



Escola Superior de Dança

Instituto Politécnico de Lisboa

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA
PROCURA DA SINGULARIDADE E DA VERSATILIDADE DO
INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea-
Conservatório Escola das Artes da Madeira

José Leandro Azevedo Rodrigues

Orientador: Doutor João Fernandes

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

Janeiro de 2022



Escola Superior de Dança

Instituto Politécnico de Lisboa

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA
PROCURA DA SINGULARIDADE E DA VERSATILIDADE DO
INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea-
Conservatório Escola das Artes da Madeira

José Leandro Azevedo Rodrigues

Orientador: Doutor João Fernandes

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

Janeiro de 2022

O corpo é na verdade	The body is actually
como uma esponja,	like a sponge,
absorvendo constantemente	absorbing constantly
todas as sensações do mundo à	all the sensations of the world
nossa volta...	around us...
E quando entram pelos nossos	And when they enter through our
olhos, ouvidos e pele!	eyes, ears and skin!
Elas (sensações) começam a	They (feelings) begin to swirl
rodopiar juntas...	together...
O que emerge é a nossa imagem	What emerges is our unique
única da realidade,	picture of reality,
em que ficamos completamente	in which we are completely
imersos.	immersed.

Fonte: (Alexander, S. & Dan, B., 2021, 00:54)

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor João Fernandes, orientador de estágio, pelo seu companheirismo, disponibilidade e apoio incondicional, e pela sua transmissão de conhecimentos, assertividade e opinião sincera sobre todas as dúvidas colocadas.

Ao Professor titular das disciplinas alvo de estudo, Yury Rykunov, pela sua colaboração e interesse em acolher o projeto, pela partilha de conhecimentos e companheirismo, mas acima de tudo pela confiança que me foi dada para gerir o processo de estágio.

Ao Professor Sergey Abakumov, que acompanhou todo o processo de trabalho, pelos seus conselhos, orientação e escuta ativa, pelos reforços positivos nos momentos mais difíceis, e pelo apoio incondicional na pronta disponibilidade dos recursos científico pedagógicos e de logística necessária ao desempenho docente.

Aos meus amigos e colegas de trabalho Aldo Pita, Vítor Afonso, Vítor Gonçalves e João Sousa, pelas suas contribuições individuais na efetiva concretização da tese de mestrado.

Às Professoras Natália Ferreira e Margarida Menezes, pelo contributo e empenho na revisão do projeto.

Ao Psicólogo Ruben Sousa, pela sua disponibilidade e assertividade na revisão bibliográfica do projeto de estágio.

Ao Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira, Eng.º Luiz Peter Clode, escola pela qual tenho um carinho especial e eterno, pois esta foi e continua a ser oficialmente a minha segunda casa onde comecei a aprender a ser e a viver como bailarino, abrindo-me o caminho para o mundo da dança profissional. A toda a equipa do CEPAM (direção, docentes, funcionários e comunidade educativa), que de forma direta ou indireta contribuíram para um bom ambiente de trabalho e estiveram disponíveis para colaborar sempre que necessário;

E por último, mas não menos importante, aos alunos do 10º e 12º ano do CPIDC, que receberam esta proposta de intervenção pedagógica na componente da Composição coreográfica de braços abertos, pela sua curiosidade, empenho e vulnerabilidade sincera e genuína empregues nas propostas de trabalho. A todos os momentos singulares, de respeito, confiança, aprendizagem e companheirismo depositado, por parte dos alunos, no professor e que serviram de alavanca para a criação de experiências únicas e inesquecíveis.

RESUMO

Esta reflexão com base na investigação-ação, intervém de forma singular no ensino e aprendizagem da composição coreográfica, descortinando algumas das faculdades essenciais ao desenvolvimento do Corpo Versátil - Intérprete/Criador.

Cada corpo é único e possui, portanto, uma forma singular de se expressar, devendo ser moldado e “gerido” consoante o seu nível de conhecimento técnico e artístico, em consonância com o desenvolvido panorama profissional e atual da dança contemporânea, caracterizada pela pluralidade dos métodos e processos de criação.

A prática pedagógica realizou-se no Conservatório- Escola Profissional das Artes da Madeira- Eng.º Luiz Peter Clode (CEPAM), no Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea (CPIDC), no ano letivo de 2020/21.

Este projeto de investigação inseriu-se no contexto da Unidade Formativa de Curta Duração (UFCD) – Produção - Instrumentos de Criação (10º ano), e na Disciplina de Oficina de Dança (12º ano), ambas responsáveis pelo ensino da Composição Coreográfica.

Neste estudo participaram alunos de ambos os sexos, com idades compreendidas entre os 14 e os 20 anos, oriundos de diferentes contextos culturais, sociais e económicos.

Com este estágio pretendeu-se desenvolver estratégias didáticas no ensino/aprendizagem da composição coreográfica contemporânea, de modo a garantir a simbiose entre o intérprete e o criador, dualidade tão evidente na contemporaneidade.

A seleção do tema para este projeto de estágio relacionou-se intimamente com a experiência académica, profissional e artística, e a crença de que o intérprete/bailarino pode e deve contribuir ou até assumir funções de criação, e que mediante uma orientação personalizada, se possa desenvolver um Corpo versátil, ou seja, aquele que não é um mero executante, mas que se apropria dos materiais de forma singular, reflete, analisa e tira conclusões, assumindo o processo criativo e afirmando-se pela sua singularidade.

Este trabalho desenvolveu-se sob o paradigma da investigação-ação e foi suportado por métodos qualitativos de avaliação e reflexão. Como procedimentos metodológicos, foram realizadas reflexões da prática pedagógica, grelhas de observação e diários de bordo, que permitiram a análise preformativa e pós-formativa dos conhecimentos das disciplinas em questão.

Palavras-chave: Composição Coreográfica; Singularidade; Corpo Versátil; Intérprete/Criador; Dança Contemporânea; Ensino/Aprendizagem.

ABSTRACT

This reflection, based on research-action, intervenes in a unique way in the teaching and learning of the choreographic composition, uncovering some of the essential skills for the development of the Versatile Body- Performer/Creator.

Each body is unique and has a peculiar way of expressing itself, therefore it should always be shaped and “handled” according to its level of technical and artistic knowledge, parallel with the actual professional and developed current panorama of the contemporary dance, characterized by the plurality of methods and processes of creation.

The pedagogical practice took place at Conservatório- Escola Profissional das Artes da Madeira- Eng.º Luiz Peter Clode (CEPAM), by the Professional Course of Contemporary Dance Interpreter (CPIDC), in the academic year 2020/21.

This research project is part of the context of the Short Term Formative Unit - Unidade Formativa de Curta Duração (UFCD) - Production- Creation Instruments (10th year), and in the Dance Workshop Discipline/Subject (12th year), both responsible for the teaching of a Choreographic Composition.

Students of both gender, ages between 14 and 20, from different cultural, social and economic backgrounds took part in this study.

This internship aimed to develop effective teaching strategies, in the teaching/learning of contemporary choreographic composition, in order to ensure a symbiosis between the performer and the creator, a duality so evident in the contemporaneity.

The selection of the subject for this internship project, is closely related to the academic, professional and artistic experience, and the belief that the performer/dancer can and should contribute or even assume a creative role, and that through a personalized orientation, it is possible to build a versatile body, one that is not a mere performer, but embodies the materials in a unique way, reflects, analyses and draws conclusions, assuming the creative process and asserting itself by its singularity.

This work was developed having in mind the research-action paradigm and was supported by qualitative methods of evaluation and reflection. As methodological procedures, pedagogical reflections, observation grids and logbooks were taken into consideration, which allowed a preformative and post-formative analysis of the knowledge of the subjects themselves.

Keywords: Choreographic Composition; Singularity; Versatile Body; Interpreter/Creator; Contemporary dance; Teaching/Learning.

NOTAS INTRODUTÓRIAS

1. Este Relatório de Estágio foi apoiado pelas normas utilizadas para citações e referências da APA- *American Psychological Association* (7^o ed.)
2. A redação deste Projeto de Estágio encontra-se em conformidade com o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, em vigor a partir de janeiro 2012.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO	iv
ABSTRACT	v
NOTAS INTRODUTÓRIAS	vii
ÍNDICE	viii
ÍNDICE DE TABELAS	xi
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	xi
CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO II – ENQUADRAMENTO GERAL	14
1. Identificação do problema	14
2. Pertinência do estudo	14
3. Motivação	15
4. Objetivos	15
4.1 Objetivos gerais:	16
4.1.1 Objetivos específicos (composição coreográfica)	16
5. Caracterização da Instituição de Acolhimento - Conservatório	16
5.1 História do Conservatório - Escola das Artes da Madeira	17
5.2 Recursos Materiais- Infraestruturas	18
5.3 Oferta Formativa	19
6. Cursos Profissionais do CEPAM	19
6.1 Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea	20
7. Considerações Gerais - Programa Curricular (Composição Coreográfica) .	22
7.1 Caracterização das disciplinas de composição coreográfica	23
7.1.1 Organização Curricular	24
7.1.2 Competências Gerais das Disciplinas de composição coreográfica	25
CAPÍTULO III – ENQUADRAMENTO TEÓRICO	27
1. Corpo singular e versátil - O Intérprete/Criador na dança contemporânea.	27
1.1 Dança - Arte de Ensinar e Aprender	27

1.2	A Simbiose entre o Intérprete/Bailarino e o Criador Contemporâneo	28
1.3	O Corpo na Dança Contemporânea	31
1.4	O Ensino da Composição Coreográfica	33
1.4.1	Metodologias	34
1.4.1.1	Jo Butterworth	34
1.4.1.2	Davenport	35
1.4.1.3	Smith Autard	35
1.4.1.4	Lavender	36
CAPÍTULO IV – METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO		38
1.	Abordagem Qualitativa	38
1.1	Investigação - Ação	38
1.2	Técnicas e Instrumentos de recolha de dados	40
2.	Público-Alvo	41
2.1	Caraterização geral dos alunos	41
2.1.1	A turma do 10º ano do CPIDC	42
2.1.2	A turma do 12º ano do CPIDC	42
3.	Plano de Ação	43
3.1	Procedimentos	43
4.	Calendarização do Plano de Atividade/Ação	46
CAPITULO V – ESTÁGIO - APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS		50
1.	Desenvolvimento do Estágio	50
1.1	Observação Estruturada	50
1.1.1	Desenvolvimento e Calendarização	50
1.1.2	Objetivos	50
1.1.3	Reflexões	51
1.2	Participação Acompanhada	57
1.2.1	Desenvolvimento e Calendarização	57
1.2.2	Objetivos	58
1.2.3	Reflexões	58
1.3	Lecionação Supervisionada	60
1.3.1	Desenvolvimento e calendarização	60

1.3.2 Objetivos	61
1.3.3 Reflexões	61
1.4 Participação em Outras Atividades	68
2. Reflexão sobre os resultados	70
3. Avaliação Pessoal da Intervenção Pedagógica	74
4. Aspectos relacionais com o Público-Alvo.....	76
5. Aspectos Relacionais com a Instituição	76
CAPITULO VI - CONCLUSÃO	78
BIBLIOGRAFIA	84
LISTA DE ANEXOS	89
ANEXOS	90

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Elenco Modular e Carga horária semanal das disciplinas de composição coreográfica	25
Tabela 2: Visão geral do programa da UFCD - 10288.....	26
Tabela 3: Visão geral do programa da disciplina de OD.....	26
Tabela 4: Modalidades Previstas para a Prática de Estágio.....	45
Tabela 5: Observação Estruturada.....	46
Tabela 6: Prática Partilhada	46
Tabela 7: Lecionação Supervisionada	47
Tabela 8: Calendarização do Plano de Atividades/ação no contexto das disciplinas de composição coreográfica	49

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEPAM- Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira
CPIDC- Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea
ESD- Escola Superior de Dança
FCT-Formação em Contexto de Trabalho
IPL- Instituto Politécnico de Lisboa
OD- Oficina de Dança
PAP- Prova de Aptidão Profissional
PEE- Projeto Educativo Escolar
RI- Regulamento Interno
SRE- Secretaria Regional de Educação
UFCD- Unidade Formação Curta Duração

CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO

No âmbito do Curso de Mestrado em Ensino de Dança da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, apresenta-se este relatório de estágio, direcionado para o ensino-aprendizagem da composição coreográfica como potenciador do desenvolvimento do Corpo versátil. O Curso de Mestrado em ensino de Dança é um curso de índole teórico-prática, que proporciona uma formação apropriada ao desempenho das funções de docência no ensino vocacional de dança (Regulamento do Curso de Mestrado em Ensino de Dança da ESD, art. 1º), e como tal, efetuou-se um estágio durante o terceiro e quarto semestres do curso.

O estagiário realizou a sua prática, no Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea do Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira - Engº Luiz Peter Clode (CEPAM), no contexto da Unidade Formativa de Curta Duração (UFCD) – Produção - Instrumentos de Criação (10º ano) e na disciplina de Oficina de Dança (12º ano). Estas disciplinas centram-se na simbiose entre a interpretação e criação na dança contemporânea; um equilíbrio entre o “corpo técnico” e o “corpo naturalizado” (Batalha & Xarez, 1999; Fazenda, 1996;) de enorme pertinência para a realidade de trabalho atual.

Este mestrado tem como objetivo principal habilitar os docentes para a lecionação em escolas do ensino artístico munindo-os com “(...) as competências artísticas, pedagógicas, didáticas e metodológicas essenciais ao desempenho altamente qualificado da docência nos domínios específicos das técnicas da dança clássica, contemporânea, criativa e de outras disciplinas artísticas do ensino vocacional”. (Regulamento do Curso de Mestrado em Ensino de Dança da ESD, art. 1º).

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

Foi um trabalho desenvolvido de acordo com o paradigma da investigação-ação que “(...) é uma metodologia de investigação orientada para a melhoria da prática nos diversos campos de ação” (Sousa & Baptista, 2011, p. 65).

O projeto de estágio foi dirigido e adaptado ao contexto educativo do Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea (CPIDC), com a proposta de desenvolver um trabalho criativo, analítico, e de descoberta guiada (autodesenvolvimento) proporcionando aos alunos a oportunidade de criarem trabalhos coreográficos e promovendo uma formação pedagógica com base na interpretação e na criação coreográfica.

Este relatório, organiza-se em seis capítulos, sendo o primeiro a Introdução e o último a Conclusão. O Capítulo II- Enquadramento Geral, confere a identificação do problema, os objetivos e a caracterização da instituição e do CPIDC, bem como a caracterização dos planos de estudo para a composição coreográfica. O Capítulo III- Enquadramento Teórico, contempla a revisão da literatura relativa ao ensino da dança e suas particularidades, tendo em conta a contemporaneidade; a simbiose entre Intérprete e Criador; O Corpo na dança contemporânea, bem como uma sistematização da composição coreográfica e as metodologias de ensino. No Capítulo IV- Metodologias de Investigação, apresentam-se as metodologias de investigação, direcionadas à Investigação-Ação e a sua relação direta com a proposta de prática letiva. Ainda neste capítulo, apresenta-se a caracterização da amostra, o plano de ação e os seus procedimentos, acompanhados por uma calendarização geral do estágio. No Capítulo V- Estágio - Apresentação e Análise de Dados, explana-se cinco momentos de reflexão sobre a prática de estágio: práticas de observação estruturada; lecionação partilhada; lecionação supervisionada; participação em outras atividades; e reflexão final sobre o processo de desenvolvimento do Corpo versátil- intérprete/criador pelos alunos, em paralelo com a prática pedagógica na composição coreográfica. Apresenta-se ainda a avaliação pessoal da intervenção pedagógica, e os aspetos relacionais com o público-alvo de estudo e com a Instituição de acolhimento. De forma a sustentar e fundamentar a investigação, apresenta-se, também, a Bibliografia e os Anexos que a complementam.

CAPÍTULO II – ENQUADRAMENTO GERAL

1. Identificação do problema

O presente relatório é motivado pelo desejo de compreender as competências necessárias para a dança contemporânea e de que forma o intérprete pode desenvolver capacidades sensoriais e criativas que o auxiliem na construção de um corpo versátil, capaz de responder criativamente às exigências de um mercado de trabalho em constante mutação.

Durante o meu trajeto académico e profissional, foi possível constatar duas realidades distintas que resultaram de uma aprendizagem clássica e académica, através de técnicas específicas como a técnica de dança moderna, o ballet clássico, a dança jazz e as danças de carácter. Por um lado, estas disciplinas e metodologias, facultaram um conhecimento físico, artístico e expressivo, que permitiu uma execução de excelência, mas por outro lado negligenciaram o pensamento criativo. Posto isto, pretende-se, através do ensino-aprendizagem da composição coreográfica, orientar e aprimorar, através de premissas criativas, o caminho de metamorfose do intérprete/bailarino.

Tendo em conta as necessidades do mercado da dança contemporânea na contemporaneidade, onde o intérprete já não é um mero executante, mas também um criador, torna-se essencial que surjam novos contextos educativos no âmbito da composição coreográfica e que através de novas abordagens, se desenvolvam competências de criação, que complementem a formação do bailarino.

Desta forma, com desenvolvimento de competências de criação para as ascensão do corpo versátil, pretende-se desenvolver um trabalho de pesquisa e de retroação sobre a progressão do Corpo na dança, no que diz respeito a uma resposta criativa profícua e ao desenvolvimento dos campos cognitivo, cinestésicos e emocionais, para uma otimização do desempenho profissional como intérpretes/criadores.

2. Pertinência do estudo

A pertinência deste estudo nasce da experiência como docente no CEPAM há alguns anos e reside na vontade de perceber quais as necessidades de aprendizagem dos alunos/intérpretes para desenvolver um pensamento criativo amplo e desperto para a criação coreográfica na dança contemporânea.

Como prática letiva optou-se pelo Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea, no contexto educativo dos 10º e 12º anos, na UFCD – Produção - instrumentos de criação e na disciplina de Oficina de Dança, como responsáveis pelo ensino e aprendizagem da composição coreográfica. Os estudantes são de ambos os sexos, com idades compreendidas entre os 14 e os 20 anos.

Através desta investigação, foi possível aferir o grau de conhecimentos e progressão artística dos alunos que se encontravam num nível elementar (1º ano) e dos que se encontravam num nível avançado (3º ano), no que se pretendeu o desenvolvimento de competências ao nível na criação, mas também da interpretação, e a consequente procura de um Corpo versátil para a dança contemporânea.

3. Motivação

A motivação para este estágio provém de algumas questões que foram surgindo ao longo da experiência académica e profissional como bailarino e coreógrafo. O que se pede do mercado de trabalho atual, em termos de competências artísticas? Que papel desempenha a criatividade na construção de uma individualidade artística? Que rumo deve tomar a criatividade no processo de ensino da criação coreográfica? Atualmente, o intérprete/bailarino deve vivenciar e experienciar sensações, envolver-se e desenvolver-se para uma educação holística e artística que aja como facilitadora no desenvolvimento de um adolescente autónomo e capaz de enfrentar os desafios que representam a realidade da dança contemporânea.

Através de uma prática de descoberta guiada dos alunos, pretende-se contribuir para um trabalho criativo, reflexivo e de análise, na criação de estudos coreográficos, facilitando o acesso a uma formação de intérprete/criador.

4. Objetivos

Os objetivos que se pretendem alcançar com esta proposta de estágio têm uma relação direta com os conteúdos programáticos da Unidade Formativa de Curta Duração- Produção-Instrumentos de Criação (10º ano) e a disciplina de Oficina de Dança (3º ano), responsáveis pelo ensino e prática da criação coreográfica.

4.1 Objetivos gerais:

- ✓ Aplicar métodos e estratégias de ensino e de aprendizagem que valorizem o desenvolvimento do Corpo versátil, através da simbiose entre a interpretação e a criação em dança contemporânea.
- ✓ Contribuir para uma profícua resposta criativa dos alunos, na concretização de estudos e criações coreográficas individuais.
- ✓ Analisar e refletir sobre os resultados obtidos no ensino e aprendizagem da composição coreográfica, relacionando o processo e o produto final.

4.1.1 Objetivos específicos (composição coreográfica)

- ✓ Desenvolver nos alunos a capacidade de criar, decidir, selecionar e agir criativamente e com autonomia;
- ✓ Promover o desenvolvimento e implementação das capacidades de execução, criação e análise, assim como a capacidade de resposta imediata a estímulos;
- ✓ Abordar a composição coreográfica nas suas organizações básicas: movimento, desenho espacial, interpretação e musicalidade;
- ✓ Conceber atividades de ensino da composição, que vão ao encontro da relação do corpo com o espaço, o tempo, a dinâmica, o peso e contrapeso, magnetismo e com a relação, complementadas pela dramaturgia inerente a cada obra;
- ✓ Promover a criatividade em composição, através da introdução e manipulação de diferentes temas e materiais didáticos (imagens, textos e músicas);
- ✓ Usar a improvisação como mecanismo para desenvolver a composição;
- ✓ Desenvolver uma compreensão pelo vocabulário de movimento, baseada na sistematização de Rudolf Von Laban e outros;
- ✓ Potenciar a capacidade expressiva e de comunicação (aluno/professor, com os elementos do grupo e com a audiência).

5. Caraterização da Instituição de Acolhimento - Conservatório

O Conservatório – Escola Profissional das Artes da Madeira, Eng.º Luiz Peter Clode é uma Instituição de ensino público, especializada nas diferentes áreas das artes performativas (música, teatro e dança), que compreende diferentes níveis e tipos de

ensino, que vão desde o 1º Ciclo do Ensino Básico até ao Ensino Secundário (Projeto Educativo CEPAM 2017-2021)ⁱ.

Com sede na cidade do Funchal, o Conservatório e a sua ação educativa influencia toda a Região Autónoma da Madeira, visto que integra alunos de 10 concelhos, através dos seus Núcleos, unidades orgânicas que estão na sua dependência administrativo-pedagógica. (Projeto Educativo CEPAM 2017-2021).

De acordo com a orgânica do Conservatório, prevista no artigo 2º, aprovado pelo Decreto Regional N°35/2012, de 14 de dezembro, o Conservatório tem como missão enquanto instituição de educação, “(...) formar a sociedade para as artes, promovendo o ensino e a divulgação das artes de palco.” (Projeto Educativo CEPAM 2017-2021, p.17).

5.1 História do Conservatório - Escola das Artes da Madeira

No início do séc. XX, a população residente na Madeira, especialmente no Funchal, sentiu a necessidade de uma maior oferta cultural na área da música, que devido à sua implantação geográfica a oferta era escassa, sendo notória também a falta de instituições dedicadas ao ensino das artes.

Foi assim que, por sua iniciativa, o Eng.º Luiz Peter Clode decidiu fundar, em 1946, a Academia de Música da Madeira, convertida posteriormente em Academia de Música e Belas Artes da Madeira (1946), criando o espaço ideal para o ensino de diferentes formas de arte. Estava assim criado um espaço de aprendizagem e fomentação do gosto pelas artes; e que, devido aos Cursos ministrados nesta instituição permitiu oferecer, a todos os interessados, a oportunidade de ingressar e contribuir para o mercado de trabalho na área das artes.ⁱⁱ

Em 1956, a Academia passou a designar-se como Academia de Música e Belas-Artes da Madeira, sendo também criada a secção de Belas-Artes (Pintura e Escultura). Após abril de 1974, formou-se o Governo da Região Autónoma da Madeira, e na tentativa de regionalização dos serviços centrais, a Academia de Música e Belas Artes da Madeira converte-se, em 1977, no Conservatório de Música da Madeira.

ⁱ Projeto Educativo (CEPAM, 2017-2021). Documento que define a Missão, Visão e os Valores do CEPAM para o quadriénio de 2017/2021.

ⁱⁱ Consultado em abril 15, 2020, em www.conservatorioescoladasartes.com

Em 1986, o ensino da música é regionalizado, ficando sob a tutela da Secretaria Regional da Educação e esta escola passa a chamar-se Escola Secundária de Ensino Artístico, onde são ministrados cursos no domínio da Música.

No final de 1994 realiza-se a nomeação da 1ª Comissão Diretiva do Conservatório. No ano de 2000 constitui-se o Conservatório – Escola Profissional das Artes da Madeira, que continua a lecionar os cursos tradicionais de Conservatório, mas também cursos profissionais (Instrumentista de Cordas e Teclas, Instrumentista de Sopros e Percussão, Instrumentista de Jazz, Artes do Espetáculo – Interpretação (teatro) e Intérprete de Dança Contemporânea) que proporcionam aos alunos certificados de habilitação profissional de nível IV e equivalência ao 12º ano, proporcionando-lhes, também, o acesso ao ensino superior.”ⁱⁱⁱ

A Instituição passa a designar-se Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira, Eng.º Luiz Peter Clode, no ano de 2004, em homenagem a um dos seus fundadores, o Eng.º Luiz Peter Clode, abrindo caminho para uma formação adequada e qualificada na área das artes performativas. (Projeto Educativo CEPAM 2017/2021, p.11).

5.2 Recursos Materiais- Infraestruturas

Segundo o Projeto Educativo do Conservatório (2017/2021, pp. 38-39), no que respeita às Infraestruturas, este possui um edifício sede, situado na Avenida Luís de Camões, nº 1, na cidade do Funchal. O edifício sede agrega: 43 salas de aulas, um Salão Nobre para concertos, recitais, aulas e outras atividades, um Salão B para ensaios da Orquestra Académica e aulas, 2 salas de aula específicas para a disciplina de percussão, serviços administrativos, mediateca/sala de informática, biblioteca e reprografia. Em anexo, ao seu prédio sede, encontra-se a Direção com os seus serviços de apoio, assim como um parque de estacionamento e jardim.

Nas Instalações da Escola Profissional de São Martinho- Dr. Francisco Fernandes, encontram-se sediados os Cursos Profissionais de Dança e Teatro, que compreendem 4 estúdios para aulas, uma sala de informática, uma sala de estudo, um gabinete para os diretores de curso, um guarda-roupa e um espaço aberto para a biblioteca e sala de estudo.

ⁱⁱⁱ Consultado em abril 15, 2020 em <https://www.conservatorioescoladasartes.com/historia/>

5.3 Oferta Formativa

Segundo o Regulamento Interno do Conservatório (ponto 1, art. 1º), aprovado em Conselho Pedagógico (2017), no que respeita à denominação e Natureza Jurídica; apresenta-se como um estabelecimento de ensino público e secundário provido de personalidade jurídica, de independência administrativa e financeira e com património próprio.

No ponto 1, do artigo 2º, do Regulamento Interno do Conservatório, podemos aferir que a Instituição tem como atribuições o ensino profissional, e o ensino artístico vocacional, bem como a concretização de ações de formação e Cursos, que se enquadrem no âmbito das suas jurisdições.

6. Cursos Profissionais do CEPAM

Os Cursos Profissionais de Dança, Teatro e Música do Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira foram constituídos no ano 2000 e segundo o *Edital*^{iv} (ver notas de rodapé IV) para o Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea, verificamos que a Escola se orienta por vetores de rigor e disciplina, com vista à obtenção de um elevado padrão de preparação dos seus alunos.

Em conformidade com o artigo 2º, da orgânica do Conservatório, aprovado pelo Decreto Legislativo Regional nº 13/2012, alterado pelo Decreto Regulamentar Regional n.º 35/2012, compete ao Conservatório, como Escola de Artes: Facultar aos alunos, uma progressão global, a partir da transmissão de valores éticos e morais para a cidadania, e amplos saberes sobre a cultura artística, assim como uma formação adequada à individualidade de cada um e à sua relação com os outros e com o meio envolvente; com enfoque nas áreas de competência inscritas no *Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória*^v.

^{iv} *Edital* nº 5, maio, 2019: Estabelece as normas, para o processo de admissão de novos alunos para o CPIDC do CEPAM, no ano letivo de 2019-2020.

^v *Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória* homologado pelo Despacho n.º 6478/2017, 26 de julho. A educação para todos, consagrada como primeiro objetivo mundial da UNESCO, obriga à consideração da diversidade e da complexidade como fatores a ter em conta ao definir o que se pretende para a aprendizagem dos alunos à saída dos 12 anos da escolaridade obrigatória. Constituindo-se como matriz comum para todas as escolas e ofertas educativas no âmbito da escolaridade obrigatória, designadamente ao nível curricular, no planeamento, na realização e na avaliação interna e externa do ensino e da aprendizagem. (2017, p.5) Disponível em:
http://www02.madeiraedu.pt/Portals/0/documentos/pdf/dwn_pdf_brochura_cepam_2012-2013.pdf

O Conservatório – Escola Profissional das Artes da Madeira, Eng.º Luiz Peter Clode, dinamiza também, com alguma regularidade, audições escolares, concertos, espetáculos e aulas abertas de dança e de teatro, cursos, *workshops* e palestras de aperfeiçoamento nos diversos domínios artísticos, como forma de motivação extra e divulgação do trabalho artístico dos alunos durante o ano letivo.

O desenvolvimento do Conservatório faz-se também a partir de parcerias, intercâmbios e organização de cursos e concursos, assim como a respetiva comunicação com várias instituições congéneres. Ao nível regional a instituição, encontra parcerias com áreas de medicina e psicologia, por exemplo, e ao nível de cooperação internacional encontra o seu expoente máximo através do programa de intercâmbio - *Erasmus +*, que proporciona aos alunos do 3º ano dos Cursos Profissionais, conhecimento e experiência com realidades educativas e contextos profissionais diferenciados. (Projeto Educativo CEPAM 2017-2020)

6.1 Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea

O Curso Profissional de Dança, designado de Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea, abrangido pela Portaria n.º 230/2007, enquadra-se na família profissional de artes do espetáculo (212), em conformidade com a classificação aprovada pela Portaria n.º 256/2005, que extingue os antigos cursos profissionais de dança, criados pelas Portarias n.os 711/90, de 21 de Agosto, e 111/95, de 12 de Setembro. O CPIDC do CEPAM foi constituído no ano 2000, e sendo o Conservatório uma Escola Pública, está sob a tutela da Secretaria Regional de Educação, Ciência e Tecnologia. De acordo com a Brochura Informativa^{vi} do CEPAM (2012), o Curso de Dança permitiu criar uma oportunidade para o desenvolvimento e amadurecimento profissional e artístico de jovens na área da dança, assim como preparar cidadãos para um mercado de trabalho amplo e exigente. O Curso tem como missão, consoante o *site*^{vii} do CEPAM: “(...) formar profissionais qualificados aptos a responder criativamente a diversas propostas dentro da dança contemporânea.”

O Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea decorre num regime diurno, que segundo o Quadro Nacional de Qualificações (Portaria n.º 782/2009 de 23/07),

^{vi} Consultado em julho, 2021, em http://www02.madeira-edu.pt/Portals/0/documentos/pdf/dwn_pdf_brochura_cepam_2012-2013.pdf

^{vii} Consultado em abril 10, 2020, em www.conservatorioescoladasartes.com

confere uma Certificação Profissional de nível IV, equivalente ao 12º ano de escolaridade, possibilitando prosseguir os estudos no ensino superior. O Curso tem a durabilidade de três anos letivos, e rege-se por um plano curricular (Ver Anexos [A](#), [B](#) e [C](#)) extensivo, com uma carga horária total de 3280 horas de formação.

É um Curso que oferece uma formação específica na componente Técnica, nomeadamente nas disciplinas de Dança Clássica e Dança Moderna, Oficina de Dança, Voz e Formação em Contexto de Trabalho. (PEE 2017-2020)

No que respeita ao Programa curricular, o Curso de Dança integra também um estágio profissional, no último ano de formação, mais concretamente na Unidade curricular de Formação em Contexto de Trabalho, com um número de horas variável, mediante uma proposta do diretor de Curso à Direção da Escola. Este estágio pode realizar-se na Região, ou fora dela, assim como pode ser realizado por um coreógrafo ou professor convidado, responsável por desenvolver um trabalho criativo com os alunos. (Brochura Informativa- CEPAM, 2012).

No último ano de Formação, de forma a demonstrar os conhecimentos, aptidões, competências e atitudes profissionais adquiridos durante os três anos de formação, os alunos apresentam uma Prova de Aptidão Profissional, onde assumem a responsabilidade de apresentar e defender um projeto escrito subsequente de um produto prático de autoria própria. A concretização do projeto da PAP compreende 3 momentos: “a) Conceção, b) Fases de desenvolvimento e c) Autoavaliação e elaboração do relatório final.” (Art. 30.º, ponto 3, Portaria n.º 235-A/2018)

O Curso deve ainda atestar a participação dos alunos em atividades representativas da escola, designadamente, culturais, artísticas, científicas, desportivas e no âmbito do desenvolvimento para a Cidadania, entre outras atividades de interesse da Escola. (Art. 41.º, ponto 3, Portaria n.º 235-A/2018).

Para ingressar no CPIDC, os candidatos devem ter o 9º ano de escolaridade concluído, ou equivalente, e idades compreendidas entre os 14 e os 23 anos. Os candidatos interessados em ingressar no Curso de Dança serão submetidos a Provas de Admissão, mediante o regulamento e o calendário disponibilizado pela Escola. Segundo o Edital nº 5, para o ano letivo 2019/20 para o CPIDC, a prestação de Provas de Admissão ao Curso, compreende os seguintes critérios:

✓ Prova Técnica de Dança- Tem por objetivo avaliar a condição física, flexibilidade, coordenação motora, musicalidade/controlo rítmico e qualidade artística do movimento.

✓ Prova de Composição- Consiste na apresentação de uma composição organizada pelo candidato, com a duração mínima de um minuto e a máxima de três minutos, com ou sem acompanhamento musical.

✓ Entrevista- O candidato será submetido a um questionário vocacional seguido de entrevista individual, com o objetivo de se aferir e avaliar as motivações para a frequência do curso profissional, bem como a maturidade da sua escolha vocacional, tendo em apreciação as suas próprias convicções e preocupações vocacionais. Será ainda apreciado o currículo / percurso escolar do candidato, bem como a sua sensibilidade cultural e artística.

Os candidatos selecionados para ingressar o Curso usufruem de determinadas regalias: a isenção de pagamento de propinas e inscrição; um seguro de acidentes pessoal, apoios em materiais e manuais escolares, bem como subsídios sociais, definidos no regulamento e legislação interna da escola.

No que respeita às saídas profissionais do Curso de Dança do CEPAM, os alunos habilitam-se a “(...) interpretar personagens ou papéis em coreografias contemporâneas, em espetáculos teatrais, filmagens, gravações e em outras atividades artísticas no âmbito da dança contemporânea” (Edital nº 5 - CPIDC, 2019/20), assim como prosseguir estudos superiores ao nível da Dança, bem como concorrer a outras licenciaturas.

7. Considerações Gerais - Programa Curricular (Composição Coreográfica)

O ensino da composição coreográfica, no CPIDC, incidiu na Unidade Formativa de Curta Duração - Produção, Instrumentos de Criação (10º ano) e na disciplina de Oficina de Dança (12º ano), como práticas criativas responsáveis por atestar conhecimentos e preparar os alunos para análise, reflexão e criação de conteúdos coreográficos. Estas modalidades de ensino visam potenciar o estudo do Corpo na sua totalidade (físico/mental), assim como contribuir para o ensino das Artes e da Dança, na formação de um indivíduo mais criativo, autónomo e social.

Na continuação deste capítulo, apresentam-se discriminados os tópicos que constituem os programas de estudo referentes à composição coreográfica: a caracterização das disciplinas; a organização curricular e as competências gerais. De forma a facilitar a interpretação dos dados e para uma informação detalhada sobre os objetivos e conteúdos

programáticos para as disciplinas alvo de estudo, confrontar os Anexos [D](#) e [E](#), que complementam a informação subjacente.

7.1 Caracterização das disciplinas de composição coreográfica

A partir da consulta dos Programas de estudo para o CPIDC no contexto das disciplinas de UFCD - Produção Instrumentos de criação (10º ano) e Oficina de Dança (12º ano), podemos aferir que este se encontra de acordo com o programa disponibilizado pelo Ministério da Educação e a Agência Nacional para a Qualificação, adaptado à realidade do contexto educativo do CEPAM.

As modalidades em estudo aportam a composição coreográfica através da experimentação de distintas metodologias e práticas criativas da dança e da pesquisa de novas habilidades na construção do corpo dançante.

Neste contexto, o aluno deve ser orientado para a criação e apreciação coreográfica, transversal a “trabalhos práticos e de análise crítica de obras de diversos estilos e correntes artísticas; exercícios que aprofundem a abordagem pessoal e o tipo de criatividade na criação coreográfica.” (Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea, 2020, p.2; na continuação da dissertação passo a apresentar com a seguinte sigla [CPIDC]).

Neste curso procede-se à exposição de um percurso cronológico com início no princípio do século XX, de modo a evidenciar a multiplicidade de posicionamentos de criadores e respetivas pressuposições na redefinição de género ou da sua condição provisória e instável. Os módulos adjacentes à disciplina são desenvolvidos mediante diferentes abordagens teórico-práticas e de investigação, através da colaboração, o contacto e experiência real e vivida, como contributo direto para um conhecimento amplo sobre o mundo da dança.

Fundamentalmente, o programa pode ser apresentado a partir dos distintos conteúdos: “Dança e Teoria; Dança e Movimento (análise e práticas); Dança e Teatro (dramaturgias e dramaturgias do corpo); Dança e Música (tempo); Dança e Arquitetura (espaço); Dança e Vídeo e Novas Tecnologias (media).” (CPIDC, 2020)

De forma a complementar a informação subjacente, apresenta-se de seguida, a tabela 1, com o elenco modular das disciplinas de composição coreográfica para os três anos do Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea.

Tabela 1: Elenco modular e carga horária semanal das disciplinas de composição coreográfica

Nº	Designação Modular	Duração de referência modular	Carga horária semanal	Nível de ensino
1	UFCD- Produção- Instrumentos de Criação	50 h	2h	10º ano
2	OD- Improvisação e Composição	25 h	2h	11º ano
3	OD- Poéticas Coreográficas	25 h	2h	11º ano
4	OD- Produção I	20 h	2h	12º ano
5	OD- Produção II	20 h	2h	12º ano
	TOTAL	140 h		

Fonte: CPIDC, 2021

7.1.1 Organização Curricular

De acordo com os programas de estudo cedidos pela instituição de acolhimento; a UFCD do 1º ano compreende apenas um módulo, enquanto que a disciplina de Oficina de Dança compreende 4 módulos distribuídos pelo 2º e 3º ano do Curso de dança.

Para uma melhor perceção dos programas responsáveis pela composição coreográfica contemporânea (10º e 12º anos - grupos alvos de estudo), elaboraram-se os quadros seguintes para referência:

Tabela 2: Visão geral do programa da UFCD-10288

Denominação e caracterização do Programa	Código	Horas	Ano
<p>Produção- Instrumentos de Criação:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Criar um contexto de explorações e de consciencializações do corpo na sua complexidade individual e total. • Oficina de improvisação como investigação em dança através do encontro a problemas e resoluções. 	10288	50h (2h-carga horaria semanal)	10º ano

Fonte: CPIDC, 2021

Tabela 3: Visão geral do programa da disciplina de OD

Denominação e caracterização do Programa	Módulo	Horas	Ano
Produção I: Neste módulo pretende-se criar um espaço de apoio à Prova de Aptidão Profissional, onde o aluno tem contato com e põe em prática diversas abordagens da performance, idealizando e concretizando um projeto coreográfico, experienciando o processo na sua plenitude.	5	20h (2h-carga horária semanal)	12º ano
Produção II: Este módulo dá continuidade ao módulo anterior, mantendo a sua flexibilidade ao nível dos conteúdos programáticos. A efetiva construção de um objeto para apresentação pública, fruto do trabalho conjunto entre alunos-criadores e orientadores, constitui o marco de diferenciação do módulo anterior, no sentido de o complementar.	6	20h (2h-carga horária semanal)	12º ano

Fonte: CPIDC, pp. 7-17

7.1.2 Competências Gerais das Disciplinas de composição coreográfica

De acordo com os Programas de estudo (CPIDC, 2020, p.3), apresenta-se em traços gerais os objetivos de aprendizagem para a criação coreográfica na dança contemporânea.

UFCD – Produção - Instrumentos de criação

- ✓ Identificar os métodos e processos da construção coreográfica.
- ✓ Realizar trabalhos coreográficos, através de métodos e processos diversificados, sua reflexão e análise.
- ✓ Aplicar em estruturas coreográficas os elementos da coreografia - os materiais do espaço, do tempo, do corpo e do movimento.
- ✓ Utilizar o corpo e o movimento enquanto ferramentas de criação e composição.

Oficina de Dança

- ✓ Desenvolver a compreensão do processo da criação coreográfica, nas suas diferentes etapas;
- ✓ Desenvolver as capacidades de criação coreográfica, com base nos conhecimentos sobre composição anteriormente adquiridos, na procura de novos desafios artísticos;
- ✓ Promover a compreensão e/ou domínio de diferentes elementos de análise do objeto artístico;
- ✓ Problematizar o corpo dançante e explorar metodologias que visem a sua inscrição no processo criativo
- ✓ Desenvolver um projeto coreográfico;
- ✓ Conhecer e identificar as diferentes componentes de apreciação estética de uma composição coreográfica;
- ✓ Reconhecer a diversidade de posicionamentos de criadores e respetivas implicações na redefinição de género;
- ✓ Compor estudos coreográficos com base em temas diversos;
- ✓ Conceber e desenvolver um projeto de dança.

CAPÍTULO III – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1. Corpo singular e versátil - O Intérprete/Criador na dança contemporânea

1.1 Dança - Arte de Ensinar e Aprender

“Antes do homem se exprimir através de uma linguagem oral, ele dançou.” (Diniz & Santos, 2008, p.1). A Dança como forma de Arte milenar, que flui sem barreiras temporais ou espaciais, pode ser considerada como um instrumento pedagógico e didático, assim como uma ferramenta para a expressão e meio de comunicação.

Esta disciplina apresenta-se como um meio artístico extraordinário que privilegia o psicomotor, na aquisição de um Corpo que se quer versátil e singular, um Corpo sensorial e criativo, que executa e reflete, não pela forma física e motora exclusivamente, mas possuidor de sentido.

Na atualidade, quando nos referimos à Dança como instrumento pedagógico na formação de bailarinos/intérpretes profissionais, entre os vários fatores que influenciam o Ensino de Dança, destacamos as três habilidades prioritárias de implementação no sistema de ensino: “o Ato Criativo, o Ato de Dançar e o Ato de Apreciar” (Batalha, 2004, p.23). Para o professor desenvolver um sistema de ensino-aprendizagem eficaz e proactivo em Dança, deve integrar paralelamente o ato de interpretar e apresentar aos outros, o ato da criação coreográfica e o ato de apreciar. “Dança é criar originalmente, comunicar intencionalmente, impressionar artisticamente, observar contemplativamente e criticar fundamentadamente.” (Batalha, 2004, p.22)

As competências físicas requeridas de um aluno de dança, atualmente, são o domínio do vocabulário motor e acima de tudo, possuidor de um instrumento de trabalho tecnicamente disponível e disciplinado. Esta conceção de corpo, como instrumento de produção artística na vertente educacional visa um trabalho não só de corpo em movimento, mas de pensamento e disciplina corporal. A esta alia-se a criatividade e a reflexão que usa a dança para explorar e comunicar temas urgentes e atuais, despertando no público uma empatia emocional e artística sobre a contemporaneidade.

Os principais alicerces do ensino de Dança, devem fomentar essencialmente a simbiose dos parâmetros motor, cognitivo, afetivo e social do formando, sendo o processo de ensino-aprendizagem, tão ou mais relevante que o produto final apresentado a um

público. (Batalha, 2004). Nestes pressupostos Batalha (2004) refere-se à Arte como um mecanismo de expressão possível do homem, a sua forma mais sensível, sendo a Arte favorecida pela necessidade de criação intencional de um objeto artístico; sendo na Escola, independentemente do nível de ensino ou faixa etária, que a Arte deve com a sua presença viva, ativa e de desenvolvimento pleno do Ser, acrescentar algo de inovador e enriquecedor à vida humana.

O Ensino de Dança deverá valorizar o perfil artístico de cada aluno, a criação intencional e os sentimentos, expressões e ideias em desfavor de uma visão restrita de execução e reprodução. Fruto do ensino-aprendizagem em Dança, os produtos coreográficos promovem uma “cidadania responsável com cidadania construtiva” (Batalha, 2004, p. 13), inscrita no *Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória* (2017).

A relação entre interpretação, a criação e apreciação é o primeiro passo no domínio artístico e torna possível o desenvolvimento humano e integração de saberes numa visão ampla e holística da educação. A Dança como prática educativa, potencia uma Escola inclusiva, que premeia o desenvolvimento das potencialidades humanas e as suas relações com o mundo; favorece a criatividade, e conseqüentemente o processo de conhecimento, motiva a socialização e a cooperação, formando cidadãos responsáveis, participativos e críticos. Para Roger Garaudy (1980) “ (...) o renascimento da dança como forma de cultura e de vida é parte de uma luta mais geral por um modo novo de vida, por um novo regime político económico, por um homem novo.” (p.44).

1.2 A Simbiose entre o Intérprete/Bailarino e o Criador Contemporâneo

A dança contemporânea pode ser considerada como um instrumento pedagógico e didático, como ferramenta para expressão e como meio de comunicação. A pluralidade e diversidade de corpos na dança contemporânea advém da aculturação de diferentes técnicas de dança e géneros artísticos distintos. Esta multiplicidade de técnicas permitiu à dança contemporânea criar corpos idiossincráticos, na sua complexidade técnica e artística.

O intérprete/performer, por reunir qualidades e conhecimentos distintos nos mais variados campos, necessita fazer uma abordagem à dança contemporânea, não apenas como um mero executante, mas também como criador do próprio movimento e da obra

artística. Assim sendo, o intérprete contemporâneo deve encontrar-se “*aware*” pela questão que as autoras (K. Dobenham & P. Dobenham, 2009) nos remetem:

To be cognisant is to be aware. This Consciousness allows us to become livelier and more engaged performers, to create Kinaesthetically rich dances, and to be teachers who invite students to acknowledge, investigate and incorporate the images, symbols and feelinful aspects of their own physical engagement in performance, choreography and technique. (p.2)

Nesta partilha de conhecimentos entre quem cria e quem interpreta, desencadeia-se uma contaminação de metodologias e técnicas singulares, que permitirá uma investigação colaborativa e ativa entre ambos o intérprete e o criador. “No que se refere à dança contemporânea, (...) que apresenta uma organização de movimentos com determinadas especificidades técnicas e estéticas, evidencia-se a presença de um carácter investigativo que leva a novos registos corporais.” (Nunes, 2002, p.84)

A dança contemporânea deve ser vivenciada, pelo corpo e pela mente, num equilíbrio constante das capacidades técnicas e emocionais do intérprete/bailarino, sem se prender por mecanismos de técnicas existentes, como *Graham e Cunningham*, mas sim pela anarquia dos corpos. Seguindo essa linha de pensamento, poder-se-á olhar o corpo numa perspetiva individual e única, sendo que a sua experiência sensorial e consciência adquirida devem determinar vereditos distintos, resultantes da pesquisa e descoberta da própria fisiologia humana. Como prática de aprendizagem, a “*Eutonia*”^{viii} (Dascal, 2008, p.54) proclama um processo liberal de autoconhecimento do corpo, que se desvirtua do trabalho numa técnica de dança que vise uma formatação igualitária. Perante esta formatação, formar-se-ão corpos que não se encontrarão no mesmo patamar qualitativo pela variante de possuírem características fisiológicas diferenciadas; enquanto que num processo investigativo da sua própria fisiologia – *Eutonia* - os corpos encontrar-se-ão qualificativamente equitativos.

Nestes parâmetros a criação coreográfica torna-se mais flexível, permitindo novos caminhos artísticos e novas possibilidades estéticas, assim como uma maior

^{viii} A *Eutonia* foi um conceito criado e desenvolvida pela alemã Gerda Alexander (1908- 1994). É uma abordagem de educação somática em que a pessoa acessa a sabedoria que é própria do corpo. Por meio da atenção às sensações, promove a ampliação da percepção e da consciência corporal, propiciando a flexibilização do tônus contribuindo no cuidado das dores e do estresse, além de uma melhor adaptabilidade do corpo para as diversas ações no cotidiano e nas atividades artísticas e esportivas. Consultado em maio 17, 2020, em <https://www.eutonia.org.br/>

imprevisibilidade no processo de encadeamento de movimento numa criação coreográfica. A unificação de competências de interpretação e criação na contemporaneidade mostram-se assim uma maior valia na construção do Corpo Versátil, o Intérprete/Criador.

Postmodernism in dance has created a place, even a need for the cognisant dancer.

Dancers, who in previous generations may have been seen to be vehicles for an individual choreographer's vision are now asked to bring their own experience and presence to the work. Today's dancers are required to have a highly honed physical and mental facility; they are required to be aware and to think with their bodies and their minds. (K. Dobenham & P. Dobenham, 2009, p.2)

Um dos nomes marcantes da dança contemporânea e da performance do século XX e XXI foi a bailarina e coreógrafa Pina Bausch, que através da utilização da dança e do teatro conseguiu, com os seus intérpretes, unificar o corpo que é de um intérprete, bailarino e ator, no corpo pensante de um criador. A formação multidisciplinar e os processos criativos utilizados por Bausch vieram contribuir para uma visão vanguardista, de se ver, sentir, reagir, executar e apresentar a dança contemporânea.

Para Kathie e Pat Debenham (2009), na sua obra *'The Cognisant Body'*, relativamente à preparação e formação dos artistas/bailarinos na atualidade, refere que:

We believe that dancers best prepared for today's dance world are those who attend to process and product, journey and destination in dance performance, choreography and teaching. We consider process to evolve around the internal motivation of the body that leads to an outward movement form; and that product, or outward form, is a manifestation of an inward desire. We value and practice a psychophysical approach to dance teaching, performance, and choreography that is based on the belief that the body knows deeply and intrinsically.” (p.2)

Em suma, para que a simbiose intérprete/criador aconteça, será necessário ganhar autonomia para construir partituras coreográficas a partir de métodos e procedimentos de pesquisa, que vão originar um estado de *awariness* e respetivamente o rompimento de paradigmas técnicos, estéticos e mecânicos.

1.3 O Corpo na Dança Contemporânea

A Dança como forma de Arte privilegia o Corpo como meio de conhecimento do mundo, como recetor e transmissor de comunicação, e como mecanismo de relacionamento consigo e com o outro.

Neste sentido pretende-se realçar a importância do Corpo no processo de Criação e Invenção artística, demonstrando não ser apenas uma forma motora e física, mas que também possui significado na sua forma de comunicar e expressar. Segundo os autores Batalha e Xarez (1999), deve-se considerar que o Corpo de um bailarino se pode dividir em dois opostos: um diz respeito ao *Corpo Especializado*, que se modela e especializa por via da aprendizagem das várias técnicas de dança; e o outro ao *Corpo Naturalizado*, que executa movimentos naturais a partir da harmonia interior, defendido e divulgado por Isadora Duncan no início do século XX. A propósito da contextualização do Corpo na Dança como instrumento de comunicação, para alguns autores, e referido por Batalha e Xarez (1999), podemos encontrar uma grande variedade de corpos. Segundo Foster (1996), citado por Batalha e Xarez (1999), o *Corpo “Idéia” Mensageiro* evoca, provoca e sugere sentimentos, na transmissão de temas, sensações e emoções, podendo dar como exemplo o Corpo desenvolvido pela coreógrafa Pina Baush, na Alemanha. Por outro lado, temos também os corpos que seguem a linha estética do movimento de Merce Cunningham e Mark Morris, por exemplo, classificados como *Corpo Expressão*, comunicando por si próprio, através do movimento, onde a mensagem reside apenas na sua estética. Por fim temos o *Corpo Impulsivo*, citado por Batalha e Xarez (1999), segundo as pesquisas de Jowitt (1988), no qual podemos usar como exemplo o conceito de corpo desenvolvido na década de setenta por Steve Paxton, o corpo do *contact-improvisation*, que consiste em movimentar-se de forma espontânea, improvisando e contactando com o espaço e com o outro.

Portanto, é possível verificar que, a maneira como a nossa dança comunica expressa as nossas ideias, sensibilidade e o nosso conhecimento e visão do mundo e do homem, com o propósito de estimular o próximo. Para Fuller (s.d.), o movimento apresenta-se como “ (...) um instrumento pelo qual a dançarina lança no espaço vibrações e ondas de música visual” (Suquet, 2009, p. 512), querendo isto dizer que esta conceção se prolongará durante os tempos como a dança do *Corpo Vibrátil*. Pois foi a partir de Suely Rolnik (2006), que surgiu o conceito de corpo vibrátil, como aquele que se expõe, estimula e contagia, o “ (...) corpo cuja especificidade é reverberar os afetos em relação

aos movimentos do desejo. A cada sensação, outras ondas se sucedem, alterando a paisagem original que se conforma ao corpo” (Gadelha, 2010, p. 43).

Do ponto de vista do ensino da composição coreográfica na atualidade, é necessário que o estudante tenha domínio do seu vocabulário motor, mas que também seja possuidor de um instrumento de trabalho tecnicamente disponível. A partir das palavras de Marques (1998) “O corpo nesta conceção é algo a ser controlado, dominado e aperfeiçoado segundo padrões técnicos que exigem do dançarino uma adaptação e submissão corporal, emocional e mental àquilo que está sendo requerido dele externamente” (p.72). Nesta perspetiva de conceção de corpo como instrumento de produção artística, a vertente educacional visa consequentemente um trabalho não só de corpo em movimento, mas de pensamento e disciplina corporal, sem esquecer o trabalho técnico e específico deste corpo em movimento.

“As técnicas de dança contemporânea começam também a ter um reflexo importante na criação coreográfica contemporânea, nomeadamente na criação de “corpos” que se querem únicos.” (Marques & Xavier, 2013, p.53). Pretende-se com o ensino da Criação coreográfica criar um corpo com qualidades únicas sem omitir a técnica apreendida.

Para Merleau-Ponty (1999), o movimento na dança é denominado de movimento abstrato, pois este impõe ao corpo um mecanismo de reflexão e edificação da subjetividade colocando o espaço físico num espaço virtual ou humano, pois para ele a capacidade de projeção vai possibilitar a organização dos dados sensíveis num sistema com significado. Por outras palavras podemos referir que os movimentos se afastam do seu sentido lógico e são colocados como forma de expressão de sentimentos para passar uma mensagem através da dança que está sendo executada. Assim sendo, torna-se imprescindível que os movimentos não sejam marginalizados, com expressões vazias na composição coreográfica.

Para que se possa caraterizar a composição coreográfica como finalidade estética, é necessário organizar o movimento corporal, individualmente ou na relação com o grupo, em termos de noções de espaço, de tempo e de especialização na estética do movimento corporal. Segundo Ullmann (1978), a partir da obra original de Laban, “The Mastery of Movement” (1971), é referido que, para percebermos as ações simples do corpo, como ações-estados de espírito manifestos, será necessário ter em conta: o modo como o corpo é utilizado como instrumento de expressão; as formas que são criadas por meio das direções utilizadas; o desenvolvimento rítmico das sequências e o tempo no qual é

executado; a colocação de acentos; e a organização dos movimentos. No seguimento desta perspetiva de ação do corpo, no processo de descoberta e de aplicação das competências requeridas para o Intérprete e Criador contemporâneo, torna-se essencial que se desperte para uma apreciação e compreensão do movimento corporal e da sua singularidade, não só como componente física, mas numa plenitude emocional e imaginativa.

1.4 O Ensino da Composição Coreográfica

O processo de criação coreográfica em dança contemporânea envolve uma complexidade de métodos e processos de construção que são distintos entre si. Para Gil (2001), neste processo criativo existe uma coerência de movimentos próprios e uma lógica que deve ser colocada em prática, através de conceitos operativos e de procedimentos coreográficos que diferem de coreógrafo para coreógrafo. Deste modo, o ato de Compor implica a seleção de uma ideia e a definição de uma linha estética de movimento até à construção de um discurso coreográfico, articulado com um princípio, meio e fim.

A inovação das propostas coreográficas é fruto de práticas artísticas em que os criativos adotam expressões que se aproximam das suas vivências sociais, históricas e até políticas, por forma a se identificarem com o trabalho que desenvolveram.

Segundo Barreto (2000) a compreensão do processo criativo e de iniciação à dança, enquanto fenómenos que se concretizam no mundo contemporâneo, têm início na busca dos entendimentos acerca de quem são essas pessoas, como e com quem se relacionam, quais são os seus desejos, anseios, objetivos e compromissos diante a vida, e onde e como vivem. O desafio do processo de criação dá-se na perspetiva de expressar conteúdos que não podem ser expressos através da linguagem concetual, como também permitem ao bailarino transgredir a realidade fundada em conceitos e padrões pré-estabelecidos, que acabam por limitar a possibilidade destes se auto expressarem. Marques e Xavier (2013), entendem que: “A composição coreográfica pode ser analisada sob um conjunto de múltiplos métodos e processos através dos quais os coreógrafos se propõem a manipular e organizar os diversos elementos da coreografia- movimento, espaço, luz, cenários e elementos cénicos, música e som (...).” (p.54)

Para Davenport (2006), os Cursos de composição coreográfica e o resultado desse processo, resultam de um ato de criatividade e de extensas possibilidades de manipulação dos materiais. O que requer um foco claro na forma como se conectam as partes e se

providenciam aos participantes (estudantes de composição ou audiência) oportunidades de alcançar novas formas de perceção, novos níveis de *awareness* e novas perspetivas de si próprios e dos outros.

É com base nestes propósitos que se procura organizar o ensino e aprendizagem da composição coreográfica contemporânea, fazendo uso de algumas das metodologias de autores, na otimização do Corpo de Intérprete-Criador.

1.4.1 Metodologias

1.4.1.1 Jo Butterworth

A autora **Jo Butterworth** (2004), sugere um modelo designado de “**Espectro didático-democrático**”, da obra “*Teaching choreography in higher education: A process continuum model*”- “cinco processos coreográficos” (Ver [Anexo F](#)), onde apresenta e esquematiza possíveis processos coreográficos entre intérpretes e criadores, em que é tido em consideração o papel de quem faz (o intérprete), quem orienta ou dirige (o coreógrafo), o que fazem, como fazem, que interação acontece e que resultado se obtém. Através deste estudo, Butterworth propõe a construção de um novo paradigma para o ensino-aprendizagem da coreografia no âmbito da formação superior. Baseando-se na lógica de que o currículo do ensino da coreografia no século XXI deve ser amplo e equilibrado, os estudantes irão beneficiar de um vasto leque de competências (*skills*), conhecimento e compreensão que, de forma pertinente, lhes possibilitará uma perspetiva complexa e mutável da realidade artístico-profissional.

Segundo o enquadramento anterior, este tem o propósito de auxiliar os estudantes e docentes/coreógrafos. Para os intérpretes/alunos este modelo serve como um instrumento potenciador de relação com a coreografia, promovendo assim uma compreensão de distintas abordagens, que possibilitam um desenvolvimento relacional mais adequado entre o intérprete e o coreógrafo, quer a nível artístico como social.

Todo o modelo de criação deve apoiar-se sempre na planificação e na realização de um constructo coreográfico consistente, que promova um desenvolvimento de práticas coreográficas contemporâneas. Segundo Marques e Xavier (2013), o docente de composição coreográfica deverá estruturar a sua aula com métodos diversificados que auxiliem o aluno no seu processo de desenvolvimento, aprimorando suas capacidades e habilidades expressivas.

1.4.1.2 Davenport

É neste contexto que, através das siglas *C.R.E.A.T.E.*, **Davenport** (2006), propõe a identificação de seis objetivos que o mesmo considera relevantes na definição de um curso de composição coreográfica: *Critical reflection*, *Reason for dance making*, *Exploration and experimentation*, *Aesthetic agenda*, *Thematic integrity*, *Expression and experience*.

Na composição coreográfica: *Critical reflexion* é uma forma de desenvolver conhecimentos estéticos, moldando e editando a perceção e aplicação de conhecimento, abrindo margem para variadas interpretações ou formas de ver a mesma composição; *Reason for dance making* refere-se à procura da razão pela qual a dança está sendo feita, ou a ideia que está sendo representada; *Exploration and experimentation* alude à aprendizagem dos alunos que praticam criativamente em ambientes supervisionados. *Aesthetic agenda* situa os impulsos criativos de um artista perante as suas particularidades de movimento e preferências artísticas, benéfico para um curso de composição; *Thematic integrity* assenta na lógica interna da dança, de um trabalho que se transporta de um lugar para o outro. Num contexto educativo, o Tema deve ser definido de forma a identificar o contexto narrativo; *Expression and experience* consiste em fazer da dança e da composição aquilo que nós somos, numa relação cíclica, que espelha o momento de expressão e experiência entre professor-estudante, coreografo-bailarino, e entre a dança e a audiência.

1.4.1.3 Smith Autard

Smith Autard (2010) diz existir uma diferença entre dançar e compor uma coreografia. Dançar pode ser desfrutado só pelo prazer de se mover, em movimento com os outros, ou para a liberação de sentimento, enquanto que na composição coreográfica o objetivo é criar uma obra de arte.

Este autor, apresenta a sua ideia sobre possíveis papéis para a improvisação no processo de composição, atendendo a que existem dois tipos de improvisação, “free and limited Improvisation”.

“Free and Spontaneous Improvisation (...) emerge from the sub-conscious levels, from a kind of trance-like immersion in feeling. Movement seems unstructured, open and uninhibited.” (Autard, 2010, p.91). A questão levanta-se com a dificuldade de relembrar os *inputs* criativos durante a improvisação e integrá-los nas propostas de composição,

pois a improvisação acaba por tornar-se menos livre. “(...) in that compositions usually emerge from researched ideas for dances with perhaps some of the parameters clarified such as accompanying music, the style, the storyline.” (Autard, 2010, p.91). Smith Autard (2010) reforça ainda o questionamento da liberdade ou livre-arbítrio na improvisação limitada pela narrativa ou estrutura - “(...) it is not really free improvisation since the story limits the outcome. (...) The only way of getting into truly free improvisation is just to move in silence.” (Autard, 2010, p.93). A improvisação, neste contexto, seja ela livre ou limitada, assume um papel importante no processo de exploração dos processos de composição coreográfica, através da manipulação de conceitos de movimento como “(...) pulling, pushing, wrapping, leaning over/on” (Autard, 2010, p.95).

1.4.1.4 Lavender

Lavender (2006) apresenta um processo criativo com um enquadramento semelhante ao anterior, em que a sua abordagem identifica operações básicas no processo criativo da dança através das siglas **I.D.E.A.** Na obra do autor denominada como “*Creative Process Mentoring Teaching the making*”, o mesmo realiza uma reflexão sobre o processo ensino-aprendizagem da composição coreográfica, apresentando um processo “criativo tutorial”. Este reflete sobre o papel de um tutor no processo criativo, procurando identificar os momentos que operam no modo de criar a dança. Desta forma este autor cria um modelo para o acompanhamento tutorial da criação em dança que corresponde a quatro principais momentos, *Improvisation-Development-Evaluation-Assimilation*.

Relativamente ao processo de “*Improvisation*”, Lavender (2006) refere: “The term ‘improvisation’ in the model refers to any means of inventing or generating material for a dance or for some part of it. Choreographers may invent - or working movement-mentally in their head or physically in a dancing space.” (p.8) Podemos concluir que existem inúmeras formas para gerar movimento e a improvisação é uma ferramenta significativa para facilitar o processo de uma coreografia emergente. A propósito do “*Development*” no processo de composição, cabe ao coreógrafo desenvolver os quadros estruturais de movimento, com aconselhamento de uma variedade infinita, como encurtar, alongar, expandir, mudar a velocidade, a forma ou a direção, até ao resultado final. Relativamente à “*Evaluation*” cabe ao coreógrafo avaliar, de forma instantânea ou reflexiva, as ações e resultados obtidos, para poder seguir em frente no processo de

criação. E por fim a “*Assimilation*”, que diz respeito à assimilação, onde os pequenos pedaços de material passam a coreografias mais compostas e onde os sentimentos provisórios passam a sentimentos de certeza. Estes são os desafios que se sobrepõem à criação de dança, sendo que produzir uma coreografia será necessário gerar e redefinir ideias (planos, objetivos e intenções).

Como processo moroso e complexo que é a composição coreográfica, cabe ao responsável oferecer práticas transformadoras e sistemas que permitam aos alunos exercitar a criatividade e conseqüentemente fazer frente aos desafios que a dança contemporânea lhes apresenta. Um curso de composição coreográfica revela-se uma prática criativa relevante que incrementa, através das suas estratégias didáticas e plurais, possibilidades de exploração e descoberta de novas fisicalidades de movimento e expressão, propiciando uma plasticidade corporal acrescida e um conhecimento empírico sobre os processos de criação coreográfica.

Durante o estágio utilizaram-se diferentes metodologias de ensino para a composição coreográfica, que se interligaram de forma orgânica e resultaram em diversificadas respostas performativas dos alunos. Devido ao enquadramento formativo e social dos alunos do CPIDC, utilizou-se uma abordagem qualitativa seguindo as premissas da investigação-ação, como forma de maximizar a perceção geral da performance e dos processos coreográficos dos alunos.

CAPÍTULO IV – METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

1. Abordagem Qualitativa

(...) A pesquisa qualitativa é a pesquisa não quantitativa ou não padronizada, ou algo assim –, e sim dispõe de várias características próprias. Sendo assim, a pesquisa qualitativa usa o texto como material empírico (em vez de números), parte da noção da construção social das realidades em estudo, está interessada nas perspectivas dos participantes, em suas práticas do dia a dia e em seu conhecimento cotidiano relativo à questão em estudo. (Flick, 2009, p.16).

1.1 Investigação - Ação

A Investigação-Ação pode considerar-se um termo genérico para um sistema de investigação que utiliza estratégias para o melhoramento do sistema educativo e social. “A Investigação-Ação pode ser descrita como uma família de metodologias de investigação que incluem ação (ou mudança) e investigação (ou compreensão) ao mesmo tempo, utilizando um processo cíclico ou em espiral, que alterna entre ação e reflexão crítica.” A Investigação-Ação na educação, tem como princípios “(...) a exploração reflexiva que o professor faz da sua prática, contribuindo dessa forma não só para a resolução de problemas como também para a planificação e introdução de alterações dessa e nessa mesma prática”. (Coutinho et al., 2009, p.60)

Depreende-se que a Investigação-Ação permite entender determinado grupo ou contexto social, a partir de técnicas de pesquisa que promovam uma melhoria da prática de investigação e consequente resolução de problemas sociais.

Este tipo de Investigação utiliza métodos qualitativos de pesquisa, como forma de imersão do pesquisador em determinado contexto social, permitindo uma perspectiva pessoal de interpretação e de orientação da investigação (Kaplan & Duchon, 1988). Nesses pressupostos sobre a Investigação-ação na educação, Tripp (2005) enfatiza, que a base para este tipo de investigação deve ser empírica como forma de melhorar a prática. Fonseca (2012, pp. 19-20) destaca algumas das características da Investigação-ação:

- ✓ **Participativa e colaborativa**- visto que trabalham em conjunto práticos e investigadores na realização de um projeto.
- ✓ **Situacional**- visto que num contexto particular existe um cuidado com o diagnóstico do problema, procurando que este seja resolvido dentro dessa mesma conjuntura.
- ✓ **Cíclica**- visto envolver uma sequência de ciclos que consoante a evolução das descobertas criam hipóteses de mudança, sendo então implementadas e avaliadas como início de um novo ciclo.
- ✓ **Auto avaliativa**- uma vez que as transformações são continuamente avaliadas e monitorizadas, numa perspetiva de flexibilidade e adaptabilidade, com vista a transformar a prática e conceber novos conhecimentos.

O relatório de estágio surge de uma aplicação prática com carácter exploratório e evolutivo, fruto da intervenção pedagógica ao nível da disciplina de Composição. Os métodos de investigação utilizados contribuíram ao nível da melhoria das práticas educativas e potenciaram o desenvolvimento de conhecimento. A esse propósito, os princípios do Modelo de investigação-ação de Lewin (1946) (como citado em Latorre, 2003, p.12) apresenta-se; como um processo cíclico de ação reflexiva, no qual cada ciclo compreende uma serie de passos: planificação, ação e avaliação da ação. Que após o reconhecimento do plano, as suas limitações e possibilidades, levam a cabo o primeiro passo da ação, avaliando os resultados e planificando o próximo passo na base do primeiro.

Considerando a problemática deste estudo, a Investigação-Ação foi a metodologia adotada para uma investigação que tem em conta motivações pessoais e profissionais, que aborda a composição coreográfica na sua diversidade e subjetividade de conceitos, métodos e processos, decorrentes das atuais conceções diversificadas de corpo “ideal” para o contexto da dança contemporânea. Neste sentido, recorre-se a métodos qualitativos de investigação, “(...) num processo cíclico, onde há uma variação progressiva entre a compreensão, a mudança, a ação e a reflexão crítica da prática docente.” (Fonseca, 2012, p.18).

1.2 Técnicas e Instrumentos de recolha de dados

O processo de investigação-ação exige a recolha e registo constante, em vários períodos de tempo, sendo possível recorrer a “Técnicas baseadas na observação; Técnicas baseadas na conversação; Análise de documentos e por Meios audiovisuais” (Fonseca, 2012, pp. 25-26), sendo que foram utilizados os seguintes instrumentos de recolha de dados:

- Grelha de observação estruturada (aula) (Ver [Anexo G](#));
- Grelha de avaliação diagnóstica (alunos) (Ver [Anexo H](#));
- Grelha de autoavaliação das propostas de trabalho (alunos) (Ver [Anexo I](#));
- Diário de bordo (Ver [Anexo J](#));
- Registo de Vídeo.

As informações recolhidas foram tratadas com a finalidade de melhorar o momento da prática, promovendo ajustamentos e redefinições.

A **Grelha de observação estruturada (aula)** ([Anexo G](#)), incidiu no período de observação estruturada e caracterizou-se pela observação não participante. A primeira grelha de observação, teve como principais objetivos caracterizar e descrever os aspetos metodológicos/pedagógicos utilizados nas aulas de composição. A grelha é do género (semi) aberta para que disponha de espaço para registo de outras observações pertinentes que não tenham sido contempladas no momento da sua elaboração.

Neste mesmo período, utilizou-se a segunda **Grelha de avaliação diagnóstica (alunos)** ([Anexo H](#)), com o objetivo de se proceder a uma avaliação das competências iniciais, com questões relacionadas com os conteúdos programáticos para a disciplina em questão, com a finalidade de planificar a prática letiva consoante as dificuldades e facilidades de aprendizagem dos alunos.

No decorrer das atividades, nomeadamente durante a prática de lecionação supervisionada, foram distribuídos pelos alunos **Grelhas de auto-avaliação** ([Anexo I](#)), com questões semi (abertas). A intenção foi recolher informações e opiniões individuais dos alunos sobre o trabalho desenvolvido nas diferentes fases de aprendizagem: o processo de criação do próprio movimento e composição coreográfica, as dificuldades e facilidades de aquisição das novas competências, as motivações e novas experiências criativas.

Os Diários de Bordo ([Anexo J](#)) foram utilizados no decorrer de todo o estágio com o objetivo de registar, analisar e refletir os acontecimentos e a reação dos alunos a cada aula.

O Registo de Vídeo permitiu registar os trabalhos dos alunos e o desempenho do professor durante o período de lecionação supervisionada, potenciando uma autorreflexão das práticas desenvolvidas. Durante as sessões os registos em vídeo foram assumidos como elementos de observação, através dos quais professor e alunos puderam observar a sua evolução técnico-artística e perceber quais os elementos a melhorar.

Así mismo, hay que tener en cuenta que toda la información que se recoja sea paulatinamente sistematizada y analizada en categorías, que permitan según los momentos y/o fases del proceso evaluar la efectividad de las acciones implementadas y los cambios personales logrados por los participantes, a los fines de tomar decisiones respecto a posibles ajustes; espor ello que la investigación acción se estructura en ciclos de investigación en espiral en la que la reflexión es la base para la acción. (Colmenares et al., 2008, p.108)

2. Público-Alvo

2.1 Caraterização geral dos alunos

Os alunos do Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea são, por norma, oriundos dos mais variados contextos sociais, culturais e económicos, o que se traduz numa grande diversidade. Sendo os alunos seres heterogéneos, todos possuem características físicas específicas, havendo a necessidade de uma abordagem pedagógica singular, em função das suas idades e dos seus níveis de conhecimentos técnicos e artísticos.

Estes alunos podem ser inseridos na fase de desenvolvimento da adolescência, com idades compreendidas entre os 14 e os 20 anos, de ambos os sexos, que se encontram num processo de afirmação de identidade, assim como sofrem transformações físicas do Corpo de adolescente para adulto, o que os coloca perante dilemas e desafios emocionais quase constantes, em termos de aceitação e comunicação consigo e com o próximo, desafiando

a prática pedagógica numa intervenção pró-ativa e individualizada, indo de encontro às necessidades e ritmos de aprendizagem de cada um. Deste modo, são muitos os desafios que a Escola enfrenta: “Perante os outros e a diversidade do mundo, a mudança e a incerteza, importa criar condições de equilíbrio entre o conhecimento, a compreensão, a criatividade e o sentido crítico. Trata-se de formar pessoas autónomas e responsáveis e cidadãos ativos.” (Ministério da Educação/Direção-Geral da Educação (DGE), 2017, p. 5)

2.1.1 A turma do 10º ano do CPIDC

Os alunos do 10º ano têm idades compreendidas entre os 14 e os 17 anos, três são do sexo masculino e cinco do sexo feminino. Oriundos dos mais variados contextos, os alunos ingressam no CPIDC com bases técnicas nas modalidades artísticas de ginástica rítmica e acrobática (3 alunos), com bases técnicas no ballet clássico (1 aluna), e os restantes alunos não possuem quaisquer conhecimentos em Dança. Dois destes alunos ingressaram no curso de forma tardia, sendo que metade da turma apresenta dificuldades na aprendizagem, razão pela qual estão assinalados para uma avaliação diferenciada. Podemos verificar que a turma é heterogénea no que respeita à capacidade e aos ritmos diferenciados da aprendizagem, relevante para uma prática pedagógica orientada para a experimentação e autodescoberta através da improvisação e da introdução de estudos coreográficos que abordem conceitos base que impulsionem o processo de composição coreográfica e reflexão crítica fundamentada.

2.1.2 A turma do 12º ano do CPIDC

Os alunos do 12º ano têm idades compreendidas entre os 16 e os 18 anos, dois são do sexo masculino e seis do sexo feminino. Oriundos dos mais variados contextos, os alunos ingressam no CPIDC com bases técnicas nas modalidades artísticas de ginástica rítmica e acrobática (4 alunos), com preparação técnica nas danças de salão, contemporâneo e ballet (1 aluna) e por fim nas danças urbanas ou hip-hop (3 alunos). O 3º ano pode ser considerado uma turma homogénea, pelo empenho, disponibilidade e rentabilidade do trabalho criativo, e também pela diversidade de contextos artísticos possíveis de criar em sala de aula, recorrendo aos seus conhecimentos informados e experienciados através de respostas criativas assertivas e espontâneas.

3. Plano de Ação

Neste estágio foram aplicadas as regras do regulamento do Curso de Mestrado, em que o mesmo é apresentado e dividido em quatro modalidades, assim como a sua carga horária mínima exigida que é de 60 horas. O processo de Investigação caracterizou-se essencialmente por “(...) su carácter cíclico, que implica un «vaivén» -espiral dialéctica- entre la acción y la reflexión, de manera que ambos momentos quedan integrados y se complementan. El proceso es flexible e interactivo en todas las fases o pasos del ciclo. (Latorre, 2003, p.10)

As modalidades previstas para o plano de ação foram distribuídas da seguinte forma:

Tabela 4: Modalidades Previstas para a Prática de Estágio

Modalidades	Horas previstas
1 - Observação estruturada	8
2 - Participação acompanhada	8
3 - Lecionação supervisionada	40
4 - Colaboração em outras atividades pedagógicas realizadas na escola cooperante	4

3.1 Procedimentos

Ao nível do plano de ação houve sempre a preocupação de ser coerente e consistente, como forma de ir ao encontro dos objetivos delineados. Todo o trabalho desenvolvido tem como suporte uma planificação que permitiu perspetivar a prática letiva e não só. Para realizar uma sequência lógica no que concerne à prática de estágio, foi concebido um conjunto de elementos que serviu para esquematizar todo o processo pedagógico. Os elementos são os seguintes:

Tabela 5: Observação Estruturada

OBSERVAÇÃO ESTRUTURADA	
8 Horas	OBJETIVOS: <ul style="list-style-type: none">• Observar e refletir nos aspetos metodológicos/pedagógicos• Perceber as estratégias de ensino da aula;• Perceber os conteúdos desenvolvidos;• Avaliar as competências adquiridas.
	INSTRUMENTOS DE RECOLHA DE DADOS: <ul style="list-style-type: none">• Diário de bordo (caracterização e descrição da aula);• Grelha de observação (caracterizar aula);• Grelha de avaliação diagnóstica (caracterizar a turma)

O primeiro procedimento de toda a prática letiva foi ao nível da observação estruturada, sendo o primeiro objetivo conhecer e entender as características da turma. A intenção inicial foi perceber a aplicabilidade dos conteúdos e o alcançar dos objetivos, que se estabeleceram para o ano letivo 2020/21.

Tabela 6: Participação Acompanhada

PRÁTICA PARTILHADA	
8 Horas	OBJETIVOS: <ul style="list-style-type: none">• Interagir/intervir na aula em situações pontuais;• Apresentar a temática proposta, expondo as diferentes etapas históricas/atos que se pretendem explorar;• Desenvolver e aplicar pequenas tarefas/exercícios de exploração/criação de movimento, com base nos elementos fundamentais e princípios caracterizadores da composição interligando-os com as competências/ conteúdos programáticos exigidos;

	<ul style="list-style-type: none"> • Analisar e refletir sobre a forma de como os alunos reagem às propostas.
	<p>INSTRUMENTOS DE RECOLHA DE DADOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Diário de bordo (registo dos itens observados nas intervenções pontuais)

A Participação Acompanhada foi a segunda etapa do processo, sendo nesta fase que houve a oportunidade de implementar, de forma consecutiva, os primeiros exercícios/tarefas de exploração/criação do movimento, tendo em conta as análises do professor cooperante. A intervenção do professor/investigador foi realizada de forma pontual durante a aula. Os exercícios foram elaborados tendo em conta o material que estava a ser trabalho pelo professor cooperante, no sentido de apoiar os conteúdos introduzidos. Assim, a elaboração destes exercícios apelou às competências/conteúdos programáticos para a disciplina, através dos primeiros estímulos caracterizadores do corpo em movimento.

Tabela 7: Lecionação Supervisionada

LECIONAÇÃO SUPERVISIONADA	
40 Horas	<ul style="list-style-type: none"> • Planificação de 2 blocos de aulas com a duração de 20h para cada ano letivo, com vista a desenvolver um trabalho de composição na dança contemporânea, através do corpo em movimento, nas perspetivas de tempo, espaço, forma, peso e relação, sob a forma de trio, dueto e grupo. Através deste processo de ensino-aprendizagem, pudemos potenciar a hipótese de os alunos utilizarem as sequências/momentos de movimento que trabalharam para construírem uma peça coreográfica única, que contemplou movimentos contemporâneos.

	<ul style="list-style-type: none">• Durante as sessões foram sendo realizadas avaliações formativas e no final da totalidade dos blocos foram sendo avaliados os produtos finais.
	<p>INSTRUMENTOS DE RECOLHA DE DADOS:</p> <ul style="list-style-type: none">• Diário de bordo (registo dos planos de aula, análise e reflexão sobre a prática metodológica/pedagógica, tarefas/estímulos, temas estruturação e composição coreográfica);• Grelha de avaliação/observação dos trabalhos desenvolvidos no final de cada fase e produto final coreográfico (Anexo G);• Registo áudio visual dos alunos, no fim ou durante as etapas de criação.• Relatório final de avaliação/reflexão sobre a metodologia implementada, evolução do potencial criativo/expressivo desenvolvimento das competências alvo da disciplina.

A terceira fase foi fundamental para colocar em prática uma metodologia adequada à temática em estudo. Todo o trabalho foi realizado de forma ativa, progressiva e evolutiva, sendo que a estruturação das aulas teve como objetivo final, compreender a simbiose entre o intérprete e o criador de dança contemporânea. Os exercícios/tarefas foram elaborados com o sentido de conhecer e dominar todas as competências e fases que compõem o processo da composição coreográfica. Os estímulos e as tarefas propostas foram ao encontro das especificidades técnicas e artísticas dos alunos, sendo que os critérios que os mesmos tinham de ter em conta, foram a exploração e descoberta do movimento pessoal, a utilização de materiais simbólicos, utilização adequada do espaço, a noção de tempo (ritmo, dinâmicas e velocidade), a capacidade de improvisação e a capacidade de se relacionar com o outro, fazendo uma apreciação crítica fundamentada no seu desempenho e no dos seus pares.

4. Calendarização do Plano de Atividade/Ação

A prática de estágio no CPIDC realizou-se no contexto das disciplinas de composição coreográfica, nomeadamente no 10º e 12º anos de escolaridade, sendo

A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA VERSÁTILIDADE DO INTÉRPRETE

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

planificada tendo em conta a carga horária semanal (2h) para cada disciplina, em articulação com a calendarização escolar para o ano letivo 2020/2021.

De acordo com as cargas horárias e as fases estabelecidas para a prática de estágio, foi elaborada a tabela 8, onde é possível observar o nível de ensino e a carga horária semanal distribuída em dois períodos de formação, compreendidos entre o mês de outubro de 2020, e fevereiro de 2021.

Tabela 8: Calendarização do plano de atividades/ação no contexto das disciplinas de composição coreográfica

Nível de Ensino	Horário de Trabalho	MODALIDADES E Nº DE HORAS PREVISITAS	Observação Estruturada	Participação Acompanhada	Leção Supervisionada	Participação em outras atividades
10º ano	14h às 16h		4h	4h	20h	-
12º ano	10h às 12h		4h	4h	20h	4h

	S	T	Q	Q	S	S	D
OUTUBRO				1	2	3	4
	5	6	7	8	9	10	11
	12	13	14	15	16	17	18
	19	20	21	22	23	24	25
	26	27	28	29	30	31	
NOVEMBRO							1
	2	3	4	5	6	7	8
	9	10	11	12	13	14	15
	16	17	18	19	20	21	22
	23	24	25	26	27	28	29
	30						

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSÁTILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

DEZEMBRO		1	2	3	4	5	6
	7	8	9	10	11	12	13
	14	15	16	17	18	19	20
	21	22	23	24	25	26	27
	28	29	30	31			
JANEIRO					1	2	3
	4	5	6	7	8	9	10
	11	12	13	14	15	16	17
	18	19	20	21	22	23	24
	25	26	27	28	9	30	31
FEVEREIRO	1	2	3	4	5	6	7
	8	9	10	11	12	13	14
	15	16	17	18	19	20	21
	22	23	24	25	26	27	28
Legenda							
OBSERVAÇÃO ESTRUTURADA		PARTICIPAÇÃO ACOMPANHADA		LECIONAÇÃO SUPERVISIONADA		PARTICIPAÇÃO EM OUTRAS ATIVIDADES	

A planificação da distribuição de atividades ocorreu de forma a assegurar a atividade laboral vigente do professor estagiário no Conservatório, para que resultasse sem conflito de interesse ou disponibilidade (tendo em consideração um horário não coincidente), e garantisse idoneidade na sua avaliação.

As práticas de observação estruturada e participação acompanhada decorreram praticamente no início do ano letivo, em outubro de 2020, onde se puderam verificar as pedagogias utilizadas por parte do professor titular e a resposta performativa dos alunos, nas disciplinas de composição coreográfica. A distribuição da carga horária foi equitativa nas duas primeiras fases, ambas com a duração de quatro horas no 10º e 12º anos, sendo que os resultados do exercício de observação e de intervenção pontual em aula permitiram planejar eficazmente a lecionação supervisionada. Após as conclusões tiradas nas duas primeiras fases, no que diz respeito à individualidade de movimento e às práticas de composição coreográfica, a lecionação supervisionada focou-se num trabalho de melhoria e otimização do desempenho interpretativo e criativo dos alunos.

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

A participação em “outras atividades” consistiu num trabalho de criação coreográfica (alunos do 12º ano) e interpretação (alunos dos 10º e 11º anos) determinante para a conclusão do CPIDC, e que figura na regulamentação do curso com a denominação de Projeto de Aptidão Profissional (PAP). A participação em “outras atividades” teve a duração de quatro horas, onde se supervisionou e se pôs à prova as capacidades de liderança, transmissão de material de movimento e coerência e assertividade no discurso utilizado por parte dos criadores para com os seus intérpretes.

CAPITULO V – ESTÁGIO - APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS

1. Desenvolvimento do Estágio

1.1 Observação Estruturada

1.1.1 Desenvolvimento e Calendarização

A Observação é um procedimento que permite recolher, registar e interpretar dados pertinentes sobre determinada realidade ou meio social, sendo útil ao investigador, pois segundo May (2001) permitirá inteirar-se gradualmente “(...) nas atividades das pessoas que nele vivem, estabelecendo um relacionamento multilateral (...) com o propósito de desenvolver um entendimento científico daquele grupo”. (Simões & Sapeta, 2018, p. 50).

A Observação englobou um total de 8 horas, distribuídas por blocos de 4 horas para o 10º ano, no contexto da Unidade Formativa de Curta Duração (UFCD), denominada de Produção - Instrumentos de Criação e 4 horas no 12º ano, concretamente na disciplina de Oficina de Dança.

Esta fase do Estágio foi acompanhada pelo registo constante em Diário de Bordo, que, para Simões e Sapeta (2018) se apresenta como um instrumento privilegiado onde se anota, “(...) dia após dia, com estilo telegráfico, os eventos da observação e a progressão da investigação” (p.52), transparecendo aquilo que o Pesquisador “(...) ouve, vê, experiencia e pensa no decurso da coleta de dados”(Simões & Sapeta, 2018, p.52).

Como meio de apoio na prática de observação, utilizou-se também uma grelha (Ver [Anexo G](#)) que permitiu estabelecer um fio condutor, entre os conteúdos programáticos da Composição Coreográfica e as metodologias e didáticas utilizadas pelo professor titular e uma análise diagnóstica individual (Ver [Anexo H](#)) a fim de observar a reação dos alunos face às propostas de trabalho.

1.1.2 Objetivos

- ✓ Observar, analisar e refletir sobre os conteúdos programáticos, metodologias e didáticas utilizadas nas disciplinas de composição coreográfica;
- ✓ Aferir de forma geral e particular as dificuldades e facilidades do movimento dos alunos em relação às suas respostas criativas perante às atividades propostas.

- ✓ Criar um mapa das premissas criativas necessárias ao desenvolvimento da singularidade e versatilidade do Corpo, tanto no papel de Intérprete como no de Criador.

1.1.3 Reflexões

O estágio acompanhou o início do ano letivo 2020/2021, com as turmas do 10º e 12º anos, em simultâneo, por se tratarem de níveis de ensino contrastantes em termos de aquisição e concretização de conhecimentos. A turma do 1º ano encontra-se numa fase introdutória e de experimentação, com necessidade de orientação e exemplificação constante, por outro lado a turma do 3º ano comporta-se com grande rigor e motivação, demonstrando uma resposta criativa autónoma e espontânea. Na turma do 1º ano podemos aferir os mecanismos, ferramentas e processos de trabalho utilizados pelo professor titular; na turma do 3º ano pode observar-se uma prática pedagógica com base na orientação e feedback para a criação de projetos coreográficos de autor.

Antes da observação efetiva, aferiu-se com os alunos e professor titular da disciplina sobre as atividades e conteúdos que tinham vindo a ser trabalhados em aulas anteriores, procurando estabelecer uma ponte entre o momento atual e o ponto de partida do processo de aprendizagem. Inicialmente houve uma exposição pessoal dirigida aos alunos no sentido de contextualizar a temática do projeto de mestrado, tendo sido nesta mesma altura que se solicitou aos alunos o consentimento livre e informado (Ver [Anexo K](#)) e o consentimento para o Registo de Vídeo (Ver [Anexo L](#)) durante as aulas.

Relativamente ao **1º ano**, os alunos estavam a desenvolver um trabalho preliminar de exploração e autodesenvolvimento das suas particularidades de movimento, nomeadamente pelo recurso à Improvisação, que segundo Smith-Autard (2010) é um dos primeiros passos a serem dados num processo inicial de exploração de movimento para uma composição coreográfica. “The dance composer experiments with movement and tries to realise imagined movement images into real movement expression.” (p. 37).

Com o apoio de uma grelha de Observação e dos registos em Diário de Bordo, foi possível caracterizar a aula do 1º ano de um ponto de vista geral em relação à dimensão Ensino-Aprendizagem, em paralelo com uma avaliação diagnóstica da turma, relacionando os conteúdos e objetivos programáticos para a disciplina. Constataram-se vários pontos relevantes sobre o domínio e consciência psico-motora e criativa dos alunos:

a) Constante dependência do espelho e **recorrência a movimentos conhecidos adquiridos nas Técnicas de Dança Moderna e Repertório**. Neste sentido, considera-se que as Técnicas de dança codificadas ou pré-determinadas aproximam-se de um processo de estilização que contribuem para “(...) constitute an essential part of the dance composer’s repertoire” (Smith-Autard, 2010, p.25).

b) Demonstam dificuldades em executar **tarefas específicas**, nomeadamente na compreensão e implementação dos conhecimentos, recorrendo regularmente à simplicidade e permanecendo na área de conforto das linguagens ou movimentos mais familiares. Têm ainda dificuldade em explorar o sentido e a intenção do movimento ou ação do corpo.

c) No que concerne à utilização de **qualidades de movimento**, o que acrescenta textura e intenção ao movimento, pode apurar-se a utilização predominante de apenas duas dinâmicas de movimento- *ligato*^{ix} e *stacatto*^x, sendo a orientação do professor titular uma tentativa de melhorar essa utilização.

d) No que respeita às **transições dos movimentos**, observou-se uma fraca noção de onde se inicia ou termina o movimento, apresentando passagens e ligações abruptas entre os vários momentos de exploração. Para Smith-Autard (2010) “Transitions are very important and perhaps the most difficult aspects of the composition. There are no set ways of making transitions from one part of a dance to another. The composer usually works on these in an intuitive way.” (p.78).

e) Os alunos do 1º ano revelam **capacidades de improvisação** reduzidas, o que por consequência demonstra uma falta de **resposta criativa** espontânea. A criatividade como elemento essencial num processo de criação, transporta-nos para o facto da importância de desenvolver nos alunos capacidades de domínio específico para a composição coreográfica. Lavender e Sullivan (2008) referem-se às competências supracitadas como *Domain- Relevant Skills* - Habilidades relevantes para o domínio, compostas de fatos, princípios e opiniões sobre vários problemas que surgem do domínio e do critério estético na avaliação de determinados produtos artísticos; por outro lado, *Creativity-Relevant Skills* - são Habilidades relevantes para a criatividade, entendidas como a capacidade do artista possuir um conhecimento intrínseco sobre o estilo e sobre a

^{ix} *Ligato*: A smooth, connected style of articulation.

Consultado em maio 30, 2021, em <https://www.edu.gov.mb.ca/k12/cur/arts/music/glossary.html>

^x *Stacatto*: A detached, disconnected style of articulation.

Consultado em maio 30, 2021, em <https://www.edu.gov.mb.ca/k12/cur/arts/music/glossary.html>

criação, implementar e modificar recorrendo a soluções eficazes na resolução de problemas que surjam do processo de composição. É por isso necessário motivar o intérprete para a experimentação através de estímulos sensoriais, auditivos e táteis, como forma de estimular a criatividade no seu sentido amplo e particular.

f) Outra das situações observadas durante as sessões foi o reduzido tempo dedicado à **exploração e experimentação**. A gestão de tempo numa aula de dança deve ser devidamente ponderada para que permita proporcionar “um período da vivência da técnica satisfatória, um outro que permita aperfeiçoar a expressão, ainda um outro que possibilite a criação e finalmente um outro muito importante e essencial destinado a dançar.” (Batalha, 2004, p.129). Comprovando a necessidade de organizar o processo de ensino-aprendizagem a partir do conceito de *Build up*^{xi}, maximizando as oportunidades de aprendizagem e a eficiência e disponibilidade do corpo/mente na obtenção de saberes.

g) Face aos desafios criativos apresentados pelo professor titular, foram observados vários tópicos sobre a resposta dos alunos do 1º ano, e que se relacionam diretamente com os conteúdos programáticos. Denotou-se, nos **processos de exploração e improvisação**, recorrências a movimentos com o corpo todo, ao invés de uma utilização minuciosa e pormenorizada, improvisando maioritariamente *en Face*^{xii}, tendo sido necessária a orientação para a utilização de outras direções. Durante toda a improvisação os alunos estiveram focados no espelho, sendo possível observar um excesso de preocupação em focar-se na forma e não na qualidade e intenção do movimento. O que importava na dança moderna americana, ou “*nova dança*” como era chamada nos Estados Unidos e Alemanha em 1920 e durante a posteridade, “não era «o que parece» («What it looks like»)", mas “«o que diz» («What does it say»)" (Louppe, 2012, p. 51), salientando a importância da mensagem, da intenção e do sentimento em detrimento da forma como o movimento é apresentado.

h) A **capacidade de observação e análise** do trabalho dos colegas foi estimulada pelo professor titular durante as atividades, mas de forma ténue e intuitiva, de modo a ampliar os horizontes e proporcionar a partilha de opiniões relativas ao movimento de cada um, durante as quais os alunos demonstraram uma boa receptividade perante as reduzidas capacidades de observação e análise dos colegas. Para Davenport

^{xi} *Build up*: A progressão de determinado conteúdo, do elemento mais simples para um mais complexo.

^{xii} *Face, De*: (Dança Clássica) De frente, completamente de frente para o público.

Consultado em maio 30, 2021, em <http://terceiroactoficial.blogspot.pt/p/dicionario-de-bale.html>

(2006) “The educational practice of critical reflection develops aesthetic Knowing, which leads to sharper, more knowledgeable perceptions, wiser edits, and opens to various interpretations and ways of seeing the same composition.” (p.28)

Foi possível observar na turma do 1º ano, tendo em conta a imaturidade do domínio do corpo, a respetiva preparação do intérprete em partir de mecanismos de exploração, dos quais se salienta a necessidade de adequar a planificação e operacionalização das tarefas futuras, assim como estimular a resposta criativa, de forma a tirar o maior partido do espaço, do movimento do corpo nas suas partes, da importância das dinâmicas e das relações entre os pares.

A turma do 3º ano encontrava-se numa fase preliminar de pesquisa e reflexão sobre possíveis temáticas e contextos para uma criação coreográfica de autoria. É importante referir que estes trabalhos estavam a ser desenvolvidos a solo e em grupo, com a possibilidade de participação de outros intérpretes nas mais variadas expressões artísticas. “O projeto pode ser desenvolvido em equipa, desde que, em todas as suas fases e momentos de concretização, seja visível e avaliável a contribuição individual específica de cada um dos membros da equipa.” (Regulamento Interno CEPAM, 2021, p.64).

Mesmo não sendo necessário intervir nesta fase inicial, devido às particularidades das propostas de trabalho optou-se por conversar individualmente com os intérpretes/criadores, de forma a aprofundar a perceção sobre as temáticas e delinear um plano de trabalho para as várias fases da criação.

Após auscultação da turma, pôde-se apurar várias tarefas as quais beneficiariam de orientação pedagógica. Para além da componente prática de Criação de uma Obra Artística inclui-se também uma componente teórica, que em simbiose, vão contribuir para que a Obra artística não seja apenas movimento por movimento, sem significado e emoção. “Porque a dança não é um mero reflexo da realidade que lhe é exterior, mas é sobretudo um processo de construção de formas e sentidos através da ação do corpo.” (Louppé, 2012, p.7). Na componente teórica, foi imediatamente evidenciada a necessidade de recorrer a um estímulo para a criação, caracterizado como “something that rouses the mind, or spirits, or incites activity” (Smith-Autard, 2010, p. 29), para a pesquisa de um tema, a criação de uma história, conceito ou estrutura coreográfica. Ficando bem evidente a recorrência a determinados estímulos para a criação: “Auditory stimuli” (música); “Visual stimuli” (imagens, objetos, vídeos, etc); “Ideational stimuli”

(ideia/conceito ou história); “Kinesthetic stimuli” (o movimento gera o sentido) (Smith-Autard, 2010, pp. 29-31).

O Diário de Bordo foi regularmente utilizado pelos alunos, como ferramenta essencial para o registo e controle de ideias, e como suporte para a elaboração do projeto escrito (Ver [Anexo M](#)).

Após a seleção de um Tema e do estudo das personagens, os alunos iniciaram a construção das primeiras frases de movimento, utilizando acima de tudo, a fragmentação^{xiii} como ferramenta. Visto que, numa fase posterior da criação, “(...) dance makers assimilate, or put together, bits and parts of the dance into larger parts that eventually coalesce into the event or object that we call “the dance”” (Lavender, 2006, p. 9).

Em paralelo com a prática, foram selecionadas músicas que pudessem criar a atmosfera e reforçar a intenção da Obra, sendo para isso necessária uma contextualização sobre as intenções coreográficas. Um espetáculo como Obra Artística completa, encontra a sua exponents máxima nos apontamentos e pormenores. Por exemplo, os meios técnicos, tais como a utilização de adereços e materiais que vão complementar a criação coreográfica e a cenografia; os figurinos que vão ajudar a identificar as personagens e a época/momento em que a obra se desenrola; a luminotecnia de palco acrescentará outras camadas de complexidade e dimensões emocionais. Nesse sentido, e visto que os alunos já estão familiarizados com o palco do Fórum Machico (Local de apresentação final da PAP), foram dadas orientações ajustadas à funcionalidade num palco de tal dimensão e logística.

No decorrer das aulas, pudemos observar os processos e etapas da criação coreográfica, tais como: Estímulos/Conceção/ Intensão; Conteúdo gerador de dança-linguagem; Processo; Desenvolvimento do conteúdo da dança; Estruturação – partes da micro e macroestrutura; Ensaios/ acabamento/ realização; Performance; Avaliação e reflexão (Butterworth, 2009). Os processos metodológicos utilizados na conceção de uma obra coreográfica obedecem a uma progressão. Pode-se estender-se ou diminuir-se a fórmula utilizada, mas o processo de desenvolvimento acaba por ser o mesmo.

Durante as sessões houve espaço para pequenas apresentações, seguidas do *feedback* do orientador, assim como momentos de diálogo e contextualização entre os pares e o professor. Durante as várias sessões, foi possível identificar diferentes níveis de

^{xiii} Fragmentação: ferramenta utilizada na composição coreográfica que compreende blocos de movimento isolados.

progressão da criação entre os intérpretes-criadores: os que se encontravam a trabalhar em grupo e naturalmente tinham uma maior necessidade de colaboração e comunicação entre si, encontravam obstáculos na concretização do tema coreográfico, visto surgirem diversas ideias no mesmo grupo e demonstrarem dificuldade em chegar a um consenso. Por esta razão, o trabalho desenvolvido a solo progrediu mais eficazmente na aquisição da individualidade de movimento e concretização da história ou tema.

Outra das dificuldades evidenciadas pelo 3º ano, foi a pesquisa da seleção musical para que se enquadrasse numa determinada estrutura ou contexto coreográfico (tema), com a intenção de revigorar o ambiente adequado a cada parte da microestrutura, sendo prestadas orientações nesse sentido pelo professor titular e pelo professor estagiário.

Uma das maiores dificuldades dos alunos do 3º ano, foi “contar a história” através do movimento, visto que, “(...) in the context of a dance, movements have to be understood as a meaningful in juxtaposition with others” (Smith-Autard, 2010, p. 23). Seria necessário acrescentar nuances e pormenores de movimento e ações que permitissem adicionar novas texturas e características à personagem e ao contexto da Obra no geral. Ao orientar, foi importante salientar a atenção ao pormenor durante a criação da ação e movimento, pois isso permite denotar a importância da relação entre a história e a dramaturgia do movimento.

Observou-se também dificuldade na gestão e distribuição de tarefas, visto não ter sido esclarecido desde o início quem faria o quê. No entanto, foi possível observar uma boa comunicação entre os pares e uma boa resposta criativa, extremamente importante num processo de colaboração artística.

Das apresentações de frases de movimento que foram feitas no decorrer das aulas, dois dos trabalhos eram de grupo (um com 3 elementos, outro com 4 elementos) e um trabalho a solo, pudemos evidenciar as carências e facilidades das suas prestações a solo como intérpretes e coreógrafos:

- **Criação A:** Não recorreram à Composição e à seleção de movimento, pois “(...) composing involves moulding together compatible elements which, by their relationship and fusion, form an identifiable ‘something’”. (Smith-Autard, 2010, p. 5). A criação de movimento é feita consoante o vocabulário adquirido nas disciplinas de técnicas de dança: Dança Moderna e Contemporânea, Ballet Clássico e Repertório. Estes apresentam falta de sensibilidade e criatividade para a criação de movimento expressivo, primordial para a identidade coreográfica e genuinidade do movimento, o que é natural na fase inicial do processo de criação.

- **Criação B:** demonstram facilidade na criação de movimento, com movimentos singulares, por vezes faltando definição e “limpeza” do movimento. Fizeram uma utilização adequada da música, recorrendo à pulsação e ao movimento em stacatto e atendendo ao recurso que fizeram à música eletrónica, criando uma ligação entre técnicas de dança urbana, clássica e contemporânea, que expõe a versatilidade e capacidade de misturar diferentes linguagens de movimento, criando a singularidade do coreógrafo.

- **Criação C:** apresentaram facilidade na criação de movimento, mas ainda sem contextualização e articulação com as personagens já definidas.

Na turma do 3º ano, relativamente aos processos coreográficos e dramatúrgicos, pode-se observar: a importância da consciencialização dos alunos sobre a demarcação dos momentos narrativos, na construção da macroestrutura coreográfica; a utilização de objetos (adereços), desenvolvendo competências de manipulação, com maior valia para o enriquecimento curricular.

Foi possível observar, que o 3º ano apresenta excelentes capacidades técnicas e respostas criativas proficientes e originais, que conjugam nas suas peças o imaginário com o real e vice-versa, sedentos de criar algo único e especial com o qual se identifiquem, prestando total atenção a cada pormenor ou nuances transmitidas pelo professor ou colegas.

Esta fase decorreu com normalidade com distintos ritmos de trabalho de acordo com o respetivo nível de ensino (1º e 3º anos), permitindo aferir as metodologias utilizadas, assim como os conteúdos programáticos abordados e a sua reação, dificuldades e facilidades, face aos desafios propostos no âmbito da composição coreográfica.

1.2 Prática Partilhada

1.2.1 Desenvolvimento e Calendarização

À semelhança da observação estruturada, a prática partilhada somou um total de 8 horas, distribuídas por blocos de 4 horas (10º ano), no contexto da Unidade Formativa de Curta Duração (UFCD) - Produção Instrumentos de criação, e 4 horas (12º ano), na disciplina de Oficina de Dança.

A 2º fase do estágio foi mais desafiante, visto que compreendia um primeiro momento de intervenção pedagógica em concordância com o registo de dados no Diário de Bordo, sendo também nesta fase que se iniciou o registo de vídeo, de forma a analisar minuciosamente cada acontecimento, comentário ou opinião.

1.2.2 Objetivos

- ✓ Intervir na aula, pontualmente, com pequenas atividades ou orientações que complementem e apoiem o trabalho progressivo do ensino e respetiva aprendizagem;
- ✓ Observar, analisar e recolher informações que permitam planificar a componente prática de Interpretação e Criação na lecionação supervisionada.

1.2.3 Reflexões

Nesta fase, foi dada autonomia ao professor estagiário para intervir pontualmente em aula, tendo sido proposto, pelo professor titular da disciplina, que se iniciasse o trabalho de prática pedagógica. Tendo em conta a fase muito precoce de perceção de metodologias de trabalho aplicáveis e as necessidades de aprendizagem do grupo alvo de estudo, optou-se por intervir pontualmente, mas assumindo a liderança sempre que necessário. Tratou-se de uma prática letiva compartilhada, onde se promoveu a partilha de conhecimentos e pontos de vista diferenciados entre professores e alunos, enriquecendo as possibilidades de uma futura intervenção pedagógica autónoma.

Na primeira sessão de 2 horas, a Turma do 1º ano encontrava-se a desenvolver uma atividade de exploração de toque e reação, onde o corpo reage consoante um impulso de toque. Foram apresentados pequenos exemplos, pelo professor titular, de diversas partes do corpo como segmentos iniciadores da ação de movimento. Foi nesta altura e após ter observado a turma, que houve intervenção do professor estagiário com uma demonstração de toque e reação, para que os alunos aprendessem e depois apresentassem em aula. Iniciou-se a frase de toque-reação pelas mãos, visto ser um segmento do corpo fácil e intuitivo em situações de contacto, mudando progressivamente para outras partes do corpo, como por exemplo, os cotovelos e os pés. Apesar do exercício ser bastante simples e visto que os alunos não podiam ter contacto físico entre si por causa às atuais restrições obrigatórias devido à pandemia de Covid-19, foi possível observar a dificuldade em reagir ao toque no momento certo, denunciando uma antecipação ao estímulo realizado. Neste exercício, a intervenção do professor estagiário surgiu com a intenção de colmatar esta dificuldade. Posteriormente, propôs-se a criação de um solo a partir de um bloco de movimentos seguindo a premissa do toque-reação, culminando com uma apresentação à turma seguida de um momento de diálogo.

Na 2ª sessão de 2h, a turma do 1º ano deparava-se com um trabalho de construção de blocos de movimento isolados em solos, duetos e trios, para que posteriormente fossem estruturados e interligados através de processos de “colagem”^{xiv}, seguindo uma lógica encadeada (Início-Meio-Fim). Os alunos selecionaram a música e desenvolveram e distribuíram o esquema entre si, sendo que, logo de início não houve uma concordância de ideias, tendo sido necessária intervenção no sentido de facilitar a escolha de um líder, alguém que assumisse decisões definitivas, permitindo desbloquear alguns impasses criativos e otimizando a realização das tarefas. Os alunos continuaram a ensaiar e nos últimos 20 minutos da aula foi realizada uma apresentação informal acompanhada de um feedback, onde foram identificadas, pelo professor estagiário e pelo professor titular, algumas dificuldades nas ligações de um bloco de movimento para outro. Após a apresentação, outra das questões evidenciadas foi como iniciar uma coreografia narrativa (momento em que se apresentam as personagens, sendo que o desenrolar da ação é exibido progressivamente), que para Smith-Autard (2010) “(...) the first few movements would suggest an interpretation of the title to each viewer who would then ‘read’ the images to fit into the interpretation.” (p. 25). O Final da coreografia também não tinha sido bem estruturado e definido, pois deveria concluir algo relativamente à estrutura narrativa. Pode-se denotar, durante o processo de criação, que é menos relevante onde fica o início ou o fim de uma coreografia visto ser algo intemporal e subjetivo, mas importa a habilidade e o sentido estético do criador no momento de selecionar e interligar os materiais, respeitando o tema ou objetivos artísticos. “A estética, como pensamento das experiências emotivas e sensitivas, torna-se então um ato de compreensão”, (Louppé, 2012, p.31) e, devo acrescentar, de escuta ativa perante as necessidades de uma coreografia. Sendo os corpos inevitavelmente influenciados pelo que fazem e aprendem, ou seja, a experiência prática como intérprete-criador, é de extrema importância expor os alunos a estímulos artísticos diversificados.

Nas duas sessões de aula com o 3º ano, os alunos continuaram a trabalhar de forma autónoma nas suas criações. Enquanto uns optavam por trabalhar na componente teórica, outros criavam movimentos para um solo ou para uma coreografia de grupo, em que o professor assumia o papel de orientador no processo de autodescoberta artística. Nesta

^{xiv} *Collage*: A choreographic form that consists of a series of movement phrases that are often unrelated but have been brought together to create a single dance with a beginning, middle, and end.

Consultado em maio 30, 2021, em <https://portal.ct.gov/-/media/SDE/Arts/Guide-to-K12-Program-Development-in-the-Arts/Dance-Glossary.pdf>

fase, o professor estagiário interveio no processo de contextualização teórica dos projetos coreográficos, colocando questões e fazendo sugestões, por vezes com a necessidade de exemplificar fisicamente o que deles estava a ser exigido em termos de composição e de movimento. De forma a compreender a planificação geral das criações coreográficas dos alunos, solicitou-se que estes apresentassem uma planificação das várias coreografias, os quais acederam com prontidão.

Nesta fase não se realizaram apresentações à turma, apenas amostras à medida que a criação ia sendo feita, acompanhadas sempre de um feedback, permitindo que os alunos tivessem tempo para explorar o material coreográfico de forma descontraída, ou seja, de forma que cada um encontrasse o próprio ritmo de trabalho.

Após reflexão sobre o trabalho desenvolvido, pode-se afirmar que os alunos do 3º ano demonstraram competências artísticas suficientes e apuradas nos campos da Interpretação e Criação e uma boa autonomia na realização das tarefas, o que irá permitir perceber os mecanismos para o desenvolvimento do Corpo singular e versátil. As intervenções pedagógicas foram feitas no sentido de facilitar a comunicação e organização entre os grupos trabalho.

1.3 Lecionação Supervisionada

1.3.1 Desenvolvimento e calendarização

A prática de lecionação supervisionada foi distribuída de forma equitativa, pelo 1º ano e 3º ano do CPIDC, com um total de 40 horas, distribuídas em dois blocos de 20 horas, nas disciplinas de composição coreográfica. Nesta fase foi possível colocar em prática um processo de ensino baseado nas necessidades pedagógicas dos grupos alvo de estudo, identificadas nas conclusões das fases de observação e prática partilhada.

Nesta fase procurou-se implementar exercícios de preparação e organização da consciência corporal, através de uma prática pedagógica com base no feedback, de modo a fomentar uma capacidade criativa mais autónoma e que colmatasse as competências que se consideraram estar em défice nos alunos. No 1º ano, primeiramente o foco direcionou-se para a improvisação e exploração de movimentos, interligados com a estimulação da capacidade analítica e criativa. Foram inseridas metodologias e sistemas de composição e dramaturgia, que se refletiram numa aprendizagem prática de exploração de temas e conceitos de movimento, transpostos para o corpo e a sua singularidade. Relativamente ao 3º ano, prestou-se uma orientação personalizada para cada composição

coreográfica de autoria (PAP), interligada à respetiva contextualização teórica e com uma especial atenção aos parâmetros que suscitassem maiores dúvidas, nomeadamente o encadeamento dramaturgico e coreográfico, a seleção musical ou o estudo das personagens; com o intuito de esclarecer pormenores do ponto de vista coletivo e individual.

Como forma de registo de dados utilizou-se maioritariamente o registo vídeo, apoiado pelos apontamentos em diário de bordo.

1.3.2 Objetivos

- ✓ Implementar propostas pedagógicas que promovam o desenvolvimento da expressão individual e coletiva, da singularidade e versatilidade de movimento, do Intérprete Criador;
- ✓ Utilizar, na turma do 1º ano do CPIDC, metodologias e didáticas que promovam uma resposta criativa singular, espontânea e profícua;
- ✓ Desenvolver nos alunos do 1º ano capacidades de escuta/observação e partilha de conhecimentos, através de processos de análise e reflexão sobre as suas prestações e as dos colegas;
- ✓ Orientar as Criações Coreográficas de autoria dos alunos do 3º ano, desde a conceptualização de um tema à criação de frases de movimento e a sua incorporação num todo (música, cenografia, iluminação e figurinos, etc).
- ✓ Observar os processos coreográficos adotados pelo 3º ano do CPIDC.

1.3.3 Reflexões

Esta prática letiva iniciou-se com total autonomia pedagógica, considerando que as fases anteriores permitiram observar, refletir e planificar atividades que fossem ao encontro das necessidades dos alunos no desenvolvimento do Corpo-Versátil, o Intérprete-Criador. Nesta fase, foram adotadas metodologias e didáticas que complementassem os conteúdos programáticos da disciplina de composição coreográfica, através de processos criativos de experimentação e autodescoberta da identidade de movimento. As sessões foram acompanhadas pelo professor titular que, além de comentar ativamente, foi uma mais-valia na prática de lecionação supervisionada porque complementou e assegurou a concretização dos objetivos para a prática de estágio.

✓ **10º ano do CPIDC**

Iniciou-se a prática de lecionação do 10º ano, com maior enfoque na **exploração da improvisação**, no sentido de expor as particularidades de movimento dos alunos, introduzindo estímulos que lhes permitissem ser espontâneos e naturais na sua movimentação. “In a classroom setting, students can be encouraged to be more adventurous than their personality or fears would permit; exploration take them beyond their safe parameters into new zones of thought and practice.” (Davenport, 2006, p. 30).

Nas 2 primeiras sessões, de 2 horas cada, foram introduzidas atividades de isolamento de segmentos do corpo em concordância com um ambiente sonoro, de modo a desenvolver nos alunos uma maior consciência/*awerness* sobre as diferentes partes do corpo e respetivas possibilidades de movimento isolado. Esta prática de exploração abordou conceitos particulares da improvisação, sendo que “(...) each concept suggests a range of movement wich may be explored” (Smith-Autard, 2010, p. 18): “*oposition*”^{xv}, “*brush ou sweep*”^{xvi}, “movimentos para as extremidades do corpo”, “movimentos curvos e retos”^{xvii}(Laban), “*classical and contemporary lines*”^{xviii}(Forsythe), “*waves and rolling*”^{xix}, “atração/repulsão” (técnica *release*), “dinâmicas de peso” (Laban) e conceitos relacionados com a questão da “dinâmica do movimento”^{xx} e consciencialização sobre a utilização do espaço (Laban) - direções e planos. Durante as sessões foram também explorados pelos alunos, temas como: “*Negative space*”^{xxi} em relação direta com a métrica musical; exploração de “Velocidades de Movimento” (7 velocidades); assim como a capacidade de resposta a estímulos verbais a partir de partes do corpo iniciadoras do movimento por “Ação-Reação”.

No final de cada sessão de 2 horas, faz-se uma síntese dos conteúdos ensinados. Foi durante esta fase que se observou, em alguns alunos, certas reticências na capacidade de

^{xv} *Oposition*: Movimento que decorre de uma oposição do corpo noutra sentido ou direção.

^{xvi} *Brush ou sweep*: Ferramenta utilizada na improvisação, onde superfícies do corpo estabelecem contato umas com as outras, ou com o espaço subjacente.

^{xvii} Movimentos retos e curvos: Tipo de movimento alternado entre a forma reta e curva (Laban).

^{xviii} *Classical and contemporary lines*: Ferramenta da improvisação que utiliza linhas e formas, provenientes das técnicas de dança clássica e contemporâneo.

^{xix} *Waves and rolling*: Ferramenta de movimento que simula movimentos ondulados e enrolamentos.

^{xx} *Dynamics*: The qualities or characteristics of movement, which give a dance expression or style; also called “effort” or “energy” (for example, lyrical, sustained, quick, light, or strong).

Consultado em maio 30, 2021, em <https://portal.ct.gov/-/media/SDE/Arts/Guide-to-K12-Program-Development-in-the-Arts/Dance-Glossary.pdf>

^{xxi} *Negative space*: The area (space) around and between the dancer(s) or dance images(s). Conceito de *dynamics e negative space*. Consultado em maio 30, 2021, em <https://portal.ct.gov/-/media/SDE/Arts/Guide-to-K12-Program-Development-in-the-Arts/Dance-Glossary.pdf>

improvisação, tais como: a) a perceção e ritmo adequados ao que era solicitado; e b) encontram-se muito condicionados pelos movimentos que lhes são familiares, obtendo uma resposta criativa limitada e repetitiva, por vezes artificiosa e pouco intuitiva. Por outro lado, pode-se observar que outras fações de alunos, apesar das suas dificuldades, não têm receio de tentar/experimentar. Conclui-se que, no ato de improvisar, é essencial ocorrer um processo de transformação da consciencialização do movimento, (forma como se pensa e se age perante o movimento). Se o pensamento e a ação do corpo forem efetuados da mesma forma, inevitavelmente deve-se obter sempre os mesmos resultados, sendo que “o novo” precisa de tempo para se ambientar e para desbravar o desconhecido, em consonância com uma linha de pensamento de “tentativa e erro”. Piaget (Gonçalves, 2014) na sua teoria de desenvolvimento intelectual, defende que, o papel do professor é essencial no processo de transformação do aluno. Este deve ser acompanhado no seu progresso, fomentando a imaginação e a criatividade, sendo o objetivo final da educação artística, formar cidadãos capazes de inovar. De forma a complementar a informação supracitada, Davenport (2006), ainda que por outras palavras, refere-se ao valor da improvisação como: “ (...) a bridge to composition and as a tool for movement invention and phrasing exploration, improvisation is a technique that trains the artist to think divergently (sometimes called “not thinking” or “thinking with the body”) and to practice courageous, creative behavior.” (p.30)

Nas sessões 3, 4 e 5, com 6 horas no total, introduziu-se uma nova atividade (Ver [Anexo N](#)) desenvolvida em duetos, que estimulava **as relações:** utilização de movimentos em uníssono, “troca de olhares” e ações do corpo; de modo a aproveitar as ferramentas utilizadas nas sessões de improvisação. Apresentada a temática da atividade, procedeu-se à pesquisa de material coreográfico em consonância com a seleção musical. Denote-se que os alunos recorrem frequentemente a vídeos no *youtube* para pesquisar movimentos. Esta é uma alternativa viável para aqueles que têm dificuldade no impulso criativo inicial, pois apesar de o exercício ter como objetivo promover a individualidade do movimento, os alunos também aprendem através da cópia. Durante o processo de trabalho o feedback foi dado no sentido de que os alunos poderiam aprender através da cópia, mas tinham que modificar e mudar o material coreográfico ao ponto de se apropriarem deles. Foi evidente que todos os alunos aprenderam de forma e ritmos diferentes, em parte devido às dificuldades na espontaneidade criativa, à carência de vocabulário ou a problemas de comunicação entre pares. De forma a estimular a ação de movimento, sugeriu-se fazer um sorteio (escrevendo em papeis) com partes do corpo iniciadoras de movimento,

obrigando os alunos a uma resposta espontânea na concretização de movimento, através do processo de construção coreográfica por acumulação^{xxii}. Este revelou-se bastante eficaz, pois dentro as suas possibilidades técnicas e artísticas, os alunos conseguiram trabalhar de forma colaborativa e singular. Durante as sessões os alunos foram fazendo ajustes ao estudo coreográfico, culminando numa apresentação final à turma acompanhada de feedback e avaliação. Naturalmente os alunos encontravam-se nervosos, considerando que tiveram pouco tempo de pesquisa tendo em conta as horas disponibilizadas para a leção e, principalmente, porque se tratar da primeira apresentação em contexto de aula e respetivamente a primeira oportunidade de apresentar um objeto artístico da sua autoria. No geral, verificou-se uma melhoria na compreensão e comprometimento na atividade, no cuidado em viajar pelo espaço, em utilizar diferentes direções e em demonstrar as relações através do olhar e das ações do corpo. Também se verificou um pequeno vislumbre por parte dos alunos que possuem vocação e aptidão natural para a criação coreográfica.

A 6^a, 7^a e 8^a sessão, iniciou-se com a introdução das **componentes de movimento de Laban (Corpo, Ações, Espaço, Energia, Relações)**, (Ver [Anexo O](#)) sobre as quais os alunos deveriam refletir, analisar e selecionar como temática para um estudo coreográfico a solo, dueto ou trio, em paralelo com a seleção musical, preferencialmente instrumental e alternativa com incorporação de um *climax*^{xxiii}. Este exercício foi importante, porque os alunos foram introduzindo às componentes do movimento de Laban, um vocabulário transversal à criação coreográfica. Os estudos desenvolvidos por Rudolf Laban apresentam-se como contributos para uma detalhada compreensão e organização pedagógica do movimento. Como uma ferramenta influenciada pelos gestos e ações da vida quotidiana e uma possibilidade significativa de encarar o ensino da dança e da criação coreográfica nos moldes da atualidade. Consideramos que o reconhecimento por parte dos intérpretes dos diferentes elementos, estruturas e articulação dos movimentos, possibilitam amplificar os saberes teórico-reflexivos, indo ao encontro da diversidade e da singularidade de expressão; critérios estes, considerados cada vez mais relevantes para o desempenho da dança contemporânea.

^{xxii} Acumulação: Construir a partir da repetição: 1, 12,123,1234...

^{xxiii} *Climax*: Sequential arrangement to achieve a key statement or intensity; the portion of the composition given primary emphasis or representing culmination; the most intense or highest point in the development or resolution of choreography. Consultado em julho 4, 2021, em https://artsintegration.com/wp-content/uploads/2014/09/vsc_dance_glossary.pdf

Alguns alunos, encontravam-se indecisos sobre que temática escolher, procurando abordar várias ferramentas simultaneamente. Foi prestada orientação para que os alunos compreendessem que “menos é mais” e que seria vantajoso se se focassem apenas numa componente de movimento. No decorrer da sessão foram sendo prestadas várias orientações nas composições coreográficas, nomeadamente os desenhos espaciais, as direções, os planos de movimento e dinâmicas. No final da última sessão, fez-se uma apresentação à turma seguida de uma troca de opiniões entre professores e alunos. Uma das particularidades observadas, apesar de ser algo que não se detetou imediatamente foi que, pelo facto de a apresentação decorrer de frente para o espelho, as relações estabelecidas entre intérpretes eram prejudicadas, visto que se focavam muito em si próprios ao invés de se promover uma simbiose nas relações e consequentemente se perdesse a veracidade. As temáticas escolhidas pelos alunos foram o ponto de partida para a criação da individualidade de movimento, onde foram verificadas restrições, visto que ainda recorrem a movimentos familiares e a momentos artificiosos, o que é espectável tendo em conta o nível de ensino. No entanto, pode-se concluir que as premissas desta atividade foram cumpridas e aprimoradas pelos alunos no que respeita a: a) à capacidade de seleccionar uma música, servindo como ambiente ou seguindo a pulsação, b) na incorporação de um clímax, e c) pelo ritmo de trabalho aplicado, que permitiu progredir consideravelmente, tendo em conta o tempo despendido.

Praticamente no fim do estágio, faltando à turma do 1º ano apenas 2 sessões, sentiu-se a necessidade de fazer uma retrospectiva sobre o planeamento e as necessidades daquele contexto educativo. Tendo em conta que foram implementados vários conteúdos referentes à Criação Coreográfica e à Interpretação, sentiu-se a necessidade de aprofundar a questão da interpretação, da emoção, do sentimento e do sentido para o movimento acontecer.

Detetada essa lacuna decidiu-se inserir uma série de questões (Ver [Anexo P](#)), baseadas no **Sistema de Constantin Stanislavsky** - “A criação de um papel” (Stanislavsky, 2015), com questões que se prendem com o fato de pensar e escolher uma personagem, com profundidade e intensidade dramaturgica. Analisámos as “circunstâncias determinantes”, apresentando a noção de que qualquer personagem tem uma pré-história e uma pós-história relativos a uma narrativa, pois essa percepção e estudo vai influenciar a veracidade e desempenho da personagem no momento da atuação. Outra das questões foi a procura da “Verdade Interior”: mundo interior e subjetivo da personagem, os seus pensamentos e emoções. A “Ação no Palco” deve decorrer em

concordância com a resposta a três questões – “O quê?”, “Porquê?” e “Como?” - utilizando uma poderosa alavanca para a mente, “Se Eu...”, dando uma sensação de certeza absoluta sobre circunstâncias imaginárias. E o “Super objetivo” vai permitir descobrir o que a personagem anseia ou procura, facilitando a procura de uma moral para a história. Após um pequeno debate e análise do conteúdo em estudo, os alunos reuniram-se com o par com quem desenvolveram a atividade anterior, na tentativa de se debruçarem sobre as questões apontadas. De forma a haver um melhor aproveitamento do material de movimento apresentado em sessões anteriores e tendo em conta o reduzido tempo para a finalização do estágio, fez-se um reaproveitamento do material de movimento com incorporação de novas características, qualidades e contextos dentro da obra. Foi feita uma apresentação à turma, desta vez, de costas para o espelho, onde foram notórias grandes melhorias na interpretação, intenção e sentimento determinantes na compreensão da obra. A fisicalidade também se alterou consideravelmente, deixando de ser um estudo de movimento por movimento, mas movimento com intenção e significado.

O estágio com a turma do 1º ano foi finalizado com o “Jogo da Bala Chinesa” (Ver [Anexo Q](#)). Este teve como objetivo proporcionar a interação entre os elementos do grupo, reagindo com rapidez a estímulos variados. Num ambiente de descontração e de diversão, iniciou-se uma roda de conversa como forma de resumo do processo de aprendizagem, que se revelou muito elucidativa. Verificou-se que a planificação inicial tinha sofrido algumas alterações no que concerne aos conteúdos introduzidos em aula, pois estes foram sendo adaptados às necessidades artísticas e ao ritmo de trabalho da turma, tendo sido possível aferir, ao longo do processo de aprendizagem, uma melhoria das respostas aos desafios criativos e à criação de movimento.

✓ **12º ano (CPIDC)**

Iniciou-se o processo de lecionação com o 3º ano do CPIDC com total autonomia pedagógica, sendo que foi logo proposto que se realizassem apresentações pontuais à turma, com o intuito de acompanhar a progressão total dos trabalhos coreográficos, mas também como uma ótima oportunidade para troca de opiniões e sugestões de melhoramento.

Como prática pedagógica utilizou-se uma abordagem com base no acompanhamento, orientação e feedback dos trabalhos criativos dos alunos. Para Batalha (2004, pp. 124-127), a emissão de feedback deve ser feita de uma forma “corretiva ou

motivacional”, “forte e diretiva”, e o mais “objetiva e analítica” possível, de uma forma que incite os alunos à formulação de dúvidas. Os feedbacks podem ser emitidos de formas diversificadas, tais como: visuais, cinestésicos, auditivos/verbais ou mistos; e prestados de forma individual ou coletiva, podendo decorrer antes, após ou durante a execução de um exercício, com o intuito de poder auxiliar o aluno a progredir e melhorar a sua prestação.

Tendo em conta a importância de uma orientação pedagógica na base do feedback, foi sendo prestado um acompanhamento constante e personalizado para cada trabalho, que além de ser um trabalho dirigido ao grupo também o era feito numa ótica individual, no sentido em que cada intérprete tinha que criar um solo. Os solos são partes da microestrutura dentro de uma grande estrutura coreográfica, que servem para apresentar as qualidades técnicas e criativas de determinado intérprete *versus* a sua relação com o tema. Pode-se observar, que os alunos preferiam focar-se em criar movimento para as coreografias de grupo, deixando os solos para coreografar posteriormente. Este método revelou-se bastante proveitoso para os alunos, visto que puderam fazer experimentações uns com os outros no contexto da aula.

A prática pedagógica passou também por prestar orientação no Anteprojeto escrito da PAP (Ver [Anexo M](#)), nomeadamente nas macro e micro estruturas coreográficas, nas tarefas, atividades e objetivos. Em paralelo, os alunos reuniam-se com os seus grupos e discutiam ideias, construindo blocos de movimento (*Movement phrase*)^{xxiv} que depois de interligados vão constituir um espetáculo de dança. “A PAP centra-se em temas e problemas perspetivados e desenvolvidos pelo aluno em estreita ligação com os contextos de trabalho, de modo a integrar saberes e competências adquiridas ao longo da formação.” (Regulamento Interno CEPAM, 2019, p.63).

A seleção musical foi sendo ajustada às necessidades da dramaturgia, passando por músicas mais alternativas, eletrónicas e clássicas, pela utilização da voz ou do silêncio, resultando na exploração de diversificadas qualidades e dinâmicas de movimento. Também na seleção musical, foram dadas orientações com intenção de questionar a eficiência desta num determinado contexto. A utilização de objetos como elemento coreográfico, apresenta-se com regularidade nas composições coreográficas, visto que

^{xxiv} *Movement phrase*: A brief sequence of related movements that have a sense of continuity and artistic or rhythmic completion. Consultado em julho 4, 2021, em <https://portal.ct.gov/-/media/SDE/Arts/Guide-to-K12-Program-Development-in-the-Arts/Dance-Glossary.pdf>

enriquecem o conteúdo coreográfico dos alunos, destacando as suas capacidades de manipulação dos objetos e de semiótica dos materiais.

Na última sessão de duas horas, com o 3º ano do Curso de Dança, decidiu-se fazer uma apresentação informal ao 1º e 2º anos do CPIDC, convidando e reunindo os Orientadores de PAP de forma presencial, a fim de apresentar as temáticas dos projetos coreográficos, fazendo um ponto de situação relativamente ao estado e às necessidades futuras para finalização das composições coreográficas. Os alunos iniciaram a sua intervenção com uma apresentação, sintetizando os conceitos coreográficos, tendo sido possível observar, na maioria dos alunos, uma postura confiante e uma boa articulação oral, representando devidamente as particularidades de cada projeto coreográfico. A apresentação prática decorreu com normalidade. Esta foi composta por uma rica diversidade de solos, duetos, trios e quartetos. Nesta altura foi possível observar que, apesar de algumas coreografias estarem por finalizar ou o ambiente musical não estar ainda bem definido, o processo coreográfico estava bastante adiantado e os alunos demonstraram excelentes capacidades criativas e autonomia suficiente para concluir, sem grandes percalços, os seus projetos coreográficos de autor. Conclui-se que o 3º ano de Dança manifestou uniformidade na qualidade e quantidade de trabalho que apresentou, correspondendo integralmente às expectativas e adaptando-se eficazmente às orientações dadas durante o processo de aprendizagem, tanto pelo professor como pelos colegas.

1.4 Participação em Outras Atividades

Numa Escola como o Conservatório - Escola das Artes da Madeira, multidisciplinar e que oferece uma extensa programação de eventos e ações, são inúmeras as atividades nas quais um professor pode participar. Deste modo e considerando que se dispôs de apenas 4 horas para dedicar a outras atividades, foi decidido concentrar esforços de modo a aprofundar a questão do Intérprete/Criador e a sua materialização. Assim sendo, e visto que também não seriam contempladas mais horas da carga horária semanal do Curso para ensaiar as coreografias de grupo, decidiu-se solicitar ao Diretor do CPIDC e professor de Técnicas de Dança, a possibilidade dos alunos do 3º ano ensaiarem com o 1º e 2º ano num contexto de trabalho prático.

Iniciou-se a planificação da atividade, na vertente de Interpretação/Criação em colaboração com o professor de Técnicas de Dança do CPIDC e os alunos do 3º ano. Esta atividade foi inserida no contexto da disciplina de Formação em Contexto de Trabalho,

que consiste num “(...) conjunto de atividades desenvolvidas, ao longo do curso, sob coordenação e acompanhamento do Conservatório, que visam a aquisição ou desenvolvimento de competências técnicas, relacionais e organizacionais relevantes para o perfil profissional do curso frequentado pelo aluno.” (Regulamento Interno CEPAM, 2019, p. 59).

Nesta fase, procurou-se essencialmente observar o trabalho de organização, cooperação e liderança entre criadores (alunos do 3º ano) e intérpretes (alunos do 1º e 2º ano), num processo interventivo e colaborativo entre professores orientadores. Esta fase teve a duração de 4 horas, distribuídas por 2 grupos e um trabalho de criação a solo.

Inicialmente os alunos do 3º ano reuniram-se com os seus intérpretes, expondo as suas temáticas coreográficas. Este processo foi essencial para a perceção conjunta das suas interpretações. De forma homogénea, os alunos do 3º ano procuraram logo de início criar um bom ambiente de trabalho, assumindo uma postura de integração e não de exclusão dos alunos do 1 e 2º ano do CPIDC, tendo em conta as particularidades individuais (necessidades e dificuldades de cada um).

Neste contexto colaborativo, os alunos do 3º ano assumiram o papel de criadores e gestores de todo o processo criativo, sendo que, o 1º e 2º ano assumiram o trabalho de interpretação. Estes contextos incitam os alunos a pôr em prática os conhecimentos adquiridos ao longo dos 3 anos de formação, tendo uma importância considerável na avaliação final por evidenciar as capacidades interpretativas, técnicas e criativas, conduzidas pela componente teórica e pelo acompanhamento docente personalizado.

O processo de criação de um projeto coreográfico de autor, permitiu forjar identidades de movimento, capacidades de liderança e comunicação, aliados a um caminho de descoberta de si e do outro, num processo de interação e partilha de conhecimentos. É de salientar a importância da participação dos alunos do 1º e 2º ano nesta atividade, como intérpretes ou intérpretes-criadores, dependendo dos processos utilizados por cada coreógrafo (Ver [Anexo F](#)), ao poderem experienciar e refletir sobre a criação de um projeto artístico e quais os mecanismos utilizados para dar relevo a uma visão artística em particular. Por outro lado, o 3º ano pode enfrentar os vários desafios inerentes a trabalhar e gerir uma equipa, conduzindo-os ao encontro dos seus ideais artísticos. A interação democrática que acontece entre intérprete e criador (Butterworth, 2009) “(...) torna-se fundamental para encontrar respostas às questões de quem cria e de quem interpreta. Abordagens estas que, dependendo do processo utilizado, definem

também o performer como instrumento, intérprete, contribuinte, criador ou coautor.”
(Neto, Fernandes & Xavier, 2020, p. 29)

É importante ressaltar a capacidade individual do 3º ano do CPIDC de relacionar os comentários, dados pelos professores orientadores e colegas, com a prática criativa, o que denota uma excelente capacidade de escuta e reflexão.

No que diz respeito ao desempenho do 3º ano do Curso de Dança na composição coreográfica, foi possível observar que se deu muita atenção aos detalhes e às ligações entre os movimentos, à utilização e manipulação dinâmica dos objetos e materiais cenográficos, à seleção musical diversificada e à utilização eficaz na criação de novos ambientes. Também foi possível observar a utilização coreográfica do Espaço na sua totalidade, através do recurso a diversas direções e planos de movimento, recorrendo a ferramentas como a *acumulação*^{xxv}, *repetição*^{xxvi}, *espelho*^{xxvii} ou *canon*^{xxviii}, por exemplo. No que concerne à criação de uma coreografia de grupo, denota-se no 3º ano de Dança uma consciência apurada das etapas de uma coreografia.

Em tom de conclusão, relativamente às particularidades de movimento ou identidades coreográficas dos alunos do 3º ano, mediante o seu nível de ensino, foi possível aferir uma excelente capacidade inventiva e autonomia para criar, liderar e ensaiar uma equipa de intérpretes, relacionando e aplicando os vários conhecimentos adquiridos no Curso.

2. Reflexão sobre os resultados

Este estudo focou-se essencialmente sobre a prática letiva em composição coreográfica, através de metodologias que contribuíssem para o desenvolvimento da versatilidade do Corpo, o Intérprete e Criador da Dança Contemporânea. Esta investigação debruçou-se sobre dois aspetos essenciais:

^{xxv} *Acumulação*: construir a partir da repetição: 1, 12, 123,1234...

^{xxvi} *Repetição*: Repetir seções de movimento em qualquer parte dela.

^{xxvii} *Espelho*: Fazer para o outro lado.

^{xxviii} *Canon*: A choreographic form that reflects the musical form of the same name, in which individuals and groups perform the same movement phrase beginning at different times. Consultado em julho 4, 2021, em <https://portal.ct.gov/-/media/SDE/Arts/Guide-to-K12-Program-Development-in-the-Arts/Dance-Glossary.pdf>

A) O desempenho como professor facilitador e orientador do processo de ensino da interpretação e composição coreográfica, através da inserção de metodologias pedagógicas inerentes à temática;

B) Aferir e refletir sobre o processo de aquisição de conteúdos e desenvolvimento de competências associadas ao intérprete/criador.

O primeiro cuidado foi colocar os alunos em contextos que os estimulassem a pôr em prática os conteúdos programáticos da disciplina de composição, proporcionando uma resposta criativa única e singular e facilitando um espaço para a troca de opiniões. Foi possível observar as reações dos alunos perante os desafios e capacidade de concretização e afirmação de ideais artísticos.

Após a prática de observação e a participação acompanhada, foi possível planificar e pôr em prática propostas de trabalho que contribuíram para uma resposta criativa dos alunos acentuando a espontaneidade, consciente e amplificada.

Inicialmente, na lecionação supervisionada procuraram-se estratégias de ensino que fossem ao encontro da temática do objeto de estudo, as quais sofreram uma adaptação consoante às diferentes necessidades e ritmos de trabalho dos alunos.

A prática pedagógica foi sendo personalizada para cada aluno, dentro das especificidades das propostas e respostas criativas. A orientação coreográfica prestada aos alunos decorreu na base do feedback, que para Davenport (2006) é importante numa intervenção desta natureza, visto que:

(...) simply offering choreographic feedback, has the potential to teach students and ourselves as a facilitators how to be critical and supportive simultaneously, how to step outsider of one's subjective experience to take in another person's point of view, how to absorb choreography before dissecting or judging. These lessons relate to life itself- to relationships, conflict resolution, embracing the unknown, and accepting individual differences. (p.28)

Respeitando as tendências do mercado de trabalho da dança contemporânea, podemos concluir que o intérprete não se define em técnicas específicas mas formas originais e peculiares de se expressar através do movimento, onde cada intérprete tem um lugar privilegiado no processo de criação coreográfica, não se limitando apenas à

reprodução de algo que lhe é pedido, mas antes valorizando a sua contribuição criativa como intérprete.

Seguindo esta premissa e após as observações e conclusões feitas no 3º ano do CPIDC, pode-se afirmar que, a materialização da individualidade artística consciente e a capacidade de criação coreográfica culminam com a total autonomia e capacidade de respostas criativas, espontâneas e relevantes às temáticas. A defesa e reflexão sobre os seus trabalhos e dos seus pares, assim como a colaboração e capacidade de liderança, demonstraram-se eficazes. Por outro lado, com a turma do 1º ano do CPIDC não foi possível observar o domínio total das competências supramencionadas, visto que estes se encontravam num nível preparatório e introdutório das técnicas de dança, e consequente carência de vocabulário de movimento que influenciaram a resposta criativa nas primeiras semanas de lecionação, embora se tenha registado um despertar progressivo das competências criativas no decorrer das sessões.

Ao longo do estágio tomei conta de como os processos colaborativos são importantes no processo de ensino e aprendizagem, na interação essencial que é feita entre coreógrafo e intérprete e entre educador e educando. A Dança, por si só como mecanismo para a autoexpressão e comunicação, depende constantemente de processos colaborativos que vão enaltecer e dar vida a uma visão artística particular. Para Folke (1999) estes processos contemplam a comunidade escolar, o estar em conjunto e o modo de estar e trabalhar em equipa. Numa escola do género, a criança já não está como um “consumidor” de cultura e valores, mas sim como um criador e produtor de valores e de cultura.

O tempo disponibilizado para a prática de lecionação era reduzido, visto que só compreendia cerca de metade da carga horária total das disciplinas e, tendo em conta o tempo necessário para a formação técnica e artística de um bailarino profissional, a resposta criativa esteve dependente do nível de ensino e da capacidade de aquisição de conhecimentos técnicos e artísticos. Portanto, depreende-se que o tempo é importante na resposta criativa, visto que todos temos diferentes ritmos de trabalho e capacidades de aquisição de conhecimentos diferenciados. Mas será a criatividade algo que pode ser inculcado e treinado? A criatividade na dança também se trabalha e desenvolve progressivamente, à medida que se pensa a dança nas várias componentes e possibilidades, mesclando várias Técnicas e Sistemas. Assim, a resposta criativa do intérprete é vivamente influenciada e dependente de uma visão artística aguçada e experienciada. Coimbra e Valquesma (2013) sublinham que: “Na expressão da criatividade influem processos dissociativos e associativos, buscando a manifestação

criativa o contributo da experiência adquirida e sendo exponenciada pela imaginação humana.” (p. 133).

No que respeita à dimensão da aprendizagem dos alunos relativamente aos conteúdos introduzidos em aula e aos objetivos delineados no desenvolvimento do Corpo Versátil, pudemos observar, na turma do 1º ano, um grande espaço para evolução técnica e artística, que será colmatado respetivamente com a aquisição de maior vocabulário de movimento e de ferramentas criativas, essenciais para a afirmação do Intérprete-Criador. Por outro lado, a turma do 3º ano, demonstra efetivas transformações no domínio da singularidade de movimento e da Criação coreográfica, concretamente:

- a) Faz uma utilização eficiente dos estímulos inerentes (textos, imagens, músicas e objetos) ao processo de Composição coreográfica.
- b) A utilização do Corpo é feita de forma naturalizada, livre, espontânea no que diz respeito aos gestos, expressões, emoções e posturas.
- c) Organiza as suas criações de forma lógica, com princípio, meio, fim e clímax.
- d) Manipula o espaço próprio e envolvente, utilizando as variáveis espaciais (níveis, planos, direções) enquadradas com a temática.
- e) Utiliza as várias qualidades de movimento inerentes à dança (Pendular, Suspensa, Percussiva, Vibratória, Colapso, Descontínua, Balística, *Contract-release*, *Fall-recovery*) (Batalha, 2004, p.172).
- f) Utiliza eficazmente as várias fases da composição coreográfica: a seleção do tema, experimentação, criação, implementação/apresentação e reflexão.
- g) Apresenta de forma criativa e inovadora soluções para as propostas de trabalho.
- h) Demonstra atitudes de participação, interesse, relação interpessoal e responsabilidade.
- i) Utiliza diferentes formas de expressão de movimento.

Face às metodologias e didáticas aplicadas, onde comparamos a fase inicial com a evolução das fases seguintes relativamente ao desenvolvimento do Corpo versátil-Intérprete/Criador, pudemos verificar uma progressão positiva para ambos os níveis de ensino, tanto na exploração e afirmação de individualidades de movimento como na manipulação eficiente das várias componentes essenciais da composição coreográfica.

“O mérito da dança contemporânea e o seu «trabalho» consistirão na formação de técnicas e de processos que visem aceder ao próprio corpo vivo. “ (Louppe, 2012, p.75) O “corpo vivo” a que se refere a autora é o Corpo Versátil-Intérprete/Criador, progressista e altamente estimulado por conhecimentos prévios e diversificados no campo das artes em geral, na composição coreográfica e nas técnicas de dança, por exemplo, como forma de evoluir e afirmar-se artisticamente na construção de uma “linguagem de movimento” ou “identidade coreográfica” própria. A dança de cada um exprime a verdadeira dança contemporânea. O corpo na Dança deve estar técnica e artisticamente disponível, para que através dessas técnicas singulares possa dialogar. “É um corpo história-evolutivo, preso e transportado pela historicidade através do seu tempo próprio.” (Louppe, 2012, p.53). “Um movimento espontâneo entregue à inteligência do corpo e confiado à sua memória. A aprendizagem de qualquer técnica de dança visa naturalizar o corpo para assim o tornar hábil, competente e eficaz”. (Fazenda, 1996, p.148)

O Corpo Versátil- Intérprete/ Criador, é caracterizado pelo domínio de várias técnicas e estilos, por ser um corpo singular na forma como mistura e incorpora os diferentes saberes e práticas coreográficas e suas componentes essenciais, dinamizadas na prática de lecionação com os alunos: improvisação; estudo das personagens/interpretação; ligações entre o movimento e a relação intrínseca entre a macro e micro estruturas coreográficas; as componentes de movimento; o espaço-corpo-ações-dinâmicas-relações; a criação de movimento singular; e finalmente reflexão/análise e avaliação.

O recurso à improvisação revitalizou o processo de ensino, e foi de encontro aos objetivos delineados inicialmente para a composição coreográfica. O sistema de improvisação foi caracterizado como uma mais valia na resposta criativa dos alunos, uma vez que se apresentou como uma “(...) competência central para o desenvolvimento dos seus processos de criação, ferramenta que fomenta a descoberta de materiais de movimento específicos que constituirão a obra coreográfica.” (Neto et al., 2020, p.31)

3. Avaliação Pessoal da Intervenção Pedagógica

A avaliação pessoal da intervenção pedagógica serve para expor a prática educativa, letiva e as estratégias de intervenção, analisando os resultados obtidos no âmbito do estágio nas disciplinas responsáveis pelo ensino e aprendizagem da Composição coreográfica contemporânea, concretamente nas turmas do 1º e 3º ano do CPIDC.

A atenção inicial foi dada à procura de orientações pedagógicas para prestar da melhor forma o serviço de ensino, apresentado aos colegas de trabalho e aos responsáveis. Foi feita pesquisa sobre legislação e novas formas interativas de lecionar de forma a facilitar a minha integração na escola e dinamizar as aulas, despertando o interesse e curiosidade dos alunos para o universo da composição coreográfica. Os meus objetivos e metas fixados para o processo de ensino e aprendizagem foram de encontro aos objetivos e metas do programa do CPIDC. Visto que a lecionação decorreu no ensino profissional, onde a formação se centra essencialmente na especialização, procurou-se desde o início partilhar a minha experiência profissional com os alunos, motivando-os como artistas, valorizando e dando sentido à individualidade de cada um e assumindo uma postura flexível que permitiu criar laços, dentro e fora da sala de aula, num ambiente de confiança e respeito mútuo.

As aulas de Composição Coreográfica foram planificadas com antecedência e foram aplicadas tendo como base as necessidades dos alunos na aquisição do Corpo expressivo, singular e versátil. A prática letiva baseou-se, empiricamente em experiências que se aproximam aos autores e premissas: Steve Paxton na improvisação, Rudolf Von Laban nas componentes essenciais de movimento e Constantine Stanislavsky no estudo das personagens e dramaturgia, aliando também as componentes técnicas associadas à corrente *Physical Theatre* (improvisação e equilíbrio entre mente e corpo estático ou dinâmico), entre outras influências recorrentes da experiência profissional do professor estagiário como bailarino, coreógrafo e docente.

A nível profissional, social e ético, procurou-se ser cordial e assertivo, colaborando e intervindo prontamente com os docentes, funcionários, equipa administrativa, direção da Escola e com os alunos. De acordo com as planificações das aulas, adaptaram-se os recursos e instrumentos (utilização da biblioteca, fichas de trabalho, vídeo e imagem) estimulando o interesse, o conhecimento e a progressão técnica e artística visando a profissionalização.

A avaliação da intervenção pedagógica permitiu também um maior envolvimento pessoal na identificação de novas oportunidades de desenvolvimento profissional e numa melhoria dos processos de aprendizagem dos alunos e das estratégias pedagógicas de intervenção futuras.

4. Aspetos relacionais com o Público-Alvo

No que respeita à capacidade de aquisição e aplicação de conhecimentos, verificou-se homogeneidade na turma do 3º ano do CPIDC no que concerne à procura da particularidade de movimento e de criação coreográfica, ao trabalho em equipa e o espírito de partilha e liderança, à resposta espontânea e eficaz dos desafios apresentados, a uma opinião crítica justificada e apurada, superando todas às expetativas relativamente ao desenvolvimento do corpo Versátil- Intérprete/Criador. No que diz respeito à turma do 1º ano do CPIDC, que se encontra numa fase preparatória de ensino e aprendizagem da Composição Coreográfica, pudemos aferir curiosidade e interesse nas propostas de trabalho, com ritmos e capacidades criativas diferenciados característicos do seu nível de conhecimentos e capacidades artísticas. Inevitavelmente foram criados laços de confiança e de amizade entre pedagogo e alunos, num processo de aprendizagem mútuo. O comportamento e atitudes dos alunos durante o processo de educação, foi de grande dedicação e curiosidade perante as atividades propostas e de extrema confiança e colaboração com o professor estagiário como orientador e detentor do conhecimento.

5. Aspetos Relacionais com a Instituição

Desde os primeiros contactos com a realidade educativa que houve uma ótima receptividade e disponibilidade por parte da Instituição e do grupo-alvo de estudo na implementação do projeto, assim como os professores cooperantes, os auxiliares educativos e a comunidade escolar que se mostram interessados em colaborar. Por regra, os alunos do Curso Profissional de Teatro e Dança, tiveram um papel mais ativo nas apresentações informais de estudos coreográficos, partilhando opiniões e conselhos de melhoramento. Os cargos diretivos da escola, apesar de não se terem envolvido diretamente com o processo de estágio, mostraram-se disponíveis sempre que necessário.

O processo de partilha de conhecimentos e apoio prestado pelo professor cooperante, pela direção de curso e pelos professores orientadores de PAP, foi de total confiança e companheirismo.

As instalações e os materiais disponibilizados pelo CEPAM para a prática de lecionação foram suficientes e uma maior valia para a normalidade e progressão do processo educativo.

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

Salientamos também o papel do Conservatório de Artes da Madeira como Escola Pública de ensino das Artes, inserido em contextos educativos diversificados e polivalentes, como uma Escola que premeia a individualidade, a autonomia e a criatividade em virtude da formação de um cidadão integral e do mundo.

CAPITULO VI - CONCLUSÃO

Este projeto de estágio promoveu uma práxis criativa direcionada para o processo ensino-aprendizagem da composição coreográfica. Esta prática confrontou os alunos com situações de complexidade crescente, ajustando as tarefas mediante o desenvolvimento técnico e artístico dos mesmos (10º ano- nível elementar e 12º ano- nível avançado).

Os objetivos expostos e propostos neste projeto têm como *'background'* o desenvolvimento do “Corpo Naturalizado” (Batalha & Xarez, 1999; Fazenda, 1996;), que se move naturalmente ao encontro de uma identidade artística, refletindo, analisando e tirando conclusões sobre o seu desempenho e dos seus pares, todavia sem desvalorizar o papel do “Corpo Especializado” (Batalha & Xarez, 1999), caracterizado pela formação e formatação em diferentes técnicas de dança. Todas estas estruturas técnico-artísticas foram utilizadas como pressupostos viáveis no desempenho da dança contemporânea.

Todo o processo de ensino esteve envolto no enquadramento da investigação-ação, algo que os docentes na atualidade têm em consideração quando apresentam uma proposta de trabalho. É necessário não esquecer que estas capacidades advêm das mudanças de paradigma em termos sociais, pois na atualidade vivemos um contexto em que a informação e a comunicação detêm um impacto enorme nos indivíduos e nas sociedades.

O processo que envolveu a escolha desta temática, teve por base um vasto trabalho de pesquisa em artigos de referência sobre composição coreográfica, e permitiu ampliar conhecimentos científicos sobre a singularidade e a versatilidade da expressão individual e coletiva do corpo na dança contemporânea. A decisão que levou à escolha das disciplinas, UFCD – Produção -Instrumentos de Criação (10º ano) e Oficina de Dança (12º ano), foi baseada em toda a informação recolhida e tratada com a instituição de acolhimento, permitindo o aproveitamento e aglomeração de conteúdos de modo a potenciar a aprendizagem num curto espaço de tempo.

A prática de observação e o processo de preparação, antes do estágio prático, foram muito importantes por permitirem antever e planear a prática de lecionação de modo a ir de encontro à singularidade de movimento em enquadramento com a prática da composição coreográfica, possibilitando ainda prever as necessidades dos alunos nesta matéria. Evidentemente que a participação em outras atividades deveria ter decorrido numa fase final de apresentação das criações coreográficas de autoria (PAP), mas, infelizmente, estas apresentações públicas decorreram numa fase muito tardia. Por esta

razão, apenas foi possível observar o processo de cooperação e de ensaios das composições coreográficas em grupo. Teria sido enriquecedor observar a materialização do intérprete criador com todas as condições técnicas e logísticas, visto que as apresentações dos alunos ao público decorreram praticamente no fim do ano letivo 2020/21.

O número de horas disponibilizadas para o estágio foi suficiente para pôr em prática pedagogias e didáticas que vão de encontro ao desenvolvimento do corpo intérprete-criador, dando lugar a uma aprendizagem inclusiva e diferenciada, baseada na capacidade do aluno para atuar, criar e analisar (Batalha, 2004).

No que respeita aos conteúdos abordados na prática de lecionação, foi possível relacioná-los diretamente com o programa curricular do CPIDC. A composição coreográfica, como prática criativa e os seus processos diversificados e empíricos, refletiram a singularidade e a versatilidade dos alunos do 10º e 12º anos na criação de projetos coreográficos de autoria individual e de grupo.

As abordagens e organização das aulas, foram de encontro ao desenvolvimento das competências técnicas e artísticas dos alunos, na procura do movimento expressivo. Das quais consideramos o seguinte:

- ✓ A **prática de exploração, experimentação e desconstrução de movimento** foi devidamente estimulada, através de um processo gradual dos elementos mais simples aos mais complexos (*build up*). Numa primeira fase, recorreram-se a exercícios de improvisação individual, aliada a uma orientação personalizada, recorrendo a conceitos e elementos de movimento e expressão de Laban e Forsythe. A técnica de improvisação foi utilizada seguindo as premissas de Lavender (2006) e Smith Autard (2010), que consistiam em momentos de improvisação livre e condicionada, com o intuito de consciencializar os alunos para uma resposta criativa e espontânea. A orientação guiada permitiu criar novas disposições corporais e desfechos não convencionais no que toca à descoberta de novos padrões coreográficos, que proporcionaram uma conexão intrínseca com as vontades interiores dos alunos/intérpretes e que contribuem para o corpo singular.
- ✓ Os **processos e mecanismos utilizados na composição coreográfica**, basearam-se nas metodologias dos autores: Davenport (2006) (*Critical reflection, Reason for dance making, Exploration and experimentation, Aesthetic agenda, Thematic integrity, Expression and experience*); Smith Autard (2010) e Lavender (2006) (*Improvisation-Development-Evaluation-Assimilation*), utilizados como

pressupostos viáveis na organização e estruturação de micro e macroestruturas coreográficas. A implementação de métodos diversificados facilitou a perceção e otimização das várias fases da criação coreográfica, amplificando as possibilidades de ação criativa e permitindo auxiliar os alunos no seu processo de desenvolvimento, aprimorando consequentemente as suas capacidade e habilidades expressivas.

- ✓ O **estímulo da imaginação e a valorização da singularidade** foram altamente desenvolvidos através da inserção e exploração de diferentes conceitos e possibilidades de movimento e expressão, caracterizados por uma constante pesquisa e interação entre elementos da turma.
- ✓ A **contextualização do objeto artístico e dramático** foi introduzida através de atividades que expuseram os alunos a reflexões e pesquisas sobre temáticas coreográficas e a sua relação com o movimento e a expressão dramática. A elaboração de um diário de bordo propiciou uma introspeção e autoanálise que se provou benéfica no cruzamento com o trabalho coletivo desenvolvido.
- ✓ A **reflexão crítica e análise, *Critical reflexion*** (Davenport, 2006), sobre os seus trabalhos e dos seus pares, durante todo processo de criação e no fim das apresentações de estudos coreográficos individuais e coletivos foi uma valia maior na maximização da consciência interpretativa e performativa dos alunos, porque os munuiu de uma capacidade argumentativa e analítica elevada.

No que concerne à **progressão dos alunos mediante as didáticas aplicadas em aula**, em concordância com as conclusões efetuadas nas fases de observação e de prática partilhada, pudemos considerar o seguinte:

- ✓ A **resposta criativa, expressiva e a singularidade de movimento** dos alunos, passou inicialmente por algumas dificuldades, relacionadas diretamente com o nível de conhecimentos, maturidade artística e *savoir faire*. Posto isto, a progressão dos alunos em termos criativos deu-se de forma diversificada, acentuando as diferenças entre si, as suas origens e experiências passadas.
- ✓ A **manipulação dos materiais, os conceitos de movimento** (Laban, 1978) e a **operacionalização dos processos coreográficos**, verificaram-se estimulantes no interesse e empenho por parte dos alunos por se sentirem desafiados, tanto a nível criativo como a nível emocional, pondo em evidência as suas capacidades de organização e incorporação das estruturas coreográficas (micro e macro) e dramáticas dentro da composição.

- ✓ A **versatilidade do intérprete** foi amplamente estimulada, recorrendo a outras linguagens de movimento e a transformação do corpo para integrar outros contextos coreográficos (técnicas de dança); a versatilidade em incorporar diferentes funções como intérpretes e criadores dos seus trabalhos e dos seus colegas; mas também a capacidade de gerir e agenciar a produção de um espetáculo, conjugando as diferentes componentes de produção: sonoplastia, luminotecnia, figurinos, cenografia, etc.
- ✓ A **capacidade reflexiva e argumentativa** dos alunos melhorou substancialmente, visto que demonstraram aptidões de autoanálise e reflexão sobre os objetos artísticos, as suas ferramentas e conceitos, tendo oportunidade de exercer durante os exercícios na comunicação com o professor e colegas e particularmente aquando da orientação coreográfica aos intérpretes nas coreografias de autor.

O estágio proporcionou a aquisição de competências artísticas, pedagógicas e didáticas com extrema relevância para um bom desempenho no âmbito da docência em dança. Foi possível identificar algumas das competências e necessidades do intérprete-criador da dança contemporânea, salientando e identificando as mesmas durante os processos práticos. Durante o estágio foi possível levar a cabo um processo de identificação e operacionalização de um curso de composição coreográfica, na procura do movimento expressivo, no qual consideramos terem sido utilizadas estratégias e didáticas proficientes e dinâmicas de acordo com os objetivos delineados para este estudo. Todas estas práticas contribuíram de forma determinante e aglutinadora para o melhoramento das competências expressivas, artísticas e criativas dos alunos do CPIDC, as quais destacamos da seguinte forma:

- ✓ O **impacto da composição coreográfica na procura do movimento expressivo** (um movimento que inclui musicalidade e conhecimentos técnicos adquiridos nas disciplinas de cariz performativo e de autoexpressão) é substancial no que toca à incrementação de elementos técnicos, mas principalmente como uma desconstrução/construção de um novo corpo, livre e espontâneo na forma de se expressar criativamente. Neste sentido deu-se ênfase a estratégias de exploração de movimento díspares, de forma a gerar uma maior pro atividade por parte dos alunos no que toca à elaboração e apresentação de sequências coreográficas e dramáticas, enaltecendo as suas capacidades artísticas e performativas.
- ✓ A **singularidade do movimento** está intimamente ligada à perceção e leitura que o intérprete/criador tem do meio em que está inserido. Neste processo, esta foi

gerada ou influenciada pelas particularidades das suas aprendizagens académicas e experiências sociais que condicionaram ou desinibiram as respostas aos desafios propostos em aula, e que se conjugam para formular as suas idiossincrasias. As estratégias utilizadas nas aulas de composição foram delineadas de forma a aguçarem a singularidade, e basearam-se em exercícios de criação de frases de movimento, exploração e descoberta, através de processos de improvisação a solo e em grupo. Estes permitiram aos alunos uma maior autonomia e autenticidade na composição e interpretação do movimento. Referentemente à improvisação a solo, procuraram-se ideias de condicionamento físico e psicológico de modo a contribuir para uma experiência mais imersiva dos alunos, selecionando e aprofundando diferentes estados do corpo e mente em diversas situações. Em grupo exercitou-se o *awareness* (consciência corporal individual e coletiva e noção espacial), e o espírito de trabalho em equipa. Foi com o intuito de enfatizar a singularidade, mais concretamente as respostas espontâneas, que se recorreu a estratégias de indução ao encontro do instinto de cada um para que posteriormente fosse assimilado e transposto para o corpo, resultando em material coreográfico original e genuíno. Visou-se a intensificação dos sentidos, a amplificação da perspetiva, da consciência corporal e artística e ainda a ligação com o estado mais natural do ser humano em conjunto com a linearidade e técnica de execução.

- ✓ No que toca à **versatilidade**, os alunos foram cocriadores e intérpretes de projetos coreográficos dos colegas como forma de desafio visando a profissionalização, incluindo a elaboração de um projeto de autoria denominado de PAP no final do curso, onde demonstraram uma versatilidade exemplar na adaptação a diferentes contextos e linguagens coreográficas.
- ✓ Os **princípios e conceitos da composição coreográfica** foram utilizados como estímulos à criação e à interpretação, visto ter-se dado enfoque ao conhecimento prático inventivo, mas também à aplicabilidade dos conhecimentos teóricos adjacentes. Todos os pressupostos permitiram despertar e amplificar a consciência criativa dos alunos, criando os alicerces no processo de transformação e desenvolvimento do corpo de um bailarino/intérprete, para um corpo pró-ativo, pensante e criativo da dança contemporânea.

Consideramos ter cumprido com os objetivos e finalidades a que nos propusemos na demanda de munir os alunos de capacidades expressivas, singulares e versáteis. Ao longo do processo ensino-aprendizagem, adaptou-se e reformulou-se o planeamento elaborado

de forma a adequá-lo ao público-alvo, demonstrando flexibilidade estratégica para adaptação ao contexto educativo do CEPAM, com o intuito de promover uma aprendizagem constante e de desenvolvimento profissional, nos domínios artístico, científico e relacional, tanto por parte dos alunos como do professor estagiário. Os alunos demonstraram uma boa progressão na aquisição de conhecimentos, apresentando-se não só como meros executantes, mas também como criadores do próprio movimento. Houve também uma interação ativa e colaborativa entre os órgãos diretivos, auxiliares, professores e alunos do CEPAM, num processo cíclico de interajuda e troca de conhecimentos, simplificando a concretização deste estudo.

No que respeita às expectativas iniciais em comparação com o resultado final da investigação, considera-se ter atingido um resultado bastante satisfatório e em função da capacidade de resolução de problemas e desafios demonstrada. Com esta reflexão pudemos honrar a experiência profissional na área da dança, em paralelo com o desenvolvimento pessoal.

O ensino e aprendizagem da composição coreográfica permitiu-nos antever e pôr em ação exercícios, conceitos e processos de criação, e observar as suas implicações práticas no desenvolvimento da singularidade, e da versatilidade dos alunos do CPIDC. Numa perspetiva futura, propomos a criação de um guia teórico/prático de possíveis atividades, conceitos e mecanismos utilizados num processo pleno de improvisação e criação coreográfica na procura do movimento expressivo, dirigido a criadores, intérpretes e pedagogos, e para todo o tipo de investigadores que possam integrar esta temática nas suas pesquisas. Prevê-se ainda que toda a experiência resultante permitirá a abertura de novos horizontes e perspetivas para novas questões e reflexões sobre a versatilidade do intérprete-criador e a singularidade do movimento.

BIBLIOGRAFIA

- ✓ Alexander, S. & Dan, B. (2021). *Human: The World Within* [Documentário]. EUA: Netflix
- ✓ Alves, A., Loreto, F., Gomes, N., & Andres, R. (2017). *Projeto Educativo CEPAM 2017-2021*. Conservatório- Escola Profissional das Artes da Madeira. <https://www.conservatorioescoladasartes.com/27/09/2017/projeto-educativo-de-escola-2017-2021-versao-final/>
- ✓ Associação Brasileira de Eutonia. (2020, Maio 7). *Eutonia*. <https://www.eutonia.org.br/>
- ✓ Barreto, S. J. (2000). *Psicomotricidade, educação e reeducação*, (2ª ed.). Blumenau: Livraria Acadêmica.
- ✓ Batalha, A. P. (2004). *Metodologia do Ensino da Dança*. Faculdade de Motricidade Humana edições.
- ✓ Batalha, A. & Xarez, L. (1999). *Sistemática da Dança I- Projecto Taxonómico*. Faculdade de Motricidade Humana edições.
- ✓ Bogdan, R. C. & Biklen, S. K. (1994). *Investigação qualitativa em educação: uma introdução às teorias e aos métodos*, (1ª ed.). Porto Editora.
- ✓ Butterworth, J. (2004). Teaching choreography in higher education: a process continuum model. *Research in Dance Education*. 5(1), pp. 45-67. <https://doi.org/10.1080/1464789042000190870>
- ✓ Coimbra, J. L. & Valqueresma, A. (2013). Criatividade e Educação- A educação artística como o caminho do futuro?. *Educação, Sociedade & Culturas*, (40), 131-146. https://sigarra.up.pt/fpceup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=87423
- ✓ Colmenares, E., Mercedes, A., Piñero, M., & Lourdes, Ma. (2008). La Investigación Acción. Una herramienta metodológica heurística para la comprensión y transformación de realidades y prácticas socio-educativas. *Laurus*, 14 (27),96-114. <https://www.redalyc.org/pdf/761/76111892006.pdf>
- ✓ Conservatório- Escola das Artes da Madeira (2019). *Regulamento Interno do Conservatório - Escola das Artes da Madeira*. * [https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2019/10/Regulamento Interno e Anexos rev maio 2019.pdf](https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2019/10/Regulamento_Interno_e_Anexos_rev_maio_2019.pdf)
- ✓ Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira- Engº Luís Peter Clode. (2020, Setembro 3). *Brochura Informativa CEPAM*. Secretaria Regional de

Educação. <http://www02.madeira->

[edu.pt/Portals/0/documentos/pdf/dwn_pdf_brochura_cepam_2012-2013.pdf](http://www02.madeira-edu.pt/Portals/0/documentos/pdf/dwn_pdf_brochura_cepam_2012-2013.pdf)

✓ Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira-Engº Luís Peter Clode. (2020, Maio 22). *História*. <https://www.conservatorioescoladasartes.com/>

✓ Coutinho, C. P., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M. & Vieira, S. R. (2009). Investigação-acção: Metodologia preferencial nas práticas educativas. *Psicologia, Educação e Cultura*, 13 (2), 455-479. [https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/10148/1/Investiga%
3o_Ac%
3o_Metodologias.PDF](https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/10148/1/Investiga%c3%a7%c3%a3o_Ac%c3%a7%c3%a3o_Metodologias.PDF)

✓ Dascal, M. (2008). *Eutonia: o saber do corpo*, (1ª ed.). Senac.

✓ Davenport, D. (2006). Building a Dance Composition Course: An Act of Creativity. *Journal of Dance Education*, 6(1) 25-32. <http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2006.10387309>.

✓ Dobenham, K., & Dobenham, P. (2009). *The Cognisant Body*. Academia. https://www.academia.edu/213082/The_Cognizant_Body

✓ Decreto-lei nº 55/2018 da Presidência do Conselho de Ministros. (2018). Diário da República: I Série, nº 129/2018. <https://dre.pt/home/-/dre/115652962/details/maximized>

✓ Edital nº 5 do Conservatório - Escola Profissional das Artes da Madeira, Engº Luiz Peter Clode (CEPAM). (2018). <https://www.conservatorioescoladasartes.com/wp-content/uploads/2018/05/cpdc.pdf>

✓ Fazenda, M. J. (1996). Corpo Naturalizado: Experiência e discurso sobre duas formas de dança teatral americanas. In M.V, Almeida (ed.), *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*. (pp. 141-143). Etnográfica Press. <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.422>.

✓ Fernandes, J. (2014). *A Prática pedagógica partilhada em Técnicas de Dança Contemporânea no 3º ano do Curso básico de Dança da Escola de Dança do Orfeão de Leiria* [Dissertação de Mestrado, Escola superior de Dança- Instituto Politécnico de Lisboa]. Repositório Científico Instituto Politécnico de Lisboa. https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/4725/1/RF_MED-2014_JoaFer.pdf

✓ Fernandes, C. (2006). *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas* (2ª ed.). Annablume.

✓ Flik, U. (2009). *Introdução à pesquisa qualitativa* (3ª ed.). Artmed.

- ✓ Folke, M. (1999). A influência de Vigotsky no modelo curricular do Movimento da Escola Moderna para a educação pré-escolar. *Scola Moderna*, 5 (5), 5-1
https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/3523/3/assun_rev5-1%20Vygotsky%20Escola%20Moderna.pdf
- ✓ Fonseca, K. (2012). Investigação- Ação: Uma metodologia para prática e reflexão docente [Versão eletrónica]. *Revista Onis Ciência*, 1 (2), 16-31.
<https://revistaonisciencia.com/wp-content/uploads/2020/02/2ED02-ARTIGO-KARLA.pdf>
- ✓ Foster, S. (1996). *Corporealities: Dancing knowledge, culture and power* (1ª ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203645338>
- ✓ Gadelha, R. P. (2010). *Corpografias em dança contemporânea*. Fortaleza: UFC.
- ✓ Gerda, A. (1983). *Eutonia: um caminho para percepção corporal* (ed. 2). Martins Fontes.
- ✓ Gil, J. (2001). *Movimento total: o corpo e a dança* (1ª ed.). Relógio D'Água Editores.
- ✓ Jowitt, D. (1988). *Time and the Dancing Image* (1ª ed.). William Morrow & Co.
- ✓ Kaplan, B. & Duchon, D. (1988). Combining qualitative and quantitative methods in information systems research: a case study. *MIS Quarterly*, 12 (4), 571-586.
<https://doi.org/10.2307/249133>
- ✓ Laban, R. (1978). *Domínio do movimento* (5ª ed.). Summus.
- ✓ Laban, R. (2012). *The mastery of movement* (5ª ed.). (L. Ullman, Trad.). MacDonald & Evans Ltd. (Obra original publicada 1971).
- ✓ Latorre, A. (2003). *La Investigación-Acción Conocer y cambiar la práctica educativa* (1ª ed.). Editorial Graó.
- ✓ Laundau, C. & O'Hara, S. (ed.). (2014). *O Livro da Psicologia* (S. Travassos, C. de Abreu, & A. Cardoso, trad.). Marcador Editora. (Obra Original publicada 2012).
- ✓ Lavender, L. & Sullivan, B.J. (2008). *Transformative systems for teaching and learning choreography. In Legacy in dance Education: essays and interviews on values, practices, and people* (In T. K. Hagood ed.). Cambria Press.
<https://books.google.pt/books?id=YsWZGdsvXVcC>

- ✓ Lavender, L. (2006). Creative process mentoring: teaching the ‘Making’ in Dance-Making. *Journal of Dance Education*, 6 (1), 6-13.
- ✓ Louppe, L. (2012). *Poética da Dança Contemporânea*, (1ª ed.). (R. Costa, Trans). Orfeu Negro. (Obra original publicada 1997)
- ✓ Marques, I. A. (1998). Corpo, dança e educação contemporânea. *Journal: Pro-Posições*, 9 (2), 70-78. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8644138>
- ✓ Marques, A. S., & Xavier, M. (2013). Criatividade em dança: Conceções, métodos e processos de composição coreográfica no ensino da dança. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, (3), pp. 47-59. <https://doi.org/10.34639/rpea.v3i1.95>
- ✓ Merleau-Ponty, M.(1999). *Fenomenologia da Percepção* (3ª ed.). Martins Fontes.
- ✓ Mesquita, A. (2015). *Arquitetura e dança: uma práxis criativa no âmbito da disciplina Formação em Contexto de Trabalho do 1º ano do Curso de Intérprete de Dança Contemporânea do Balletteatro Escola Profissional* [Dissertação de Mestrado, Escola superior de Dança- Instituto Politécnico de Lisboa]. Repositório Científico Instituto Politécnico de Lisboa. https://repositorio.ipl.pt/bitstream/am/10400.21/6345/1/RF_MED-2015_AndMes.pdf
- ✓ Neto, A. Fernandes, J. & Xavier, M. (2020). Uma Cartografia para o Intérprete Contemporâneo – Um Lugar entre a Formação e a Criação Coreográfica. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 10 (2), 25-38. DOI: 10.34639/rpea.v10i2.###
- ✓ Nunes, S. M. (2002). O Criador-Intérprete na Dança Contemporânea. *Revista Nupeart*, 1 (1), pp. 83-96. DOI: 10.5965/2358092501012002083
- ✓ Portaria n.º 230/2007 do Ministério da Educação. (2007). Diário da República: I Série n.º 45/2007. <https://dre.pt/pesquisa/-/search/519014/details/maximized>
- ✓ Portaria n.º 235-A/2018 da Educação e Trabalho, Solidariedade e Segurança Social. (2018). Diário da República: I Série, n.º 162/2018. <https://dre.pt/home/-/dre/116154369/details/maximized>
- ✓ Regulamento n.º 837/2015 do Instituto Politécnico de Lisboa. (2015). Diário da República: II Série, n.º 239/2015. <https://dre.pt/home/-/dre/72831231/details/4/maximized>
- ✓ Rolnik, S. (2006). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Editora Sulina.

- ✓ Simões, Â. L. & Sapeta, P. (2018). Entrevista e observação. Instrumentos científicos em investigação qualitativa. [Versão eletrónica]. *Revista Investigação Cualitativa*, 3 (1), 43-57. <https://www.researchgate.net/publication/326160654>
- ✓ Smith-Autard, J. (2010). *Dance Composition- A practical guide to creative success in dance making*. Methuen Drama.
- ✓ Stanislavsky, C. (2015). *A criação de um papel* (P. de Paula Lima, Trad.). Civilização Brasileira. (Obra original publicada 1961)
- ✓ Suquet, A. (2009). *História do corpo-vol. 3: as Mutações do Olhar: o Século XX* (4ª ed.). Vozes.
- ✓ Tripp, D. (2005). Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa*., 31 (3), 443-466. <https://www.scielo.br/j/ep/a/3DkbXnqBQqyq5bV4TCL9NSH/?format=pdf&lang=pt>
- ✓ Xavier, M. & Monteiro, E. (2013). Criação Coreográfica Contemporânea- Percursos no singular. *Convergências- Revista de Investigação e Ensino das Artes*, 6 (11). <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=158>

LISTA DE ANEXOS

(Títulos com Hiperligação)

ANEXO A: [Estruturas Curriculares- CPIDC](#);

ANEXO B: [Plano Curricular- CPIDC](#);

ANEXO C: [Distribuição das Unidades Formativas de Curta Duração: 1º ano- CPIDC](#);

ANEXO D: [Apresentação, Objetivos e Conteúdos de Aprendizagem para a UFCD-
Produção-Instrumentos de Criação](#);

ANEXO E: [Apresentação, Objetivos e Conteúdos de Aprendizagem da Disciplina de OD](#);

ANEXO F: [The Five Choreographic Processes](#);

ANEXO G: [Grelha de Observação Estruturada- Caraterização da Aula](#);

ANEXO H: [Grelha de Observação Estruturada- Avaliação Diagnóstica Individual](#);

ANEXO I: [Autoavaliação das Propostas de Trabalho](#);

ANEXO J: [Apêndice I- Diário de Bordo \(Observação Estruturada\)](#);

ANEXO K: [Apêndice II- Consentimento Livre e Informado \(Estudo\)](#);

ANEXO L: [Apêndice III- Consentimento Livre e Informado \(Vídeo-Áudio\)](#);

ANEXO M: [Estrutura do projeto escrito de PAP](#);

ANEXO N: [Ficha de trabalho \(*Improvisation tools*- relações\)](#);

ANEXO O: [Componentes essenciais de movimento \(Laban\)](#);

ANEXO P: [Exemplo de respostas dadas pelos alunos \(Sistema Stanislavsky\)](#);

ANEXO Q: [Jogo da “Bala chinesa”](#).

ANEXOS

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

ANEXO A: Estruturas Curriculares- CPIDC
(em vigor no 2º e 3º ano, no ano letivo 2020/2021)

DISCIPLINAS		CARGAS HORÁRIAS ANUAIS			
		1º ANO 10º	2º ANO 11º	3º ANO 12º	TOTAL DISCIPLINAS
		Horas	Horas	Horas	
ÁREA SOCIOCULTURAL	PORTUGUÊS	100	100	120	320
	INGLÊS	75	75	70	220
	ÁREA DE INTEGRAÇÃO	72	74	74	220
	TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO	33	33	34	100
	EDUCAÇÃO FÍSICA	50	50	40	140
ÁREA CIENTÍFICA	HISTÓRIA DA CULTURA E DAS ARTES	72	60	68	200
	PSICOLOGIA E SOCIOLOGIA	65	69	66	200
	ESTUDO DO MOVIMENTO	40	40	20	100
ÁREA TÉCNICA	TÉCNICAS DE DANÇA	302	303	355	960
	OFICINA DE DANÇA	50	50	40	140
	VOZ	40	40	-	80
	FORMAÇÃO EM CONTEXTO DE TRABALHO	200	200	200	600
TOTAIS ANUAIS		1099	1094	1080	3280

Fonte: Projeto Educativo- CEPAM, 2017-2021, p.61
(Portaria n.º 230/2007 de 05/03)

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

Anexo B- Plano Curricular do CPIDC
(em vigor apenas no 1º ano, no ano letivo 2020/2021)

COMPONENTE LETIVA (Disciplinas anuais)		CARGA HORÁRIA ANUAL			
		1º ANO	2º ANO	3º ANO	TOTAL
		Horas	Horas	Horas	
Componente de Formação Sociocultural	Português	100	100	120	320
	Inglês	75	75	70	220
	Área de Integração	72	74	74	220
	Tecnologias de Informação e Comunicação /Oferta de Escola	33	33	34	100
	Educação Física	50	50	40	140
Componente de Formação Científica	História da Cultura e das Artes	72	60	68	200
	Psicologia e Sociologia	65	69	66	200
	Estudo do Movimento	40	40	20	100
Componente de Formação Tecnológica	UFCD	375	375	400	1150
	Formação em Contexto de Trabalho	218	224	158	600
Componente de Formação Religiosa*	Educação Moral e Religiosa*	27	27	27	81
TOTAIS ANUAIS		1100 (1127)	1100 (1127)	1050 (1077)	3250 (3331*)

*Oferta Obrigatória com frequência facultativa, conforme portaria nº 235-A/2018 de 23/08.

Fonte: Regulamento Interno- CEPAM, 2020/2021, p.45

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

Anexo C- Distribuição das Unidades Formativas de Curta Duração: 1º ano- CPIDC
(em vigor apenas no 1º ano, no ano letivo 2020/2021)

1ºANO – 375 horas

Nº REFERENCIAL (ANQEP)	CÓDIGO	DENOMINAÇÃO	HORAS	PONTOD DE CRÉDITO	OBS.
1	10272	Introdução à técnica de dança clássica	50	4,50	UFCD pré-definida
2	10273	Técnica de dança clássica coordenação e memória	50	4,50	UFCD pré-definida
3	10274	Técnica de dança clássica dinâmicas	50	4,50	UFCD pré-definida
7	10278	Introdução à técnica de dança moderna	25	2,25	UFCD pré-definida
8	10279	Dança moderna técnica de Cunningham	50	4,50	UFCD pré-definida
9	10280	Introdução à técnica de dança contemporânea consciencialização corporal	25	2,25	UFCD pré-definida
10	10281	Dança contemporânea introdução à técnica release	50	4,50	UFCD pré-definida
17	10288	Produção instrumentos de criação	50	4,50	UFCD pré-definida
19	10290	Voz como instrumento de trabalho	25	2,25	UFCD pré-definida

Fonte: Regulamento Interno- CEPAM, 2020/2021, p.46

**Anexo D- Apresentação, Objectivos e Conteudos de Aprendizagem para a UFCD-Produção-
Instrumentos de Criação** (em vigor apenas no 1º ano, no ano letivo 2020/2021)

Detalhe da UFCD

10288 - Produção - instrumentos de criação

(*) **Em Vigor**

Designação da UFCD:

Produção - instrumentos de criação

Código:

10288

Carga Horária:

50 horas

Pontos de crédito:

4,50

Objetivos

- Identificar os métodos e processos da construção coreográfica.
- Realizar trabalhos coreográficos, através de métodos e processos diversificados, sua reflexão e análise.
- Aplicar em estruturas coreográficas os elementos da coreografia - os materiais do espaço, do tempo, do corpo e do movimento.
- Utilizar o corpo e o movimento enquanto ferramentas de criação e composição.

Recursos Didáticos

Conteúdos

- Métodos e processos da construção coreográfica
 - Elementos da coreografia - corpo, movimento, frase, transições, sequências, secções, estruturas coreográficas e espaciais
 - Princípios da composição coreográfica - unidade; variedade e contraste; clímax; harmonia; repetição; sequência; equilíbrio e transição
 - Ferramentas de Manipulação do Movimento: expansão, diminuição, espelho, reverso, desenvolvimento, transformação, transposição, mudança de nível, inserção, embelezamento, acumulação, textura, repetição e cânone
 - Estrutura espacial: direcções do corpo no espaço, tensão espacial, progressão e projecção
 - Intérprete – o corpo, o espaço, as dinâmicas, as ações e as relações do movimento
- Fase de movimento e o seu desenvolvimento
- Corpo como instrumento/ferramenta de composição

ANEXO E: Apresentação, Objetivos e Conteúdos de Aprendizagem da Disciplina de OD

MÓDULO 5
Produção I
1 – Apresentação
<p>O módulo Produção I trata-se de um módulo com maior abertura ao nível dos conteúdos programáticos. A razão prende-se com uma perspetiva pragmática de ensino/ aprendizagem. Por outras palavras, o aluno deve assumir o papel de criador e intérprete do seu próprio projeto, no âmbito da Prova Final de Aptidão Profissional. O trabalho deve desenvolver-se seguindo as orientações do professor da disciplina, ao mesmo tempo que os coloca no território da profissão.</p> <p>O trabalho a desenvolver nesta unidade modular permite que o aluno se confronte diretamente com os complexos mecanismos de construção de um projeto coreográfico.</p>
2 - Objetivos de Aprendizagem
<ul style="list-style-type: none">▪ Aplicar sistemas e técnicas corporais de comunicação em dança;▪ Caracterizar perspetivas contemporâneas de criação e apreciação em dança;▪ Planificar e avaliar atividades e projetos no âmbito da interpretação e de criação;▪ Revelar capacidades performativas e práticas de espetáculo.
3 - Conteúdos Programáticos
<p>Neste módulo pretende-se criar um espaço de apoio à Prova de Aptidão Profissional, onde o aluno contate com diversas formas de abordagem e práticas da performance desde uma fase inicial, isto é, entendendo o processo na sua completude. O âmbito dos conteúdos deste módulo é variável e flexível porque está estritamente dependente de uma proposta concreta do aluno criador. Contudo, esta flexibilidade deve ter como matriz orientadora a passagem por abordagens diferenciadas desde as mais improvisativas até às lógicas de construção mais compositiva. Assim, o plano regulador deve ser realizado a partir de uma visão global do curso e não da disciplina.</p>
MÓDULO 6
Produção II
1 – Apresentação
<p>Na continuidade da unidade modular anterior, este módulo mantém a sua flexibilidade ao nível dos conteúdos programáticos.</p>

A efetiva construção de um objeto para apresentação pública, fruto do trabalho conjunto entre alunos- criadores e orientadores, constitui o marco de diferenciação para com o módulo anterior, no sentido de o complementar e completar.

2 - Objetivos de Aprendizagem

- Aplicar sistemas e técnicas corporais de comunicação em dança;
- Caracterizar perspetivas contemporâneas de criação e apreciação em dança;
- Planificar e avaliar atividades e projetos no âmbito da interpretação e de criação;
- Revelar capacidades performativas e práticas de espetáculo.

3 - Conteúdos Programáticos

Tal como no módulo anterior, o âmbito dos conteúdos é variável e flexível porque está estritamente dependente de uma proposta concreta que o aluno-criador apresenta, o trabalho a realizar neste módulo deverá ser planificado em função do trabalho desenvolvido em “Produção I”.

Fonte: Programa de estudo- CPIDC, pp. 8-17

A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

ANEXO F: *The Five Choreographic Processes*

Didactic - Democratic Spectrum				
Process 1	Process 2	Process 3	Process 4	Process 5
Tutor Role				
Choreographer as Expert	Choreographer as Author	Choreographer as Pilot	Choreographer as Facilitator	Choreographer as Collaborator
Dancer Role				
Dancer as Instrument	Dancer as Interpreter	Dancer as Contributor	Dancer as Creator	Dancer as Co-owner
Choreographer Skills				
Control of concept, style, content, structure and interpretation. Generation of all material.	Control of concept, style, content, structure and interpretation in relation to capabilities/qualities of dancers.	Initiation concept, able to direct, set and develop tasks through improvisation or imagery, shape the material that ensues.	Provide leadership, negotiate process, intention, concept. Contribute methods to provide stimulus, facilitate process from content generation to macro-structure.	Share with others research, negotiation and decision-making about concept, intention and style, develop/share/adapt dance content and structures of the work.
Dancer Skills				
Convergent: Imitation, replication.	Convergent: Imitation, replication, interpretation	Divergent: Replication, content development, content creation. (improvisation and responding to tasks)	Divergent: content creation and development (improvisation and responding to tasks)	Divergent: content creation and development (improvisation, setting and responding to tasks), shared decision-making on aspects of intention and structure.
Social Interaction				
Passive but receptive, can be impersonal.	Separate activities, but receptive, with personal performance qualities stressed.	Active participation from both parties, interpersonal relationship.	Generally interactive.	Interactive across group.
Teaching Methods				
Authoritarian	Directorial	Leading, guiding	Nurturing, mentoring	Shared authorship.
Learning Approaches				
Conform, receive and process instruction.	Receive and process instruction and utilize own experience as performer.	Respond to tasks, contribute to guided discovery, replicate material from others.	Respond to tasks, problem-solve, contribute to guided discovery, actively participate.	Experiential. Contribute fully to concept, dance content, form, style, process, discovery.

Fonte: Butterworth, 2004, p.55

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

ANEXO G: Grelha de Observação Estruturada- Caracterização da Aula

Data:					
Observador:			Aula nº:		
Professor titular:			Disciplina:		
Turma:			Hora:		
DIMENSÃO: ENSINO-APRENDIZAGEM	1	2	3	4	5
Inerente à disciplina, a aula é apresentada com rigor metodológico e pedagógico?					
Desenvolvem-se estratégias pedagógicas diferenciadas tendo em conta a individualidade dos alunos?					
As tarefas ou atividades propostas manifestam promover uma aprendizagem significativa?					
Os recursos disponíveis (materiais, sala de aula) são explorados e utilizados de acordo com os objetivos e conteúdos dos exercícios e atividades?					
Utiliza o apoio musical de forma diversificada e de acordo com o ambiente e temáticas em desenvolvimento?					
Os temas/tarefas/atividades são expostos de forma clara e motivadora?					
Os temas são apresentados de acordo à faixa etária ou conhecimento dos alunos?					
Para a demonstração de determinados conteúdos de movimento, são apresentados exemplos?					
Os exercícios e temáticas apresentados em aula vão ao encontro do estímulo da criatividade/imaginação dos alunos?					
A aula apresenta momentos de análise/reflexão?					
A aula apresenta momentos que promovam a composição coreográfica por parte dos alunos?					
A aula apresenta momentos de improvisação?					
O docente proporciona um <i>feedback</i> construtivo?					
O professor promove a autonomia e individualidade do aluno?					

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

A aula promove uma utilização do corpo, na sua componente de utilização do espaço, manipulação do tempo e da qualidade de movimento?					
A aula apresenta momentos de contato em dueto, solo, trio ou grupo?					
Observações:					
1) – Nunca 2) - Raramente 3) - Por vezes 4) - Muito 5) – Sempre					

Fonte: Marques, *Observação Estruturada- Metodologias e Pedagogias da Dança Criativa I (ESD)*, MED 2015-16.

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

ANEXO H: Grelha de Observação Estruturada- Avaliação Diagnóstica Individual

Data:					
Observador:			Aula nº:		
Formando/a:			Nº aluno:		
Turma:			Hora:		
QUESTÕES (Relacionam-se com os objetivos e conteúdos programáticos para a disciplina de composição coreográfica)	1	2	3	4	5
Utiliza de forma eficiente os estímulos inerentes (textos, imagens, músicas, objetos) ao processo de Composição coreográfica?					
Utiliza o Corpo de forma naturalizada, livre, espontânea no que diz respeito aos gestos, expressões, emoções, posturas?					
Organiza as suas criações de forma lógica, com princípio, meio e fim?					
Manipula o espaço próprio e envolvente, utilizando as variáveis espaciais (níveis, planos, direções) de forma enquadrada com a temática?					
Utiliza as qualidades de movimento inerentes à dança? <i>Pendular, Suspensa, Percussiva, Vibratória, Colapso, Descontínua, Balística, Contract-release, Fall-recovery</i> (Batalha,2004, p.172).					
Utiliza as várias fases da composição coreográfica? Seleção do tema, experimentação, criação, implementação/apresentação, reflexão.					
Apresenta de forma criativa e inovadora soluções para as propostas de trabalho?					
Demonstra atitudes de participação, interesse, relação interpessoal e responsabilidade?					
Utiliza diferentes formas de expressão do movimento (Reto e redondo)?					
Observações:					
1) – Nunca	3) - Por vezes		5) – Sempre		
2) – Raramente	4) - Muito				

Fonte: Batalha, 2004, p. 172

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

ANEXO I: Autoavaliação das Propostas de Trabalho
(A preencher pelos alunos no fim das propostas de trabalho)

Data:
Hora:
Identificação do aluno:
Turma:
Tema:
De 1 a 5 qual o seu grau de satisfação com a implementação e resultado conseguido?
Quais os aspetos/momentos nos quais encontrou mais dificuldades?
Quais os aspetos/momentos nos quais encontrou mais satisfação?
Que ideias ou partes da aula gostaria de usar / implementar futuramente?
Que mudanças /melhorias gostaria de ter efetuado se pudesse voltar atrás?
Considera ter sido uma atividade interessante? Porquê?
Obrigado pela participação nesta atividade
Leandro Rodrigues

Fonte: Marques, *Observação Estruturada- Metodologias e Pedagogias da Dança Criativa I (ESD)*, MED 2015-16.

ANEXO J: Apêndice I- Diário de Bordo (Observação Estruturada)

Observação do 3º do CPIDC
Data: 6/10/20
Duração: 2h
Disciplina: Oficina de Dança
Objetivos:
<ul style="list-style-type: none">• Pôr em prática os conhecimentos adquiridos durante os 3 anos de Curso;• Criação coreográfica de autoria• Construção de frases de movimento isoladas, usando processos de fragmentação.
Tarefas dos formandos:
<ul style="list-style-type: none">• Pesquisa de tema• Criação de história e conceitos• Enquadramento do tema• Seleção musical• Concretização de Figurinos, Cenografia e luminotecnia• Recurso a diário de bordo• Realização de projeto escrito• Apresentação da criação coreográfica• Avaliação
Processos e etapas da criação coreográfica:
<ul style="list-style-type: none">• Pesquisar, investigar, planificar, criação de frases de movimento, ensaiar, rever.
Processos de trabalho em grupo/colaboração:
1 - Contextualização histórica das personagens e do tema-----Todos os formandos participam com sugestões utilizando processos de colaboração 2 - Planificação das microestruturas coreográficas 3 - Tempo dedicado ao projeto escrito----- Importância do registo no diário de bordo
Dificuldades observadas:
<ul style="list-style-type: none">• Contar à história através dos movimentos (importância da relação- história dramaturgia e movimento)• Distribuição de tarefas

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

<ul style="list-style-type: none">• Dificuldades com a seleção musical que se enquadre na especificidade de determinada estrutura coreográfica e que crie o ambiente adequado a cada microestrutura----- música + coreografia = ambiente
Facilidades observadas:
<ul style="list-style-type: none">• Comunicação e Sintonia de ideias• Boa resposta criativa
Análise das primeiras frases do movimento:
GRUPO A- TRIO
<ul style="list-style-type: none">• Não recorrem ainda à composição e a seleção de movimento é feita consoante o vocabulário adquirido na disciplina de técnica de Dança moderna e repertório----- falta sensibilidade para a criação de movimento----- falta de identidade coreográfica e ausência de singularidade de movimento
GRUPO B- SOLO
<ul style="list-style-type: none">• Facilidades na criação de movimento• Falta maior definição do movimento• movimentos singulares e intimistas• Boa atualização da música (recorre muito à pulsação)• Seleção musical comercial----- importância da seleção musical
GRUPO C- TRIO
<ul style="list-style-type: none">• Apresentação de estudos coreográficos com feedback orientador-----falta a apresentação das personagens

Observação do 1º do CPIDC
Data: 12/10/20
Duração: 2h
Disciplina: Unidades de Curta Duração (UFCDS)
<ul style="list-style-type: none">• Formandos focados no espelho---- dependência do espelho• Constante recorrência a movimentos conhecidos• Mínimas capacidades de improvisação• Não tem tempo suficiente dedicado à exploração e descobrimento-importância de um processo de aprendizagem em “<i>Build up</i>” (Imperial Society of Dance)

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

- Fluição do movimento: sem noções de onde acaba ou inicia o movimento, as ligações e passagens entre os movimentos
- Dificuldades em aplicar tarefas

Observação do 3º ano do CPIDC

Data: 13/10/20

Duração: 2h

Disciplina: Oficina de Dança

Processos coreográficos e dramaturgia:

- Iniciar a criação coreográfica pelo início ou pelo final?- diferentes abordagens.
- Recorrem à utilização de objetos-enriquecimento coreográfico- competências de manipulação.
- Utilização dos momentos- início, meio e fim na Macro e microestrutura coreográfica.

Observação do 1º ano do CPIDC

Data: 19/10/20

Duração: 2h

Disciplina: Unidades de curta duração- (UFCDS)

Processos de exploração e descoberta:

- Recorrência a movimentos com corpo todo, sem utilização de direções diversificadas.
- Foco na forma e não na qualidade do movimento-o que é qualidade de movimento na dança contemporânea?
- Recorrem a uma dinâmica fluida e ligada, negligenciando as dinâmicas rápidas e lentas.
- Observação e análise do trabalho do outro e do seu, de forma a ampliar os horizontes sobre a individualidade e particularidades de movimento de cada um- demonstram curiosidade, mas com capacidades de observação/análise muito escassas.
- Recorrência ao chão na improvisação-necessidade de ter um apoio para se mover.
- Imaturidade no domínio do próprio corpo nas partes e no todo.

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

• Falta tirar proveito do espaço, das dinâmicas e das relações- “Eu sou aquilo que experienciei”.

Dados Gerais, tópicos do trabalho de investigação:

10º ano- Refletir sobre o processo/ caminho para aquisição do corpo versátil - Intérprete/Criador.

12º ano- Concretização/ materialização do corpo versátil-intérprete/criador.

Conteúdos a ser trabalhados na prática de lecionação (1º ano do CPIDC):

O corpo, o espaço, energia/dinâmica e musicalidade, relações (escuta, sintonia/unísono, emoções), técnicas de improvisação, estudos coreográficos, dramaturgia/emoções e ferramentas da composição coreográfica.

Conteúdos a ser trabalhados na prática de lecionação (3º ano do CPIDC):

A função como docente consiste em orientar as criações coreográficas de autoria dos alunos.

Processos e etapas de concretização de criação coreográfica:

Pesquisa de ideias, Contextualização de um tema, criação de macro e microestruturas coreográficas, seleção musical, criação de frases de movimento (processos de fragmentação). Criar- rever -ensaiar e continuar.

ANEXO K: Apêndice II- Consentimento Livre e Informado (Estudo)

Investigação no âmbito do Mestrado em Ensino de Dança da Escola Superior de Dança de Lisboa- Instituto Politécnico.

O atual trabalho de investigação, realizado por Leandro Rodrigues, no âmbito do Mestrado em Ensino de Dança, intitula-se - **“A Composição Coreográfica como Prática Criativa, na Aquisição do Corpo Versátil-Intérprete/Criador. No Nível Secundário, do Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira”**- e consiste na prática pedagógica e observação dos formandos do 10º ano e 12º ano, do Curso Profissional de Dança- Conservatório Escola das Artes da Madeira, inserida no contexto das disciplinas de Oficina de Dança e na UFCD- Produção- Instrumentos de Criação, durante o ano letivo 2020/2021.

Este estudo tem como principais objetivos:

- 1 - Desenvolver estratégias, metodologias e pedagogias eficazes no processo de simbiose artística entre o intérprete e o criador, e entre a interpretação e a criação, utilizando o contributo das disciplinas de Oficina de Dança e a UFCD de Produção- Instrumentos de Criação, como práticas criativas privilegiadas, para o ensino e aprendizagem da Improvisação e da Composição Coreográfica.
- 2 - Aferir sobre a progressão e singularidade do Corpo na dança, no que diz respeito à uma resposta criativa profícua, e no desenvolvimento dos campos cognitivo, cinestésicos e emocionais, para uma otimização do desempenho profissional, como intérpretes e criadores.

É por isso fundamental a sua participação neste estudo.

O resultado desta investigação, orientado pelo Doutor João Fernandes, prevê-se ser a sua conclusão no ano 2021. Os resultados obtidos serão apresentados a todos os intervenientes que participem neste estudo.

Este estudo não lhe trará nenhum risco ou custo. As informações recolhidas, estão apenas destinadas à recolha de dados para a elaboração e publicação da Tese de Mestrado. Para além disso garante-se, caso assim o pretenda, o anonimato e confidencialidade dos dados recolhidos dos alunos.

A sua participação neste estudo é voluntária e as suas informações serão apenas usadas para o fim específico do estudo.

Depois de ler as informações referidas:

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

Declaro ser **maior de 18 anos**. Declaro ser **menor de 18 anos**. (Riscar o que não interessa)

Eu, _____, Encarregado de Educação do(a) aluno(a) _____

_____, declaro que aceito participar **com anonimato / sem anonimato** nesta investigação. (riscar o que não interessa)

Local e data: _____

Assinatura: _____

Agradeço a sua participação, pois a mesma é fundamental para este estudo.

Com os melhores cumprimentos,

Leandro Rodrigues

ANEXO L: Apêndice III- Consentimento Livre e Informado (Vídeo-Áudio)

Assunto:
Pedido de autorização para a gravação de vídeo das aulas responsáveis pelo fenómeno da Composição Coreográfica, nomeadamente nas disciplinas de Oficina de Dança (3º ano do CPIDC) e na UFCD designada de Produção- Instrumentos de Criação (1º ano do CPIDC).
Exmo. Encarregado de Educação,
Eu, José Leandro Azevedo Rodrigues, aluno do 2º Ano do Curso de Mestrado em Ensino de Dança, da Escola Superior de Dança- Instituto Politécnico de Lisboa, com a orientação do Doutor João Fernandes; irei desenvolver um projeto educativo, no Conservatório- Escola das Artes da Madeira, nomeadamente no Curso Profissional de Dança, no ano letivo 2020/21. Este projeto de prática pedagógica intitula-se: “A Composição Coreográfica como Prática Criativa, na Aquisição do Corpo Versátil-Intérprete/Criador. No Nível Secundário, do Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira” .
Este estudo tem como principais objetivos:
1 - Desenvolver estratégias, metodologias e pedagogias eficazes no processo de simbiose artística entre o intérprete e o criador, e entre a interpretação e a criação, utilizando o contributo das disciplinas de Oficina de Dança e a UFCD de Produção- Instrumentos de Criação, como práticas criativas privilegiadas, para o ensino e aprendizagem da Improvisação e da Composição Coreográfica. 2 - Aferir sobre a progressão e singularidade do Corpo na dança, no que diz respeito à uma resposta criativa profícua, e no desenvolvimento dos campos cognitivo, cinestésicos e emocionais, para uma otimização do desempenho profissional, como intérpretes e criadores. Tendo em conta que se trata de um trabalho de investigação, existem determinados passos que terão de ser seguidos, desta forma e para a colheita de dados do estudo, será necessário fazer a gravação em vídeo das aulas, para posterior tratamento de dados. Com vista a assegurar todos os direitos, e uma vez que este processo implica a invasão na intimidade dos alunos que integram o estudo, especialmente no momento de colheita de dados, venho por este meio pedir autorização para a gravação de vídeo das aulas, comprometendo-me a fazer a destruição deste material em suporte digital após término deste estudo.

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

Desde já agradeço a vossa compreensão e disponibilidade.

Atentamente,

Professor Estagiário: Leandro Rodrigues

Consentimento:

Declaro ser **maior de 18 anos**. Declaro ser **menor de 18 anos**. (Riscar o que não interessa)

Eu, _____, Encarregado de Educação do(a) aluno(a) _____

_____, declaro que aceito participar **com anonimato / sem anonimato** nesta investigação. (riscar o que não interessa)

Local e data: _____

Assinatura: _____

ANEXO M: Estrutura do projeto escrito de PAP

- CAPA
- AGRADECIMENTOS
- INDICE
- INTRODUÇÃO
- TEMA E JUSTIFICAÇÃO DO TÍTULO
- CONTEXTUALIZAÇÃO
- OBJETIVOS DA PAP (CRIAÇÃO COREOGRÁFICA)
 - *GERAIS
 - *TÉCNICOS E ARTÍSTICOS
 - *TEORICOS
- ESTILO E TÉCNICA
- PROCESSO COREOGRÁFICO
 - *MACRO-ESTRUTURA
 - *MICRO-ESTRUTURA
- PLANIFICAÇÃO TÉCNICA
- CONCLUSÃO
- BIBLIOGRAFIA
- ANEXOS:**
- PROGRAMA
- CARTAZ, BILHETE DO ESPETÁCULO
- DESENHO DE LUZ
- CENOGRAFIA
- FIGURINOS
- RECURSOS HUMANOS E MATERIAIS
- PLANIFICAÇÃO DOS ENSAIOS
- PLANTA DO LOCAL DA PAP
- ORÇAMENTO
- SINOPSE CURRICULAR

Fonte: CPIDC, 2021

ANEXO N: Ficha de trabalho (*Improvisation tools*- relações)

UFCD: Produção- Instrumentos de Criação
1º Ano do CPIDC
<i>IMPROVISATION TOOLS- RELAÇÕES</i>
Palavras-chave: <i>Sweep, opposition, contemporary and classic lines, movimentos redondos e retos, spiral, articulações, extremidades do corpo...</i>
CONTEÚDOS:
<ul style="list-style-type: none">• Corpo: todo• Ações: locomover• Planos de movimento: médio e baixo• Espaço: progressão espacial (linha/circulo/diagonal...)• Relações: Encontro/Olhares/Tensão/Repulsa/Desencontros/Juntos/Distancia/Atracção/Atenção
METODOLOGIA:
<ol style="list-style-type: none">1 - Formar grupos (2)2 - Selecionar o movimento a partir das ferramentas da improvisação3 - Criar uma estrutura fragmentada4 - Criar a relação de unísono utilizando as palavras-chave5 - Empregar os conteúdos do movimento na materialização das ideias6 - Explorar, selecionar, ensaiar7 - Melhorar, aprofundar, ligar8 - Apresentar e refletir

**A IMPORTÂNCIA DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA PROCURA DA SINGULARIDADE E DA
VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE**

No Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea- Conservatório Escola das Artes da Madeira

ANEXO O: Componentes essências de movimento (Laban)

COMPONENTES DA DANÇA	MOVIMENTO	CORPO	ZONAS	mãos, braços, pernas, cabeça, tronco, pés
			ARTICULAÇÕES	cotovelos, joelhos, ancas, ombros, pescoço, pulso
			SUPERFÍCIES	palma das mãos, costas, peito...
			DIVISÃO CORPORAL	direita/esquerda cima/meio/baixo trás/frente
		ESPAÇO	DIRECÇÕES no ESPAÇO	PLANOS - porta/mesa/roda
				ESCALADIMENSIONAL
				ESCALA DIAGONAL
				OCTAEDRO
		DINÂMICAS (Effort)	MATERIALIZAÇÃO das FORMAS ESPACIAIS	Desenho Espacial
				Progressão Espacial
Tensão Espacial				
Projecção Espacial				
ACÇÕES	12 ACÇÕES do CORPO	contrair/esticar/torcer		
		transferência de peso/locomover/saltar		
		inclinar/desequilibrar/virar		
		qualquer movimento/gesticular/ausência movimento		
		MOVIMENTO e QUIETUDE		
		SIMETRIA/ASSIMETRIA		
PARTES do CORPO				
CONTACT IMPROV				
RELAÇÕES	com PARTES do CORPO entre um SUJEITO e OUTRO	entre um SUJEITO e um OBJECTO		

Fonte: ESD, 2009, p.2

ANEXO Q: Jogo da “Bala chinesa”

ESTRATÉGIAS:
Jogo de códigos físicos e verbais que tem como objetivo lançar uma “energia” de maneiras diferentes de acordo com o código, mantendo um estado de atenção mental e um corpo preparado para reagir ao comando.
Os códigos mais trabalhados são:
1 - Yah – Liberação do fluxo 2 - Rondon – Muda a direção 3 - Flash – Pula uma pessoa 4 - Elevador – Muda o nível dos jogadores (nível baixo) 5 - La tiro – Libera o fluxo para o ar / La tomo – O jogador que tiver mais energia pega o mesmo fluxo e continua o jogo a partir dessa parte da roda 6 - Terramoto – Todos trocam de lugar
OBJETIVOS:
- Proporcionar a interação e a integração dos elementos do grupo: “quebra-gelo”. - Subir o nível de energia e de concentração do grupo. - Reagir com rapidez ao estímulo/reação.