aula de TDM – Graham (Chão, Centro e diagonais).

Optámos por exercícios pequenos e gradualmente aumentámos a sequência e o grau de complexidade dos mesmos, com o intuito de desenvolver, no final desta primeira fase, um trabalho de sequências de movimentos/pequenas variações, com a mistura de elementos técnicos de chão, centro e saltos, criado para explorar, no final da aula, o espaço, as dinâmicas e o sentido rítmico de cada aluno, segundo princípios e estratégias de Ashe (2005). Tendo com este trabalho o objectivo de pôr os alunos não só a executar a técnica, mas sim, a dançá-la, levando-os a sentir que, apesar das dificuldades e exigências inerentes à técnica Graham, num grau avançado e com tanta complexidade, é fundamental ter gosto e sentir prazer no que se faz no contexto de trabalho de estúdio, para que a sua prestação futura no palco seja ainda melhor. A este propósito, lembra-nos McCutchen (2006), “There must also be a conscious effort to link movements together rhythmically, spatially, bodily, dynamically, and artfully so they connect and flow together in order for the movement to transform into dance”. (McCutchen, 2006, p. 129).

2. Criação de uma aula com base na técnica Graham, promovendo um trabalho contemporâneo (Anexo XII):

Decorreu no período de oito de Janeiro a vinte e sete de Fevereiro de dois mil e doze (durante o segundo período lectivo).

Esta fase do estágio foi ao encontro da proposta inicial, tendo como objectivo desenvolver/criar uma aula onde fosse explorada a diversidade da técnica Graham como base no material transmitido ao aluno, bem como transmitir diferentes abordagens técnicas, fazendo, para além das competências adquiridas neste mestrado, o uso da experiência profissional do professor enquanto interprete, o consideramos ser uma mais valia no ensino de dança, e assim, fazer com que a técnica passe a ser um meio para chegar a um determinado objectivo, em consonância com Diehl & Lampert (2010):

Educators draw upon many experiences and skills, and integrate them into their teaching approaches. A dance educator's role cannot be reduced to the simple passing-on of a "pure" technique. And this applies equally to formal dance styles, for example classical ballet, as well as to training programs in modern, postmodern, or contemporary dance that have been personalized and constantly reworked and remodeled. Any given teacher's personal preferences, experiences, or encounters with other techniques and teaching methods inevitably influences and even transforms that teacher's body of information. (Diehl & Lampert, 2010, p. 12)

Esta segunda fase foi aplicada na altura em que os alunos estavam a trabalhar as Variações de Repertório de Dança Moderna opcionais. As variações opcionais, pertencem a um repertório de solos retirados de peças de coreógrafos contemporâneos e neste sentido, seria lógico aplicar e criar esta nova estrutura de aula.

Foi construída uma aula com uma estrutura própria, onde o trabalho de chão fugia do tradicional chão da aula de técnica Graham, onde foi desenvolvido um trabalho a partir do aquecimento através do relaxamento, utilizando princípios inerentes ao trabalho da própria escola, tais como: o chão de alinhamento estrutural, baseado em princípios de Zena

Rommetti, a utilização da energia a partir do centro do corpo para as extremidades, através de exercícios de alongamento/relaxamento aplicando as filosofias de Tai-chi Chuan.

Prosseguindo para um trabalho em pé/centro, rico em mudanças de direcção tendo sido construído gradualmente sequências de movimentos que englobassem e tivesse como base os princípios da Técnica Graham, com influência da criatividade do próprio professor.

Esta aula foi construída em resposta às necessidades das variações opcionais, sob o princípio de que no ensino de dança contemporânea não se pode estagnar e cingir-se a uma só linguagem, seguindo a linha de pensamento de Gil Clarke, em Diehl & Lampert (2010):

Today's dance training consists of a combination of diferente methods, some of which are concerned with a better understanding of the ways in which the body generates movement and how this movement generation can be individual, sensed, and eficiente. The various ways of offering Kinesthetic/proprioceptive tools and developing skills of students in the field of contemporary dance and movement practice differ widely and are not easily subsumed under one umbrella term, such as 'technique'. (Diehl & Lampert, 2010, p. 14-15)

Consideramos que o tipo de trabalho desenvolvido nesta segunda fase do estágio poderá e deverá ser aplicado em alunos avançados, que dominam conhecimentos em técnicas mais formais (como por exemplo: Graham, Limón ou Cunningham), de modo, a que os alunos entendam e saibam o que estão a fazer e para o que é que serve. É importante terem o conhecimento e domínio de uma técnica ou mais técnicas, para que, ao desenvolverem um trabalho contemporâneo, consigam “decifrar” e entender o que estão a fazer e consequentemente consigam aplicar os princípios importantes da técnica em diferentes contextos do seu trabalho.

Ao longo do estágio, verificou-se, por vezes, um cansaço nos alunos, devido à exigência inerente ao seu último ano do curso, a que se somou a participação nos espectáculos da pequena companhia, por este motivo o factor motivação, o uso do reforço positivo e a interacção professor-aluno foram alvo de particular atenção.

Uma grande condicionante em todo o processo, foi a falta de espaço físico, ou seja, o facto de os estúdios serem pequenos desregulou a progressão do trabalho, nomeadamente nos exercícios em que havia várias mudanças de direcções e que exigiam viajar no espaço. Foi necessário, várias vezes, dividir os alunos em pequenos grupos para que cada um conseguisse fazer o seu melhor. Esta situação faz perder algum tempo e ritmo relativamente ao trabalho individual do aluno; neste sentido, mantivemos alguns exercícios durante um período maior de tempo para que os alunos conseguissem evoluir em determinada matéria, para que aula prosseguisse no ritmo desejado.

4.Outras actividades pedagógicas desenvolvidas

O estágio previa, também, a colaboração em outras actividades pedagógicas realizadas pela escola cooperante. Neste sentido, foi desenvolvido um trabalho de colaboração com a ADCS que, ultrapassando o âmbito da leccionação, se entroncou nos objectivos que tínhamos traçado para este estágio.

Foi remontado um solo criado por Iolanda Rodrigues, no âmbito da disciplina de Variações de Repertório de Dança Moderna e do trabalho da Pequena Companhia/ *Little Company*, onde a nossa intervenção incidiu na remontagem do solo e no seu aperfeiçoamento, de modo a favorecer a evolução do trabalho dos alunos.

Este solo estava integrado em espectáculos da Pequena Companhia/ *Little company*, no espectáculo da Aula Pública de 2013 e no Exame de *Performance* de 2013, incluídos na calendarização de actividades da ADCS no ano lectivo 2012/13 (Anexo X), este solo foi, também, usado por um dos alunos como a sua Variação de Repertório de Dança Moderna opcional, cabendo-nos a responsabilidade dos ensaios de estúdio e de palco.

O Solo “*The rise from the emptiness*”, foi criado durante o ano lectivo anterior ao estágio (2011/12), momento em que já frequentávamos o primeiro ano do Mestrado em Ensino de Dança e em que já estava a ser estruturado o projecto de estágio. A criação deste solo teve como ponto de partida a vontade e a necessidade de dar novos estímulos aos alunos da turma de Avançado II da ADCS (turma que estava prevista para a realização do estágio no ano seguinte).

O princípio da criação do solo partiu da necessidade de dar novos estímulos e impulsos aos alunos, a partir de uma base técnica que lhes era familiar, a técnica Graham, utilizando uma linguagem de movimento própria da coreógrafa, que desenvolveu e criou um tema específico com aquele grupo de alunos, fazendo com que estes sentissem que era não só um solo criado para eles, mas sim deles. Foi dada ao aluno a possibilidade de desenvolver também, a sua criatividade a partir de estímulos e sistemas criados pelo coreógrafo: os alunos tinham a liberdade de improvisar num determinado momento do solo, permitindo que este tivesse uma leitura diferente conforme o intérprete. Proporcionava-se, assim, a cada aluno a possibilidade de dar o seu “cunho” pessoal, com o intuito de lhe fornecer ferramentas para o seu futuro profissional, dar-lhes a capacidade de improvisar a partir de orientações e sistemas estruturados, desenvolver a sua capacidade criativa e de fortalecer a auto-estima e a segurança no seu desempenho artístico.

A música foi criada para o solo por Danilo Rodrigues que, curiosamente foi aluno na ADCS no curso básico de dança e mais tarde optou por seguir os seus estudos em música. Existiu a preocupação de o trabalho ser desenvolvido e criado por uma equipa que conhecesse as orientações da escola, que directa ou indirectamente se mantivesse ligado a ela e que quisesse fazer algo que ajudasse a continuidade de um trabalho dinâmico e inovador.

“*The rise from the empitness*”, foi o ponto de partida para a criação de uma nova peça no ano lectivo 2012/13 - “*Rebuild*”, co-criação de Iolanda Rodrigues e Marina Sacramento, com música original de Danilo Rodrigues, criada para a Pequena Companhia/ *Little Company* da ADCS. Este trabalho foi especialmente estruturado e concebido para a comemoração dos 30 anos da Academia de Dança Contemporânea de Setúbal em Outubro de 2013, num programa onde se apresentaram peças consideradas um marco na história da escola.

Em resumo, a colaboração em outras actividades pedagógicas realizadas na escola cooperante incidiu no trabalho de ensaios do solo “*The rise from the empitness*”, dançado ao longo do ano lectivo 2013/12 nos espectáculos acima referidos, na ajuda e apoio em algumas aulas de Variações de Repertório de Dança Moderna, correspondentes a este solo.

O facto de este trabalho ter sido criado num contexto, que não o do âmbito do estágio, permitiu estabelecer laços fortes com os alunos, o que ajudou a entender melhor as suas necessidades, medos e anseios relativamente ao último ano do curso. O que teve uma importância significativa na escolha e decisão dos objectivos criados para este estudo.

5. Análise de dados recolhidos

Os dilemas e estratégias já foram apresentadas na descrição de cada fase de trabalho, contudo consideramos importante referenciar a importância dos questionários feitos aos alunos. Eles foram feitos no início e no final do estágio, contendo perguntas em comum, com o intuito de analisar o trabalho aplicado durante o estágio, se este influenciou, ou não, a opinião dos alunos. Estes questionários ajudaram, também, a delinear estratégias de trabalho.

Tendo como perguntas comuns nos dois questionários:

- Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?
- Como descreve o bailarino contemporâneo?
- O que é que sente que falta na sua formação?

Neste estudo, a partir das respostas dadas concluímos que:

Tanto no início como no final do estágio, de um modo geral, os alunos consideram a técnica bastante importante na formação de um bailarino, apontando-a como uma ferramenta cuja aquisição é uma mais-valia para a sua prestação artística.

De um modo geral, descrevem o bailarino contemporâneo como um bailarino livre, versátil e apto a usar a técnica como um meio para atingir um fim. Consideramos que estes alunos têm uma consciência dos requisitos necessários para o bailarino contemporâneo. Existem dois casos que no questionário final consideram que o bailarino contemporâneo é mais livre que o Clássico, no sentido em que pode dançar com menos tensão. Podemos, assim, inferir que estes alunos sentem-se mais seguros e aptos para seguir as suas carreiras dentro da dança contemporânea.

Relativamente àquilo de que os alunos sentiam falta durante a sua formação na ADCS, no início de estágio, de um modo geral, os alunos aparentavam estar desanimados, nomeadamente em relação às aulas de Dança Clássica – situação que se verificou, afinal, poder ser ultrapassada positivamente. Existia, também, uma vontade de conhecer o mundo fora da ADCS: no primeiro questionário sentiam-se condicionados e limitados. Após ter sido detectado este desânimo nos alunos a direcção foi informada e no decorrer do ano lectivo, a escola proporcionou aos alunos idas a audições, concursos e estágios profissionais que influenciaram positivamente a motivação dos alunos expressa nos questionários finais.

Podemos considerar, através das respostas dadas no final do estágio, que foi cultivado nos alunos um espírito activo, consciente e batalhador. Ainda assim, houve um aluno que sentiu necessidade de ter mais contacto com novas linguagens de dança contemporânea durante a sua formação.

No questionário inicial, de um modo geral, os alunos mostraram estar extremamente motivados relativamente ao seu futuro na dança, referindo todos que queriam ser bailarinos profissionais. A maioria queria ir para o estrangeiro e em alguns casos prosseguir os seus estudos superiores ligados à dança, paralelamente à profissão. No questionário final, continuam todos motivados para dançar, mas conscientes da falta de saídas profissionais em Portugal (o que é extremamente preocupante para toda a comunidade da dança e em especial para o ensino vocacional de dança) deparam-se também com as dificuldades financeiras para continuarem a fazer audições no estrangeiro, embora a maioria destes alunos já tivesse garantias de trabalho; outros, ainda, iriam prosseguir os seus estudos em dança em escolas superiores na Bélgica, Inglaterra e Portugal. Concluimos assim, que estes alunos estão preparados para um futuro difícil e criaram estratégias para seguirem o seu sonho de um dia dançarem numa companhia profissional.

Os questionários foram uma ferramenta imprescindível para criar estratégias que desenvolvessem e promovessem a motivação. De um modo geral, estavam motivados mas com muitos medos e ansiedades relativamente ao futuro. Neste sentido, considerámos importante partilhar com eles as nossas experiências positivas e negativas e pô-los a pensar numa forma de criarem o seu próprio caminho, como sugerem Neves & Boruchovitch (2004) afirmam:

Segundo Bzuneck (2001), toda pessoa dispõe de recursos pessoais como o tempo, a energia, os talentos, os conhecimentos e as habilidades: esses recursos poderão ser investidos em qualquer actividade escolhida pelo indivíduo, sendo mantidos, enquanto estiverem actuando os factores motivacionais. Desta forma, a motivação pode influenciar no modo como o individuo utiliza suas capacidades, além de afetar sua percepção, atenção, memória, pensamento, comportamento social, emocional, aprendizagem e desempenho. (Neves & Boruchovitch, 2004, p.79)

De um modo geral os alunos corresponderam bastante bem ao trabalho desenvolvido durante o período de estágio, embora este não tenha sido desenvolvido, na íntegra, como tinha sido idealizado. Pretendia-se ter dado mais informação, através de registo de vídeo de diversas linguagens e coreógrafos contemporâneos durante as aulas, proporcionando momentos de análise e discussão, contudo, não houve tempo para o fazer, algumas informações foram enviadas aos alunos por correio electrónico.

Relativamente ao desempenho do professor estagiário (durante o seu período de leccionação) os questionários reflectiram uma grande satisfação por parte dos alunos. Podemos concluir que os principais objectivos traçados para este estágio, tais como; a abordagem de diferentes linguagens e a componente motivacional, foram aplicadas e desenvolvidas com sucesso no processo de ensino-aprendizagem.

V - CONCLUSÕES

Numa análise retrospectiva, consideramos que este trabalho foi o culminar de um árduo percurso que irá levar à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Dança, pela Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, mas que não se esgotará nela. Este foi, sobretudo, um percurso de crescimento pessoal e profissional, de maturação e de reflexão.

Fazendo uso de novos saberes, práticos e teóricos, adquiridos no âmbito das unidades curriculares do curso de mestrado e operacionalizados durante a prática pedagógica do estágio, cremos ter contribuído para o desenvolvimento técnico, artístico e humano dos alunos do 8º ano do ensino vocacional de dança da ADCS, com quem trabalhámos no passado ano lectivo.

Havíamos objectivado para este estudo, por um lado, a contribuição para a formação do bailarino contemporâneo versátil, através do contacto com um diversificado leque de linguagens da dança contemporânea, sem perder de vista a relação com a técnica Graham e, por outro, a contribuição para o reforço da auto-confiança e do optimismo, através de estratégias de motivação na dupla perspectiva do presente e do futuro. Acreditamos ter atingido ambos os objectivos e consideramos que todo o processo foi extremamente enriquecedor e gratificante, tanto para nós como para os alunos.

Destacamos grandes momentos de partilha durante a fase de leccionação acompanhada, onde tivemos a oportunidade de dar parte da aula enquanto o professor cooperante corrigia os alunos durante a execução dos exercícios (e vice-versa). Constatámos que é um método muito eficiente e produtivo para a prestação dos alunos e para a dinâmica da própria aula.

Como já referimos, os objectivos a que nos propusemos foram realizados com sucesso, apesar de algumas dificuldades inerentes a todo o processo: o reduzido espaço físico das instalações da ADCS, nomeadamente o dos estúdios, o que dificultou a organização da aula e a concretização de alguns exercícios e o facto de alguns alunos estarem a estagiar fora da escola, o que afectou a dinâmica de grupo (embora tivesse sido uma mais valia para as alunas que efectuaram o estágio). Apesar destas vicissitudes, o feedback geral dos alunos (inclusive dos alunos que tiveram menos tempo de contacto connosco) em relação ao trabalho desenvolvido durante o estágio do mestrado foi muito positivo, comprovado através dos questionários a que todos os alunos responderam.

Reforçámos, ainda, a nossa convicção de que para a formação do bailarino contemporâneo é também importante o domínio de uma técnica formal, neste caso a Técnica de Dança Moderna – Graham, que consideramos uma excelente base de trabalho na formação do bailarino, fornecendo-lhe princípios e conhecimentos que o preparam para o desenvolvimento de um trabalho na dança contemporânea. A diversidade é importante, contudo deverá ser aplicada progressivamente; ou seja, o aluno primeiro precisa de tomar conhecimento e desenvolver um trabalho sólido numa determinada técnica e, depois de amadurecido, poder-se-ão introduzir outras linguagens, fazendo as pontes entre as perspectivas formais da dança e as de cariz mais pessoal e informal, no sentido de lhe abrir novos horizontes.

A motivação foi outra temática desenvolvida com os alunos que consideramos fundamental na formação de bailarinos, sendo importante cultivar uma atitude activa e empreendedora nos alunos, para que de futuro consigam encontrar várias alternativas no mundo da dança.

A literatura pesquisada ao longo deste processo ajudou tanto para a elaboração do trabalho escrito como para delinear estratégias, contornar dificuldades e dar respostas a questões e dúvidas que surgiram durante o estágio prático, tendo sido o guião de orientação para a concretização dos objectivos definidos.

Do ponto de vista pessoal, consideramos que a experiência profissional aliada aos conhecimentos adquiridos no mestrado se consubstanciaram numa mais-valia para a docência, permitindo que a prática e as ideais fossem consolidadas, fundamentadas e sistematizadas e tornando, desta forma, mais consistente a prestação do docente.

Em conclusão, este estudo foi uma experiência árdua mas benéfica, deixando-nos a convicção de termos contribuído para a evolução do ensino da Técnica de Dança Moderna na ADCS e, sobretudo, para a formação de alunos (actualmente bailarinos) com qualidade, responsáveis, motivados para enfrentar as dificuldades do mundo profissional e equilibrados emocionalmente.

BIBLIOGRAFIA

Altet, M. (2000). *Análise das Práticas dos Professores e das Situações Pedagógicas*. Porto: Porto Editora.

Alves, M. J. (2007). *Ensino e aprendizagem de dança moderna: Estratégias de estruturação da prática e desempenho motor em habilidades sequenciadas de dança*. Tese de doutoramento, Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Ashley, L. (2005). *Dance theory in practice for teachers*. London: Essential resources

Batalha, A. P. & Macara, A. (s.d.) *A Dança como forma de literacia artístico-expressiva*. Consultado em Agosto 21, 2012, de <http://www.educacao-artistica.gov.pt>

Baush, P. (2006). *Fala-me de amor*. Lisboa: Fenda edições

Belotti, S. & Faria, M. A. (2010). *Relação professor / Aluno*. Revista electrónica Saberes da educação – Volume1. Consultado em Maio 10, 2012 em <http://www.facsao Roque.br/novo/publicacoes/pdfs/salua.pdf>

Bernardes, C. & Miranda, F. B. (2003). *Portefólio: Uma escola de competências*. Porto: Porto Editora.

Brown, A. K. (1984). *Dance notation for beginners* (1ª ed.) London: Dance Books Ltd.

Brown, J. M. (1980). *The vision of modern dance* (1ª ed.) London: Dance Book Ltd.

Cardoso, A. P. O. (2003). *A receptividade à mudança e à inovação pedagógica: O professor e o contexto escolar*. (1ª ed.). Porto: Edições ASA.

Castro, D. L. (2007). *O aperfeiçoamento das técnicas de movimento em dança*. Consultado em Junho 31, 2013 em <http://seer.ufrgs.br/Movimento/article/download/2928/1562>

Colomé, D. (1989). *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Ediciones Turner, S. A.

Dantas, A. T.. & Gonçalves, M. F. (2000). *Público(s) de dança contemporânea no Rivoli: Uma democratização adiada*. Consultado em Dezembro 08, 2012 em http://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/Dpr462df5c8b30a_1.PDF

Despacho nº 17352/2008 de 26 de junho – DR 122, II Série

Despacho. 73/SEAM/85 do Gabinete do Secretaria de Estado Adjunto do Ministro, do Ministério de Educação.

Diehl, I. & Lampert, F. (2011). *Dance techniques 2010 – Tanzplan germany*. Berlin: Henschel.

Duato, N. (2005). *El placer de la danza*. Madrid: Editorial Sintesis.

Erkert, J. (2003). *Harnessing the wind: The art of teaching Modern Dance*. United States: Human Kinetics.

Estrela, A. (1994). *Teoria e Prática de observação de classes: uma estratégia de formação de professores* (4ª ed.). Porto: Porto editora

Estrela, M. T. & Estrela, A. (2001). *IRA – Investigação, Reflexão, Acção e formação de Professores: Estudos de caso*. Porto: Porto Editora.

Estrela, M. T. (1997). *Viver e construir a profissão de docente*. Porto: Porto Editora.

Estrela, M. T. (2010). *Profissão de Docente – Dimensões afectivas e éticas*. Porto: Areal Editores.

Fahlbush, H. (1990). *Dança moderna – contemporânea*. Rio de Janeiro: editora Sprint.

Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: ideias, experiências, ações*. (2ª ed. Revista e actualizada). Lisboa: Edições Colibri.

Fortin, S. & Long, W. (2005). *Percebendo diferenças no ensino e na aprendizagem de técnicas de dança contemporânea*. Consultado em Junho 30, 2013 em <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1534-6.pdf>

Franklin, E. (1996). *Dance imagery: For Technique and Performance*. United States of America: Human Kinetics.

Franklin, E. (2004). *Conditioning for dance: training for peak performance in all dance forms*. United States of America: Human Kinetics.

Gehres, A. F. (2008). *Corpo-dança-educação: Na contemporaneidade ou da construção de corpos fractais*. Lisboa: Instituto Piaget

Gil, José (2001). *Movimento total, o corpo e a dança* (1ª ed.) Lisboa: Relógio D' Água editores.

Gitelman, C. (1998). *A dança moderna americana: Um esboço*. Consultado em Junho 31, 2013 em <http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/~proposicoes/textos/26-artigos-gitelmanc.pdf>

Goleman, D. (1997). *Inteligência emocional*. Lisboa: Temas e Debates.

Graham, M. (1991). *Blood memory*. New York: Washinton Square Press

Gualda, L. R. & Sadalla, A. (2008). *Formação para o ensino de dança: pensamento de professores*. Consultado em Julho 03, 2013 em <http://www2.pucpr.br/reol/index.php/DIALOGO?dd1=1837&dd99=pdf>

Horosko, M. (2002). *Martha graham: The evolution of her dance theory and training*. Florida: University press of Florida.

Justino, D. (2010). *Difícil é educa-los*. Lisboa: Relógio D' Água Editores.

Kimmerle, M. & Côte, P (2007). *Teaching dance skills: A motor learning and development sproach*. (2ª ed.). Canada: Document imaging centre, university of Windsor.

Kuchelmeister, V., Haffner, N. & Zielger C. (realizador) & Cantz, H. (produtor) 2012. *William Forsythe: Improvisation Technologies*. Koln: Zkm, center for art and media Karlsruhe.

Lifar, S. (1952). *Traité de Choreographie*. Paris: Bordas

Litvinoff, V. (1972). *The use of Stanislavsky within modern dance*. (2ª ed.) New York: American Dance Guild, inc.

Lopes, R. C. S. (2008). *A relação professor- aluno e o processo de ensino aprendizagem*. Consultado em Agosto 15, 2013 em <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1534-6.pdf>

Loupe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro

Martin, J. (1989). *The modern dance*. New York: Princeton Book Company, Publishers.

McCuthen, B. P. (2006). *Teaching dance as Art in Education*. United States: Human Kinetics

Minden, E. G. (2005). *The ballet companion*. New York: Fireside

Morais, C. R., Varela, S. (2007). *Motivação do aluno durante o processo Ensino Aprendizagem*. Consultado em Julho 06, 2013 em [hppt://web.unifil.br/docs/revista_eletronica/educacao/Artigo_06.pdf](http://web.unifil.br/docs/revista_eletronica/educacao/Artigo_06.pdf)

Morin, L. (1973). *Os charlatões da nova pedagogia*. Lisboa, Publicações Europa-América.

Muller, L. S. (2002). *A Interação Professor – aluno no processo educativo*. Consultado em Maio 08, 2012 em [hppt://www.usjt.br/proex/arquivos/produtos_academicos/276_31.pdf](http://www.usjt.br/proex/arquivos/produtos_academicos/276_31.pdf)

Nascimento, V. (2012). *A (in)visibilidade dos Professores de Técnica de Dança: Manifesto reflexivo*. Consultado em Agosto, 06, 2013 em <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/1904>

Nascimento, V. M. S. (2010). *Os professores de Técnicas de Dança das Escolas de Educação Artística Vocacional em Portugal Continental: caracterização do perfil académico e profissional e análise da sua prática docente*. Tese de doutoramento, Universidad de Sevilla, Sevilla, Espanha.

Neves, E. R. C. & Boruchovitch, E. (2004) *A Motivação de alunos no contexto da progressão continuada*. Consultado em Maio 23, 2013 em <http://www.academicoo.com/progressao-continuada>

Ossona, P. (1984). *La education por la danza*. (1ª ed.), Barcelona - Buenos Aires, Ediciones Paidós.

Perrenoud, P. (2000). *Dez novas competências para ensinar*. Porto Alegre: Artemed Editora.

Portaria nº 45/2005 de 18 de Janeiro, DR 12, série I-B. p. 400-402

Portaria nº 804/97 de 2 de Setembro, DR 209, série I-B. p. 4572-4575

Programa da CeDeCe, Comemoração do Dia Mundial da Dança – Homenagem a Karen Bell-Kanner – 29 de Abril de 2007

Programa do exame de performance do ano lectivo 1995/96.

Programas de aulas públicas da adcs de 1982 a 2010.

Regulamento do estágio do curso de mestrado em ensino de dança (Maio 2012) Escola Superior de Dança – Instituto Politécnico de Lisboa.

Regulamento do estágio do curso de mestrado em ensino de Dança da Escola Superior de Lisboa do Instituto politécnico de Lisboa, Maio de 2012.

Ribas, T. (1959). *A dança e o ballet no passado e no presente*. Lisboa: Arcádia

Ribeiro, A. P. (1994). *Dança temporariamente contemporânea* (1ª ed.), Lisboa: Vega Passagens

Sasportes, J. & Ribeiro, A. P. (1991). *História da dança*. (1ª ed.) Lisboa: INCM

Sasportes, J. (2012). *A Quinta musa* (1ª ed.). Lisboa: Editorial Bizânio

Shawn, T. (1974). *Every little movement*. New York: Dance Horizons

Sousa, M. & Baptista, C. (2011). *Como fazer investigação, dissertações, teses e relatórios* (2ª ed.). Lisboa: Ed. Pactor.

Sweigard, L. E. (1974). *Human movement potential: Its Ideokinetic Facilitation*. New York: Harper & Row, Publishers

Tavares, J.; Pereira, A. S.; Gomes, A. E.; Monteiro, S. M.; Gomes, A. (2007). *Manual de psicologia do desenvolvimento e aprendizagem*. Porto: Porto Editora.

Trellu, Y. (realizador) & Service M. O. (produtor) 2010. *Dance Techniques 2010 : Tanzplan Germany 1 e 2*. Germany: Ok Medien Service

Xarez, L. (2012). *Treino em dança: Questões pouco frequentes*. Cruz Quebrada: Edições FMH.

Zabalza, M. A. (1994). *Diários de Aula*. Porto: Porto Editora.

ANEXOS

Anexo I - Portaria 45/2005 de 18 de Janeiro

Anexo II - Quadros de caracterização da Instituição – ADCS:

Anexo III - Regulamento 8º Ano – Estágio da ADCS no Ano Lectivo 2012/13

Anexo IV - Planeamento do estágio

Anexo V – Grelhas de Observação

Anexo VI - Diários de bordo do estágio

Anexo VII - Planos de aula do estágio

Anexo VIII - Questionários feitos aos alunos na fase inicial do estágio

Anexo IX - Questionários feitos aos alunos na fase final do estágio

Anexo X - Calendário de actividades da ADCS no ano lectivo 2012/13

Anexo XI – Parecer da Direcção da Instituição de acolhimento onde foi realizado o estágio

Anexo XII

1 – Registo de Vídeo da 1ª fase de leccionação autónoma: exercícios de chão da aula de TDM (Graham)

2- Registo de Vídeo da 2ª fase da leccionação autónoma: trabalho conclusivo do estágio

Anexo I

Portaria 45/2005 de 18 de Janeiro

**Diário da República I – Série B - N° 12 – 18 de
Janeiro 2005**

**Portaria com os Planos de estudos em vigor no Ano Lectivo
2012/13 para o 7º e 8º ano do Curso Secundário de Dança**

Artigo 6.º

Emissão de DPIP

1 — As DRA procedem à emissão das DPIP no prazo de 10 dias úteis a contar do termo do prazo referido no n.º 6 do artigo anterior.

2 — As DPIP são emitidas em formulário próprio, elaborado pelo GPPAA e apenas estas são válidas para efeitos de apresentação de projectos de investimento e de ajuda à produção (declaração de cultura), a partir de 15 de Novembro de 2004, junto do IFADAP ou do INGA.

3 — As DPIP emitidas no âmbito do presente diploma caducam em 31 de Dezembro de 2005.

Artigo 7.º

Celebração de contratos de plantação

1 — Terminado o procedimento previsto nos artigos anteriores, devem ser celebrados contratos de plantação entre os olivicultores aos quais tenha sido atribuída área superior a 5 ha e o INGA, no prazo máximo de 10 dias úteis a contar da data da comunicação mencionada no n.º 6 do artigo 5.º

2 — Sempre que os contratos mencionados no n.º 1 do presente artigo não sejam celebrados por causa imputável aos olivicultores, a respectiva área reverte para a reserva referida no artigo 10.º do presente diploma.

3 — No termo do prazo referido no n.º 1 do presente artigo o INGA remete às DRA listagens com a identificação dos olivicultores, a data de celebração dos contratos, a área contratada e a identificação das parcelas.

4 — O exacto e pontual cumprimento dos contratos de plantação referidos no número anterior pode ser assegurado através de caução, a efectuar em depósito em dinheiro, ou de cláusula penal, cabendo ao olivicultor a escolha da modalidade de garantia contratual.

5 — A caução e a cláusula penal referida no número anterior são estabelecidas em € 150 por hectare atribuído.

6 — A caução pode ser considerada perdida a favor do INGA, independentemente de decisão judicial, no caso de não cumprimento total ou parcial da obrigação de plantação no prazo previsto no artigo seguinte.

7 — Não é admitida a cessão da posição contratual relativamente aos contratos celebrados nos termos do presente despacho.

Artigo 8.º

Plantação definitiva

1 — Os olivicultores que venham a dispor de uma DPIP emitida nos termos do presente diploma ou sejam parte num contrato referido no artigo anterior, bem como aqueles que se encontrem abrangidos pela excepção prevista na parte final do n.º 1 do artigo 1.º, devem ter a totalidade da respectiva plantação de olival terminada em 31 de Dezembro de 2005.

2 — Os olivicultores devem comunicar, de imediato, à respectiva DRA a data da conclusão da respectiva plantação, bem como a área efectivamente plantada.

3 — As DRA verificam no local a conclusão da plantação dos olivais e comunicam ao INGA a identificação do olivicultor e respectiva exploração, com vista à libertação da caução, caso a totalidade da plantação esteja terminada ou a área subutilizada, em caso contrário.

4 — No prazo máximo de 30 dias contados da verificação da conclusão da plantação dos olivais o INGA promove a libertação da caução prestada.

Artigo 9.º

Formulários

As notificações previstas nos artigos 2.º e 5.º são efectuadas através de formulários elaborados pelo GPPAA, a disponibilizar na data da entrada em vigor do presente diploma.

Artigo 10.º

Reserva de área para plantação de olival

É constituída uma reserva nacional de área para plantação de novos olivais ou adensamento de olivais já existentes, a partir de:

- Aplicação do previsto no n.º 2 do artigo 7.º do presente diploma;
- Subutilizações totais ou parciais de área de plantação constante das DPIP emitidas no âmbito do presente diploma ou de contratos mencionados no artigo 7.º;
- Desistências comunicadas no período de validade das DPIP ou na vigência dos contratos.

Artigo 11.º

Apresentação de candidaturas e critérios de atribuição

O período de apresentação de candidaturas à reserva referida no número anterior e os respectivos critérios de atribuição são fixados por despacho do Ministro da Agricultura, Pescas e Florestas, sempre que se verifique a existência de área não utilizada, nos termos do artigo anterior.

Artigo 12.º

Revogação

São revogados o Despacho Normativo n.º 1/2002, de 29 de Novembro, e o Despacho Normativo n.º 31/2004, de 29 de Junho.

Artigo 13.º

Entrada em vigor

O presente despacho entra em vigor no dia seguinte ao da sua publicação.

Ministério da Agricultura, Pescas e Florestas, 20 de Dezembro de 2004. — O Ministro da Agricultura, Pescas e Florestas, *Carlos Henrique da Costa Neves*.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Portaria n.º 45/2005

de 18 de Janeiro

A Academia de Dança Contemporânea de Setúbal é uma escola particular de ensino artístico especializado dotada de autonomia pedagógica que ministra, em regime articulado, a componente de formação vocacional dos cursos básico e secundário de Dança, com planos de estudo próprios, aprovados pela Portaria n.º 804/97, de 2 de Setembro.

Os problemas organizacionais com que a escola se tem vindo a confrontar obrigam a que se proceda, antes da implementação da reforma do ensino artístico especializado no domínio da dança de nível básico e secundário,

dário, a um reajustamento dos planos de estudo em vigor.

Assim:

Ao abrigo do disposto no n.º 1 do artigo 33.º do Decreto-Lei n.º 553/80, de 21 de Novembro, e no n.º 1 do artigo 13.º do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, e nos termos do despacho de delegação de competências n.º 21 429/2004, de 15 de Setembro, publicado no *Diário da República*, 2.ª série, n.º 247, de 20 de Outubro de 2004:

Manda o Governo, pelo Secretário de Estado da Educação, o seguinte:

1.º São aprovados os planos de estudo da componente de formação vocacional dos cursos básico e secundário

de Dança, constantes dos anexos I a III à presente portaria e que dela fazem parte integrante.

2.º São revogados os mapas II e III da Portaria n.º 804/97, de 2 de Setembro, da qual fazem parte integrante.

3.º Os alunos dos cursos básico e secundário que iniciaram a sua formação ao abrigo dos planos de estudo aprovados pela Portaria n.º 804/97, de 2 de Setembro, transitam automaticamente para os planos de estudo aprovados pela presente portaria.

4.º A presente portaria entra em vigor no ano lectivo de 2004-2005.

O Secretário de Estado da Educação, *Diogo Nuno de Gouveia Torres Feio*, em 16 de Dezembro de 2004.

ANEXO I

Curso básico de Dança

Grau elementar — 2.º ciclo do ensino básico

Formação vocacional	Carga horária semanal (× 90 minutos)		
	1.º/5.º ano	2.º/6.º ano	Total ciclo
Técnica de Dança Clássica	2	2	4
Técnica de Dança Moderna	3	3	6
Alinhamento Estrutural/Improvisação	1	1	2
Música	1	1	2
Notação do Movimento	1	1	2
Expressão Dramática	1	1	2
<i>Total</i>	9	9	18

ANEXO II

Curso básico de Dança

Grau elementar — 3.º ciclo do ensino básico

Formação vocacional	Carga horária semanal (× 90 minutos)			
	3.º/7.º ano	4.º/8.º ano	5.º/9.º ano	Total ciclo
Técnica de Dança Clássica	3	4	4	11
Técnica de Dança Moderna	4	4	5	13
Repertório de Dança Clássica/Repertório de Dança Moderna	—	—	1	1
Alinhamento Estrutural/Improvisação	1	1	1	3
Música	1	1	1	3
Notação do Movimento	1	1	1	3
Expressão Dramática	1	1	1	3
<i>Total</i>	11	12	14	37

ANEXO III

Curso secundário de Dança

Grau avançado

Componentes de formação	Disciplinas	Carga horária semanal (× 90 minutos)		
		6.º/10.º ano	7.º/11.º ano	8.º/12.º ano
Específica	História de Arte	1	1	—
	Música	1	1	—
	Filosofia do Movimento	1	1	—
	Notação do Movimento	1	1	—
	<i>Subtotal</i>	4	4	—

Componentes de formação	Disciplinas	Carga horária semanal (x 90 minutos)		
		6.º/10.º ano	7.º/11.º ano	8.º/12.º ano
Técnico-Artística	Técnica de Dança Clássica	5	5	5
	Técnica de Dança Moderna	5	5	5
	Repertório da Dança Clássica	1	1	-
	Repertório da Dança Moderna	1	1	-
	Variações do Repertório de Dança Clássica	1	1	2
	Variações do Repertório de Dança Moderna	1	1	2
	Dança de Carácter	1	1	1
	Tai-Chi	1	1	-
	Oficina Coreográfica (*)	2	2	5
	<i>Subtotal</i>	18	18	20
<i>Total (formação específica+formação técnico-artística)</i>		22	22	20

(*) Inclui as disciplinas de Alinhamento Estrutural/Composição, Música, Expressão Dramática, Make-Up, Figurinos para Dança, Luzes e Noções de Produção. No 8.º/12.º ano, os alunos desenvolvem um projecto coreográfico individual ao longo do ano lectivo.

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, INOVAÇÃO E ENSINO SUPERIOR

Portaria n.º 46/2005

de 18 de Janeiro

A requerimento da Cooperativa de Ensino Superior de Serviço Social, C. R. L., entidade instituidora do Instituto Superior de Serviço Social do Porto, reconhecido, ao abrigo do disposto no Estatuto do Ensino Superior Particular e Cooperativo (Decreto-Lei n.º 271/89, de 19 de Agosto), pela Portaria n.º 796/89, de 9 de Setembro;

Considerando o disposto na Portaria n.º 420/2004, de 22 de Abril;

Tendo em vista o disposto no artigo 67.º do Estatuto do Ensino Superior Particular e Cooperativo (aprovado pelo Decreto-Lei n.º 16/94, de 22 de Janeiro, alterado, por ratificação, pela Lei n.º 37/94, de 11 de Novembro, e pelo Decreto-Lei n.º 94/99, de 23 de Março);

Ao abrigo do disposto no artigo 64.º do referido Estatuto:

Manda o Governo, pela Ministra da Ciência, Inovação e Ensino Superior, o seguinte:

1.º

Alteração do plano de estudos

O anexo da Portaria n.º 420/2004, de 22 de Abril, que regulou o curso de licenciatura em Serviço Social ministrado pelo Instituto Superior de Serviço Social do Porto, passa a ter a redacção constante do anexo da presente portaria.

2.º

Aplicação

O disposto na presente portaria aplica-se a partir do ano lectivo de 2003-2004, inclusive.

A Ministra da Ciência, Inovação e Ensino Superior, *Maria da Graça Martins da Silva Carvalho*, em 27 de Dezembro de 2004.

ANEXO

(Portaria n.º 420/2004, de 22 de Abril — alteração)

Instituto Superior de Serviço Social do Porto

Licenciatura em Serviço Social

Grau de licenciado

QUADRO N.º 1

1.º ano

Unidades curriculares	Tipo	Escolaridade (em horas semanais)				Observações
		Aulas teóricas	Aulas teórico-práticas	Aulas práticas	Seminários e estágios	
Fenómenos Sociais I	Anual	3				
Psicologia do Desenvolvimento	Anual	3				
Introdução à Economia	Anual	3				
Seminário de Estudo das Práticas de Serviço Social	Anual	2		6		
História Económica e Social	1.º semestre	4,5				
Técnicas Activas de Grupo I	1.º semestre		3			
Introdução ao Direito	1.º semestre	3				
História do Serviço Social	2.º semestre	3				
Teorias Sociológicas I	2.º semestre	4,5				
Estatística Descritiva	2.º semestre		3			

Anexo II

Quadros de caracterização da Instituição – ADCS

1 - População Escolar da ADCS no ano lectivo 2012/13

2 - Curso de Formação de Bailarinos da ADCS

3 - Recursos Humanos - Ano lectivo 2012/13

4 - Recursos Físicos

1 - População Escolar da ADCS no ano lectivo 2012/13

QUADRO 1: Numero de turmas, alunos idades, nas classes de iniciação ao movimento

<i>Iniciação ao Movimento</i>	<i>Ano</i>	<i>Turma</i>	<i>Idades</i>	<i>N.º Raparigas</i>	<i>N.º Rapazes</i>	<i>Total Alunos</i>
Pré Primária	-	Infantil	3-5	8	0	8
1º Ciclo	1º - 2º	Fundamentos 1	5-6	13	0	13
1º Ciclo	1º - 3º	Fundamentos 2	6-8	8	1	9
1º Ciclo	2º - 4º	Pré-Elementar	7-10	3	9	12
<i>Total alunos Iniciação ao Movimento</i>						32

2 - Curso de Formação de Bailarinos da ADCS:

QUADRO 2. Numero de turmas, alunos e idades, no Ensino Básico do Curso de Formação de Bailarinos

<i>Ensino Básico</i>	<i>Ano</i>	<i>Turma</i>	<i>Idades</i>	<i>N.º Raparigas</i>	<i>N.º Rapazes</i>	<i>Total Alunos</i>
2º Ciclo	1º/ 5º	Elementar 1	10-12	3	1	4
2º Ciclo	2º/ 6º	Elementar 2	11-15	4	5	9
3º Ciclo	3º/ 7º	Intermédio 1	12	5	0	5
3º Ciclo	4º/ 8º	Intermédio 2	13-14	4	0	4
3º Ciclo	5º/ 9º	Intermédio 3	14-15	6	0	6
<i>Total alunos Ensino Básico</i>						28

QUADRO 3. Numero de turmas, alunos e idades, no Ensino Secundário do Curso de Formação de Bailarinos

<i>Ensino Secundário</i>	<i>Ano</i>	<i>Turma</i>	<i>Idades</i>	<i>N.º Raparigas</i>	<i>N.º Rapazes</i>	<i>Total Alunos</i>
Secundário	6º/ 10º	Avançado 1	15-16	5	0	5
Secundário	7º/ 11º	Avançado 2	16-17	4	0	4
Secundário	8º/ 12º	8º Ano	17-20	8	1	9
<i>Total alunos Ensino Secundário</i>						18
<i>Total de alunos na ADCS no ano lectivo 2012/13</i>						71

3 - Recursos Humanos - Ano lectivo 2012/13

QUADRO 3. Distribuição e numero total de funcionários/colaboradores na ADCS

<i>Funções</i>	<i>Nº Total de pessoas</i>
Direcção Pedagógica e Colegial	3
Docentes	20
Chefe de Serviços Administrativos	1
Acompanhadores Musicais	1
Auxiliares de Acção Educativa	2
Empresa de limpeza	1
*Osteopata	1
*Contabilidade	1
*Apoio jurídico	1
Numero Total de Colaboradores	32

*Colaboração externa.

4 - Recursos Físicos

QUADRO 4. Descrição do espaço físico das instalações da ADCS

<i>Distribuição Espacial</i>	<i>Nº Total</i>
Recepção	1
Secretaria	1
Sala de direcção	1
Sala de Professores	1
Camarim das raparigas	1
Camarim dos rapazes	1
WC – Pessoal docente e não Docente	1
WC com balneário para as raparigas	1
WC com balneário para rapazes	1
Estúdios	3

Anexo III

Regulamento 8º Ano – Estágio da ADCS

Ano Lectivo 2012/13



8ºAno-ESTÁGIO

Exame de Performance (Portaria 45/2005, de 18 de Janeiro)

Regulamento

A regulamentação para o regime de frequência e de avaliação e de avaliação de conhecimentos do 8º Ano de Curso de Formação de bailarinos da Academia de dança contemporânea de Setúbal é a seguinte:

O **Exame de Performance** é público e é constituído por três provas em ritmo e local de espectáculo.

Estas provas recaem sobre a execução de duas Variações ou de um Pas de Deux, com solo e coda, do Reportório de Dança Clássica (anexo 1), duas Variações de Técnica de Dança Moderna (ligadas à aplicação da técnica de Graham) (anexo 2) e de um projecto coreográfico concebido e apresentado pelo candidato/candidato com a participação de alunos da escola ou de bailarinos profissionais e que se rege por regulamento próprio (anexo 3).

Considerando que:

1 - Não haverá melhor forma para testar um aluno finalista, para a carreira profissional, do que a prática que uma Companhia Profissional proporciona.

2 - A Escola deve manter uma relação estreita com o meio profissional.

O 8º Ano pode ser feito integralmente na Escola ou parcialmente em estágio numa Companhia Profissional.

1 - Na Escola - cumprindo integralmente o currículo constante no Plano de Estudos e através de:

- Frequência de Workshops e seminários.

- Integração obrigatória na Pequena Companhia.



2 - No meio profissional

a) Em estágio numa companhia profissional em Portugal

O aluno em estágio numa companhia em Portugal, virá, sempre que possível, à escola fazer aulas na técnica que lhe não é ministrada nessa companhia e aulas das disciplinas de Oficina Coreográfica e deverá apresentar-se a testes trimestrais. A ADC aceita as classificações dadas pela companhia, referentes à técnica aí ministrada. O mesmo se aplica no caso de Variações do Repertório de Dança Clássica e/ou Variações do Repertório de Dança Moderna.

b) Em estágio numa companhia residente no estrangeiro.

A estes alunos aplicar-se-á o previsto na alínea imediatamente acima no que se refere a testes trimestrais.

Se a distancia, a dinâmica da companhia ou as condições financeiras envolvidas o não permitirem, o aluno apresentar-se-á na ADC com a antecedência **mínima** de duas semanas anteriores à data do seu **Exame de Performance** a fim de esta aferir a capacidade para exame ou propor ao candidato uma 2ª época. Remete-se para protocolo, caso a caso, o acompanhamento que até essa data a competente Direção Artística lhe possa proporcionar para a realização das 3 provas que constituem este exame.



Anexo 1

Exame Performance – 1ª Época

Regulamento

CLÁSSICO

1 - A **variação base** a ser apresentada por todos os candidatos/candidatas é escolhida no final do 1º período pelo corpo docente da especialidade entre as seguintes:

RAPARIGAS:

- Paquita (Variações 3º Acto)

Coreografia: Seg. Petipa

Música: Minkus

- Corsário

Coreografia: Seg. Petipa

Música: Minkus e A. Adam

- D. Quixote (Variações 2º e 3º Acto)

Coreografia: Seg. Petipa

Música: Minkus

- La Fille Mal Gardé

Coreografia: L. Ivanov

Música: Gertel

- D. Quixote – “O Sonho” (Variação 2º Acto)

Coreografia: Seg. Petipa

Música: Minkus



RAPAZES:

- Quebra-nozes (Variação 2º Acto)

Coreografia: Seg. Petipa

Música: Tchaikovsky

- Bela Adormecida - "Príncipe Encantado" (Variação 3º Acto)

Coreografia: Seg. Petipa

Música: Tchaikovsky

- Corsário

Coreografia: Seg. Petipa

Música: Minkus

2 - A variação será, após ouvir o aconselhamento do professor da matéria, escolhida responsabilmente pelo candidato/candidata entre as mesmas variações.

Notas Gerais:

1 - Até à semana antes do exame a ADC reserva-se o direito de não aceitar as candidaturas a exame se houver falhas graves às normas estabelecidas, razões de estética inerentes à profissão ou nível técnico

não apurado, salvaguardadas, obviamente, situações de lesão, acidente ou de doença prolongada por parte do candidato/candidata. A Academia, nestes casos, dando um tempo de recuperação e de treino, poderá encarar a possibilidade de realização desse exame nesse ano lectivo (2ª chamada) ou no subsequente em data anterior à época normal de exames (final do 3º período).

2 - O calendário inerente a uma 2ª chamada será elaborado e afixado oportunamente.

O(a) Candidato(a)

O(a) Coordenador(a)



Anexo 2
Exame de Performance - 1^a Época
Regulamento

MODERNO

1 - A **variação base** a ser apresentada por todas os candidatos é o solo **Picasso/klée** do bailado **Dances for Louis** de **Karen Bell Kanner**.

2 - A variação será escolhida pelo candidato/candidata entre os seguintes solos:

- **Solo**

Coreografia: António Rodrigues

Música: P. Hindmith

- **Um sorriso? Amanhã! (Solo)**

Coreografia: Maria João Pires

Música: Mark Knopfler

- **Mecânica (Solo)**

Coreografia: Gagik Ismailian

Música: Leitmotiv

- **Metamorfoses**

Coreografia: Patrícia Henriques

Música: Barbatuques



- **Danças para uma guitarra (Solo)**

Coreografia: Vasco Wallenkamp

Música: Carlos Paredes

- **Global@adlibtrio.io**

Coreografia: Iolanda Rodrigues

Música: Adlibtrio

- **The Insider**

Coreografia: Patrícia Henriques

Música: Colagem musical "Insider" (Banda sonora do filme) / Brian Eno

- **Communicare**

Coreografia: Marina Sacramento

Música: Danilo Rodrigues

- **The rise from the emptiness**

Coreografia: Iolanda Rodrigues

Música: Danilo Rodrigues

- **Transparências**

Coreografia: Maria João Pires

Música: Bach



- Arabesco

Coreografia: Vasco Wallenkamp

Música: Debussy

Notas Gerais:

1 - Até à semana antes do exame a ADC reserva-se o direito de não aceitar as candidaturas a exame se houver falhas graves às normas estabelecidas, razões de estética inerentes à profissão ou nível técnico não apurado, salvaguardadas, obviamente, situações de lesão, acidente ou de doença prolongada por parte do candidato/candidata. A academia, nestes casos, dando um tempo de recuperação e de treino, poderá encarar a possibilidade de realização desse exame nesse ano lectivo (2ª chamada) ou no subsequente em data anterior à época normal de exames (final do 3º período).

2 - O calendário inerente a uma 2ª chamada será elaborada e afixado oportunamente.

O(a) Candidato(a)

O(a) Coordenador(a)



Anexo 3

Exame de Performance - 1ª Época

Oficina Coreográfica - Projecto

Regulamento

COMPOSIÇÃO: Os trabalhos deverão ser apresentados de uma forma clara e por escrito, por todos os candidatos/candidatas e de acordo com as seguintes normas:

DESTAQUES PARA:

1 - Tema

2 - Música e duração (mínimo +/- 5"/ máximo +/- 20")

3- Linguagem (técnica ou técnicas usadas)

4 - Estrutura (relação solo(s) conjunto(s))

5 - Elementos Cénicos e Guarda-roupa (o da Pequena Companhia poderá ser facilitado)

6 - Intérprete (quantos e quem, mínimo 2 pessoas)

7- Frase que descreve o bailado (opcional)

a) Até ___/ ___/ ___ os projectos deverão ter assumido, na sua estrutura, a forma quase definitiva - visionamento em ___/ ___/ ___ (pelo menos 1º solo e aproximadamente 2º conjunto).

b) Até _____ dia ___/ ___/ ___ deverão estar suficientemente adiantados na prática para poderem ser vistos e corrigidos (marcação de sessões com direcção de ensaios).

c) Até _____ dia ___/ ___/ ___ deverá ter sido entregue à ADC um CD de ensaio. A ADC poderá, atempadamente, com o(a) candidato (a) tomar conta da gravação final.

d) Todas as coreografias deverão estar quase finalizadas até ao dia ___/ ___/ ___, bem como um CD com a versão definitiva entregue ao coordenador de estágio.



e) Os estúdios, sempre que livres, poderão ser utilizados mediante comunicação à Chefe de Serviços Administrativos da ADC.

Notas Gerais:

1- Até à semana antes do exame a ADC reserva-se o direito de não aceitar as candidaturas a exame se houver falhas graves às normas estabelecidas, razões de estética inerentes à profissão ou nível técnico não apurado, salvaguardadas, obviamente, situações de lesão, acidente ou de doença prolongada do candidato/candidata. A Academia, nestes casos, dando um tempo de recuperação e de treino, poderá encarar a possibilidade de realização desse exame nesse ano lectivo (2º chamada) ou no subsequente em data anterior à época normal de exames (final do 3º período).

Nestes casos a Academia obriga-se a dar conhecimento à DRELVT

2- Qualquer das coreografias apresentadas pelos candidatos poderá ser lançada no repertório da Pequena Companhia, reservando-se sempre, para os próprios, o direito de autoria.

3- O calendário inerente a uma 2ª chamada será elaborado e afixado oportunamente.

O(a) Candidato(a)

O(a) Coordenador(a)

Anexo IV

Planeamento do estágio

Planeamento e calendarização prevista para o estágio:

Actividades	Data	Hora	Turma	Disciplina	Nº de horas
Observação estruturada	1ª - 16 de Nov.12 (6ªf) 2ª - 19 de Nov.12 (2ªf) 3ª - 20 de Nov.12 (3ªf) 4ª - 23 de Nov.12 (6ªf) 5ª - 26 de Nov.12 (2ªf) 6ª - 27 de Nov.12 (3ªf)	- 11h10/12h40 - 11h00/12h30 - 11h30/13h00 - 11h10/12h 40 - 11h00/12h30 - 11h30/13h	8º Ano	Técnica de Dança Moderna	9h00
Participação Acompanhada	1ª - 03 de Dez.12 (2ªf) 2ª - 04 de Dez.12 (3ªf) 3ª - 07 de Dez.12 (6ªf) 4ª - 10 de Dez.12 (2ªf) 5ª - 11 de Dez.12 (3ªf) 6ª - 04 de Jan.13 (6ªf)	- 11h00/12h30 - 11h30/13h - 11h10/12h40 - 11h00/12h30 - 11h30/13h - 11h10/12h40	8º Ano	Técnica de dança Moderna	9h00
Leccionação	1ª - 08 de Jan. 13 (3ªf) 2ª - 15 de Jan.13 (3ªf) 3ª - 16 de Jan.13 (4ªf) 4ª - 22 de Jan.13 (3ªf) 5ª - 23 de Jan.13 (4ªf) 6ª - 29 de Jan.13 (3ªf) 7ª - 30 de Jan.13 (4ªf) 8ª - 05 de Fev.13 (3ªf) 9ª - 06 de Fev.13 (4ªf) 10ª -19 de Fev.13 (3ªf) 11ª -20 de Fev.13 (4ªf) 12ª -26 de Fev.13 (3ªf) 13ª -27 de Fev.13 (4ªf) 14ª -05 de Mar.13 (3ªf) 15ª -06 de Mar.13 (4ªf) 16ª -02 de Abr.13 (3ªf) 17ª -03 de Abr.13 (4ªf) 18ª -09 de Abr.13 (3ªf) 19ª -10 de Abr.13 (4ªf) 20ª -16 de Abr.13 (3ªf) 21ª -17 de Abr.13 (4ªf) 22ª -23 de Abr.13 (3ªf) 23ª -24 de Abr.13 (4ªf) 24ª -30 de Abr.13 (3ªf) 25ª -01 de Mai.13 (4ªf) 26ª -07 de Mai.13 (3ªf) 27ª -08 de Mai.13 (4ªf)	- 11h30/13h - 11h30/13h - 14h30/16h - 11h30/13h - 14h30/16h - 11h30/13h - 14h30/16h - 11h30/13h - 14h30/16h - 11h30/13h - 14h30/16h - 11h30/13h - 14h30/16h - 11h30/13h - 14h30/16h - 11h30/13h - 14h30/16h - 11h30/13h - 14h30/16h - 11h30/13h - 14h30/16h - 11h30/13h - 14h30/16h - 11h30/13h - 14h30/16h - 11h30/13h - 14h30/16h - 11h30/13h - 14h30/16h	8º Ano	Técnica de dança Moderna	40h30
Colaboração em outras actividades Pedagógicas, realizadas na Escola Cooperante	Aula Pública Espectáculos de Pequena Companhia	22 de Junho 13 27 de Abril 13	8º Ano	Aula Pública e/ou Espectáculos de Pequena Companhia	4h

Anexo V

Grelhas de Observação do estágio

GRELHAS DE OBSERVAÇÃO

Aulas de Observação estruturada

Instituição acolhedora: Academia de Dança Contemporânea de Setúbal

Nome do Professor: Marina Sacramento

Disciplina: Técnica de Dança Moderna

Nível de Ensino: 8º ano

Faixa etária: 17 aos 20 anos

Data: 16 de Novembro 2012

Hora: 11h10 – 12h40

Estúdio: 1

Presenças: Todos os alunos presentes.

Aspectos Técnicos dos alunos:

Nome	Alinhamento				Coordenação				Flexibilidade				Controlo				Noção espacial				Compreensão e memorização dos exercícios			
	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F
A	X					X			X					X			X					X		
B	X				X				X				X				X				X			
C		X					X			X				X					X					X
D			X			X				X				X				X					X	
E		X					X			X				X				X					X	
F		X				X					X		X					X				X		
G		X				X					X		X					X				X		
H		X				X				X			X				X					X		
I		X				X					X		X					X				X		

Aspectos Artísticos dos alunos:

Nome	Musicalidade e respirações				Dinâmicas				Projeção e interpretação				Atitude/comportamento				Capacidade de trabalho e autonomia				Qualidade de movimento			
	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F
A		X					X				X			X					X				X	
B	X				X				X				X				X				X			
C			X				X			X				X					X				X	
D		X				X					X			X					X			X		
E		X				X				X				X					X				X	
F		X				X					X		X					X				X		
G		X				X					X			X				X				X		
H	X				X				X				X				X				X			
I		X				X				X			X					X				X		

Legenda:

E – Excelente

B – Bom

S – satisfaz

F - fraco

Prestação do Professor:

Cumprimento das actividades Lectivas	Sempre	Às vezes	Nunca	Não Observado
Cumpre o programa	X			
Desenvolve estratégias pedagógicas diferenciadas, aos alunos individualmente	X			
É preciso nas suas intervenções	X			
Utiliza a musicalidade como apoio para os objectivos da aula	X			
Utiliza a linguagem adequada para a faixa etária	X			
Exemplifica e demonstra os exercícios		X		
Existem momentos de análise e reflexão durante a aula		X		
Faculta aos alunos feedback das suas prestações	X			
Acompanha os alunos enquanto fazem os exercícios		X		
Faz relação da técnica com o Movimento	X			
Desenvolve o sentido estético e artístico do aluno		X		
Interacção professor – aluno	Sempre	Às vezes	Nunca	Não Observado
Apresenta regras e disciplina nas aulas	X			
Reconhece a diversidade e individualidade dos alunos	X			
Desenvolve a afectividade, o lado emocional e social dos alunos, proporcionando uma aprendizagem favorável	X			
É disponível para ouvir e apoiar os alunos	X			
Consegue gerir os comportamentos dos alunos	X			
Promove a autonomia dos alunos		X		
Promove a auto-estima nos alunos	X			

GRELHAS DE OBSERVAÇÃO

Aulas de observação estruturada

Instituição acolhedora: Academia de Dança Contemporânea de Setúbal

Nome do Professor: Marina Sacramento

Disciplina: Técnica de Dança Moderna

Nível de Ensino: 8º ano

Faixa etária: 17 aos 20 anos

Data: 23 de Novembro 2012

Hora: 11h10 – 12h40

Estúdio: 1

Presenças: 6 alunos presentes

Aspectos Técnicos dos alunos:

Nome	Alinhamento				Coordenação				Flexibilidade				Controlo				Noção espacial				Compreensão e memorização dos exercícios			
	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F
A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
C		X					X			X					X				X					X
D			X		X				X					X			X						X	
E		X				X			X					X			X						X	
F		X			X						X		X				X				X			
G		X			X						X		X				X				X			
H	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
I		X			X						X		X				X				-			

Aspectos Artísticos dos alunos:

Nome	Musicalidade e respirações				Dinâmicas				Projeção e interpretação				Atitude/ comportamento				Capacidade de trabalho e autonomia				Qualidade de movimento			
	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F	E	B	S	F
A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
B	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
C			X		X				X						X				X				X	
D		X			X					X					X			X			X			
E		X			X				X				X						X				X	
F		X			X					X		X						X			X			
G		X			X					X			X					X			X			
H	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
I	X				X				X				X				X				X			

Legenda:

E – Excelente

B – Bom

S – satisfaz

F - fraco

Prestação do Professor:

Cumprimento das actividades Lectivas	Sempre	Às vezes	Nunca	Não Observado
Cumpre o programa	X			
Desenvolve estratégias pedagógicas diferenciadas, aos alunos individualmente	X			
É preciso nas suas intervenções	X			
Utiliza a musicalidade como apoio para os objectivos da aula	X			
Utiliza a linguagem adequada para a faixa etária	X			
Exemplifica e demonstra os exercícios		X		
Existem momentos de análise e reflexão durante a aula				
Faculta aos alunos feedback das suas prestações	X			
Acompanha os alunos enquanto fazem os exercícios		X		
Faz relação da técnica com o movimento	X			
Desenvolve o sentido estético e artístico do aluno	X			
Interação professor – aluno	Sempre	Às vezes	Nunca	Não Observado
Apresenta regras e disciplina nas aulas	X			
Reconhece a diversidade e individualidade dos alunos	X			
Desenvolve a afectividade, o lado emocional e social dos alunos, proporcionando uma aprendizagem favorável	X			
É disponível para ouvir e apoiar os alunos	X			
Consegue gerir os comportamentos dos alunos	X			
Promove a autonomia dos alunos	X			
Promove a auto-estima nos alunos	X			

Anexo VI

Diários de bordo do estágio

DIÁRIO DE BORDO

Aula de Participação acompanhada

Instituição acolhedora: Academia de Dança Contemporânea de Setúbal

Nome do Professor: Marina Sacramento

Disciplina: Técnica de Dança Moderna

Nível de Ensino: 8º ano

Faixa etária: 17 aos 20 anos

Data: 03 de Dezembro 2012

Hora: 11h00 – 12h30

Estúdio: 1

Presenças: Todos os alunos presentes.

Descrição da actividade:

Sendo esta a primeira aula de participação acompanhada apliquei alguns dos conteúdos que havia pré definido para trabalhar durante o estágio.

Tendo em atenção que essa era a primeira aula do dia dos alunos, tornava-se necessário preparar os alunos para o seu dia de trabalho, que incluía uma aula de variações de repertório de dança moderna (o solo *Picasso/Klee*). Pareceu-me, por isso, correcto começar por pequenos exercícios de aquecimento que criassem disponibilidade física, emocional e psicológica, a partir da aplicação de princípios básicos inerentes a todas as formas de movimento, utilizando para isso imagens que os conduzissem ao objectivo pretendido.

Na desenvolver dos aquecimentos foram introduzidos exercícios de utilização do peso do próprio corpo, de utilização do movimento pendular, de alinhamento a partir da utilização da força de gravidade e do centro do corpo que estimulavam a concentração, a consciencialização do corpo e disponibilidade para o movimento, de uma forma criativa e dinâmica.

Depois de terminada a minha intervenção a aula prosseguiu na sua normalidade com o professor cooperante.

Observação da prestação dos alunos:

A aula de hoje, tem a particularidade de ter todos os alunos presentes, visto ser à segunda feira o dia, em que as alunas que estão a efectuar os seus estágios em companhias profissionais, virem ter as suas aulas na escola. O facto de estar o grupo completo, influencia positivamente na prestação geral da turma.

Os alunos mostraram-se curiosos e muito interessados no momento da minha intervenção, existindo assim, uma boa empatia entre professor e aluno. Seguiu-se com a intervenção do professor cooperante e a aula decorreu dentro da normalidade, sem nenhuma ocorrência que justifique registo.

Reflexão:

Esta foi a primeira aula de participação acompanhada, mas foi bastante positivo no sentido em que, após a aula, proporcionaram-se momentos de partilha de experiências, entre o estagiário e o professor cooperante o que ajudou a compreender melhor as necessidades da turma e de alguns alunos em particular. Considero este processo extremamente positivo e deveria ser possível fazer-se regularmente nas escolas de dança, entre professores da mesma técnica durante as aulas.

Anexo VII

Planos de aula do estágio

PLANIFICAÇÃO DA AULA

Aulas de leccionação autónoma

Instituição acolhedora: Academia de Dança Contemporânea de Setúbal

Disciplina: Técnica de Dança Moderna

Nível de Ensino: 8º ano

Faixa etária: 17 aos 20 anos

Data: 22 de Janeiro de 2013

Hora: 11h00 – 12h30

Estúdio: 1

Presenças: Todos os alunos presentes.

Aula para a 1ª parte da leccionação acompanhada

Objectivos

1. Trabalhar de técnica de dança moderna (Graham) - elementos técnicos que apoiem o trabalho desenvolvido na aula de Variações de Repertório de Dança Moderna.
2. Musicalidade
3. Dinâmicas
4. Trabalho do foco
5. Trabalho de transferência e utilização do peso

Estrutura

Chão:

- *Contraction e release com bounces*
- *Deep contraction com rollback*
- *Pés flectidos, com contraction, spiral e leg's extension*

- Pés cruzados, com *tilt, spiral, quarter turn on the hip, develope* com *spiral*
- Exercício de segundas com, *tilt*, passagem à frente, *spiral*, mudança para *arebesque* e idas para exercício de 4ª posições e rebolares e *fall*.

Exercícios de alongamentos, ligação para o trabalho de centro.

Centro:

- *Pliés* com *contraction, spiral* em todas as posições de pés.
- *Battement tendu* com *bruches*, preparação para voltas e voltas em *Spiral*.
- *Battement glisse* com *Spiral*.
- *Tombés* com espirais, *rond jambe* com espirais e transferências de peso, *fall* com volta.
- *Grand battment*, com mudanças de direção, *tilt* e transferências de peso.

Diagonais:

- Preparação para saltos e pequenos saltos
- *Triplets* simples, com *Spiral* e com *turn*
- Sequência com *triplet's*, saltos em *attitude spiral, contraction* e *turn in the air*.

Retorno à calma:

- Alongamentos em pé e no chão

Escola Superior de Dança – IPL
Mestrado em Ensino de Dança – Ano Lectivo 2012/13
Escola Superior de dança – IPL
Mestrado em Ensino de Dança – Ano Lectivo 2012/13
Mestranda: Iolanda Rodrigues

PLANIFICAÇÃO DA AULA

Aulas de leccionação autónoma

Instituição acolhedora: Academia de Dança Contemporânea de Setúbal

Disciplina: Técnica de Dança Moderna

Nível de Ensino: 8º ano

Faixa etária: 17 aos 20 anos

Data: 02 de Abril de 2013

Hora: 11h30 – 13h00

Estúdio: 1

Presenças: Seis alunos presentes.

Aula para a 2ª parte da leccionação autónoma

Objectivos

1. Trabalhar a partir dos princípios básicos da técnica Graham, numa abordagem diversificada.
2. Musicalidade
3. Dinâmicas
4. Trabalho do foco
5. Trabalho de transferência e utilização do peso
6. Mudanças de direcção e planos
7. Qualidade de movimento

Estrutura

Chão:

Sequência de exercícios com a aplicação dos princípios de alinhamento estrutural, aquecimentos a partir do centro do corpo.

Centro:

- Sequência aquecimentos trabalhando as diferentes partes do corpo isoladamente: cabeça, costas, braços e pernas.
- Balanço de braços utilizando o peso do corpo, com transferência de peso, ida para o chão para balanço de pernas.
- *Pliés* com *contraction*, *spiral* e *curve*.
- *Battement tendu* com *bruches*, preparação para voltas e voltas em *Spiral*.
- Sequência *de rond jambe* com espirais com mudanças de direção (à volta da sala) e transferências de peso.
- *Swing legs* com transferência de peso e mudanças de direção, com *grand battement*
- Preparação para saltos e pequenos saltos.

Diagonais

- *Runs*
- *Piqué* com *spiral*
- *Turns in the air*, para reboles e voltas *arabesque* por *piqué*

Retorno à calma

- Alongamentos em pé e no chão, fazendo ligação com o trabalho de chão do início da aula.

Anexo VIII

**Questionários feitos aos alunos na fase inicial do
estágio**

1

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

Na minha opinião a técnica é algo muito importante, pois para um bailarino a técnica é um aspecto para “domar” o seu instrumento de trabalho que é o corpo. É claro que um bailarino não é só feito de técnica mas é a base para que seja um bom profissional.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

Um bailarino contemporâneo tem mais amplitude quer mental ou física, vivacidade e liberdade no seu trabalho do que um bailarino classico pois o classico é mais técnico e o contemporânea é extremamente livre.

3 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

As minhas perspectivas para o futuro nesta carreira nunca foi um abrangente mas gostava muito de dançar e mais tarde ser professora.

4 – Qual a sua expectativa do trabalho que se irá desenvolver ao longo do estágio?

Acho que ao longo do estágio vou aprender e enriquecer o meu vocabulário com algumas dicas e exercícios.

5 – O que é que sente falta na sua formação?

Sinto que nos anos anteriores a técnica de dança clássica era pouco exigente mas espero que este ano com novos professores este aspecto mude porque esta técnica é muito importante.

2

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

Na minha opinião a técnica tem uma grande importância na formação de um bailarino, é uma base que nos leva a um processo muito mais rico.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

Descrevo com apenas uma palavra. Livre.

3 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

Perspectivas profissionais tenho muitas, tais como procurar noutros países várias companhias de dança em que tenho maior interesse e onde penso encaixar-me.

4 – Qual a sua expectativa do trabalho que se irá desenvolver ao longo do estágio?

Espero que seja interessante e motivadora. Não tenho grandes expectativas prefiro surpreender-me .

5 – O que é que sente falta na sua formação?

A meu ver, sinto que temos oportunidade de usufruir de tudo um pouco, pois, temos muitas disciplinas na academia que nos permitem ter uma ótima formação.

3

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

A técnica é o factor essencial para assim cada estudante de dança evoluir.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

O bailarino contemporâneo procura aprender várias técnicas de dança para diversificar o seu estilo próprio. É versátil e dança com alma.

3 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

Tenho como objectivo trabalhar em companhias de dança qualificadas e trabalhar com coreógrafos que me ajudem a crescer e evoluir.

4 – Qual a sua expectativa do trabalho que se irá desenvolver ao longo do estágio?

Espero que me ajude a superar as minhas dificuldades, fortalecendo a minha técnica e espírito artístico.

5 – O que é que sente falta na sua formação?

Sinto que preciso de arriscar e ter menos receio de errar.

4

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

A técnica é um elemento essencial para a formação de um bailarino porque a técnica dá-nos noção e conhecimento da forma como devemos e/ou podemos executar certos movimentos.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

Para mim um bailarino contemporâneo é alguém que demonstra versatilidade e diversidade nos movimentos que executa, podendo por sua vez ser um sujeito que tenha “conhecimento” físico de várias técnicas de dança (hip hop, contemporâneo, sapateado, clássico etc...).

3 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

Uma das minhas perspectivas para o meu futuro seria: ter a possibilidade de trabalhar em pelo menos duas companhias estrangeiras de dança contemporânea. Também gostaria de tirar a licenciatura em dança para se um dia mais tarde quisesse lecionar pudesse fazê-lo.

4 – Qual a sua expectativa do trabalho que se irá desenvolver ao longo do estágio?

Penso que nos irá ajudar enquanto alunos de dança.

5 – O que é que sente falta na sua formação?

O que sinto mais falta na minha formação enquanto bailarino/a é o controlo da força física enquanto executo algum movimento. A maioria da força, que utilizo para executar muitos dos movimentos realizados em aula, é desnecessária.

5

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

Na minha opinião a técnica é algo bastante importante, não é apenas isso que importa mas tem um aspeto relevante ao observar um bailarino em palco.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

Um bailarino contemporâneo consegue transportar a sua técnica para o seu movimento, pensando sempre naquilo que está a sentir, é também um bailarino que não é limitado às indicações que lhe dão.

3 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

Neste momento penso que não tenho grandes perspectivas, vou fazer audições para ver o que acontece.

4 – Qual a sua expectativa do trabalho que se irá desenvolver ao longo do estágio?

Penso que irá ser um trabalho interessante e que irá enriquecer-nos a variados níveis, iremos fazer exercícios como nunca os fizemos, por isso irá ser bastante positivo para a nossa formação como bailarinos.

5 – O que é que sente falta na sua formação?

Sinto falta de exigência a parte da técnica de dança clássica e variações, apesar de existir penso que a escola é capaz de fazer melhor.

6

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

A técnica é uma coisa muito para um bailarino.
A técnica é importante para sabermos demonstrar o que for pedido em relação ao que é pedido.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

É um bailarino diferente que faz a junção de todos os tipos de dança.

3 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

As minhas perspectivas para o futuro não são ficar por aqui. Pretendo fazer audições no mundo inteiro, e dançar muito. Conhecer vários tipos de dança, e depois, licenciar-me na área da dança.

4 – Qual a sua expectativa do trabalho que se irá desenvolver ao longo do estágio?

Adquirir novas capacidades que tenham a ver com a dança.

5 – O que é que sente falta na sua formação?

A academia é um sítio muito limitado, mas muito bom para se ter uma boa formação. Preciso de conhecer coisas novas e países novos.

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

A técnica tem uma grande influência na formação de um bailarino.
A técnica é importante para sabermos como fazer uma boa execução durante os exercícios sem criarmos lesões desnecessárias.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

A dança contemporânea surgiu como forma de rompimento com a cultura clássica, por isso, podemos dizer que o bailarino contemporâneo é o oposto do bailarino de clássico. Por exemplo, no bailarino contemporâneo a dança é mais livre, não existe tanta tensão nos músculos e o tronco é mais livre a dançar.

3 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

As minhas perspectivas para o futuro não ficam por aqui, em Portugal. Pretendo fazer audições no estrangeiro, e depois, licenciar-me na área da dança.

4 – Qual a sua expectativa do trabalho que se irá desenvolver ao longo do estágio?

Adquirir novas linguagens de dança, poder sair um pouco da rotina das aulas de técnica de dança moderna Graham.

5 – O que é que sente falta na sua formação?

Sinto falta de experiência fora da escola. A academia é um sitio muito restrito onde apenas existem os alunos da escola, e o que eu acho que nos falta é ir a novos sítios conhecer outros estudantes da dança e partilhar experiências.

8

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

É de facto uma ferramenta que permite ao bailarino uma maior competência artística

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

Bailarino versátil que é capaz de ultrapassar a técnica e sentir sensações e transmitir emoções reais.

3 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

A minha perspectiva será entrar no mercado de trabalho, porém se não existirem saídas profissionais vou continuar os estudos na área da dança de forma a explorar outras vertentes.

4 – Qual a sua expectativa do trabalho que se irá desenvolver ao longo do estágio

Ter aulas com um ambiente de cooperação a tentativa de perceber as nossas falhas técnicas, desenvolvendo uma vertente mais contemporânea

5 – O que é que sente falta na sua formação?

Aulas para além de técnicas (Graham).

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

A técnica na formação de um bailarino é importante para um conhecimento metodológico da técnica em questão (Técnica de Dança Clássica, Técnica de Dança Moderna e Técnica de Dança Contemporânea), o que nos leva enquanto bailarinos a saber como trabalhar o nosso corpo e a corresponder ao que é pedido nas aulas. Este conhecimento de saber como os movimentos se executam (onde iniciam, por onde passam) pode evitar lesões.

O aperfeiçoamento das técnicas de dança melhora a performance artística.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

O bailarino contemporâneo tem uma bagagem variada de técnicas e de experiências. Isto é, a dança contemporânea abrange vários estilos de movimento e correntes artísticas que foi buscar a todas as técnicas de dança existentes.

Por experiências entendo que, por haver menos restrições a todos os níveis, comparando ao bailarino clássico, o bailarino contemporâneo tem a possibilidade de dançar com todo o tipo de música, ambientes, vestuário, elementos cénicos, etc...

3 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

Depois de acabado o meu curso profissional, enquanto bailarina pretendo entrar no mercado de trabalho. Ambiciono trabalhar em companhias em que possa aprender tudo o que me podem ensinar. Fazendo assim, uma carreira repleta de experiências e conhecimento/controlo do instrumento de trabalho – o corpo.

4 – Qual a sua expectativa do trabalho que se irá desenvolver ao longo do estágio?

Idealizo que o trabalho desenvolvido ao longo deste estágio passará por pesquisa de movimento e troca sensações de ambas as partes (alunos e professor estagiário).

5 – O que é que sente falta na sua formação?

Sinto falta de motivação ao estudo de História da Dança e incentivo à procura de informação na área da dança. Estar em constante actualização dos acontecimentos na Dança, de novas técnicas que surgem; dos grandes nomes na Dança, bailarinos e coreógrafos; espectáculos que acontecem; acontecimentos inovadores; etc...

Anexo IX

**Questionários feitos aos alunos na fase final do
estágio**

1

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

A técnica ajuda muito na formação de um bailarino a nível físico e mental porque a técnica ajuda a perceber como o nosso corpo funciona dançando, um bailarino ao ser rico em técnica torna-se muito bom e em palco vê-se a diferença.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

Um bailarino contemporâneo é vivo a nível de alma, sente o que dança é mais livre do que um bailarino classico.

3 – Qual a importância das ferramentas novas que lhe foram fornecidas durante o período de estágio, para a sua formação?

Acho que o período de estágio foi muito produtivo e enriquecedor muito a nível físico, claro, mas também a nível psicológico também ajudou muito.

4 – O que o motiva neste momento a ser bailarino?

Agora motiva-me tudo o que fiz para trás e o que aprendi e acho que tudo isso é uma mais valia para mim enquanto profissional e em termos pessoais, valeu tudo a pena e vai valer mais quando estiver a trabalhar como bailarina ou professora.

5 – Para si é ou não importante o bailarino ter um espirito criativo e empreendedor? Porquê?

Sim, claro. É importante porque um bom bailarino tem de ser também um bom espectador e para isso o espirito criativo tem de estar horizontalmente infinito para que possa ser um bom profissional bailarino, critico ou coreografo.

6 – O que é que sente que falta na sua formação? Porquê?

O que sentia falta no início do ano já não sinto, a vinda de novos professores de clássico mudou muito e melhoramos significativamente. Posto isto acho que a Academia deu-me tudo o que podia e não podia por isso agora já não sinto falta de nada na minha formação.

7 – Para além da sua formação de bailarino, qual a importância deste curso na sua formação pessoal?

Este curso na minha formação pessoal tem um grande carga sentimental pois desde pequena era o que queria fazer e a Academia abriu-me as portas e lá passei muitas coisas (boas e más) e isso fez-me crescer muito.

8 – O que desejaria para o seu futuro profissional?

Desejaria ter trabalho como bailarina e mais tarde trabalhar como professora.

9 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

Vou para a Escola Superior de Dança tirar a licenciatura, vou fazendo ao mesmo tempo trabalhos e espero conseguir trabalho como bailarina e mais tarde professora.

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

A técnica é importante porque permite o aspirante a bailarino a ter um maior autodomínio. Para além disso, é fundamental para evoluir e crescer fazendo com que haja uma completa noção corporal e assim ter uma atitude segura em palco.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

Contemporâneo é tudo o que é dos tempos de hoje. Hoje em dia existem imensos estilos e técnicas associadas à dança, sendo assim um bailarino contemporâneo é aquele que procura ser influenciado por todos eles, mostrando versatilidade no seu movimento e colocando alma naquilo que executa.

3 – Qual a importância das ferramentas novas que lhe foram fornecidas durante o período de estágio do professor, para a sua formação?

Todas as ferramentas foram sábios conselhos, importantes para evoluir e crescer enquanto bailarinos e pessoas. São dicas de um professor que está a observar o nosso trabalho e visa o nosso sucesso profissional.

4 – O que o motiva neste momento a ser bailarino?

A perfeição é algo que não existe, mas que todos os seres humanos tentam alcançar. Na dança é assim também, o bailarino está constantemente à procura desta qualidade, quebra barreiras, desafia-se e esforça-se tentando ser cada vez melhor. Dai a minha motivação de progredir divertindo-me nesse processo.

5 – Para si é ou não importante o bailarino ter um espírito criativo e empreendedor? Porquê?

Para mim o bailarino tem de ser muito mais do que alguém que executa passos. É uma pessoa culta, criativa e activa assim a sua performance tem conteúdo. A relação bailarino/coreografo cada vez mais é alimentada pela criatividade e estimulação que é transmitida por ambas as partes, daí ser fundamental o espírito empreendedor e avivo do bailarino.

6 – O que é que sentiu que falta na tua formação? Porquê?

Sinto que me falta ser mais espontânea e libertar mais a minha criatividade coreográfica.

7 – Para além da formação de bailarino, qual a importância deste curso na sua formação pessoal?

O curso de formação profissional de bailarino para além de me ensinar tudo aquilo que sei sobre dança ajudou-me a ser persistente, lutadora e a esforçar-me arduamente para atingir os meus objectivos, sendo sempre uma pessoa humilde e honesta.

8 – O que desejaria para o seu futuro profissional?

Desejo transferir todas as aprendizagens que aprendi para obter uma carreira com sucesso, trabalhando em companhias conceituadas e brilhando nos maiores palcos, incluindo o da vida.

9 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

Pretendo começar a trabalhar numa companhia brevemente, sem esquecer que mais tarde tenho o objectivo de seguir a via académica enquanto professora, quem sabe da escola que me formou.

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

A técnica é bastante importante, para nós enquanto futuros bailarinos profissionais e estudantes de dança, porque ajuda-nos a termos um grande controlo do nosso corpo e a conhecermos como o nosso corpo e os movimentos que executamos funcionam.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

Um bailarino contemporâneo é alguém que demonstra versatilidade nos movimentos que executa e também conhecimento de várias técnicas e géneros de dança (como por exemplo: hip hop, clássico, salva, contemporâneo, sapateado, entre outras.)

3 – Qual a importância das ferramentas novas que lhe foram fornecidas durante o período de estágio do professor, para a sua formação?

Foram bastantes importantes porque quando aplicamos no nosso trabalho não só amadurecemos como também teremos uma ferramenta importante para utilizarmos sempre enquanto futuros bailarinos profissionais.

4 – O que o motiva neste momento a ser bailarino?

O que me motiva neste momento a ser bailarino é o facto de ter muito ainda a melhorar e também o facto de saber que ainda tenho a possibilidade de o fazer.

5 – Para si é ou não importante o bailarino ter um espírito criativo e empreendedor? Porquê?

Sim, acho importante porque, no meu ponto de vista, o espírito criativo e empreendedor são dois dos elementos fundamentais para que um bailarino possa ser alguém completo enquanto profissional de dança.

6 – O que é que sentiu que falta na sua formação? Porquê?

O que acho que falta na minha formação é o controlo da força, porque a quantidade de força que utilizo para executar certos movimentos chega a ser exagerada. Essa força acaba por tanto por prejudicar-me podendo até não chegar a executar o movimento corretamente.

7 – Para além da formação de bailarino, qual a importância deste curso na sua formação pessoal?

Enquanto formação pessoal, este curso faz-nos evoluir bastante não só como estudantes de dança como também pessoas humanas que somos.

8 – O que desejaria para o seu futuro profissional?

Desejaria poder trabalhar em várias companhias de dança contemporânea e também tirar o curso superior para um dia poder lecionar/ensinar, mas de preferência no estrangeiro.

9 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

As minhas perspetivas futuras são trabalhar e/ou estagiar (caso esteja numa escola superior) numa companhia de contemporâneo e mais tarde arranjar trabalho fixo no mundo da dança (como bailarina ou professora).

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

Na minha opinião a técnica na formação de um bailarino é a melhor base que se pode adquirir, é com ela que podemos descobrir que afinal o nosso corpo pode executar muitas mais coisas de diferentes formas e com diferentes sensações. Já banalizei a técnica, para mim não fazia menor sentido, para quê a técnica se posso dançar à mesma sem? Perguntava-me ... Depois, após ingressar na Academia apercebi-me que aprender a técnica foi o melhor que me podiam ter proporcionado, para a minha formação como bailarina.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

Descrevo apenas com uma palavra, Livre.

3 – Qual a importância das ferramentas novas que lhe foram fornecidas durante o período de estágio do professor, para a sua formação?

Foram muito importantes, pois tivemos oportunidade de ter um leque mais variado de ferramentas e isso permitiu-nos evoluir também na técnica.

4 – O que o motiva neste momento a ser bailarino?

A vontade que sempre tive de realizar os meus sonhos de criança.

5 – Para si é ou não importante o bailarino ter um espírito criativo e empreendedor? Porquê?

É sem dúvida importante o bailarino ter esse espírito e vejo esse espírito em muitas pessoas que são bailarinos, professores, coreógrafos que contribuíram para a minha formação e que sempre me mostraram que temos de por os nossos dons em prática.

6 – O que é que sentiu que falta na sua formação? Porquê?

Nada. Tudo o que vier será bem vindo e contribuirá certamente para a minha formação, sinto orgulho pelos professores que tive e que dedicaram tempo a ensinar-me tudo o que sei hoje, nomeadamente a disciplina.

7 – Para além da formação de bailarino, qual a importância deste curso na sua formação pessoal?

É sem dúvida a realização de um sonho.

8 – O que desejaria para o seu futuro profissional?

Desejaria trabalhar em companhias de dança onde me identifico.

9 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

Gostaria de me matricular na faculdade e concluir a licenciatura, fazer projectos coreográficos e talvez um dia dar aulas a crianças.

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

A meu ver a técnica é uma parte bastante importante na formação de um bailarino, pois irá influenciar toda a sua maneira de “trabalhar” como também a a sua linguagem. É verdade que a técnica não tudo quando estamos a ver um espetáculo mas é bastante visível o bailarino que tem ou não e marca diferença.

A técnica é também bastante importante ao nível de se aprender como se fazem exatamente os movimentos “por onde passam”, que músculos utilizar e daí, claro, prevenir lesões.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

Um bailarino contemporâneo é aquele que dá um pouco de si a cada movimento que faz, que sente, tenta perceber o porquê, não se limita apenas a fazer, utilizando a sua técnica e indicações do coreografo ou outro.

3 – Qual a importância das ferramentas novas que lhe foram fornecidas durante o período de estágio, para a sua formação?

Tiveram um grande peso na minha pessoa, devo confessar, não falo apenas da parte física que foi interessante, mas muito mais da psicológica, foi um grande apoio, incentivo e bastante senti que foi um período bastante produtivo

4 – O que o motiva neste momento a ser bailarino?

Neste momento o que me motiva é que aprendi que não tenho nada a perder, só a ganhar.

O facto também de ter acabado agora e olhar para trás e sentir que tudo valeu a pena. Motiva me também o facto de um dia também querer estar do outro lado, como coreografa, professora, ensaiadora.

5 – Para si é ou não importante o bailarino ter um espirito criativo e empreendedor? Porquê?

Sim, sem dúvida. É bastante importante para ser não só futuros coreógrafos por exemplo mas também para poder ser um bom espetador à que ter um pouco de “open mind”. Empreendedor também claro pois tem de se lutar de alguma maneira pelo futuro.

6 – O que é que sente que falta na sua formação? Porquê?

Neste momento penso que não haveria mais nada que a minha escola me conseguisse dar (Academia de Dança Contemporânea de Setúbal), em termos da minha formação, pois tentaram fazer sempre tudo o que podiam pelos alunos, talvez apenas possa dizer um pouco de mais exigência a técnica de dança clássica e variações.

7 – Para além da sua formação de bailarino, qual a importância deste curso na sua formação pessoal?

Este curso na minha formação pessoal tem um enorme peso. Desde sempre que me fez crescer como pessoa a todos os níveis, do bom, do mau, do certo, do errado e do mau que vem para o bem ou vice-versa. Posso dizer foi uma lição de vida.

8 – O que desejaria para o seu futuro profissional?

Desejaria ter trabalho como bailarina, professora e mais tarde coreografa em diferentes sítios do país.

9 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

Possivelmente neste momento vou para a Escola Superior De Dança, fazendo ao mesmo tempo trabalhos como freelancer, mais tarde espero conseguir trabalho como bailarina e professora.

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

Essencial para a disciplina corporal e desenvolvimento muscular do bailarino. A técnica vai permitir o controlo necessário para desenvolver um trabalho mais abstrato (contemporâneo).

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

Um bailarino que consegue desfazer-se da técnica nos momentos necessários. Contemporâneo é atual. Um “cabeça aberta” que transmite o que o coreógrafo contemporâneo idealiza.

3 – Qual a importância das ferramentas novas que lhe foram fornecidas durante o período de estágio, para a sua formação?

Aprendi a pensar na funcionalidade do exercício implícito.

4 – O que o motiva neste momento a ser bailarino?

O facto de ainda ter de aprender muito mais.

5 – Para si é ou não importante o bailarino ter um espírito criativo e empreendedor? Porquê?

Claro que sim, um bailarino tem de ser inteligente pois só assim se faz uma evolução positiva e “rápida”. A criatividade é uma ponte para se atingir o sucesso.

6 – O que é que sente que falta na sua formação? Porquê?

Inserção na linguagem contemporânea.
Experimentação de outras linguagens de movimento.

7 – Para além da sua formação de bailarino, qual a importância deste curso na sua formação pessoal?

Disciplina e focos, empenho e dedicação. Aprende-se a trabalhar em conjunto.

8 – O que desejaria para o seu futuro profissional?

Trabalhar numa companhia internacional, viajar pelo mundo e mais tarde ajudar no desenvolvimento das artes em Portugal.

9 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

Poucas.. mas fomos ensinados a lutar para alcançar os nossos sonhos.

7

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

A técnica é muito importante para que um bailarino faça bem os exercícios.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

Descrevo-o como sendo completamente diferente ao bailarino de dança clássica.

3 – Qual a importância das ferramentas novas que lhe foram fornecidas durante o período de estágio do professor, na sua formação?

Ajudaram-me a deixar cair mais o peso e perceber varias formas de deixar de ser tão tenso na execução de qualquer tipo de exercício.

4 – O que o motiva neste momento a ser bailarino?

O que me motiva é que na dança uma pessoa pode-se libertar, de tudo e mostrar o que sente e puder dançar com novos coreógrafos de todo o mundo.

5 – Para si é ou não importante o bailarino ter um espírito criativo e empreendedor? Porquê?

É muito importante. Pode ser pedido pelo coreografo, quando estamos em fase de criação e aprendizagem, é importante para o coreografo veja o nosso lado criativo que pode ajudar sempre.

6 – O que é que sentiu que falta na sua formação? Porquê?

Sinto falta de poder “voar”, de poder conhecer o mundo como é a realidade de tudo porque aqui aonde fui formado é como se fosse a minha casa e esta sempre tudo bem, pude também viajar este ano e conhecer novas culturas e isso foi muito bom.

7 – Para além da formação de bailarino, qual a importância deste curso na sua formação pessoal?

8 – O que desejaria para o seu futuro profissional?

Desejo ter uma grande carreira como bailarino, e depois formar me para poder ensinar todo o meu conhecimento a pessoas mais novas. Todo o aluno tem que ganhar primeiro muita experiência para depois ensinar.

9 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

Dançar enquanto poder e conhecer tudo o que for possível.

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

A técnica na formação de um bailarino é importante para um conhecimento metodológico da técnica em questão (Técnica de Dança Clássica, Técnica de Dança Moderna e Técnica de Dança Contemporânea), o que nos leva enquanto bailarinos a saber como trabalhar o nosso corpo e a corresponder ao que é pedido nas aulas. Este conhecimento de saber como os movimentos se executam (onde iniciam, por onde passam) pode evitar lesões.

O aperfeiçoamento das técnicas de dança melhora a performance artística.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

O bailarino contemporâneo tem uma bagagem variada de técnicas e de experiências. Isto é, a dança contemporânea abrange vários estilos de movimento e correntes artísticas que foi buscar a todas as técnicas de dança existentes.

Por experiências entendo que, por haver menos restrições a todos os níveis, comparando ao bailarino clássico, o bailarino contemporâneo tem a possibilidade de dançar com todo o tipo de música, ambientes, vestuário, elementos cénicos, etc...

3 – Qual a importância das ferramentas novas que te foram fornecidas durante o período de estágio, para a sua formação?

Todas as ferramentas fornecidas desenvolveram em mim capacidades de trabalho que melhoram a minha resposta ao que o professor ou coreógrafo pedem/procuram. Rapidez de percepção e musicalidade são dois dos aspectos que desenvolvi ao longo deste período de estágio por me serem tão exigidos e estimulados. Novas imagens e sensações dadas também me ajudaram na minha performance e entendimento de certos movimentos e exercícios.

4 – O que te motiva neste momento a ser bailarino?

O que senti ao dançar o solo no espectáculo “Aula Pública” fez com que crescesse em mim a vontade de continuar à procura destas sensações que, enquanto bailarina me preenchem o âmagô. Senti que foi a primeira vez que dancei e isso motivou-me para continuar nesta Arte que me faz viver tantas emoções e adrenalina.

5 – Para si é ou não importante o bailarino ter um espírito criativo e empreendedor? Porquê?

Um bailarino de espírito criativo, trabalhador e conhecedor reúne capacidades de criação de projectos coreográficos ou até mesmo bailados. Actualmente o espectador procura performances criativas e inovadoras por já ter um leque grande de termos de comparação. Já se fez tanta coisa que o futuro tem de ser transformador. Na minha opinião, é portanto importante que o bailarino tenha um espírito empreendedor.

6 – O que é que sente que falta na sua formação? Porquê?

Sinto que falta um conhecimento mais aprofundado da História da Dança. Porque é um tema somente abordado pelo professor de História e Cultura das Artes, uma disciplina apenas bianual e bastante geral. Falta proximidade com esta temática diariamente.

7 – Para além da sua formação de bailarino, qual a importância deste curso na sua formação pessoal?

Durante estes anos do curso profissional de bailarinos adquiri muitos aspectos importantes para a minha formação pessoal, assim como: cedência e construção de ideias em trabalho de grupo; gerir e exprimir emoções; noções de energia; filosofia de movimento, a qual se aplica também no quotidiano e principalmente resistência e força psicológica.

8 – O que desejarias para o seu futuro profissional?

Desejo sucesso e aprendizagem no meu futuro profissional enquanto bailarina. Anseio trabalhar com muita gente de renome na dança e que isso me traga bastante bagagem. Quero continuar a ser feliz a dançar em todo o meu percurso.

9 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

Ambiciono trabalhar em companhias em que possa aprender tudo o que me podem ensinar. Fazendo assim, uma carreira repleta de experiências e conhecimento/controlo do instrumento de trabalho – o corpo.

1 – Qual a importância da técnica na formação de um bailarino?

A técnica é bastante importante para que um bailarino execute bem os exercícios.

2 – Como descreve o bailarino contemporâneo?

Descrevo-o como sendo o oposto do bailarino de dança clássica. Sem todas aquelas tensões e regras.

3 – Qual a importância das ferramentas novas que lhe foram fornecidas durante o período de estágio do professor, para a sua formação?

A mim ajudaram-me no facto de eu deixar cair mais o peso e deixar de ser tão tensa na execução dos exercícios.

4 – O que o motiva neste momento a ser bailarino?

O meio artístico, puder dançar com novos coreógrafos, conhecer novas identidades e adquirir novas experiências tanto profissionais como pessoais.

5 – Para si é ou não importante o bailarino ter um espírito criativo e empreendedor? Porquê?

É importante. Por vezes para nós executar-mos um movimento, quando estamos em fase de aprendizagem, é importante usarmos o nosso lado criativo para visualizarmos algo que nos ajude a chegar ao tal movimento.

6 – O que é que sentiu que falta na sua formação? Porquê?

Não senti falta de nada. Tive a oportunidade de poder viajar este ano e conhecer novas culturas. Esta viagem deu-me uma ideia daquilo que se passa “lá fora”.

7 – Para além da formação de bailarino, qual a importância deste curso na sua formação pessoal?

Estar na academia ajuda-nos a focar-nos e a lutar por aquilo que queremos. Impõe-nos uma postura de como nos devemos comportar nas audições, espectáculos, companhias... E fortalece-nos em termos emotivos.

8 – O que desejaria para o seu futuro profissional?

Desejaria ter uma longa carreira como bailarina profissional fora de Portugal, e depois de uma carreira feita aplicar-me nos estudos na área da dança ou ser professora de dança. Acho que é importante primeiro ganharmos experiência na dança antes de começarmos a ensinar aos outros.

9 – Quais as perspectivas para o seu futuro profissional?

Neste momento como existem problemas de questão financeiros para poder ir fazer audições no estrangeiro, vou candidatar-me para a escola superior de dança tirar a licenciatura em dança.

Anexo X

**Calendário de Actividades da ADCS no ano lectivo
2012/13**



CALENDÁRIO DE ACTIVIDADES CULTURAIS 2012/2013

ESPECTÁCULOS DA ESCOLA E PEQUENA COMPANHIA (PROGRAMADOS):

14 SETEMBRO 2012	Ecofashion Pequena Companhia
21 SETEMBRO 2012	Festroia Forum Municipal Luisa Todi
OUTUBRO 2012 10 (manhã) 11 (manhã e tarde) 12 (manhã)	Recepção dos novos alunos - Ano Lectivo 2012/2013 Forum Cultural José Manuel Figueiredo
24 OUTUBRO 2012	Espectáculos para crianças 10h00 e 15h00 - Forum Municipal Luisa Todi - Setúbal
26 OUTUBRO 2012	Espectáculo de Comemoração dos 30 Anos ADCS 21h30 - Forum Municipapl Luisa Todi - Setúbal
14 DEZEMBRO 2012	Espectáculo de Natal da ADCS 19h00 - Forum Municipal Luisa Todi - Setúbal
9, 10, 11, 12 e 13 JANEIRO 2013	Musical Luisa Todi 21h30 - Forum Municipal Luisa Todi - Setúbal
01 FEVEREIRO 2013	Espectáculo da Pequena Companhia da ADCS 22h00 - Forum Cultural José Manuel Figueiredo - Baixa da Banheira
22 FEVEREIRO 2013	Espectáculo da Pequena Companhia da ADCS 21h30 - Forum Municipal Luisa Todi - Setúbal
20 a 23 MARÇO 2013	Concurso DANÇARTE 2013 Faro, Algarve Workshop de Dança Forum Cultural José Manuel Figueiredo - Baixa da Banheira
5 ABRIL 2013	Abertura da Exposição de Fotografia de Mariana Freitas 21h00 - Casa da Baía - Setúbal
27 ABRIL 2013	Espectáculo de comemoração do Dia Mundial da Dança * 21h30 - Forum Municipal Luisa Todi - Setúbal
22 JUNHO 2013	Aula Pública 2013 16h00 - Forum Municipal Luisa Todi - Setúbal
3 e 4 JULHO 2013	Exame de Performance 2013 Forum Municipal Luisa Todi - Setúbal

Anexo XI

**Parecer da Direcção da Instituição de acolhimento
onde foi realizado o estágio**



Estágio de Mestrado em Ensino da Dança da Escola Superior de Dança, do Instituto Politécnico de Lisboa

Estagiária: Iolanda Rodrigues

Local do Estágio: Academia de Dança Contemporânea de Setúbal

Observações

Ao longo do Ano Lectivo 2012/13, Iolanda Rodrigues realizou o seu estágio nesta Academia, no âmbito do ensino da Dança Moderna (técnica Graham) aos alunos do 8º Ano, último Ano do Curso de Formação de Bailarinos.

A Direcção Pedagógica da Academia acompanhou de perto o desempenho da mestranda nas várias actividades que desenvolveu, desde o equacionar dos objectivos, à elaboração dos horários, à planificação das aulas e à leccionação efectiva, passando pelo enquadramento teórico e procura de estratégias, através da investigação de documentos ou da troca de ideias com outros professores, nomeadamente com a professora de Dança Moderna dos alunos do 8º Ano e membro desta Direcção.

De acordo não só com a opinião da professora da disciplina, mas também com os resultados finais alcançados pelos alunos em questão, esta Direcção pode declarar que a mestranda teve um óptimo desempenho na actividade de leccionação da Técnica de Dança Moderna, demonstrando ter, para além de um profundo conhecimento da técnica, também uma enorme consciência das características específicas dos estudantes de Dança no geral, e destes, em particular, o que proporcionou a existência de uma excelente relação aluno-professor.

Pudemos observar que, em todas as vertentes de actividade do seu estágio, Iolanda Rodrigues se pautou por uma atitude dinâmica, criativa, rigorosa e exigente, que se coaduna com a postura que, ao longo dos anos, lhe temos conhecido, como bailarina, coreógrafa e professora.

Maria Ruas
(membro da Direcção Pedagógica da ADCS)

Maria Ruas

Marina Sacramento
(membro da Direcção Pedagógica da ADCS)

Marina Sacramento

Anexo XII

1 – Registo de Vídeo da 1ª fase da leccionação autónoma: exercícios de chão da aula de TDM (Graham)

2- Registo de Vídeo da 2ª fase da leccionação autónoma: trabalho conclusivo do estágio