



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Dança

**O *Pas de Trois* do 3º acto do bailado *La Bayadère* como estímulo da
componente artística na aula de técnica de dança clássica - 5º ano,
Escola de Dança Ana Mangericão**

Vanessa da Silva Amaral

Orientação:

Professora Doutora Vanda Maria dos Santos Nascimento

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

Setembro 2020



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Dança

**O *Pas de Trois* do 3º acto do bailado *La Bayadère* como estímulo da
componente artística na aula de técnica de dança clássica - 5º ano,
Escola de Dança Ana Mangericão**

Vanessa da Silva Amaral

Orientação:

Professora Doutora Vanda Maria dos Santos Nascimento

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

Setembro 2020

Agradecimentos

Este relatório foi realizado através de um trabalho intenso, o qual mereceu a intervenção de várias pessoas que influenciaram todo este percurso.

A todos os meus professores do Curso de Mestrado em Ensino de Dança que muito contribuíram para a minha aprendizagem e evolução.

À professora Vera Amorim pela sua paixão pela dança e pelos seus entusiastas ensinamentos.

À minha orientadora, a professora Vanda Nascimento, muito obrigada pelas sábias palavras, pelo apoio e pela presença contínua. Obrigada pelo seu encorajamento nos momentos mais difíceis e pelas orientações sempre pertinentes.

À professora Ana Mangericão, por acreditar em mim, pela confiança demonstrada, pelas partilhas e pela sua orientação sempre presente e disponível.

À professora Susana Rodrigues pela disponibilidade, confiança e apoio durante o estágio.

À Escola de Dança Ana Mangericão pela disponibilidade e apoio. Um sentimento de gratidão e admiração por todo o trabalho que a EDAM realiza e pela forma excepcional com que trabalha com os seus estagiários.

Às alunas do 5º ano EAE, pela dedicação e empenho durante o percurso de estágio, mostrando disponibilidade e aceitando sempre novos desafios artísticos.

A todos os meus colegas de curso que de alguma forma contribuíram para a minha evolução. E às minhas colegas mais próximas, Margarida Carlos, com quem muito aprendi a trabalhar mais eficazmente nas tecnologias, obrigada pela presença constante; à Filipa Pedro, pela sua energia contagiante e criatividade sem fim; e à minha Ana Cláudia que quis o destino que nos cruzássemos e criássemos uma amizade tão genuína.

Aos meus pais, por sempre terem acreditado e acompanhado todo o meu percurso artístico.

Ao Francisco, pelo apoio incondicional, pelas partilhas artísticas e pela paciência. Obrigada por estares sempre presente e seres parte da minha vida.

À minha maior inspiração, a minha filha Sofia, que tanto me ensina e desafia a ser um melhor ser humano.

Sinto-me Grata...

Resumo

O presente relatório de estágio, elaborado no âmbito do curso de Mestrado em Ensino de Dança (8ª edição), da Escola Superior de Dança, do Instituto Politécnico de Lisboa pretende expor a necessidade da valorização e promoção da expressividade do movimento, durante uma aula de técnica de dança clássica, salientando esta competência essencial na formação de bailarinos.

Para a concretização desta temática, propusemos uma intervenção pedagógica que fomentasse a expressividade do movimento através do *Pas de Trois* do 3º acto do bailado *La Bayadère*, enquanto promotor das qualidades artísticas a serem incorporadas pelos alunos no âmbito das disciplinas de Técnica de Dança Clássica e Repertório Clássico, do 5º ano do ensino artístico especializado da Escola de Dança Ana Mangericão, no ano letivo de 2019/2020.

O objetivo primordial deste estágio foi o favorecimento e desenvolvimento da componente artística nas aulas de técnica de dança clássica, assim como reforçar a importância que a aprendizagem do repertório clássico desempenha no desenvolvimento das qualidades estéticas e artísticas durante a formação dos alunos e futuros bailarinos. A metodologia utilizada para a realização do estágio incidiu nos pressupostos da investigação-ação, baseando-se nos instrumentos de recolha de dados característicos desta metodologia e que nos permitiram alicerçar-nos no estudo proposto. Os diários de bordo, as grelhas de observação e o registo de imagem em vídeo foram os apoios necessários para a estruturação e elaboração do relatório deste estágio assim como a apresentação dos seus respectivos resultados.

Com este estudo, pretendemos que a introdução de um excerto de uma peça de repertório fosse o motor de inspiração às competências artísticas, valorizando assim também a técnica, pois, para além das repetições e mecanizações exigidas pela componente técnica, a expressividade do movimento deverá igualmente estar presente desde o início da formação de um bailarino. Conclui-se com a análise reflexiva, que a introdução de peças de repertório é uma mais-valia para o desenvolvimento expressivo dos alunos em formação.

Palavras-chave: Técnica de dança clássica; expressividade; interpretação; *pas de trois*

Abstract

The current proposal for the internship project, elaborated in the scope of the Master's degree in Dance Teaching, of the Escola Superior de Dança, at the Instituto Politécnico de Lisboa, intends to demonstrate the need for a deeper valorization and promotion of the expressiveness of movement, during a classical dance technique class, reinforcing this essential competence in the training of dancers.

For this to be successfully implemented, we have proposed a pedagogical intervention to foster the expressiveness of movement, through *La Bayadère's* 3rd act *Pas de Trois*, to serve as a promoter of the artistic qualities for students to incorporate within the disciplines of Classical Dance Technique and Classical Repertoire, at the 5th grade of the specialized artistic teaching of the Escola de Dança Ana Mangericão, in the school year of 2019/2020.

The core objective for this proposal is the strengthening and development of the artistic component of classical dance technique classes, as well as to reinforce the importance that classical repertoire plays in the development of aesthetic and artistic qualities during the upbringing of our students and future dancers. The approach applied during the internship has focused on the outcome of the action-research process, based on the characteristic data collection instruments of this methodology, which allowed us to structure ourselves for the proposed study. Daily notes, observation grids and video image recording have been the chosen supports for the structuring and elaboration of this internship's report as well as the presentation of its respective results.

With this study, we intend that the introduction of a repertoire's excerpt may have served as inspiration for more competent artistic skills, strengthening the technique component even further, as, along with the repetitions and mechanizations that this technique requires, the expressiveness of movement must be equally present from the beginning of a dancer's training.

It was concluded, after this reflective analysis, that inclusion of repertoire pieces is an added benefit to the expressiveness development for students during that training.

Key-words: Classical dance technique; expressiveness; interpretation; *pas de trois*

Índice Geral

Agradecimentos	2
Resumo	3
Abstract.....	4
Índice Geral	5
Índice de Figuras	7
Índice de Quadros	7
Introdução	8
Capítulo I	11
Enquadramento geral	11
1. Motivação pessoal	11
2. Pertinência do estudo.....	11
3. Motivação para a escolha do público-alvo	12
4. Caracterização da Instituição	13
4.1. Recursos físicos	14
4.2. Recursos humanos	15
4.3. Caracterização da população.....	15
5. Objetivos do estágio	16
5.1. Objetivos gerais	17
5.2. Objetivos específicos	17
Capítulo II	18
Enquadramento teórico	18
1. Dança Clássica: Contexto de emergência de <i>La Bayadère</i>	18
2. A aula de TDC e a intervenção pedagógica	20
3. A Expressividade do movimento.....	24
3.1. Competências interpretativas	28
4. Repertório clássico - <i>La Bayadère</i>	30
Capítulo III	33
Metodologia de investigação	33
1. Investigação-ação	33
2. Instrumentos de recolha de dados.....	34

2.1. Grelhas de observação estruturada	34
2.2. Diário de bordo	35
2.3. Registo de imagem em vídeo	36
3. Caracterização do público-alvo/amostra	37
4. Plano de ação	38
5. Procedimentos	39
Capítulo IV	43
Estágio- Apresentação e análise de dados	43
1. Desenvolvimento do Estágio	43
1.1. 1º Período Letivo	43
1.1.1. Observação estruturada	43
1.1.2. Participação acompanhada	49
1.1.3. Lecionação Autónoma	52
1.1.4. Reflexão sobre funcionamento do 1º período letivo	55
1.2. 2º Período Letivo	56
1.2.1. Lecionação autónoma	56
1.2.2. Reflexão sobre o funcionamento do 2º período letivo	71
1.3. 3º Período Letivo - Medidas de contingência provocadas pela pandemia COVID19, período de confinamento	72
1.3.1. Lecionação autónoma	73
1.3.2. Resultados finais	77
Capítulo V	79
Reflexões finais e Recomendações	79
Referências	82
Apêndices	I
Apêndice A – Consentimento informado, livre e esclarecido	II
Apêndice B- Grelha de observação I, componente técnica	IV
Apêndice C- Grelha de observação II, componente artística	V
Apêndice D- Aula de TDC fixa	VI
Apêndice E- Registo de imagem em vídeo 1º período	XXVII
Apêndice F – Registo de imagem em vídeo 2º período	XXVIII
Apêndice G - Diário de bordo nº 18	XXIX
Apêndice H – Grelha de observação II	XXXII

Apêndice I – Diário de bordo nº 26.....	XXXIII
Apêndice J - Registo de imagem em vídeo 3º período.....	XL
Anexos	XLI
Anexo A – Conteúdos programáticos TDC, 5º ano EAE.....	XLII

Índice de Figuras

Figura 1- Instalações da Escola de Dança Ana Mangericão.....	14
Figura 2- Estúdio polivalente.....	14
Figura 3- Estúdios piso 1.....	15

Índice de Quadros

Quadro 1- Instrumentos de recolha de dados.....	36
Quadro 2- Horário de TDC do 5º ano.....	39
Quadro 3- Sistematização dos procedimentos.....	41
Quadro 4- Síntese das grelhas de observação, I e II.....	44
Quadro 5- Planificação da aula de participação acompanhada.....	50
Quadro 6- Sistematização dos exercícios da aula de TDC com conexão ao <i>pas de trois</i>	62
Quadro 7- Análise das competências interpretativas do <i>pas de trois</i>	69
Quadro 8- Planificação das aulas virtuais do 3º período letivo.....	73
Quadro 9- Síntese dos dados recolhidos na grelha de observação II.....	77

Introdução

O presente relatório de estágio elaborado no âmbito do curso de Mestrado em Ensino de Dança (8ª edição), ministrado pela Escola Superior de Dança, do Instituto Politécnico de Lisboa, visa apresentar a nossa intervenção pedagógica que decorreu na Escola de Dança Ana Mangericão (EDAM), durante o ano letivo de 2019/2020, com as alunas do 5º ano do Ensino Artístico Especializado.

Com intuito de um aperfeiçoamento das qualidades expressivas e interpretativas do movimento, recorreremos ao *Pas de Trois* do 3º acto do bailado *La Bayadère* (Reino das Sombras), enquanto potenciador da consciencialização artística, no âmbito das disciplinas de Técnica de Dança Clássica (TDC) e Repertório Clássico (RP). Escolhemos este trecho porque este bailado, para além dos elementos técnicos apelativos, que fazem parte do plano curricular também requer um forte cariz interpretativo e uma acuidade musical, elementos indispensáveis para o desenvolvimento da nossa temática. Como refere Lourenço (2014), “O bailado é, de facto, uma arte que vive dos corpos que lhe dão corpo; da humanidade dos seres que materializam esta arte, que a transformam em experiência real, imediata, emotiva, inesquecível” (p. 29).

Sendo assim, pretendemos que o estudo proposto viabilizasse a ligação intrínseca entre a componente artística e técnica durante o processo de formação dos alunos de dança.

A motivação que impulsionou a temática do proposto estudo sobre a componente artística, advém da observação sistemática sobre a necessidade de desenvolver, a par com os *skills* técnicos, a qualidade expressiva dos alunos de dança em contexto de aula. A escolha desta peça de repertório e da temática, deve-se à nossa formação como bailarina na Escola de Dança do Conservatório Nacional. A experiência profissional obtida enquanto bailarina durante 18 anos ao serviço de várias companhias de dança clássica e contemporânea foi outro fator determinante para impulsionar este estudo.

É recorrente visualizar em contexto de aula uma certa discrepância entre a execução técnica e artística, por isso, pretendemos com este estudo a unificação destas duas componentes, e em concordância com Lourenço (2014) “Mostrar os extremos que o corpo

consegue atingir é, queiramos ou não, parte integrante da estética do ballet no século XXI” (p. 19).

A componente técnica é estruturante e de extrema importância, estando para além das exigentes repetições e mecanizações do movimento, por isso, a componente artística servirá de motor de inspiração para a sincronia destas duas componentes que entendemos serem essenciais no período de formação.

A relevância que o corpo tem na expressão e integração do movimento é segundo Fazenda (2007), “(...) a incorporação de uma técnica, de um estilo de movimento ou de uma personagem. A incorporação envolve a pessoa como um todo, incluindo as dimensões sensoriais activadas no processo” (p. 62).

Existe a necessidade de valorizar e promover a expressividade durante uma aula de técnica de dança, aliada à componente técnica. Esta realidade artística deverá estar presente desde o início da formação de um bailarino, inculcando desde cedo a importância da interpretação do movimento através das suas experiências e emoções, permitindo assim a comunicação entre o bailarino e o público.

As well as the technical necessities of the physical skills of dance training, a dancer in performance needs other important skills. A dancer must be able to communicate and express the overall intention of the dance. In order to do this, certain skills of interpretation and expression are a necessity. (Ashley, 2012, p.70)

Este relatório encontra-se dividido em cinco capítulos e respetivos subcapítulos. No **capítulo I** designado como enquadramento geral, iniciamos a explicitação da motivação, da pertinência do estudo e da escolha do público-alvo, posteriormente caracterizamos a instituição de acolhimento, nomeadamente recursos físicos e humanos, estrutura e oferta formativa. São igualmente indicados os objetivos gerais e específicos que foram projetados para o desenvolvimento do estágio. O **capítulo II** que diz respeito ao enquadramento teórico, procedemos à fundamentação teórica que se entendeu como adequado à sustentação da temática e dos objetivos propostos. Desenvolvemos os conceitos que alicerçaram o nosso estudo, a expressividade do movimento, as competências interpretativas e uma breve contextualização do bailado *La Bayadère*. Entendemos ser pertinente, fazer também uma abordagem à ação pedagógica na aula de TDC. O **capítulo III** é dedicado à metodologia de investigação, é

analisada a metodologia de investigação-ação e também a descrição e fundamentação da escolha dos instrumentos de recolha de dados. Neste capítulo é também caracterizada a amostra e os procedimentos realizados neste percurso. No **capítulo IV**, são narradas todas as fases do processo e intervenção pedagógica do nosso estágio. Este relato é acompanhado pela apresentação, análise e reflexão dos dados recolhidos evidenciando as estratégias implementadas e a avaliação do cumprimento dos objectivos e da prática realizada.

O **capítulo V** finaliza o relatório com as considerações finais, englobando a reflexão de todo o processo de estágio, bem como recomendações futuras para estratégias e desempenhos no âmbito desta temática.

Por fim, incluímos a lista das referências consultadas para a redação deste relatório. Acrescentam-se, ainda, os apêndices que complementam e sustentam a recolha de dados e anexos que se entenderam indispensáveis e de suporte aos assuntos correspondentes.

Capítulo I

Enquadramento geral

1. Motivação pessoal

Antes de mais, importa salientar o interesse que despoletou à temática escolhida que se centra na articulação entre as aulas de TDC e de repertório clássico. Identificando algumas problemáticas, nomeadamente na discrepância por vezes visível entre técnica e expressividade, e partilhando da visão de Xarez (2012), relativamente à preocupação no que se refere à valorização técnica que frequentemente se sobrepõe à exploração expressiva, constata-se que, “Esse tecnicismo, ou seja, quando se confundem meios com finalidades e a técnica passa a ser um fim em si mesmo, pode de facto ser inibidor da expressão e da criatividade” (p.129).

Neste sentido, foi surgindo ao longo dos últimos anos de lecionação, a inquietação e a vontade de dar resposta à melhor forma de conjugar e articular as componentes técnica e artística, no ensino da dança. Surge assim com o desenvolvimento do Estágio a possibilidade de verificar de que forma a expressividade do movimento deverá estar presente nas aulas de técnica de dança clássica? Dar resposta a esta questão orientou o nosso estudo e a nossa prática pedagógica de estágio, tendo sido escolhido um excerto do bailado *La Bayadère (pas de trois do 3º acto, Reino das Sombras)* como estímulo da componente artística nas aulas de TDC.

Entendemos ser importante realçar que foi extremamente gratificante (tendo como base na nossa formação e experiência enquanto bailarina), partilhar e aplicar o conhecimento anteriormente adquirido durante o nosso percurso profissional com um público-alvo jovem e em constante aprendizagem.

2. Pertinência do estudo

Numa área artística tão rigorosa e cada vez mais competitiva, acreditamos que a excelência do ensino da dança deve desde cedo preparar os futuros profissionais da dança para um rigor técnico e artístico de sublimidade e versatilidade. Para isso, torna-se imprescindível

implementar e despertar a expressividade do movimento nos nossos alunos durante toda a sua formação abrangendo todas as áreas curriculares.

Numa sociedade global cada vez mais exigente, onde a concorrência e a singularidade estão permanentemente presentes, o ensino artístico e técnico deverão ser fatores essenciais para o êxito na área da dança. Neste sentido defendemos em consonância com Fazenda (2007), “Dançar significa actuar no interior de um conjunto de convenções técnicas e estilísticas” (p.66). Para isto acontecer julgamos ser pertinente implementar estratégias de promoção da interpretação, intimamente ligadas à componente técnica preparando os alunos para uma carreira profissional mais segura e promissora.

Sendo evidente que a técnica deverá ser facilitadora da expressividade e da interpretação, nem sempre esta sintonia acontece, é recorrente visualizar algumas disparidades entre estas duas componentes. Xarez (2012), insiste que a solução para a discrepância que existe entre técnica e expressividade, está no equilíbrio dinâmico entre estas duas componentes, defendendo que a formação dos bailarinos deve contemplar, “(...) a aprendizagem de técnicas, sem dúvida, mas também deve ser mesclada com a aprendizagem de obras coreográficas, com oficinas de pendor expressivo e criativo, com a participação frequente em espectáculos”(pp.129-130). Neste sentido, optámos por escolher uma peça de repertório que apelasse ao sentido estético e às qualidades expressivas, promovendo uma abordagem consistente no domínio das competências interpretativas. A escolha do *pas de trois* do 3º acto do bailado *La Bayadère*, inserido no célebre acto do Reino das Sombras deve-se ao facto de ser uma peça com características interpretativas peculiares, que se foca no trabalho em grupo, ilustrando uma sincronia exímia dos intérpretes aliada ao virtuosismo técnico necessário para a sua execução.

3. Motivação para a escolha do público-alvo

Como acreditamos que a exploração da componente artística é essencial para a formação dos alunos de dança, decidimos escolher o 5º ano do EAE da Escola de Dança Ana Mangericão para implementar a nossa temática. Por anteriormente ter lecionado na escola em questão e conhecendo o rigor e disciplina característicos desta escola, evidenciou-se como fator preponderante para a escolha da escola cooperante.

A aprendizagem de peças de repertório exige uma maturidade psicológica e emocional conjugada com conhecimentos técnicos avançados. Considerando, também estas exigências, a escolha do 5º ano deve-se ao facto de ser o ano mais avançado da EDAM e por revelar um plano de estudos que vão ao encontro do nosso objeto de estudo. Para além dos conteúdos técnicos presentes neste ano que se coadunam com os elementos técnicos presentes no *pas de trois*, a experiência e a familiarização com peças de repertório em anos anteriores, permitiu a escolha deste 5º ano, em particular.

4. Caraterização da Instituição

Fundada no ano letivo de 1977/78, pela professora Ana Mangericão, a instituição foi criada com o intuito de promover nos alunos o sentido primário da Arte, da disciplina individual e em grupo, bem como o gosto e o conhecimento na área da dança, da expressão criativa, da música e da estética artística em geral.

A Escola de Dança Ana Mangericão é um estabelecimento de ensino particular, de natureza privada de fins culturais e funciona ao abrigo da autorização de funcionamento (Alvará) nº 2101, processo 326, e Lei geral para o ensino artístico em vigor. O curso de Dança funciona em articulação com as escolas oficiais da área de residência da EDAM, o agrupamento de escolas da Parede, Cascais. É uma escola que recebe apoio técnico-científico através da Royal Academy of Dance e da Imperial Society of Teachers of Dancing.

A EDAM localiza-se atualmente, na Rua Cesário Verde nº 26 na Urbanização do Buzano, freguesia de São Domingos de Rana, concelho de Cascais, distrito de Lisboa.



Figura 1 – Instalações da Escola de Dança Ana Mangericão

4.1. Recursos físicos

A EDAM dispõe atualmente de 3 estúdios para a prática de dança, construídos de raiz, e mais 2 salas de estudo, para apoio aos alunos, permitindo a realização das suas tarefas escolares e enquanto esperam pelas suas atividades práticas e/ou pela chegada dos encarregados de educação.

No piso 0, existe o estúdio polivalente de 100 m² (figura 2). No piso 1 as instalações estão providas de mais dois estúdios, ambos com cerca de 100 m² (figura 3).



Figura 2 – Estúdio Polivalente, piso 0



Figura 3 – Estúdios piso 1

4.2. Recursos humanos

A EDAM, tem como diretora geral, a fundadora da escola a professora Ana Mangericão, na direção pedagógica colegial as professoras Ana Mangericão e Susana Rodrigues e como corpo docente um total de sete professores. A escola conta também com duas técnicas de apoio académico, uma auxiliar de educação e um auxiliar de limpeza e manutenção do espaço.

4.3. Caracterização da população

A população da EDAM tem diversos níveis de ensino, sendo estes organizados da seguinte forma:

- Iniciação à Dança / Pré-Escolar e 1º Ciclo do Ensino Básico - é composto por 6 anos de estudo, iniciando-se aos três anos de idade.
 - ❖ Nível 00 - Iniciação ao movimento (3 e 4 anos)
 - ❖ Nível 0 - Iniciação à TDC (5 anos)
 - ❖ Nível 1 - TDC, TDM
 - ❖ Nível 2 - TDC, TDM
 - ❖ Nível 3 – TDC, TDM
 - ❖ Nível 4 – TDC. TDM
- Curso Básico de Dança EAE (2º e 3º Ciclos) - leciona-se em regime de articulação com as Escolas do 2º e 3º Ciclo do Ensino Básico designadas para o efeito. Este curso tem

como objetivo primordial dar uma formação artística de excelência e com possibilidade no prosseguimento dos estudos a nível secundário e superior.

- Curso Profissional de intérprete de dança contemporânea (certificação profissional – nível IV) - qualifica e confere aptidão ao aluno para responder criativamente e tecnicamente às diversas propostas dentro da dança contemporânea, segundo orientações de um coreógrafo ou coordenador artístico.

Aulas complementares

- CDE - Companhia Dança Jovem EDAM - Este projeto visa a construção e elaboração de um grupo de dança, através da criação de peças coreográficas por parte dos alunos e coreógrafos convidados, bem como a elaboração de toda a componente de produção de cada espetáculo.
- Introdução, reforço de pontas e variações - Aulas que têm como objetivo a realização de exercícios específicos de reforço ao trabalho de pontas/variações e preparação de alunos que possam posteriormente integrar festivais e concursos.
- Apoio Escolar (do 5º ao 9º ano) – As aulas de apoio escolar, têm como objetivo principal a realização dos trabalhos de casa diários e a preparação atempada para os testes de avaliação.

5. Objetivos do estágio

Segundo Sousa & Baptista (2014), “O objectivo geral indica a principal intenção de um projecto, ou seja, corresponde ao produto final que o projecto quer atingir” (p. 26). Já os objetivos específicos pretendem ser um processo gradual e progressivo obtendo conclusões aos resultados finais.

Dada a abrangência da temática proposta, foram identificados objetivos gerais e específicos para a implementação do plano de estágio.

5.1. Objetivos gerais

Potenciar a componente artística nas aulas de técnica de dança clássica;

Estimular a expressividade na aula de técnica de dança clássica, através da aprendizagem de um excerto da peça de repertório clássico do bailado *La Bayadère*, especificamente o *pas de trois*, do 3º acto.

5.2. Objetivos específicos

A) Na aula de técnica de dança clássica:

- 1) Estruturar as aulas de técnica de dança clássica, através das especificidades técnicas e estéticas do bailado *La Bayadère*;
- 2) Promover as competências interpretativas dos alunos.

B) No repertório de dança clássica e, nomeadamente, através do estudo do *pas de trois* do 3º Acto (Reino das Sombras) do bailado *La Bayadère*, propomos:

- 1) Dar a conhecer aos alunos as características estéticas e estilísticas do bailado *La Bayadère*;
- 2) Promover a interação e articulação entre a aula de técnica de dança clássica e o repertório clássico, favorecendo assim a expressividade do movimento;
- 3) Promover as competências interpretativas dos alunos;
- 4) Consciencializar as alunas para a importância da musicalidade e da consciência de grupo.

Capítulo II

Enquadramento teórico

1. Dança Clássica: Contexto de emergência de *La Bayadère*

Para uma abordagem consistente ao tema proposto julgamos ser importante definir conceitos relativos ao estudo que iremos realizar no decorrer do estágio. Começemos por fazer uma breve contextualização da Dança Clássica realçando o seu desenvolvimento cultural e histórico que influenciaram o panorama artístico da actualidade.

A dança enquanto arte teve o seu início nas culturas Gregas e Romanas. “Durante os períodos helenístico e greco-romano, já existia na Grécia o profissionalismo em dança”. (Ossona, 1988, p.57).

Foi no renascimento que surgiram os primeiros mestres de dança, Domenico de Piacenza e o seu discípulo Guglielmo Ebreo, destacando-se por terem sido os primeiros Mestres de dança conhecidos por falar sobre a Arte da Dança. Segundo Batalha (2004), “(...) no Renascimento surgiu a Dança Clássica organizada segundo um conjunto de movimentos, linhas e formas harmoniosas” (p. 199).

Fazenda (2007) refere que o *ballet* nasceu das danças sociais, desenvolvendo o seu vocabulário de movimento, sendo que “No século XVII, em França, quando o *ballet* se começou a desenvolver enquanto género performativo com uma estrutura própria, os dançarinos da época executavam adaptações das danças sociais, como a *courante* ou o *minuete*” (p.46).

Jean George Noverre (1727-1810), mestre de *ballet* e crítico de dança francês, viria a emancipar o *ballet* e dar-lhe uma expressão própria com carácter de espetáculo, criando o *Ballet d’Action* que é verdadeiramente a estrutura do bailado atual. “Noverre pretendia criar um novo tipo de ballet que misturasse pantomima, dança e música – sem texto falado nem canto – num drama composto e coerente: o *ballet d’action*” (Homans, 2012, p.103). Com objetivo de dar um novo rumo à estrutura do *ballet*, escreveu o tratado sobre a dança, *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*. De acordo com Homans (2012) “Ele queria reorientar o ballet: desviá-lo de uma aristocracia fútil e hedonista e direccioná-lo para a tragédia, os dilemas morais e o estudo do homem” (p. 103). Esta obra veio revolucionar os princípios básicos do ballet, mantendo-se até

aos dias de hoje. Noverre defendeu que um bailado teria de se representar por si próprio através dos movimentos e da expressividade do corpo, implementando assim um novo tipo de *ballet* que misturou pantomima, dança e música, e que mais tarde seria o que conhecemos como *ballet* de repertório. Como refere Lourenço (2014),

(...) podemos dizer que, actualmente, de todas as artes do palco, o bailado é a única que, ainda assim, continua a ser respeitada como “obra de arte completa” em que música, coreografia, cenário e figurinos têm de obedecer a uma lógica de coerência e de fidelidade às intenções originais do(s) criador(es). (p.14)

Atualmente a estrutura de um bailado rege-se pelos mesmos princípios descritos por Noverre: A harmonia, a simetria, a elegância, a leveza, a graciosidade, as hierarquias dentro de uma companhia e a semelhança de movimento nos conjuntos (o denominado Corpo de Baile). Citando Lourenço (2014), “A aparência de um espetáculo fortemente hierarquizado, com “primeiros bailarinos” e bailarinos de categoria intermédia e inferior, é mesmo isso: uma aparência. Em qualquer bailado clássico, o chamado “corpo de baile” conta tanto como os solistas” (p. 13).

A época romântica viria a caracterizar-se pela evolução da técnica e pelo desenvolvimento harmonioso da estética do bailado romântico, Fazenda (2007) enuncia aspectos que caracterizam este tipo de bailado:

Num género de espectáculo como o *ballet* romântico em que todos os seus elementos (linguagens de movimento, figurinos, cenários, música) se articulam para “contar” uma história, as qualidades de movimento são essenciais na definição de caracteres das personagens e identificação das suas acções no interior da intriga. (p.71)

Uma das grandes inovações da técnica romântica foi o trabalho em pontas, tal como refere Bourcier (1987) “A dançarina enchia a ponta de suas sapatilhas com algodão, reforçando-as com galões e bordados; devia sustentar-se pela força de seus músculos e do seu sentido de equilíbrio” (p. 201). Para Lourenço (2014) “As pontas acentuam, para já, a mais saliente lei visual do ballet, que é a verticalidade. Dão à perna uma imagem mais esbelta e alongada e fazem do pé humano um objecto de requintada beleza” (p. 37).

Posteriormente à época romântica surge Marius Petipa (1818-1910), nome incontornável e significativo para o mundo da dança, conquistando o seu lugar como mestre de dança e professor da Escola Imperial Russa. Homans (2012) enfatiza, “ Não era russo mas francês, e um cortesão perfeito que passou grande parte da vida no enclave dos Teatros Imperiais, um artista que mudaria o ballet tronando-o mais, e não menos, imperial: Marius Petipa” (p. 302). Por outro prisma, Meisner (2019), salienta a repercussão técnica e estilística que Petipa nos deixou, “Petipa’s *enchaînements* articulate a spare and linear classicismo that is reconized today as the defining style of the Russian Imperial Ballet. Unique to nineteenth-century Russia, these *enchaînements* were widely emulated in the twentieth century” (p. 169). Já, School (1994) salienta o contributo deste mestre no panorama do bailado, “ The Petipa ballet grew into a multi-act spectacle, elaborately staged and performed by a complex hierarchy of dancers” (p. 15).

Destacam-se alguns dos trabalhos coreográficos de Marius Petipa, que ficaram para a história, são eles, *Giselle* (1884) *A Bela Adormecida* (1890), o *Lago dos Cisnes* (1895), o *Quebra-Nozes* (1892), *La Bayadère* (1877) e *Raymonda* (1898). “Estes seis bailados são o repertório principal da dança clássica: é neles que encontramos o seu léxico, é a partir deles que podemos estudar a sua morfologia, a sua sintaxe” (Lourenço, 2014, p. 16). Já Meisner (2019) refere que “The *ballet à grand spectacle* was not an isolated manifestation, but part of a bigger nineteenth-century trend for the huge” (p. 135).

A linguagem do bailado clássico está em constante evolução e longe de ser vista como ultrapassada ou datada, mantendo-se intemporal e transversal, cuja técnica estruturante faz parte do treino diário de alunos e bailarinos de todo o mundo e dos vários quadrantes estilísticos. Como refere Lourenço (2014),

Assim, a premissa de que devemos partir é que a linguagem clássica do bailado, longe de ter sido substituída ou ultrapassada pela dança moderna, permanece uma linguagem tão intemporal quanto atual, podendo dizer-se dela que é mais relevante hoje, até, do que foi na Rússia de Petipa. (p. 17)

2. A aula de TDC e a intervenção pedagógica

Recorrendo a Batalha (2004), salienta-se a importância da implementação e aquisição dos conteúdos através, do domínio da linguagem técnica, da aquisição do posicionamento do corpo

no espaço-verticalidade, da promoção do trabalho do *en dehors*, da estruturação do equilíbrio, do desenvolvimento da coordenação motora e das possibilidades articulares no seu potencial máximo.

A aula de TDC é dividida por várias secções, variando consoante os autores e as metodologias utilizadas. No caso de Vaganova (1969), a aula é dividida por quatro secções, a barra, o centro, o *adagio* e o *allegro*, analisando cada passo, desde a componente técnica à componente artística, “The study of any pas in classical ballet is approached gradually from its rough, schematic form to the expressive dance” (p. 11). Batalha (2004), bem como Nascimento (2010), apresentam um modelo de aula distribuído por duas secções, a barra e a secção do centro, sendo que nesta última secção estão inseridos exercícios de *pirouettes*, *adagio* e *allegro*. Como foi possível constatar vários autores dividem a aula de TDC em diferentes secções, porém de um modo geral todos eles incluem os mesmos elementos por uma ordem regular e sequencial.

A secção da barra tem um papel fundamental na preparação do corpo para o trabalho no centro. Segundo Minden (2005), “Barre develops the strength, speed, balance, flexibility, turnout, alignment, extension, articulation, and coordination that ballet demands.” (p. 121). Neste sentido, Batalha (2004), defende que é no trabalho da barra que o aluno deve adquirir variadas valências que permitirão combinações diversificadas aliadas ao bom desempenho motor, ou seja, a barra tem como objetivo, “Colocar o corpo, desenvolver a musculatura, melhorar o equilíbrio, trabalhar a respiração e o ritmo” (p.200).

Na secção do centro e *allegro* o trabalho surge como desenvolvimento do trabalho realizado na barra, permitindo um progressão dos elementos técnicos salientando a componente artística. “While barre work usually concentrates on one exercise at a time, center floor combinations link various steps-enchainement.” (Minden, 2005, p. 153). Na visão de Nascimento (2010), o trabalho no centro, é uma secção que possibilita sem condicionantes espaciais, a execução dos elementos trabalhados anteriormente na barra, “É no Centro que se repetem, agora sem apoio e dando-lhes outro carácter e grau de dificuldade, alguns dos exercícios que se executaram na barra, denominando-se esta secção da aula *Centre Pratique*” (p. 80). Noutro prisma, Minden (2005) refere que a combinação de vários elementos técnicos possibilitam uma abordagem ao apelo da expressão artística. “The combinations feel ‘dancier’:

they are more likely to emphasize musicality and épaulement, the expressive use of the head and shoulders.” (p. 153).

Todas as aulas de técnica só farão sentido se contiverem duas fases essenciais ao desempenho do aluno, as fases de aquecimento e retorno à calma. Como tão bem refere Xarez (2012), o aquecimento deve ser composto pelo aumento da temperatura corporal, que irá permitir uma melhor eficiência dos sistemas cardiovascular, muscular e nervoso e pelos processos de concentração, de focalização e motivação para a atividade principal. A estrutura ideal para um aquecimento bem-sucedido deverá consistir em três fases; inicialmente a preparação do trabalho respiratório, seguindo-se do aquecimento articular e por fim centrar-se nos movimentos específicos que irão ser abordados na atividade principal. Devemos dar igualmente atenção à especificidade, à duração e intensidade do processo de aquecimento. É importante salientar que um bom aquecimento é um fator fundamental para a prevenção de lesões do aluno e do bailarino.

O aquecimento é uma parte fundamental a ter em consideração no processo de uma aula, consistindo na preparação física e psicológica para um determinado fim, tal como, um espetáculo, um ensaio ou até uma aula. “A preparação física, mas também a psicológica, para um espetáculo, uma aula ou um ensaio é um processo que não pode ser negligenciado e que pode ser diferente para cada um dos seus participantes” (Xarez, 2012, p. 27). Na visão de Ashley (2012), “The warm-up should include exercises which raise the pulse rate, such as moderate aerobic whole-body exercises, mobilise the joints and use the big muscle groups to raise internal body temperature quicker, and stretch the muscles (simple stretches)” (p.46).

Relativamente ao *cool down* ou o retorno à calma, é sabido que esta fase é regularmente negligenciada pelos alunos e bailarinos profissionais, contudo é uma fase que deveria ser realizada sempre e após uma aula ou espetáculo, pois irá permitir e facilitar a recuperação do esforço, baixando gradualmente a frequência cardíaca e protegendo os músculos e as articulações das mudanças de ritmo repentinas. “Assim, logo após uma aula, um ensaio ou um espetáculo, será importante uma fase de transição, baixando de forma gradual os indicadores fisiológicos, e os níveis de *stress* mental e emocional.” (Xarez, 2012, p. 27). Para além destes factores, Ashley (2012), defende que o *cool down* promove a circulação sanguínea auxiliando a remoção de resíduos dos músculos ajudando a prevenir dores musculares.

Para uma boa eficácia do *cool down* deveremos orientar o aluno por três fases essenciais, a primeira tem como objetivo diminuir o ritmo da atividade anteriormente executada, a segunda centrada nos alongamentos musculares e por último a aplicação de exercícios de relaxamento.

Para que a prática da dança alcance o seu pleno potencial é essencial, segundo a visão de Silva e Schwartz (1999), que haja por parte do professor uma exploração da criatividade conseguindo uma planificação e execução de aulas com a maior abrangência possível, nomeadamente nos elementos interpretativos e expressivos. Estes autores defendem que “A importância educacional da dança está ligada à técnica, à sensibilidade, à criatividade e à expressividade” (Silva & Schwartz, 1999, p.171).

No presente contexto pedagógico, a importância do professor de técnica de dança é fundamental. O valor e as características do professor estão intimamente associados à ligação direta e emocional com a dança, caracterizado pelo seu percurso artístico. É igualmente importante uma formação de professores em dança com qualidades técnico-artísticas e formação específica na componente teórico-científica. “Um professor em Artes, deve ser um verdadeiro pedagogo, pois para além de ter que conhecer as particularidades do desenvolvimento físico, psicológico e intelectual dos alunos deve conhecer os meios técnico-pedagógicos para estimular e desenvolver a actividade criadora” (Batalha, 2004, p.135).

O professor de técnicas de dança deverá apresentar determinadas qualidades para que o aluno seja integrado, independentemente das suas dificuldades, permitindo uma formação completa e abrangente, neste sentido Silva e Schwartz (1999), mencionam que, “Os professores de dança, devem apresentar em seus currículos, estratégias que facilitem a aprendizagem do aluno, um conhecimento pedagógico do que será ensinado e quando será melhor assimilado pelo aluno” (p.171). Nascimento (2016) defende que o professor deve ser mobilizador de conhecimentos, deverá ter a capacidade de motivar os alunos e de manter o ritmo da aula proporcionando um bom ambiente de trabalho. Deverá também ser um facilitador da comunicação e potenciador do desenvolvimento de performance.

(...) Entende-se, por isso, que qualquer que seja a formação dos professores – incluindo-se a dos professores de técnicas de dança – ela deve corresponder a tomadas de decisão autónomas e vitais sobre o sentido e as expectativas da sua própria aprendizagem. (Nascimento, 2016, p.187).

3. A Expressividade do movimento

A origem da palavra expressividade advém da expressão do latim *expressione*, declinação de *expressio*, de exprimir, do latim *exprimire*, sendo que na língua portuguesa a palavra expressividade significa qualidade do que é expressivo.

Estimular e promover as qualidades artísticas de um aluno é uma responsabilidade que deverá fazer parte integrante nas aulas diárias, favorecendo a formação de bailarinos de excelência. Nesta perspetiva a responsabilidade de um professor de dança no campo da expressividade, revela-se, “ na capacidade de estimular a expressividade e o “sentir o corpo”, utilizando-o no máximo das suas potencialidades técnicas e artística, encorajando a procura da individualidade e da melhor performance” (Nascimento, 2016, p.189).

Para além das competências técnicas que os alunos têm de adquirir ao longo da sua formação, a expressividade do movimento julgamos ser imprescindível para a comunicação e a expressão das intenções da dança, tendo como veículo o próprio corpo e as suas acções orgânicas,

A dança é uma arte performativa, ou seja, uma actividade em que o corpo humano é simultaneamente, o agente, o instrumento e o objecto. Tal como o teatro, a interpretação musical ou a gestualidade, a dança é uma forma expressiva cuja existência depende sempre da presença e da acção humanas. (Fazenda, 2007, p.11)

Na perceção de Louppe (2012), um dos aspetos essenciais a ter em consideração é o trabalho corporal e as suas condições orgânicas. Após esta consciência o corpo tornar-se-á uma ferramenta de conhecimentos e sensações. “ Ser bailarino é escolher o corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão” (p. 69). Por outro lado, Batalha (2004), evidencia que “A Dança pela sua natureza, é um fenómeno artístico-cultural, resultado da criação e recriação natural dos homens e da acção expressiva-comunicativa que estes exercem uns em relação aos outros e ao envolvimento” (p. 177). Mantendo a permissa que expressão e comunicação estão intimamente ligadas, partilhamos da visão de Monteiro (1995), que realça que a expressividade corporal pode ser comparada à linguagem verbal pois a corporalidade é uma forma de comunicação,

O conceito de dança surge muitas vezes aliado ao de expressão amiúde despoletado por designações tais como de linguagem do corpo que conjuntamente com o carácter não-verbal que a caracteriza e os códigos específicos que possui, suscita não só uma comparação com o outro tipo de linguagem normalmente designada de verbal – como de ter funções de comunicação. (Monteiro, 1995, p. 22)

Para Gil (2001), a função de expressão dos movimentos do corpo ultrapassa a linguagem articulada que depende da comunicação no sentido verbal,

(...) o sentido na expressividade corporal, não deriva em primeiro lugar da articulação dos sistemas anatómicos do corpo próprio. Todo um outro conjunto de movimentos de múltiplos tipos contribui para a expressão do sentido: por exemplo, os que fazem a qualidade da «presença» de certo bailarino, ou a «fluência» da sua energia, etc. (Gil, 2001, p.88)

Silva & Schwartz (1999), enfatizam a importância da comunicação e a forma como esta é expressada através da dança. “A dança é vista como um meio de comunicação, de auto-afirmação e, principalmente, uma forma de expressar um sentimento” (p. 168).

Face a estas definições e trazendo estes contributos para a nossa temática, entedemos que a expressividade do movimento está diretamente ligada à criatividade, às formas de comunicação, à ação expressivo-comunicativa dos indivíduos, representando um fenómeno artístico-cultural.

A arte revela uma reconhecida importância na formação do individuo ao nível das competências cognitivas, afectivas e expressivas. “Uma das finalidades da arte é contribuir para o apuramento da sensibilidade e desenvolver a criatividade dos indivíduos” (Frois, Marques & Gonçalves, 2011, p. 203).

É fundamental que desde cedo os alunos de dança sejam sujeitos a estímulos artísticos, cabendo aos professores fornecer ferramentas e estímulos para que estes (alunos) possam explorar, incentivando-os a procurar inspirações através de visualizações de espectáculos com bailarinos de qualidade técnica e artística exemplares, e aprendendo com profissionais que os motive na exploração das emoções e da interpretação do movimento.

A dança, proporciona vários tipos de experiências sensoriais, sendo no caso do ballet um exemplo das várias expressões sensitivas que podem ser evidenciadas,

No ballet, uma forma de dança em que os desenhos visuais dos corpos assumem importância primordial, o movimento é expressão de harmonia, beleza e elegância.

Os bailarinos apreendem visualmente estes desenhos através das imagens dos seus próprios corpos projectados nos espelhos, projecção a partir da qual procuram a “linha” ideal das posturas. (Fazenda, 2007, p. 65)

Segundo a experiência de Taylor & Estanol (2015), e de vários bailarinos com quem trabalharam, chegaram à conclusão que o lado físico da dança não é a parte mais exigente na performance, mas sim os aspetos emocionais. No percurso da formação e da carreira de um bailarino irá ser experienciado um mundo variado de emoções, desde as mais positivas até às negativas, “These emotional highs and lows are normal and healthy parts of dance. In fact, emotions may be why you participate in the art form in the first place” (Taylor & Estanol, 2015, p. 112). Na medida em que os estados emotivos fazem parte do nosso dia a dia enquanto bailarinos, são também uma via para evidenciar as variantes mentais, psicológicas e físicas, Taylor & Estanol (2015), mencionam que “(...) your emotions may be the best measure of whether you’ve struck the proper balance between volume, intensity, and recovery in your dance training” (p. 114). Por um outro prisma, Pais (2018), realça o funcionamento fisiológico perante as reações emocionais, “É a reacção do corpo que induz o sentimento e não o contrário” (p. 93). Já Monteiro (1995), associa a expressividade à transmissão de emoções ou sentimentos, contrastando com a expressividade inerente ao próprio movimento.

Com a intenção de formar bailarinos de excelência, pretendemos que a exigência física, técnica e artística seja a base para a perfeita evolução da performance do bailarino. Para que estas competências estejam em permanente sintonia e evolução é necessário, segundo Taylor & Estanol (2015), que o bailarino esteja preparado em três importantes vertentes: mentalmente, fisicamente e tecnicamente. No ponto de vista de Xarez (2012), embora a componente técnica seja de extrema importância, não se deve resumir apenas ao treino técnico e sim ser complementado com mais três componentes do treino, sendo eles, o treino psicológico (procedimentos que favoreçam os níveis de concentração), o treino biológico (que abrange os

processos de recuperação, nutrição e descanso) e o treino coreográfico. Concluindo estas evidências,

(...) para realizar uma determinada performance, o bailarino terá de afinar a técnica treinando os *skills* que vão ser usados naquele espetáculo concreto, realizar o treino físico específico ao nível da força, flexibilidade ou resistência para as situações criadas naquela ocasião pelo coreógrafo e preparar-se mentalmente para os papéis que vai desempenhar. (Xarez, 2012, p. 12)

De facto, para se tornar um bailarino exímio, é requerida a maximização dos aspetos da capacidade física e artística. “It is true that you must first master the physical, technical, and artistic aspects of dance” (Taylor & Estanol, 2015, p. 10). Estes mesmos autores, referem que é preponderante, o empenho do bailarino no desenvolvimento das suas qualidades artísticas, por isso, “You must then find ways to express the choreography, music, and narrative in ways that are unique and authentic to you” (Taylor & Estanol, 2015, p. 11).

É possível melhorar o desempenho artístico através de algumas ferramentas que promovam a expressividade do movimento, para Ashley (2012), “(...) some ways to help your interpretation of ideas, themes, images, moods and styles as you rehearse or perform” (p. 86). Deste modo, e partilhando da visão de Nascimento (2016) é fundamental que o professor de técnicas seja capaz de, lecionar com criatividade apoiando-se na imagética e recorrendo a estratégias que consigam potenciar sensações e estimular a expressividade.

Para Taylor & Estanol (2015), a imagética é uma ferramenta poderosa na evolução do treino e da performance, embora muitas vezes negligenciada. É utilizada por muitos bailarinos profissionais em vários estilos de dança sendo suportada por consideráveis pesquisas científicas. Esta ferramenta aumenta a motivação e a confiança do aluno, permitindo um bom desempenho técnico e artístico, “Imagery enables you to practice your choreography with the appropriate intensity, artistry, and expressiveness” (p. 154). Franklin (1996) salienta a importância da imagética na improvisação em dança como um caminho para descobrir uma diversidade dentro do seu próprio corpo, “Through improvisation the dancer learns how to create a vast array of subtle movement qualities, the tools that create the movement artist’s exceptional presence in space” (p. 19). Dentro da mesma linha de pensamento, Taylor & Estanol (2015), sugerem a imagética como uma ferramenta que pode ser desenvolvida através

da prática diária, “As part of your rehearsals, you can use it to ingrain the choreography and practice the relevant artistic expression. In addition, you can use mental imagery as part of your pre-performance routine” (p.154). Neste sentido a imagética será também um bom alicerce ao nosso estudo, utilizando-a como prática regular na nossa intervenção pedagógica.

Numa sociedade cada vez mais exigente e competitiva é urgente incutir nos alunos em formação um rigor técnico e artístico que os leve para além daquilo que hoje se exige, tornando-se essencial prepará-los física e psicologicamente para os requisitos que a vida profissional nos impõe. “Na medida em que os bailarinos de hoje são cada vez mais extraordinários ginastas, cada vez mais o maior desafio que se lhes coloca é dançarem para lá do seu próprio virtuosismo” (Lourenço, 2014, p. 32).

3.1. Competências interpretativas

Pretendendo fazer um estudo mais minucioso sobre a expressividade, focámo-nos nas qualidades interpretativas do aluno. Para tal, decidimos fazer uma pesquisa sobre as competências interpretativas que promovessem e fossem ao encontro das especificidades a trabalhar na aula de TDC em consonância com o excerto do bailado de repertório clássico escolhido por nós, o *pas de trois* do 3º acto de *La Bayadère*.

Neste sentido foram escolhidas as cinco competências interpretativas que Ashley (2012) define. A projeção de movimento que nas palavras da autora, consiste na ‘energia’ projetada para fora do corpo transferindo uma qualidade expressiva ao movimento, “When a dance is performed technically correctly but lacks projection, it is unlikely to reach an audience in a significant way” (p. 71). Partilhando da ideia da autora pode-se entender que a projeção de movimento para além da projeção física do movimento, está associada à capacidade da expressão emotiva, dando ao espectador uma ilusão de vida ao próprio movimento.

A ênfase do movimento que envolve os aspetos da energia, do espaço e tempo por forma a evidenciar as dinâmicas e ritmos do movimento,” When a role is danced by diferente dancers the emphasis of phrasing, timing and dynamics may change. This would alter the expression so that varied interpretations may be seen between performances over time” (Ashley, 2012, p. 77).

A consciência de grupo que consideramos ser uma importante competência a ter em consideração na harmonia do trabalho em grupo, sendo que para Ashley (2012), “When dancing in groups, the dancer has to think not only about the content of the dance but also about

movement cues which may come from others” (p. 78). Numa linha bem mais abrangente, Pais (2018), vai ao encontro da relação com o público e afirma que “É necessário, contudo, o treino de uma atitude corporal receptiva para reconhecer e gerir a dinâmica relacional que os liga ao público” (p. 206).

A musicalidade é um elemento fundamental na exploração do movimento, complementando o ritmo e a dinâmica da música, realçando assim as qualidades interpretativas do bailarino. Consideramos que na formação de um bailarino será importante desenvolver a par da técnica o aspeto da musicalidade associado à expressividade do movimento. Como refere Amorim (2006), “Recorrer a diferentes ritmos, tempos e qualidades musicais ampliando a gama de opções nesta área e desenvolvendo as acuidades auditivas.” (p.82). Por outro lado, Ashley (2012) defende que é importante, a abordagem a vários estilos musicais, “Dancers need to keep an open mind about all music and try to appreciate diferente styles, even if they do not like it!. Developing your listening skills is importante” (p. 98). Lourenço (2014) bem mais abrangente afirma que, “ Na verdade, a qualidade da música é tão decisiva para a sobrevivência de um bailado como é a qualidade do libreto no caso da ópera” (p. 25). Na perspetiva de Minden (2005), existe uma conexão essencial entre a música e a dança, “Music provides the fundamental pulse; its rhythm and tempo indicate where you should be at certain specific moments” (p.183). Não menos importante está a ligação entre a música e a interpretação individual, aliada às ações de um professor de técnicas de dança, como afirma Nascimento (...), o professor deve ter “ Sensibilidade para “visualizar” a importância da motivação e do estímulo musical na qualidade de movimento em cada aluno e tirar partido destes elementos para as qualidades de interpretação individual (acelerações, *staccatos*, respirações, pausas...” (p. 189).

Por ultimo, o envolvimento do individuo (bailarino) como um todo, é um ponto crucial para as qualidades e competências técnicas e artísticas dos alunos em formação, tronando-se essencial explorar as capacidades interpretativas através de estados emotivos, preparando assim os alunos para vivenciar todos os momentos em palco e permitindo uma ligação emocional com o público.

Performance is, for many dancers, the most exciting reason for learning to dance.

Once you’re in the lights or in an informal sharing you should be dancing with every bit of energy and commitment that you have. On a stage this involves dancing at the

split second that you enter and being completely in the moment as you exit, not stopping until you are in the wings. (Ashley, 2012, p. 102)

Por outro lado, a individualidade de cada bailarino deverá estar presente em cada momento, constituindo e implementando a sua presença artística desde cedo, “You must also develop a strong artistic presence through which you integrate choreographic steps and themes into both your body and your mind and make them your own” (Taylor & Estanol, 2015, p. 11).

Em suma e citando a visão pertinente de Lourenço (2014), “(...) o que está em causa, como sempre nos grandes bailados, é mostrar que a essência do ballet está no potencial expressivo dos passos em si” (p.45).

4. Repertório clássico - *La Bayadère*

Numa fase de formação de bailarinos e pré-profissionalização, importa criar uma abordagem que permita ao aluno de dança explorar as várias técnicas de dança e seus estilos, Xarez (2012), identifica uma premissa importante para o sucesso profissional, “(...) a especialização numa determinada forma de dança ou repertório coreográfico parece ser inevitável para que se obtenha sucesso profissional” (p.130).

Ao falarmos de repertório clássico e tendo em consideração o atrás referido, é óbvia a relação com a dança clássica e seus bailados. A sua importância na cultura ocidental é irrefutável, embora os registos escritos sejam escassos, definindo assim o bailado como a arte de memória, Homans (2012) refere que “(...) o repertório do ballet não está registado em livros ou bibliotecas: está contido nos corpos dos bailarinos” (p. 20).

Uma das grandes obras de Marius Petipa, referido na p. 20 deste documento, foi sem dúvida o bailado *La Bayadère*, estreado a 4 de Fevereiro de 1877 e que segundo a Petipa Society, “foi um sucesso renomado, com a passagem mais célebre sendo a grande cena de visão de Petipa conhecida como o Reino das Sombras” (2019, s.p.). Este bailado está enquadrado na categoria do ‘*Grand Ballet*’, Scholl (1994) identifica-o como, “A translation of the French ballet à grand spectacle, the term is used to describe ballets that resemble nineteenth-century grand operas in their length, the complexity of their narratives, and tendency toward visual spectacle” (p. 15). *La Bayadère* é um bailado tipicamente exótico baseado num tema indiano, “(...) sobre

uma dançarina de um templo hindu, com um enredo pesado e baseado em antigas óperas e bailados parisienses e com uma música prestável de Ludwig Minkus” (Homans, 2012, p. 305).

Inicialmente, a primeira versão de *La Bayadère* foi coreografado por Marius Petipa contendo quatro actos e sete quadros, tendo sido estreado do Grand Théâtre de Saint-Petersbourg, preconizando assim as variadíssimas versões e visões de *La Bayadère*. Na perspectiva de Scholl, “Petipa’s choreography for the grand ballet represents the culmination of the evolution of a particular type of theatrical dancing, designed to exploit the scenic potential of the proscenium stage” (p. 18).

Petipa deixou um repertório de mais de sessenta obras, tal como salienta Portinari (1989), “Mostrou-se um coreógrafo de fecunda imaginação que tanto manejava admiravelmente numerosos conjuntos quanto construía elaboradas variações e inspirados *pas-de-deux* que até hoje provocam admiração” (p. 103).

A coreografia de Petipa é impressionante na sua simplicidade, como demonstra a entrada do Reino das Sombras, “The entire dance is constructed of two basic elements: the *arabesque* fot moments of repose, and short runs on *pointe* for movement around the stage” (Wiley, 1985, p. 20). Para Portinari (1989), “ (...) o ponto alto da obra é o chamado ato do reino das sombras que se filia a reminiscências românticas” (p. 106). Exemplo disto, são as três variações, correspondente ao *pas de trois*, Meisner (2019), sugere que Petipa baseou estas variações na repetição de temas produzindo um padrão rítmico ao espectador, “He knew when and how to switch tempo to avoid monotony, how to build to a climax” (p. 173).

A partir da versão de Petipa, Rudolf Nureyev recria para a Ópera de Paris, em 1992, uma nova versão de *La Bayadère*. É com base nesta versão que iremos trabalhar o *pas de trois* do reino das sombras.

Nureyev’s production of La Bayadère thus forms a sort of synthesis of the transmission of the ballet through several generations; Petipa’s original is gradually enriched by successive revisions and additions made by dancers and choreographers of the Kirov/Maryinsky, over more than a hundred years. (The Rudolf Nureyev Foundation, 2019, s.p.)

Segundo a Petipa Society.

La Bayadère de Nureyev estreou em 8 de outubro de 1992, com Isabelle Guérin como Nikiya, Laurent Hilaire como Solor e Élisabeth Platel como Gamzatti. A produção foi um grande sucesso e Nureyev foi premiado com o Ordre des Arts et des Lettres do Ministro francês da Cultura. A estreia também foi uma ocasião especial para muitos, pois Nureyev morreu três meses depois. (2019, s.p.)

Embora Nureyev tivesse coreografado uma nova versão de *La Bayadère*, o acto do reino das sombras foi praticamente mantido da sua versão original, segundo a Rudolf Nureyev Foundation, “Such as Nureyev had learned and danced it with the Kirov, the choreography of the Kingdom of the Shades was inherited from Marius Petipa and the ensembles and ballerinas’ variations were faithfully reproduced” (2019, s.p.).

Capítulo III

Metodologia de investigação

1. Investigação-ação

Para a concretização do estudo proposto, utilizámos a metodologia de investigação-ação, caracterizada pelas suas características qualitativas, tornando-se assim a metodologia mais adequada para esta proposta. Como referem Sousa e Baptista (2014), “A Investigação-ação é uma metodologia que tem o duplo objectivo de acção e investigação, no sentido de obter resultados em ambas as vertentes” (p. 65). Na perspetiva de Coutinho (2019) “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 espiral, que alterna entre ação e reflexão crítica” (p. 364).

Assim, através desta metodologia pretende-se melhorar as problemáticas encontradas, diagnosticadas durante a observação, e com isto encontrar estratégias para o plano de ação a implementar através das reflexões ao longo do processo de estágio.

A investigação-ação é uma metodologia dinâmica, que funciona como uma espiral de planeamento, acção e procura de factos sobre os resultados das acções tomadas, um ciclo de análise e reconceptualização do problema, planeando a intervenção, implementando o plano e avaliando a eficácia da intervenção. (Sousa & Baptista, 2014, p. 66)

Sendo o objetivo primordial da investigação-ação a dimensão reflexiva do próprio investigador, inferindo um plano de investigação e um plano de ação, sustentado por um conjunto de métodos e regras, entende-se que,

O essencial na investigação-ação é a exploração reflexiva que o professor faz da sua prática, contribuindo dessa forma não só para a resolução de problemas como também (e principalmente!) para a planificação e introdução de alterações dessa e nessa mesma prática. (Coutinho, 2019, p. 364)

Em suma, como referem Coutinho et al. (2009), a metodologia de investigação-ação caracteriza-se por um conjunto de fases sequenciais de, planificação, ação, observação (avaliação) e reflexão (teorização), modelo que se entendeu como adequado para a sustentação metodológica dos objetivos preconizados e da nossa prática de estágio.

2. Instrumentos de recolha de dados

Na perceção de Sousa & Baptista (2014), a fase da escolha dos instrumentos de recolha de dados é de extrema importância, pois determinam a pesquisa de campo a que nos propomos. São estes mesmos instrumentos que irão determinar a fiabilidade da investigação, concluindo-se num processo válido e reconhecido pela comunidade científica.

Na visão de Coutinho (2019), “todo e qualquer plano de investigação, seja ela de cariz quantitativo, qualitativo ou multimetodológico implica uma recolha de dados originais por parte do investigador” (p. 105).

Como se trata de uma investigação qualitativa e por se entender como os mais adequados à tipologia de campo, optámos pelos seguintes instrumentos de recolha de dados:

- ❖ Grelhas de observação estruturada
- ❖ Diário de bordo
- ❖ Registo de imagem em vídeo

2.1. Grelhas de observação estruturada

A técnica de observação é um instrumento de recolha de dados fundamental no processo da investigação-ação, tal como refere Gil (2007), “A observação constitui elemento fundamental para a pesquisa. Desde a formulação do problema, passando pela construção de hipóteses, coleta, análise e interpretação dos dados” (p. 110). A observação tem um papel primordial para o investigador, segundo Coutinho (2019), “Através da observação o investigador consegue documentar atividades, comportamentos e características físicas sem ter de depender da vontade e capacidade de terceiras pessoas” (p. 136).

No caso da observação participante, pressupõe-se que o investigador seja o instrumento principal de observação, podendo recorrer a métodos categoriais, descritivos ou narrativos.

A observação participante é uma técnica de investigação qualitativa adequada ao investigador que pretende compreender, num dado meio social, um fenómeno que lhe é exterior e que lhe vai permitir integrar-se nas actividades/vivências das pessoas que nele vivem, realizando desta forma o trabalho de campo. (Sousa & Baptista, 2014, p. 89)

É através desta técnica que o investigador entenderá a dinâmica do grupo assumindo-se parte integrante no processo, realizando as suas análises e reflexões.

(...) o observador assume, pelo menos até certo ponto, o papel de um membro do grupo. Daí por que se pode definir observação participante como a técnica pela qual se chega ao conhecimento da vida de um grupo a partir do interior dele mesmo. (Gil, 2007, p. 112)

Desta forma, a observação estruturada ganhou significado no âmbito do nosso estudo, tendo sido escolhidas as grelhas de observação como alicerce para o nosso objeto de estudo, segundo Coutinho (2019), é importante que o investigador prepare antecipadamente os seus processos de observação e os estruture em função do que se pretende observar. Sendo assim, foram elaboradas duas grelhas de observação, uma para avaliação das competências técnicas e outra para as competências artísticas da turma. (apêndice B e C). No caso da grelha de observação destinada às competências técnicas, tivemos como objetivo avaliar o domínio e as características físicas de cada aluna. Relativamente à grelha de observação das competências artísticas, avaliámos os domínios das competências interpretativas. Este instrumento de recolha de dados foi utilizado na fase de observação e após a fase de lecionação e da aprendizagem do *pas de trois*.

2.2. Diário de bordo

O uso do diário de bordo foi uma ferramenta auxiliar e complementar às grelhas de observação, onde incidiram as descrições e os registos frequentes das evoluções, dificuldades e características dos alunos. Como refere Coutinho (2019), “ Neste tipo de observação, o investigador observa o que acontece “naturalmente” e daí ser também designada observação

naturalista, sendo um dos instrumentos preferencialmente usados na investigação qualitativa” (p. 138).

Os diários de bordo são caracterizados pelos registos ou notas de campo extensivas, sendo expressadas em narrativas e registos detalhados, segundo Coutinho (2019), “(...) é o processo de fazer registos ou breves descrições acerca de pessoas ou de objetos, contextos ou acontecimentos. O investigador observa um dado comportamento, fenómeno ou documento e regista ocorrências ou faz uma lista das suas características” (p. 105). Os diários de bordo foram o alicerce principal de todo o nosso processo de estágio e que nos permitiu registar, tirar notas, analisar e fazer reflexões de cada aula realizada, ajudando-nos a examinar e planificar novas estratégias para as aulas subsequentes.

2.3. Registo de imagem em vídeo

Os registos de imagem permitem a análise pormenorizada dos elementos técnicos e artísticos a estudar tendo sido uma das ferramentas fundamentais no processo de investigação. Coutinho (2019) afirma que, “(...) para além do papel e lápis, o gravador áudio e/ou a câmara de vídeo podem constituir preciosas ferramentas ao serviço do investigador” (p. 106). Nesta perspetiva o registo de imagem auxiliou-nos no processo de ensino aprendizagem do *pas de trois* e em algumas aulas de TDC, permitindo assim um estudo minucioso da nossa amostra.

No caso do registo de imagem em vídeo, estava previsto a realização da filmagem do produto final da aprendizagem do *pas de trois*, que iria culminar na apresentação de um espetáculo que estava previsto realizar-se por altura das comemorações do dia mundial da dança, mas devido às medidas de contingência provocadas pela pandemia do COVID19, este foi reagendado para o dia 4 de Outubro de 2020.

No sentido de estruturar as várias fases que ocorreram durante o processo de estágio, elaborámos um quadro com os objetivos para cada fase de aplicação.

Instrumentos	Fase de aplicação	Objetivos
Grelhas de Observação	- Durante a fase de observação; - Após a conclusão da fase de lecionação	Recolher dados referentes ao domínio da componente técnica e artística das alunas, bem como a evolução destas duas componentes

Diário de bordo	- Nas fases de observação, participação acompanhada e lecionação autónoma	Analisar, refletir e relatar os registos das aulas de TDC e das aulas de Repertório (<i>pas de trois</i>)
Registo de imagem em vídeo	- No início da aprendizagem do <i>pas de trois</i> e no fim do processo de incorporação deste excerto do repertório clássico; - Registo de algumas aulas de TDC	Observar e analisar a evolução do domínio da componente técnica e artística dos alunos

Quadro 1- Instrumentos de recolha de dados

3. Caracterização do público-alvo/amostra

A caracterização de uma amostra populacional, passa pela seleção de um público-alvo que seja pertinente para a realização do estudo em questão. Como refere Coutinho (2019),

Amostragem é o processo de seleção dos sujeitos que participam num estudo. *Sujeito* é o indivíduo de quem se recolhem dados (participantes na investigação qualitativa).

População é o conjunto de pessoas ou elementos a quem se pretende generalizar os resultados e quem partilham uma característica comum. (p. 89)

Para a realização do estágio, optámos pela escolha da turma do 5º ano do ensino artístico especializado (9º ano do ensino regular) da EDAM, pelo facto de ser a turma mais avançada do curso EAE, revelando conteúdos programáticos (anexo A) que vão ao encontro do âmbito da temática escolhida e por também se verificar que está contemplado no plano de estudos uma aula destinada ao repertório clássico, disciplina esta imprescindível para a implementação do nosso estudo.

Esta turma contou com 15 alunos, do sexo feminino, desde o início do presente ano letivo e com idades compreendidas entre os 14 e 15 anos. As alunas 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 12 e 13 ingressaram na EDAM no 1º ano EAE (5ª ano do ensino regular), no 2º ano EAE (6º ano do ensino regular), juntaram-se a este grupo as alunas 8 e 14 e, no 3º ano EAE (7º ano do ensino regular) as alunas 1, 3, 11 e 15. Estas alunas fazem parte da mesma turma e têm a mesma professora de TDC, a professora Susana Rodrigues desde o ingresso na referida escola.

É uma turma heterogénea e com características específicas, demonstrando ao longo deste percurso interesse e curiosidade pela temática aplicada.

Ao nível das competências técnicas e como demonstrado na grelha de observação do apêndice B, a turma inicialmente evidenciou fragilidades na estabilidade pélvica, na coordenação membros superiores e inferiores e em algumas alunas dificuldades no trabalho do *en déhors*. Apesar de terem um grau técnico avançado, foram evidentes as dificuldades na execução dos elementos técnicos na seção da aula do *allegro*. Relativamente à componente artística e rementendo para o apêndice C, a turma demonstrou ter boas noções de musicalidade, porém o domínio da expressividade do movimento revelou-se frágil, evidenciando pouca ligação entre estas duas componentes. A consciência de grupo foi o domínio que se revelou mais difícil implementar, e para a qual as alunas não estavam familiarizadas.

4. Plano de ação

O presente estágio desenvolveu-se segundo o artigo 9º do regulamento de estágio do curso do Mestrado em Ensino de Dança, do qual prevê uma participação e prática de ensino num total de 60 horas de carga horária, repartidas em 8 horas de observação estruturada, 8 horas de participação acompanhada (com o professor titular), 40 horas de lecionação autónoma e 4 horas de colaboração em outras atividades pedagógicas realizadas na escola cooperante. Estando previsto utilizar estas últimas 4h no espectáculo da EDAM por altura do dia mundial da dança e visto este ter sido adiado para o dia 4 de Outubro de 2020, devido às medidas de contingência provocadas pela pandemia COVID19, estas horas não serão descritas neste relatório.

Perante este contexto, o estágio foi desenvolvido durante o ano letivo 2019/2020 com o 5º ano EAE, tendo sido acordado com a EDAM e a professora titular, os dias e horas que iríamos aplicar a nossa prática pedagógica. Tendo em conta que o 5º ano tinha 7h30 semanais repartidas por 4 dias da semana, foram escolhidos dois dias por semana possíveis para a nossa intervenção, sendo eles, a segunda-feira por ser uma aula destinada à aprendizagem de peças de repertório e a quarta-feira para trabalhar e consolidar o trabalho técnico e artístico. Nem sempre foi possível estar presente nos dois dias da semana estipulados, contudo fomos articulando mensalmente com a professora titular a nossa presença nas referidas aulas.

Apresentamos de seguida a carga horária das aulas de TDC do 5º ano EAE referente ao ano letivo 2019/2020

5º Ano – Ensino Artístico Especializado

Disciplina	Horário	Dia
TDC/Repertório	17h15-19h15	2ª Feira
TDC	15h-17h	3ª Feira
TDC	15h30-17h	4ª Feira
TDC	17h-19h	6ª Feira

Quadro 2 – Horário de TDC do 5º ano

5. Procedimentos

Para um melhor entendimento de todo o decurso deste estágio, importa salientar os procedimentos adotados, especificando as fases deste percurso.

O nosso estágio iniciou-se no primeiro período letivo, em outubro finalizando-se no terceiro período, no mês de junho. As fases do estágio foram realizadas cronologicamente, contabilizando assim no primeiro período um total de 16h, sendo 8h de observação, 3h de participação acompanhada e 5h destinadas à lecionação autónoma. Relativamente ao segundo período, foram realizadas 17h de lecionação autónoma, porém no final do segundo período foi decretado pelo governo e pela direção geral de saúde o fecho de todas as escolas devido ao surgimento da pandemia provocada pelo COVID19. Conforme indicado no artigo 9º do capítulo IV do Decreto-Lei n.º 10-A/2020, ficaram suspensas todas as atividades letivas e não letivas em estabelecimentos de ensino públicos, particulares e cooperativos. Após esta nova realidade, o terceiro período teve de ser reajustado a novos moldes devido às medidas de contingência provocadas pela pandemia COVID19, resultando no período de confinamento. Toda a comunidade escolar viu-se obrigada a adotar novos métodos de ensino à distância e consequentemente os estágios que estavam a ser realizados nas escolas cooperantes, tiveram de ser igualmente alterados. Face a esta situação, o nosso estágio sofreu algumas mudanças na implementação da temática. Foram realizadas 2h de observação virtual no fim do segundo período, para entender de que forma a turma se estava a adaptar à nova realidade e em que

formato iríamos implementar a continuidade da nossa participação nas aulas não presenciais. Após esta análise foram efetuadas 6h de lecionação autónoma permitindo assim a possível conclusão do estágio.

Para melhor compreensão, passaremos agora à descrição cronológica dos procedimentos do nosso estágio. Começámos o processo pela fase de observação, que nos permitiu verificar o nível da turma e analisar as problemáticas, alicerçando-nos com as grelhas de observação e os diários de bordo. Este período também foi importante para conhecermos detalhadamente cada aluna, o nível geral das competências técnicas e artísticas, as dinâmicas da turma, e os conteúdos programáticos implementados no 5º ano EAE. A fase de participação acompanhada foi mais célere, tivemos duas sessões de 1h30, e que nos propusemos trabalhar a componente artística de três dos exercícios de centro da professora titular e ainda implementar um exercício promotor da expressividade. O tempo de lecionação autónoma foi o mais longo, iniciou-se no primeiro período, tendo sido prolongado até ao terceiro período, contabilizando assim um total de 28h. Porém, tal como foi referido anteriormente, foram realizadas 6h de lecionação em aulas não presenciais com recurso à plataforma virtual *Zoom*. Durante a totalidade desta fase, intervimos ativamente para que a implementação da expressividade do movimento na aula de TDC, fosse bem-sucedida.

Foi através do *pas de trois* do 3º acto do bailado *La Bayadère* que construímos e articulámos a aula de TDC, com a descrição de todos os exercícios da aula em tabelas (apêndice D). A aprendizagem do *pas de trois*, foi ensinada em duas partes, a primeira parte no fim do primeiro período e a restante parte no início do segundo período. A par de todo este processo a aula de TDC foi sendo ensinada gradualmente, fazendo referências diretas aos elementos técnicos do excerto de bailado.

É de salientar, que a EDAM, permitiu-nos desde o início do estágio uma participação bastante ativa e independente relativamente às aulas de lecionação autónoma.

Segue-se no quadro abaixo, a sistematização dos procedimentos realizados durante o estágio:

Períodos letivos	Procedimentos	Instrumentos de recolha de dados
1º Período Datas: 23-10-2019 a 11-12-2019	<u>Observação estruturada (8h)</u> <ul style="list-style-type: none"> • Conhecimento da turma e reconhecimento das problemáticas; • Observação das aulas de TDC e repertório clássico 	Grelhas de observação I, II Diário de bordo
	<u>Participação acompanhada (3h)</u> <ul style="list-style-type: none"> • Início do trabalho da componente artística dos exercícios da profª. titular, no centro, <i>port de bras, b. tendu, adagio</i> (apêndice E); • Introdução de exercícios de expressividade, através das emoções (apêndice E) 	Diário de bordo Registo de imagem em vídeo
	<u>Lecionação autónoma (5h)</u> <ul style="list-style-type: none"> • Início do estudo dos exercícios da barra (apêndice D) • Início da aprendizagem do <i>pas de trois</i> do bailado <i>La Bayadère</i> 	Diário de bordo Registo de imagem em vídeo da aprendizagem do <i>pas de trois</i>
2º Período Datas: 08-01-2020 a 02-04-2020	<u>Lecionação autónoma (17h)</u> <ul style="list-style-type: none"> • Aprendizagem da restante coreografia do <i>pas de trois</i> (apêndice F) • Continuação do estudo dos exercícios da seção da barra • Aprendizagem e estudo dos exercícios das seções do centro e do <i>Allegro</i> (apêndice D) 	Diário de bordo Registo de imagem em vídeo de algumas aulas de TDC e dos ensaios do <i>pas de trois</i> Grelha de observação II
2º Período Medidas de contingência provocadas pela pandemia COVID19, período de confinamento Datas: 16-03-2020 a 2-04-2020	<u>Observação não presencial com recurso à plataforma virtual Zoom (2h)</u> <ul style="list-style-type: none"> • Observação da turma para verificação de estratégias a implementar para as aulas não presenciais 	Diário de bordo

<p>3º Período Medidas de contingência provocadas pela pandemia COVID19, período de confinamento</p> <p>Datas: 14-04-2020 a 02-06-2020</p>	<p><u>Aulas não presenciais com recurso à plataforma virtual Zoom (6h)</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Aula de TDC, exercícios da seção da barra (apêndice J) • Correções e ensaio do <i>pas de trois</i> 	<p>Diário de bordo</p> <p>Duas tarefas requeridas às alunas através da plataforma de formação <i>online</i> Google classroom</p> <p>Registo de imagem em video</p>
---	--	--

Quadro 3 – Sistematização dos procedimentos

Capítulo IV

Estágio- Apresentação e análise de dados

1. Desenvolvimento do Estágio

Neste capítulo iremos apresentar as diferentes etapas do estágio, bem como os resultados dos dados recolhidos durante as fases de observação, de participação acompanhada e de lecionação autónoma. Cada uma das fases será composta por uma análise dos dados recolhidos e por uma reflexão sobre os mesmos.

Seleccionámos uma ordem cronológica por períodos letivos para apresentar os dados do processo deste estágio. Sendo assim iniciaremos pela fase de observação estruturada, na qual iremos apresentar a análise dos dados recolhidos. Seguiremos para a fase de participação acompanhada, caracterizada pelo início à abordagem da nossa temática com a turma e partilhada com a professora titular, e posteriormente descreveremos a fase de lecionação autónoma, que constará a maior parte do nosso estágio. O 3º período letivo foi realizado em condições excepcionais, devido às medidas de contingência provocadas pela pandemia COVID19.

Tendo em conta os conteúdos programáticos relativos ao 5º ano EAE da EDAM (anexo A), elaborámos m plano de aulas que abordassem esses conteúdos, mas, também que permitissem a promoção e realização dos objectivos gerais e específicos definidos para a operacionalização do estágio.

1.1. 1º Período Letivo

1.1.1. Observação estruturada

Esta primeira fase caracterizou-se pela primeira abordagem à turma, centrando-se no conhecimento da professora titular e alunas, compreendendo através de partilhas e da visualização das aulas a dinâmica diária da turma em estudo. No primeiro dia de observação foi debatida a temática do estágio que seria explorada e aplicada com a turma do 5º ano EAE, explicando às alunas a forma como se iria efetuar todo o processo de estágio. Este período de

observação revelou-se muito importante, para percebermos as problemáticas relativas à execução técnica e principalmente da componente artística das alunas.

A observação estruturada, teve como enfoque principal, a avaliação das capacidades técnicas e artísticas da turma. Foram elaboradas duas grelhas de observação distintas e com objetivos muito específico. A grelha I pretendeu observar e analisar o domínio das competências técnicas e das qualidades físicas das alunas (apêndice B), e a grelha II foca-se sobre o domínio das competências artísticas e interpretativas (apêndice C), contemplando cinco domínios interpretativos, aspetos referidos no nosso enquadramento teórico, nomeadamente, a projeção do movimento, a ênfase do movimento, a musicalidade, a consciência de grupo e o envolvimento emocional.

Foram realizadas 10 horas de observação, oito das quais a título presencial, no 1º período letivo, distribuídas no mês de outubro e novembro, e as restantes duas no período de confinamento, em sessões virtuais no final do 2º período letivo, uma no final do mês de março e a outra no início do mês abril. Estas duas últimas sessões virtuais de observação, serviram para analisar como estavam as alunas a adaptar-se à nova realidade e de que forma iríamos proceder à nossa intervenção nas aulas de lecionação autónoma, promovendo novas estratégias para a conclusão do estágio.

Sintetizando as duas grelhas de observação utilizadas no início desta fase, referentes aos domínios técnicos e artísticos, apresentamos uma breve análise individual dos dados recolhidos nesta fase.

Síntese das grelhas de observação I e II

Síntese e Análise das grelhas de observação I e II Observação individual

Aluna	Domínio competências técnicas	Domínio competências artísticas
1	Aluna que demonstra empenho durante as aulas; revela boa flexibilidade articular; fragilidades na estabilidade pélvica	Aluna que revela uma razoável noção de musicalidade e ênfase do movimento; mostra alguma dificuldade no envolvimento emocional; demonstra algum cuidado ao nível da consciência de grupo
2	Aluna trabalhadora mas revela bastantes dificuldades físicas evidenciando-se na flexibilidade articular, trabalho do <i>en dehors</i> e	Aluna que revela uma razoável noção de musicalidade; demonstra dificuldades na projeção e ênfase do movimento, e no

	estabilidade pélvica; tem tendência a desistir quando não consegue alcançar o objetivo do exercício	envolvimento emocional; pouca noção de consciência de grupo
3	Aluna empenhada; revela uma boa rotação do <i>en- dehors</i> e um bom <i>cou de pied</i> ; fragilidades na estabilidade pélvica e postura dos braços	Aluna com bom potencial expressivo; revela uma boa noção musical; razoável projeção e ênfase do movimento; fragilidades no seu envolvimento emocional (devido à sua introversão); dificuldades na consciência de grupo
4	Aluna com um empenho razoável; revela boas qualidades de salto e flexibilidade articular; fragilidades na postura dos braços	Aluna que revela uma razoável noção de musicalidade; tem potencial expressivo mas deve ser mais explorado; fragilidades na consciência de grupo
5	Aluna empenhada e trabalhadora; revela algumas dificuldades na flexibilidade articular e estabilidade pélvica	Aluna com boas qualidades expressivas, principalmente expressão facial; boa projeção e ênfase do movimento; revela uma boa noção de musicalidade envolvendo-se emocionalmente; demonstra algum cuidado ao nível da consciência de grupo
6	Aluna empenhada e trabalhadora; revela uma boa consciência corporal; tem muito boa flexibilidade articular; revela fragilidades na estabilidade pélvica e na articulação coxofemoral	Aluna que revela uma razoável noção de musicalidade e envolvimento emocional; demonstra algumas dificuldades na projeção e ênfase do movimento; demonstra algumas fragilidades na consciência de grupo
7	Aluna que revela boas capacidades físicas embora demonstre pouco empenho; boa flexibilidade articular e rotação externa; fragilidades na estabilidade pélvica	Aluna com fragilidades ao nível da musicalidade da projeção e ênfase do movimento; envolve-se pouco emocionalmente; demonstra dificuldades na consciência de grupo
8	Aluna empenhada e trabalhadora; revela uma boa consciência corporal; demonstra fragilidades na estabilidade pélvica e no trabalho de pés	Aluna com uma razoável noção musical e de expressividade; dificuldades na coordenação braços/pernas; demonstra algum cuidado ao nível da consciência de grupo
9	Aluna com um razoável empenho; dificuldades na coordenação braços/pernas e na estabilidade pélvica; demonstra algumas fragilidades na flexibilidade articular	Aluna com uma razoável noção musical; demonstra algumas dificuldades na projeção e ênfase do movimento; envolve-se pouco emocionalmente; fragilidades na consciência de grupo
10	Aluna que demonstra pouco empenho; revela uma fraca estabilidade pélvica e dificuldades na coordenação braços/pernas; fragilidade no trabalho dos pés	Aluna com fragilidades ao nível da musicalidade da projeção e ênfase do movimento; demonstra dificuldades na consciência de grupo; pode explorar mais o seu envolvimento emocional
11	Aluna com um razoável empenho; revela boa flexibilidade articular, boa rotação <i>en dehors</i> mas sem controlo do mesmo; dificuldades na coordenação braços/pernas	Aluna com razoável noção de musicalidade; revela capacidades expressivas mas pode explorar mais o seu envolvimento emocional; fragilidades na projeção e

		ênfase de movimento e na noção de consciência de grupo
12	Aluna que revela boas capacidades físicas; revela boa flexibilidade articular e uma boa rotação <i>en-dehors</i> ; fragilidades na coordenação braços/pernas	Aluna com potencial artístico e uma boa noção de musicalidade; demonstra boa ênfase do movimento; razoável envolvimento emocional; demonstra algumas fragilidades na consciência de grupo
13	Aluna que revela boas capacidades físicas, embora, por vezes mostre pouco empenho; revela uma boa rotação <i>en déhors</i> ; fragilidades na coordenação braços/pernas e na estabilidade pélvica.	Aluna com potencial expressivo e com alguma noção de musicalidade; revela algumas dificuldades na projeção e ênfase de movimento, demonstra alguma noção na consciência de grupo e demonstra às vezes o seu envolvimento emocional
14	Aluna muito empenhada e com boas capacidades de trabalho; revela uma boa flexibilidade articular e controle da rotação externa; algumas fragilidades na estabilidade pélvica e no trabalho de pés	Aluna com muito boas capacidades expressivas, revela uma boa noção de musicalidade, de projeção e ênfase do movimento, envolvendo-se emocionalmente frequentemente; demonstra algum cuidado ao nível da consciência de grupo
15	Aluna com boas capacidades físicas mas insegura; Revela boa flexibilidade articular e um razoável controlo do <i>en déhors</i> ; fragilidades na estabilidade pélvica e coordenação dos braços/pernas	Aluna com uma razoável noção de musicalidade; revela algumas dificuldades da projeção e ênfase de movimento; demonstra algumas fragilidades na consciência de grupo

Quadro 4 – Síntese das grelhas de observação, I e II

Os dados recolhidos nesta fase de observação relativos às competências técnicas e artísticas, permitiram-nos concluir que na generalidade das alunas:

➤ **Ao nível das competências técnicas:**

As alunas apresentam um rigor técnico satisfatório com nível técnico avançado. A execução dos elementos técnicos apresenta algumas fragilidades técnicas principalmente na secção do *allegro*. Foi recorrente visualizar uma certa desconexão da coordenação braços/pernas, aquando da realização de exercícios com pulsação musical rápida, foi evidente na prestação das alunas a preocupação e intenção da execução dos elementos técnicos focados essencialmente no trabalho das pernas, deixando em esquecimento a postura e a colocação dos braços. Nesta mesma perspetiva, foi observado que tanto os focos como a direção das cabeças foram descurados em prol do trabalho técnico das pernas.

Na globalidade reparámos que esta turma apresenta fragilidades na estabilidade pélvica e na articulação coxofemoral, na coordenação braços/pernas e no trabalho de pés mais especificamente na estabilidade do tornozelo e ação da flexão plantar.

➤ **No campo da musicalidade:**

A turma evidenciou boas noções musicais. Conseguem identificar os diferentes estilos e compassos musicais, contudo evidenciaram algumas dificuldades na interpretação dos mesmos. Foi nos exercícios com tempos musicais acelerados que se notou uma maior dificuldade na execução técnica e artística, principalmente na secção do centro, onde se identificaram falhas na ênfase dos movimentos e nas finalizações dos exercícios em sincronia com a música.

➤ **Ao nível das competências artísticas:**

Foram identificadas algumas problemáticas relativas ao domínio da expressividade do movimento. Reconhecemos alguns fatores inibidores da capacidade artística e interpretativa. A falta de assertividade nos focos, a intenção do olhar e o pouco uso da respiração em prol do movimento, podem desencadear uma tendência para a mecanização dos movimentos e consequentemente lacunas na expressão do corpo, mais concretamente na ênfase e projeção do movimento. A turma revelou dificuldades na continuidade e ligação dos movimentos, e por vezes, demonstraram falta de entendimento da intenção do movimento, levando a uma escassez na competência do envolvimento emocional. A execução dos *port de bras* são um bom exemplo do que estamos a relatar, foi frequente visualizar em muitos exercícios uma certa desconexão da respiração, projeção do olhar e coordenação braços/pernas. É necessário fomentar uma sintonia e continuidade destes elementos por forma a promover a componente artística. Outra lacuna observada foi a exploração da expressão facial, as alunas demonstraram alguma falta de emotividade na execução dos exercícios da aula, ou seja, o envolvimento emocional de cada aluna, a sua individualidade deverá estar presente em cada exercício, se não, serão ‘meras executantes técnicas’.

É de salientar que na secção do *allegro*, a execução técnica prevaleceu, descurando a componente expressiva, levando assim a uma disparidade entre a componente técnica e artística.

Do ponto de vista das competências interpretativas observadas e recolhidas durante esta fase, e através da grelha de observação II (apêndice C), que contém os cinco domínios

interpretativos que mencionamos no capítulo II, seção 3.1, e em que nos baseámos para o estudo da temática deste estágio, permitiram-nos observar o seguinte:

No domínio da projeção de movimento, (associada à capacidade da expressão emotiva e pela intenção do movimento executado), sentimos que as alunas no geral utilizam este domínio sem grande percepção, apenas as alunas 3, 5 e 14 evidenciaram uma intenção cuidada neste domínio. Já as alunas 7, 9 e 10, nunca ou raramente aplicam este domínio na execução dos exercícios.

No domínio da ênfase do movimento, (representado pelas dinâmicas e ritmos do movimento), notámos que a maioria das alunas entende este domínio mas apenas o executa às vezes, só as alunas 5, 12 e 14 implementam-no frequentemente e a aluna 10, raramente utiliza este domínio.

No domínio da musicalidade, (intrínseca a interpretação da intenção musical). Analisámos num modo geral, que as alunas possuem boas qualidades musicais, foram capazes de identificar estilos e compassos musicais, no entanto evidenciaram uma certa dificuldade na intenção musical e na interpretação pessoal, na secção da aula destinada ao repertório clássico, nomeadamente nas variações que estavam a trabalhar com a professora titular e que foi alvo de observação da nossa parte. A turma revelou também algumas fragilidades na percepção musical nos exercícios de *port de bras e adagio*. Sentimos que as alunas demonstraram dificuldades na interpretação musical, faltando a emotividade que deveria estar presente na execução destes exercícios com forte cariz interpretativa e emocional.

É de frisar que as alunas com mais dificuldades neste domínio da musicalidade foram as alunas, 2, 7, 8, 10, 11, 13 e 15.

No domínio da consciência de grupo, (percepção não só do trabalho individual como do trabalho em grupo), talvez tenha sido o domínio em que identificámos mais fragilidades, principalmente na secção da aula dos exercícios de centro e *allegro*. Foi recorrente visualizar uma falta de coesão do grupo, mesmo quando os exercícios eram efetuados em pequenos grupos.

A maioria das alunas não tem consciência espacial, não evidenciam preocupação em acompanhar as colegas durante a execução do exercício e não utilizam a visão periférica. Apenas as alunas 1, 5, 8 e 14, exploraram algumas vezes o conceito de consciência de grupo.

No domínio do envolvimento emocional, foram identificadas algumas lacunas neste campo, a maioria das alunas nem sempre revelaram a presença artística pretendida, a sua

individualidade em cada momento da aula é esquecida, com exceção das alunas 6 e 14 que demonstraram uma individualidade forte e com carácter. Do lado oposto encontram-se as alunas 7, 9 e 10 que raramente aplicaram o seu cunho pessoal durante as aulas, mostrando por vezes uma certa passividade emocional.

É de salientar que o que mais se destacou nesta fase de observação, foi a atenção que as alunas dirigem à componente técnica, descurando frequentemente a componente artística, principalmente quando os exercícios têm elementos técnicos exigentes e num ritmo acelerado. Embora a professora titular fizesse referência à intenção dançante que os exercícios deveriam ter, o facto é que as alunas não implementavam com frequência esta componente. Não ficou muito perceptível para nós, se esta situação se deve à falta de percepção que as alunas têm sobre a componente artística ou se é apenas por focarem a sua atenção maioritariamente na execução técnica. Face ao observado, entendeu-se ser necessário fazer uma abordagem consistente à expressividade do movimento, utilizando estratégias promotoras, através de exercícios de acuidade musical e exercícios de intenção artística e exploração de diferentes emoções como componente didática.

1.1.2. Participação acompanhada

Esta fase contemplou duas aulas de 1h30, efetuadas nos meses de novembro e dezembro, foram partilhadas por nós e pela professora titular, vindo-se a caracterizar pela primeira abordagem ao conceito das competências interpretativas, que foram avaliadas e analisadas na fase da observação através das grelhas de observação (apêndice C). Foram realizadas apenas 3h de participação acompanhada pois a EDAM permitiu-nos desde logo passar à fase de leção autónoma por considerarem importante iniciar a aprendizagem do excerto do bailado de *La Bayadère*, pois a professora titular tinha iniciado a aprendizagem de outras partes do mesmo bailado no início do ano letivo.

A planificação delineada para estas duas aulas, teve um propósito muito específico no que se refere à nossa intervenção. Propusemos como estratégia, trabalhar as intenções (dinâmicas e ritmos) e as emoções de determinados exercícios da professora titular e também implementar um exercício da nossa autoria. Foram escolhidos três exercícios da secção do centro, o *port de bras*, os *battement tendu* e o *adagio* e um quarto exercício de *pirouettes* que

planificámos para a nossa aula fixa e que consta nas tabelas dos exercícios da aula (apêndice D), para implementar esta estratégia.

Aula 1 e 2 13-11-10 e 4-12-10		
Exercício	Característica	Objetivo
<i>Port de Bras</i>	Exercício com um forte cariz artístico	Trabalhar os focos, a respiração e projeção do movimento
<i>Battement Tendu</i>	Exercício com um apoio musical apelativo à emoção	Trabalhar a emoção através da interpretação musical e explorar o envolvimento emocional das alunas
<i>Adagio</i>	Exercício com um forte cariz artístico	Trabalhar os focos, a respiração e projeção do movimento e a consciência de grupo. Associar uma emoção oposta ao exercício

Quadro 5 – Planificação da aula 1 e 2 de TDC de participação acompanhada

Na duas aulas de participação acompanhada, a professora titular começou a aula fazendo um aquecimento com os exercícios de barra de chão pré-definidos e habitualmente executados no início da aula de TDC.

Iniciámos a intervenção explicando às alunas, os cinco conceitos das competências interpretativas que iríamos trabalhar e explorar durante todo o processo de estágio (projeção de movimento, ênfase de movimento, musicalidade, consciência de grupo e envolvimento emocional). Além dos exercícios estipulados no quadro 5, que se referem a exercícios anteriormente aprendidos e executados na aula de TDC pela professora titular, elaborámos um exercício complementar de *pirouettes* (apêndice D), para que as alunas o assimilassem e interpretassem destacando a sua individualidade.

O primeiro exercício da secção do centro a ser trabalhado foi o *port de bras*. Por ser um exercício com um forte apelo à interpretação, destinámos um trabalho pormenorizado sobre a respiração, projeção de movimento e direção dos focos. Obtivemos bons resultados ao nível da interpretação, as alunas executaram as correções que lhe foram dirigidas de uma forma assertiva, aliando a respiração fazendo com que o exercício ficasse extremamente dançado e

visualmente bonito. Pinto (2016), salienta a importância da respiração na execução de um *port de bras*,

O port de bras ‘respirado’ corresponde ao movimento de braços quase ininterrupto e preciso de um bailarino. Não se trata apenas de passar pelas posições correctas, trata-se pois de, percorrendo com os braços as posições correctas, fazer passar a ilusão de que o movimento nunca pára, tal como a respiração, está presente, mas não é visível. (p.13)

No segundo exercício, o *battement tendu*, foi proposto trabalhar a emoção através da interpretação musical. Perguntámos às alunas que sentimento lhes transmitia a música, e a resposta foi unanime, alegria. Foi então solicitado às alunas que executassem o exercício com o sentimento que tinham sentido. Verificámos que a maioria da turma revelou alguma dificuldade em associar a emoção pretendida ao movimento, talvez por inibição ou por estarem pouco à vontade com esta recente abordagem.

Relativamente ao *adagio*, terceiro exercício trabalhado com as alunas, a nossa participação focou-se no trabalho da consciência de grupo e numa proposta para um desafio emocional. Foi solicitado às alunas que executassem o exercício de *adagio* com uma emoção oposta à intenção musical, que neste caso e perante a opinião das alunas, a música que estava ser utilizada para o *adagio*, transmitia-lhes tristeza e melancolia. Para tal acontecer, iniciámos o trabalho por fases, inicialmente pedimos que as alunas executassem o exercício original e dividido em dois grupos, com intuito de percebermos como estaria a noção de consciência de grupo. Nesta primeira fase ambos os grupos revelaram algumas fragilidades no campo da consciência de grupo, demonstrando frequentemente dispersão espacial. Após esta introdução, pusemos em prática o desafio emocional, solicitando que executassem o exercício de *adagio* com a emoção oposta, a alegria. O desafio foi bem aceite e as alunas mostraram um grau de entusiasmo significativo, surtindo efeito positivo nas alunas 4, 6, 8, 12, 13 e 14, que melhor interiorizaram e demonstraram a emoção pretendida. As restantes alunas evidenciaram mais dificuldades neste desafio emocional. Para um melhor entendimento das evidentes diferenças de interpretação do exercício, realizámos o registo de imagem em vídeo. (ficheiro digital em apêndice E).

Após estes três exercícios da aula da professora titular, implementámos o exercício de *pirouettes* que tinha sido anteriormente planificado com um objetivo muito definido, incentivar as alunas para as qualidades interpretativas e para a consciencialização do espaço. Durante o processo de aprendizagem verificámos um interesse significativo pelo conteúdo do exercício, as alunas estiveram bastante atentas e esclareceram dúvidas técnicas, no entanto verificámos algumas lacunas nas competências interpretativas, mais concretamente na projeção e ênfase do movimento.

Depois do processo de partilha nas aulas de TDC, conseguimos clarificar e identificar as principais fragilidades relativas ao domínio das competências interpretativas, sendo elas, a consciência de grupo, mais precisamente a falha no ‘sentir a energia’ uma das outras, e a continuidade e ligação dos movimentos pouco cuidada e desconectada com a respiração. Importa referir que sempre que eram dadas correções alertando para a importância da respiração e da continuidade do movimento, as alunas correspondiam positivamente fazendo melhorias significativas. Visualizámos, também, um interesse especial pelas correções que eram especificamente direcionadas para a componente artística.

1.1.3. Lecionação Autónoma

Iniciámos a fase de lecionação autónoma por um bloco de três aulas de TDC, sendo uma delas destinada ao repertório clássico. A nossa intervenção pedagógica teve como objetivo a introdução e aprendizagem do excerto do bailado *La Bayadère*, o *pas de trois* do 3º acto, e paralelamente o ensino de alguns exercícios planificados e elaborados para a nossa aula de TDC, promovendo a interação e articulação entre a aula de técnica e o repertório clássico.

Sendo assim, foram estruturados objetivos para cada secção da aula de TDC:

Secção da barra:

- Fazer uma articulação dos elementos técnicos e estéticos presentes no *pas de trois* do bailado *La Bayadère* com os exercícios da barra;
- Desenvolver a acuidade musical, promovendo uma diversificação das músicas utilizadas para cada exercício;
- Trabalhar a projeção e ênfase do movimento;
- Trabalhar a coordenação dos membros superiores/inferiores e focos.

Secção do centro e *allegro*:

- Fazer uma articulação dos elementos técnicos e estéticos presentes no *pas de trois* do bailado *La Bayadère* com os exercícios do centro;
- Desenvolver a consciência de grupo e consciência espacial;
- Desenvolver a acuidade musical, promovendo uma diversificação das músicas utilizadas para cada exercício;
- Trabalhar a projeção e ênfase do movimento;
- Trabalhar a coordenação dos membros superiores/inferiores e focos.

Bloco I - 3 aulas de TDC

1ª Aula de lecionação (1h30) - 20-11-2019

Objetivo: Trabalhar a componente artística de exercícios do centro da professora titular. Introduzir alguns exercícios da secção da barra

Estava planificado iniciarmos a nossa intervenção na aula do dia 9-12-2019, mas devido a questões de planificação da EDAM, a professora Susana Rodrigues solicitou a antecipação da aula de TDC para este dia. Aproveitando esta situação, iniciámos a nossa intervenção pelo ensino de alguns exercícios da secção da barra: *Plié, battement tendu, battement jeté, rond de jambe à terre, adagio e grand- battement*, exercícios descritos em tabela (apêndice D). As alunas memorizaram bem os exercícios e mostraram interesse, contudo notámos que a turma no geral demonstra dificuldades na coordenação braços/pernas e na ligação contínua dos movimentos. Fomos insistindo para que o início e as finalizações dos exercícios fossem efetivados. Esta correção foi dada consecutivamente durante a aula, tendo sido recorrente visualizarmos um ‘desligar’ do exercício antes do mesmo terminar. Foi também trabalhada a mecanização dos exercícios, demos alguns exemplos de porque não o devem fazer, (ex: desconexão consigo mesmo e para com o espectador, quebra de energia muscular e artística).

Na secção do centro, recuperámos o exercício de *port de bras*, da aula da professora titular, trabalhado na última aula de participação acompanhada e introduzimos um novo desafio, as alunas teriam de executar o exercício com uma música diferente tendo atenção às dinâmicas/ritmos do tempo musical. Com este desafio quisemos perceber a capacidade de adaptação a um novo estímulo musical e analisar como elas aplicam o domínio de consciência de grupo. Foi interessante constatar as diferenças entre os dois grupos, se por um lado o primeiro

grupo (alunas 1, 2, 3, 5, 6, 8, 12 e 14), evidenciou uma harmonia interpretativa individual mas uma grande dificuldade em estarem juntas, o segundo grupo (alunas, 4, 7, 9, 10, 11, 13, e 15), demonstrou exatamente o oposto, uma eficácia na consciência de grupo mas grandes dificuldades ao nível expressivo.

Por último foi realizado o exercício de *pirouettes* que tinha sido ensinado na aula anterior. Notámos alguma evolução na projeção do movimento, na musicalidade e na consciência de grupo. Julgamos que o facto de executarem os exercícios em pequenos grupos, no caso do exercício de *pirouettes* ter sido em grupos de três alunas, facilita a atenção requerida para uma consciência mais abrangente, dando lugar a menos dispersão.

2ª Aula de leçãoção (2h) - 9-12-2019

Objetivo: Iniciar a aprendizagem do *pas de trois*. Consciencializar as alunas para a importância das competências interpretativas.

A aula iniciou com o visionamento do 3º acto, o reino das sombras, do bailado *La Bayadère*. Começamos por contextualizar historicamente o bailado, falando sobre a versão escolhida por nós para o ensino aprendizagem do *pas de trois*. (versão mencionada no capítulo II, secção 4). Revelou-se essencial a explicação da história e as características das personagens, pois as alunas não tinham conhecimento destas especificidades, mostrando especial interesse em saber os pormenores da história.

Posteriormente, foram distribuídos cinco grupos, que iriam ser fixos durante a aprendizagem e na fase de ensaios. Mais uma vez foi lembrado e solicitado às alunas que mesmo em processo de aprendizagem deveriam aplicar as competências interpretativas que estão na base do nosso estudo da expressividade do movimento. Durante os processos de aprendizagem detetámos com alguma frequência que as alunas direccionam pouco atenção à componente artística, dando primazia à técnica, posto isto e partilhando da visão de Silva & Schwartz (1999), “ O trabalho com a expressão, quase sempre, está em segundo plano em relação ao trabalho com a técnica, que sempre é mais valorizado e trabalhado em aulas” (p. 172). Realçando a linha de pensamento destas autoras, comprovámos que as alunas no geral revelaram fragilidades na implementação da expressividade durante o processo de aprendizagem, descurando

sistematicamente o cumprimento da expressão/emoção do *pas de trois* preocupando-se apenas com a assimilação e execução dos elementos técnicos.

3ª Aula de lecionação (1h30) - 11-12-2019

Objetivo: Aplicar exercício de expressividade.

Registo de imagem em vídeo (apêndice E).

Depois de nos apercebermos das fragilidades no campo da expressividade do movimento, decidimos implementar uma nova estratégia que se entendeu como promotora do domínio interpretativo, para tal sugerimos às alunas um exercício de expressividade através das emoções. Delimitámos no estúdio quatro cantos, cada um com uma emoção associada. O objetivo deste exercício de improvisação centrou-se na exploração corporal e facial através das emoções. Foram destinadas emoções para cada canto, alegria, tristeza, raiva e medo. O apoio musical foi diversificado e esteve sempre presente. A maioria das alunas correspondeu positivamente, conseguindo interpretar as emoções, com exceção das alunas 11 e 14 que evidenciaram alguma resistência ao exercício. Nesta aula procedemos ao registo de imagem em vídeo para que ficasse registado este exercício promotor de expressividade (ficheiro digital em apêndice E).

Dado cumprimento ao objetivo da aula, julgamos ser pertinente apostar na integração de exercícios de expressividade através da exploração de estados emotivos. Tentando ir ao encontro do que a literatura nos aconselha, nomeadamente, Xarez (2012), que defende que a técnica é um meio facilitador da expressão, pois quanto maior for o nível técnico mais potencial poderá estar disponível para a exploração expressiva e criativa, por isso, “(...) sobressai a ideia de que a expressão (de ideias, sentimentos e emoções) será a finalidade e de que as técnicas serão apenas meios que estarão à disposição desse fim supremo, de expressão e comunicação através do movimento dançado” (Xarez, 2012, p. 129).

1.1.4. Reflexão sobre funcionamento do 1º período letivo

O primeiro período letivo representou o início da abordagem à nossa temática, vivenciando e experienciando as fases de observação, participação acompanhada e a lecionação

autónoma. O período de observação foi fundamental para analisar as problemáticas relativas à expressividade, alertando-nos para a necessidade da utilização de ferramentas e estratégias que promovessem os domínios das competências interpretativas. As alunas evidenciaram fragilidades nestes domínios revelando pouco conhecimento acerca destes conteúdos, demonstrando ser uma área de menor relevância. Porém, desde a primeira abordagem à temática em estudo, revelaram um grande interesse e vontade em implementar esta componente no trabalho diário de aula.

No decorrer das aulas de lecionação autónoma, fizemos sempre a nossa intervenção com um objetivo muito claro ao nível das competências interpretativas, alertando regularmente, durante a marcação e execução dos exercícios, para que focassem a atenção na projeção e ênfase do movimento, na musicalidade e também na consciência de grupo.

Tal como mencionado anteriormente, o processo de aprendizagem de peças de repertório clássico, neste caso o *pas de trois*, incentivou as alunas a refletirem para a importância da expressividade do movimento, que tantas vezes é deixada de lado em prol da execução da técnica.

Concluimos que a generalidade da turma entendeu o propósito deste estudo, no entanto comprovámos ser necessário insistir e trabalhar mais afincadamente os cinco domínios das competências interpretativas, recorrendo a novas estratégias.

Acreditamos que a nossa intervenção pedagógica inicial contribuiu para um ‘despertar’ expressivo da turma.

1.2. 2º Período Letivo

1.2.1. Lecionação autónoma

O segundo período letivo esteve destinado apenas à lecionação autónoma, o que nos permitiu fazer uma intervenção consistente e regular, contabilizando um total de 17h de prática pedagógica. Dada a periodicidade possível de participar em uma aula por semana, decidimos que seria benéfico implementar uma aula de TDC completa e fixa durante este período. É através das repetições que conseguimos analisar, refletir e avaliar as nossas intervenções, por

forma a definir novas estratégias e abordagens, utilizando as diferentes fases recomendadas pela investigação-ação

De referir que esta aula de TDC, como demonstrada em apêndice (apêndice D), foi planificada por nós com um objetivo muito específico, promover a interação e articulação entre a aula de técnica de dança clássica e o repertório clássico, sendo que ao longo da aula são efetuadas alusões e conexões diretas dos exercícios, quer do ponto de vista de conteúdo técnico, quer do ponto de vista dinâmico como elementos referentes aos domínios interpretativos presentes na aula de TDC e no *pas de trois*.

Bloco II - 4 aulas de TDC

4ª e 5ª Aula de lecionação (1h30) – 8 e 15-01-2020

Objetivo: Dar continuidade à introdução dos exercícios da barra. Iniciar a introdução dos exercícios do centro (apêndice D)

Para estas duas aulas focámo-nos no ensino dos exercícios da barra e na introdução da aprendizagem dos exercícios da secção do centro. Como já tínhamos ensinado os exercícios de *plié, battement tendu, battement jeté, rond de jambe à terre, adagio e grand battement* na nossa primeira aula de lecionação autónoma no primeiro período, foi tempo de consolidar e esclarecer dúvidas na sequência destes exercícios. Foi também iniciado o ensino aprendizagem dos restantes exercícios da secção da barra, do *adagio* da secção do centro e de dois exercícios do *allegro*, os *petit saut* e o *grand allegro - enchainement*, (apêndice D). No decorrer da aula, as alunas foram esclarecendo dúvidas na sequência dos exercícios e em alguns casos dúvidas relativas a certos elementos técnicos contidos nos exercícios. Na secção da barra o *battement fondu* duplo suscitou dúvidas. Foi-lhes perguntado se nunca o tinham executado e algumas alunas responderam afirmativamente, posto isto, procedemos à explicação e exemplificação da mecânica do passo, tendo sido concluído com sucesso. Outro caso semelhante foi o do elemento técnico *flic-flac*, inserido no exercício de *battement frappé*. Questionámos a professora titular sobre este elemento, a qual nos respondeu que este conteúdo não fazia parte do plano de estudos do 5º ano, mas que nos dava o aval para ensiná-lo e implementá-lo nas aulas. Como estratégia, introduzimos o *flic-flac* apenas executando *en face* (acção dos pés e coordenação braços/pernas)

e só após estar consolidado, iniciámos o passo *en tounant*. O exercício que evidenciou mais dificuldades na sua execução pela maioria das alunas, foi o *rond de jambe à terre*, talvez pela sua complexidade técnica. Foram identificadas muitas fragilidades na harmonia dos *port de bras*, e na coordenação braços/pernas, sendo estes elementos fundamentais para o bom desempenho do *pas de trois*.

Recorrendo à imagética, pedimos que imaginassem que estavam a contar uma história através do exercício, e que centrassem a sua atenção para a respiração e para as direções dos focos. Aplicámos também uma outra estratégia que consistiu na orientação musical. Solicitámos às alunas que dessem especial atenção à música específica do *rond de jambe à terre* e que o tentassem executar, dando atenção ao fraseado e ‘interpretando a emoção’. Embora esta proposta tivesse sido bem aceite pela generalidade da turma, apenas as alunas, 5, 6, 8 e 14, conseguiram implementá-la, deixando-se influenciar pela música, transpondo para o exercício uma fluidez e harmonia ao movimento.

Ao insistirmos nestas estratégias em ambas as aulas, verificámos que os exercícios seguintes, principalmente no *adagio* da secção do barra e do centro, obtiveram uma melhoria na expressividade do movimento. Identificámos uma melhor perceção e interiorização ao nível musical, bem como na intenção de cada movimento executado.

Relativamente à aprendizagem do exercício do *grand allegro*, destacamos o empenho e interesse demonstrado por todas as alunas. Como o exercício de *grand allegro* tem ligação direta com os elementos técnicos do *pas de trois*, e características estilísticas muito semelhantes ao bailado, notámos que as alunas se identificaram e fizeram conexão direta à aprendizagem do *pas de trois*. Embora este exercício tivesse um grau elevado de exigência técnica, as alunas empenharam-se, demonstrando uma boa capacidade de adaptação a novos desafios.

Constatámos que a introdução de novos elementos e exercícios revelou-se um fator motivador e desafiante para as alunas.

6ª Aula de lecionação (2h) – 20-01-2020

Objetivo: Consolidar os exercícios da aula anterior. Ensaiar o *pas de trois*.

Registo de imagem em vídeo (apêndice F)

Esta aula focou-se na consolidação dos exercícios aprendidos e realizados na aula anterior. Conseguimos efetuar todos os exercícios da secção da barra, focando a nossa atenção para as cinco competências interpretativas, a projeção e ênfase do movimento, a musicalidade, a consciência de grupo e o envolvimento emocional. Ao longo da secção da barra fomos alertando para a implementação destas competências e insistimos para que as preparações e finalizações de todos os exercícios fossem realizados no tempo musical correto, bem como a sincronia entre a turma. Importa referir que interrompemos várias vezes as iniciações dos exercícios por demonstrarem descoordenação e falhas na execução da preparação do exercício coadunado com o tempo musical. Esta estratégia mostrou-se evidente no exercício de *battement jeté*, como comprovado em vídeo, (ficheiro digital em apêndice F). Foi visível a evolução deste exercício quando insistimos para que as alunas realizassem o início do exercício em sincronia e sem atrasos na preparação da música. Outro exercício interessante de observar o foco e atenção das alunas foi a parte final do *rond de jambe à terre*, aplicámos a estratégia de corrigir o *port de bras* final sem o apoio musical, dando especial atenção à coordenação do corpo como um todo e o resultado foi positivo. Julgamos ser essencial este tipo de abordagem às correções importantes que desejamos fazer, mantendo a atenção em pequenos excertos dos exercícios e com uma intenção muito específica. Centrando-nos ainda no exercício de *rond de jambe à terre*, a análise do vídeo (ficheiro digital em apêndice F) remete-nos para a evidente dificuldade na execução e coordenação de alguns *port de bras*, no entanto demonstraram evolução na projeção e ênfase dos movimentos. Notámos leve evolução ao nível da consciência de grupo e sincronia das alunas no exercício de *battement frappé*. As qualidades de acentuação e dinâmica específicos deste exercício, promoveram a consciencialização desta competência interpretativa.

Por a aula estar a tomar um rumo de alguma desconcentração por parte das alunas, antes de iniciarmos a execução do exercício de *adagio* da secção da barra, houve a necessidade de ter uma conversa sensibilizadora sobre a atitude das alunas em aula e de que forma devem utilizar os exercícios da aula de TDC para a promoção da expressividade. Tocámos num ponto importante e merecedor de atenção, nomeadamente na relação que devem ter com o público, por isso alertámos as alunas para que utilizassem os exercícios no seu potencial máximo tanto ao nível técnico como expressivo. Salientamos a visão pertinente de Pais (2018), no que concerne a ligação que une o bailarino e o público, é necessário que este saiba gerir a dinâmica relacional que o liga ao público, por isso, “ o performer em cena sabe e sente o público, isto é,

está à escuta, com o corpo todo, em estado de alerta sensorial intenso” (p.206). Após esta intervenção, notámos melhorias na atitude e postura das alunas durante a restante aula.

O exercício de *adagio* da secção da barra caracterizou-se pela abordagem consistente aos domínios da musicalidade e da projeção e ênfase de movimento. Sugerimos à turma que efetuassem o exercício dando especial atenção à ligação e continuidade dos movimentos, pedindo que imaginassem que estavam a relatar uma história sem pausas. Esta ferramenta, utilizada anteriormente, revelou-se importante para a implementação dos objetivos que planificámos, relativamente à fluência e ligação dos movimentos.

No que diz respeito à secção do centro, foram trabalhados os exercícios de *adagio*, *petit saut* e o *grand allegro*.

A nossa intervenção relativamente ao exercício de *adagio* iniciou-se pela marcação conjunta do exercício sem apoio musical, explicando e exemplificando detalhadamente as especificidades técnicas dos *port de bras*, dos focos/direção das cabeças e da respiração, seguidamente optámos por fazer a mesma estratégia adicionando o apoio musical e por último, pedimos a execução do exercício em dois grupos. Esta estratégia permitiu uma eficácia na incorporação do exercício, principalmente nas alunas 6, 8, 12 e 14. Embora, as correções técnicas requeridas tenham sido efetivadas, o facto é que a componente emotiva e a consciência de grupo evidenciaram muitas fragilidades na generalidade da turma.

No que respeita ao exercício de *grand allegro*, foi realizada a consolidação deste exercício, optando por fazer a mesma abordagem que o *adagio* do centro, cumprindo as mesmas etapas de marcação do exercício até chegar à execução do mesmo, através de grupos de duas alunas. Durante este processo as alunas tiveram a oportunidade de esclarecer dúvidas na sequência do exercício e nas especificidades dos focos, dos braços e das direções espaciais, no entanto verificaram-se dificuldades na interiorização e execução dos elementos técnicos, principalmente nos *grand jeté en avant* e no *entrelacé*. Devido à complexidade do exercício, visualizámos fragilidades na coordenação braços/pernas, bem como na execução dentro do tempo musical solicitado.

Para finalizar a aula, procedemos à ‘passagem’ da coreografia do *pas de trois* que tínhamos iniciado a aprendizagem na segunda aula de lecionação autónoma no primeiro período letivo, dando continuidade ao trabalho das correções técnicas e artísticas. Apesar de a execução do *pas de trois* ter estado parada desde o fim do primeiro período letivo, as alunas recordavam-se da coreografia, surpreendendo-nos com uma apresentação cuidada e principalmente atenta à

competência interpretativa que tínhamos vindo a trabalhar, nomeadamente, o aspecto relacionado com a consciência de grupo (ficheiro digital em apêndice F).

Por a aula ter sido filmada, decidimos juntamente com a professora titular, mostrar às alunas os vídeos realizados nesta aula, por um lado, que elas tivessem noção do quanto a falta de concentração prejudica o trabalho, por outro lado, esta ferramenta serviu de análise e constatação das fragilidades enumeradas no decorrer das aulas.

Em modo de reflexão, detetámos fragilidades ao nível da concentração por parte das alunas, o que tornou a aula com algumas dificuldades na implementação das competências interpretativas e das correções efetuadas, dando lugar a uma dispersão coletiva, sendo notório uma ineficácia no trabalho de grupo e no domínio espacial.

7ª Aula de lecionação (2h) – 28-01-2020

Objetivo: Observação da aula de TDC pela Orientadora Profª Vanda Nascimento

Com o propósito de mostrar o trabalhado efetuado com as alunas do 5º ano EAE, tivemos a presença da nossa orientadora a professora Vanda Nascimento para realizar a observação da aula. A diretora da escola, a professora Ana Mangericão também marcou presença.

Logo desde início notámos algum nervosismo por parte das alunas, mesmo antes de a professora Vanda entrar no estúdio, mostraram um grande interesse em rever a aula e a esclarecer dúvidas referente à sequência dos exercícios e até questões relativas à interpretação de alguns exercícios.

Esta aula teve como objetivo principal apresentar os exercícios da aula de TDC que tivemos oportunidade de ensinar e trabalhar nas aulas que antecederam, e a primeira parte do *pas de trois*, ensinado na 2ª aula de lecionação autónoma (9-12-2019).

Por ser uma aula com assistência, avisámos as alunas que a aula seria realizada sem interrupções por forma a mostrar todo trabalho realizado até então. No entanto, fomos referenciando alguns exercícios que faziam ligação direta ao *pas de trois*.

O seguinte quadro, sistematiza os exercícios trabalhados nesta aula com os elementos técnicos de ligação ao *pas de trois*

Exercícios	Elementos técnicos e artísticos com ligação ao <i>pas de trois</i>	Objetivo
<i>Rond jambe par terre</i>	Qualidade artística dos <i>port de bras</i>	Trabalhar e desenvolver a qualidade de movimento dos <i>port de bras</i> e coordenação braços/pernas
<i>Battement fondu</i>	<i>Fouetté</i>	Preparar o <i>fouetté</i> saltado
<i>Battement frappé</i>	<i>B. frappé</i> duplo	Trabalhar as qualidades técnicas do <i>B. frappé</i> para o desenvolvimento das <i>batteries</i> (<i>entrechat cinq</i>)
<i>Petit battement sur le cou de pied</i>	<i>Petit battement serré</i> <i>Petit battement battu</i>	Trabalhar as qualidades técnicas do <i>petit battement</i> para o desenvolvimento das <i>batteries</i>
<i>Adagio da barra</i>	<i>Developpé, arabesque, attitude, grand rond de jambe</i> Qualidade artística dos <i>port de bras</i>	Desenvolver a expressividade de movimento, projeção/ênfase do movimento e focos
<i>Adagio do centro</i>	<i>Arabesque, grand rond de jambe</i> Qualidade artística dos <i>port de bras</i>	Desenvolver a expressividade de movimento, projeção/ênfase do movimento e focos Trabalhar a intenção musical
<i>Pas de valse</i> com <i>pirouettes</i>	<i>Pas de valse</i>	Promover a qualidade artística através da musicalidade Trabalhar a qualidade de movimento do <i>pas de valse</i>
<i>Grand allegro</i>	<i>Grand jeté en avant, enterlacé, pas corru grand jeté derrière</i>	Trabalhar e desenvolver as qualidades técnicas e artísticas deste exercício que contém especificidades e características do <i>pas de trois</i>

Quadro 6 – Sistematização dos exercícios da aula de TDC com conexão ao *pas de trois*

Em suma, na generalidade da turma, as alunas demonstraram um comportamento exemplar, aplicando as correções técnicas e das competências interpretativas realizadas nas aulas anteriores. Constatámos que as aulas com assistência servem de estímulo à disciplina, à exigência pessoal e à experiência de poder trabalhar para um público.

Bloco III - 3 aulas de TDC

8ª Aula de leção (1h30) – 05-02-2020

Objetivo: Aprender os exercícios de centro. Consolidar o trabalho técnico e artístico da aula anterior.

A oitava aula, centrou-se no ensino dos exercícios da secção do centro que ainda estavam pendentes, e na consolidação dos exercícios da secção da barra.

Como iríamos focar a nossa atenção ao ensino dos exercícios de centro, decidimos fazer a secção da barra de forma mais acelerada, executando apenas alguns exercícios, após a execução dos mesmos, foram ensinados os exercícios de *battement tendu* e *grand battement* da secção do centro. Aplicámos a mesma estratégia de marcação dos exercícios que foram realizadas nas aulas anteriores, passando pela marcação conjunta sem música, depois pela marcação com o apoio musical e posteriormente a execução do exercício dividido por dois grupos. Tal como nas aulas anteriores, foi evidente uma boa incorporação dos exercícios. O exercício de *battement tendu*, foi realizado duas vezes, tendo sido solicitado às alunas quando o repetissem para que focassem a sua atenção na projeção e ênfase do movimento, aliando a consciência de grupo. O primeiro grupo composto pelas alunas 1, 2, 3, 5, 6, 8, 12 e 14, obtiveram bons resultados com o incentivo dado anteriormente, cada aluna mostrou a sua individualidade alcançando a sincronia de grupo requerida. É recorrente falarmos desta sincronia ou consciência de grupo, mas falamos pouco da sua aplicabilidade naquilo que num bailado denominamos de corpo de baile, talvez seja importante desde sempre salientar esta competência interpretativa.

No que se refere ao exercício do *grand battement*, não obtivemos tantos resultados ao nível da consciência de grupo nem da projeção e ênfase do movimento. Supomos que as alunas focaram a sua atenção na execução técnica, apesar de estarmos constantemente a falar e a chamar a atenção para estas competências.

O último exercício realizado nesta aula foi o das *pirouettes* com *pas de valse*. Devido à frequência da sua execução, verificámos uma evolução significativa no campo da musicalidade e no envolvimento emocional. Por ser um exercício musicalmente apelativo e com uma sequência diversificada, notámos a individualidade das alunas mais presente, porém a consciência de grupo evidenciou-se muito fragilizada.

Sentimos que a aprendizagem de exercícios novos, mantém as alunas atentas e inspiradas para a correta execução dos passos técnicos, no entanto constatámos que a componente artística fica comprometida quando fazemos a aprendizagem inicial, sendo que a primeira execução do exercício raramente evidencia os pressupostos das competências interpretativas, por isso a

estratégia de implementar várias fases na assimilação dos exercícios demonstraram uma melhoria na implementação das competências interpretativas.

9ª Aula de lecionação (2h) – 12-02-2020

Objetivo: Continuar a aprendizagem do *pas de trois*.

Registo de imagem em vídeo (apêndice F)

A aula iniciou com um breve aquecimento que incluíram alguns exercícios da secção da barra (*plié, battement tendu, battement jeté, battement fondu*) e da secção do centro (*battement tendu* e *petit sauts*) da nossa aula fixa (apêndice D). Foi muito interessante visualizar a crescente evolução que as alunas evidenciaram nesta primeira parte da aula. Pudemos constatar que a nossa intervenção ao nível das competências interpretativas começaram a produzir efeito na generalidade da turma (ficheiro digital em apêndice F). Neste dia, as alunas estavam focadas, demonstraram uma peculiaridade no seu envolvimento emocional, e uma consciência de grupo que até então era pouco interiorizada e cuidada.

Após o aquecimento, iniciámos a aprendizagem da restante parte que estava em falta do *pas de trois* (ficheiro digital em apêndice F). Começámos por rever a parte que já tinha sido ensinada, enumerando correções e refrescando a memória para alguns conceitos importantes das competências interpretativas, e posteriormente procedemos à aprendizagem da restante coreografia. As alunas estiveram muito atentas e demonstraram muito interesse na sua aprendizagem. O *pas de trois* ficou concluído, faltando agora ensaio e correções das especificidades artísticas (focos/cabeças, consciência de grupo, envolvimento emocional, musicalidade) e dos elementos técnicos. Fizemos uma abordagem específica com cada grupo, apostando num trabalho minucioso de correções sempre que ensaiávamos o *pas de trois*. A turma na sua generalidade revelou algumas dificuldades técnicas, nomeadamente na execução do *enterlacé* e o *entrechat cinq*, bem como a coordenação dos braços e pernas. Evidenciaram, também, dificuldades na resistência cardiorrespiratória quando fizeram o *pas de trois* na íntegra, sendo necessário trabalhar a respiração, aliada aos movimentos técnicos, para melhorar a resistência.

Como é hábito nas aulas de repertório as alunas levarem por vezes os seus tutus de ensaio para a execução e ensaio das peças coreográficas, a professora titular solicitou que levassem para esta aula os seus tutus. Observámos uma maior motivação na execução da coreografia após a introdução desta peça específica de guarda-roupa, verificando-se como um elemento importante para a promoção da motivação e autoestima durante as aulas.

10ª Aula de leção (1h30) – 19-02-2020

Objetivo: Trabalhar a secção de centro da aula fixa de TDC (apêndice D). Ensaiar o pas de trois

O objetivo principal desta aula foi direcionado para a consolidação dos exercícios da secção do centro. Começámos por fazer um breve aquecimento com exercícios de barra de chão, fazendo um trabalho específico de condicionamento físico.

Durante a execução dos exercícios do centro, dirigimos a atenção das alunas para o domínio da consciência de grupo, pois tem sido a competência com mais dificuldades de implementar. A par disto, direcionámos a nossa atenção para as correções técnicas dos exercícios, pois apesar de estarmos focados na expressividade do movimento, a técnica deve ser eficaz e ‘limpa’ na sua execução. Embora estejamos sistematicamente a alertar para a componente técnica, sentimos frequentemente um ‘esquecimento’ técnico quando centramos a nossa atenção na componente artística. Posto isto, a nossa intervenção voltou a centrar-se no aspecto que se defendeu no enquadramento teórico sobre o equilíbrio indispensável entre as componentes técnicas e as artísticas. No caso do *battement tendu*, insistimos nas direções das cabeças coadunadas com as mudanças de direção (ação do calcanhar e do *en dehors*) presentes neste exercício. Relativamente ao *adagio*, para além da óbvia e frequente correção ao nível da musicalidade e da consciência de grupo, foram realizadas correções referentes à estabilidade pélvica, continuidade dos *developpé* e a ação do calcanhar na promenade. Para o exercício de *grand battement* foi corrigido a importância da estabilidade da perna de apoio na realização do *grand battement* e também na *pirouette en attitude*. No exercício de *pirouettes*, optámos por corrigir os *pas de valse* ao pormenor, principalmente a diagonal de *pas de valse en tournant*. Neste caso específico e reportando para o quadro 6, que sistematiza os exercícios escolhidos

que fazem conexão direta com o *pas de trois*, quisemos intervir na qualidade artística através da música e trabalhar a qualidade de movimento do *pas de valse*. Por ser um exercício extremamente dançante, destacámos a importância da projeção e ênfase do movimento. Neste exercício a consciência de grupo voltou a estar comprometida. Falámos sobre a importância desta competência e foi explicado que o facto de estarem a fazer o exercício em grupos de dois, a conexão das duas alunas deveria estar evidente durante a execução do exercício. De seguida, e por não restar muito tempo para o término da aula, foi realizada uma ‘passagem’ do *pas de trois* completo apenas uma vez cada grupo. Pelo mesmo motivo não foi possível fazer muitas correções às alunas. Apesar deste obstáculo, foi possível identificar lacunas na sequência da coreografia e dúvidas nos focos/cabeças, nas posições dos braços, no *spacing* e na consciência de grupo.

Bloco IV - 3 aulas de TDC

11ª Aula de lecionação (2h) – 02-03-2020.

Diário de bordo nº18 (apêndice G)

Objetivo: Trabalhar e ensaiar o *pas de trois*.

Sendo uma aula de repertório clássico, destinámos uma intervenção focada no bailado *La Bayadère*, mais concretamente no *pas de trois* que tínhamos vindo a trabalhar. Foram tiradas todas as dúvidas de coreografia e foram esclarecidos pormenores detetados na aula anterior (focos/cabeças e braços), *spacing* e intenções de movimento, fazendo também uma intervenção minuciosa referente à componente técnica. Voltámos a insistir na importância da consciência de grupo e na musicalidade inerente às características deste bailado.

Embora tenhamos feito uma breve contextualização do bailado por altura da nossa primeira aula de repertório, segunda aula de lecionação autónoma (9-12-2019), voltámos a fazer uma breve explicação da temática de *La Bayadère*. Frisámos a importância do contexto do bailado e da sua narrativa e dramaturgia para uma melhor compreensão e assimilação do carácter das personagens. As alunas mostraram bastante interesse, partilharam ideias e fizeram questões relativas ao bailado, ficando assim mais esclarecidas e aptas para a execução deste trecho. Fizeram também conexão para as restantes variações e partes de corpo de baile que estavam a

trabalhar com a professora titular nas aulas de repertório clássico. Esperamos que com esta sessão as alunas tenham assimilado os conceitos essenciais deste bailado, que iria ser apresentado num espetáculo comemorativo do dia mundial da dança (19 de Abril 2020).

O ensaio contou com duas partes, foi realizada uma primeira fase, com a execução do *pas de trois* em meia-ponta e a segunda fase com as alunas em pontas (primeira vez que as alunas ensaiaram com pontas). Como as alunas 7, 9, 11 e 14 não estiveram presentes, tivemos a necessidade de reorganizar a composição dos grupos, sendo assim ficaram apenas quatro grupos.

Grupo 1 Alunas 6 e 12 (faltou aluna 14).

Na primeira fase as alunas realizaram a coreografia na sua totalidade tentando implementar as correções dadas anteriormente, demonstraram fragilidades na consciência de grupo. Fizeram progressos na consciência musical e na projeção e ênfase do movimento.

Na fase do ensaio com pontas, este grupo revelou falta de resistência cardiorrespiratória, principalmente na segunda parte do *pas de trois*, evidenciando dificuldades na subida à ponta quando começaram a evidenciar cansaço. Esta dificuldade teve um efeito negativo na sintonia de movimento entre o grupo, na musicalidade e nas intenções de movimento.

Grupo 2 Alunas 4, 8 e 13

Na primeira fase, este grupo demonstrou muita desconcentração, refletindo-se negativamente na execução técnica e artística, bem como na consciência de grupo e espacial.

Na fase do ensaio com pontas, evidenciaram uma melhoria substancial na concentração de grupo, por isso ao nível da execução geral do *pas de trois*, demonstraram melhorias na musicalidade e na projeção e ênfase do movimento, contudo, ainda houve alguns lapsos coreográficos e a consciência espacial demonstrou fragilidades a partir da segunda parte da coreografia. A execução da coreografia em pontas evidenciou dificuldades na subida à ponta devido, eventualmente ao cansaço.

Grupo 3 Alunas 1, 3 e 5

Na primeira fase, este grupo tentou realizar o *spacing* que anteriormente tinha sido corrigido, demonstrando uma preocupação na consciência de grupo. Relativamente aos elementos técnicos demonstraram algumas dificuldades na sua execução principalmente a partir do *pas courru grand jeté derrière*.

Na fase do ensaio com pontas, foi evidente a dificuldade na subida às pontas durante a execução de toda a coreografia. Observámos que o *entrelacé* ficou bastante comprometido

devido à falta de força das costas e zona abdominal. Este grupo apresentou dificuldades cardiorrespiratória, principalmente na segunda parte do *pas de trois*, ou seja demonstraram falta de resistência.

Grupo 4 Alunas 2, 10 e 15 (grupo que sofreu alterações)

Na primeira fase, o grupo esteve em processo de adaptação pois estavam habituadas a ter outras colegas. De qualquer forma, este grupo evidenciou dificuldades na execução técnica e não revelou sentido de orientação espacial e de consciência de grupo.

Na fase do ensaio com pontas, revelaram dificuldades no trabalho das pontas e na estabilidade pélvica. A consciência espacial esteve comprometida, bem como a falta de resistência cardiorrespiratória, principalmente na segunda parte do *pas de trois*.

Assim sendo, foram cumpridos os objetivos planeados para esta aula, identificámos problemas com a consciência de grupo e o cumprimento do *spacing*. As alunas estão com dificuldades em sentir o grupo e a seguirem a ‘energia’ uma das outras, tornando a execução do *pas de trois* dispersa e individualista, perdendo-se a noção de copro de baile, uma das especificidades e objetivos que gostaríamos de ver cumpridos.

Com intenção de promover a consciência de grupo e espacial, temos vindo a utilizar várias estratégias evidenciando as regras ao bom desempenho técnico e artístico no trabalho de corpo de baile, sendo elas, acompanhar a aluna da frente sentindo o seus movimentos através da música, ativar a visão periférica e estar em alerta constante para com todos os alunos presentes durante a execução da coreografia. Evidenciámos também a importância de estudar o espaço que estão a utilizar, facilitando assim uma boa adaptação a cada espaço ou palco que surgirão ao longo dos seus percursos artísticos.

12ª Aula de leção (1h30) – 04-03-2020

Objetivo: Consolidar o trabalho técnico e artístico da secção da barra da aula de TDC. Consolidar e ensaiar o *pas de trois*.

Registo de imagem em vídeo do *pas de trois* (apêndice F).

Iniciámos a aula pela execução dos exercícios da secção da barra, observando uma melhoria ao nível da memorização dos exercícios. Como realizado anteriormente, fizemos uma abordagem persistente ao nível da consciência de grupo, realçando mais uma vez para que as

iniciações e finalizações dos exercícios fossem sempre respeitadas, sendo nosso objetivo criar uma uniformização técnica e artística durante as aulas.

Relativamente ao ensaio do *pas de trois*, notámos evolução na consciência de grupo e espacial (componente que tem sido muito alertada). Por outro lado a resistência cardiorrespiratória continua comprometida. Sabemos que este *pas de trois* é caracterizado por uma exigência técnica de *allegro*, tornando imperativo uma boa condição cardiorrespiratória.

Como fizemos registo de imagem em vídeo, espectámos fazer uma visualização conjunta dos vídeos que realizámos nesta aula, para uma análise e compreensão das correções técnicas e artísticas e da consciência de grupo e espacial que tínhamos vindo a trabalhar.

No quadro seguinte, apresentamos os resultados da análise realizada após a visualização do registo de imagem em vídeo, (ficheiro digital em apêndice F).

Análise das competências interpretativas do <i>pas de trois</i>					
Grupos <i>pas de trois</i>	Projeção do movimento	Ênfase do movimento	Musicalidade	Consciência de grupo	Envolvimento emocional
<u>Grupo 1</u> Alunas 6, 12 e 14	Melhoria na definição da projeção do movimento	Revelam definição e evolução nas dinâmicas e ritmos do movimento	Boa consciência musical e sincronia dos movimentos com a música	Melhorias significativas na consciência de grupo e espacial.	Envolvimento emocional presente durante toda a execução do <i>pas de trois</i>
<u>Grupo 2</u> Alunas 2, 9, 10	A definição da projeção de movimento pode melhorar	Revelam pouca evolução nas dinâmicas e ritmos do movimento	Consciência musical satisfatória.	Leves melhorias na consciência de grupo e espacial	Fragilidades na interpretação da personagem. Revelam dificuldades no estado emocional
<u>Grupo 3</u> Alunas 7, 11 e 15	Devem melhorar a qualidade expressiva do movimento	Devem melhorar as dinâmicas e ritmos do movimento.	Razoável consciência musical	Leves melhorias na consciência de grupo. Dificuldades na implementação da consciência espacial	Fragilidades na interpretação da personagem. Revelam dificuldades no estado emocional

<u>Grupo 4</u> Alunas 4, 8 e 13	Devem melhorar a definição da projeção do movimento	Podem melhorar as dinâmicas e ritmos do movimento	Boa consciência musical, no entanto demonstraram falta de conexão com a música na parte final do <i>pas de trois</i>	Melhoria na consciência de grupo na 1ª parte do <i>pas de trois</i>	Interpretação da personagem satisfatória, devem melhorar o estado emocional
<u>Grupo 5</u> Alunas 1, 3 e 5	A projeção está mais definida. Devem melhorar a qualidade expressiva do movimento	Podem melhorar as dinâmicas e ritmos do movimento	Melhorias consideráveis na coordenação do movimento com a música	Boa consciência de grupo, fragilidades na consciência espacial	Interpretação da personagem satisfatória, devem melhorar o estado emocional

Quadro 7 – Análise das competências interpretativas do *pas de trois*

13ª Aula de leção (1h30) - 11-03-2020

Objetivo: Consolidar o trabalho técnico e artístico da aula de TDC

Nesta aula de leção foram feitos os seguintes exercícios da secção da barra, *plié, battement tendu, battement jeté, battement fondu, grand battement* e na secção do centro, os exercícios de *adagio, battement tendu, grand battement* e *grand allegro*. Destacámos mais uma vez a importância da incorporação das cinco competências interpretativas, referindo que uma vez que os exercícios estão interiorizados e as sequências memorizadas, as alunas deveriam concentrar-se na implementação destas competências, e que posteriormente seriam naturalmente refletidas aquando da execução do *pas de trois*.

Na secção do centro adoptámos uma estratégia promotora da consciência de grupo, realizando os exercícios em pequenos grupos de quatro, cinco alunas, alternando as filas de cada grupo, com intuito de diversificar a liderança em cada exercício. Esta estratégia permitiu uma abordagem consistente à consciência de grupo, modificando os hábitos regulares numa aula de TDC, em que, normalmente, os grupos definidos mantêm-se por um determinado tempo. Verificámos, as alunas bastante mais concentradas e em alerta permanente, demonstrando resultados visíveis na homogeneidade do movimento e de grupo.

Esta aula caracterizou-se pela melhoria considerável das competências que foram trabalhadas e desenvolvidas nas aulas anteriores. As alunas de um modo geral demonstraram mais concentração e empenho. Foi notória a evolução na preparação e finalização dos exercícios, bem como a memorização dos mesmos. A componente musical esteve, também, bem mais clara, sentimos que as alunas começaram a interiorizar e a assimilar os movimentos com as dinâmicas e ritmo da música. A consciência de grupo tem sofrido muitas instabilidades ao longo das aulas do segundo período, porém nesta aula conseguimos vislumbrar uma evolução coerente nesta competência. No que concerne à competência do envolvimento emocional reconhecemos ser a competência que aparenta mais dificuldades, julgamos que o facto de estarmos a trabalhar com uma faixa etária na fase da adolescência, poderá afetar a exploração das suas emoções.

1.2.2. Reflexão sobre o funcionamento do 2º período letivo

Este segundo período letivo, veio representar uma fase essencial ao nosso estágio. Tivemos a oportunidade de implementar a nossa aula completa de TDC e de aplicar as estratégias promotoras à expressividade do movimento, através das competências interpretativas programadas para esta fase. O ensino aprendizagem do *pas de trois* foi também efetivado na sua totalidade, faltando ainda alguns ensaios de preparação técnica e interpretativa.

Destacamos o empenho da generalidade das alunas, embora a eficácia do trabalho técnico e artístico tivesse demonstrado instabilidade, fazendo com que os resultados esperados sofressem altos e baixos.

Tivemos como alicerce principal as cinco competências interpretativas definidas para a nossa abordagem à temática. Neste sentido, fizemos uma intervenção incisiva e exaustiva para que estes domínios interpretativos fossem incorporados na prática diária destas alunas.

As fragilidades que tenderam a persistir foram relativas à consciência de grupo e ao envolvimento emocional. Embora tenha havido resultados positivos, as alunas esquecem-se muitas vezes da importância da harmonia de dançar em grupo, noção de corpo de baile e de representar a sua individualidade e emotividade durante os exercícios. Este período revelou-se importante para a consolidação dos conceitos abordados bem como para o desenvolvimento dos mesmos.

No final do segundo período, já em tempo de confinamento devido às medidas de contingência provocadas pela pandemia, realizámos duas aulas de observação não presenciais através plataforma virtual *zoom* (plataforma escolhida e utilizada pela EDAM). Esta observação centrou-se em perceber como as aulas estavam a ser lecionadas, quais os conteúdos aplicados às mesmas e entender de que forma a turma se estava a adaptar à nova realidade. Após análise e reflexão, decidimos fazer uma abordagem focalizada dos nossos exercícios da secção da barra pois o facto de as alunas estarem confinadas a um espaço restrito das suas casas, não permitiria o uso espacial pretendido nos exercícios da secção do centro e *allegro*. Relativamente ao ensaio do *pas de trois*, reconhecemos que seria uma tarefa difícil de implementar, contudo decidimos que deveríamos tentar realizá-lo, mesmo sabendo das evidentes condicionantes das aulas não presenciais.

Gostaríamos de referir que dados os evidentes constrangimentos causados pela pandemia, o espetáculo comemorativo do dia mundial da dança previsto para o dia 19 de Abril de 2020, não se realizou, ficando assim por concluir uma etapa importante para o nosso estudo.

1.3. 3º Período Letivo - Medidas de contingência provocadas pela pandemia COVID19, período de confinamento

O terceiro período letivo foi realizado em condições excepcionais, devido às medidas de contingência provocadas pela pandemia COVID19 e respetivo período de confinamento. Conforme indicado no artigo 9º do capítulo IV do Decreto-Lei n.º 10-A/2020, ficaram suspensas todas as atividades letivas e não letivas em estabelecimentos de ensino públicos, particulares e cooperativos.

Por ainda nos faltar algumas horas de lecionação, houve a necessidade de reajustarmos a nossa intervenção pedagógica para que conseguíssemos concretizar algumas das horas letivas ainda em falta. Sendo assim propusemos à escola cooperante um plano de ação que fosse ao encontro dos nossos objetivos de estágio, permitindo a conclusão do mesmo.

No quadro abaixo, apresentamos a planificação relativa ao período das aulas não presenciais com recurso à plataforma virtual *Zoom*.

Planificação das aulas virtuais De 24-04 a 02-06 2020			
Data	Fase do estágio	Conteúdo	Objetivo
<u>14ª Aula</u> (1h) Data: 24-04-2020	Lecionação autónoma virtual	Execução do <i>pas de trois</i>	Trabalhar o <i>pas de trois</i> Esclarecer dúvidas
<u>15ª Aula</u> (1h) Data: 8-05-2020	Lecionação autónoma virtual	Realização dos exercícios da barra da aula de TDC	Relembrar e trabalhar a componente artística e técnica dos exercícios da barra
<u>16ª Aula</u> (1h) Data: 15-05-2020	Lecionação autónoma virtual	Realização dos exercícios da barra da aula de TDC	Trabalhar a componente artística e técnica dos exercícios da barra
<u>17ª Aula</u> (1h) Data: 19-05-2020	Lecionação autónoma virtual	Realização dos exercícios da barra e adágio do centro da aula de TDC	Trabalhar componente artística e técnica dos exercícios barra e do adágio do centro
<u>18ª Aula</u> (1h) Data: 26-05-2020	Lecionação autónoma virtual	Realização dos exercícios da barra da aula de TDC Realização do <i>pas de trois</i>	Trabalhar os exercícios da barra Ensaiar <i>pas de trois</i> Trabalhar a emoção através da interpretação musical e explorar o envolvimento emocional das alunas
<u>19ª Aula</u> (1h) Data: 2-06-2020	Lecionação autónoma virtual	Realização dos exercícios da barra da aula de TDC Realização do <i>pas de trois</i>	Ensaiar o <i>pas de trois</i> Trabalhar a emoção através da interpretação musical e explorar o envolvimento emocional das alunas

Quadro 8 – Planificação das aulas virtuais do 3º período letivo

1.3.1. Lecionação autónoma

Como referido anteriormente, o terceiro período letivo foi realizado de forma excecional, por isso, a nossa intervenção pedagógica sofreu algumas alterações, nomeadamente no tempo da duração das aulas de TDC. Estas aulas passaram a ter 1h de duração, em vez das habituais 1h30/2h diárias contempladas no plano curricular do 5º ano. A nossa abordagem centrou-se na

consolidação do trabalho realizado durante o segundo período perfazendo um total de seis aulas de 1h de leção autónoma. Foi também solicitado às alunas que realizassem duas tarefas individuais com os conteúdos interpretativos que tínhamos vindo a trabalhar, permitindo-nos assim recolher material para análise de dados.

Bloco IV - 6 aulas de TDC não presenciais com recurso à plataforma virtual Zoom

14ª à 19ª Aula de leção (1h) - de 24-04-2020 a 02-06-2020

Neste bloco de seis aulas objetivámos trabalhar e consolidar o trabalho interpretativo realizado até o fim do segundo período, incidindo a nossa intervenção no trabalho dos exercícios da secção da barra e no ensaio do *pas de trois*. Por ser uma fase diferente para todos, tentámos fazer uma abordagem positiva e dinamizadora para que o terceiro período fosse concluído com sucesso. A nossa última intervenção presencial ocorreu no dia 11 de março, portanto após quase um mês e meio de paragem houve a necessidade de voltar a relembrar conceitos, sequências e correções realizadas durante o primeiro e segundo período letivo.

Na nossa 14ª aula (1ª aula virtual), centrámos a nossa intervenção no ensaio do *pas de trois*, deparámo-nos com algumas dificuldades às quais teríamos de nos adaptar. Observámos bastantes dificuldades no espaço das alunas, a maioria delas tinha pouco espaço físico nas suas casas, o que tornou a execução do *pas de trois* com algumas limitações técnicas e de implementação dos conteúdos interpretativos.

A componente musical, evidenciou discrepância nos tempos de audição pois, devido aos diferentes tempos de recepção da música, nem sempre as alunas conseguiam reproduzir os movimentos em simultâneo, o que no caso da execução do *pas de trois* foi ainda mais evidente.

Outra componente que ficou bastante fragilizada foi a consciência de grupo que anteriormente estávamos a trabalhar e que estava a surtir efeito. Tomámos consciência que seria difícil trabalhar a consciência de grupo, estando as alunas individualmente em suas casas e sujeitas a um computador portátil com fraca perceção visual.

Nas três aulas seguintes, focámos a nossa atenção para o trabalho específico dos exercícios da secção da barra e do *adagio* na secção do centro quer ao nível técnico como

interpretativo. Intervenimos na projeção e na ênfase do movimento, propondo uma abordagem consistente à utilização da respiração e das intenções dos focos nos *port de bras* bem como a coordenação pernas/braços. Esta intervenção teve efeitos em algumas alunas, que se mostraram conscientes e empenhadas na implementação destas competências, destacamos as alunas 1, 5, 6, 8, 12 e 14. Observámos também algumas fragilidades técnicas, nomeadamente na estabilidade pélvica, na rotação externa e no trabalho dos pés. Estas dificuldades podem ter a ver com este período de confinamento, pois embora toda a comunidade escolar tenha trabalhado para o menor prejuízo das aulas do terceiro período, o facto é que a realidade das aulas sofreu alterações consideráveis. Constatando estas dificuldades, tivemos uma conversa com as alunas no sentido de sensibilizá-las para a importância de dançarem e sentirem a música durante estas aulas, não se deixando influenciar pelas condicionantes do momento e tentando contrariar as falhas espaciais, sociais e emocionais que estávamos a atravessar. Este alerta teve efeitos positivos nas aulas seguintes, revelando as alunas mais entusiastas e ativas nas aulas.

Na 18ª e 19ª aula (5ª e 6ª aula virtual), introduzimos um novo apoio musical para a execução dos exercícios da barra para analisarmos a capacidade de adaptação das alunas a um novo estímulo musical. Recorremos à música para aulas de dança clássica dos autores Debbie Parks and Norman Higgies, que contém músicas do bailado *La Bayadère* especificamente para os exercícios da aula de TDC, ficando o registo audiovisual possível da aula de TDC e do ensaio do *pas de trois* (ficheiro digital em apêndice J). Foi importante adicionar uma nova *playlist* à aula, se por um lado as alunas inicialmente ficaram dispersas, por outro viram-se obrigadas a estar mais atentas para tentar acompanhar os exercícios já sabidos, aliando-os às novas músicas. Foi também notório o entusiasmo que as alunas demonstraram ao identificarem as músicas, associando-as aos vários trechos do bailado que tinham vindo a trabalhar connosco e com a professora titular.

Esta estratégia, veio auxiliar a interpretação do movimento, promovendo a exploração individual dos sentimentos motivados pela audição de diferentes músicas.

A par desta intervenção pedagógica, solicitámos às alunas que realizassem duas tarefas individuais com intuito de trabalhar a capacidade interpretativa de cada aluna e de recolhermos material em formato audiovisual para análise de dados. A primeira tarefa focou-se num exercício de expressividade, pedimos às alunas que escolhessem uma parte da coreografia do *pas de trois* que mais se identificassem. Após esta escolha pedimos que justificassem essa mesma escolha num pequeno texto escrito e que executassem e filmassem a parte do *pas de*

trois escolhida. Na análise que fizemos aos vídeos, constatámos que a maioria das alunas escolheu a parte inicial do *pas de trois*, exceto as alunas 12 e 13. Nas justificações escritas, foi comum a escolha desta parte por vários motivos, a aluna 3, 6 e 14 evidenciaram a delicadeza dos movimentos através da sua fluidez e continuidade, a aluna 1, 4, 8 e 11 destacaram a parte do *pas de trois* que mais gostavam de interpretar, para a aluna 5 foi relevante o facto de ser a parte que foi trabalhada mais tempo e a aluna 15 afirmou que é a parte que melhor transmite o estado interpretativo do *pas de trois*. Após esta análise, concluímos que as alunas na sua generalidade revelaram melhorias na perceção e na implementação dos cinco domínios interpretativos.

Para ficarmos com o registo audiovisual do *pas de trois* neste período de confinamento, foi solicitado às alunas uma segunda tarefa, composta pela filmagem individual do *pas de trois* na íntegra (ficheiro digital em apêndice J). Na perspetiva de concluir o período de estágio relativamente às competências interpretativas adquiridas, pedimos nesta mesma tarefa que as alunas escrevessem um pequeno texto sobre expressividade do movimento (o que sentiam quando executam peças de repertório e os exercícios das aulas), e de que forma as influenciou nas aulas de TDC. As respostas foram muito interessantes e em alguns casos surpreendentes. Toda a turma evidenciou uma perceção de expressividade do movimento bem mais completa do que no início do nosso estágio. Para melhor compreensão desta evolução, elaborámos um quadro comparativo das duas fases de descrição do conceito de expressividade de cada aluna, uma no início do estágio e a outra após todo o processo de implementação da nossa temática. Este quadro está inserido no diário de bordo nº 26 (apêndice I).

Por não ser possível analisar a prestação de cada grupo do *pas de trois* devido às condicionantes do terceiro período, decidimos fazer uma breve análise individual aos vídeos enviados pelas alunas, relativamente à execução do *pas de trois*. Sendo assim verificámos bons resultados nos domínios interpretativos (boa consciência de movimento, musicalidade e envolvimento emocional) das alunas 5, 6, 9, 12 e 14, no entanto as alunas 5 e 9 revelaram algumas fragilidades ao nível da execução dos elementos técnicos. Quanto às alunas 1, 3, 4, 11, 13 e 15 apresentaram resultados satisfatórios nos domínios interpretativos, principalmente ao nível da projeção e ênfase do movimento, contudo a componente técnica evidenciou dificuldades nos elementos técnicos (*enterlacé, grand jeté, entrechat cinq*). Com resultados menos satisfatórios estão as alunas 2, 7, 9 e 10 que demonstraram muitas fragilidades na execução

técnica e no domínio interpretativo (dificuldades na projeção e ênfase do movimento e na capacidade de transmitir a emoção).

Em suma, e fazendo conexão com a análise elaborada por grupo no fim do segundo período, comprovámos que o grupo 1, composto pelas alunas 6, 12 e 14, obtiveram os melhores resultados técnicos e artísticos, sobressaindo o seu carisma e capacidade de trabalho durante todo o processo de estágio.

1.3.2. Resultados finais

Terminado o período dedicado à lecionação, reutilizámos a grelha de observação II (apêndice H), destinada à avaliação dos resultados das competências interpretativas para comparar os dados recolhidos na primeira fase de observação e assim fazer a análise evolutiva de cada aluna.

No quadro seguinte, apresentamos os resultados da análise realizada após o estudo da grelha de observação II.

Alunas	Síntese dos dados recolhidos
1	A aluna evidenciou evolução na projeção e ênfase do movimento. Revelou uma boa percepção musical e de consciência de grupo. Apesar da sua timidez demonstrou a sua individualidade no movimento.
2	Revelou leves progressos ao nível da projeção e ênfase do movimento. Demonstrou melhoria na percepção musical. A consciência de grupo continua fragilizada. Deve investir na confiança individual.
3	Aluna que apresentou melhorias na projeção do movimento e na percepção musical. A consciência de grupo e o envolvimento emocional devem ser mais trabalhados. A introversão desta aluna dificulta a exploração emotiva.
4	A aluna revelou melhorias ao nível da projeção e ênfase do movimento, bem como na percepção musical. A consciência de grupo continua fragilizada.
5	A aluna demonstrou relevantes evoluções no campo da musicalidade, projeção e ênfase do movimento. A sua individualidade interpretativa foi evoluindo ao longo do processo de estágio.
6	A aluna fez consideráveis melhorias na projeção e ênfase do movimento. Revelou uma boa percepção musical e ao nível da consciência de grupo obteve resultados positivos. A sua individualidade interpretativa foi evoluindo ao longo do processo de estágio.
7	Esta aluna evidenciou pouca evolução na projeção e ênfase do movimento. Revelou uma razoável percepção musical. Apresentou instabilidade na consciência de grupo e pouco envolvimento emocional.
8	A aluna demonstrou melhorias na projeção e ênfase do movimento e também uma boa percepção musical. Revelou estar atenta à consciência de grupo.

	A sua individualidade interpretativa foi evoluindo ao longo do processo de estágio.
9	A aluna com uma razoável percepção musical. Demonstrou leve evolução na projeção e ênfase do movimento e pouca noção relativamente à consciência de grupo. A introversão desta aluna dificulta a exploração emotiva.
10	A aluna evidenciou dificuldades na projeção e ênfase do movimento. Demonstrou uma razoável percepção musical e noção de consciência de grupo. Revelou pouco envolvimento emocional, por vezes evidenciando uma certa apatia.
11	Revelou leves progressos na projeção do movimento e na percepção musical. Ao nível da consciência de grupo revelou instabilidade na sua execução. Deve investir na confiança individual.
12	A aluna fez consideráveis melhorias na projeção e ênfase do movimento. Fez progressos na percepção musical e na consciência de grupo. A sua individualidade interpretativa foi evoluindo ao longo do processo de estágio. É uma aluna com bom potencial expressivo.
13	Aluna que evidenciou melhorias na projeção do movimento e na percepção musical. Leves melhorias na consciência de grupo. A sua individualidade interpretativa foi evoluindo ao longo do processo de estágio.
14	Aluna que revela bom potencial expressivo. Fez melhorias consideráveis na projeção e ênfase do movimento, bem como na noção da consciência de grupo. Muito boa percepção musical. A sua individualidade interpretativa foi evoluindo ao longo do processo de estágio.
15	A aluna evidenciou uma boa percepção musical. Evidenciou algumas melhorias na projeção e ênfase do movimento e na noção da consciência de grupo. A introversão desta aluna dificulta a exploração emotiva.

Quadro 9 – Síntese dos dados recolhidos na grelha de observação II

Considerando as cinco competências interpretativas que foram o propósito do nosso estudo e que constam na grelha de observação II, podemos concluir que na generalidade da turma, houve progressos consideráveis, muito devido ao empenho das alunas e à percepção da importância e influência que estes domínios têm na aula de TDC. Comprovámos que as alunas 5, 6, 8, 12 e 14 foram as que mais cresceram ao nível interpretativo, por oposição temos as alunas 7, 9, 10 e 11 que pela sua timidez e por vezes, alguma falta de empenho não alcançaram os domínios interpretativos sugeridos. Como referido anteriormente, a musicalidade e a consciência de grupo foram muito prejudicadas neste período de aulas virtuais, por isso durante a nossa análise final tivemos em consideração as últimas aulas do segundo período.

Relativamente à execução do *pas de trois*, decidimos não avaliar a prestação das alunas neste 3º período letivo, uma vez que foi impossível realizá-lo com as três alunas em simultâneo.

Capítulo V

Reflexões finais e Recomendações

Finalizado o estágio, chega o momento de fazermos uma reflexão de toda a nossa intervenção e prestação no decorrer deste processo. Este revelou-se importantíssimo, pois pudemos constatar a premência em melhorar as abordagens às qualidades expressivas e interpretativas dos alunos de dança, reconhecendo ser essencial a criação de mais estudos acerca desta temática para a formação dos nossos alunos. Esta análise não se esgota por aqui, pelo contrário existe uma panóplia de ferramentas e estratégias a implementar. Através deste estágio, objectivámos uma qualidade expressiva e interpretativa presente em todas as fases da formação para que, professores e alunos, consigam elevar a qualidade da dança no panorama artístico nacional.

Devido às medidas de contigência provocadas pela pandemia COVID19, este ano letivo de 2019/2020 revelou-se diferente e com adaptações do contexto escolar aos quais ninguém estava habituado. Foi um período de confinamento em que todos os intervenientes tiveram de reinventar uma nova realidade a partir do final do 2º período letivo. Embora esta realidade tenha revelado inicialmente algumas incertezas e pequenas ‘frustações’, o facto é que com perserverança e apoio de toda a comunidade escolar conseguimos continuar a nossa intervenção pedagógica por forma a concluir o nosso estágio.

Traçámos como objetivo principal a promoção da expressividade na aula de técnica de dança clássica. Encontrámos o meio para o concretizar através da aprendizagem de um excerto do bailado de repertório clássico *La Bayadère*. Como alicerce, escolhemos as cinco competências interpretativas referenciadas pela autora Linda Ashley (2012), com as quais nos identificámos aquando da nossa pesquisa inicial.

Fomentar a expressividade não se restringiu apenas a um objetivo único, sendo este, no entanto, um meio para atingir um fim. Julgamos que incentivar os alunos para um gosto estético e artístico pode e deve ser desenvolvido desde o início da sua formação. Para além de concretizar todos os objetivos propostos, a nossa grande motivação focou-se no ato de dançar. Tentámos transmitir às alunas o gosto de dançar cada movimento realizado, o envolvimento presente em cada momento e a emotividade contida em cada exercício. Esta inspiração teve o

intuito de lhes transmitir aquilo que, na qualidade de futuras bailarinas, devem apresentar em palco.

Durante o estágio, procurámos implemetar várias estratégias promotoras da expressividade do movimento, de forma a conseguirmos alcançar os objetivos a que nos propusemos. Planificámos, de forma consistente, a componente técnica e artística da aula de TDC para que se articulasse com o excerto do bailado que foi aprendido. Como parte do processo, trabalhar com diferentes estados emotivos revelou-se uma mais-valia para o desenvolvimento das competências interpretativas. Através dos exercícios que adoptámos, para a exploração das diferentes emoções, obtivemos resultados positivos na interiorização da intenção do movimento e na interpretação individual e em grupo, quer na aula de TDC quer na execução do *pas de trois*. Percebemos que um estímulo extra à rotina habitual das aulas, permitiu às alunas estarem mais atentas e motivadas no decurso das mesmas. É de realçar que todas as estratégias e tarefas requeridas foram aceites pelas alunas com grande entusiasmo e empenho. É também de realçar que nos deparámos com alguns obstáculos ao longo do estágio, nem sempre conseguimos chegar à sensibilidade de todas as alunas pois nem todas se identificaram com esta abordagem, no entanto reconheceram a utilidade das estratégias promotoras à componente artística e a importância de aliar a qualidade do movimento à técnica. Embora esta turma evidenciasse uma maior consciência da componente técnica, foi muito gratificante para nós, implementar e sensibilizar a turma para a componente artística, alertando-as para a importância da articulação e equilíbrio entre as duas componentes. Foi nosso propósito nunca menosprezar a componente técnica, visto que ela é de extrema importância, tentámos sim elevar a componente artística ao mesmo nível de importância da componente técnica, sendo que ambas devem trabalhar em conjunto para a formação completa de um bailarino.

Detectámos um desenvolvimento irregular na incorporação das correções técnicas, assim como nos domínios da interpretação. Como exemplo, quanto ao domínio da consciência de grupo, tanto numa aula as alunas demonstravam uma homogeneidade relativa à execução dos movimentos em simultâneo, respirados e dançados, como na aula seguinte eram capazes de fazer o oposto, individualizando as suas prestações e esquecendo por completo o grupo. Esta situação foi desafiante devido ao tempo que dispunhamos para concluir o estágio, por isso decidimos fazer a nossa abordagem de forma mais incisiva, dirigindo consecutivamente a atenção das alunas para as competências interpretativas.

Na nossa opinião, o estudo de repertório clássico veio potenciar a expressividade em contexto de aula, experienciando o futuro objetivo das alunas, o espectáculo. Foi também nossa intenção trabalhar um excerto de uma peça de repertório que não fosse individualizada, pois o trabalho em corpo de baile tal como referido na literatura, deve ter uma importância semelhante aos dos papéis de solistas.

Pelas razões descritas no capítulo anterior, não conseguimos levar a palco o excerto do bailado *La Bayadère* que esteve a ser arduamente preparado pelas alunas, professoras e toda a comunidade escolar, contudo a EDAM reagendou o espectáculo final de ano letivo para o dia 4 de Outubro de 2020. Aproveito para agradecer a amabilidade de toda a equipa da EDAM, em nos ter permitido enquadrar o nosso trabalho de estágio no espectáculo da escola.

Por ter ficado prejudicado o trabalho de algumas competências interpretativas, nomeadamente a consciência de grupo e o envolvimento emocional, no período de confinamento, seria interessante prosseguir o nosso estudo, sentimos que a exploração destas componentes poderiam ter sido mais exploradas e vivenciadas pelas alunas. Julgamos ser interessante a aplicabilidade destas competências interpretativas em todas as aprendizagens de peças de repertório clássico e em consonância com as aulas de TDC, pois como relatado pelas alunas, conseguiram entender a importância da expressividade do movimento aliada à técnica, e que um bailarino se destaca não só pelo seu virtuosismo técnico mas também pela forma como se expressa emocionalmente e como transmite uma ‘mensagem’ ao público.

Tendo igualmente a consciência da individualidade de cada aluno, importa salientar, para futuros estudos e processos de aprendizagem, que a forma de transmitir a expressividade e a interpretação do movimento requer inúmeras ferramentas e estratégias para a completa exploração e assimilação das componentes artísticas, sendo elas forçosamente individualizadas para cada aluno e contexto escolar. Caberá a cada professor ter a consciência das necessidades de aprendizagem dos alunos e ter a capacidade de adaptação, de criatividade e sensibilidade artística para implementar as estratégias promotoras mais adequadas.

Como nota final, considerando toda a investigação e estudo desenvolvido neste estágio, foi um orgulho poder acrescentar o nosso contributo para a evolução artística e técnica destas futuras bailarinas.

Referências

- Amorim, V. (2006). Estudo comparativo de duas metodologias de ensino da dança vocacional no contexto da Técnica de Dança Clássica- nível elementar. Tese de Mestrado, Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa: FMH.
- Ashley, L. (2012). *Essential guide to dance*. (3ªed). Consultado em <https://www.bertrand.pt/ebook/essential-guide-to-dance-third-edition-linda-ashley/12916575>
- Batalha, A. (2004). *Metodologia do ensino da dança*. Cruz Quebrada: Edições FMH
- Bourcier, P. (1987). *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes.
- Coutinho, C. P. (2019). *Metodologia de investigação em ciências sociais e humanas: Teoria e prática*. (2ª ed. Reimpressão). Coimbra: Edições Almedina, S.A
- Coutinho, C. P., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M. J. R. C., & Vieira, S. R. (2009). Investigação-acção : metodologia preferencial nas práticas educativas. *Revista Psicologia, Educação e Cultura*, XIII(3), 355–379.
- Decreto-Lei n.º 10-A/2020, de 13 de março de 2020. *Diário da República n.º 52/2020, 1º Suplemento*, Série I. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros.
- Escola de Dança Ana Mangericão. (2018). Disponível em <https://www.edam.pt/>
- Fazenda, M. J. (2007). *Dança teatral. Ideias, experiências, acções*. Lisboa: Celta Editora.
- Franklin, E. (1996). *Dance imagery for technique and performance*. Champaign: Human Kinetics.
- Frois, J.P. (2011). (em português: Coord.). *Educação estética e artística. Abordagens transdisciplinares*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gil, A.C. (2007). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. (5ª ed.). São Paulo: Editora Atlas.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água
- Homans, J. (2012). *Os anjos de Apolo: Uma história do ballet*. Lisboa: Edições 70

- Infopedia, Dicionários Porto Editora (2020). Porto : Porto Editora
- Louppe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro
- Lourenço, F. (2014). *Estética da dança clássica*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Meisner, N. (2019). *Marius Petipa: The emperor's ballet master*. New York: Oxford University Press.
- Minden, E.G. (2005) *The ballet companion*. New York: A Fireside Book.
- Nascimento, V. (2010). Os professores de técnica de dança das escolas de educação artística vocacional em Portugal continental: Caracterização do seu perfil académico e profissional e análise da prática docente. Tese de Doutoramento, Universidad de Sevilla, Sevilla, Espanha.
- Nascimento, V. (2016). A (In)visibilidade dos professores de técnica de dança: O reconhecimento que se impõe. Ensaio sobre prática e pedagogia nas artes performativas, 6, pp. 178-191.
- Ossona, P. (1988). *A educação pela dança*. São Paulo: Summus editorial LTDA.
- Pais, A. (2018). *Ritmos afectivos nas artes performativas*. Lisboa: Edições Colibri
- Pinto, J. (2016). O *port de bras* do 2º ato de Lago dos Cisnes como potenciador de expressividade nas aulas de Técnica de Dança Clássica - 5º ano da Academia de Música de Vilar do Paraíso. (Tese de mestrado)
- Portaria nº 359/2019 de 8 de Outubro de 2019. *Diário da República nº 193 – 1ª série*. Ministério da Educação. Lisboa
- Portinari, M. (1989). *História da dança*. Rio de Janeiro: Editora nova fronteira.
- Scholl, T. (1994). *From Petipa to Balanchine: classical revival and the modernization of ballet*. [Master e-book ISBN]. Disponível em <http://stmargaretsaspley.co.uk/libro/0415756219.html>
- Silva, M, & Schwartz, G. (1999). A expressividade na dança: visão do profissional. Motriz, 5(2), pp.168-177.

- Sousa, M.J. & Baptista, C. (2014). *Como fazer investigação, dissertações, teses e relatórios*. (5ª ed.). Lisboa: Edições Pactor.
- Taylor, J. & Estanol, E. (2015). *Dance psychology for artistic and performance excellence*. Champaign, IL: Human Kinetics
- The Marius Petipa Society. (2019). Disponível em <https://petipasociety.com/>
- The Rudolf Nureyev Foundation. (2019). Disponível em <https://nureyev.org/rudolf-nureyev-foundation/>
- Vaganova, A. (1969). *Basic principles of classical ballet: russian ballet technique*. USA: Dover Publications
- Willey, R. J. (1985). *Tchaikovsky's ballets*. New York: Oxford University Press
- Xarez, L. (2012). *Treino em Dança. Questões poucos frequentes*. Cruz Quebrada: Edições FMH

Apêndices

Apêndice A – Consentimento informado, livre e esclarecido

Por favor, leia com atenção a seguinte informação.

Se achar que algo está incorreto ou que não está claro, não hesite em solicitar mais informações.

Se concorda com a proposta que lhe foi feita, queira assinar este documento.

Elaborado no âmbito do Curso de Mestrado em Ensino de Dança, ministrado pela Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, o presente Projeto de Estágio tem como título '**O Pas de Trois do 3º acto do bailado La Bayadère como estímulo da componente artística na aula de Técnica de Dança Clássica, no 5º ano da Escola de Dança Ana Mangericão**', orientado pela Professora Doutora Vanda Nascimento.

O Projeto de Estágio, a desenvolver no ano letivo de 2019/2020, propõe uma intervenção pedagógica ao nível das qualidades artísticas dos alunos do 5º ano do Ensino Artístico especializado da Escola de Dança Ana Mangericão (EDAM), no âmbito da disciplina de Técnica de Dança Clássica.

O objetivo primordial desta proposta é o favorecimento e desenvolvimento da componente artística nas aulas de técnica de dança clássica e da importância que a aprendizagem do repertório clássico desempenha no desenvolvimento das qualidades estéticas e artísticas durante a formação dos nossos alunos e futuros bailarinos.

A metodologia utilizada para a realização do estágio incidirá nos pressupostos da investigação-ação, sendo os instrumentos escolhidos para a recolha de dados, os diários de bordo, a observação estruturada e o registo de imagem em vídeo. Estes instrumentos serão os apoios necessários para a estruturação e elaboração deste estágio. Pretende-se ainda, mediante autorização da escola e dos encarregados de educação dos alunos que integram a amostra, que alguns dos registos sejam feitos através de meios audiovisuais.

Os dados recolhidos serão confidenciais e de uso exclusivo do presente estudo não sendo, em nenhum dos casos, tornada pública a identificação dos participantes.

Com os melhores cumprimentos e agradecendo antecipadamente a atenção dispensada,

Investigadora:

Vanessa da Silva Amaral

(Assinatura da Investigadora)

Declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações verbais que me foram fornecidas pela pessoa que acima assina. Foi-me garantida a possibilidade de, em qualquer altura, recusar a participação neste estudo sem qualquer tipo de consequências. Desta forma, aceito participar neste estudo e permito a utilização dos dados que de forma voluntária forneço, confiando em que apenas serão utilizados para esta investigação e nas garantias de confidencialidade e anonimato que me são dadas pela investigadora.

Nome: _____

Assinatura: _____ Data: ____/____/____

SE NÃO FOR O PRÓPRIO A ASSINAR POR IDADE OU INCAPACIDADE

(se o menor tiver discernimento deve também assinar em cima, se consentir)

Nome: _____

BI/CC nº _____ Data ou Validade ____/____/____

Grau de Parentesco ou Tipo de Representação: _____

ESTE DOCUMENTO É COMPOSTO DE DUAS PÁGINAS E FEITO EM DUPLICADO:
VIA ORIGINAL PARA A INVESTIGADORA E CÓPIA PARA A PESSOA QUE CONSENTE

Apêndice B- Grelha de observação I, componente técnica

Grelha I de observação individual das competências técnicas

Domínio dos aspectos técnicos

Professor Titular	Disciplina	Nº Alunos	Data	Hora	Ano
Susana Rodrigues	TDC	15	30/10/2019	15h30/17h	5º/9º ano

	Flexibilidade articular				Estabilidade pélvica				Controlo da rotação externa				Noção do alinhamento e postura corporal				Controlo na execução dos movimentos				Coordenação membros inferiores e superiores			
	I	S	B	MB	I	S	B	MB	I	S	B	MB	I	S	B	MB	I	S	B	MB	I	S	B	MB
Aluno 1			√			√					√				√			√				√		
Aluno 2	√				√					√				√				√			√			
Aluno 3			√			√					√			√				√			√			
Aluno 4				√		√				√					√			√				√		
Aluno 5		√				√				√				√					√			√		
Aluno 6				√		√				√					√				√				√	
Aluno 7			√			√					√			√				√				√		
Aluno 8			√			√				√					√				√			√		
Aluno 9		√			√					√				√				√			√			
Aluno 10		√			√					√				√				√			√			
Aluno 11			√			√				√				√				√			√			
Aluno 12				√			√				√				√				√			√		
Aluno 13		√				√					√			√				√				√		
Aluno 14				√		√					√				√				√			√		
Aluno 15			√			√				√				√				√				√		

Legenda	I: Insuficiente	S: Satisfatório	B: Bom	MB: Muito Bom
---------	-----------------	-----------------	--------	---------------

Apêndice C- Grelha de observação II, componente artística

Grelha II de observação individual da componente artística

Domínio das competências artísticas e interpretativas das alunas

Professor Titular	Disciplina	Nº Alunos	Data	Hora	Ano
Susana Rodrigues	TDC	15	30/10/2019	15h30/17h	5º/9º ano

	Projeção de Movimento (energia projetada para fora do corpo)				Ênfase do Movimento (dinâmicas e ritmos do movimento)				Musicalidade (interpretação da intenção musical)				Consciência de Grupo				Envolvimento Emocional (envolvimento do individuo como um todo)			
	S	N	AV	R	S	N	AV	R	S	N	AV	R	S	N	AV	R	S	N	AV	R
Aluno 1			✓				✓		✓						✓				✓	
Aluno 2			✓				✓				✓					✓			✓	
Aluno 3	✓						✓		✓							✓			✓	
Aluno 4			✓				✓		✓							✓			✓	
Aluno 5	✓				✓				✓						✓				✓	
Aluno 6			✓				✓		✓							✓	✓			
Aluno 7		✓					✓					✓				✓				✓
Aluno 8			✓				✓				✓				✓				✓	
Aluno 9		✓					✓		✓							✓				✓
Aluno 10				✓				✓				✓				✓				✓
Aluno 11			✓				✓				✓					✓			✓	
Aluno 12			✓		✓				✓							✓			✓	
Aluno 13			✓				✓				✓					✓			✓	
Aluno 14	✓				✓				✓						✓		✓			
Aluno 15			✓				✓				✓					✓			✓	

Legenda	S: Sim	N: Não	AV: Às vezes	R: Raramente
---------	--------	--------	--------------	--------------

Apêndice D- Aula de TDC fixa

Exercícios na barra

1. *Plié*

Música	Descrição do movimento	Observações
3/4		
1-4	Preparação (na música) em 1ª p, braços em <i>bras bas</i>	Braços abrem em <i>demi seconde</i> e voltam a <i>bras bas</i>
1-4	<i>Grand plié,</i>	Braços por <i>port de bras</i> (<i>bras bas</i> para 5ªp, termina em 2ªp)
5-6	<i>Demi plié</i>	Braços para 1ªp
7-8	<i>Demi plié</i>	Braços para 5ªp
1-4	<i>Port bras en avant</i>	
5-7	<i>Port bras en arrière</i>	Braços em 5ªp
8	<i>Dégagé</i> para 2ªp	Braços em <i>bras bas</i>
1-4	<i>Grand-plié</i>	Braços por <i>port de bras</i> (<i>bras bas</i> para 5ªp, termina em 2ªp)
5-6	<i>Demi plié</i>	Braços para 1ªp
7-8	<i>Demi plié</i>	Braços para 5ªp
1-4	<i>Port de bras</i> de lado para a barra	
5-7	<i>Rise</i> em equilíbrio	Braços em 2ªp
8	<i>Dégagé</i> para 4ªp	Braços em <i>bras bas</i>
1-4	<i>Grand plié</i>	Braços por <i>port de bras</i> (<i>bras bas</i> para 5ªp, termina em 2ªp)
5-6	<i>Demi plié</i>	Braços para 1ªp
7-8	<i>Demi plié</i>	Braços para 5ªp
1-4	<i>Port de bras</i> de lado fora da barra	
5-7	<i>Rise</i> em equilíbrio	Braços em 3º <i>arabesque</i>

8	<i>Dégagé</i> para 5ªp	Braços em <i>bras bas</i>
1-4	<i>Grand plié</i>	Braços por <i>port de bras</i> (de <i>bras bas</i> para 5ªp, termina em 2ªp)
5-6	<i>Demi plié,</i>	Braços para 1ªp
7-8	<i>Demi plié</i>	Braços para 5ªp
1-4	<i>Port de bras derrière</i>	Braço em 5ªp
5-7	<i>Port de bras en avant</i>	
8	<i>Rise</i> 5ªp em equilíbrio	Braços em 5ªp

Observações metodológicas:

Dar especial atenção ao alinhamento dos joelhos, ilíacos e pés.

Qualidade de movimento dos *demi* e *grand pliés*

Coordenação dos braços e das pernas

2. *Battement tendu*

Música	Descrição do movimento	Observações
2/4		
1-4	Preparação (na música) em 5ª p	Braços de 1ª p para 5ª p
1-2	2 <i>B. Tendus devant</i>	Braços em 5ªp
3	<i>Temps lié en avant</i>	Braços em 1º <i>arabesque</i>
4	1 <i>Dégagé derrière</i>	
5-6	2 <i>B. Tendus derrière</i>	Braços em 5ªp
7	<i>Temps lié en arrière</i>	Braços em 2ªp
8	1 <i>Dégagé devant</i>	
1-2	2 <i>B. Tendus à la seconde</i>	

3-4	Transferência de peso 2ªp, <i>degagé à la seconde</i> fecha <i>devant</i>	
5-8	<i>Temps lié de coté</i> fora da barra e regressa, termina <i>derrière</i>	
	Repete o exercício todo começando <i>derrière</i>	

Observações metodológicas:

Trabalho do pé durante a ação do *B. Tendu*(1/4; 1/2; 3/4 e ponta)

Perna de apoio na sua extensão e rotação *en dehors* máxima

Atenção ao alinhamento dos ilíacos

3. Battement Jeté com Piqué

Música	Descrição do movimento	Observações
2/4		
1-4	Preparação (na música) em 5ª p em <i>effacé</i>	Braços de 1ª p para 5ª p
1-4	4 <i>B. Jetés devant</i>	Braço em 5ªp
5-8	4 <i>B. Jetés à la seconde</i>	Braço em 2ªp
1-2	2 <i>B. Jetés devant</i>	Braço em 5ªp
3-4	2 <i>B. Jetés à la seconde</i>	Braço em 2ªp
5	1 <i>B. Jeté devant</i> com <i>piqué</i>	Braço em 5ªp
6	1 <i>B. Jeté à la seconde</i> com <i>piqué</i>	Braço em 2ªp
7	1 <i>B. Jeté derrière</i> com <i>piqué</i>	Braço em arabesque
8	Fecha em 5ªp	
	Repete todo o exercício começando em <i>en dedans</i>	

Observações metodológicas:

Dar atenção ao acento do movimento
 Ação deslizante do pé
 Atenção ao alinhamento dos ilíacos

4. *Rond de jambe à terre*

Música	Descrição do movimento	Observações
3/4	Preparação (na música) em 5ª p	Braços de 1ª p para 5ªp allongé
1	<i>Demi plié</i>	
2	<i>Degagé devant</i>	
3-4	Rond de jambe termina em <i>degagé derrière</i> , com braço em 5ª p <i>allongé</i>	
1-4	4 <i>Rond de jambe en déhors</i>	Braços com <i>port de bras en déhors</i>
5-6	1 <i>rond de jambe</i> em <i>plié en déhors</i> ,	Braço acompanha o <i>rond jambe</i> em 1ªp terminando em 5ªp <i>allongé</i>
7-8	Repete	Braço em 5ªp
1-2	1 <i>Relevé lent devant 90°</i>	Braço em 2ª <i>arabesque</i>
3-4	<i>Enveloppé e développé derrière</i> ,	Braço em 5ªp
5	<i>Grand rond de jambe jeté en déhors</i> ,	Braço em 2ªp
6	1 <i>Rond de jambe en déhors</i>	Braço em 5ªp
7	<i>Grand rond de jambe jeté en déhors</i>	Braço em 2ªp
8	Passa para <i>degagé devant</i>	
	Repete o exercício todo <i>en dedans</i>	
1-4	<i>Degagé derrière por petit développé, port bras en avant</i>	

5-8	<i>Port de bras en arrière, mantém o degagé derrière</i>	
1-8	<i>Attitude derrière, croisé, braço em 5ªp</i>	

Observações metodológicas:

Exercício que deve ser todo ligado e fluido

Dar atenção ao trabalho da perna/pé durante o *rond de Jambe*, para não cruzar em *devant* e em *derrière*

Trabalhar a qualidade artística dos *port de bras*

5. Battement fondu

Música	Descrição do movimento	Observações
2/4 Tango	Preparação (na música), em 5ªp	
1-2	Braço em <i>Demi seconde</i> e vai para 1ªp	
3-4	<i>B. Jeté à la seconde</i>	Braço à 2ªp
1-4	<i>B. Fondu simples devant (45°) em effacée</i>	Braço em 2ªp
5-8	<i>B. Fondu duplo devant (90°)</i>	Braço para 5ªp
1-4	<i>B. Fondu simples derrière (45°) em croisé</i>	Braço 2ªp
5-8	<i>B. Fondu duplo derrière (90°)</i>	Braço em 5ªp
1-4	<i>B. Fondu simples à la seconde en face (45°)</i>	Braço em 2ªp
5-8	<i>B. Fondu duplo à la seconde (90°)</i>	Braço em 2ªp
1-2	<i>Demi rond jambe derrière</i>	Braço em 2ªp
3-4	<i>Fouetté para lado esq, termina em arabesque</i>	Braço por 5ªp

5-7	<i>Penché</i>	Braço em 1º <i>arabesque</i>
8	Fecha 5ªp <i>derrière</i> Repete o exercício todo começando para o lado esq	

Observações metodológicas:

Movimento com características elásticas e simultâneas na sua coordenação, pela ação da extensão máxima das pernas

No *B. Fondu* duplo é muito importante a dinâmica do movimento

Dar atenção à relação entre o pé, o calcanhar e o joelho

Preparar o *fouetté* saltado (elemento técnico presente no *pas de trois*)

6. Battement frappé

Música	Descrição do movimento	Observações
2/4	Preparação (na música) em 5ª p 1-2 Braço em <i>Demi seconde</i> e vai para 1ªp, meia ponta 5ªp 3-4 <i>B. Jeté à la seconde</i> e braço à 2ªp	<i>B. frappes</i> com pés esticados em <i>sur le cou de pied</i>
1-2 3 e 4 5-6 7 e 8 1 2 3 4	<i>2 B. Frappés devant</i> <i>3 B. Frappés à la seconde</i> <i>2 B. Frappés derrière</i> <i>3 B. Frappés à la seconde</i> <i>1 B. Frappé devant</i> duplo <i>1 B. Frappé à la seconde</i> duplo <i>1 B. Frappé derrière</i> <i>1 B. Frappé à la seconde</i> duplo	

5-6	<i>Flic-flac en dehors</i>	Braço passa por 1ªp e abre em 2ªp
7-8	Espera em <i>à la seconde</i> Repete o exercício todo começando <i>derrière</i>	

Observações metodológicas:

Movimento preciso e com acento fora

Dar especial atenção à ação do movimento mantendo a coxa bem firme bem como a perna de apoio estabilizada

Trabalhar as qualidades técnicas do *B. frappé* para o desenvolvimento das *batteries (entrechat cinq, elemento técnico presente no pas de trois)*

7. Rond jambe en l'air

Música	Descrição do movimento	Observações
4/4		
1-4	Preparação (na música) em 5ª p	Braço para <i>demi seconde</i> e termina em <i>bras bas</i>
1-2	<i>Retiré passé en arrière</i>	Braço por 5ªp <i>en dehors</i>
3-4	<i>Retié passé en avant</i>	Braço por 5ªp <i>en dedans</i>
5	<i>Retiré relevé devant</i>	Braço 1ªp
6	<i>Developpé devant (90º) com plié</i>	
7-8	<i>Rond à la seconde Pirouette fouetté en dehors</i>	Braço 2ªp
1-4	<i>2 Rond de jambe en l'air simples en dehors</i>	
5-6	<i>1 Rond jambe en l'air duplo en dehors</i>	
7-8	Fecha 5ªp <i>dérrière</i>	

1-8	Repete o exercício todo começando <i>derrière</i> Equilíbrio em <i>attitude devant effacé</i>	
------------	--	--

Observações metodológicas:

As pernas devem estar em rotação máxima do *en dehors* e sem mexer a coxa da perna de trabalho

Exercício com movimentos de coordenação e simultaneidade

8. Adagio

Música	Descrição do movimento	Observações
3/4		
1-4	Preparação (na música) em 5ª p, em meia ponta Effacé	Braços de 1ª posição para 2ª posição
1-4	1 <i>Developpé devant effacé</i>	Braço em 5ªp Braço em 1º <i>arabesque</i>
5-8	1 <i>Developpé derrière croisé</i>	Braço em 2ªp
1-2	1 <i>Developpé à la seconde</i>	
3	<i>Enveloppé</i>	Braço em 1º p
4	<i>Developpé devant em plié</i>	Braço em <i>port de bras en dehors</i> (acompanha o movimento da perna)
5-7	<i>Grand rond jambe en dehors</i> termina em <i>arabesque</i>	
8	<i>Pas de bourré dessous</i>	Braço por 5ªp
1-2	1 <i>Developpé à la seconde, écarté derrière</i>	<i>Port bras</i> fora da barra braço em 5ºp
3	<i>Tombé à la seconde</i> em <i>écarté derrière</i>	Braços em 1ªp

4	Vira em <i>degagé</i> em <i>fondus devant effacé</i>	Braço em 5ªp
5-7	<i>Attitude derrière effacé</i> em meia ponta	Braço em 5ªp
8	<i>Promenade</i> para o lado esq, ficando em <i>attitude croisé</i>	Braço em 1º arabesque
1-4	<i>Penché</i>	
5-8	Equilíbrio em 5ªp meia ponta Repete todo o exercício para o lado Esq.	

Observações metodológicas:

No *Grand Rond de Jambe*, deve dar-se especial atenção ao trabalho do *en dehors* e a altura da perna

As ancas e as costas devem estar alinhadas

Dar ênfase à coordenação dos braços e pernas por forma a trabalhar a componente artística do exercício de adagio.

A importância do foco e respiração

Trabalhar a qualidade artística dos *port de bras*, Desenvolver a expressividade de movimento, projeção/ênfase do movimento e focos

9. *Petit battement sur le cou de pied*

Música	Descrição do movimento	Observações
4/4		
1-4	Preparação (na música) de 5ª p para <i>cou de pied</i> (à volta do tornozelo), em meia ponta	Braços preparam em 2ªp
1-4	4 <i>Petit Battements</i> com acento <i>devant</i>	
5-8	<i>Petit Battement Serré</i>	<i>Port bras en dehors</i> por 5ªp
1-4	4 <i>Petit Battements</i> com acento <i>derrière</i>	<i>Port bras en dedans</i> por 5ªp

5-8	<i>Petit Battement Serré</i>	Braço em 1ªp
1-2	<i>Degagé devant en Fondu effacé</i> e tronco inclinado	
3-7	<i>Petit Battements Battus devant</i> , cabeça para a barra	
8	Perna abre à <i>la seconde</i>	Braço em 2º <i>arabesque</i>
1-2	<i>Degagé derrière en fondu effacé</i>	Braço em 1ªp
3-7	<i>Petit Battements Battus derrière</i>	
8	Perna abre à <i>la seconde</i> , braço 2ªp Repete o exercício começando <i>derrière</i>	

Observações metodológicas:

As pernas devem estar em rotação máxima do *en dehors* e sem mexer a coxa da perna de trabalho

Muita atenção a toda a colocação do corpo, tem de estar muito alongado, tirando o peso da perna de apoio

Dar atenção aos focos durante o exercício

10. Grand battement

Música	Descrição do movimento	Observações
4/4		
1-4	Preparação (na música) em 5ª p, <i>effacé</i>	Braços de 1ª p para 5ª p
1-4	2 <i>Grand battements devant</i>	Braços em 5ªp
5-6	1 <i>Grand battement piqué devant</i>	
7-8	Fecha em 5ªp	

1-4	2 <i>Grand battements derrière, croisé</i>	Braço em 1ªp <i>arabesque</i>
5-6	1 <i>Grand battement piqué derrière</i>	
7-8	Fecha em 5ªp	
1-2	1 <i>Grand battement à la seconde, en face, fecha derrière</i>	Braço em 2ªp
3-4	1 <i>Grand battement à la seconde, fecha devant</i>	
5-6	1 <i>Grand battement piqué à la seconde</i>	
7-8	Fecha em 5ªp, <i>derrière</i>	
1-2	1 <i>Developpé à la seconde fecha devant em plié,</i>	<i>Port de bras</i> por 5ªp terminando em <i>bras bas en dehors</i>
3	<i>Retiré passé en arrière</i>	Braço em 1ªp
e	<i>Retiré passé en avant</i>	
4	<i>Retiré passé en arrière</i>	Braço em 5ªp
5	<i>Retiré passé en avant</i>	
6-7	<i>Pirouette en dehors, fecha 5ªp derrière</i>	

Observações metodológicas:

Dar muita atenção à perna de apoio para ela não dobrar

Dar atenção ao alinhamento dos ilíacos e dos ombros

Acção do *piqué*

Exercícios no centro

1. Adagio

Música	Descrição do movimento	Observações
3/4		
1-4	Preparação (na música) em posição preparatória <i>croisé</i> (3)	Braços de <i>bras bas</i> para <i>demi bras</i>
1-2	2 Passos por <i>petit developpé en avant</i> (dir. e esq.)	
3	<i>Glissade derrière</i>	
4	<i>Piqué arabesque</i> (8)	<i>Port de bras</i> até 5ªp
5-7	<i>Promenade en dedans</i> para <i>croisé</i> (2)	Braços 2ªp Braços em 1º <i>arabesque</i>
8	Fecha 5ªp <i>derrière</i>	Braços de 1º para 2º <i>arabesque</i>
1-3	1 <i>Developpé devant</i>	Braços <i>bras bas</i>
4	Fecha 5ªp	Braços 4ªp
5-7	1 <i>Developpé derrière</i>	Braços <i>bras bas</i> Braços 2º <i>arabesque</i>
8	Fecha 5ªp	<i>Bras bas</i>
1-3	1 <i>Developpé à la seconde</i> (5)	Braços 2ªp
4	<i>Enveloppé devant</i> (2)	Braços 1ªp
5-8	1 <i>Grand rond de jambe en dehors</i> , termina em <i>fondue arabesque</i> , <i>port de bras en dehors</i> termina em 1º <i>arabesque</i>	

1-2	<i>Pas de bourré dessous</i> termina em <i>plié</i>	
3-4	<i>Pirouette en dehors</i> , braços 4ª <i>Allongé</i> , termina em <i>plié</i>	
5	<i>Coupé derrière</i> esq.	
6-7	<i>Pas de bourré corru en arrière</i> , braços 5ªp	
8	Posição preparatória (4), <i>demi bras</i> Repete todo o exercício para a esq.	

Observações metodológicas:

Exercício caracterizado por movimentos ligados e fluidos no máximo da sua flexibilidade
Dar atenção à qualidade artística

Na promenade, a perna de apoio deve estar estabilizada e o calcanhar da perna de apoio deve avançar favorecendo a volta

Desenvolver a expressividade de movimento, projeção/ênfase do movimento e focos

Trabalhar a intenção musical

2. *Battement tendu*

Música	Descrição do movimento	Observações
1-4	Preparação (na música) em 5ª p <i>croisé</i> (2)	Braços de <i>bras bas</i> para 4ª p
1-2	2 <i>Battement tendus devant, croisé</i>	Braços em 4ªp
3	<i>Temps lié en avant</i> , perna esq <i>devant</i>	
4	Fecha 5ªp	
5-6	2 <i>Battement tendus devant, effacé</i>	
7	<i>Temps lie en avant</i> , perna dir <i>devant</i>	
8	Fecha 5ªp	Braços em 4ªp

1	1 <i>Battement tendu devant effacé</i> (1)	
2	1 <i>Battement tendu devant</i> (2)	Braço em 2º <i>arabesque</i>
3	1 <i>Battement tendu devant</i> (3), 1 <i>Battement cloche para derrière</i>	Braço em 4ªp
4	<i>Fouetté à terre, degagé devant</i> (1)	
5-6	<i>Tombé, pas de bourré</i>	Braço em 5ªp
7-8	<i>Pirouettes en dehors</i> , termina em 5ªp Repete o exercício todo começando para a esq.	

Observações metodológicas:

Trabalho do pé durante a ação do *B. Tendu*

Perna de apoio na sua extensão e rotação *en dehors* máxima

Atenção ao alinhamento dos ilíacos e às transferências de peso

Os braços devem estar bem colocados para dar estabilidade às costas e manter o *pull up*.

3. Grand battement

Música	Descrição do movimento	Observações
1-4	Preparação (na música) em 5ª p <i>croisé</i> (2)	Braços de <i>bras bas</i> para 4ª p
1-4	2 <i>Grand battements devant</i>	
5	1 <i>Grand battement devant</i>	Braço em 1º <i>arabesque</i>
6	1 <i>B. cloche para grand battement derrière em fondu</i>	Braços em <i>bras bas</i>
7	<i>Pas de bourré piqué en avant</i>	Braço 1º <i>arabesque</i>
8	Fecha 5ªp	

1-4	2 <i>Grand battements derrière</i>	Braço em 4ªp
5	1 <i>Grand battement derrière</i>	
6	1 <i>B. cloche</i> para <i>grand battement devant em fondu,</i>	Braços em <i>bras bas</i> Braço 2ªp
7	<i>Pas de bourré piqué en arrière</i>	Braços em <i>bras bas</i>
8	Fecha 5ªp	Braços em 3ªp
1-2	1 <i>Grand battement à la seconde</i> (5) perna dir., fecha derrière	Braços em 3ªp Braços em 4ªp
3-4	1 <i>Grand battement à la seconde</i> perna esq., fecha derrière termina em <i>plié</i>	Braços em 5ªp
5-6	1 <i>Retiré passé derrière,</i> perna dir	
7-8	<i>Retiré passé derrière,</i> perna esq	
1-2	Degagé devant termina em <i>plié,</i> perna dir	
3-4	<i>Pirouette en dedans</i>	
5-8	Relevé em 5ªp Repete o exercício todo começando para a esq.	

Observações metodológicas:

Movimento de grande amplitude e projeção

A coordenação dos braços deve estar bem equilibrada por forma a evidenciar e permitir o movimento dançante

Os braços devem estar bem colocados para dar estabilidade às costas e manter o *pull up*

4. Pas de valse com Pirouettes

Música	Descrição do movimento	Observações
--------	------------------------	-------------

3/4 Valsa		
1-4	- Preparação (na música) em posição preparatória <i>croisé</i> (3)	
1-2	<i>Pas de valse de Côté</i> , lado dir.,	Braços em 3ªp
3-4	<i>Pas de valse de Côté</i> , lado esq.,	Braços em 3ªp
5-6	<i>Pas de valse en avant</i> diagonal (1)	Braços em 1º <i>arabesque</i>
7-8	<i>Pas de valse en arrière</i> diagonal (3)	Braço em 3ªp
1-2	<i>Tombé pas de bourré en avant</i> termina 4ªp (1)	Braço de 2ªp para 3ªp
3	Dupla <i>Pirouette</i>	Braços em 1ªp
4	Fecha 5ªp <i>derrière</i>	
5	<i>Soutenu</i> (1)	
6	<i>Soutenu</i>	
7	<i>Chaine</i>	
8	Termina <i>chassé en avant effacé</i> em <i>degagé derrière</i> (1)	Braços em 4ªp
	Corre até ponto (2)	
1-2	<i>Pas de valse en avant</i>	Braços 3ª <i>arabesque</i>
3-4	<i>Pas de valse en tournant en arrière</i>	Braços 3ª p <i>alongée</i>
5-7	<i>Tombé</i> perna esq, <i>pirouette en dedans</i>	Braços em 5ªp
	Repete e termina em <i>relevé</i> em 5ªp	Braços em 3ª <i>arabesque</i>

Observações metodológicas:

Trabalhar a qualidade de movimento do *pas de valse* (elemento técnico presente no *pas de trois*)

Nas *pirouettes*, dar muita atenção à ação da cabeça, estabilidade do eixo e perna de apoio no máximo do alongamento, meia ponta na sua amplitude máxima

Allegro

1. Petit sautés

Música	Descrição do movimento	Observações
2/4		
1-4	Preparação (na música) em 1ª p	Braços em <i>bras bas</i>
1-4	4 <i>petit sauts</i> em 1ªp	Braços em <i>bras bas</i>
5-6	2 <i>Changements</i>	Braços em 2ªp
7-8	<i>Echappé</i> para 2ªp	<i>Bras bas</i>
1-4	4 <i>Petit sauts</i> em 2ªp	Braços em <i>arabesque</i>
5-8	3 <i>Changements</i>	Braço em 3ªp
1-4	1 <i>Petit sissone com chassé en avant</i>	Braço em 2ªp
5-8	1 <i>Petit sissone com chassé en arrière</i>	
1	<i>Temps de cuisse</i>	
2-4	<i>Sissone fermé de côté</i>	
5-8	<i>B. tendu à la seconde</i>	
	Repete o exercício todo começando para a esq.	

Observações metodológicas:

Dar atenção ao alinhamento das ancas, dos joelhos e dos pés

O tronco deve estar estabilizado permitindo uma boa execução do trabalho dos pés e a impulsão e receção do salto

2. *Echappés*

Música	Descrição do movimento	Observações
2/4		
1-4	Preparação (na música) em 5ª p	Braços em <i>Bras bas</i>
1-2	<i>Echappé battu à la seconde</i> , dir	Braços em 2ªp
3-4	<i>Echappé battu à la seconde</i> , esq	
5-6	<i>Echappé en tournant</i> (7)	Braços em 3ªp
7-8	<i>Echappé en tournant</i> (5)	Braços em 2ªp Braços em 3ªp
1	1 <i>Echappé</i> 4ªp	
2	1 <i>Echappé</i> 2ªp	Braços em 3ªp
3	1 <i>Echappé</i> 4ªp	Braços terminam em <i>Bras bas</i>
4	Fecha em 5ªp	Braços em <i>Bras Bas</i>
5	<i>Entrechat cinq</i> (2)	
6	<i>Pas de bourré</i> (1)	
7-8	<i>Changement battu</i>	
	Repete o exercício todo começando para a esq.	

Observações metodológicas:

O tronco deve estar estabilizado permitindo uma boa execução do trabalho dos pés e a impulsão e receção do salto

Dar atenção ao trabalho dos pés no *echappé battu*.

3. *Glissades, jetés, ballotés*

Música	Descrição do movimento	Observações
1-4	Preparação (na música) em 5ªp, perna dir. <i>derrière</i> (5)	Braços para <i>demi seconde</i> e volta para <i>bras bas</i>
1	1 <i>Glissade derrière.</i> (5)	Braços <i>demi seconde</i> Braços em 3ªp
2	1 <i>Jeté</i> cabeça (1)	Braços <i>demi seconde</i> Braços em 3ªp
3	1 <i>Glissade derrière.</i> (5)	Braços <i>bras bas</i>
4	1 <i>Jeté</i> , cabeça (2)	Braço em 3ªp
5-7	3 <i>Petit jetés derrière.</i> (5)	Braço em 3ªp
8	<i>Temps levé em sur le cou de pied derrière.</i>	Braço em 3ªp Braços em 3º <i>arabesque</i>
1	<i>Balloté en dehors.</i> (1)	Braços em <i>demi seconde</i>
2	<i>Balloté en dedans</i>	Braços 3º <i>arabesque</i>
3-4	Passo <i>assemblé en avant.</i>	
5-6	2 <i>Petit chassés en tournant en avant.</i> (2)	
7-8	1 <i>Assemblé en avant.</i>	

Observações metodológicas:

Dar atenção às especificidades técnicas de cada passo técnico.

4. *Grand allegro - Enchainement*

Música	Descrição do movimento	Observações
3/4		
1-4	Preparação (na música) em 5ªp <i>croisé</i> (3)	Braços para <i>demi seconde</i> port bras 5ªp termina em 2ªp
1	Passo <i>en arrière, développé devant</i> ,	Braços em 4ªp
2	<i>Posé en avant</i> perna esq	Braço 2ªp
3	<i>Chassé en avant effacé</i> (1)	Braços em 3º <i>arabesque</i>
4	<i>Grand jeté en avant effacé</i> por <i>développé</i> , fecha perna esq à frente	Braços em 4ªp
5	<i>Retiré passé relevé en arrière</i> vira ¼ volta pela esq	Braços em 4ªp
6	<i>Retiré passé relevé en avant</i> vira ¼ volta	Braços de 1ªp para 4ªp
7	<i>Retiré passé relevé en arrière</i> vira ¼ volta	Braços em 3ªp
8	<i>Petit développé devant</i>	Braços em 5ªp Braços em 4ªp <i>Allongé</i> Braços em 2º <i>arabesque</i>
1-4	<i>2 Pas couru grand jeté derrière</i> (2)	Braços em 4ªp <i>allongé</i>
5-6	<i>2 Pas de Valse de côte</i> , dir e esq	Braços de 3ªp para 2ªp
7-8	<i>Soutenu</i>	Braços em 3º <i>arabesque</i>
E 1-2	<i>Piqué arabesque</i> , passo passo (1)	Braços em 1ªp
3-4	<i>Entrelacé</i> , passo passo	

5-6	<i>Entrelacé</i>	Braços de 3ªp para 2ªp
7-8	<i>Pirouette piqué en dedans, termina em arabesque, effacé</i>	Braços em 3º arabesque
1-2	<i>Tombé pas de bourré dessous (8)</i>	
3-4	<i>Glissade grand jeté</i>	
E	<i>Contretemps</i>	
5-6	<i>Tombé pas de bourré dessous (6)</i>	
7-8	<i>Glissade de cotê, grand jeté en avant</i>	

Observações metodológicas:

Dar atenção à projeção do movimento

Dar atenção à coordenação dos braços e pernas

Evidenciar a expressividade e musicalidade do exercício

Trabalhar e desenvolver as qualidades técnicas e artísticas deste exercício que contém especificidades e características do *pas de trois*

Apêndice E- Registo de imagem em vídeo 1º período

- 1) Vídeo do exercício de adágio da secção do centro da professora titular (diferentes emoções). 9-12-2019
- 2) Exercício de expressividade através das emoções. 11-12-2019

Apêndice F – Registo de imagem em vídeo 2º período

- 1) Aula de TDC. 20-01-2020
- 2) Aprendizagem *pas de trois*. 12-02-2020
- 3) Ensaio *pas de trois*. 4-03-2020

Apêndice G - Diário de bordo nº 18

Data: 2-03-2020	Hora: 17h15/ 19h15	Ano: 5º	Nº Alunos: 11	Prof. Titular: Susana Rodrigues	Disciplina: TDC Repertório
---------------------------	---------------------------------	-------------------	-------------------------	---	--------------------------------------

Relato:

11ª Aula lecionação Repertório

Esta aula foi destinada ao pas de trois da La Bayadère

-Foram tiradas todas as dúvidas de coreografia e foram esclarecidos pormenores (focos/cabeças e braços), spacing e intenções de movimento do Pas de trois, foram também esclarecidos e corrigidos os elementos técnicos.

- Foi insistido a importância da consciência de grupo e a musicalidade, bem como o rigor técnico

Após estes esclarecimentos fizemos uma breve explicação da temática do bailado La Bayadère, é de salientar que as alunas não tinham a mínima noção da história deste bailado. Frisámos a importância do contexto do bailado e sua história para uma melhor compreensão e assimilação do carácter das personagens. As alunas mostraram bastante interesse, partilharam ideias e fizeram questões relativas ao bailado, ficando assim mais esclarecidas e aptas para a execução deste trecho. Fizemos também conexão para as restantes variações e partes de corpo de baile que estão a trabalhar com a prof titular. Esperamos que com esta sessão as alunas tenham assimilado os conceitos essenciais deste bailado, que irá ser apresentado num espetáculo comemorativo do dia mundial da dança (19 de Abril 2020).

Primeiro ensaio realizado em meia ponta

O grupo1

Alunas 6, 12 e 14

Faltou a Maria portanto só fizeram as 2 alunas.

A consciência de grupo esteve comprometida. As alunas conseguiram realizar a coreografia toda tentando implementar as correções que foram dadas anteriormente

O grupo 2

Alunas 8, 4 e 13

Este grupo demonstrou muita desconcentração, logo refletiu-se na execução técnica e artística e na consciência de grupo e spacing.

O grupo 3

Alunas 1, 3 e 5

Este grupo tentou realizar o spacing que anteriormente tinha sido corrigido.

Relativamente aos elementos técnicos demonstraram algumas dificuldades principalmente a partir do pas courru grand jeté

O grupo 4

Alunas 2, 10 e 15 (este não é o grupo original)

Este grupo revela dificuldades na execução técnica e não revela qualquer sentido de orientação espacial e de consciência de grupo

Segundo ensaio foi realizado em pontas e com tutus.

O grupo 1

Alunas 6, 12 e 14

Este grupo revelou falta de reabilitação cardio respiratória, principalmente na 2 parte do *pas de trois* (após a estrela), Demonstrou grandes dificuldades na subida à ponta. Estas dificuldades têm efeito na consciência de grupo, musicalidade e nas intenções de movimento

O grupo 2

Alunas 8, 4 e 13

A nível da execução geral do *pas de trois* foi muito melhor que a primeira passagem, devido à concentração demonstrada. Ainda houve alguns erros coreográficos e o spacing esteve fragilizado a partir da 2 parte da coreografia

O grupo 3

Alunas 1, 3 e 5

Este grupo revelou grandes dificuldades na subida às pontas. O *entrelacé* bastante comprometido devido à falta de força das costas e zona abdominal

O grupo 4

Alunas 2, 10 e 15 (este não é o grupo original)

Revelaram tb dificuldades com as pontas. O *spacing* mt comprometido na 2 parte do *pas de trois*

Faltaram as alunas, Julietta, Maria, Madalena e Eva

Dificuldades, impressões/sensações:

Nesta aula tivemos dificuldades na implementação da disciplina, mais propriamente na concentração das alunas. Insistimos consecutivamente durante a aula para que as

alunas se concentrassem, explicando o quanto pode prejudicar na execução técnica, artística e na progressão individual e em grupo

Reflexões (cumprimento da aula, estratégias de melhoramento):

Foram cumpridos os objetivos planeados para esta aula, embora nem todas as alunas alcançaram os objetivos propostos.

Identificámos problemas com a consciência de grupo e cumprimento do *spacing*. As alunas estão com dificuldades em sentirem o grupo e seguirem a energia uma das outras, tornando a execução do *pas de trois* dispersa e individualista.

Temos enumerado várias estratégias e regras de quem seguir numa coreografia de corpo de baile, por ex, seguir a menina da frente, sentindo o seus movimentos através da música, usar a visão periférica, estar em alerta constante com todos os alunos/bailarinos durante a coreografia. Evidenciámos também a relevância de estudar o espaço que estão a utilizar, facilitando assim uma boa adaptação a cada espaço ou palco que lhes poderá surgir.

Como nova estratégia, vamos implementar um exercício de expressividade que promova a capacidade de liderança em espaço restrito e em espaço aberto.(consciência de grupo)

Exercício:

Em grupos de número a definir

- Um é líder e os outros seguem-no – Fazer com um exercício de movimento livre ou com um exercício da aula. Todos os elementos do grupo devem experienciar este exercício

2 parte do exercício – com uma emoção associada

Apêndice H – Grelha de observação II

Grelha II de observação individual da componente artística

Domínio das competências artísticas e interpretativas das alunas

Professor Titular	Disciplina	Nº Alunos	Data	Hora	Ano
Susana Rodrigues	TDC	15	02/06/2020	14h45/15h45	5º/9º ano

	Projeção de Movimento (energia projetada para fora do corpo)				Ênfase do Movimento (dinâmicas e ritmos do movimento)				Musicalidade (interpretação da intenção musical)				Consciência de Grupo				Envolvimento Emocional (envolvimento do individuo como um todo)			
	S	N	AV	R	S	N	AV	R	S	N	AV	R	S	N	AV	R	S	N	AV	R
Aluno 1			√		√				√				√						√	
Aluno 2			√				√				√				√				√	
Aluno 3	√						√		√						√				√	
Aluno 4			√				√		√						√				√	
Aluno 5	√				√				√				√				√			
Aluno 6	√				√				√				√				√			
Aluno 7			√				√				√				√					√
Aluno 8	√				√				√						√		√			
Aluno 9			√				√				√				√				√	
Aluno 10			√				√				√				√					√
Aluno 11			√				√				√				√				√	
Aluno 12	√				√				√				√				√			
Aluno 13	√						√		√						√		√			
Aluno 14	√				√				√				√				√			
Aluno 15			√				√		√						√				√	

Legenda	S: Sim	N: Não	AV: Às vezes	R: Raramente
---------	--------	--------	--------------	--------------

Apêndice I – Diário de bordo nº 26

Data: 02-06-2020	Hora: 14h45/ 15h45	Ano: 5º	Nº Alunos: 14	Prof. Titular: Susana Rodrigues	Disciplina: TDC
Relato: <u>19ª aula de lecionação, 6ª aula virtual</u> Nesta aula, foi realizado o trabalho específico de alguns exercícios da barra da aula anterior com as mesmas músicas novas que foram introduzidas na aula anterior de Debbie Parks and Norman Higgies, La bayadère Correções gerais: <i>Pliés:</i> Foi posto outro andamento de pliés, o que melhorou consideravelmente a intenção dos movimentos, este exercício foi bem mais respirado e dançado. As alunas tiveram tempo de respirara e aplicar as correções relativas à projeção do movimento e focos a acompanharem os port de bras <i>B. Tendu:</i> A execução do exercício foi precipitada, talvez as alunas não oiçam bem a música e como esta é num andamento acelerado, dificulta a execução <i>B. jetés:</i> Leves melhorias na execução do exercício, principalmente na coordenação braços/pernas e focos <i>Rond de jambe à terre:</i> Melhoria na componente artística, as alunas dançaram mais mas descuraram um pouco a componente técnica <i>Rond de jamb en l'air:</i> As alunas devem estar mais atentas à música, foi verificado algumas desconexões de movimento, em vez de ser um exercício com os movimentos todos ligados do início ao fim do exercício. <i>Grand battement:</i> Executaram bem o grand battemnet, embora as ancas tenham cedido muito, os port de bras e focos estão mais certos					

Ensaio *Pas de Trois*:

Foram ensaiados os 5 grupos

Foram dadas correções individuais

Aluna 1:

Melhoria na projeção e intenção do movimento

Aluna 2:

Tem de trabalhar os focos, devem ser mais assertivos e eficazes

A coordenação braços/ pernas está muito fragilizada

Aluna 3:

A aluna tem tendência para projetar o olhar para o chão.

Aluna 4:

Não consegui visualizar. Aluna com muita falta de espaço, execução ficou muito comprometida

Aluna 5:

Melhoria nos focos/olhares e postura dos braços

Aluna 6:

Evolução na projeção e ênfase do movimento. Deve trabalhar mais a expressão facial

Aluna 7:

Revelou ainda algumas incertezas nos focos, direções das cabeças e evidenciou a postura dos braços muito frágil

Aluna 8:

Bons movimentos respirados, Melhoria na projeção e ênfase do movimento

Aluna 9:

Faltou

Aluna 10:

Braços muito descoordenados. Fragilidades na projeção e ênfase do movimento

Aluna 11:

A postura dos braços continua frágil, os focos e a projeção do olhar devem ser mais precisos

Aluna 12:

Hoje a aluna demonstrou alguma fragilidade na postura dos braços, melhoria nas intenções do movimento

Aluna13:

Demonstrou melhorias ao nível dos focos e direção das cabeças e nas respirações dos movimentos

Aluna 14:

Continua com o bom nível de trabalho da aula anterior, Evolução na projeção e ênfase do movimento.

Aluna 15:

Leves melhorias na intenção do movimento. Demonstrou evolução nos focos mas ainda sinto pouco envolvimento emocional

Reflexões (cumprimento da aula, estratégias de melhoramento):

Sendo hoje a ultima aula que dei no âmbito do estágio, agradei às alunas todo o empenho e trabalho demonstrado ao longo deste percurso de estágio.

Fizemos uma breve conclusão de todo este período

Conceito de Expressividade Alunas 5º ano EAE, EDAM		
Alunas	Conceito individual Início do estágio	Conceito individual/conclusão Fim do estágio
Aluna 1	Para mim a expressividade é bastante importante porque é através dela que transmitimos a mensagem ao público. Para além disso um bailarino que não seja expressivo não cativa o público porque deixa de ser uma coisa cativante e passa a ser seca.	Para mim a expressividade é quando nós passamos qualquer tipo de sentimentos a alguém, ou seja, expressividade é a transmissão de sentimentos. Pois por exemplo no palco nos só estamos a usar/ter expressividade quando o público sente aquilo que nós, bailarinos, estamos a sentir, daí o meu ponto de vista. A expressividade é a cereja no topo do bolo de uma coreografia pois é aquilo que chama à atenção em cima de um palco, esta mesma expressa-se por qualquer tipo de movimento/parte do corpo, não se transmite apenas pela expressão mas também pela energia transmitida pelos braços ou qualquer outro membro. Enquanto interpreto alguma peça de reportório ou outra usando a expressividade máxima eu sinto-me muito bem e feliz porque na minha cabeça o público também está a disfrutar tal como eu, e isso é uma sensação incrível.
Aluna 2	Na minha opinião a expressividade de um movimento, coreografia, etc... é o	O bailado “La Bayadere ” é de facto um bailado que eu gostomuito! Tem coreografias cheias de pormenor e contém uma beleza única.

	sentimento ou a emoção que nela está contida e que através da execução do exercício ou da cara ou até da música se consegue transmitir.	Neste bailado encontro uma coisa que na minha aula de dança é bastante visível, a EXPRESSIVIDADE DO MOVIMENTO. Sinto me muito feliz ao dançar esta pequena coreografia do bailado “ La Bayadère
Aluna 3	A expressividade para mim é quando nós alunas demonstramos algum sentimento quando dançamos.	Na coreografia que está a ser trabalhada, acho que precisa-se de ter um grande nível técnico, mas também acho que se precisa de ter muita resistência, pois os movimentos requerem muito esforço e deixa mais rapidamente cansadas. Contudo gosto da maioria dos paços da dança. Respetivamente aos exercícios de aula também requerem muito esforço físico, muito trabalho de costas e pernas. Há alguns mais fáceis, menos cansativos, e outros que quando acabamos o exercício parecemos que acabamos de correr a maratona.
Aluna 4	Para mim a expressividade tem a ver com olhar que transmitimos em cada exercício de dança. Os movimentos e a dinâmica que passamos e isto está tudo ligado à nossa musicalidade.	Com este trabalho de treinarmos mais a nossa expressividade, sentimo-nos mais umas às outras quando estamos a fazer os exercícios ou a trabalhar o repertório sinto que foi uma mais-valia para a nossa evolução, não só artística como técnica pois ambos estão sempre ligados. Quando eu estou a dançar o repertório ou a fazer os exercícios e utilizo o que estivemos a trabalhar sinto que tudo o que eu faço sai melhor e com mais serenidade. Acho que este trabalho influenciou muito as aulas de TDC pois sinto mais os movimentos, as contagens e as respirações. Este trabalho foi uma boa aprendizagem que vou utilizá-la sempre quando danço, mesmo que seja na aula ou num espetáculo.
Aluna 5	A expressividade é a forma que cada um interpreta os movimentos e a música!	Após todas estas experiências artísticas, posso concluir que o mestrado da professora Vanessa Amaral foi uma grande aprendizagem, através da qual pude retirar muitas dicas e aprender que um bailarino se destaca não só pela sua técnica, mas também pela sua expressão/ performance. Consegui perceber a evolução que fiz, quer individualmente, quer em grupo/turma, relativamente à expressividade do movimento. Em turma, aprendemos que cada exercício da aula é uma “mini coreografia” e que devemos pensar e “respirar” em conjunto, ou seja, o trabalho de equipa é essencial. Pessoalmente, acho que este foi dos aspetos mais difíceis de trabalhar, pois no início senti que cada uma

		<p>de nós trabalhava para si própria. Só depois das aulas de mestrado com a Profª Vanessa, consegui perceber a importância da consciência de grupo e o impacto que tem nas pessoas de fora.</p> <p>Depois desta experiência sinto que melhorei, sobretudo a nível artístico. Quando faço o pas de trois, apesar de a nível técnico esta peça ser bastante rigorosa, sinto que a expressão nos movimentos é igualmente importante e que se vai trabalhando ao longo do tempo, bem como a técnica.</p> <p>Adorei a experiência, obrigada...</p>
Aluna 6	<p>“Expressividade”</p> <p>Para mim a expressividade é o sentimento da dança e da música que eu transmito para o público e a leveza dos movimentos.</p>	<p>Para mim a expressividade do movimento quando executo peças de repertório, penso que estou no palco a fazer a coreografia e assim a expressão é bem mais fácil e também quando vamos ver bailados, eu pelo menos depois só quero dançar com muita expressão, garra e pica, pois entusiasmo me. Nos exercícios da aula, é mais difícil fazer expressão, porque estou concentrada obviamente a fazer o exercício e a pensar nas correções, braços e pernas... e quase sempre falta a expressão, é como se faltasse a cereja no topo do bolo. E o que me ajudou sobre a expressão foi nas aula de TDC, pois a expressão é essencial numa coreografia ou no exercício, dá mais power e no meu ponto de vista chama me mais atenção do que uma pessoa de cara trancada.</p>
Aluna 7	<p>Para mim a expressividade do movimento é o sentimento que “sai” do movimento e passa para o público, transmitindo as emoções que queremos fazer sentir.</p>	<p>Eu tenho alguma dificuldade em usar a expressão facial porque me sinto envergonhada, principalmente quando não há público. Mas acho que ao longo do tempo que estivemos com a professora Vanessa percebi que é uma parte essencial da dança e espero continuar a evoluir nesse sentido.</p>
Aluna 8	<p>É sentir a música e estar alegre a dançar, estar feliz e sentir os movimentos do exercício ou dança.</p>	<p>A expressividade do movimento para mim é a comunicação que eu consigo ter com o público durante um espetáculo e é uma forma de expressar um sentimento (alegria, dor, raiva, medo...).</p> <p>Quando danço sem expressão, parece que a dança que estou a fazer não tem vida, não tem história..., mas se eu fizer expressão a dança até parece outra com tanta vida que tem.</p> <p>Agora quando faço um exercício da aula, uma variação ou uma peça de reportório, muitas vezes sinto a necessidade de fazer expressão, porque ao fazer expressão parece que fica diferente com outro brilho, e</p>

		<p>consigo comunicar muito mais com público e isso é muito essencial para a vida de uma bailarina.</p> <p>E também ao estar numa aula de técnica de dança clássica, quando faço expressão, os movimentos ficam muito mais relaxados e contínuos e ao fazer isso eu fico muito mais concentrada, ou seja a expressão influencia muito a minha concentração e até mesmo técnica numa aula de clássico.</p>
Aluna 9	<p>Expressividade é sentir e demonstrar o movimento através da cara. Como também é para mostrar a dinâmica.</p>	<p>Quando danço sinto-me mais leve e mais expressiva, demonstro os movimentos com mais clareza e sinto a profundidade de cada movimento.</p> <p>A música do repertório e dos exercícios das aulas demonstra essa clareza e a leveza dos movimentos, o que me inspira mais e exatamente a música que a professora Vanessa.</p> <p>Nas aulas de TDC comecei a sentir mais a música e dar mais atenção a cada pormenor, como os olhares, as cabeças, a respiração e a coordenação. Tento demonstrar a leveza dos movimentos que faço nas aulas da prof. Vanessa e no repertório.</p>
Aluna 10	<p>A expressividade, a meu ver, é executada relativamente ao sentimento presente na pessoa no momento que é pedido a expressividade.</p>	<p>Nesta experiência com o prazer de trabalhar com a professora Vanessa, eu aprendi bastante a dar mais valor à expressão e que a expressão conta muito mais do que aquilo que pensamos para o público-alvo nos entender. Aprendi também a dar mais importância à consciência de grupo.</p> <p>Nos exercícios das aulas de TDC com a professora Vanessa, eu sinto que são mais para trabalhar a expressão e a consciência de grupo do que propriamente para aumentar a dificuldade dos exercícios. O repertório é bastante representativo do que a professora Vanessa nos tem vindo a ensinar, e eu realmente sinto que aprendi e que cresci mais com o seu trabalho. Foi uma mais valia trabalhar com a professora Vanessa.</p>
Aluna 11	<p>Para mim a expressividade é o que o público sente, o que o bailarino transmite.</p>	<p>Para mim, este estágio ajudou-me em níveis artísticos. Melhorei a minha forma de estar em “palco”, a comunicar com o público entre outros. Ajudou-me a sentir mais o movimento e que os movimentos não veem sozinhos e que todos os movimentos formam uma “frase” e que não se pode dizer “palavra por palavra” (movimento por movimento).</p>
Aluna 12	<p>Para mim a expressividade é o sentimento que transmitimos ao fazer</p>	<p>Com esta experiência aprendi muito, através da qual pude retirar muitos conselhos de como melhorar a expressão do movimento e aprender que um bailarino</p>

	alguma coisa (neste caso dançar), a nível da cara e do corpo.	se destaca não só pela sua técnica, mas também pela sua presença em palco. Sinto que evolui em termos de expressão, não só individualmente mas também em turma. Aprendemos que cada exercício da aula é uma “mini coreografia” e que devemos pensar e “respirar” em conjunto. No pas de trois, apesar de a nível técnico esta peça ser bastante rigorosa, sinto que a expressão nos movimentos é igualmente importante e que se vai trabalhando ao longo do tempo, bem como a técnica.
Aluna 13	A expressividade é transmitir aos outros (público, etc) a música, a emoção e o sentimento que há em nós!	Na minha opinião todo este trabalho com a professora Vanessa foi bastante importante, pois normalmente estamos tão concentrados na técnica que por vezes esquecemo-nos de toda a parte expressiva que é tão importante para comunicar com o público e não parecermos uns robots. O trabalho de braços, costas e cabeças foi o que tive mais dificuldade pois ou estava concentrada numa coisa ou noutra mas passado este tempo já as consigo coordenar!
Aluna 14	Para mim a expressividade é quando transmitimos algo que sentimos através de movimentos, expressões faciais, ações ou palavras.	Os exercícios da aula do mestrado influenciaram positivamente as minhas aulas de TDC, não só por causa da técnica mas também por causa da expressão. Os exercícios lecionados pela professora Vanessa ajudaram me nas aulas de TDC pois os exercícios das duas aulas são diferentes logo, lecionam-se conteúdos diferentes em cada uma das aulas, então ajudou me a trabalhar de forma diferente outros conteúdos. Na parte da expressão ajudou me pois a professora Vanessa desde início mostrou-nos com clareza que em cada exercício ou coreografia temos de ter a versatilidade de expressões, também nos explicou que a expressão não passa só por sorrirmos mas também por nos expressarmos através do olhar, da respiração, dos braços, etc. Ao fazer o pas de trois do bailado da La Bayadère, eu sinto que consigo fazer a expressão corretamente e os movimentos com mais fluidez por causa das dicas que a professora Vanessa nos deu.
Aluna 15	Para mim a expressividade é aquilo que transmitimos ao público durante uma atuação.	A aluna não fez o trabalho

Apêndice J - Registo de imagem em vídeo 3º período

(registo de imagem em período de confinamento)

- 1) Aula TDC + ensaio *pas de trois*. 26-05-2020
- 2) *Pas de trois* individual (registo de imagem em período de confinamento). 05-06-2020

Anexos

Anexo A – Conteúdos programáticos TDC, 5º ano EAE

ESCOLA DE DANÇA ANA MANGERICÃO

5º ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO – TDC



❖ Parâmetros de Avaliação TDC:

ASSIMILAÇÃO DA TÉCNICA IMPLÍCITA NA DISCIPLINA	EXPRESSÃO, CRIATIVIDADE E COMUNICAÇÃO	MEMORIZAÇÃO	CONDIÇÃO FÍSICA	ASSIDUIDADE E PONTUALIDADE	APRESENTAÇÃO PESSOAL (UNIFORME)	AUTONOMIA E RESPONSABILIDADE	COOPERAÇÃO COM PROFESSOR E COLEGAS	TOTAL	NÍVEL
25%	10%	5%	35%	5%	5%	10%	5%	100%	5

Objetivos Gerais e Específicos:

▪ **TDC –**

► **Objetivos Gerais –**

- Incutir nos alunos o sentido básico da Arte, da disciplina individual e de grupo;
- Incutir o gosto e conhecimento da dança (clássica, moderna, jazz, carácter, etc), da música, da expressão dramática, do teatro, coreografia e da estética artística em geral;
- Incutir formação de públicos, recriando uma aptidão artística que fomente o usufruto das potencialidades da arte, da música e das demais expressões que se integram no seu ramo de atividade.

1º PERÍODO:

▪ **TDC –**

► **Exercícios para recuperação da Condição Física –**

Desenvolvimento de competências que permitam a aquisição das capacidades físicas requeridas para a aprendizagem da dança – percepção espacial/temporal, coordenação motora, equilíbrio e propriocepção, flexibilidade, postura, en dehors, estabilidade do

core, distribuição do peso e alinhamento, com o objetivo de alcançar um melhor desempenho técnico.

- ▶ Revisão e Consolidação do vocabulário lecionado no ano anterior;
- ▶ Preparação para Aula Aberta de apresentação aos Encarregados de Educação;
- ▶ Interação entre turmas em caso de Espetáculos, Apresentações, entre outras;

- ▶ Competências a adquirir pelos alunos da turma, através de aulas estruturadas pelo professor titular, com base no currículo de dança do Advanced 1 RAD:
 - ▶ Objetivos Específicos
 1. Pliés – demi-pliés e grand-pliés (1ª, 2ª, 4ª e 5ª posições) combinado com port de bras (forward bend, back bend e circular port de bras towards/away barre);
 2. Battements Tendus – devant, à la seconde e derrière (executado em diferentes tempos) combinado com full transfer of weight (en avant, en arrière e away/towards barre);
 3. Battements Glissés and Battements Jetés – battements glissés devant, à la seconde e derrière (normal e a fechar em demi-plié) e battements jetés devant, à la seconde e derrière combinado com battements piqués en croix (en dedans e en dehors) e battements en cloche (glissé height);
 4. Rond de Jambe à Terre – single e double (en dehors/en dedans) e combinado com rond de jambé jetés (en dehors e en dedans);
 5. Battements Fondus and Rond de Jambe En L’air – battements fondus realizado 45 graus (devant, derrière e à la seconde) e rond de jambé en l’air en dehors e en dedans (single e double);
 6. Battements Frappés and Petit Battements – battements frappés double en croix e petit battements serré combinado com battements frappés;
 7. Adage – grand rond de jambé e penchée;
 8. Grand Battements and Grand Battements en Cloche – grand battements devant, à la seconde e derrière (développé action e piqué) combinado com retirés passes devant/derrière.

- Centro –

9. Port de Bras – utilização de diferentes linhas/posições de braços e pernas combinadas com diferentes direções do corpo no espaço e deslocação espacial;
10. Centre Practice and Pirouettes – battements tendus e battements glissés (devant, à la seconde e derrière), grand battements e battement jetés (devant, à la seconde e derrière) combinado com double pirouette en dehors e en dedans (without fouetté action);
11. Pirouettes Enchaînement – double pirouette en dehors (a terminar em attitude derrière ou 2nd arabesque) en dedans (with fouetté action) e posé pirouette en dehors (single e double) e en dedans (single) e chaîné;
12. Adage – utilização de diferentes linhas/posições de braços e pernas combinadas com diferentes direções do corpo no espaço e deslocação espacial;
13. Allegro 1 – soubresauts, echappés para 2ª e 4ª posição, changements combinado com pas de bourrée couru;
14. Allegro 2 – jetes battements em avant, failli, brisé devant e derrière, assemblés battus;
15. Allegro 3 – failli, assemblés, sissonne fermée/ouvert (changé), sissonne doublée, jetés passé devant e derrière (normal e com attitude);
16. Allegro 4 – grand jetés en tournant, coupé fouettes raccourci sauté battu, balloté (dessous e dessus), fouetté sauté;
17. Allegro 5 – fouetté rond de jambé en tournant, jeté ordinaire de côté derrière, grand jetés em avant (normal e com perna. De trás em attitude).
 - Point Work
 - Barra
18. Rises – 1ª posição (realizado de lado para a barra) combinado com cou-de-pied derrière e equilíbrio;
19. Echappés e Relevés – 2ª e 5ª posição respetivamente;
20. Relevés – em cou-de-pied;
21. Posés and Fouettés – posés (em avant e de côté) e fouettés (arabesque en point);
22. Grand battements – devant, derrière e à la seconde;
 - Centro
23. Pointe Enchaînement 1 – echappés relevés, relevés em avant, relevés passes, emboîtés;

24. Pointe Enchaînement 2 – posés, pas de bourrée piqué, pirouettes en dehors / en dedans, courus en arrière;

25. Pointe Enchaînement 3 – retiré / retire passé (with half turn), poses pirouettes en dehors / en dedans, chaîné, sissonne fermée relevés, courus en avant.

- Repertório Clássico

Conhecimento e aquisição dos diversos conceitos e tendências da dança clássica através da experimentação das diferentes linguagens desenvolvidas ao longo da história da dança por diferentes coreógrafos.

26. Variações Clássicas (para apresentação em aula aberta 1º período);

27. Bailado - La Bayadere.

2º PERÍODO:

- **TDC** –

- ▶ Exercícios para melhoramento da Condição Física –

- Desenvolvimento de competências que permitam a aquisição das capacidades físicas requeridas para a aprendizagem da dança – percepção espacial/temporal, coordenação motora, equilíbrio e propriocepção, flexibilidade, postura, en dehors, estabilidade do core, distribuição do peso e alinhamento, com o objetivo de alcançar um melhor desempenho técnico.

- ▶ Revisão e Consolidação do vocabulário lecionado no período anterior;

- ▶ Continuação do desenvolvimento de conteúdos do período anterior e preparação para Prova Global;

- ▶ Preparação para Aula Aberta de apresentação aos Encarregados de Educação;

- ▶ Preparação para o Espetáculo de final de ano (escolha da música para a coreografia, realização da coreografia e sessão fotográfica para o programa);

- ▶ Interação entre turmas em caso de Espetáculos, Apresentações, entre outras;

- ▶ Competências a adquirir pelos alunos da turma, através de aulas estruturadas pelo professor titular, com base no currículo de dança do Advanced 1 RAD / Advanced 2 RAD:

- ▶ Objetivos Específicos – Conteúdos Intermediate RAD:

- Preparação para Exame Advanced 1 RAD, caso haja alunos selecionados pela Direção Pedagógica.

► Objetivos Específicos – Conteúdos Advanced 2 RAD:

▪ Barra

1. Pliés – demi-pliés e grand-pliés (1ª, 2ª, 4ª e 5ª posições), combinado com port de bras (forward bend, side bend, back bend, port de bras circular towards/away barre) em pied plat ou em ½ ponta;
2. Battements Tendus – devant, à la seconde e derrière (executado em diferentes tempos), combinado com diferentes transferências de peso;
3. Battements Glissés and Battements Jetés – devant, à la seconde e derrière, combinado com battements piqués en croix (en dedans e en dehors).
4. Rond de Jambe à Terre – single e double (en dehors/en dedans) e combinado com rond de jambé jetés (en dehors e en dedans) e port de bras;
5. Battements Fondus and Rond de Jambe En L’air – battements fondus simples realizado 45 graus (devant e derrière), battements fondus duplo realizado 90 graus (devant, derrière e à la seconde) e rond de jambé en l’air en dehors e en dedans (single e double), combinado com equilíbrio em attitude devant/derrière (realizado em 1/2 ponta);
6. Petit Battements and Battements Frappés – battements frappés double en croix (realizado em 1/2 ponta) e petit battements double e serré (realizado em ½ ponta);
7. Adage – grand rond de jambé (em dehors/em dedans) e penchée, combinado com tombe/posé (away/towards barre);
8. Grand Battements and Grand Battements en Cloche – grand battements devant, à la seconde e derrière (développé/enveloppé action e piqué a terminar em cou-de-pied em fondus) combinado com fouetté relevé.

▪ Centro

9. Port de Bras – utilização de diferentes linhas/posições de braços e pernas combinadas com diferentes direções do corpo no espaço e deslocação espacial;
10. Centre Practice and Pirouettes – battements tendus e battements piqué (devant, à la seconde e derrière) combinado com mudanças de direção, grand battements (devant, à la seconde e derrière) combinado com double e triple pirouette (en dehors e en dedans);
11. Pirouettes Enchaînement – double pirouette en dehors (simples e em attitude derrière) en dedans (em attitude derrière e 1st arabesque) e posé pirouette en dehors (double) e chaîné;

12. Adage – utilização de diferentes linhas/posições de braços e pernas combinadas com diferentes direções do corpo no espaço e deslocação espacial;
13. Allegro 1 – sauté e echappés para 2ª e 4ª posição, combinado com double pirouette (en dehors);
14. Allegro 2 – gargouillade, brisé volé, cabriole (devant e derrière) e entrechat six;
15. Allegro 3 – temp levé, temp de flèche, assemblés, assemblés six de volée, sissonne ordinaire, sissonne ouvert, sissonne doublée battus, full contretemps, cabriole e grand jetés en avant (attitude derrière).
16. Allegro 4 – fouetté sauté battu, sissonne ouvert changé em tournant, assemblé em tournant, failli, cabriole.

- Point Work

- Barra

17. Rises and Relevés – rises (1ª e 2ª posição), relevés (5ª posição e echappés relevés (4ª posição), combinado com pas de bourrée piqué (cou-de-pied);
18. Ballottés and Posés – ballottés (dessus e dessous), posé en avant (arabesque) e de côté (2nd en l’air), combinado com pas de bourrée piqué (retiré);

- Centro

19. Pointe Enchaînement 1 – echappés relevés (simples e com mudança de direção), swivel (en point) relevés passés, posé (en avant e en arrière) e relevés, courus (sur place), combinado com pas de bourrée;
20. Pointe Enchaînement 2 – ballottés (dessus e dessous), grand fouette relevés em tournant, grand rond de jambé en l’air relevés (reversé action), posé en tournant em dehors (com développés to 2nd);
21. Pointe Enchaînement 3 – sissonnes ordinaire, changments, relevés (simples e en avant); fouettes rond de jambe em tournant, grand jetés en avant;
22. Pointe Enchaînement 4 – pose de côté in petit retire (half turn), chaîné turns, pas de basque em tournant.

- Repertório Clássico

Conhecimento e aquisição dos diversos conceitos e tendências da dança clássica através da experimentação das diferentes linguagens desenvolvidas ao longo da história da dança por diferentes coreógrafos.

23. Bailado - La Bayadere (para apresentação em aula aberta 2º período).

3º PERÍODO:

- ▶ Revisão e Consolidação do vocabulário lecionado no período anterior;
- ▶ Realização da Prova Global;
- ▶ Continuação da preparação para o Espetáculo de Final de Ano Letivo;
- ▶ Interação entre turmas em caso de Espetáculos, Apresentações, entre outras.