

## Introdução

O presente trabalho, realizado no âmbito do Projeto de Estágio em contexto profissional na Academia de Dança Contemporânea de Setúbal (ADCS), visa a conclusão do Mestrado em Ensino de Dança, tendo como tema: “Importância da Técnica de Dança Clássica para a Performance Contemporânea”, um importante ponto de partida no decurso do estágio proposto.

Tendo a Escola de acolhimento uma Pequena Companhia que se apresenta de forma profissional, com um vasto leque de reportório contemporâneo, considero que tenha sido a plataforma ideal para o desenvolvimento do presente trabalho. Assim, numa decisão consciente das competências e do gosto pessoal pela área em questão, a opção em estudo recaiu sobre a área da Técnica de Dança Clássica (TDC), por forma a desenvolver um trabalho que proporcionasse aos alunos do último ano - 8ºano do Ensino Vocacional, com idades compreendidas entre 18/19 anos - domínio técnico, de forma a utilizá-lo de forma artística e que lhes permitisse evoluir para a performance, correspondendo às exigências da profissão.

A escolha do tema parte, por um lado, da constatação, um pouco generalizada, de que a TDC só é considerada primordial para quem queira seguir uma carreira artística, numa vertente de reportório clássico e não como mais um instrumento de trabalho valioso, independentemente da linguagem. Por outro lado e por oposição à ideia mencionada anteriormente, a consciência de que a manutenção de um bom nível técnico, a disponibilidade para absorver o que as diferentes técnicas e Escolas têm de positivo, são promotoras não só de domínio técnico mas, também, de versatilidade que, aliados e em estreita relação com as várias linguagens técnicas e coreográficas, proporcionarão aos estudantes e profissionais a possibilidade de evoluírem artisticamente.

Embora bailarina em Companhias de Reportório Contemporâneo foi, sem dúvida a prática de TDC que nos acompanhou, enquanto aula diária de companhia, como um meio para chegar a um fim. Nesse sentido, aliando os conhecimentos de Técnica de Dança Contemporânea, bem como a estreita relação com as diferentes linguagens coreográficas, pudémos concluir que, ao longo da nossa carreira de bailarina

e intérprete, a ponte entre ambas as técnicas proporcionou-nos uma evolução não só a nível técnico mas, sobretudo, artístico.

No decorrer do Mestrado em Ensino de Dança, foi-se definindo a vontade de consolidar e fundamentar os conhecimentos adquiridos ao longo dos anos com os conhecimentos da prática técnica e pedagógica, adquiridas neste Mestrado, interessando-nos, especificamente, a prática educacional da Técnica de Dança Clássica (TDC), nos últimos anos da formação vocacional de um bailarino, já numa perspectiva profissional.

Esta motivação teve, sem dúvida, influência da Escola onde leciono TDC, a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal. Fundada pelos professores e Pedagogos António Rodrigues e Maria Bessa, esta Escola de reconhecido mérito na formação de bailarinos de dança Contemporânea é a única que tem no seu Plano de Estudos, Técnica de Dança Moderna, desde o 1º ano. Não obstante da formação de bailarinos e intérpretes, a ADCS possibilita, também, aos alunos dos últimos anos, simultaneamente, a integração na Pequena Companhia, onde têm a possibilidade de realizar espectáculos com regularidade, em contexto profissional.

A possibilidade de fazer o paralelismo entre as Técnicas de Dança Clássica e de Dança Contemporânea e a consciencialização da importância de ambas, possibilitará uma preparação ímpar para o desenvolvimento dos futuros bailarinos, preparando-os para o mercado de trabalho. Salientando que, se por um lado o futuro bailarino terá de estar apto a dar resposta a nível de linguagens contemporâneas, nas diferentes companhias em que possa vir a trabalhar, é importante o domínio da TDC, como instrumento de trabalho que possibilita o domínio técnico das diferentes abordagens. Esta deverá ser, em nossa opinião a “missão” dos últimos anos de ensino: preparar os estudantes em ambas as técnicas, com o mesmo nível de exigência e com uma visão mais artística.

Como referiu Graça Bessa,<sup>1</sup> “ Ser contemporâneo em dança passa antes do mais pelo entendimento de que as técnicas são meios. A liberdade de usar esses meios, quer decorram da técnica de dança clássica quer da dança moderna, quando integrados em

---

<sup>1</sup> Citação de Graça Bessa, incluída no Programa do Exame Performance do Ano lectivo 1995/96.

princípios de alinhamento corporal é também, cremos, uma forma de concretizar uma ideia em movimento e de formar um bailarino”.

Por forma de organizar o trabalho num sentido crescente de prossecução dos objetivos a que me proponho, o presente relatório apresenta-se estruturado em cinco capítulos: Capítulo I, onde se faz um enquadramento geral do estágio, com a caracterização da escola cooperante em que são apresentados os planos de estudo do ano em que se realiza o estágio de forma a termos uma melhor perceção do contexto académico onde este se insere, a pertinência do estudo onde se explicam os motivos do tema em estudo, bem como os objetivos que lhe estão inerentes; no Capítulo II, é feita uma contextualização da pertinência do tema em análise, em que se recorre a uma bibliografia selecionada, que visa um adequado enquadramento do tema, a compreensão dos resultados e das conclusões.

O Capítulo III, diz respeito à descrição da metodologia de investigação, onde se caracteriza o tipo de investigação - a investigação-acção, aos instrumentos de recolha de dados selecionados, à identificação da amostra e a sua caracterização. Segue-se o plano de ação onde se descreve a operacionalização do Estágio (fases/ calendarização/ metodologia / estratégias; no Capítulo IV, apresentam-se os resultados das diferentes fases do estágio: as aulas de observação, as aulas de prática acompanhada e a lecionação efetiva numa perspetiva de reflexão de cruzamento entre com os objetivos gerais do estágio e os objetivos específicos das aulas. Apresenta-se, ainda a respetiva ação pedagógica e apresenta-se um modelo de aula pré-profissional; o Capítulo V, apresenta uma exposição das principais conclusões, onde se faz referência às dificuldades, aos contributos e a recomendações para futuros estudos, vocacionados ao Ensino de Dança. Para finalizar, apresenta-se a bibliografia e os anexos.

## CAPÍTULO 1 ENQUADRAMENTO GERAL

### 1.1. Contextualização

A proposta deste estágio será feita na área disciplinar de Técnica de Dança Clássica (ou TDC), a três turmas de alunos do curso de Formação de Bailarinos – Avançado I (10º ano), Avançado II (11º ano) e 8ºano (12ºano) do Ensino Vocacional, dentro do enquadramento dos planos de estudo da Academia de Dança Contemporânea de Setúbal (ou ADCS). Esta disciplina com uma carga horária semanal de 5 horas, integra o grupo de disciplinas da formação técnica e artística da ADCS.

A razão para a escolha da amostra mencionada anteriormente refere-se ao facto de serem estes os anos em que se começa a fazer parte do elenco da Pequena Companhia, cujo trabalho incide na apresentação de reportório contemporâneo, sendo este um contexto similar ao de uma Companhia profissional.

A Academia de Dança Contemporânea de Setúbal situa-se no recinto da Escola Profissional de Setúbal, na Rua professor Borges de Macedo, Manteigadas 2910-001 Setúbal.

### 1.2. Academia de Dança Contemporânea de Setúbal

Fundada em 1982 por Maria Bessa e António Rodrigues ( direcção de 1982 a 2003), reconhecidas figuras do bailado português, diretores artísticos e fundadores da CêDêCê - Companhia de Dança Contemporânea (1992), foi sua preocupação desenvolver um ensino de acordo com os princípios orgânicos inerentes a todas as formas de movimento.

Em 1982, a ADCS é a primeira academia de dança oficialmente reconhecida pelo Ministério da Educação que a patrocina (desde 1986), bem como a Câmara Municipal de Setúbal (desde a sua fundação). Desde 1983, é equiparada a instituição de utilidade pública.

Em 1985, o seu plano de estudos é publicado em Diário da República e em 1987, é-lhe concedida a autonomia pedagógica pelo Ministério da Tutela.

A ADCS teve, desde sempre, como princípio, a formação de bailarinos profissionais, através de um ensino ministrado por profissionais, tendo reconhecimento no meio profissional da dança, em Portugal e no estrangeiro.

O ensino na Academia tem então como principais objetivos a educação pelo movimento, que se desenvolve nas Classes de Iniciação, e a formação de Bailarinos nos Cursos Básico e Secundário de Dança, promovendo nos seus alunos uma intensa ligação à atividade cénica através de apresentações públicas da Escola e da Pequena Companhia/ Little Company, estrutura similar a uma Companhia de Dança profissional.

A Pequena Companhia/ Little Company, é constituída por alunos selecionados do Curso de Formação de Bailarinos (CFB), da Academia de Dança Contemporânea de Setúbal que promove, assim, institucionalmente e com suporte e orientação a iniciação à atividade futura destes jovens.

Como prova e reconhecimento de mérito na formação de bailarinos profissionais ao mais alto nível, a ADCS apresenta o ingresso da maioria dos seus alunos nas mais variadas companhias Nacionais e internacionais, tais como: Companhia Nacional de Bailado (CNB), Companhia de Dança de Lisboa, Companhia de Dança Contemporânea (CêDêCê), Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo (CPBC), Ballet Gulbenkian, Dansgezelscha Repley (Holanda), Netherlands Dance Company (Holanda) e em várias companhias na Alemanha, Suíça, Suécia, Itália, Espanha e França. Para além disso, aos formandos da ADCS, também foram atribuídas Bolsas de Estudo pela CNB, Contemporary Dance Trust, Ballet Gulbenkian, Ministério da Juventude/ Akademie Remscheid.

No que respeita aos cursos ministrados na ADCS, temos, as Classes de Iniciação ao Movimento (dos 3 aos 9 anos) e o Curso de Formação de Bailarinos – Ensino Básico e Secundário – que funcionam em regime articulado com as escolas Básicas e Secundárias do ensino regular, conferindo diplomas e certificados de valor oficial. Dentro do plano de estudos da ADCS ( anexo1) encontram-se as seguintes disciplinas: Técnica de Dança Clássica, Técnica de Dança Moderna, Variações, Reportório, Pas de Deux/Duetos, Danças de Caráter, Alinhamento Estrutural/Improvisação/Composição, T'ai Chi, Filosofia do Movimento,

Música/Audição Musical, Notação do Movimento, Expressão Dramática, História de Arte/História da Dança, Oficina Coreográfica e os Cursos Livres.

No ano letivo de, 2012/13, ano a que se reporta o nosso Estágio, a população da ADCS, era constituída por 91 alunos, distribuídos pelos diferentes níveis de ensino, prefazendo o curso de formação de bailarinos, o total de 46 alunos inscritos se pode verificar, nos quadros I, II e III.

### **Total alunos Iniciação ao Movimento - 45**

Nível	Turma	Idades	Raparigas	Rapazes	Total alunos
Pré Primária	Infantil	3-5	13	0	13
1º Ciclo	Fundamentos 1	5-6	8	1	9
1º Ciclo	Fundamentos 2	6-8	6	0	6
1º Ciclo	Pré-Elementar	7-10	11	6	17

Quadro I- Classes de Iniciação do Movimento / Educação pela Arte

### **Total de alunos no Curso de Formação de Bailarinos (Básico) - 28**

Nível	Turma	Idades	Raparigas	Rapazes	Total-alunos
2º Ciclo	Elementar 1	10-14	2	1	10
2º Ciclo	Elementar 2	11	4	6	6
3º Ciclo	Intermédio 1	12	4	0	4
3º Ciclo	Intermédio 2	13-14	3	0	3
3º Ciclo	Intermédio 3	14-15	5	0	5

Quadro II- Alunos do Ensino Básico

### Total de alunos no Curso de Formação de Bailarinos (Secundário) - 18

Ano	Turma	Idades	Raparigas	Rapazes	Total-alunos
Secundário	Avançado 1	15-16	5	0	5
Secundário	Avançado 2	16-18	4	0	4
Secundário	8º Ano	18-20	8	1	9

Quadro III – Alunos do Ensino secundário

Para a gestão e o funcionamento pedagógico e administrativo, a ADCS, no ano lectivo de 2012/13, contava com recursos humanos e os recursos físicos, que se apresentam no quadro IV e V, respetivamente.

#### Recursos humanos

Funções	Nº total de Pessoal : 29
Direcção Pedagógica e Colegial	3
Docentes	18
Chefes de Serviços Administrativos	1
Acompanhadores Musicais	1
Auxiliares de acção de Educação	2
Empresa de Limpeza	1
Osteopata	1
Contabilidade	1
Apoio Jurídico	1

Quadro IV – Recursos Humanos

## Recursos físicos

Recepção	1
Secretaria	1
Sala de Direcção	1
Sala de Professores	2
Camarim de Raparigas	1
Camarim de Rapazes	1
WC. Pessoal Docente e não Docente	1
WC com balneário para rapazes	1
WC com balneário para raparigas	1
Estúdios	3

Quadro V – Recursos Físicos

### 1.3. Pertinência do Estudo

A aquisição da técnica de dança começa na escola e, provavelmente continua durante a vida profissional ativa do bailarino. A aquisição da mestria artística, o entendimento sobre o que o corpo está a fazer, o sentimento e sensação para um poder expressivo, só se adquire, muitas vezes, quando um bailarino é absorvido numa companhia, ou num ritmo de trabalho profissional regular. No entanto, é competência da escola e dos respetivos professores de técnica, dos últimos anos - em que os alunos já dominam com maior segurança a técnica - utilizá-la de uma forma mais artística.

Um trabalho consciente da musicalidade, respiração, projeção do movimento, foco, dinâmica, peso/leveza, são elementos que irão dar qualidade ao movimento transformando o aluno com uma forte identidade artística, numa singularidade que fará a diferença, quando sujeito, por exemplo, a audições, no início da sua vida profissional.

No meio profissional, frequentemente a aula diária é que prepara, mantém e desafia a evolução técnica e artística de um bailarino, reflete o gosto artístico e os requisitos necessários ao reportório de uma Companhia ou do trabalho de um coreógrafo. De forma a fundamentar esta reflexão, referimos, a título de exemplo, algumas companhias que marcaram a história da dança, onde pudemos constatar que no New York City Ballet, formaram bailarinos que correspondessem ao trabalho

coreográfico do repertório de Balanchine; No Royal Danish Ballet School, formaram bailarinos com a perspectiva de dar uma resposta ao repertório de Bournonville. Noutras Companhias de repertório Contemporâneo relevamos a Batesheva Dance Company – Israel, cuja preparação dos bailarinos se baseia na *Gaga Tecnic*<sup>2</sup>.

Muitas são as Companhias de repertório misto - Clássico e Contemporâneo - que exigem, cada vez mais, uma preparação técnica, dos bailarinos, tanto de clássico como de contemporâneo. A esse propósito, entende-se que o bailarino atual seja versátil, único na sua essência, capaz de integrar um grupo de trabalho, capaz de co-criar com o coreógrafo, desafiando a sua própria criatividade.

Mais do que nunca, a transposição dos passos puramente técnicos e académicos para a coreografia será da responsabilidade não só do coreógrafo mas, também, do bailarino, que cada vez mais se envolve na criação do coreógrafo com quem trabalha.

Alguns coreógrafos socorrem-se dos movimentos praticados em aula, (seu vocabulário) construindo, a partir destes, as suas frases coreográficas. No entanto, os passos rígidos da aula não têm impacto teatral no sentido interpretativo se não sofrerem transformações de forma a serem utilizados, de forma artística, em palco. A teatralização do vocabulário académico apresenta-se, sinteticamente, na transformação que o coreógrafo promove, num determinado passo, numa sequência diferente de movimento. Assim, é vital que durante a formação artística o aluno compreenda os conceitos fundamentais do movimento, bem como a sua relação com o tempo (incluindo a música) e com o espaço.

Neste sentido, podemos constatar que, muitos coreógrafos encontram o fio condutor da sua construção coreográfica através de sequências de determinadas imagens, que servem para encontrar material nos corpos dos bailarinos. Assim, o estilo da música e o próprio entendimento dos seus corpos irá proporcionar o ponto inicial para a adaptação do trabalho da aula que será transformado numa linguagem pessoal do coreógrafo. Esta é, no fundo, a base de trabalho de um bailarino profissional e por isso, muitas vezes, os alunos de dança, de níveis mais avançados, comentam com entusiasmo, uma aula dada por um profissional.

---

<sup>2</sup> Técnica desenvolvida pelo coreógrafo Ohad Naharin, diretor do Batsheva Dance Company-Israel. Técnica que se baseia na conexão do movimento do corpo através de sensações, numa prática experimental de alegria. Permitindo novas descobertas de ritmos e texturas através do movimento.

## 1.4. Objectivos

Perceber se esta “ respiração”, tão especial, trabalhada no palco, se poderá contagiar aos alunos, através dos exercícios em aula. Com base nesta questão e nos pressupostos de partilhar de experiência e conhecimento adquiridos ao longo dos anos, com diferentes mestres de bailado e coreógrafos, foram definidos os objetivos que se pretendem concretizar.

### **Objectivos Geral:**

Promover um trabalho de domínio técnico, consciente e atual, utilizando-o de uma forma artística que permita aos estudantes evoluir para a performance contemporânea;

### **Objectivos específicos:**

1. Estruturar aulas com elevado nível técnico e artístico, utilizando as qualidades presentes nas diferentes escolas, no domínio da Técnica de Dança Clássica, para a formação do futuro bailarino;
2. Trabalhar a Técnica da Dança Clássica com a consciência da ponte necessária com a Dança Contemporânea: linhas, focos, intenção do movimento, musicalidade, dinâmicas, amplitude do movimento do corpo e do corpo no espaço;
3. Fornecer ferramentas de trabalho técnico para a especificidade do corpo de cada um, de forma a promover maior capacidade de resposta, nas diferentes solicitações de linguagens coreográficas;
4. Motivar os alunos, a atingir objetivos pessoais técnicos e artísticos num processo conjunto professor/aluno, para o produto final - A performance.

## CAPITULO 2

### ENQUADRAMENTO TEÓRICO

#### 2.1- A Dança Clássica nos diferentes Géneros de representação

Segundo Fazenda (2007), *ballet* é uma forma de espectáculo, que enquanto género engloba vários sub-géneros; *ballet de cour*, *ballet d'action* e *ballet* romântico. Sendo um género específico que se apresenta sempre com elementos como, dança, música, narrativa, personagens, figurinos e cenários, a sua grande característica é o uso específico da técnica de dança clássica, no interior desse espectáculo. Contudo, se este tipo de representação é característico do *ballet*, a técnica de dança clássica é usada noutros géneros de representações e criações de coreógrafos contemporâneos, que desafiaram o uso da técnica clássica numa linguagem de movimento por vezes muito individual. “ (...) mas a técnica de dança clássica pode ser usada noutro tipo de representações de corpo e relações entre as pessoas, como acontece por exemplo nas obras do coreógrafo contemporâneo William Forsythe (...)” (Fazenda, 2007, p.57).

Assim, na sequência da evolução do *ballet* no que respeita ao género e ao uso do vocabulário, a partir do Séc.XX, com o desafio da *Modern Dance* e da Dança Contemporânea, a terminologia *ballet*, passou a identificar-se com um género específico de espectáculo e a dança clássica como o vocabulário do movimento.

Nos séculos XVI e XVII, a distinção entre o *ballet* (espectáculo) e a dança (vocabulário, movimento) eram claras. Mas à medida que a dança se vai automatizando – ou seja, quando adquire potencialidades narrativas, o que é conseguido com o desenvolvimento da expressividade mimética e da pantomima por Jean Georges Noverre no então designado *ballet d'action*, no século XVIII – e a técnica se vai desenvolvendo, a palavra *ballet* começa a referir-se, simultaneamente, a um género de espectáculo e a um estilo de movimento. Hoje, este estilo de movimento, que designamos por vocabulário da dança clássica, é também usado de forma impositiva,

como uma técnica descontextualizada da ideologia e forma de representação do corpo no *ballet* (Fazenda,2007,p.56).

O “ballet clássico”<sup>3</sup>, surge no Séc. XV, durante a Renascença nas cortes Italianas, embora o seu desenvolvimento tenha sido maior nas cortes Francesas, no Séc. XVII, no reinado de Luís XIV. Foi também no seu reinado que se fundou a *Académie Royale de Danse*, a primeira companhia profissional de dança que levou ao que seria mais tarde *La Opera de Paris*. Este facto refletiu diretamente com o uso da língua francesa no vocabulário e nomenclatura do Ballet. Com o passar do tempo, os movimentos e os passos foram-se aperfeiçoando e dos vários estilos de dança clássica surgiu: o Ballet Cortesão, o Ballet Romântico e o Ballet de Acção.

No Séc. XVIII Noverre, bailarino, mestre de dança e coreógrafo francês, escreveu um conjunto de cartas sobre o *ballet* da época. Esta obra, intitulada “*Letters sur la Danse*”, continua a ser um documento de referência. Este mestre, de pensamento iluminista, focou a atuação do intérprete separando o Ballet da Pantomima, dando prioridade à coreografia e à interpretação, marcando o início do Ballet de Acção. A sua obra foi decisiva para o futuro da dança teatral, deixando um legado até aos dias de hoje. Apesar das grandes reformas de Noverre, o *ballet* em França sofre um declínio. No entanto, ele continua a ser aperfeiçoado no Séc. XIX, na Dinamarca, Itália e Rússia. Perto da Segunda Guerra Mundial, o Ballet Clássico ganha novo rumo através dos “Ballets Russes” de Sergei Diaghilev, com bailarinos que trouxeram muitas inovações técnicas, coreográficas e estilísticas. Os “Ballets Russes” também exerceram grande influência na Alemanha, anteriormente sem tradição coreográfica, incentivando a criação de “ Studios” de dança com Rudolf Von Laban, Mary Wigman, Kurt Joss, entre outros.

Em todo o Séc.XX, o *Ballet* continua a desenvolver-se e a ter uma forte influência sobre a Dança de Concerto. Nos EUA, com o coreógrafo George Balanchine desenvolveu o que é hoje conhecido como Ballet Neoclássico. Foi também no Séc.XX que o Ballet tomou novo rumo e diferentes direções com o surgimento da denominada *Modern Dance*, com nomes como Doris Humphrey, Martha Graham, Jose Limón e Alvin Ailey. Com Merce Cunningham e com desenvolvimentos posteriores em toda a Europa e EUA, a Dança Contemporâneo e a Dança Expressionista, na Alemanha, irão

---

<sup>3</sup> Termo utilizado na bibliografia consultada.

influenciar todas as questões relacionadas com o corpo, a técnica, o movimento, a representação e a sociedade (Michel & Ginot, 1995, pp.11-14,111,141-166).

A Dança Clássica, a Dança Neoclássica e a Dança Contemporânea, numa evolução de estilos, fusão de técnicas e linguagens coreográficas alteraram por completo o rumo da Dança Mundial.

### Dança Clássica

Existem diferentes estilos/métodos ou escolas de dança clássica, cuja denominação se encontra, diretamente, relacionada com a sua área de origem (escola Francesa, a escola Italiana ou a escola Russa) e com o nome dos seus criadores (escola Italiana com o método Cecchetti e o método Vaganova na escola Russa. As especificidades da sua metodologia de ensino/treino, da Técnica de Dança Clássica, tem reconhecimento e praticantes em várias partes do mundo.

### Dança Neoclássica

Estilo em conformidade com a técnica do Ballet Clássico e o seu vocabulário, embora se desvie deste através de diferenças como: a utilização do tempo do movimento e da própria música e maior complexidade no trabalho de estrutura e espaço coreográfico. Balanchine foi o primeiro coreógrafo neoclássico que surge como uma resposta aos “Ballet Russes” de Sergei Diaghilev. Este movimento nasce pelo facto de Balanchine ter trabalhado com Martha Graham em técnica de Dança Moderna.

Explorando a sua técnica e, também, ideias da Dança Moderna, leva para a sua Companhia (New York City Ballet), bailarinos com formação em *Modern Dance*, tais como Paul Taylor e Glen Tetley, que começou a experimentar combinar as técnicas do Ballet Clássico e da Dança Moderna.

### Dança Contemporânea

A Dança Contemporânea é uma prática que através dos seus procedimentos abarca uma multiplicidade de técnicas, métodos e processos de construção, sendo um fenómeno complexo cuja definição não é estável, pois a dança contemporânea a partir do que existe reformula, medeia e reinventa.

Utiliza a técnica fundamental do controlo do corpo (todo o centro abdominal), princípios também utilizados na Dança Clássica, mas, permitindo criar um leque de

movimentos que o Ballet Clássico não permite pela sua postura ereta ou pela utilização do *en dehors*.

Muitos dos conceitos nascem da ideia e inovação da Dança Moderna do Séc.XX, incluindo o trabalho de chão e o *turn-in* (rotação das pernas para dentro).

Atualmente, existem muitas companhias e coreógrafos de Dança Contemporânea, que misturam elementos de vocabulário clássico nas suas peças contemporâneas, dando completa liberdade à sua criatividade, assim como, enorme versatilidade aos seus bailarinos. Nacho Duato, William Forsythe, Jiri Kylian, Mats Ek, assim como, o coreógrafo português Vasco Wallencamp, são alguns exemplos.

## 2.2 – A Técnica de Dança Clássica

A técnica de dança clássica reúne uma série de conteúdos e movimentos específicos que obrigam à aprendizagem de inúmeros passos de domínio técnico e corporal, com um vocabulário muito específico e nomenclatura Francesa. Este vocabulário tornou-se numa linguagem internacional no que se refere ao ensino da Técnica de Dança Clássica. A sua exigência de movimentos corporais precisos, coordenação e graciosidade obriga a uma grande concentração por parte do bailarino. No entanto, o seu *focus* principal é a postura, o *en-dehors* (rotação externa dos membros inferiores), os movimentos circulares dos membros superiores, grande elasticidade e flexibilidade, musicalidade e simetria. A coordenação, a musicalidade, a elegância do movimento e a sua expressão plástica, fazem parte dos princípios básicos da formação de um bailarino.

Ballet is Highly cultured and sophisticated in its technical demands. For accuracy of execution, each step in its vocabulary requires that the legs and feet be turned out and that there be excellent flexibility in the hips and torso. Therefore, ballet requires a body that is strong and supple and one that has the ability to shape itself and move in accordance with classic line and technique (Foster, 2010, p. 121).

Para se ser um bailarino profissional e artista o treino diário regular é imprescindível. É este trabalho diário que permite evoluir tecnicamente e reunir as condições físicas que lhe permitam, na performance artística, ter a melhor prestação.

No entanto, a técnica é só uma parte do todo, existe todo um lado expressivo, pessoal e único que fazem a outra parte do artista bailarino. Foster (2012) menciona a respiração do tempo, a utilização do espaço, a energia e o estilo como elementos que traduzem a qualidade de movimento e que diferenciam os bailarinos. “*A classroom combination or pice of choreography can be danced in many ways by altering the elements that create quality of movement: time, space, energy, phrasing, style, focus, aesthetics, etc*” (Foster, 2010, p.54).

No que se refere ao treino em Dança, a aula de técnica de dança clássica tem uma estrutura e uma linguagem universal. Está dividida, por norma, em três secções: a primeira engloba uma série de exercícios na barra, onde se seguem os exercícios de centro e finaliza-se com o *allegro*. Uma aula de nível avançado está programada para 90 minutos e, idealmente, deverá estar dividida em três grupos de 30 minutos: Barra-30 minutos, Centro-30 minutos (Centre practice, Adágios e Pirouettes), Allegro (pequeno, médio e grande Allegro)-30 minutos. Independentemente da escola, estilo ou professor as suas secções têm, sempre, determinados exercícios, que podem ser combinados de diferentes maneiras e alterada a ordem sequencial (Nascimento, 2010, Minden, 2007). No entanto, a estrutura geral e o vocabulário mantêm-se consistentes, dando lógica à aula. Segundo Foster (2010),

[...] One can go anywhere in the world to take class and expect barre work to contain certain prescribed steps: *plié, tendue, degagé, rond de jambe à terre, fondu, frappé, développé, petit battement, rond de jambe en l'air, grand battement*. Center practice will have, *adage/balances*, various types of *pirouettes* and turns, *petit and grand allegro*, and travelling movements across the floor such as *a waltz, piqué turns, or grand jetés* (Foster, 2010, p.34).

### 2.3- Objetivos do trabalho técnico

O corpo em Dança, quando pretende ser o tal instrumento tecnicamente perfeito, de precisão, eficiente e eficaz de modo a cumprir a sua missão de interação com o público, necessita de acordo com algumas metodologias de Dança, de dominar uma técnica, de acordo com outras de possuir um longo reportório e ainda de acordo com abordagens mais recentes, deve ser um Corpo tecnicamente disponível (Batalha, 2004, p.192).

A técnica de dança clássica adquire-se progressivamente através de um trabalho quotidiano e regular que põe à disposição do bailarino uma ferramenta indispensável para uma liberdade artística. Segundo Batalha (2004), “A noção de alinhamento corporal, amplitude articular, equilíbrio e o trabalho em rotação externa das pernas, denominado *en dehors*, são elementos estruturais da Dança Clássica”(p.199). A mesma autora salienta que na essência da Dança Clássica, existe um trabalho centrado na procura permanente do equilíbrio e do alongamento. Minden (2007) salienta também os benefícios físicos que a técnica de Dança Clássica promove, como a preparação física, a tonicidade e alongamento muscular; “ *ballet also provides a great workout, with lasting benefits of toning, lenfithering and streching*”(p.27).

Batalha (2004,p.199-200), refere que para o para o domínio da Dança Clássica enquanto técnica, existem determinados objectivos a atingir, tais como:

- Dominar a linguagem técnica específica (postura, gestos, *en dehors*);
- Adquirir o posicionamento do corpo no espaço- verticalidade;
- Promover o trabalho em *en dehors*;
- Favorecer ao máximo as possibilidades articulares;
- Estruturar o equilíbrio;
- Desenvolver a coordenação motora.

Segundo o Minden, (2007), uma aula de técnica de Técnica de Dança Clássica, tem uma duração de uma a duas horas , divide-se em duas partes barra e centro. Os exercícios na barra auecer e fortalecer os musculos e aperfeiçoar os movimentos básicos. O trabalho de centro normalmente inicia-se com movimentos que se executaram na barra ede colocação , progredindo para combinações mais complexas que obrigam a saltar, girar e “viajar”. Embora muitos exercícios se modifiquem de uma aula para a outra , eles são construídos e respeitam uma sequência lógica (p.9).“ *Ballet Class for adults has the same structure as a ballet class for children: barre to warm up and center to move*”(p.27).

Existem um conjunto de conteúdos a adquirir:

- Linguagem motora específica (posições base de pé, *port de bras e port de tête, pliés, fondues, pirouettes, arabesques, épaulements, sauter, elancer, glisser, batterie*);

- Destaque para os princípios básicos numa aula: barra, centro (*adagio*), *allegro*;

1. O trabalho na Barra, de forma promover a colocação do corpo, trabalha a amplitude articular, o equilíbrio, a respiração e o ritmo. Durante a Barra o organismo deve ganhar ritmo cardiovascular, pulmonar e neuro-motor para possibilitar e suportar a 2ª parte da aula, o Centro. Com estes objetivos inerentes, podemos dizer que os exercícios de barra se dividem em 4 grandes categorias: *Pliés; battements; Ronds de jambe e développés* onde, para além destes se incluem os *relevés* e os *assouplissements*. À parte das 4 categorias supramencionadas, os exercícios específicos que constituem a barra são: os *Pliés; Battement tendu; Battement; glissé (ou jeté); Rond de jambe à terre; Battement Fondu; Battement frappé; Rond de jambe en l'air; Petit battement; Développé/ adage*; e os *Grand battement*.

Executados numa ordem precisa, separadamente ou em combinações, estes exercícios tem como objetivos:

- Colocar o corpo e promover a consciência de centro e verticalidade;
- Reforçar e desenvolver a musculatura visando a execução correcta dos passos;
- Suavizar as articulações de todo o corpo;
- Desenvolver o equilíbrio.

O trabalho na Barra deve gradualmente incorporar exercícios que trabalhem os grandes grupos musculares das pernas, das costas e da pélvis, incluindo o aquecimento dos músculos que envolvem a articulação da anca. Com esse propósito, são introduzidas algumas combinações de exercícios que envolvam a flexão do tronco - a extensão e a rotação com inclinação - de forma a alongar e fortalecer a coluna e promover a coordenação da cabeça e dos braços. Este trabalha-se é conseguido através dos *port de bras* com participação do tronco (*simples e en rond*) que serão utilizados, de forma mais complexa, no trabalho de Centro.

Ils sont la décomposition en éléments simples des pas qui seront ensuite appris et exécutés “ au milieu”. La bonne “ tenue” du corps qu’ils permettent d’acquérir, est la preparation nécessaire à tous les exercices pratiqués ensuite “au milieu”(Challet-Hass,1997, p.20).

2. O trabalho no Centro, numa evolução do trabalho preparado na barra, trabalha a colocação, o equilíbrio nas oposições e *épaulements*, focos, transferências de peso e coordenação a partir dos sete movimentos de Dança: *plié, etendre, relever, sauter, elancer, glisser, chasser, tourner*. Com esse objetivo, os exercícios no centro dividem-se em 3 partes principais: *Adages; Tours; e Allegro*.

Na terceira parte do Centro, da qual fazem parte o Allegro são incluídas as *Diagonales e Manéges*. Segundo Batalha (2004), o centro pode conter uma 4ª parte, com pontas, *tours en l'air, pirouettes* na diagonal ou *Port de bras*.

Os primeiros exercícios de centro são simples e para estabilizar o centro do corpo, sem suporte da barra. Gradualmente incorporam-se as mudanças de direção e transferências de peso, seguem-se movimentos de maior amplitude, de força e de controlo.

O Centro permite trabalhar o corpo para atingir determinadas qualidades e condições físicas tais como: a obtenção de uma boa coordenação de movimento de pernas, de braços, de cabeça e de tronco; a aquisição de resistência, controlo respiratório e capacidade de adaptação à velocidade de execução lenta e rápida; o desenvolvimento da noção de espaço e de orientação; o aumento da qualidade de movimento em grande deslocação; a afinação do sentido rítmico e dinâmico da música/movimento e, “Aprender a Dançar”.

No Adage, o bailarino refina o seu *Port de bras*, coordenação, extensões e flexibilidade, assim como de força e controlo. Pode ser combinado com promenades, voltas, saltos e passos de ligação. Desenvolve-se muito do trabalho preparatório para as voltas e grandes saltos que seguem mais tarde na aula, como refere Foster (2010), “*Practically everything that a dancer does in an adage can be converted to and executed as a turn or a jump*”(p.47).

Os Tours incluem *pirouettes en dehors e en dedans*, em *arabesque, attitude, ou os tours piqués*, etc., trabalho preciso de equilíbrio, foco, coordenação e dinâmica. Em todas as aulas, em algum momento, o trabalho de *pirouettes*, mesmo simples, deve ser

feito para trabalhar estas capacidades. “*Every class should include tradicional pirouettes en dehors (...)*” (Foster 2010, p.47).

O *Allegro*, é a última parte da aula, trabalha a elevação, diferentes ritmos, coordenação com mudanças rápidas de peso e direções, assim como um preciosismo de trabalho de pés e dinâmica de pernas para a *Batterie*. Promove a força muscular, amplitude de movimento e interpretação artística. Com esse objetivo subjacente, o *Allegro*, está subdividido em três grupos: o Petit Allegro (onde se incluem os pequenos saltos); o Medio Allegro (médios saltos); o Grand Allegro (grandes saltos e variações).

Muitos são os saltos para aperfeiçoar, embora isolados ou combinados é impossível numa aula de 90 minutos trabalhar tanta variedade, sendo o alinhamento e objetivos da aula os fatores de seleção do professor. Contudo, no mínimo quatro a cinco exercícios de Petit Allegro e Médio Allegro e um Grande Allegro, devem ser incluídos em cada aula. O reportório de saltos está organizado em 5 grupos categorizados pela saída e receção do salto com os pés, ou seja, de 2 pés para 2 pés, de 1 pé para 1(mesmo) pé, de 1 pé para 2 pés, de 2 pés para 1 pé e de 1 pé para o outro pé. São vários os saltos incluídos em cada um dos grupos, sendo que, cada um se pode executar em diferentes variantes (*petit, ordinaire* ou *grand*; com ou sem *battu*; *en tournant*, com ou sem deslocação, etc). Por exemplo, o *jeté sauté*, sendo um salto de uma perna para outra pode ser, ainda, *petit (devant* ou *derrière)*; *ordinaire (dessus* ou *dessous; en avant* ou *en arrière)* e *grand (en avant* e *de coté* ou *en tournant)*. No quadro VI, apresentamos como exemplo, alguns saltos distribuídos pelo grupo correspondente.

2 pés para 2 pés	<i>Changements; echappés; entrechat quatre</i>
1 pé para outro	<i>Jetés; pas de chat</i>
1 pé para 2 pés	<i>Assemblé; brisé</i>
2 pés para 1 pé	<i>Sissonne; entrechat trois</i>
1 pé para 1 pé (mesmo)	<i>Temps levé; cabriole</i>

Quadro VI- Categorias de saltos

O Grande *Allegro* é um grande salto que normalmente obriga a viajar, isto é grandes deslocações abrangendo toda a área do espaço. No *Grande Allegro*, que corresponde à parte final da aula, o corpo do bailarino deverá estar preparado para as grandes impulsões e receções, assim, como elevação, projeção, controlo e dinâmica,

pois este é o momento mais dançado da aula e, normalmente, o mais apreciado. Como refere Foster (2010), “*Student love this part of the class where they have the opportunity to move across the whole studio floor*” (p.49).

Pelo menos um Grande Allegro deverá ser dado em aula, como por exemplo: *grand jeté en tournant, saut de basque, saut de chat, faille assemble ou grand fouetté sauté.*

### Diagonales e Manéges

Fazem parte dos Allegros, a terceira fase do Centro, são exercícios que dão oportunidade para mover em grandes deslocações com amplitude, bastante energia e dinâmica. Faz parte do final da aula, por ser igualmente muito dançado pode ser combinado com o Grande Allegro, normalmente deve incluir *piqués, chainés, waltz, chassé coupé, etc.*

A Barra, e o Centro deverão, por isso, seguir uma sequência lógica de aquecimento e controlo muscular e articular, bem como de associação progressiva de movimentos.

## 2.4- O Treino em Dança

Numa escola de formação, o treino em Dança eleva-se a uma carga horária entre 5 a 6 vezes por semana, distribuída em diferentes dias da semana e intercalada com os ensaios (de repertório e variações) tanto de clássico como de contemporâneo. Esta prática diária, com sobrecarga física é suficiente para provocar alterações fisiológicas e por vezes lesões, sendo por isso, fundamental que todos os envolvidos no processo de ensino, treino e ensaio estejam profundamente conscientes e com conhecimento, de forma a serem evitadas lesões, que possam ser impeditivas de uma boa performance.

As maiores e mais valiosas qualidades de um Bailarino, que um coreógrafo ou diretor procura, são o profundo conhecimento e domínio do seu corpo, a limpeza e clareza da técnica e a simplicidade de estilo, como refere Foster (2010),

The most valuable and desirable qualities that a director or choreographer looks for in a dancer are cleanliness and precision in technique and an unmannered simplicity of style and line, thereby allowing the specific style of the choreography to come through[...] (Foster, 2010, p. 36).

Contudo, a capacidade de empenho e dedicação ao seu trabalho, ambição e humildade na procura da sua excelência é fundamental, pois o processo é árduo, longo e de repetição durante toda a vida. O sucesso depende dessa disciplina de treino diário (aula e ensaios) e da eficiência do professor no trabalho direto com estes corpos.

Quando falamos de aula diária de Técnica de Dança Clássica, como preparação do bailarino para a performance, é com a consciência que este treino é dirigido, com objetivos precisos e com o foco em resultados finais ao mais alto nível. Xerez (2012), salienta que, “O treino em Dança reúne todos os processos que envolvem a preparação do Bailarino para a Performance Artística, ou seja para a sua melhor prestação em apresentações públicas ou espectáculos [...]”(p.9). Este treino em dança é uma área de intervenção que se pratica nos estúdios, nas escolas de dança e nas companhias de dança, sendo que o que os diferencia são os objetivos. As distintas dimensões abarcadas pelo treino, deverão estar relacionadas com o nível dos bailarinos, o reportório, se são alunos em formação ou se já são profissionais. Em qualquer um dos casos, todos procuram a superação e a excelência.

Embora todos os componentes do treino sejam importantes, a grande da prioridade está naquilo para que um Bailarino é formado - Dançar. Assim, segundo Xerez (2012), transportar para o papel principal o treino coreográfico, materializado no reportório escolhido e nos ensaios para a sua aquisição, deve comandar os restantes componentes, visto que, para determinada Performance, o Bailarino é obrigado a “afinar” a técnica, treinando *skills* que serão executadas naquele bailado específico. Entenda-se por treino específico, aquele em que se trabalha ao nível da força, de flexibilidade, da resistência, criado por aquele coreógrafo e, obviamente, preparar-se mentalmente para os papéis, permitindo ao Bailarino a disponibilidade de projetar todo o seu lado artístico, para além da técnica. É, sem dúvida, o seu lado artístico e interpretativo que lhe dará carácter e individualidade. Como refere o mesmo autor quando fala dos componentes do treino de Dança:

“Embora seja de grande importância a técnica para o desempenho de alto nível em Dança, o treino em Dança não se pode resumir ao treino técnico [...] Não devemos confundir meios com finalidades e a principal função do bailarino profissional é dançar, não é fazer aulas de técnica ou exercícios de flexibilidade. A técnica será um meio e não um fim em si mesmo” (Xarez, 2012, p.11-12).

Ao mais alto nível, quer seja nos repertórios clássico ou contemporâneo, os movimentos adquirem um grau de mestria e de complexidade gigantescos, que exigem um treino cada vez mais específico e, muitas vezes, necessitam de ser individualmente analisados, treinados e aperfeiçoados. No entanto, cada bailarino é um ser único e portanto deve ser respeitado em todas as suas idiossincrasias, pois são elas que poderão fazer a diferença em termos artísticos. Xerez (2012), considera três objetivos principais do treino em Dança: melhoria contínua do rendimento e de Performance Artística; prevenção de lesões; e o prolongamento da carreira. Para atingir estes objetivos, refere ainda seis princípios essenciais do treino(pp.17-23), ilustrados no quadro abaixo:

1- Continuidade	Tem que ver com a persistência, de forma a atingir objetivos e melhor rendimento.
2- Progressão	Aumento progressivo de cargas e de duração dos exercícios (Ex: saltos e voltas).
3- Individualização	Uma aula de conjunto, deve ter em conta a individualidade de cada um.
4- Especificidade	Tem que ver com as especificidades das solicitações coreográficas e as suas variáveis.
5- Reversibilidade	Está associada à continuidade e postula o princípio da regressão pelo desuso.
6- Periodização	Consiste na organização do treino por ciclos de trabalho, o equilíbrio do esforço.

Quadro VII- Princípios essenciais do treino

Face ao exposto entendemos ser da responsabilidade dos professores, mestres de bailado, ensaiadores e coreógrafos, a coordenação destes princípios, permitindo estimular as potencialidades de cada um e ir, sucessivamente, vencendo a margem de progressão, para que exista uma evolução no percurso do Bailarino, promovendo a excelência da performance.

## 2.5- O corpo: agente, instrumento e objeto

Citando Fazenda (2007), “O corpo do Bailarino é agente, instrumento e objeto” (p.49), reforçando esta definição Sasportes (2012), salienta “(...) é material de manipulação artística e social.”(p.42) Assim, a História da Dança é, inevitavelmente, a história do lugar do corpo nas diferentes sociedades.

O mesmo autor descreve-nos de forma clara esta evolução do corpo enquanto agente expressivo da obra artística - O Bailado. O modo como o artista entendeu o corpo e como modelou as suas opções criativas, ao longo dos tempos da História da Dança.

No Ocidente, essa história pode considerar-se escrita em quatro fases:

1. Geometrização que, Segundo Sasportes (2012) “(...) cobre o período que vai das danças renascentistas ao *ballet de cour*”(p.42). Prossegue descrevendo que, toda a dança francesa até à segunda metade do Século XVIII assimilou esta concepção geométrica e os divertimentos que faziam parte integrante da *Opéra-Ballet* ou da *Tragédie-Lyrique* apresentavam-se como meramente decorativos. O Bailarino é ensinado a assumir um comportamento de cortesia, sendo a dança a primeira escola de boas maneiras. Entrando no espaço do espectáculo, o bailarino cumpre um itinerário preciso, pré-determinado, geométrico. A principal tarefa do bailarino, em harmonia com os seus pares, é a de desenhar figuras seguindo um certo traçado. A concepção das figuras é obra do coreógrafo e obedece a requintados estudos. Para fugir á rigidez dos desenhos traçados inicialmente numa folha de papel, conta-se que o coreografo Pierre Beauchamps, ao serviço na corte de Luís XIV, recolhia a sua inspiração para plantas cénicas mais livres seguindo as linhas que desenhavam os pombos ao debicarem o milho num itinerário aparentemente errático.
2. Imitação que, como designa Sasportes (2012, p.44), surge da necessidade dos criadores de narrarem em termos de dança as mesmas grandes tragédias que viam recitadas ou cantadas. Noverre, nas suas famosas *Lettres sur la danse* de 1760, reforça nesse sentido a evolução da arte da dança. Momento propício, uma vez que os artistas italianos tinham desenvolvido uma hábil arte pantomímica e, simultaneamente, um maior virtuosismo no uso do corpo

dançante. O Bailado afirma-se capaz, ao lado das demais artes, de ilustrar os conflitos e as tensões que no corpo nascem e dele irradiam. Em todas as artes visuais, da pintura ao teatro, o estudo da expressão das paixões é a preocupação dominante dos teóricos do século XVII, e a dança como arte exclusiva do corpo aparece particularmente vocacionada para dar forma artística à linguagem dos sentimentos extremos e exacerbados. Noverre, assim como outros imitadores do chamado *ballet en action*, lançaram-se na figuração de todas as tragédias gregas, e também das modernas, com requintes de realismo corporal não previstos no teatro lírico ou declamado.

Uma longa polémica foi travada entre os coreógrafos, que se apoiaram na pantomima para construir tragédias dançadas, e os libertistas, defensores da primazia da voz sobre o gesto, a verdade é que a popularidade do bailado em França, e sobretudo em Itália foi enorme.

Os dois tipos de dança manter-se-ão paralelamente nos espectáculos do século XIX, sendo vã a tentativa do bailado romântico de tentar a conciliação das duas concepções. Mas, como o processo de aperfeiçoamento técnico avançou mais rapidamente do que a superação das convenções pantomímicas, o Bailado como arte narrativa foi perdendo consistência e esvaziada a componente dramática, o corpo dançante perdeu a sua função catártica e para impôr a sua dança a bailarina recorreu à explícita sedução do espectador.

3. Sublimação, em que se inicia uma nova metamorfose. “O corpo da bailarina deixa de pertencer a uma criatura humana para ser apenas o invólucro de seres extra terrenos momentaneamente atraídos ao palco onde se desenrola a acção” (Sasportes, 2012, p.46). As bailarinas são Sífides, Willis, Cisnes brancos, executando movimentos fora da capacidade dos comuns mortais. O corpo sublimado, um corpo que dança, parecendo nem pertencer ao bailarino. É de novo instrumento. Na última parte do Séc. XIX, algumas bailarinas procuram recuperar a possibilidade imitativa, agora colorida com o gosto realista que modela as restantes artes. Os novos progressos técnicos da escola italiana ofereceriam da dança uma imagem sobretudo virtuosista, sem uma utilização consistente das novas possibilidades abertas por essa técnica. A revolução dos *Ballets Russes* irá dar um conteúdo poético a essa nova destreza e fazer-nos

redescobrir a energia da dança masculina, entretanto praticamente ofuscada pela sublimação aérea do bailado romântico.

4. Reinvenção de um corpo. Na descrição deste período da história, a par do advento dos Bailados Russos, Sasportes (2012) refere uma nova viragem, que começa com Isadora Duncan com uma reafirmação do corpo sujeito sobre o corpo objeto. Esta linha que se inicia com Duncan, irá levar à dança expressionista e à *modern dance* americana. “O corpo é, literalmente despido, a bailarina abandona as pontas e dança de pés nus em contacto com o solo”(p.47). O tutu substituído por túnicas aderentes ao corpo e à flexibilidade do corpo, as expressões estereotipadas da bailarina clássica, são substituídas por uma expressão de dor, de êxtase ou de alegria em consonância com a vibração geral de um corpo que se afirma feito com a mesma argila do corpo do espectador. Os novos bailarinos recusam a formação académica e movem-se desde logo no sentido de criarem novas imagens com o corpo, enquanto os bailarinos tradicionais se preocupavam em copiar um certo modelo e afirmarem-se mais como intérpretes do que como criadores. Se o triunfo de Laban, Wigman e Joss, os mestres da dança expressionista alemã, será anulada pelo advento do nazismo, já a dança moderna americana poderá completar o seu ciclo até ao apogeu de Martha Graham, que reafirma a capacidade da dança se apropriar da tragédia com a mesma eficácia da palavra ou da música.

A grande vitalidade do movimento coreográfico americano a partir dos anos 20 levou ao desenvolvimento de uma dança que de novo procurava as suas raízes nos grandes mitos e no real imediato. O corpo não é utilizado como pantomima, mas obedece ao mesmo princípio de transpor e de transliterar em dança o vocabulário gestual que acompanha a expressão das emoções. A criação coreográfica empenha-se em objetivar estados de ânimo. Apesar da riqueza formal que caracteriza a *modern dance*, a dança aparece como um meio de exprimir e não como uma expressão auto suficiente.

Numa reação contrária surge Merce Cunningham, o mais brilhante discípulo de Martha Graham, que inicia um novo processo de criação do movimento, o qual, após uma fase em que evidencia a forma e a criação de imagens, aproximou-se muito mais de uma linguagem abstrata do bailado, note-se que

hoje uma obra de Cunningham está mais perto de Balanchine do que de Martha Graham.

Sucedem a Cunningham um grupo de jovens que recusam tanto o psicologismo como a abstração e querendo expôr o corpo na sua imediateza quotidiana, os seus elementos mais representativos, Twyla Tharp, Trisha Brown e Lucinda Childs, todos retomam o caminho da dança pura.

Com Balanchine, Cunningham, Lucinda Childs a representarem a Dança, sem outra razão de ser que ela própria, surge Pina Bausch e tudo é mais uma vez posto em causa. A Intensidade expressiva parece sobrepôr-se à invenção formal, embora seja essa mesma inventiva a criar a vibração que o espectador recebe daqueles corpos. Todas as danças de Pina Bausch serão sobre gente de hoje, ou melhor de ontem, dos anos 50-60, numa Alemanha ainda em reconstrução. Os corpos têm uma data. Os bailarinos não são meros executores de dança, mas também não se definem como personagens, sente-se sempre o modo como cada corpo é uma personalidade.

Embora o ciclo não se conclua aqui, Pina Bausch é uma referência do expoente máximo do expressionismo na dança contemporânea.

## 2.6- A importância da técnica, na Performance Contemporânea

A técnica para um bailarino consiste, acima de tudo, no conhecimento aprofundado do seu instrumento, que lhe permite expressar-se com dança e através dele. A técnica é conhecimento, domínio do saber-fazer, nada tem a ver com habilidade ou dom, daí a importância do trabalho contínuo, com objetivos e consistente do próprio bailarino. Andrade (1988) na obra *Pour une Danse enfin libérée*, define, de forma precisa a importância da técnica:

Techique est science. Science n'est pas un truz! [...] Celui qui veut devenir danseur doit apprendre à être son propre luthier ou, disons plus modestement, son propre accordeur. Le mode d'emploi, la manière de bien le faire fonctionner, sont des lois vitales: celles qui regissent l'équilibre statique, dynamisme et Kinesthésique du corps humain. Immuables, elles s'imposent. Vouloir les transgresser, prétendre s'y

soustraire, serait illusoire et absurde. Il faut d`abord les connaître, les respecter et les appliquer régulièrement ensuite jusqu`à les maîtriser. Ce sont là les conditions indispensables pour accéder à la technique (Andrade,1988.p.172-173).

Pina Bausch, considerada como a força mais inspiradora da dança ocidental e, simultaneamente, referência do expoente máximo do expressionismo na dança contemporânea, tinha, na sua Companhia, bailarinos que se caracterizavam pelo excelente domínio técnico. Estes bailarinos faziam uma aula de técnica de dança clássica para aquecimento e, nas audições para a sua Companhia, os candidatos, eram sujeitos a uma aula de técnica de dança clássica. Lorenzo Arruga, num dos textos que fazem parte do livro “Pina Bausch, Falem-me de Amor” refere, precisamente essa questão:

Toda a companhia tem atrás de si essa força extraordinária que nos transmite a posse do clássico, que é ao mesmo tempo, um clássico perdido.

Foi a dança clássica que mais libertou o domínio do corpo no espaço, e é nisso que reside a sua força; não foi em vão que Pina Bausch declarou, embora eu faça pouco caso das declarações, que todos os seus bailarinos tinham uma formação clássica. (Arruga, 2005, p.128)

Esses corpos treinados eram a verdadeira afirmação da autonomia corporal, reformulando o seu discurso criando cumplicidades entre o corpo, a sala, o palco, os bailarinos, a coreógrafa e o público.

Por de trás de uma gestual constantemente variada, contraditória, louca, liberta ou prisioneira, repetitiva, bloqueada, e em que tudo é possível, redescobrimos sempre, implicitamente, a técnica clássica. Quando um bailarino com um farto bigode aparece numa cena de desespero, por ocasião de um espectáculo de Pina Bausch, e diz: “Que hei-de eu mostrar-vos?”, e depois efectua impecavelmente todos os passos de dança, a nossa emoção resulta do facto de ele estar a reconstituir um vocabulário de dança clássica e do facto de esse vocabulário não nos servir para nada, não nos basta ser percebido como muito distante, ao mesmo tempo que sabemos que é pertinente, pois, se o não fosse, desprender-se-ia dele qualquer coisa de cómico, até mesmo de humilhante, e não a força que tem (Arruga, 2005, p.127).

Segundo Crémézi (1997), quando fala da palavra do corpo no acto de construir e elaboração de uma obra, considera que a relação íntima entre o movimento e a expressão pessoal, tem que ver como, cada um, enquanto ser único, utiliza o domínio técnico, num processo de exploração e procura de uma forma de modernidade, de mistério, de movimento dançado e de ritmo interior que se abre no espaço a dimensão de infinito. Só dessa forma se traduz, a veracidade do movimento no seu corpo, enquanto ser único.

La technique, l'entraînement régulière du danseur, sera là pour rendre le corps à la danse qui l'habite pour découvrir et faire vivre toutes les possibilités expressives du corp[...]La Technique n'est pas là pour assurer au mouvement sa constante de beauté ou de virtuosité, mais pour le faire jaillir dans toute son expressivité (Crémézi, 1997, p.26-27).

Nos processos de aprendizagem, muitos são os autores na bibliografia consultada como: Crémézi (1997), Batalha (2004), Fazenda (2007), Foster (2010) ou Nascimento (2010) que falam de *Técnica* como forma de conhecimento e domínio do corpo, de extrema importância para o acto de Dançar. Esta técnica que define constantemente os princípios da Cinesiologia - ciência do movimento, que analisa as componentes do movimento, descreve os processos de aprendizagem do movimento. Contudo, nem todos os autores têm uma opinião concensual no que respeita à escolha da técnica para a preparação do bailarino, como comentou Crémézi (1997) “*La danse moderne, cependant ne prétend pas dégager une technique unitaire et normalisée comme dans la danse académique*”, alertando para o facto que muitos consideram a técnica de dança clássica, uma técnica unitária e muito académica, que poderá fechar o bailarino em formação num “ghetto” clássico, ao contrário da dança moderna ou contemporânea, que não pretende fechar-se numa técnica unitária e normalizada.

No entanto, se é verdade que muitos coreográficos modernos de renome elaboraram uma técnica própria, que consiste, essencialmente, numa preparação do corpo mais concentrado a seguir o seu próprio ritmo e a sua estrutura orgânica, também é verdade que e por conseguinte, elaboraram um ensinamento com componentes precisos que se transformaram numa técnica unitária e normalizada. Estas apoiam-se

em alguns princípios base, como por exemplo: contração/release, implementados por Martha Graham, queda / recuperação, de Doris Humphrey e os isolamentos de José Limon. Por vezes essas técnicas, mais naturais ao princípio, sofreram evoluções, diretamente relacionadas com as exigências das próprias coreografias, transformações sociais e culturais, afastando-se das ideais iniciais.

Martha Graham, criou um movimento para revelar a experiência interior, ao mesmo tempo considerada pessoal e universal, com origem no interior do corpo. Para isso, desenvolveu uma técnica que se baseia na respiração, em que a parte iniciadora do movimento é a pélvis, o que resulta num crescimento sequencial do movimento do centro do corpo para a sua periferia, o tronco é muito valorizado, designadamente as formas em espiral, numa sequência de *contraction-release*, criando um vocabulário de movimentos em que o corpo utiliza plenamente o chão. A primeira parte de uma aula de “técnica Graham” desenrola-se com o corpo sentado e deitado no chão, projetando-se, também, horizontalmente. Pelo contrário, uma aula de Técnica de Dança Clássica, apenas os pés utilizam o chão e o corpo projeta-se verticalmente. Se, por um lado, na *Modern Danse*, a descida do corpo à terra, no sentido literal e simbólico, representa o corpo enquanto algo de real, tangível e humano, nas representações do *Ballet Clássico*, a verticalidade e a ascensão são símbolos de espiritualidade.

Contudo, no fim dos anos 40, o bailarino e coreógrafo, Merce Cunningham, desenvolve uma técnica que lhe permitiu criar padrões espaciais e estruturas temporais complexas, alargando as possibilidades de execução do movimento. Nesta técnica, o corpo volta a subir à vertical, mas o tronco move-se de diversas formas: curva-se para a frente (*curve*), arqueia para trás (*arch*), torce-se lateralmente (*twist*) ou inclina-se. Estes movimentos do tronco são coordenados de modo complexos com o movimento veloz das pernas, os movimentos de ancas e a criação de contraponto, exigindo do bailarino um forte equilíbrio e grande capacidade de coordenação. A linguagem estilística da técnica inventada por Cunningham é a combinação dos movimentos das costas com os movimentos das pernas. Merce Cunningham na sua técnica e léxico de movimento, embora sob novas formas, integra alguns elementos da dança clássica designadamente o vocabulário do movimento das pernas, utiliza o léxico da dança clássica e o seu virtuosismo como algo pré-existente que pode ser trabalhado de forma objetiva.

Toda a técnica e vocabulário coreográfico de Cunningham assentam na descoberta de novos mecanismos de funcionamento do corpo a partir de alguns princípios básicos dos exercícios da técnica clássica e da técnica Graham (sobretudo a importância atribuída ao tronco)” (Fazenda, 2007, p.7).

Muitas técnicas se desenvolveram e nos anos 70, é criada uma nova ideia e técnica de movimento, pelo bailarino Steve Paxton, que se designou por *contact improvisation*. Esta forma de dança caracteriza-se por não existir uma forma anterior, pré-determinada, ou pré-coreografada, não tem um vocabulário específico a aprender-se. Neste género performativo, o movimento é plena materialidade física e a sua intencionalidade reside em si mesmo, no diálogo físico entre os dois *performers*, nas ações que resultam das sensações do toque e da transferência de peso.

A explícita intencionalidade da dança em expressar emoções ou ideias, está ausente no *contact improvisation*.

Segundo Andrade (1988), as escolas de dança ditas “modernas” ou contemporâneas” oferecem aos jovens estudantes tanto técnicas como estilos, porque não existe uma única dança “moderna” ou “contemporânea”. Contudo, podemos recorrer a um grave erro, pois se o modelo académico da dança clássica pode parecer de marionete, o modelo de determinadas técnicas de moderno pode parecer robótica. No clássico ou moderno, por vezes, as duas tendências deformam-se porque simplesmente se afastam do lado humano, do que é verdadeiramente importante para o bailarino. No entanto, para este autor, o principal para um bailarino atual é conseguir ligar o clássico, o moderno e o contemporâneo, num profundo conhecimento do seu corpo, dando-lhe a liberdade e a capacidade de utilizar o seu corpo como forma de expressão livre, numa dimensão humana e universal:

Par la danse nous aspirons à une expression libre de dimension humaine et universelle. Or, en s'enfermant dans des systèmes conventionnelles et arbitraires, artificiels, même nouveaux, la danse perd sa liberté. Cette liberté ne peut être conquise que par la rigueur d'un travail approfondi des techniques gestuelles propres à notre nature humaine (Andrade, 1988, p.175).

Para além destes corpos cultivados, numa técnica de dança singular, há um outro corpo importante a considerar na contemporaneidade - um corpo versátil. Este

corpo caracteriza-se pelo domínio de várias técnicas e estilos e que se torna único pela forma como combina as várias práticas e saberes. Estes corpos, não esgotam as possibilidades técnicas que os bailarinos e/ou coreógrafos têm ao seu dispor para concretizar os seus objetivos artísticos. Assim como cada coreógrafo pode criar um corpo próprio, único, estilisticamente singular.

Este corpo competente em vários estilos e técnicas que, não inventando propriamente uma técnica, se individualiza estilisticamente, pela forma como combina várias práticas e saberes, pode possuir, simultaneamente, a força da dança clássica, a capacidade de coordenação e a rapidez da técnica Cunningham, a fluidez do *contact improvisation*, e a flexibilidade que lhe é conferida pelas técnicas de relaxação, para mencionar apenas algumas das técnicas que pode dominar com competência (Fazenda, 2007, p.61).

Todos os bailarinos, independentemente do repertório que venham a dançar e com o qual se identifiquem mais ao longo da sua carreira, utilizam o mesmo instrumento: o seu próprio corpo. Também, muitos dos bailarinos atuais, preferem adquirir um treino em múltiplas técnicas, preparando-os para as exigências e os projetos estéticos que configuram a atualidade coreográfica. O domínio de várias práticas permite-lhes, nos ambientes de criação, ser mais flexíveis e expandir a sua capacidade de expressão e de produção de sentidos.

Existem muitas formas de dançar, mas só existe uma maneira de “acordar e afinar” este instrumento que é o corpo humano: respeitando as “regras do jogo”, que são as leis da sua natureza. Para isso, é necessário que cada bailarino passe pelo conhecimento aprofundado do seu corpo e respeitando estas regras.

A educação do corpo-instrumento é primordial para o bailarino, pois irá permitir encontrar a melhor maneira de se servir desse domínio, de escolher ou descobrir a linguagem e o estilo que vai ao encontro da sua personalidade.

Independentemente da técnica utilizada, a dança implica um processo de treino e aprendizagem, como referiu Fazenda (2007),

Na Dança, qualquer movimento do corpo eficaz e significativo pressupõe uma aprendizagem que resulta de um processo de treino ou incorporação.[...]São as técnicas de dança que proporcionam ao corpo o conhecimento necessários 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. As técnicas

medeiam a relação do homem com o mundo, situam-no no campo físico e social e permitem a agência do corpo (Fazenda, 2007, p.49).

O corpo na dança no século XX, é um corpo que se pode contrair, torcer e dobrar, que toca e utiliza o chão, que se projeta também na horizontal. Existe uma permanente procura de um equilíbrio precário do corpo colocado na vertical, sobre um dos pés, introduz-se, também, a possibilidade de provocar o desequilíbrio. Às formas retilíneas das pernas, sinuosamente arredondadas dos braços e ao tronco ereto, acrescentam-se as dobras, as formas côncavas, as torções, os movimentos em onda e as espirais. Outras técnicas são incorporadas, visando intensificar a ação, presença e comunicação. Utiliza-se a movimentação do quotidiano para conferir um poder real e simbólico. Esta coexistência, no mesmo tempo e no mesmo contexto de várias convenções flexíveis e diversificadas, possibilitam novas formas de trabalhar os materiais do movimento, que definem a dança contemporânea.

Foi possível verificar que, o conjunto de ideias defendidas ao longo do trabalho, no que respeita à utilização da Técnica de Dança Clássica, no treino de bailarinos contemporâneos e, conseqüentemente, na Performance Contemporânea, foram alvo de investigação e sistematizadas por Paskevsk (2005). Por reflectir, o nosso pensamento sobre o assunto, entendemos pertinente apresentar, em tradução livre, um excerto da sua obra:

*Assim, mesmo enquanto algumas companhias de Ballet se tornaram estreitamente distinguidas dentro de um estilo específico com um método de formação específica (New York City Ballet, Royal Ballet, entre outros), o campo coreográfico adquiriu uma versatilidade comparável à era Diaghilev.*

*Em contraste com a diversidade coreográfica, a responsabilidade do professor, mais do que nunca, é garantir que o Bailarino esteja preparado tanto nas suas habilidades perceptivas como da aptidão física para executar movimentos que muitas vezes estão fora dos princípios da formação estritamente clássicos. Exclusões estilísticas ou inclusões, quando aplicados ao processo de aquisição técnica, tendem a obscurecer o facto de que o treino é inicialmente sobre a construção do instrumento. Este instrumento, ao contrário de um piano ou de um violino, é formado por músculos e nervos, e caracterizado por uma maleabilidade continuada que é formado e moldado no momento. As escolhas estilísticas, enquanto um factor inescapável da coreografia quando aplicada à formação têm a propriedade de reduzir as escolhas técnicas e no futuro de empobrecer a capacidade e o potencial técnico e artístico do Bailarino. Um Bailarino capaz de construir um instrumento de resposta, constrói um instrumento sensível, capaz de responder a uma diversidade de estilos e lidar com exigências coreográficas. Assim, a formação está mais atenta às mudanças, tradições e métodos*

*estabelecidos, que têm sofrido ao longo do tempo, capazes de formar o instrumento. A capacidade de perceber a ordem e a estrutura, leva a conhecer o objeto e a análise resultante suporta a capacidade de objetivar a técnica do Ballet, que em muitos aspetos testam essa capacidade. Demonstra como conceitos formalistas agiram sobre a evolução desta forma de arte e continuará a determinar os seus ideais, permitindo simultaneamente uma divergência. Embora o termo "clássico" seja sinónimo na mente das pessoas com o Ballet, eu gostaria de estender o significado do Classicismo para incluir artistas que alcançaram o domínio total do seu idioma e do seu instrumento, e, assim, foram capazes de transcender ambos e oferecer ao espectador o espírito da Dança.*

*(....) Dentro deste campo criativo aberto, compete aos professores, agora mais do que nunca, distinguir entre a aplicação estilística e preceitos básicos, os preceitos que têm a propriedade de construir um instrumento capaz de responder adequadamente às demandas coreográficas. Nessa busca, não devem ficar intimidados pelo ónus da tradição, nem demitir ou corrompê-lo com a bem-intencionada interpretação, mas sim assumir o risco para questionar os preceitos já estabelecidos, encontrar a razão para a sua durabilidade, usá-los no nosso desenvolvimento pessoal e no maior benefício desta forma de arte. (cf. Paskevsk, 2005, pp.20/21)*

Claramente, a utilização e o domínio da técnica, seja dentro do vocabulário clássico ou no vocabulário contemporâneo, servirá como instrumentos de trabalho que o bailarino irá utilizar, face às circunstâncias do seu trabalho e como forma de poder utilizar o seu corpo numa dimensão livre, de forma genuína e única que lhe permita, simultaneamente, “esquecer” a técnica. Na dimensão mais sublime para o bailarino contemporâneo, o momento em que se descobre, se renova e se questiona é, o momento em que se começa a dançar. Batalha (2004), fala dessa atualização das técnicas e do uso das mesmas, salientando que as técnicas não são estanques nem rígidas e afastaram-se progressivamente da execução mecanicista do antigamente, embora ainda seja necessário efetuar inúmeros *skills* específicos, eles servem sobretudo para estabilizar as ações que se sucedem e permitir o aparecimento natural da expressão, valorizando principalmente a comunicação de quem dança. Reforçando essa ideia a autora afirmou:

*(...) na Dança o que é essencial é o nascimento de uma gestualidade própria, um corpo habitado, que seja o reinventar do corpo a partir não só da sensibilidade mas do vivenciar emoções e energias interiores. Não interessa realizar ações extraordinárias de uma maneira vulgar, mas executar ações vulgares de um modo espetacular (Batalha, 2004, p.194).*

É o momento que se refere à consciência, à percepção do seu corpo, à forma como age sobre as coisas, os sentimentos, as emoções perante o que quer transmitir, seja uma coreografia mais abstracta, mais expressionista, mais conceptual ou, simplesmente, um trabalho em progresso. A questão não é o fazer, mas o que quer dizer ao fazer. Ou seja, encontrar na singularidade de cada um, a melhor forma de o fazer. “Le danseur travaillera essentiellement une mobilité du corps, du souffle, en vue d’un savoir- être plus que d’un savoir-faire” Crémézi (1997). Reforçando a ideia da busca dessa genuinidade e individualidade do bailarino contemporâneo, a autora sublinha as diferentes experiências integradoras a que a dança contemporânea vai buscar material nos seus intérpretes/ bailarinos.

La danse contemporaine implique donc l’intégration d’expériences intellectuelles, sensorielles, émotionnelles, elles deviennent des matériaux et sont mises en jeu dans la sélection des mouvements guidés de même par des tensions musculaires, un sentiment Kinétique et une logique motionnelle à l’intérieur d’une constellation spatiale (Crémézi, 1997, p26).

Mas, se a obra não lhe é exterior, é evidente que, para criar essa obra com a qual constitui uma unidade inextricável, o bailarino é obrigado a inventar uma distância, um alheamento, para ganhar uma perspectiva entre a vontade de realizar e o modo dessa realização. Segundo Pina Bausch, a coreografia – dramaturgia é, em certa medida, determinada pelas respostas e pela contribuição dos bailarinos. Nesse campo, era muito precisa naquilo que procurava nos bailarinos, como salienta Moretti, utilizando uma citação de Pina Bausch:

Têm de ser dotados de expressão, de força e de vontade. [...] A verdade é que espero sempre encontrar a pessoa necessária; é evidente que há condições técnicas que têm de ser satisfeitas, mas trata-se sobretudo de uma relação que vai evoluir com o tempo; os meus amores são de longo fôlego. Na base, há uma confiança recíproca, o respeito, a disponibilidade de deixar aparecer o que se sente (Moretti, 2005, apud Pina Bausch cit., p.80).

As escolhas do bailarino e do coreógrafo não se excluem necessariamente, podem ser alternativas ou concomitantes. Porém, o seu uso preponderante é sempre o resultado da conceção que cada época oferece do corpo e o seu corpo é um agente, através do qual uma obra se concretiza. Esse facto é algo concreto e faz parte da história da dança.

Na arte da dança, o corpo é simultaneamente sujeito e objeto de criação, o criador e a matéria de criação. [...] O Bailarino é o próprio material da manipulação artística. O bailarino é a sua obra (Sasportes,2012, p.42).

A Dança Contemporânea surge da necessidade de expressão de uma época. Artistas buscam maior liberdade, ampliando possibilidades para as suas criações. A diversidade dos temas abordados na contemporaneidade em Dança exige do intérprete/bailarino, entre outros fatores, grande versatilidade, com o fim de atingir a excelência da performance.

## 2.7- A Performance

A performance (o espectáculo), é o momento em que a obra coreográfica atinge uma dimensão pública, não somente ao olhar do outro (público), mas também o momento em que o bailarino estabelece, de forma singular e concertada, as condições desse encontro. Fazenda (2007), referindo o propósito da dança teatral define:

A dança teatral tem como propósito a construção de uma performance, por parte de um grupo de intérpretes selecionados de acordo com expectativas definidas por motivações artísticas e pressupostos estéticos determinados, para ser vista por um grupo de pessoas – os espectadores ou público. O contexto de ocorrência é delimitado pela moldura que recorta o espaço em que o evento se concretiza e o separa dos outros eventos do mundo, independentemente do lugar específico onde tenha lugar (Fazenda,2007, p.29).

A obra coreográfica, segundo Louppe (2012), possui um elemento determinante da própria definição da dança como arte: a actualização de uma experiência de corpo

única, enquanto obra de arte, a materialização do tempo e do espaço numa duração partilhada, a performance.

O espectáculo (performance), inevitavelmente, trata-se de um momento fascinante onde tudo se detém numa proporção final. De certa forma, trata-se de um momento decisivo, a mudança das repetições do estúdio em busca da excelência performativa, a necessidade de sentir o projeto, que é sempre uma viagem inacabada, perante o julgamento do público.

Louppe (2012) refere que a representação da obra se distingue, essencialmente, pelo “máximo de tensão”, justificando:

Se a Performance é privilegiada, tal sucede porque, enquanto manifestação da obra, ela provoca no corpo do bailarino e do espectador essa mobilização e actividade perceptiva intensa que constituem o excesso do acto performativo (Louppe, 2012, p.362).

Segundo a mesma autora, é na mobilização de todo o ser e de toda a companhia, pela força da sua surpresa e intensidade redobrada, que reside um momento de criação único, supremo e febril, onde o bailarino desempenha uma função, particularmente importante no valor de um acto irreproduzível, ligado a todas as variações dinâmicas do instante e ao olhar fecundo do outro (público). É, sem dúvida, nessa precipitação quase cataclísmica de uma experiência de corpo, que as presenças “cruzadas” entre público, criadores e bailarinos, podem “descobrir” o estado da obra coreográfica.

Sabendo que a Dança está impregnada de construções significativas, como refere Fazenda, (2007), uma vez que o processo performativo é em si uma atividade realizada por pessoas cujo “fazer” é sempre significativo; o “fazer” inerente ao processo performativo implica a incorporação de técnicas de movimento, que o bailarino intervém e manipula. Do mesmo modo Batalha (2004), refere que um espectáculo de Dança, implica diversos saberes inerentes ao espectáculo, desde o argumento, ao estilo, à técnica do bailarino, às ideias do coreógrafo e nesse “confronto” com o público devem aparecer como um todo em unidade, especificando:

É preciso criar um justo equilíbrio entre a ideia, o desenvolvimento coreográfico, o mundo sonoro, a cena, o vestuário e o *decor*, sem esquecer a interpretação dos bailarinos que deverá ser de qualidade

ajustando a expressividade, a projeção e a presença em palco, ao argumento a desenvolver, de modo a que o espectador se sinta minimamente impressionado pela obra artística”  
(Batalha, 2004, p.195)

A utilização, manipulação e reconfiguração individual e criativa por parte dos coreógrafos, consoante os seus objetivos artísticos, não são meros actos técnicos, mas sim, actos completamente imbuídos de sentido. Nessa intensidade de sensações, estabelece-se uma partilha imprevisível de relações com o espectador. É, também, o momento em que a mobilização geral dos atores coreográficos, se reforça e torna a travessia do momento do espectáculo, uma experiência única e irreversível.

## CAPITULO 3 METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

### 3.1- A Investigação-acção

O presente estudo incide sobre aspectos relativos à educação e à forma como os seus participantes aplicam os conhecimentos, nos conteúdos do programa de ensino, que se desenvolvem e evoluem nas situações específicas de aula. O trabalho proposto no presente Relatório de Estágio terá, assim, como base, uma metodologia de investigação qualitativa, através da Investigação-acção.

Segundo Bogdan e Biklen (1994), a metodologia da investigação qualitativa é composta por cinco características fundamentais, que a distinguem claramente da investigação quantitativa e que estiveram na base da nossa opção: a primeira surge pelo facto de o investigador ser o principal instrumento da sua investigação. Ou seja, a fonte é direta. O investigador despende muito tempo no local onde realiza a sua investigação, numa clara preocupação com o contexto, comportamentos e influências pelo meio em que ocorre. A recolha de dados é direta e o instrumento-chave de análise é o entendimento que o próprio investigador tem sobre os dados por si recolhidos; a segunda, inclui a avaliação descritiva. Este aspecto compreende que a recolha de dados seja feita sob a forma de palavras ou imagens e que a sua análise respeite o mais possível a forma como foram registados. Nada é assumido como dado adquirido, tudo é observado e analisado de forma a compreender o objeto em estudo; a terceira característica, está relacionada com o interesse por parte do investigador no processo relativamente ao resultado final. O investigador centra a sua investigação na situação que pretende estudar, mantendo o seu objetivo no modo como as definições se formam; a quarta, relaciona-se com a tendência do investigador em analisar os dados de forma indutiva. A recolha de dados é construída à medida que se observa o objeto de estudo, sem o objetivo de trabalhar uma hipótese construída previamente. Nesse sentido, a análise vai crescendo à medida que a investigação avança, deixando de ser geral e aberta, para tornar fechada e específica; por fim, a quinta e última característica fundamental inerente à investigação quantitativa, diz respeito ao aspecto em que o significado é considerado de importância vital. O investigador, ao estar no seio dos participantes, desenvolve um conjunto de estratégias e planos que permitem ter em

conta a perspectiva daqueles que está a observar. As dinâmicas existentes em determinadas situações, por vezes só conseguem ser interpretadas ou até visíveis, ao nível do seu significado, aos olhos dos próprios participantes.

Mediante estas características desenvolveram-se, na prática, os aspectos diretamente relacionados com a investigação qualitativa: um plano progressivo e flexível e a recolha de dados descritos nos instrumentos que julgámos como adequados de forma a dar cumprimento aos nossos objetivos.

Assim, este estudo teve o propósito de observar, conhecer, analisar e interpretar todos os dados recolhidos através da ação direta do professor que assume, neste caso, o papel de professor e investigador.

Bogdan e Biklen (1994) referem que no dia-a-dia do professor, este naturalmente desenvolve uma investigação qualitativa no decorrer do processo de observações e análises que faz da sua prática. No entanto, enumeram alguns aspectos que as diferenciam. A atenção única e focada na orientação e evolução da investigação, sem ter de se preocupar com, por exemplo, planos de aulas, ou o registo e a recolha de dados mais pormenorizadas.

A investigação-ação, como integrante da investigação qualitativa, que deve ser prática e dirigida àqueles que o desejam, com o objetivo de imprimir mudanças sociais. Bogdan e Biklen (1994), definem-na como “uma recolha de informações sistemáticas com o objetivo de promover mudanças sociais”(p.292). É assim, um tipo de investigação no qual o investigador (no presente estudo, o professor) se envolve, ativamente na causa investigada, procurando obter resultados que permitam a tomada de decisões, relativas a determinadas aspectos.

### 3.1.1-Instrumentos de recolha de dados

Partindo do que estabelece a metodologia de investigação proposta e de forma a dar cumprimento ao estabelecido no projeto, foi estabelecida uma relação entre os objetivos/tema propostos e com a prática de Estágio. Este foi dividido em três fases: as aulas de observação, com respectivas tabelas de observação [anexo 3]; a participação acompanhada, com os respectivos diários de bordo [anexo 4] e a leção efetiva, com o registo das aulas a lecionar [anexo 6].

Assim, entendemos apresentar os instrumentos de recolha de dados, na sequência em que foram sendo aplicados, em concordância com as necessidades das diferentes etapas/fases do Estágio.

**As tabelas de observação<sup>4</sup>**- o preenchimento das tabelas de observação, permitiu avaliar qualitativamente os alunos, visando analisar as diversas aptidões que se pretendiam ampliar e as dificuldades existentes a nível geral na aula e em particular com cada aluno. Batalha (2004), salienta a importância das grelhas de análise, no ensino - aprendizagem, como um instrumento aferidor na avaliação inicial de conhecimentos, aptidões e atitudes dos alunos;

Esta atuação, tem como objetivo, partir das informações obtidas sobre cada aluno possibilitando adequar com êxito, o processo educativo às suas necessidades, possibilidades e aspirações. (Batalha,2004,p.162)

Durante as aulas de observação, foram registados os objetivos das observações, isto é, o que se queria observar e o que se observou, numa avaliação qualitativa de: muito bom, bom, médio e fraco.

**Os Diários de Bordo<sup>5</sup>**- permitiram recolher informações úteis para a construção do perfil de dificuldades, para que se pudesse ir adequando, ao longo do processo de trabalho, as estratégias de superação em função das necessidades individuais ou gerais. Serviram como um complemento às tabelas de observação, permitindo ao professor fazer reflexões sobre os alunos, as aulas, alterações de estratégias e planos de aula, face ao desenvolvimento do trabalho numa avaliação contínua.

A avaliação contínua e formativa ao longo do processo é indispensável, pois constitui um acto consciente e voluntário carregado de informações úteis para o professor e aluno, quer na reorganização da planificação, quer no ajuste dos saberes ao percurso da aprendizagem (Batalha,2004,p.162).

---

<sup>4</sup> As tabelas de observação com as respectivas avaliações por aluno encontram-se em anexo

<sup>5</sup> Os diários de bordo, de exemplo, encontram-se em anexo

Na Prática Acompanhada, através dos diários de bordo foram registadas reflexões e notas, que ajudaram a objetivar as problemáticas. De acordo com a aula programada pelo professor da turma, em articulação com os objetivos do estágio, foram dadas partes de aula e assistência. Com os dados recolhidos, foi possível viabilizar a organização, o planeamento e o registo das aulas para a leção efetiva.

**A Planificação de aulas<sup>6</sup>** – Segundo Batalha (2004), a planificação das aulas, permite uma rentabilização do tempo de aula, uma leção programa, com os objetivos e conteúdos definidos, permitindo a qualidade de aprendizagem dos alunos, acrescentando: “A combinação optimal das sequências lógicas das fases da aula, contribuem também para o sucesso pedagógico” (Batalha, 2004, p.83).

Na planificação as fases da aula foram definidas temporalmente, onde todos os planos de aula estavam de acordo com os objetivos gerais do estágio, tendo uma coerência entre si, com a flexibilidade necessária de forma a adaptá-la às exigências da situação real em aula. “Para uma aula ser equilibrada, deve ser definido temporalmente o corpo da sessão e as secções da aula” (Batalha,2004, p.85).

Assim, o plano de aula, dividido em três fases, foi elaborado da seguinte forma:

Fase inicial da aula 5 minutos	Fase do Corpo da aula 80 minutos	Fase final 5 minutos
Apresentação, marcação das presenças, Período para interação professo /aluno	Barra – 35 minutos Centro- 45 minutos	Reverence/ alongamentos Correções gerais e feed-backs

Quadro VIII- Fases de Plano de aula

Na Lecionação efetiva- com os dados/problemáticas verificadas nas aulas de observação e na prática acompanhada, foram planificadas 40 horas de leção com o objetivo de aplicar, resolver, fazer funcionar e verificar os objetivos do estágio.

A planificação e o registo das mesmas foram feitos, por grupo de aulas, que se dividiram em dois níveis, designados por avançado e pré - profissional.

---

<sup>6</sup> A planificação e registo de uma aula completa dos dois níveis designados, encontram-se compiladas no anexo 6.

As aulas registadas permitem fazer anotações e reflexões, para novas propostas, visando atingir os objetivos de cada aula e a sua progressão.

**O Questionário**<sup>7</sup> - “Um questionário é um instrumento de investigação que visa recolher informações baseando-se, geralmente, na inquirição de um grupo representativo da população em estudo”(Sousa & Baptista, 2011, p.91).

Foi realizado um questionário do tipo fechado, destinado ao 8 ° Ano, nível Pré – profissional. A escolha de realizá-lo com esta turma, como é referido na citação, corresponde à amostra mais representativa do estudo. A turma em questão foi a que mais aulas teve, quer a nível de aulas em estúdio, quer em aulas de preparação para espectáculos da Pequena Companhia da ADCS, bem como de ensaios para o Exame Performance.

Este instrumento, foi elaborado com o intuito de recolher a opinião dos alunos relativamente à forma como foram transmitidos os conteúdos e a avaliação do ensino – aprendizagem.

### 3.2- Amostra

Considerando que numa investigação qualitativa a amostra deve permitir seleccionar um conjunto de indivíduos, de tal forma que as observações e o estudo sejam praticáveis, consideramos que deve ser pequena no caso em estudo, tendo em conta que a escola cooperante apresenta determinadas características específicas, assim como um nível de ensino específico. Como referem Sousa e Baptista (2011):

Uma análise a uma amostra, ou seja, a inquirição a um número restrito de pessoas, com a condição de que estas tenham sido correctamente escolhidas, permite obter as mesmas informações com uma certa margem de erro, um erro calculável que é possível tornar suficientemente pequeno (Sousa & Baptista, 2011,p.72).

---

<sup>7</sup> Os questionários respondidos encontram-se no anexo 7.

A nossa amostra era constituída pelos alunos que frequentam o ensino secundário especializado, na Academia de Dança Contemporânea de Setúbal, no ano letivo de 2012/13. Constituída por três turmas: Avançado I/ 10ºAno, Avançado II / 11º ano, 8ºAno / 12º Ano, perfazendo um total de 18 alunos.

Estas turmas trabalharam em conjunto grande parte do tempo, principalmente, a turma de Avançado I e Avançado II, nas aulas de Técnica de Dança Clássica e Técnica de Dança Moderna. As aulas de aquecimento, no palco, nos dias de espectáculo, da Pequena Companhia, correspondiam a uma aula de técnica de Dança Clássica, com os três anos em conjunto Avançado I, Avançado II e 8º Ano.

Para melhor entendimento da apresentação dos dados respeitantes ao trabalho desenvolvido com estas turmas, gostaríamos de referir que, embora o nível de 8º ano, seja mais avançado, todas estas turmas integram os espectáculos da Pequena Companhia. Por este motivo, é-lhes exigido, independentemente do grau a que pertencem, a mesma capacidade de resposta a nível da obra coreográfica e uma atitude profissional. Nos espectáculos/performance, da pequena Companhia, todos os alunos tentaram ultrapassar as suas diferenças técnicas e artísticas de forma a dar resposta, como um todo, à excelência da performance da Companhia.

### 3.2.1- Caracterização das turmas

Avançado I - esta turma constituída por 5 alunas do sexo feminino, tem uma carga horária de 90 minutos 5 vezes por semana. No entanto, por incompatibilidade de horário com a escola onde têm o ensino articulado, a turma tinha TDC com o Avançado II, três vezes por semana.

### Avançado I

Ano Escolar	10º ano
Ano vocacional	6º ano
Nº de alunos	5
Idade	15/16 anos
Género	Feminino
Carga horária	5 x por semana ( aula de 90 minutos)
Denominação da Disciplina	Técnica de Dança Clássica
Ao abrigo da portaria ( Anexo 2)	n º 243-B/2012 em Diário da Republica

Quadro IX- Características da Amostra- Turma AV. I

Avançado II - esta turma constituída por 4 alunas, do sexo feminino, tem uma carga horária de 90 minutos, 5 vezes por semana. No entanto, por incompatibilidade de horário com a escola onde têm o ensino articulado, a turma tinha, TDC com o Avançado II, três vezes por semana e, uma vez por semana com, o 8ª ano.

### Avançado II

Ano Escolar	11º ano
Ano vocacional	7º ano
Nº de alunos	4
Idade	16/17
Género	Feminino
Carga horária	5 x por semana ( aula de 90 minutos)
Denominação da Disciplina	Técnica de Dança Clássica
Ao abrigo da portaria ( Anexo 2 )	n º 243-B/2012 em Diário da Republica

Quadro X- Características Amostra - Turma AV. II

8º Ano - esta turma constituída num total de 9 alunos, 8 raparigas e 1 rapaz. Com uma carga horária de 90 minutos 5 vezes por semana. No entanto, por incompatibilidade de horário com a escola com quem fazem articulado, a turma tinha TDC, com a turma de Avançado II, uma vez por semana.

## 8º Ano

Ano Escolar	12º ano
Ano vocacional	8º ano
Nº de alunos	9
Idade	18/19
Género	Misto
Carga horária	5x por semana( aula de 90 minutos)
Denominação da Disciplina	Técnica de Dança Clássica
Ao abrigo da portaria ( Anexo 2)	n º 45/2005 em Diário da República

Quadro XI- Características da Amostra- Turma 8ºano

Na ADCS, as aulas de variações e reportório de dança clássica são lecionadas pelo mesmo professor que leciona a aula de Técnica de Dança Clássica. Por este motivo, uma vez que existe, sempre, um trabalho técnico que se relaciona e porque os próprios professores, das respectivas disciplinas, julgaram pertinente, decidimos observar e dar a assistência necessária ao trabalho de reportório e variações dos alunos. Desta forma e para melhor entendimento deste procedimento e da complexidade de articular as várias disciplinas, apresenta-se abaixo a tabela de horários da nossa amostra.

**Horário das aulas de técnica de dança clássica/repertório de dança clássica/  
variações e repertório de dança clássica**

**Avançado I**

**Avançado II**

2º feira	3º feira	4ºfeira	5ºfeira	6ºfeira	Sábado
16h/17H30	13h/14h30	16h/17H30	17h30/19h	16h/17H30	9h30/11
8º Ano TDC	8º Ano TDC	8º Ano TDC	8ºAno & AV 2 TDC	AV 2 TDC	AV 1&2 TDC
17h30/19h	14h30/16h	17h30/19h	19h/20h30	17h30/19h	11h15/12h45
AV 1&2 TDC	8ºAno VRDC	AV 1 TDC	8ºAno VRDC	8ºAno TDC	AV 1&2 RDC
19h/20h30	18h15/19h45	19h/20h30		19h/20h30	
AV 2 VRDC	AV 1&2 TDC	AV 1 VRDC		8ºAno VRDC	
				19h/20h30	
				AV 1 TDC	

**8ºano**

Quadro XII- Carga horária das Técnicas de dança clássica/ reportório / variações

Legenda:

TDC- técnica de dança clássica  
VRDC- variações e repertório de dança clássica  
RDC- repertório de dança clássica

### 3.3- Plano de Ação

Para uma otimização do Estágio, foram adotados vários procedimentos, de forma sequencial e ao longo do ano.

No início do ano letivo, foi apresentada a proposta do projeto de estágio, incluindo o plano de ação à Escola Cooperante. Depois de reunir com a professora cooperante, foram feitos os respetivos ajustes ao plano inicial, tendo em consideração a calendarização da Escola e dos espectáculos da Pequena Companhia. Na fase seguinte, foram desenvolvidas as planificações das aulas de observação, de participação

acompanhada e de lecionação. Por fim, a reflexão do estágio até ao presente relatório final, sendo que a revisão da literatura justificou-se transversal a todo o processo.

Preparação	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Revisão Bibliográfica;</li> <li>• Reunião com Direcção da Instituição ADCS;</li> <li>• Reunião com Professora Cooperante;</li> <li>• Elaboração do plano de trabalho e objetivos.</li> </ul>
1º Período	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aplicação e desenvolvimento do plano de trabalho- observação e participação acompanhada; <ul style="list-style-type: none"> <li>• Recolha e análise de dados;</li> </ul> </li> <li>• Continuação da revisão Bibliográfica;</li> <li>• Participação dos seminários do Mestrado na ESD.</li> </ul>
2º Período	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aplicação e desenvolvimento do plano de trabalho- Plano de Aulas e Lecionação; <ul style="list-style-type: none"> <li>• Recolha e análise de dados;</li> </ul> </li> <li>• Continuação da revisão Bibliográfica;</li> </ul>
3º Período	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aplicação e desenvolvimento do plano de trabalho-Plano de Aulas e Lecionação;</li> <li>• Continuação da revisão Bibliográfica; <ul style="list-style-type: none"> <li>• Recolha e análise de dados;</li> </ul> </li> <li>• Avaliação dos objetivos propostos.</li> </ul>
Finalização	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sistematização do trabalho elaborado; <ul style="list-style-type: none"> <li>• Conclusões;</li> </ul> </li> <li>• Elaboração do Relatório Final.</li> </ul>

Quadro nº XIII – Sistematização dos Procedimentos

### 3.3.1-Calendarização do Estágio na Instituição-ADCS

	Out.	Nov.	Dez	Jan.	Fev.	Mar	Abr.	Mai	Jun.
1									
2					Lecç.2 Sab.				
3		Sem.							
4									
5			P.A. 2						
6			P.A. 2		Lecç.2 Quarta	Lecç.1 Quarta			
7									
8			P.A. 2						
9		Sem.				Lecç.2 Sab.			
10		Sem.							
11			Colab.				Lecç2 Quinta		
12									
13		Obs. 4				Colab Reunião.			
14			F.1ºPer					Lecç 2 Quinta	
15			Colab.			F.2ºPer			
16									
17	Colab.								
18									
19						Lecç 1			
20									
21						Lecç. 1			Lecç.1
22									F.3ºPer
23					Lecç.2 Sab.		Lecç.1		
24	Colab. Ensaio			Lecç.2 Quinta					
25								Lecç.2 Sab.	
26	Colab.			Lecç.2 Sab.					
27									
28		Obs.1			Lecç.2 Quinta				
29		Obs.2							
30									
31									
	Total	10h	9h	6h	12h	7h30	4h30	6h	1h30

Quadro XIV-Calendarização do estágio na ADCS

### Planificação explicativa do estágio na ADCS

Como já foi referido anteriormente, cada aula tem a duração de 90 minutos. Para que se entenda a contabilização das horas de Estágio, teremos que ter em conta as equivalências entre a contabilização de tempo de aula e a duração efectiva da mesma. Assim, a uma aula (1), correspondem 90m (1h e 30) e a duas aulas (2) correspondem 180m (3h).

Seminários	<b>Seminário</b> com presença obrigatória no mestrado	Outubro e Novembro
Observação.	<b>Observação de aulas</b> Avançado 1 Avançado 2 8º ano	Novembro Total de horas: 10horas
Participação Acompanhada	<b>Participação</b> Acompanhada Avançado 1 Avançado 2 8º ano	Dezembro Total de horas: 9 horas
Colaboração com ADCS	<b>Colaboração em práticas pedagógicas</b> na ADCS Ensaios para Espectáculo de Natal Reuniões de direcção de turma Aquecimentos diferentes níveis	Outubro a Junho
Leccionação Efectiva	<b>Lecção</b> Avançado 1 Avançado 2 8º ano	Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Maio, Junho Total de horas: 36h30 m

Quadro XV- Planificação explicativa

A avaliação do Estágio incidirá, sobre o desempenho dos estudantes nos domínios da observação, participação acompanhada e lecionação efetiva de ensino, supervisionado num total de 60 horas anuais, distribuídas ao longo de dois semestres.<sup>8</sup>

### 3.3.2- Estratégias

Analisando os dados descritos através da observação e de documentos, foi fundamental definir estratégias de forma a concretizar o carácter prático da terceira parte do estágio.

Considerando a questão da aquisição de determinados *skills* e os objetivos a trabalhar ao longo da lecionação efetiva, verifica-se de extrema importância que as estratégias funcionem como ferramentas de trabalho que potenciem a aprendizagem do aluno. Assim, foram definidas oito estratégias metodológicas:

- **Visualização de Aulas** - na fase preparatória da lecionação, foram visionadas pelo professor aulas de outros professores de Técnica de Dança Clássica com anos de experiência na área do ensino, tanto na ADCS como na Escola de Dança do Conservatório Nacional, nomeadamente, o seminário da professora Alla Schirkevitch, de técnica Vaganova, que possibilitou uma preparação para a lecionação, a nível de abordagem a determinados conteúdos com os alunos, no esclarecimento de dúvidas e na partilha de informação, visando o melhor planeamento e registo de aulas.
- **Planeamento das aulas** - de acordo com os objetivos gerais do trabalho e os objetivos definidos para as turmas observadas, a amostra, foram feitos os planos de aula respeitando o nível dos alunos e o tempo de aula. “ A sessão ou plano de aula representa o ponto de equilíbrio entre a planificação por vezes um pouco teórica e a realidade propriamente da aula (...)”. (Batalha, 2004, p.69)

---

<sup>8</sup> 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.

- **Demonstração**- exemplificação do exercício pelo professor, fazendo sempre referência dos elementos a trabalhar em cada exercício: conteúdo, objetivo, dinâmicas e focos. “ De acordo com objetivos didáticos é uma forma de ganhar tempo, de maior motivação, de coordenação da turma, de manter a disciplina, de uma aprendizagem em simultâneo e de maior eficácia na reprodução do modelo” (Batalha, 2004, p.141).
- **Uso da Numenclatura** - uso correto da terminologia concisa e universal, sempre que necessário fazendo o *link* para a numenclatura da técnica de dança moderna, quando a sua utilização se justificava na aquisição e compreensão do movimento.
- **Repetição** – Ajudando a memorização, eficácia e qualidade do gesto; os exercícios, sempre executados para os dois lados (perna direita e esquerda) com correções antes da segunda repetição, aplicando-se tanto na barra como no centro.
- **Utilização da linguagem figurativa** - Em determinadas situações como reforço de transmissão de informação, foi fornecida mais do que uma imagem, quer seja visual, sobre a forma do movimento, ou sobre a sensação proporcionada pelo movimento. Esta estratégia potencia a prestação artística principalmente no trabalho mais dançado da aula. “*Using an image or metaphor to clarify a vogue concept is part of the language of most dance teachers*” (Kimmerle & Coté-Laurence. 2003, p.173).
- **Diferentes suportes musicais** - trabalho com música gravada e acompanhador de forma a estimular a acuidade musical e a sua relação com o movimento. Fundamental no trabalho na aula de Técnica de Dança Clássica, promovendo um trabalho de qualidade a nível de dinâmicas, respiração, acentuações e frasear do movimento. “*Ballet is performed to music, and its Kinesis and aestheticks work with many of the same components of music such as meter, tempo, rhythm, accent, phrasing and dynamics*” (Foster, 2010,p.79).

- **Feed-back-** Como informações primordiais para a aprendizagem, na correção, na aquisição e na retenção das habilidades, funcionando como um reforço positivo, um elemento de motivação. “*Feed-back-* quando se fornecem críticas ou informações qualitativas relativas ao desempenho do aluno e que devem ser frequentes e podem ser altamente estimulantes para o aluno” (Batalha, 2004,p.13).

## CAPÍTULO 4

### APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE RESULTADOS

A análise de dados reúne um conjunto de aspetos importantes, uma síntese do que se observou e a informação mais importante, de forma a analisar e interpretar os dados.

Os dados aqui apresentados encontram-se, indissociavelmente, ligados ao plano curricular estabelecido pela Instituição – Academia de Dança Contemporânea de Setúbal (Anexo 1) a partir do qual traçámos, como já apresentado anteriormente, o nosso plano de ação. Pretendendo manter a coerência, os resultados serão apresentados e analisados, na mesma sequência cronológica com que foram apresentados os instrumentos de recolha de dados.

“É o processo de decomposição de um todo nos seus elementos, procedendo posteriormente à sua examinação - de uma forma sistemática - parte por parte. Em termos de processo de investigação, corresponde à etapa onde se registam, analisam e interpretam os dados” (Sousa & Baptista, 2011,p.106).

#### 4.1- As Aulas de observação

**Tabela de observação**<sup>9</sup> - Para todas as turmas, foi realizada uma tabela de observação (semelhante à tabela apresentada abaixo), que se dividiu em duas partes: Apreciação Técnica e Apreciação Artística. Esta subdivisão que corresponde a determinados objetivos específicos facilitou a observação dos alunos, individualmente em aula, catalogando-os através de uma avaliação qualitativa: muito bom, bom, médio e fraco. Estas tabelas permitiram ter uma avaliação dos pontos mais frágeis a trabalhar não só individualmente, como possibilitou comparar as três turmas, no seu trabalho de nível técnico e artístico entender as fragilidades que se repetem em termos gerais.

---

<sup>9</sup> Anexo 3 com as respectivas avaliações e identificação dos alunos e turma

Apreciação Técnica

Apreciação Artística

Noção Proprioceptiva	Capacidade Cinestésica	Qualidade Movimento	Maturidade Artística																
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Flexibilidade</li> <li>• Coordenação</li> <li>• Alinhamento</li> <li>• Controlo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Percepção Espacial</li> <li>• Projecção Espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Musicalidade</li> <li>• Respiração</li> <li>• Projecção</li> <li>• Interpretação</li> <li>• Dinâmicas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Capacidade de trabalho</li> <li>• Empenhamento</li> <li>• Autonomia</li> <li>• Comportamento</li> <li>• Atitude</li> <li>• Rigor</li> </ul>																
<table border="1" style="display: inline-table; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 20px;">MB</td> <td style="width: 20px;">B</td> <td style="width: 20px;">M</td> <td style="width: 20px;">F</td> </tr> </table>	MB	B	M	F	<table border="1" style="display: inline-table; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 20px;">MB</td> <td style="width: 20px;">B</td> <td style="width: 20px;">M</td> <td style="width: 20px;">F</td> </tr> </table>	MB	B	M	F	<table border="1" style="display: inline-table; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 20px;">MB</td> <td style="width: 20px;">B</td> <td style="width: 20px;">M</td> <td style="width: 20px;">F</td> </tr> </table>	MB	B	M	F	<table border="1" style="display: inline-table; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 20px;">MB</td> <td style="width: 20px;">B</td> <td style="width: 20px;">M</td> <td style="width: 20px;">F</td> </tr> </table>	MB	B	M	F
MB	B	M	F																
MB	B	M	F																
MB	B	M	F																
MB	B	M	F																

Quadro XVI

Foram observadas três turmas, que têm aulas com professores diferentes.

O quadro abaixo apresenta as turmas observadas, o número de alunos em cada turma, o professor que lecionou na aula de observação e o número de aulas observadas. A análise comparativa de resultados resulta da apreciação das tabelas de observação em anexo 3.

Turma	Nº alunos	Professor	Nº de aulas observadas
<b>Avançado I</b>	4 alunas	Gagik Ismailian	1 aula
<b>Avançado II</b>	5 alunas	Gagik Ismailian Luísa Carles	2 aulas
<b>8º Ano</b>	9 alunos	Luísa Carles	4 aulas

**A análise de resultados**

Análise depois de comparadas as três turmas

Os alunos demonstram dominar os elementos técnicos de acordo com o programa estabelecido. No entanto, demonstram falta de exatidão técnica na manipulação dos elementos quando os exercícios se tornam mais complexos nas conjugações.

A preocupação técnica na execução, traduz-se na rigidez do movimento, dificuldade de respirar o movimento e assimilá-lo na particularidade do corpo de cada bailarino. Demonstram dificuldade nos acabamentos, isto é, na finalização do movimento, utilização de focos e *spots*, na utilização da música, dinâmicas, acentuações e projeção do movimento. Todo o trabalho realizado no centro, nas três turmas, demonstra maior fragilidade, mais precisamente nos pequenos, médios e grand *allegros*.

## 4.2- As Aulas de Prática Acompanhada

**Diários de Bordo**<sup>10</sup> - Durante a prática acompanhada foram elaborados diários de bordo que serviram como complemento às tabelas de observação. Para além disso, permitiram fazer reflexões sobre os alunos, sobre o decorrer das aulas e recolher informações úteis para a construção do perfil de dificuldades, segmentando-as pelas diferentes turmas. Para a recolha de dados e consequente análise, foram definidos alguns aspectos a considerar, como demonstra o quadro abaixo (exemplo de diário de bordo).

<b>Diário de Bordo</b>	
TÉCNICA DE DANÇA CLÁSSICA NÍVEL: DATA : AULA LECIONADA POR: ALUNAS:	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Domínio e articulação dos elementos técnicos que constituem o exercício: complexidade, velocidade dos exercícios e articulação entre eles;</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Respiração/ Musicalidade /Projeção/ Direções/ Focos;</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Elementos comuns e interligações entre metodologias e técnicas;</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Atitude em aula intervenção pedagógica.</li> </ul>

Quadro XVIII- Diário de Bordo: Critérios

**A Participação acompanhada**, processou-se como aulas de reforço na observação da amostra. Para o efeito, foi feito um trabalho de assistência ao trabalho desenvolvido por estes professores das turmas, tanto em correções como em partilha de reflexões sobre conteúdos técnicos de acordo com os diferentes corpos.

Nas aulas da Professora Luísa Carles, para além de assistência em aula, em correções a nível de movimento técnico, respiração de movimento e musicalidade, foi

<sup>10</sup> Anexo 4 com as respectivas observações, identificação de turma e alunos

possível dar uma aula partilhada, que se realizou com o pianista acompanhador. Este facto permitiu manter a dinâmica da aula, uma vez que, as duas professoras, lecionaram, alternadamente os exercícios de técnica de pontas, preparando as variações de repertório clássico.

A prática acompanhada, permitiu aprofundar o conhecimento da amostra (os alunos), consolidar dados para diagnosticar o(s) problema(s) e partilhar dúvidas com os professores que acompanhavam diariamente o trabalho destes alunos. Desta forma, foi possível planificar a leção efetiva com a coerência dos objetivos do estágio deste Mestrado e o ajuste necessário às necessidades objetivas dos alunos em questão.

Foram realizadas seis aulas de prática acompanhada, correspondendo a um total de 9 horas.

<b>Turma</b>	<b>Nº de alunos</b>	<b>Professor</b>	<b>Nº de aulas Prática Acompanhada</b>
<b>Avançado I</b>	4 alunas	Gagik Ismailian Luísa Carles	2 aulas
<b>Avançado II</b>	5 alunas	Luísa Carles	2 aulas
<b>8º Ano</b>	9 alunos	Luísa Carles	2 aulas

Quadro XIX-Distribuição de Participação Acompanhada

#### 4.2.1- Análise da recolha de dados

##### Avançado I

Com base na avaliação da tabela de observação e da reflexão dos respetivos diários de bordo, aferimos que a turma de Avançado I, constituída por cinco alunas, revela uma divisão clara de três níveis a nível do domínio técnico, com uma aluna dentro do nível muito bom, outra aluna no nível médio e outra aluna no nível fraco no que corresponde aos conteúdos e domínio técnico. Contudo observamos que a nível artístico, no que respeita à qualidade de movimento, a turma também revela a mesma divisão de níveis. No entanto, traduz maior fragilidade no domínio artístico quanto à qualidade de movimento, enquadrando-se sempre no nível médio, com exceção da mesma aluna que se encontrava no nível muito bom na apreciação técnica e uma outra

aluna num nível fraco. É de salientar que esta aluna, ainda com demonstrações de um nível fraco, deu entrada na ADCS, para o Avançado I, apenas com um ano de dança.

## Avançado II

Com base na avaliação da tabela de observação e da reflexão dos respetivos diários de bordo, aferimos que a turma de Avançado II, constituída por quatro alunas, que foi observada em duas aulas de técnica, revela maior homogeneidade, tanto a nível geral de turma, como nas duas apreciações - técnica e artística. Contudo, enquanto na apreciação técnica conseguem enquadrar-se num nível bom, na apreciação artística, no que respeita à qualidade de movimento, enquadram-se num nível médio. Este nível mediano na apreciação artística, revelou-se sintomático na execução e interpretação das variações de clássico realizadas a seguir à aula de técnica de dança clássica.

## 8ª Ano

Com base na avaliação da tabela de observação e da reflexão dos respetivos diários de bordo, aferimos que na turma de 8ºAno, observada em quatro aulas, com oito elementos femininos e um masculino revela uma divisão de três níveis, no geral uma boa apreciação a nível técnico, com sete dos alunos entre o muito bom, e o bom, na apreciação artística relativamente à qualidade de movimento, denota mais fragilidades revelando metade da turma, uma apreciação entre o muito bom e o bom e a outra metade no médio e fraco, contudo na maturidade artística a turma encontra-se num nível bom, demonstrando a disponibilidade e concentração no trabalho em superar dificuldades.

Numa apreciação geral o trabalho de coordenação de braços, respiração de tronco e braços, amplitude e destreza de pernas para o trabalho de contemporâneo destes alunos, que integram a Pequena Companhia deverá ser um trabalho de extrema importância, que poderá ser trabalhado nas aulas de TDC. Fazendo um paralelismo com o trabalho de Cunningham, Fazenda (2007) citando Cunningham(1980) fala da importância deste trabalho de coordenação e amplitude num registo profundamente contemporâneo:

[...] Pensava que, na *modern dance*, usavam o troco, usavam muito as costas, mas as pernas nem por isso. No Ballet, pelo contrário, usavam muito as pernas e também os braços, na grande escola russa, mas as costas nem tanto, embora as costas obviamente sustentem as pernas e os braços. Tudo isto é muito genérico, mas interroguei-me se haveria alguma forma de juntar todos os elementos, o que implica que abandonemos deliberadamente certos realces de uma ou de outra destas técnicas e consigamos ultrapassá-los.[...] (Fazenda, 2007.p.59 cf. Cunningham,1980:59).

#### 4.3- LECIONAÇÃO EFETIVA

A leção efetiva foi realizada com as três turmas, Avançado I, Avançado II e 8º Ano. No entanto, não foi possível efetuar as 40 horas de leção, por incompatibilidade horária entre o meu horário laboral e os horários da Instituição com estes níveis bem como no que se refere às próprias atividades do calendário escolar.

Realizando-se 36h30 de leção efetiva e no sentido de colmatar estas 3h30 de leção em falta, colaborei com ADCS em ensaios, reuniões de notas nas escolas do ensino articulado e aulas de aquecimento para todos os níveis da escola, quando necessário (atraso de outros professores, espetáculos de Natal, comemorações da academia e espetáculo final de ano letivo).

Para o desenvolvimento da fase de leção, entendemos que a recorrência ao suporte teórico seria uma mais-valia na planificação e validação dos objetivos gerais e específicos previamente preconizados que entendemos relacionar, diretamente, os objetivos específicos com a revisão bibliográfica.

Para o cumprimento do primeiro objetivo (1) concorreram a experiência pessoal ao longo dos anos, enquanto bailarina, diretora artística e professora. No contacto direto no campo profissional, com bailarinos e coreógrafos, acreditámos num trabalho de versatilidade para um trabalho de excelência. A capacidade de transmitir algo com o corpo, independentemente do registo coreográfico, só é possível quando o bailarino tem um conhecimento do seu corpo e o domínio de vocabulário técnico que lhe permita optar na sua utilização, elevando ao expoente máximo a sua riqueza artística e singularidade. Sublinhando a minha afirmação refiro Fazenda (2007) quando diz que um corpo importante a considerar na contemporaneidade é o corpo versátil. Salientando que essa versatilidade se caracteriza pelo domínio de várias técnicas e

estilos tornando único o bailarino, pela forma como combina as várias práticas e saberes, transformando-se assim num verdadeiro profissional de dança.

Todos os objetivos específicos (1); (2) e (3), estão enquadrados transversalmente no que preconiza a literatura, nomeadamente, Fazenda (2007, p.49), “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”. Destacamos a importância desse domínio para o próprio bailarino, como Foster (2010) salientou, as maiores e mais valiosas qualidades de um Bailarino, que um coreógrafo ou diretor procura, são o profundo conhecimento e domínio do seu corpo, a limpeza e clareza da técnica e a simplicidade de estilo. O quarto objetivo está diretamente relacionado com a ação pedagógica no processo de ensino/aprendizagem nesta área vocacional, a motivação para o desenvolvimento técnico e artístico, como referiu Batalha(2004), “No plano do desenvolvimento técnico, não deve cultivar uma só qualidade, mas diversificar as técnicas e as habilidades sem contudo desprezar a detecção dos talentos e o despoletar de carreiras artísticas”(p.136)

Com o enquadramento do objetivo geral, foram planeadas as 6 aulas, três de um nível Avançado (para Av. I & Av. II) e outras três de um nível profissional (8ºAno)<sup>11</sup>, que o Avançado II pudesse acompanhar. Estas turmas, como já referido, trabalham muitas vezes juntas, durante o ano letivo e no repertório da Pequena Companhia

Assim, foram discriminadas as seis aulas em; A1, A2, A3, para Avançado I & Avançado II, e em B1, B2, B3, para 8º Ano, esta distribuição encontra-se no anexo 5.

---

<sup>11</sup> No anexo 6 estão apresentadas dois registos completos de aulas correspondente aos dois níveis.

Com os dados recolhidos das tabelas de observação e dos diários de bordo, foram segmentados os problemas de forma a concretizar os objetivos específicos do trabalho a realizar em estágio, como mostra o quadro em baixo.

Objectivos Específicos do Estágio	Identificação de Problemas <sup>12</sup>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Estruturar aulas com elevado nível técnico e artístico</u> aglutinando o que de bom têm as diferentes escolas na vertente da técnica de Dança Clássica para a formação do futuro bailarino seja Clássico ou Contemporâneo</li> <li>• <u>Trabalhar a Técnica da Dança Clássica com a consciência da ponte necessária com a Dança Contemporânea;</u> linhas, focos, intenção do movimento, musicalidade, dinâmicas, amplitude do movimento do corpo e do corpo no espaço.</li> <li>• <u>Fornecer ferramentas de trabalho técnico para a especificidade do corpo de cada um,</u> por forma a promover a maior capacidade de resposta nas diferentes solicitações de linguagens coreográficas</li> <li>• <u>Motivar os alunos a atingir objetivos pessoais técnicos e artísticos,</u> num processo de conjunto professor/aluno, para o produto final - A performance.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aula de técnica de dança clássica executada com rigidez;</li> <li>• Dificuldade na coordenação de braços, pernas, epaulements e focos;</li> <li>• O trabalho técnico de centro denuncia a falta de rigor no trabalho da barra ;</li> <li>• Dificuldades no médio e grande allegro (partes mais dançadas da aula);</li> <li>• trabalho técnico, mais forte que o trabalho artístico, no que refere qualidade de movimento;</li> <li>• Dificuldades de respiração do movimento, dinâmicas de musica &lt; &gt; movimento, projecção de movimento;</li> <li>• Falta de conhecimento das potencialidades do próprio corpo, não fazendo links entre as duas técnicas (Técnica de Dança Clássica e técnica de Dança Moderna);</li> <li>• Pouca sensibilidade entre o binómio Aula técnica &amp; artística – performance artística.</li> </ul>

Quadro XX-Enquadramento dos objectivos específicos e dados recolhidos

<sup>12</sup> Dados recolhidos das tabelas de observação e diários de bordo

### 4.3.1- Objetivos das aulas

A definição de objetivos para as aulas a lecionar, pretendem garantir a coerência e a continuidade das intenções da prática pedagógica. Segundo Batalha (2004), “O objetivo é entendido como uma intenção, que completa e torna mais eficaz a ação de formação” (p.104).

Foram traçados objetivos de aula, depois de identificados os problemas e enquadrá-los nos objetivos específicos a trabalhar no estágio.

Para a realização dos objetivos propostos, foram planeadas e registadas aulas<sup>13</sup> que correspondem a três blocos de dois níveis, correspondendo a seis aulas diferentes.

#### 1º Bloco de Aulas- Janeiro/Fevereiro

Aula A1- Avançada	Aula B1- Pré -Profissional
<p><b>Objetivos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Trabalhar as posições iniciais, finais e transições do movimento nos exercícios</li><li>• Trabalhar consistência de conteúdos Técnicos na Barra e/para o Centro</li><li>• Trabalho de mudanças de peso</li><li>• Trabalho de épaulements, focos, direcções</li><li>• Respiração e musicalidade</li><li>• Fazer links das duas técnicas Clássico e moderno, na explicação dos exercícios</li></ul>	<p><b>Objetivos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Trabalhar consistência de conteúdos Técnicos na Barra e/para o Centro</li><li>• Trabalhar mudanças de peso com fluidez nas transições</li><li>• Trabalho de épaulements, focos, direcções</li><li>• Barra e no Centro</li><li>• Respiração e musicalidade na alternância de dinâmicas e amplitude</li><li>• Fazer links das duas técnicas Clássico e moderno, na explicação dos exercícios</li></ul>

Quadro XXI

<sup>13</sup> Em anexo dois exemplos de aula, realizadas e observadas pela professora Doutora Vanda Nascimento coordenadora deste trabalho em estágio

## 2º Bloco de Aulas- Março/ Abril

Aula A2- Avançada	Aula B2- Pré -Profissional
<p style="text-align: center;"><b>Objetivos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabalhar consistência de conteúdos Técnicos na Barra e do Centro:principalmente nos Tours e <i>Allegros</i> ( impulsão e recepção ao chão);</li> <li>• Trabalhar finalização dos movimentos;</li> <li>• Trabalho de coordenação rápida de braços e pernas;</li> <li>• Trabalho de <i>épaulements</i>, focos, direções;</li> <li>• Respiração e amplitude de movimento;</li> <li>• Fazer <i>links</i> das duas técnicas Clássico e moderno, na explicação dos exercícios;</li> </ul>	<p style="text-align: center;"><b>Objetivos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabalhar consistência de conteúdos Técnicos principalmente no Centro pequeno, médio e grande <i>Allegro</i>;</li> <li>• Trabalhar fluidez nas transições com qualidade de movimento;</li> <li>• Trabalho de <i>épaulements</i>, focos, direções;</li> <li>• Trabalho de “ataque” ao movimento e finalização;</li> <li>• Respiração e musicalidade na alternância de dinâmicas e amplitude;</li> <li>• Fazer <i>links</i> das duas técnicas Clássico e moderno, na explicação dos exercícios.</li> </ul>

Quadro XXII

### 3º Bloco de Aulas- Maio/Junho

Aula A3- Avançada	Aula B3- Pré –Profissional
<p style="text-align: center;"><b>Objetivos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabalho de barra consistente, fluído e respirado;</li> <li>• Combinação de exercícios de Centro, utilizando o trabalho <i>épaulements</i>, focos, direcções;</li> <li>• Trabalhar a qualidade da movimentos utilizando o trabalho desenvolvido de respiração , musicalidade e controlo;</li> <li>• Tornar a aula de Técnica uma aula dançada;</li> <li>• Fazer <i>links</i> das duas técnicas Clássico e moderno, na explicação dos exercícios.</li> </ul>	<p style="text-align: center;"><b>Objetivos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tornar a aula de Técnica uma aula dançada, utilizando os conteúdos técnicos de forma artística;</li> <li>• Trabalho de maior complexidade Técnica e de coordenação no médio e grande <i>Allegro</i>;</li> <li>• Trabalhar qualidade de movimento utilizando a respiração, musicalidade, dinâmica , amplitude e controlo;</li> <li>• Trabalho de “ataque” ao movimento e finalização, utilizando o foco, direcções e projeção do movimento;</li> <li>• Fazer <i>links</i> das duas técnicas Clássico e moderno, na explicação dos exercícios.</li> </ul>

Quadro XXIII

Nos três blocos de aulas para o nível Avançado e o nível Pré-profissional, foram definidos objetivos, com algumas evoluções ao longo dos blocos. Estas alterações basearam-se na coerência do planeamento de aula visando a progressão do trabalho dos alunos. Em forma de síntese, objetivos como: trabalho de respiração e musicalidade; transferência de peso e qualidade nas transições; trabalho de Centro mais dançado; combinação de exercícios para trabalhar: focos, direcções, coordenação, projeção do movimento e fazer os *links* entre as duas técnicas (clássico e moderno), sempre que possível na explicação dos exercícios, foram elementos comuns em todas as aulas. Entenda-se que em cada aula existe uma proposta de trabalho para os alunos e essa proposta é sujeita a alterações por motivos diversos, quer do plano técnico, quer do plano emocional. Contudo, a estrutura de exercícios são como uma coreografia e como tal deve ser dançada, amadurecendo elementos que lhe conferem qualidades

artísticas. A esse respeito, torna-se importante ressaltar que compete ao professor, como refere Foster (2012), tornar a aula dançada seguindo os objetivos e o plano de aula:

A classroom combination or piece of choreography can be danced in many ways by altering the elements that create quality of movement: time, space, energy, phrasing, style, focus, aesthetics, etc (Foster, 2012, p.54).

#### 4.3.2-Ação Pedagógica

Criar motivação nos alunos deve ser um dos objetivos dos professores na sua ação pedagógica, pois facilita o processo de aprendizagem. Munir o aluno de ferramentas que lhe permita detetar erros e tentar corrigi-los, criar a motivação que leve o aluno a executar determinados *skills*, potencia todo o processo de ensino-aprendizagem. Neste aspecto, o *feedback* funciona como reforço positivo, tornando o ensinamento significativo para o aluno, atribuindo-lhe uma relação direta com a ação pedagógica do professor. Como salienta Batalha (2004): “Um professor de Artes deve antes de mais ter grandes qualidades humanas, visto em Arte o trabalho assentar essencialmente na expressão de sentimentos e nas emoções” (p.135), referindo ainda, “No plano do desenvolvimento técnico, não deve cultivar uma só qualidade, mas diversificar as técnicas e as habilidades sem contudo desprezar a detecção dos talentos e o despoletar de carreiras artísticas” (p.136). Neste sentido, a ação pedagógica durante a leção efetiva teve em conta os seguintes princípios: organizar os conhecimentos para que a transmissão fosse clara e pertinente, articulando os conteúdos e os objectivos; especificar os parâmetros a trabalhar como: musicalidade, dinâmicas, respiração, focos e qualidade de movimento; estimular sempre o lado artístico, incentivando a qualidade do gesto e sua expressividade no sentido da performance; fornecer *feedback*, equilibrando a referência de aspetos críticos e positivos, utilizando sempre o reforço positivo como motivador; motivar os alunos criando frases dançadas nas aulas; manter o ritmo de aula, respeitando o tempo da mesma; e, por fim, criar um bom ambiente de trabalho e de relacionamento, tentando sempre mostrar disponibilidade, tranquilidade, entusiasmo, humor e alegria.

### 4.3.3. Proposta de aula nível pré-profissional

Aula construída com base no trabalho desenvolvido com o 8º ano, com o propósito de proporcionar uma aula dançada, envolvendo domínio técnico e consciencialização do corpo, na descoberta da própria identidade artística. Esta aula é composta com elementos técnicos difíceis, principalmente, no trabalho de Médio e Grand Allegro, por exigir maior quantidade de vocabulário técnico (saltos, tours, grandes saltos) e interpretação artística (direcções, focos, projecção, interpretação e dinâmicas musicais).

O objectivo principal foi coordená-los com elementos que lhe conferissem qualidade de movimento, como se de uma coreografia se tratasse. Como refere Foster (2010); “*A classroom combination or piece of choreography can be danced in many ways by altering the elements that create quality of movement: time, space, energy, phrasing, style, focus, aesthetics, etc.*”(p.54).

Torná-los atrativos de serem executados, numa aula musicalmente trabalhada, de forma a que os alunos tivessem prazer e entusiasmo a dança-los.

Contudo, o trabalho técnico é uma parte do trabalho, existe todo um trabalho de expressividade artística, que lhe confere qualidade de movimento, que o professor deverá trabalhar e estimular aos futuros bailarinos profissionais. Cremézi (1997), reforça esta ideia, “*La technique, l'entraînement régulière du danseur, sera là pour rendre le corps à la danse qui l'habite pour découvrir et faire vivre toutes les possibilités expressives du corps*”. (p.26)

#### **Contextualização**

Alunos de Avançado 8º Ano

Aula leccionada 1x por semana durante o mês de Maio e Junho (3º Bloco).

Aula composta tendo em conta a evolução técnica e artística dos alunos ao longo do ano letivo e a preparavam-se para o espectáculo de final de ano com reportório clássico e contemporâneo.

**Duração de Aula : 90 minuto**

## Objectivos

Trabalho com elementos técnicos a nível de 8º ano- saída profissional

Trabalho de Centro, de Médio e Grand Allegro mais compostos

Combinações de exercícios para trabalhar coordenação, rapidez e projecção

Trabalho de Epaulements, Focos, Direcções, Respiração e Musicalidade

Fazer a ponte entre a utilização do trabalho técnico da aula e a performance

Promover uma aula dançada

## Plano de aula

**(Registo de aula detalhada em Anxo 6)**

### BARRA

- Pliés com diferentes port de bras
- Battements tendus de 1ª posição
- Battements tendus de 5ª posição
- Battements jetés
- 2º Battements jetés (mais rápidos)
- Ronds de jambe à terre com penchés e cambrés
- Battements Fondus com Ronds de jambé en l'air
- Battements frappés com petits battements sur le cou de pied
- Adage (combinações)
- Grands Battements

### CENTRO

- Grand Adage
- Battements Tondus com pirouettes en dehors
- Battements Jetés com pirouettes en dedans
- Battements Fondus com pirouette attitude
- Grand valse com pirouette na diagonal
- Grand Battements no centro
- Pequenos Saltos: Changements, Echappés, Assomblés
- Medio Allegro: Jetés, Balottés, Assomblés, Brisés
- 1º Grand Allegro na diagonal
- 2º Grand Allegro na diagonal
- Exercício Rapazes
- Exercício Raparigas
- Reverance

## CAPITULO 5

### CONCLUSÃO

Após a concretização do estágio, transportamo-nos agora para um momento de reflexão relativamente aos aspetos relacionados com o tema do trabalho.

#### **A Técnica de Dança Clássica na Performance Contemporânea**

Na sequência do que apresentámos como pertinente ao estudo, foi consultada bibliografia que legitimasse os objetivos gerais deste estágio. Conseguindo então, organizar, fundamentar e sistematizar um conjunto de ideias que serviram de ponto de partida para este estudo.

Com base na recolha de dados da investigação/ação, permitiu-nos desenvolver um trabalho direto num plano flexível, ajustando os objetivos e as estratégias metodológicas à ação prática no trabalho em estudo.

#### **Reflexão/ avaliação dos resultados face aos Objetivos Específicos**

**Primeiro objetivo específico** - ao estruturar aulas com elevado nível artístico, permitiria trabalhar os problemas observados na amostra, principalmente nos níveis Avançado II e 8ºAno. Estes anos, tendo em conta serem os dois últimos anos do Curso de Formação de Bailarinos, acusavam algumas fragilidades na coordenação de braços, pernas, *epaulements* e focos. O trabalho no Centro, denunciava menor consistência acentuando-se nos *Allegros*, especificamente nos médios e *Grand Allegro*, os alunos poderiam dançar mais, projetando o movimento no espaço, além de maior amplitude de movimento e consciência do estilo.

Com estes dados, tornou-se pertinente que este objetivo específico beneficiasse estes *skills* técnicos e artísticos, pois permitiriam uma aula menos rígida, mais respirada e naturalmente mais dançada.

No enquadramento teórico, no ponto 2.3, é definida a função do trabalho técnico de clássico, nessa sequência lógica de aquecimento e evolução da aula da Barra para o Centro, a preparação do controlo muscular e articular, na evolução da própria complexidade dos exercícios. Segundo a autora Challet-Haas, (1997) no livro *Manuel Pratique de Danse Classique*, todos os passos e elementos simples na Barra serão executados no Centro, afirmando: “ (...) *la bonne tenue du corps qu’il permettent d’acquérir, est la preparation nécessaire à tous les exercices pratiqués ensuite au milieu.*” Sendo o Centro a continuação do trabalho preparatório da Barra, é na execução do Adágio que os alunos refinam *Port de bras*, coordenação, extensões, flexibilidade, controlo e força, preparando-os para todo o trabalho que vem a seguir, tanto para as voltas como para os saltos, como refere Foster (2010) no livro *Ballet Pedagogy. O Grand Allegro*, sendo um dos últimos exercícios, por vezes por questão de tempo e do próprio estúdio, no caso concreto da ADCS só possível no estúdio<sup>1</sup>, verificou-se que os alunos demonstravam dificuldades na sua execução e projeção quando era solicitado. Este segmento da aula, exige elevação e projeção como referi, para além de ser a parte mais dançada da aula, possibilitando aos alunos mostrarem o seu lado artístico. Segundo Foster, é desta parte da aula que os alunos mais gostam em geral e onde têm a oportunidade de projetar-se no espaço e onde se sentem a dançar.

**Segundo objetivo específico** - Para trabalhar a Técnica de Dança Clássica com consciência da ponte necessária com a Dança Contemporânea, é necessário trabalhar de uma forma artística, com um conhecimento das potencialidades do corpo, a qualidade de movimento e como consequência o desenvolvimento de maturidade artística. Para estes alunos que demonstravam uma excelente atitude em aula e capacidade de concentração, que reflete em si uma vontade de aprender e experimentar, torna-se importante transmitir-lhes não só o que fazer, mas acima de tudo como fazer o trabalho de respiração de movimento, focos, dinâmicas, musicalidade, projeção e estilo.

No ponto 2.6, relativamente à importância da técnica na Performance Contemporânea, esta é reconhecida como conhecimento, um domínio e conhecimento do corpo enquanto instrumento de trabalho, seja qual for o registo coreográfico ou linguagem. De acordo com Andrade (1988), o modo de emprego, a maneira de bem fazer e como fazer, são formas de trabalho vitais, uma vez que regem a evolução do trabalho a nível de equilíbrio, dinâmicas e as capacidades quines-tésicas do corpo

humano, nos quais estão incluídos os aspetos técnicos e artísticos dos diferentes passos de dança e os aspetos relacionados com a performance artística.

**Terceiro objetivo específico** – pretendeu-se fornecer ferramentas de trabalho técnico para a especificidade do corpo de cada um, fomentando um trabalho consciente por parte do aluno nas suas particularidades, além de promover objetivos pessoais e conhecimento do seu próprio corpo.

Foi observado nesta amostra e salientando que estes alunos têm uma grande preparação a Técnica de Dança Moderna, que muitos elementos que executavam nestas aulas não conseguiam transportar a mesma sensação corporal quando mudavam para a aula de Técnica de Dança Clássica. Por exemplo, na utilização da torção do tronco (espirais), que na aula de Técnica de Dança Clássica se utilizam quando se faz um *renversé attitude*, ou a utilização de um *tilt*, quando em clássico no *devellopé ecarté derrière*, são exemplos que demonstram *links* fundamentais quando se transmite a ideia e se pretende que o aluno interiorize a sensação, sabendo que na sua formação nesta instituição, a aprendizagem das duas técnicas se fazem desde o primeiro ano.

Estes *links*, são ferramentas de trabalho que facilitarão o trabalho técnico desenvolvendo, paralelamente, a versatilidade do aluno além de que permite potenciar a aula na preparação para a performance.

No enquadramento teórico, ainda no ponto 2.6, esta necessidade de um corpo versátil é fundamental na performance contemporânea. Segundo Fazenda, é necessário para além de corpos cultivados numa técnica singular, um corpo a considerar na contemporaneidade, que é um corpo versátil. Essa versatilidade, caracteriza-se pelo domínio de várias técnicas e estilos, tornando único o bailarino, na forma como combina as várias práticas e saberes. Da mesma forma, defende Andrade (1988), quando considera que o principal para um bailarino atual é conseguir ligar o clássico, o moderno e o contemporâneo, num profundo conhecimento do seu corpo, dando-lhe a liberdade e a capacidade de utilizar o seu corpo como forma de expressão livre, numa dimensão humana e universal.

**Quarto objetivo específico** - motivar os alunos a atingir objetivos pessoais técnicos e artísticos, vai ao encontro da observação feita em aula e em espectáculos da Pequena Companhia. A preparação técnica deverá ser uma preparação para a performance e a performance o momento de liberdade de execução e expressão.

Conforme refere Xerez (2012), transportar para o papel principal o treino coreográfico, materializado no repertório escolhido e nos ensaios para a sua aquisição, deve comandar os restantes componentes, visto que para determinada Performance, o bailarino é obrigado a afinar a técnica, treinando *skills* que serão executadas naquele bailado específico e, obviamente, preparar-se mentalmente para os papéis, permitindo ao bailarino a disponibilidade de projetar todo o seu lado artístico, para além da técnica. É sem dúvida o seu lado artístico e interpretativo que lhe dará carácter e individualidade. Neste sentido, a motivação e orientação do professor promove objetivos e espectativas nos alunos assim como a acuidade no seu trabalho individual, estimulando a sua inteligência artística.

Algumas das dificuldades que nos deparámos durante o estudo, relacionaram-se com o próprio espaço físico. A existência de um único estúdio com dimensões possíveis de trabalhar os Grandes *Allegros* com as qualidades técnicas e artísticas exigidas e um único espelho que permitia visualizar o desenho do movimento.

A nível pedagógico, desenvolveram-se estratégias de motivação, que se manifestaram na recetividade do trabalho proposto, nas correções e sugestões, transformando-se o processo numa verdadeira partilha de experiências.

Assim, na procura de promoção da importância do domínio técnico numa vertente artística, visando a performance, muito ajudou a elaboração de aulas dançadas, as comparações e os *links* feitos entre as duas técnicas (TDC e TDM) para os alunos que se apresentavam em espectáculos da Pequena Companhia.

Embora existam variadas técnicas de formação corporal, muitas são as companhias contemporâneas que na sua aula diária, utilizam uma aula de Técnica de Dança Clássica como treino regular. Convidando diferentes mestres, com percursos artísticos diferentes, possibilitou aos seus bailarinos aulas variadas, onde o trabalho é dirigido para os seus corpos e em coordenação com o trabalho da própria companhia.

Entretanto, a sua grande tradição e codificação geram polémicas e dividem profissionais. Porém, até ao momento, tem-se revelado um treino eficaz que proporciona um domínio técnico apurado, bem como um referencial corporal e artístico reconhecido para a Dança Contemporânea.

Acreditamos que, para qualquer profissional enquanto bailarino, poder aliar a sua experiência com um estudo aprofundado num tema em que acredita, é sem dúvida uma mais-valia para futuros profissionais. Poder partilhar a sua experiência de forma

estruturada e fundamentada preconiza um trabalho de docência com qualidade. Mais do que saber fazer, é ensinar como fazer com prazer.

Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão[...] O principal aspecto a ter em conta é trabalhar, em primeiro lugar, as condições orgânicas dessa emergência poética. Uma vez tomada esta opção fecunda, o corpo tornar-se-á uma admirável ferramenta de conhecimento e de sensações (Louppe, 2012, p.69)

## BIBLIOGRAFIA

- Andrade, A. (1998). In *Pour une Danse enfin Libérée*. Paris: Editions Robert Laffont, S.A.
- Arruga, L. (2005). In *Pina Bausch: Falem-me de Amor*. Lisboa: Fenda Edições.
- Batalha, A. P. (2004). In *Metodologias do Ensino da Dança*. Lisboa: FMH Edições.
- Bogdan, R; Biklen, S. (1994). *Investigação Qualitativa em Educação - Uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora.
- Challet-Hass, J. (1997). *Manuel Pratique de Danse Classique*. Paris: Amphora Editions.
- Crémezi, S. (1997). *La Signature de la Danse Contemporaine*. Paris: Chiron Editions.
- Estrela, M. T. (2010). *Profissão Docente e Dimensões Afetivas e Éticas*. Porto: Areal Edições.
- Fazenda, M. J. (2007). *Dança Teatral*. Lisboa: Celta Editora.
- Foster, R. (2010). *Ballet Pedagogy*. USA: The University Press of Florida.
- Franklin, E. (1996). *Dance Image for Technique and Performance*. USA: Human Kinetics Publishers.
- Kimmerle, Marliese; Coté-Laurence, Paulette;. (2003). *Teaching Danse Skills: A Motor Learning and Development approach*. USA: J. Michael Ryan Editions.
- Louppe, L. (2012). *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro Edições.
- Minden, Eliza G. (2007) *The Ballet Companion: A Dancer's Guide to the Techique Traditions and Joys of Ballet*. New York; Fireside Book.
- Moretti, Giovanni;. (2005). *Pina Bausch Falem-me de Amor*. Lisboa: Fenda Edições.
- Nascimento,V.M.S. (2010). *Os professores de Técnicas de Dança das Escolas de Educação Artística Vocacional em Portugal Continental: Carcterização do seu perfil académico e profissional e análise da sua prática docente*. Tese de doutoramento, Universidade de Sevilha,Sevilha,Espanha.
- Paskevaska, A. (2005). *Ballet Beyond Tradition*. USA: Routledge Editions.
- Sasportes, J. (2012). *A Quinta Musa*. Lisboa: Bizânico Edições.
- Sousa, Maria José; Baptista, Maria Sales;. (2011). *Como Fazer Investigação, Dissertações, Teses e Relatórios* . Lisboa: Pactor Edições.

### **Documentos Institucionais:**

(Ano letivo 1995/96). *Programa do Exame de Performance*. Setúbal: Academia de Dança Contemporânea de Setúbal.

Artigo 9º. (Maio de 2012). *Regulamento do Estágio do Curso de Mestrado em Ensino de Dança*. Lisboa: Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa.

Serviços Administrativos. (s.d.). *Projeto Educativo*. Setúbal: Academia de Dança Contemporânea de Setúbal.

Serviços Administrativos. (s.d.). *Planos de Orientação Pedagógica*. Setúbal: Academia de Dança Contemporânea de Setúbal.

(s.d.). *Programas de Aulas Públicas*. Setúbal: Academia de Dança Contemporânea de Setúbal.

### **Legislação:**

Despacho. 73/SEAM/85 do gabinete da secretaria de estado Adjunto do Ministro, do Ministério de Educação.

Portaria nº 45/2005, DR 12, série I-B, de 2005-01-18

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

## ÍNDICE DE QUADROS

Quadro I.....	Classes de iniciação ao movimento
Quadro II.....	Alunos de ensino básico
Quadro III.....	Alunos de ensino secundário
Quadro IV .....	Recursos Humanos
Quadro V.....	Recursos físicos
Quadro VI .....	Categorias de Saltos
Quadro VII.....	Princípios essenciais de treino
Quadro VIII.....	Fases de plano de aula
Quadro IX .....	Características da amostra – Turma AV.1
Quadro X.....	Características da amostra – Turma AV.2
Quadro XI .....	Características da amostra – Turma 8º Ano
Quadro XII.....	Carga horária das técnicas de dança clássica - Reportório e variações
Quadro XIII.....	Sistematização dos procedimentos
Quadro XIV .....	Calendarização do estágio na ADCS
Quadro XV.....	Planificação explicativa
Quadro XVI .....	Tabela de observação: Critérios
Quadro XVII.....	Análise de resultados das tabelas de observação
Quadro XVIII.....	Diário de bordo: Critérios
Quadro XIX .....	Distribuição de participação acompanhada
Quadro XX.....	Enquadramento dos objetivos específicos e dados recolhidos
Quadro XXI .....	Objetivos para o primeiro bloco de aula
Quadro XXII.....	Objetivos para o segundo bloco de aula
Quadro XXIII.....	Objetivos para o terceiro bloco de aula