



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

**O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de  
Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de  
repertório como meio de consolidação na formação em Dança**  
Aplicado ao 5º ano do Curso Básico de Dança da Escola Vocacional de  
Dança das Caldas da Rainha

Margarida Belo Costa

Professor Vítor Garcia

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

setembro 2022



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

**O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de  
Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de  
repertório como meio de consolidação na formação em Dança**  
Aplicado ao 5º ano do Curso Básico de Dança da Escola Vocacional de  
Dança das Caldas da Rainha

Margarida Belo Costa

Professor Vítor Garcia

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

setembro 2022

## Agradecimentos

Às duas instituições que me acolhem sempre de braços abertos — a Escola Superior de Dança e a Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, a minha escola de sempre.

À Isabel Barreto, pela qual tenho grande admiração, que sempre acompanhou o meu percurso. À Joana Sousa e Sofia Inácio por todo o apoio ao longo do ano letivo.

À São Castro, ao António M Cabrita e ao Henrique Rodovalho, toda a confiança por cederem os direitos de autor para a utilização de um enxerto das suas obras coreográficas e que ainda me responderam gentilmente a várias questões muito relevantes.

Ao Vítor Garcia, pela confiança e disponibilidade até ao último minuto.

Às alunas pela motivação e empenho demonstrado em todos os desafios.

À minha família e particularmente aos meus pais por estarem ao meu lado sempre em qualquer decisão.

Aos meus amigos por me agitarem a cabeça sempre para cima.

Ao Elson, pois sabe sempre o que preciso. O meu profundo agradecimento.

## Resumo

De acordo com o panorama artístico da dança contemporânea nacional e internacional a versatilidade interpretativa é uma das competências performativas de maior relevância, deste modo, as companhias de dança e os projetos independentes procuram cada vez mais intérpretes-criativos disponíveis a propor respostas através da improvisação. As aulas de Técnicas de Dança Contemporânea objetivam formar intérpretes versáteis, aptos a responder criativamente a propostas diversificadas, no entanto, nem sempre existe a oportunidade de abordar linguagens e estilos coreográficos além dos que as escolas implementam nos programas curriculares.

Este estudo propõe recorrer a elementos de repertório como forma de consolidar a versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea no contexto do Ensino Artístico Especializado. Desenhado para uma turma de 5º ano do Curso Básico de Dança, no ano letivo 2021/2022, a escolha recaiu sobre a Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha como escola cooperante para a implementação do projeto do qual resultou esta investigação.

A presente investigação tem como base os princípios da Investigação-Ação, mais especificamente da *Practice-led Research* a qual permitiu criar e procurar respostas para as questões que nos guiaram no sentido dos objetivos gerais delineados.

Projetada para a Geração Z, esta investigação incluiu a aprendizagem de dois excertos de repertório, o primeiro através a transmissão de movimento e o segundo a partir de uma gravação, utilizando o telemóvel como ferramenta de aprendizagem.

**Palavras Chave:** Técnicas de Dança Contemporânea; Repertório; Versatilidade Interpretativa; Improvisação.

## Abstract

According to the artistic panorama of national and international contemporary dance, interpretative versatility is one of the most important performance skills, so dance companies and independent projects are increasingly looking for creative performers available to propose answers through improvisation. Contemporary Dance Techniques classes aim to train versatile performers, able to respond creatively to diverse proposals, however, there is not always the opportunity to approach choreographic languages and styles beyond those that schools implement in their curricula.

This study proposes to use elements of repertoire as a way to consolidate interpretative versatility in the discipline of Contemporary Dance Techniques in the context of Specialized Artistic Education. Designed for a 5th year class of the Basic Dance Course, in the 2021/2022 school year, the choice fell on the Dance Vocational School of Caldas da Rainha as a cooperating school for the implementation of the project that resulted in this research.

This research is based on the principles of Action-Research, more specifically Practice-led Research which allowed us to create and seek answers to the questions that guided us towards the general objectives outlined.

Designed for Generation Z, this research included the learning of two repertoire excerpts, the first through the transmission of movement and the second from a recording, using the cell phone as a learning tool.

**Keywords:** Contemporary Dance Techniques; Repertoire; Interpretative Versatility; Improvisation.

## Abreviaturas, siglas e acrónimos

A.M.C. \_ António M Cabrita

CC \_ Composição Coreográfica

CCC \_ Centro Cultural e Congressos das Caldas da Rainha

CT \_ Dança Contemporânea

EAE \_ Ensino Artístico Especializado

ESD \_ Escola Superior de Dança

EVDCR \_ Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha

GED \_ Grupo Experimental de Dança

H.R. \_ Henrique Rodovalho

M.B.C. \_ Margarida Belo Costa

S.C. \_ São Castro

TDCont \_ Técnicas de Dança Contemporânea

### **Notas introdutórias**

Este relatório de estágio foi redigido com a utilização do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, que entrou em vigor em janeiro de 2012.

Nesta investigação foram utilizadas as normas para realização de citações e referências bibliográficas segundo o estilo científico da APA – American Psychological Association (7ª ed.).

# Índice

Agradecimentos.....	3
Resumo.....	4
Abstract.....	5
Abreviaturas, siglas e acrónimos .....	6
Índice .....	8
I. Enquadramento Geral do Estágio.....	10
1.1. A Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha.....	10
1.2. O contexto da proposta do projeto de estágio a implementar na EVDCR.....	11
1.3. Objetivos gerais e específicos.....	14
1.4. Análise do Programa de CT e da Planificação de TDCont.....	16
1.5. Plano de ação.....	17
II. Enquadramento Teórico.....	20
2.1. O Panorama atual da Dança Contemporânea.....	20
2.2. O corpo versátil - Um percurso de evolução, singularidade e liberdade.....	25
2.3. A pedagogia ao encontro da geração.....	28
2.3.1. O papel do professor.....	28
2.3.2. A Geração Z.....	31
2.4. As Técnicas de dança contemporânea.....	34
2.4.1. As Técnicas de Dança Contemporânea ao encontro da atualidade....	37
2.4.2. Componentes do movimento.....	45
2.4.3. Ferramentas e processos que geram materiais coreográficos.....	50
2.5. Estudos de reportório contemporâneo.....	53
2.5.1. “Rule of Thirds” de António M Cabrita e São Castro.....	58
2.5.2. “Um Encontro Provocado” de Henrique Rodovalho .....	60
III. Metodologias de Investigação.....	62
IV. Estágio - Plano de ação e implementação.....	64

4.1. Observação estruturada.....	64
4.2. Lecionação acompanhada.....	69
4.3. Lecionação autónoma.....	71
4.3.1. Fase A - “Rule of Thirds” / António M. Cabrita e São Castro.....	72
4.3.2. Fase B - “Um Encontro Provocado” / Henrique Rodvalho.....	74
4.3.3. Fase C - Composição final.....	76
4.4. Colaboração em outras atividades .....	76
4.5. Reflexão Final.....	77
Referências Bibliográficas .....	80
Apêndice A - Instrumentos de recolha de dados.....	i
Apêndice B - Entrevistas.....	ii
Apêndice C - Grupo de Discussão.....	xxx
Apêndice D - Grelhas de Observação.....	xxxiii
Apêndice E - Propostas 3, 4, 5 e 6 (Lecionação Acompanhada).....	xxxvi
Apêndice F - Planificação de Aulas.....	xxxvii
Apêndice G - Prova Global.....	xi
Apêndice H - Modelo de consentimento informado.....	xii
Apêndice I - Questionário final (alunas) .....	xiii

## I. Enquadramento Geral do Estágio

### 1.1. A Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha

Ao abrigo da parceria entre a Sociedade de Instrução e Recreio “Os Pimpões” e o Atelier da Dança, surge em 2002, a Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha. É uma escola particular de Ensino Artístico Especializado, resignada ao Estatuto do Ensino Particular e Cooperativo. A EVDCR é a única escola de ensino artístico especializado em dança reconhecida oficialmente pelo Ministério da Educação na região das Caldas da Rainha. De 2002 a 2009 integrou o projeto da Experiência Pedagógica ao abrigo do Despacho nº 25 549/99, visando o desenvolvimento do Curso Básico de Dança e Iniciação ao Ensino Artístico Especializado. Ministra Cursos Oficiais (desde iniciações ao 1º Ciclo e Curso Básico de Dança), Cursos Livres e o Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea (desde 2020/2021) no âmbito do protocolo com o Colégio Rainha D. Leonor. A EVDCR obtém Autorização Definitiva Nº 123 / EPC/Lisboa e Vale do Tejo / 2017 e atualmente rege-se por Portaria n.º 223-A/2018 de 3 de agosto.

Relativamente às suas instalações, a escola encontra-se sediada no edifício da Sociedade de Instrução e Recreio “Os Pimpões”, localizada no 2º piso, sendo constituída por 2 Estúdios de Dança (com capacidade para 17 e 14 alunos respetivamente) e pelos restantes espaços necessários ao funcionamento das atividades: entrada, sala de estar, sala da direção, vestiário de docentes, sala de docentes, sala de estudo/música, camarins/ vestiários, antecâmara, instalações sanitárias / balneários masculinos e femininos. E ainda, no piso 1 do edifício encontram-se: os serviços administrativos/secretaria central, sala de direção/biblioteca, cafetaria e copa, instalações sanitárias, camarins e auditório. Além de lecionar em espaços próprios, leciona em espaços alugados, tais como: a Sala de Ensaios do Centro Cultural de Congressos das Caldas da Rainha (CCC), e em salas cedidas pelo Colégio Rainha D. Leonor e do Agrupamento de Escolas Raúl Proença.

Integrando-se no contexto comunitário/local e nacional, segundo o seu Projeto Educativo Biénio 22/24 , a EVDCR apresenta-se Entidade Parceira das Escolas da Região e Concelhos limítrofes, estabelecendo Protocolos de Cooperação no âmbito do Ensino Especializado em Dança e Ensino Profissional. Desde 2009, tem protocolo com o Colégio Rainha D. Leonor, no âmbito do Ensino Articulado e desde 2021 para o Curso Profissional de Intérprete de Dança Contemporânea. Com o Agrupamento de Escolas Raul Proença celebra desde 2016 um protocolo de colaboração, alargando a oferta do Curso Básico de Dança à rede de ensino público. Destacam-se também dois protocolos com a Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, um que proporciona a integração de alunos no Grupo Experimental de Dança das Caldas da Rainha (GED) e outro que permite a

integração de alunos do Curso de Mestrado em Ensino de Dança e recentemente do Curso de Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais em regime de estágio. A EVDCR assume ainda um protocolo de colaboração com o Centro Cultural e Congressos das Caldas da Rainha (desde 2010), e um protocolo de cooperação com a Escola Superior de Desporto de Rio Maior (desde 2016). Como entidade formadora na área da dança, é reconhecida pelo leque variado de atividade, destacando: o Evento “Caldas em Dança”, o Evento “Encontro Regional de Dança”, o “Composição \_ Mostra de trabalhos de alunos na área da criação coreográfica”, os Espetáculos de Encerramento de Ano Letivo, o Grupo Experimental de Dança da EVDCR (que oferece aos alunos o trabalho com coreógrafos nacionais e internacionais convidados), o “Trocas Pedagógicas”, e recentemente, o 1º intercâmbio escolar no âmbito do Curso Básico de Dança com o Conservatório de Dança de Vale de Sousa. Deste modo, caracterizando-se pela variada oferta pedagógica e criativa, a EVDCR tem demonstrado um trabalho evolutivo e consistente ao longo dos anos, contribuindo significativamente para o panorama sociocultural da cidade.

## 1.2. O contexto da proposta do projeto de estágio a implementar na EVDCR

O projeto de estágio proposto foi delineado para o contexto da EVDCR visando a sua integração ao longo do ano letivo 21/22. Respeitando os objetivos do Projeto Educativo e de modo a convergir pontos de interesse entre o projeto implementado e a escola, destacam-se:

- As linhas orientadoras da EVDCR: Formar e não formatar; Promover uma pedagogia diferenciada; Recurso a várias formas de arte como ferramenta pedagógica.
- Os objetivos gerais no âmbito institucional: Reforçar a interação da escola, enquanto espaço cultural e formativo com o meio social, cultural e económico onde está inserida.
- Os objetivos gerais no âmbito pedagógico: Despertar e desenvolver no aluno o gosto pela arte e pela dança; Proporcionar ao aluno um contacto com o meio artístico e profissional da dança; Proporcionar uma formação de qualidade adequada às exigências de conhecimento e práticas de dança na atualidade; Alargar o ensino de modo a abranger diferentes correntes estéticas, técnicas e metodologias da dança; Desenvolver a sensibilidade estética, promover o conhecimento das diversas linguagens artísticas e proporcionar um conjunto variado de experiências artísticas e performativas, de modo a estender o âmbito da formação global; Proporcionar o desenvolvimento de boas bases técnicas e artísticas que possibilitem a eventual prossecução dos estudos em dança.

- Os objetivos específicos: Dar continuidade a projetos de estratégia de dinamização da Dança em geral e do Ensino Artístico Especializado em particular, dinamizando atividades de intervenção junto da comunidade escolar do ensino regular; Ministrando uma formação artística especializada que abraça a inovação e visa a excelência, articulada com as realidades do país, da região em especial; Evoluir com o objetivo de ambicionar sempre uma escola com uma identidade específica, que promova o desenvolvimento da criatividade e das dimensões humanas e culturais das pessoas que nela estudam e trabalham.

De acordo com as características anteriormente mencionadas, o projeto de estágio implementado integrou o contexto educativo da EVDCR, sendo simultaneamente estruturado em congruência com o Plano de Estudos da escola e aplicado à disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea, especificamente no 5º ano do 3º ciclo do curso básico de ensino de dança. Neste sentido, é fundamental observar através da tabela 1, o plano de estudos do 3º ciclo do ensino básico bem como as disciplinas presentes na instituição.

**Tabela 1 - Resumo das disciplinas do 3º ciclo do curso básico de dança da EVDCR.**

Formação Vocacional - Plano de Estudos do 3º Ciclo do Ensino Básico			
Áreas Disciplinares	3ºano	4ºano	5ºano
Técnicas de Dança Clássica	✓	✓	✓
Técnicas de Dança Contemporânea	✓	✓	✓
Música	✓	✓	✓
Práticas Complementares de Dança/ Composição Coreográfica	✓	✓	X

Analisando a Tabela 1 é possível verificar que ao longo dos três anos do 3º ciclo do curso de ensino básico existe uma regularidade nas áreas disciplinares de Técnicas de Dança Clássica, Técnicas de Dança Contemporânea e Música. O 5º e último ano do Curso Básico de Dança não contempla a continuidade da disciplina de Práticas Complementares de Dança, que no caso da EVDCR, a partir do 3º Ciclo desenvolve a disciplina de Composição Coreográfica. Assim, e de acordo com a possibilidade que o Plano de Estudos apresenta para as Técnicas de Dança, nos blocos previsto para as Técnicas de Dança Contemporânea, a EVDCR destina um deles para dar continuidade a esta área que considera fundamental no crescimento dos seus alunos. A distribuição das horas para a disciplina de Técnica de Dança Clássica ou para a disciplina de Técnica de Dança Contemporânea é do critério de cada escola. “De acordo com o seu projeto pedagógico, as escolas podem desenvolver mais aprofundadamente uma das técnicas de dança; contudo devem assegurar o desenvolvimento das capacidades de base específicas das várias

técnicas” (Projeto Educativo, Anexo I). No caso concreto da turma de 5º ano de 21/22, em que cerca de 50% das alunas frequentaram as Iniciações Ensino Artístico Especializado EAE, “Faz todo o sentido que haja esta abordagem pedagógica, eclética e versátil na área criativa. Assim sendo, promovem-se tarefas e atividades que fomentem todo o trabalho técnico desenvolvido na componente técnica, mas numa ótica criativa e performativa” (Barreto, comunicação pessoal, 28 de fevereiro de 2022).

O grupo de trabalho utilizado como Público-alvo é constituído por 16 alunas, entre os 14 e os 15 anos, atravessando a fase de pré-adolescência, pertencentes à Geração Z.

O Plano Anual de Atividades da EVDCR é por norma pautado por várias atividades que caracterizam o seu projeto educativo, mas também, por inúmeras propostas constituintes que resultam de convites associados aos protocolos existentes no âmbito do ensino articulado. Ser finalista, já é por si só, motivo de poder participar e tirar partido de todas estas iniciativas, e por isso a EVDCR canaliza a grande parte de participações à turma do 5º ano. Embora a pandemia COVID-19 tenha retirado a regularidade do evento, a EVDCR organiza anualmente o “Composição”, que consiste numa mostra de trabalhos de alunos, desenvolvidos no âmbito das disciplinas de dança criativa, expressão criativa e composição coreográfica. De todas as tarefas propostas nestas disciplinas ao longo do ano letivo, são desenvolvidos trabalhos criativos que em contexto de exame interno acabam por ter a visibilidade que permite ao júri e aos docentes envolvidos assinalarem aqueles que de forma criativa se destacam merecedores ir a palco. É com esta premissa que se constrói um programa com uma média de 16 trabalhos com um tempo mínimo de um minuto e máximo de três minutos, que integra todos exercícios de composição que se destacaram ao longo do ano letivo, independentemente da idade e do regime de ensino. Paralelamente a todas estas iniciativas, frequentemente as escolas de ensino regular solicitam o envolvimento da EVDCR no seu tema aglutinador e nos seus projetos consequentes. Este tipo de colaboração pode surgir em contexto de interdisciplinaridade ou como atividade complementar de um programa. Neste ano letivo, no ensino regular público o tema aglutinador escolhido foi “Eu Sou Água” mediante o Projeto Cultural de Agrupamento 2021/2022 e do Plano das Artes do Agrupamento de Escolas Raul Proença.

Cabe-nos enquanto escola de ensino artístico trabalhar estratégias de integração do tema na nossa prática pedagógica sem por isso inviabilizar o nosso plano de trabalho. É neste contexto e fase do ano que este exercício de trabalhar em várias frentes se impõe. Analisadas todas as tarefas desenvolvidas ou em desenvolvimento pelos docentes responsáveis pela disciplina de CT no 5º ano CBD em conjunto com a estagiária Margarida Belo Costa, foi desenhado em conjunto, um

plano de trabalho permeável a vários objetivos comuns (I. Barreto, comunicação pessoal, 28 de fevereiro de 2022).

### 1.3. Objetivos Gerais e Específicos

Considerando o que foi relatado anteriormente, o presente relatório final de estágio foi desenvolvido em torno da questão: **Como consolidar a formação em dança através do recurso a elementos de repertório de forma a desenvolver a versatilidade interpretativa na disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea?**

De forma a clarificar a escolha desta questão é necessário conhecer os interesses pessoais da estagiária. Em primeira instância, por ser antiga aluna da EVDCR e, por manter uma relação próxima, atenta à sua evolução pedagógica e artística, reconhece o seu valor intrínseco, onde os alunos tem acesso a práticas educativas estruturantes de forma a expandirem os seus horizontes criativos. Em segundo lugar, por ser professora, intérprete e criadora de dança contemporânea no ativo, em Portugal e no estrangeiro, reconhece/vivência a realidade do mercado profissional característico das companhias/estruturas de dança, e conseqüentemente as dificuldades de integração no meio. Nomeadamente nas estruturas (escolas profissionais, companhias e projetos) através de audições, dos requisitos impostos aos intérpretes/bailarinos e à pressão que lhes é prescrita, é colocada em questão a importância do percurso interpretativo variado do bailarino/intérprete, ao longo da sua formação, para que estes desenvolvam um léxico abrangente - um corpo versátil capaz de responder criativamente às propostas exigidas. E em terceiro lugar, por acreditar que através do repertório de dança contemporânea e dos processos criativos continuamente vivenciados, se possibilite construir uma prática de descoberta guiada e reflexiva em conjunto com os alunos pré-adolescentes finalistas (último ano do ensino básico), aproximando-os à realidade do meio profissional da dança, para que autonomamente construam opiniões e decisões sobre o seu futuro. Por fim, perspectiva que esta investigação-ação, contribua beneficemente a instituição de acolhimento e todos os seus intervenientes, professores, encarregados de educação e alunos.

Deste modo, definiram-se os objetivos gerais e específicos da proposta de projeto de estágio a implementar na EVDCR:

#### **Objetivos Gerais:**

- Identificar e consolidar as capacidades interpretativas dos alunos motivando a versatilidade técnica e artística, a autocrítica construtiva e a autonomia performativa diversificada.

- Promover a qualidade técnica e artística do aluno de acordo com as propostas coreográficas, consciencializando-o para um meio profissional atual com uma vasta pluralidade de estilos coreográficos.

**Objetivos Específicos:**

- Identificar as tipologias de movimento contemporâneo, de acordo com as peças a estudar, e que o aluno mais se identifica/adequa técnica e artisticamente.
- Estimular a capacidade de comunicação performática do aluno consoante a exigência que o coreógrafo impõe sobre a obra a estudar.
- Criação de variados exercícios, que de acordo com as peças/coreógrafos a estudar, orientem o aluno a analisar e compreender a qualidade de movimento exigida e a influência da sua interpretação, motivando-o para a necessidade de desenvolver um corpo versátil.

#### 1.4. Análise do Programa CT e da Planificação de TDCont

De forma implementar corretamente o intuito da investigação, é necessário analisar o Programa de Dança Contemporânea do Curso Básico de Ensino de Dança (3º Ciclo do Ensino Básico) e a Planificação da Disciplina de TDCont de modo a construir um plano de ação coerente, dirigido e adjacente ao contexto real. Consequentemente, através da análise do programa e da planificação de conteúdos previstos foi possível a construção da tabela 2 e 3, que salientam as premissas conexas aos objetivos da investigação.

**Tabela 2 - Resumo do Programa de CT | Curso Básico de Ensino de Dança 3º Ciclo do Ensino Básico**

Programa de Dança Contemporânea   Curso Básico de Ensino de Dança 3º Ciclo do Ensino Básico	
Finalidades	Atribuição ao aluno de um papel ativo na sua formação; Disponibilizar com qualidade a dança “para todos”; Desenvolver a noção de dança como forma de arte; Motivar e desenvolver uma sensibilidade estética, expressiva e artística, fomentando a criação de novos públicos; Desenvolver consciência corporal e motora; Desenvolver sensibilidade musical; Fomentar a comunicação e a socialização, ser social; Formar profissionais de dança.
Objetivos Gerais	Consolidar os objetivos enunciados para o 2º ciclo; Adquirir noção corporal; Desenvolver as noções de tempo e de espaço; Desenvolver o sentido artístico; Dominar o vocabulário técnico; Desenvolver o contacto-improvisação.
Visão Geral dos Conteúdos	Noção de corpo; Noções de tempo e de espaço; Capacidades Interpretativas; Terminologia; Apresentações Públicas.
Sugestões Metodológicas	As sessões terão um cariz prático, pretendendo criar uma dinâmica de participação ativa dos alunos na sala de aula. A metodologia a ser utilizada centra-se exclusivamente no aluno na forma de trabalho individual e/ou em grupo.
Competências	Noção de Corpo; Controla o peso e a energia do corpo; Controla o contacto do corpo com as variadas superfícies de contacto (transferências de peso e quedas); Controla o esforço (força e energia aplicada ao movimento); Noções de tempo, espaço e dinâmica; Executa o exercício com diferentes dinâmicas e velocidades; Experimenta vários níveis espaciais; Mantém a distância correta em relação aos outros elementos; Explora diferentes superfícies de contacto; Executa uma sequência de movimentos evidenciando a dinâmica inerente a cada movimento; Capacidades Interpretativas; Executa os exercícios propostos com expressividade e projeção; Explorar o sentimento através do movimento; Utiliza a fluidez ao executar sequências de movimento; Terminologia; Identifica o vocabulário da técnica de dança contemporânea; Executa uma sequência de movimentos identificando a dinâmica inerente a cada movimento; Apresentações Públicas; Integra apresentações públicas de repertório criado especialmente para esta faixa etária.
Recursos	Estúdio de dança obedecendo às normas legisladas; Sistema áudio. Materiais didáticos (ex.: objetos variados, instrumentos de ritmo, entre outros); Televisão, dvd, vídeo show.

**Tabela 3 - Resumo da Planificação dos conteúdos previstos de TDCont, 5º ano 21/22**

Planificação de conteúdos previstos de TDCont, 5º ano 21/22	
Períodos	Conteúdos previstos
1º	<ul style="list-style-type: none"><li>• Consolidação e aplicação de todos os conteúdos adquiridos no 4º ano.</li><li>• Introdução de novos conteúdos.</li><li>• Conhecimento da nomenclatura da disciplina.</li><li>• Autonomia na marcação dos exercícios.</li><li>• Trabalho de repertório.</li></ul>
2º	<ul style="list-style-type: none"><li>• Introdução de maior complexidade de léxico.</li><li>• Maior complexidade ao nível rítmico e espacial.</li><li>• Projecção espacial.</li></ul>
3º	<ul style="list-style-type: none"><li>• Consolidação dos conteúdos.</li><li>• Maior ênfase na qualidade técnica e artística e atitude performativa.</li><li>• Maior complexidade na articulação com outros conteúdos programáticos.</li><li>• Maior projecção e musicalidade.</li></ul>
Transversal a todos os períodos	<ul style="list-style-type: none"><li>• Jogos de mudanças de níveis, frente, de salto (complexidade superior).</li><li>• Complexidade de articulação entre <i>skills</i> (complexidade superior).</li><li>• Complexidade musical: Jogos de andamento, ritmo, compasso, acentuações: Complexidade dos exercícios trabalhando ritmos e dinâmicas diversas.</li></ul>

Após uma resumida análise do Programa de CT e da Planificação de TDCont sistematizados respetivamente nas tabelas 2 e 3, verifica-se que os conteúdos estabelecem uma relação síncrona com o propósito da investigação, nomeadamente nos seguintes aspetos: formação de profissionais de dança, noção corporal e motora, capacidade interpretativa, qualidade técnica e artística, autonomia, comunicação, socialização e trabalho de repertório. Por fim, sublinhando a correlação entre os aspetos anteriormente mencionados e o Plano de Ação a implementar, salienta-se na introdução do Programa de CT que a disciplina de dança contemporânea:

Desenvolve uma versatilidade corporal e de movimento. Assume um papel fundamental na formação pela aprendizagem de uma outra postura e modificação corporal, da tomada de consciência de 'liberdade controlada' de movimento, da 'desconstrução' da verticalidade convencional e da exploração de variadas superfícies de contacto. A Dança Contemporânea abre horizontes estéticos e artísticos da infindável amplitude de movimentos que o corpo pode realizar (Programa de CT - EVDCR, p.3).

### 1.5. Plano de ação

A aplicação deste estágio decorreu ao longo do ano letivo de 2021/2022, tendo sido iniciado a 2 de novembro de 2021 e finalizado a 13 de junho de 2022, como antes referido, na disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea, com a turma do 5º ano do Curso

Básico de Dança (9º ano de escolaridade) da EVDCR. A construção do plano de ação foi estipulada segundo o Regulamento do Curso de Mestrado em Ensino da Dança, o que engloba uma carga horária total de 60 horas distribuídas em quatro fases: observação estruturada (8 horas), participação acompanhada (8 horas), lecionação (40 horas) e a colaboração em outras atividades pedagógicas (4 horas). Seguidamente, de forma esquematizada, nas tabelas: 4, 5, 6 e 7, apresentam-se os procedimentos relativos à planificação do estágio, ou seja, as estratégias e os instrumentos de recolha de dados, de forma a possibilitar uma visão geral do estágio.

**Tabela 4 - Plano de Ação, Observação Estruturada**

Observação Estruturada - 8 horas	
Estratégias	Instrumentos de recolha de dados
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conhecer os alunos e o seu funcionamento enquanto turma.</li> <li>• Caracterizar e registar a turma no seu domínio técnico e artístico (conceitos e conteúdos do programa de TDCont).</li> <li>• Conhecer o relacionamento entre o professor e a turma, observando os aspetos metodológicos, pedagógicos e didáticos aplicados pelo professor cooperante.</li> <li>• Observação da prática pedagógica implementada dando continuidade ao trabalho do professor cooperante.</li> </ul>	<p>Grelhas de Observação</p> <p>Diário de Bordo</p> <p>Entrevistas</p>

**Tabela 5 - Plano de Ação, Participação Acompanhada**

Participação Acompanhada - 8 horas	
Estratégias	Instrumentos de recolha de dados
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estabelecer um relacionamento com o professor cooperante, e com os restantes professores da disciplina de TDCont auxiliando na implementação dos exercícios propostos em aula.</li> <li>• Planificar e reajustar o plano de ação analisando e discutindo objetivos da prática pedagógica partilhada, trabalhando em conjunto com o professor cooperante e os restantes professores da disciplina.</li> <li>• Introdução da temática do projeto de estágio, estratégias e finalidades do estudo.</li> <li>• Suscitar o interesse da turma relativamente à versatilidade interpretativa através do visionamento de excertos de repertório contemporâneo analisando a interpretação dos bailarinos/intérpretes.</li> <li>• Analisar competências técnicas, artísticas e criativas da turma através de exercícios simples de improvisação e composição sobre os excertos de repertório observados.</li> <li>• Incentivar os alunos a descobrirem criadores, coreógrafos e companhias de dança, projetando o seu futuro enquanto artistas.</li> <li>• Entrevista ao professor cooperante e restantes professores da disciplina de TDCont.</li> </ul>	<p>Grelhas de Observação</p> <p>Diário de Bordo</p> <p>Entrevistas</p> <p>Grupo de Discussão</p> <p>Registo de Vídeo e Fotografia</p>

**Tabela 6 - Plano de Ação, Lecionação**

Lecionação - 40 horas	
Estratégias	Instrumentos de recolha de dados
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Seleção dos excertos de repertório a desenvolver com a turma e entrevistas aos respetivos coreógrafos sobre: o meio profissional atual da dança contemporânea, os requisitos de um intérprete / seleção em audição, o processo de criação e registo, a transmissão de repertório e sugestões pedagógicas.</li> <li>• Implementação do plano estruturado de aulas (dividido em 3 Fases) que inclui a aprendizagem de dois excertos coreográficos de formas distintas - 1º através da transmissão direta de movimento pela estagiária/investigadora (Fase 1), 2º estudado autonomamente e/ou em grupo por vídeo através do telemóvel (Fase 2).</li> <li>• Promover a pesquisa de um corpo livre, singular, consciente e versátil através da implementação de exercícios de improvisação com recurso a características dos excertos de repertório.</li> <li>• Destacar a interdisciplinaridade inerente à prática da execução dos excertos de repertório relacionando-a diretamente com os conteúdos programáticos da disciplina de TDCont.</li> <li>• Aplicar estratégias que procurem conduzir os alunos a adquirir estímulos, linguagens de movimento, estilos e métodos de composição que objetivem momentos de experimentação, observação, análise/reflexão, partilha, ensaio e correção, permitindo aplicá-los criativamente numa proposta coreográfica.</li> <li>• Promover o espírito colaborativo e de partilha entre os elementos da turma, a professora cooperante e a estagiária/investigadora ao desenvolver/analisar as experiências de aprendizagem das propostas sugeridas.</li> <li>• Criação colaborativa de uma composição coreográfica (Fase 3) que englobe vários momentos dos excertos de repertório trabalhado, com a finalidade de apresentar o resultado publicamente no espetáculo final do ano letivo no CCC.</li> </ul>	<p>Grelhas de Observação</p> <p>Diário de Bordo</p> <p>Entrevistas</p> <p>Grupo de Discussão</p> <p>Registo de Vídeo e Fotografia</p>

**Tabela 7 - Plano de Ação, Colaboração em outras atividades pedagógicas**

Colaboração em outras atividades pedagógicas - 4 horas	
Estratégias	Instrumentos de recolha de dados
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apoiar, participar e promover as atividades, espetáculos, apresentações da escola.</li> </ul>	<p>Diário de Bordo</p>

## II. Enquadramento Teórico

### 2.1. O Panorama atual da Dança Contemporânea

Atravessando cronologicamente a história da dança, segundo Sasportes, esta deve “ser escrita, reescrita, problematizada, como qualquer outra empresa histórica, evitando os anacronismos que resultam de descodificações baseadas em valores hodiernos e não nos valores correios do período sob observação.” (2012, pp.17-18). A procura da definição de dança contemporânea e o seu posicionamento cronológico é de complexa caracterização, “(...) a dança não é um mero reflexo da realidade que lhe é exterior, mas é sobretudo um processo de construção de formas e de sentidos através da ação do corpo.” (Louppe, 2012 p.7). Neste âmbito, Xavier afirma que esta complexidade se refere à “(...) própria possibilidade de definir a dança contemporânea, cuja delimitação cronológica, definição estilística e conceptual ou caracterização enquanto movimento artístico não se constituem de forma consensual, nem linear.” (2017, p.7). Deborah Jowitt, refletindo sobre a relação com tempo, afirma que a dança contemporânea poderá ser retratada partindo do pressuposto de que os artistas que se consideram ‘contemporâneos’, “(...) are responding directly to contemporary life and which are simply shaping their ideas in accord with current trends is a question that can probably not be answered until the passage of time gives us perspective” (2011 p.10). Na perspetiva de Learnans (2015), a realidade artística da dança contemporânea é comparada, não apenas à ideia de um universo artístico, mas sim como um “(...) ‘*pluriverse*’, a world that (...) contains many sub-worlds. And what goes for the name of contemporary dance also holds for the more particular labels associated with specific sub-worlds, such as ‘pure dance’, ‘postmodern dance’, ‘dance theatre’ or ‘conceptual dance’.” (p.74). Sobre a dimensão estilística, Louppe (2012) afirma que a dança contemporânea pode não unificar os mesmos princípios estéticos e as abordagens podem ser completamente opostas, no entanto, defende que se rege pelos seguintes valores:

A individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projecto insubstituível, a *produção* (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual - ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjectiva ou, pelo contrário, em acção na alteridade), a não antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão (...), e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela). (p.45).

Para a autora, a estes fundamentos, acrescentam-se o princípio da “(...) autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, princípio da não-arrogância, a exigência de uma solução justa, (...) a transparência e o respeito por diligências e processos empreendidos” (p. 45).

A vasta possibilidade da definição de dança contemporânea, assume-se num lugar temporal em que os autores são definidos pela singularidade das suas práticas artísticas, onde sublevassem características fundamentais, não só no contexto internacional como nacional. De acordo com o resultado de várias entrevistas a coreógrafos portugueses, tais como Olga Roriz, Filipa Francisco, Sofia Dias, Vítor Roriz, entre outros, Xavier (2017) afirma que a dança contemporânea é um “(...) reflexo de perspetivas diversificadas, caracterizada por ser um lugar que proporciona a contaminação de linguagens, conceitos e formas de pensar a criação.” Saliencia também, a possibilidade de se assumir enquanto intervenção multidisciplinar “(...) onde o coreógrafo, autor de uma linguagem própria, definirá o seu percurso e posicionamento num contexto que não se esgota em princípios, regras ou imposições estéticas demasiado rígidas”. Conclui que a dança contemporânea é o reflexo da atualidade, isto é: “ (...) do tempo presente; revela-se na obra coreográfica daqueles que se debruçam sobre o mundo em que vivem, cujas questões e inquietações o impelem para a criação.” (p.98).

Na atualidade, perante o contexto da criação coreográfica contemporânea, a complexidade dos processos criativos, e os seus intervenientes, surge a necessidade de esclarecer algumas nomenclaturas utilizadas, tais como: intérprete, bailarino e coreógrafo. O “bailarino” e “intérprete” são regularmente anunciados de forma equivalente, para clarificar esta variável, Fazenda (2012) esclarece que a palavra “intérprete” é privilegiada por três razões: em primeiro lugar, porque é o elemento que participa no processo de criação; em segundo lugar, não é selecionado apenas pela sua execução, mas também pelo seu conteúdo inerente subjetivo e individual; e por fim, em terceiro lugar, “(...) porque a palavra bailarino refere-se tradicionalmente a um performer virtuoso, com competências técnicas extraordinárias.” (p.28). Revelada a caracterização do intérprete, Neto et al. (2021) salientam inclusivamente, o seu papel essencial no processo criativo “(...) uma vez que é entendido como um sujeito capaz de, através das suas características e singularidade, contribuir ativamente no processo criativo, enquanto que a figura de bailarino remete para uma visão mais passiva no processo criativo.” (p.28). A esta contribuição ativa no processo criativo, acrescentam-se as competências de colaboração e comunicação, referido por Macara et al. (2021), o intérprete dentro e fora do processo criativo, deve ser apto a articular as suas ideias, ambições, qualidades e singularidades; deve ainda, dar a sua opinião de forma construtiva e trabalhar “(...) as a team member, contributing to his/her function to the

realization of an artistic product.” (p.14). Aglutinado à definição de intérprete e refletindo sobre a procura do objeto artístico, nomeadamente, o seu processo de criação, questionam-se os papéis: do “coreógrafo”, de “direção e coreografia” e de “direção artística”. Neste sentido, os criadores auto intitulam-se consoante as suas práticas artísticas e coreográficas, adequando o termo ao desenvolvimento dos seus processos criativos. As práticas coreográficas atuais devem então ser reconhecidas no sentido de legitimar a habilidade criativa, “(...) impondo o reconhecimento de que a criatividade será desejável e fundamental para o desempenho dos intérpretes contemporâneos.” (Fernandes & Xavier, 2019, p.125). Realçando a relação democrática entre o criador e o intérprete, Butterworth (2009), descreve no seu modelo *Didático-Democrático* que “(...) a dance artist-practitioner is defined as experienced, multi-skilled individual: a dancer who may also choreograph and teach, a teacher who may also choreograph and dance or a choreographer who may also dance and teach” (Butterworth, 2009, p.178). As metodologias e os processos estabelecidos pela autora “(...) vão desde a transmissão de movimento, às abordagens colaborativas até aos processos híbridos. Abordagens estas que, dependendo do processo utilizado, definem também o *performer* como instrumento, intérprete, contribuinte, criador ou coautor.” (Neto et al. 2021, p.29). Observando o panorama atual da dança contemporânea, existem inúmeras companhias que desenvolvem um trabalho consistente na criação de obras cujo trajeto é definindo por esta relação inseparável entre criador e intérprete:

Como duas faces de uma moeda, irrigam-na de vida, assegurando a sua preservação ou contribuindo para que ela se transforme. Os coreógrafos concebem-na, recorrendo a linguagens de movimento próprias, diferenciadas; os bailarinos materializam-na em função de características técnicas e interpretativas individuais. E são também eles, os bailarinos que frequentemente suscitam a criação de um gesto, de uma secção de movimento ou de uma obra (Fazenda, 2018, p.11).

Ainda sobre o vínculo entre intérprete e coreógrafo, Burrows (2010) reflete sobre a posição hierárquica dos mesmos, afirmando que “(...) the relation between choreographer and dancer is a difficult one, fraught with questions of control, ownership and collaboration. Dance has been trying to challenge these hierarchies since Judson Church, but it seems the dilemmas don’t go away.” (p.204). Perante esta questão desafiante da contemporaneidade, onde o intérprete é colocado num lugar interveniente, a sua responsabilidade aumenta de acordo com os desafios diversificados lançados e segundo as propostas criativas. Mediante o contexto de trabalho, “the dancer works in collaboration with dance partners, discussing with them any possible problems or possibilities, open to try different solutions, adapting to the space and harmonizing the movements.” (Macara et al., 2021, p.8). Num sentido colaborativo, para responder às perspetivas dos processos coreográficos contemporâneos -

segundo algumas companhias de referência que incluam o trabalho de criação - o intérprete deve apresentar no seu currículo determinadas exigências que permitam, no contexto, a devida contribuição. Como exemplo desta prática, seguem-se vários exemplos: o Nederlands Dans Theater (NDT), companhia de dança sediada em The Hague (Países Baixos), procura trabalhar com “(...) emerging to established professional dance artists from around the world who are dedicated to a diverse collaborative environment that focuses on the innovation of contemporary dance.” (“Nederlands Dans Theater”, 2022); o British Columbia Ballet (Ballet BC), companhia de dança sediada em Vancouver (Canadá) refere que “(...) embraces excellence in the practice of contemporary ballet, with its wide diversity of technique and style, honouring its roots and components.” (“Ballet BC”, 2022); a Batsheva, companhia de dança localizada em Tel Aviv (Israel) anuncia que a sua audição, “(...) will consist of a Gaga class, repertoire, and improvisation. During the audition, you do not need to wear anything specific and do not need to prepare or bring anything extra.” (“Batsheva Dance Company”, 2022); Em Portugal, segundo o regulamento de audição da Companhia Nacional de Bailado (CNB, 2022) “(...) os(as) candidatos(as) deverão ter conhecimentos sólidos das técnicas de Dança Clássica (incluindo trabalho de Pontas para as bailarinas) e de Dança Contemporânea.” De acordo com as referências anteriormente citadas, e apesar de individualmente cada entidade apresentar a sua tipologia de trabalho específica, verifica-se que mediante a estrutura empregadora, o intérprete dispõe de muita diversidade no que toca à escolha da construção da carreira profissional. Neste âmbito, é importante salientar o fator determinante na sua integração do meio — a audição e/ou convite. Este tema recai naturalmente sob a direção da companhia e/ou projeto - coreógrafo e/ou elemento estruturante da entidade - sendo responsável pela seleção de novos elementos artísticos.

O papel do intérprete de dança contemporânea é então reconhecido não só no âmbito de estruturas, tais como, Companhias de Dança, mas inclusivamente, integrado em outros contextos, tais como: projetos independentes, teatro, ópera, instalações, performances, entre outros. Por ser uma atividade de complexa caracterização e de integração eclética no meio artístico, “(...) there may still be some uncertainty with respect to the specificities required for the profession, since in the contemporary dance field many different approaches to dance and performance techniques are possible.” (Macara et al., 2021, p.9). De forma a sublinhar a afirmação anterior, de acordo com Neto et al. (2021),

A dificuldade que se afigura na definição de um perfil para o intérprete contemporâneo advém da diversidade de formatos e propostas dos coreógrafos, sendo claro que, para muitos, a especificidade de cada projeto será determinante para esta definição. Ou seja, os objetivos estabelecidos para cada projeto e os

contornos em que se desenvolvem são comumente fator de definição de um perfil ideal (p.32).

Devido à possibilidade de colaboração em projetos multidisciplinares e de acordo com os processos de criação, segundo Xavier (2017), o estatuto do intérprete de dança contemporânea não é apenas reconhecido pela sua profissionalização em dança, é “também pelo facto de pertencer a uma comunidade ou a um grupo específico, ou por simplesmente se disponibilizar para colaborar em determinado projeto no qual se propõe incluir intérpretes não profissionais da dança.” (p.141). A autora refere ainda que a influência da atribuição do estatuto dos intérpretes se relaciona diretamente com os processos criativos que levam ao resultado da obra coreográfica, encontrando assim várias especificidades resumidas em duas formas de configuração, “(...) uma, em que estes partilham a interpretação da obra com um grupo de intérpretes profissionais e, outra, em que a interpretação da obra é exclusivamente assegurada por intérpretes não profissionais da dança.” (p.142). Estas configurações têm vindo a ganhar destaque, segundo Neto et al. (2021),

(...) confirma-se o crescente investimento em processos de criação cujo objeto artístico resulta na integração de não profissionais ou comunidades específicas, sendo que neste caso os intérpretes profissionais assumem um papel preponderante para a harmonia destes grupos. Nestes formatos, para os coreógrafos, revela-se essencial a colaboração com intérpretes com grande autonomia e disponibilidade para processos que exigem pesquisa e adaptação a um contexto específico. (p.32).

Perante a singularidade na qual o coreógrafo contemporâneo procura desenvolver a sua própria linguagem e mediante os contextos de criação que promovem múltiplas alternativas de concepção da obra coreográfica, o intérprete deve manter-se informado sobre as práticas do meio atual, considerando múltiplas competências relativas à construção da sua carreira. De acordo com o capítulo *Defenition of the profiessional role* no *Manual of Good Practices in Contemporary Dance*, salientam-se determinados aspetos comuns ao intérprete nas várias abordagens de dança contemporânea:

(a) Competences of the contemporary dancer in terms of creativity; (b) Competences of the contemporary dancer in terms of craftsmanship; (c) Competences of the contemporary dancer in terms of knowledge about the art of dance; (d) Competences of the contemporary dancer in terms of professionalization; (e) Competences of the contemporary dancer in terms of communication and ability to collaborate. (Macara et al., 2021, pp.11-15).

As competências acima identificadas são transversais ao corpo que se procura presente na atualidade performativa, assumindo um lugar de adaptação, autonomia, responsabilidade e individualidade. “Este corpo assume cada vez mais um lugar para lá do virtuosismo técnico, revelando-se um corpo mais centrado na expressividade do movimento, nas suas capacidades emotivas, dramáticas e de comunicação.” (Neto et al., 2021, p.36).

Em suma, reflete-se que o panorama atual da dança contemporânea suporta uma multiplicidade de estilos e processos criativos. Os artistas - criadores e intérpretes - deparam-se com um mercado de trabalho plural e inclusivo, onde a liberdade é, cada vez mais, um foco expressivo, destacando a singularidade e a versatilidade do corpo enquanto ferramenta de linguagem criativa.

## **2.2. O corpo versátil - Um percurso de evolução, singularidade e liberdade**

Debruçando o olhar sobre a história da dança até aos dias de hoje, o papel do corpo do bailarino/intérprete foi evoluindo caracteristicamente tanto a nível social como cultural. Incorporando influências, ensinamentos, heranças do modernismo e do pós-modernismo, e assumindo a pluralidade de práticas e propostas coreográficas desenvolvidas nas últimas décadas, segundo Louppe (2012) “(...) permitiram ao bailarino de hoje, talvez mais modestamente, não inventar o corpo, mas procurar compreender, apurar e aprofundar o seu corpo, e sobretudo, fazer dele um projeto lúcido e singular.” (p.70). De acordo com a atualidade das propostas coreográficas contemporâneas e toda a sua dimensão prática, Fazenda (2012) denomina o “corpo versátil” como elemento essencial, sendo um “(...) corpo caracterizado pelo domínio de várias técnicas sem que, contudo, adote a estética de uma única”, este por sua vez, é “(...) concebido como um projeto estético diversificado” que não se restringe a contextos específicos, adaptando-se assim, a vários estilos e técnicas. Os corpos dos bailarinos/intérpretes são conseqüentemente inesgotáveis, no sentido em que se dispõem a combinar vários saberes permitindo ir ao encontro dos requisitos e objetivos artísticos, que por sua vez, “(...) configuram a atualidade coreográfica, pois o domínio de várias práticas permite-lhes, nos ambientes de criação, ser mais flexíveis e expandir a sua capacidade de expressão e de produção de sentidos.” (p.74). Atualmente, de acordo com os ambientes de criação, Neto et al. (2021) afirmam que para o desenvolvimento dos processos criativos, se pretende um intérprete com “(...) capacidade de adaptação a desafios diversificados, cujas respostas dependem de características como a autonomia e a capacidade de pesquisa, mas também, e de forma essencial, da capacidade de construção e conhecimento de um imaginário e mundo próprios.” (pp.36-37). Numa tentativa de despertar o corpo para as suas potencialidades, Vieira (2011) propõe “(...) acordá-lo, tirá-lo

dessa mecanização e repetição (...)", sendo para isso necessário a sua reorganização, "(...) retirá-lo do paradigma em que se encontra. Só com o corpo desperto, e aberto para novas experiências é possível mudar." Ainda sobre esta mudança, Vianna (1990), supracitado por Vieira, refere que este é um "corpo inteligente - que consegue adaptar-se aos mais diversos estímulos e necessidades ao mesmo tempo que não se prende a nenhuma receita ou fórmula preestabelecida." (p.228). Em contrapartida, ao encontro de uma perspectiva prática e funcional sobre o conhecimento do corpo, a performer, coreógrafa e professora Rebecca Hilton refere, numa entrevista realizada por Bryan Smith (1998) que é necessário conhecer as suas limitações, ou seja, "(...) knowing it in an intellectual sense as well, knowing how your body functions. The opposite would be moving from an emotional base, the movement quality you can get from feelings and emotions rather from the way your body moves mechanically." (p.75).

Um intérprete torna-se assim livre em conhecer vários sistemas, múltiplas técnicas e estilos de movimento, podendo incorporar diversos papéis. A esta incorporação diversificada, as autoras Preston-Dunlop e Ana Sanchez-Colberg (2002) denominam por "embodiment".

The embodiment of movement by performers is a more complex process than the word suggests. It is more than getting movement into the performers' bodies, more than their physical muscle, bone and skin. Embodiment of movement involves the whole person, a person conscious of being a living body, living that experience, giving intention to the movement material. (p.7).

De acordo com Fazenda (2012), a consciência do movimento "(...) é fundamental no processo de incorporação de uma técnica. A consciência cinestésica é a perceção interna que temos do estado de relaxação ou de contração dos nossos músculos e do esforço, do nosso movimento e do movimento dos outros." (p.75). Na perspetiva de Henrique Rodovalho, diretor da Quasar Companhia de Dança, sediada no Brasil, a consciência e a organicidade do corpo são valências muito importantes, pois é desta forma que pode "fluir de uma maneira que não exista 'conflitos' ou 'choques' no que está fazendo com que quer fazer", para o coreógrafo,

um intérprete versátil, realmente tem maiores possibilidades de ser convidado ou integrar trabalhos e companhias de dança. Principalmente se esta versatilidade vier embasada de uma grande consciência do próprio corpo, como instrumento de expressão, e de como a linguagem, dança, está acontecendo e sendo desenvolvida naquele específico trabalho ou Companhia. Acho que estes pontos são praticamente fundamentais nas conquistas deste intérprete. E acima disto, esta a maneira própria,

o estilo muito particular de se comunicar e expressar que torna-o único, e quando isso existe, dependendo do trabalho ou Companhia, vai contribuir muito nas construções que ocorreram (comunicação pessoal, abril 24, 2022).

Verificou-se inclusivamente que, segundo Xavier (2017) de acordo com entrevistas a vários coreógrafos, "(...) que a versatilidade é uma das características mais vezes referida pelos coreógrafos como essencial para os intérpretes dos seus projetos." (p.143). Partilhando a mesma opinião, o coreógrafo António M Cabrita, descreve este conceito como a "teoria do elástico (...) o intérprete quanto mais versatilidade tiver, mais capacidade também tem de poder fazer escolhas e de se adaptar." (comunicação pessoal, maio 10, 2022). Esta sensibilidade de conhecimento individual e daquilo que o rodeia - num estado de *awareness* - torna-o mais ágil, atento, prevenido e consciente. Como elemento singular de conexão com o mundo, Gil (2001) apelida-o de "corpo paradoxal", um corpo capaz de habitar "outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contacto sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição."(p.68). Não obstante, conseqüente do posicionamento cultural e dos contextos criativos, é importante referir que o intérprete poderá ir ao encontro apenas de uma determinada atmosfera, preparando o seu corpo para um estilo único, desenvolvendo um trabalho técnico e estilístico mais adequado à visão do criador, sem ser "dissociável de um conjunto de práticas e saberes conhecidos, ainda que permanentemente trabalhados e reconfigurados." (Fazenda, 2012, p.74). Ao encontro desta ideia, Louppe (2012) afirma que "o grande artista da dança é aquele que optou, de maneira autónoma e consciente, por um certo estado do corpo", e como resultado dessa liberdade de escolha, os artistas da modernidade "de Duncan a Wigman e a Hawkins ou Cunningham, se nos afiguram tão poderosos enquanto inventores da sua própria corporalidade, à margem de qualquer modelo ou mesmo de qualquer orquestração prévia." (Louppe, 2012, p.70). O intérprete contemporâneo dispõe de um corpo emancipado, independente e livre,

(...) um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. (Gil, 2001, p.68).

Resumidamente, na contemporaneidade, o corpo versátil será inevitavelmente o resultado de diversos fatores que caracterizam o intérprete na sua singularidade, fruto da experiência, vivência e formação. Produto de uma consciencialização cinestésica atenta, compreendendo a fisionomia e a intenção do movimento; um corpo livre, autónomo na pesquisa das suas decisões, habilitado para o movimento intencional sem descartar a

espontaneidade e, que pela voz dos coreógrafos, se quer ativamente criativo; um corpo que não esgota atualizações nem possibilidades face à resolução de desafios artísticos.

### **2.3. A pedagogia ao encontro da geração**

Por via da educação artística, projectam construir corpos versáteis integrantes da atualidade e precavidos das peripécias possíveis de um futuro em constante transformação - que é o meio profissional da dança. A formação em dança, como processo construtivo, visa a autonomia e a criatividade, segundo Batalha (2004), o impulso para o seu sucesso parte da consciencialização de quatro noções: “a dinâmica entre ação e a reflexão; o equilíbrio entre a prática e a teoria; o respeito pela individualidade de cada formando; e a valorização do processo de formação em detrimento das aquisições.” (p.18). É através da dança como instrumento pedagógico que os intérpretes/bailarinos profissionais acedem a um leque variado de noções técnicas e experiências criativas que oferecem conhecimento, singularidade e liberdade nas escolhas ao longo do seu percurso. De acordo com Monteiro (2012), importa destacar as disciplinas artísticas como um direito, respeitando saberes conhecimentos e competências. Sobre este ponto de vista, a autora questiona o tipo de conhecimento, afirmando: “Burton, Horowitz e Abeles (2000) são claros quando referem que o conhecimento em dança abarca um conjunto de experiências, complexas, de âmbito sensorial, imaginativo, crítico e social que podem ser agrupadas como uma paleta de competências de transformação” (p.86). Ao encontro das múltiplas experiências deste percurso, compete então ao professor desenvolver um sistema de ensino aprendizagem que, segundo Batalha (2004), deverá integrar em simultâneo as ações: interpretar e apresentar; criar coreograficamente e apreciar. Onde a “dança é criar originalmente, comunicar intencionalmente, impressionar artisticamente, observar contemplativamente e criticar fundamentalmente.” (p.22). É a partir desta correlação entre interpretar, criar e apreciar que se possibilita observar de forma holística a integração e o desenvolvimento humano na educação artística, de forma global e inclusiva.

#### **2.3.1. O papel do professor**

Ao encontro das definições anteriormente apresentadas, o professor do século XXI, como instrumento orientador, deve manter-se a par da atualidade, focando os seus estudantes como receptores em constante evolução. “Holistic approach presumes the dance teacher to perceive a human as a whole in connection with the learners as well as themselves.” (Sööt & Viskus, 2014, p.636). Neste sentido, “(...) the role of the teacher in the dance work field has moved from the simple transmission of knowledge towards a process of helping young dancers in their personal development and their reflective research of dance

content knowledge” (Taylor & Linssen, p.17, 2019). Completando, Macara et al. (2021), recomendam,

A dance teacher must be open to constantly learning. He/she has to be creative, perceptive, focused on the students. Dance teacher must have knowledge about human anatomy, motor skills and psychological insight. This is a profession that needs pedagogical predisposition and knowledge. The dance teacher (...) must have a deep knowledge about dance practice, and should be a former dancer familiar to performing on stage, to be able to pass that experience and explain how a movement should be made and why. (p.38).

Como guia para o professor de dança, o *Manual of Good Practices in Contemporary Dance* (Macara et al., 2021) apresenta o capítulo intitulado *The role of the vocational dance teacher* que identifica várias competências a considerar, refletindo o papel do professor pedagogo no ensino de dança. Seguidamente, agrupadas por secções, transcrevem-se as competências anteriormente referidas, complementando com algumas referências de outros autores:

#### **Preparação, desenvolvimento pessoal, formação e experiência na área**

O professor deve cultivar uma educação eclética através da experiência, da prática criativa e da reflexão, recorrendo a fontes de diversos contextos para dar forma à sua visão artística. Deve ser portador de um vasto domínio intelectual no que diz respeito aos estudos em dança, incluindo: estar a par de conceitos, técnicas, vocabulário, e outros elementos, como o teatro e a música, e ainda, utilizando esses conhecimentos, responsabiliza-se por examinar criticamente a qualidade das propostas artísticas do aluno. Para evitar a desatualização, e até mesmo um estado de paralisação na sua atividade, é determinante que o professor invista na atualização dos seus recursos pedagógicos, de forma a conectar-se com a atualidade em constante transformação. Relativamente à experiência profissional, o professor deve conhecer e ser capaz de transmitir aos alunos o conhecimento das práticas de palco, partilhando vivências e saberes - o que poderá auxiliar os mesmos a perspectivar o futuro artístico (Macara et al., 2021, pp. 39 - 41).

#### **Planeamento, definição de objetivos, escolha do treino adequado e recursos/estratégias pedagógicas**

A planificação de trabalho (programa curricular, aulas, entre outros.) e a definição dos objetivos a atingir a curto, médio e longo prazo, de acordo com as características dos alunos, são procedimentos essenciais numa estratégia coerente e evolutiva na transmissão de conhecimentos.

De acordo com Batalha (2004), o professor deve mobilizar os conhecimentos através da organização, proporcionando a sua transmissão de forma clara, articulando conteúdos, objetivos e estratégias de avaliação. Para isso, deve incluir a preparação de atividades estimulantes com recurso a material didático diversificado e adequado (p.136). Ao encontro da atualidade, a utilização de tecnologias é uma mais-valia enquanto recurso complementar, uma estratégia a implementar de forma inovadora e aliciante (Macara et al., 2021, pp. 39 - 41).

Deve ser exigida ao professor a capacidade de abranger uma visão panorâmica do treino, integrando conhecimentos de áreas distintas: Técnica, Física, Psicológica, Biológica, Cultural, Artística, Coreográfica. Esta ideia proporciona ao aluno um reforço da sua resposta neuromuscular (Macara et al., 2021, pp. 39 - 41). No âmbito do treino em dança, Luíz Xarez (2012) categoriza três grandes finalidades: “a melhoria contínua do rendimento e da performance artística, a prevenção de lesões e o alargamento das carreiras dos bailarinos profissionais” (p.10), contribuindo assim no aperfeiçoamento da prestação motora e um conjunto de fatores de natureza biológica. Prevenindo possíveis lesões, o professor deve ter a capacidade de perceber se alguma metodologia não está a resultar com sucesso, corrigindo atempadamente (Macara et al., pp. 39 - 41, 2021). Para que o estudante previna lesões, entenda o erro e incorpore a sua correção, o professor deve dirigir a correção de forma clara e assertiva, com recurso à utilização da voz e do toque. Nascimento (2016) defende que o professor deve alertar-se para possíveis práticas debilitadoras do aluno, tais como “distúrbios alimentares e de sono, exercício físico excessivo e nem sempre controlado, que resultam, na maior parte dos casos, em problemas graves de saúde física e mental”, recorrentes na fase de crescimento pré e adolescente (p.189).

Na dança, há uma recorrência de imagens transmitidas como modelos de corpos para dançar com o emprego de códigos conhecidos como métodos ou técnicas que são aplicados como soluções universais, já que se inserem na hipótese de que o que se transmite se adequa a qualquer corpo: a ideia de corpo generalista. Caso os corpos não fossem específicos, mas genéricos, seria muito menos turbulento o processo de comunicação e de partilha de informação nos processos educacionais (Bittencourt, 2012, p.14).

### **Promotor de um bom ambiente de trabalho**

Determinante para um funcionamento eficaz de aula, o professor deve proporcionar um ambiente de trabalho seguro, respeitoso e tolerante, segundo a perspetiva de Batalha (2004), deve conduzir os alunos de forma entusiasta, com humor, alegria, respeitando a individualidade e as suas capacidades (p.137). O professor deve inclusivamente transmitir

“paixão pela dança para inspirar os alunos a dar o seu máximo” utilizando a disciplina “baseada no amor e não na rigidez, sendo tolerante, mantendo a firmeza.” (Macara et al., 2021, pp. 39 - 41).

### **Prepara os alunos para a atualidade**

Perante a evolução constante do meio artístico, onde a cada dia, nascem novas linguagens performativas, estilos e cruzamentos multidisciplinares, serve ao papel do professor alertar o aluno — que se quer adaptável a desafios futuros — estimulando-o, encorajando-o, ‘abrindo-portas’ à atualidade. Neste sentido, o professor deverá dominar e compreender o universo cultural, artístico e social, atualizando o seu conhecimento continuamente de forma a incorporá-lo nas suas práticas pedagógicas (Macara et al., pp. 39 - 41, 2021).

### **2.3.2. A Geração Z**

They’re constantly on phones and devices. (...) Technology is their native environment. (Trowbridge, 2016).

De forma a conhecer, caracterizar e a enquadrar o Público-alvo desta investigação, decidiu-se que seria pertinente elaborar uma reflexão sociológica sobre a geração de jovens pré-adolescentes, no sentido de ir ao encontro das suas necessidades, hábitos, comportamentos e expectativas. Como referido anteriormente no primeiro capítulo, os alunos do 5º ano do 3º ciclo do Curso Básico de Ensino de dança da EVDCR têm idades compreendidas entre os 14 e 15 anos, o que os faz protagonistas da Geração Z, uma geração que, segundo defende Madalena Lupi, analista e diretora de estudos qualitativos da Netsonda, “(...) se caracteriza e define por andarem literalmente com a internet no bolso. (...) Cresceram com o mundo no bolso. Portanto, isso molda a forma como veem a vida, como percebem e agem em relação ao que acontece”. Atualmente, mais de 80% das crianças e jovens ‘Z’ mantêm-se ativos nas redes sociais e comunicações *online* (Gonçalves, 2017). Os ‘nativos digitais’, que tal como a expressão indica, apenas conhecem o mundo globalmente conectado pela internet, nasceram depois de 1995 num contexto completamente dominado pela tecnologia (Cilliers, 2017). Sendo o seu berço a internet, Marques (2022) afirma que esta é a geração que “mais influencia” por estar sempre em conexão com vários pontos geográficos. Esta conexão é estabelecida por várias aplicações e/ou plataformas *online*, tais como: *YouTube*, *WhatsApp*, *Instagram*, *TikTok*, *Google Classroom*, entre outras, e que podem ser analisadas em qualquer dispositivo digital:

telemóvel/*smartphone*, computador, *tablet* e *smart TV*. Desta prática resulta uma relação direta entre o indivíduo e o dispositivo, não só como “(...) uma extensão do corpo físico, mas também de uma extensão do ‘eu’ – da personalidade, do estilo de vida – e dos ‘outros’ – com os quais é possível manter um contacto permanente ainda que não pessoalmente.” (p.22). De acordo com a reflexão de vários artigos e estudos publicados entre 2015 e 2017, os autores Ladwig e Schwineger (2018) apresentam um resultado esquematizado das características principais da Geração Z: “Creative, Entrepreneurial, Fairness, Goal Oriented, Hands-on-experiences, Multitasking, Personalized Microexperiences, Pragmatic, Self-Informed, Self-Reliant, Skill-focused, Social-Media Connections, Storytelling, Trust e Workplace Advancement” (p.48). Estas aptidões definem uma geração independente que, com iniciativa própria, define meios criativos para atingir os objetivos pretendidos. A esta ambição, juntam-se conceitos de inclusão social, não só a nível étnico, como também de aceitação/compreensão da diversidade de género, visando uma postura abrangente sobre a orientação sexual e os relacionamentos, lutando por uma sociedade evoluída, tolerante e respeitadora da comunidade LGBTQIA+. Como curiosidade, existe uma pequena redução na adesão ao género binário e alargando a possibilidade das escolhas pessoais, um estudo estatístico da BBC conclui que 50% dos indivíduos da Geração Z se identifica como heterossexual (Klein, 2022). Neste âmbito, segundo Elizabeth Armstrong, professora de sociologia da Universidade de Michigan (EUA), refere num artigo para a BBC, que com esta geração cresce um novo conceito de relação a “*situationship*”, que é um termo que descreve “the grey area between friendship and a relationship (...) an informal arrangement typically between two people that has components of both emotional and physical connection, yet operates outside the conventional idea of being in an exclusive, committed relationship.” (Noenickx, 2022). Livres e autónomos sobre as suas escolhas, esta geração enfrenta atualmente várias problemáticas globais, tais como a crise climática e a instabilidade económica — em suma, um mundo em constante ameaça — deste modo, “Young people would say that relationships are distracting them from their educational and career goals, and that it's best to not get too attached, because you might sacrifice your own trajectory in life for someone else.” (Noenickx, 2022). Por outro lado, “Os Z privilegiam o contacto humano, uma vez que já nasceram rodeados de meios tecnológicos e variadíssimas formas de comunicação, conseguiram conjugar e organizar tudo na sua vida sem prescindir de nada.” (Gonçalves, 2017). Surge então uma questão pertinente — Perante esta situação, como é que a Escola acompanha o atual ‘tsunami’ de jovens multifacetados? Ao encontro desta questão, em 2016, a Adobe publicou um estudo apresentado na conferência anual EDUCAUSE, intitulado “Gen Z in the Classroom: Creating the Future” que inclui o testemunho de mais de 2,500 estudantes da Geração Z, com idades compreendidas entre os 11 e os 17 anos e mais de 1,000 professores, oriundos da Austrália, Estados Unidos da América, Reino Unido e Alemanha, onde partilham o que sentem sobre o

ensino/aprendizagem, a criatividade e o futuro. Resumidamente, este estudo possibilitou a definição de 5 causas e efeitos avaliados sobre as percepções dos entrevistados:

(1) Gen Z students see tech and creativity as important and intersecting aspects of their identities. (2) Gen Z students are excited but nervous for their futures. They do not feel fully prepared for the “real world”. (3) Gen Z members learn best by doing and creating, and that students and teachers alike want more focus on creativity. (4) Creativity will play a critical role in the future workforce. (5) Technology will set Gen Z apart in the future workforce. (Adobe, 2022).

Complementado as características anteriormente apresentadas, verifica-se que o recurso à tecnologia oferece múltiplas ferramentas digitais, impulsionando a criatividade e consequentemente, diversidade de propostas originais. Apesar da incerteza do futuro, o fator criatividade, determinará o sucesso desta geração no mercado de trabalho, neste sentido, os professores reconhecem que “(...) having more opportunities for this type of hands-on-learning is the number one way they can better prepare Gen Z students for the workforce. Most feel that the technology is already in place, but the curriculum needs to catch up.” (Adobe, 2022). Ainda que os programas curriculares acompanhem a evolução e as necessidades dos tempos, os alunos atualmente reclamam por “(...) more freedom to explore how their capabilities can make an impact and create sustainable influence. They want to break out of standardized educational paths and pursue answers to big questions from multiple perspectives” (Llopis, 2022). As estratégias de ensino querem-se adaptáveis, de acordo com Cilliers (2017), estes alunos esperam um ambiente interativo na sala de aula tal como o mundo virtual a que estão habituados, “(...) this imply a demand fo instant information, visual forms of learning, and replacing ‘communication’ with ‘interaction’.” (p.195). Segundo a autora, esta interação pressupõe uma configuração mais criativa da aula, incluindo “(...) unique initiatives that introduce more visual-teaching methods and interesting, quick-result participatory methods. Student-centered learning has power and technology advances and social media can further enhance such approaches” (p.195). Assim, as estratégias de ensino tradicionais transcorrem para segundo plano, emergindo a necessidade de criar táticas que captem a atenção dos estudantes acompanhando as suas mentes criativamente velozes conectadas diariamente ao mundo, onde a imaginação não tem limites.

A Geração Z é atenta, com “(...) a noção do papel ambíguo atribuído ao ser humano, tanto de criador como de aniquilador do mundo.” (Dourado, 2021). Neste sentido, a construção inquieta da sua individualidade parte de uma exploração constante entre cultivar deveres, formalizar reivindicações, proclamar justiça — sobrepondo o pragmatismo ao invés do idealismo — e defendendo uma “sensibilidade nova, política, ética, ecológica, na procura

de compromissos.” (Dourado, 2021). Finalizando, para Llopis (2022), “they want to achieve at their highest capacity and be supported in their fullest humanity.”

Em suma, depreende-se que caminhar a par da Geração Z é uma tarefa desafiante, exigindo constante inovação, compreensão e aceitação. O papel da pedagogia centra-se primordialmente na adaptação às necessidades do meio sociocultural, onde a tecnologia e as ferramentas digitais têm uma presença assídua no quotidiano. Trowbridge (2016) afirma a este propósito, “As Gen Z moves on beyond education, either to college or into the workforce, they’ll need to use technology to express themselves creatively — it’s a tool, but it’s also a central mode for expression and problem solving.” Consequentemente, a palavra-chave é a ‘criatividade’, que por sua vez, é uma característica determinante para a construção da carreira profissional do bailarino/intérprete. Assim, tal como antes analisado, a construção do corpo versátil traduzir-se-á nesta evolução heterogénea e livre escolha interpretativa perante a proposta de novos desafios.

#### **2.4. As Técnicas de Dança Contemporânea**

Após a reflexão sobre: a atualidade do meio artístico da dança e dos corpos criativos que nela se inventam; a educação democrática pela arte e os seus intervenientes diretos; o encontro da realidade desafiante da geração Z e as tecnologias enquanto ferramenta pedagógica, importa analisar o conceito de Técnica(s) de Dança Contemporânea. Neste sentido, segue-se a definição da metodologia pedagógica aplicada nesta investigação - reflexa de várias práticas - onde se destacam os parâmetros do corpo e da plasticidade do movimento.

A procura da definição representativa de técnicas de dança contemporânea é algo bastante complexo, no sentido em que a dança contemporânea, como descrito anteriormente, abrange uma multiplicidade de linguagens artísticas. De uma forma genérica, “a noção de técnica, seja em dança ou em qualquer outra atividade humana, assenta no conceito de eficiência, um modo hábil de realizar uma determinada tarefa (...)” (Xarez, 2012, p.125). É na perspetiva eclética dos seus participantes que se constroem e teorizam práticas e saberes, segundo o mesmo autor, “o conhecimento técnico baseia-se, por isso, num *modus operandis*, num saber fazer, no domínio de um conjunto de operações ou de procedimentos específicos que o tornam diferente de outros tipos de conhecimento.”(p.127). Ao analisarmos a estética das obras coreográficas ao longo dos séculos, verificam-se alterações nos corpos e na sua expressividade, a evolução e a conseqüente transformação das técnicas de dança teve como objetivo a “(de)formação dos corpos, tornando-os

específicos para enquadrarem uma narrativa apoiada pela fisicalidade e pela teatralidade da ação performativa.” (Fernandes & Garcia, 2015, p.49). Atualmente, a ação performativa consiste num trabalho mais inclusivo e eclético, segundo Louppe (2012),

(...) o mérito da dança contemporânea e o seu ‘trabalho’ consistirão na formação de técnicas e de processos que visem aceder ao próprio corpo vivo (...) revelar todos os outros corpos fracos, irrisórios e insensatos, que a história e o mundo retiraram à nossa percepção e até, por vezes, rejeitarem na inutilidade da existência. (p.75).

Segundo Fernandes e Garcia (2015), podemos aferir que a aplicabilidade das técnicas de dança contemporânea visa apoiar o desenvolvimento do corpo para um determinado objetivo artístico, objetivo tal, que cada coreógrafo projeta na sua essência coreográfica na construção da obra artística. Assim, o estudo das práticas respeita transversalmente um fundamento, uma filosofia e uma estética, que se afirmam adjacentes aos estilos e influências de cada professor, e que por sua vez, apresentam estruturas metodológicas diferentes (p.49). Sobre este aspeto, Diehl e Lampert (2011) concordam que a forma como o professor ensina e transmite uma técnica “(...) is influenced by personal background, evolving cultural situations, as well as by the crossover and fusion of material and methods” (p.12), neste sentido, os próprios professores e criadores acabam por individualizar a sua prática educativa e de transmissão. Ao docente de TDCont, tal como analisado anteriormente, é-lhe atribuído um perfil profissional e pedagógico ativo, em constante evolução, Candy (2020) apelida-o de “creative reflective practitioner” — um sujeito que cultiva através da reflexão e da prática, muitas formas de aprender sobre as experiências, como descreve a autora, “Being reflective through everyday practice is essential to learning how to be effective when faced with new situations and unexpected events.” (2020, p. 251).

Sem abandonar o transformador legado dos autores das técnicas estruturantes, tais como Martha Graham, José Limón, Merce Cunningham, entre outros — que definiram no seu tempo, filosofias e padrões técnicos sobre o corpo através de metodologias autorais e que ainda hoje são aplicadas na leccionação de TDCont em várias escolas nacionais e internacionais — existem múltiplas técnicas que delas descenderam, expandindo paradigmas estéticos e filosóficos, originando novas práticas e conteúdos de movimento. É nos anos 70 e 80 que surgem novas técnicas sistematizadoras e inovadoras, tal como o *contact-improvisation* fundado por Steve Paxton, que se destacou pela originalidade de combinar — ao nível do treino do corpo e do espetáculo — o contato permanente entre duas pessoas, criando entre si movimentos maleavelmente espontâneos. Em oposição a Cunningham, no *contact-improvisation* não existem posições estabelecidas nem

vocabulários definidos, são os corpos protagonistas da prática que criam relações sensitivas e gravitacionais entre si. Estes corpos tornam-se livres na pesquisa da sua individualidade, deixando de corresponder a um género ou formato, criando movimentos inclusivos e sem estereótipos. Em conformidade com estas práticas, o coletivo Judson Dance Theater, criado por vários artistas, entre eles bailarinos, coreógrafos e artistas visuais, possibilitou a produção de apresentações intituladas por *jams*, onde se apresentavam informalmente corpos dinamizadores da dança na sua contemporaneidade. Ao aparecimento do novo corpo, acresceu a necessidade de o trabalhar tecnicamente, no sentido de o preparar e consciencializar educativamente nas abordagens coreográficas e, por sua vez, servir o ensino da dança numa perspetiva mais eficaz e preparada para a realidade. Assim, as técnicas somáticas, tais como a Alexander Technique, Laban/Bartenieff Movement Studies, Klein Technique, entre outras, desenvolveram os corpos de forma a alcançar esses mesmo objetivos, e em particular um estado de *awareness* (Fernandes, 2018; Fazenda, 2012; Garcia, 2014). De acordo com Garcia (2014), é neste contexto que

(...) aparecem algumas novas técnicas denominadas por Técnicas de Contraponto (*Counterpoint Techniques*), que se caracterizam pelas simbioses entre aspetos de técnicas clássicas, modernas, pós-modernas e técnicas somáticas. Resultam novas maneiras de executar e de lidar com movimento que se torna assim cada vez mais consciente e deliberado e muito mais efémero, muito mais recriado do que copiado. (p.2).

No panorama atual da dança, com anteriormente analisado, podemos conferir que as TDCont “(...) funcionam então como uma ferramenta de trabalho com a finalidade de encontrar estratégias para uma melhor interpretação e relação com o espaço performativo.” (Fernandes e Garcia, 2015, p.51). Combinando a ideia de Burrows (2010): “Technique is whatever you need to do, to do what you need to do.” (p.68). Neste sentido, de poder decisivo, o coreógrafo William Forsythe impulsiona os seus alunos a aprenderem o máximo de linguagens artísticas, ao invés de escolherem apenas as suas preferências, “(...) he motivated them to free themselves through the acquisition of skills — free in the sense that they might decide for or against things, free to take on something new, free to be able to realize something.” (Diehl & Lampert, 2011, p.15). O testemunho da instituição *The London Contemporary Dance School* converge com a ideia anteriormente proposta por Forsythe, salientando a aprendizagem de “(...) movement techniques might be considered a core component in the preparation of a professional dancer. Knowledge of diverse movement techniques might further be considered essential to a dancer’s ability to flexibly adapt to different choreographic demands.” (Rowe & Zeitner-Smith, 2011, p.43). De acordo com o testemunho anterior, a interdisciplinaridade das disciplinas de dança: TDCont,

apresentações e repertório, estão inteiramente ligadas, demonstrando como exemplo: “(...) some students were training in release-based technique while learning Siobhan Davies repertory for performance, and other students were training in Richard Alston-based Cunningham technique while preparing a work of Alston’s repertoire for performance.” (p.44). Para além da variedade de técnicas transmitidas por vários professores convidados a The Danish National School of Contemporary Dance convida regularmente coreógrafos que “(...) by teaching a piece of repertory based on the specific technique being taught, students came to understand the principles behind certain dance techniques and their impact on the choreographic work in performance.” (Rowe & Zeitner-Smith, 2011, p.45). O testemunho de Tiina Alinen, antiga professora responsável de TDCont da escola The New Zealand School of Dance, converge com todos os aspetos anteriormente focados onde, uma vez mais, acentua a importância da aprendizagem de várias técnicas de dança atuais e de ferramentas ao longo do percurso académico “(...) in order to become and be a versatile professional dancer (...)” (Rowe & Zeitner-Smith, 2011, p.46).

As técnicas de dança contemporânea acompanham a atualidade, as novas tendências, os criadores e coreógrafos no seu estilo particular e nas suas propostas criativas, valorizando e clarificando a forma prática dos princípios gerais do movimento na sua profunda essência. O corpo absorve a abordagem plural do treino, preparando-o para as exigências da atividade profissional, onde o desenvolvimento da destreza criativa é a palavra-chave que alimenta o futuro. Esta aprendizagem permitirá ao aluno, futuro intérprete/bailarino profissional, não só executar, mas também pensar, interpretar, cocriar e inovar ao longo da sua carreira — o corpo versátil ao encontro da sua máxima potencialidade física e cognitiva (Burrows, 2010; Diehl & Lampert, 2011; Fernandes, 2018; Rowe & Zeitner-Smith, 2011).

#### **2.4.1. As Técnicas de Dança Contemporânea ao encontro da atualidade**

No seguimento da complexa definição de Técnicas de Dança Contemporânea, foi necessário para esta investigação, determinar os aspetos representativos que categorizam especificidades das TDCont na realidade do Ensino Artístico Português. Para o devido efeito, recorreu-se à análise da tese de doutoramento intitulada “O Ensino-Aprendizagem das Técnicas de Dança Contemporânea no Ensino Artístico Português — Uma proposta de intervenção para a atualidade” de Fernandes (2018) que, em suma, reúne um conjunto de estratégias pedagógicas de apoio às escolas e professores, nomeadamente na organização dos seus métodos, adequadas a diferentes contextos. Segundo o autor, conclui-se que as opiniões dos professores de TDCont são, em determinados casos, divergentes na respetiva

definição de técnicas de dança contemporânea, contudo estabeleceu-se um conjunto de características que visam desenvolver o corpo na contemporaneidade. Foi inclusivamente importante no estudo, referir que não ficou isento o vocabulário utilizado nas aulas de TDCont para identificar qualquer movimento e/ou conjunto de movimentos, ou seja, a nomenclatura presente em certos conteúdos específicos unicamente direcionados para técnicas codificadas, como por exemplo a Técnica Graham, não ficaram excluídos deixando ao critério de cada professor e/ou instituição (Fernandes, 2018, p.233). Para uma melhor compreensão dos princípios específicos das TDCont, o autor propõe separar em duas categorias as “(a) técnicas de dança contemporânea formalmente estruturadas” e “(b) as técnicas de dança contemporânea em mutação” (Fernandes, 2018, p.230). Na primeira alínea, caracteriza-as como historicamente longínquas, provenientes de estruturas metodológicas altamente sistematizadas e codificadas — com formatos corporais sólidos e conjuntos de movimentos específicos — de forma a serem repetidamente transmitidas, reconhecidas por muitos como técnicas de dança moderna, neste caso,

existe a necessidade de moldar o corpo e extrapolar capacidades motoras para além da sua naturalidade, proporcionando uma deformação efetiva do corpo. (...) os corpos deverão, a priori, estar dotados, preferencialmente, de competências físicas que facilitem o processo de ensino-aprendizagem. (Fernandes, 2018, p.233).

Na segunda e última categoria, o mesmo autor, descreve-as como técnicas altamente mutantes que procuram uma formação transversal e multidisciplinar do corpo, assumindo a conjugação de práticas somáticas e outras propostas criativas, que por sua vez, formam corpos ecléticos e singulares:

A disponibilidade do corpo é a característica fundamental que permitirá que a técnica se adapte a cada corpo, independentemente de capacidades anteriores. Existe, nestas técnicas, uma vontade de democratização do corpo, valorizando o seu carácter único e irrepetível. Apesar de muitas delas puderem ser semelhantes, é o *know-how* individual que garante uma vincada diferenciação entre o método e a articulação pedagógica, pois a conjugação de diferentes práticas gera caminhos para uma aprendizagem multilateral. (...) adotam uma posição aglutinadora de outras áreas e experiências que veiculam percursos próprios onde perdem e ganham valências desde a sua origem até à sua operacionalização singular. (Fernandes, 2018, pp.330-331).

Os princípios específicos das TDCont que Fernandes (2018) propõe visam contribuir na clarificação da potencialidade transversal entre práticas metodológicas desmistificando hesitações e impedimentos, por parte de alguns docentes, na definição das suas práticas

pedagógicas e metodológicas. Com o recurso à revisão da literatura incluindo autores que explanam a categorização das TDCont, tais como “Batalha (2004), Smith-Autard (2010), Bremser & Sanders (2011), Diehl & Lampert (2011) e Giguere (2013)” (Fernandes, 2018, p.234), e através do testemunho de mais de uma dezena de professores de TDCont do ensino artístico português, como: Amélia Bentes, Cristina Graça, Mafalda Deville, Sofia Inácio, Iolanda Rodrigues, Vítor Garcia, entre outros profissionais, o autor sistematizou a identificação dos princípios, a descrição e as competências específicas a serem apreendidas pelos alunos. Seguidamente, apresentar-se-á na tabela 8, um resumo do modelo proposto por Fernandes (2018, pp. 235-239) com os princípios específicos das TDCont.

**Tabela 8 - Princípios Específicos das Técnicas de Dança Contemporânea**

<b>Corpo e movimento no espaço</b>	Mobilização do tronco; Respiração; Contração e relaxamento; Diferenciação do movimento articular dos membros; Equilíbrio e desequilíbrio; Queda e recuperação; Consciência gravitacional.
<b>Relação</b>	Ação-reação.
<b>Espaço em movimento</b>	Democratização dos apoios; Tridimensionalidade; Alternância espacial.
<b>Interpretação</b>	Fraseamento; Adaptação Interpretativa.
<b>Criação e improvisação</b>	Composição e exploração.
Tabela 8 - Princípios Específicos das Técnicas de Dança Contemporânea - Resumo do modelo proposto por Fernandes (2018) adaptado, pp.235-239)	

Comparando a tabela 8, acima apresentada, com a tabela 2 (p.17), que descreve o programa de CT do Curso Básico de Ensino de Dança do 3º Ciclo do Ensino Básico, verifica-se a correlação de vários princípios — apesar de agrupados de forma diferente — a correspondência das finalidades, dos objetivos gerais, da visão geral de conteúdos, das sugestões metodológicas e das competências correspondem de forma geral às premissas propostas por Fernandes (2018). Para uma melhor compreensão dos princípios propostos pelo autor, apresentar-se-á de seguida na tabela 9, a descrição dos mesmos.

**Tabela 9 - Descrição dos Princípios Específicos das Técnicas de Dança Contemporânea**

Corpo e movimento	Mobilização do tronco	“Desenvolvimento da mobilidade do tronco e da coluna vertebral, que pode ser dividido e individualizado por partes (diferentes inclinações); Perspetiva bidimensional (plano da porta) numa primeira fase e, posteriormente, a partir de diferentes planos estimulando uma forte oposição entre partes do corpo (realizado sem e com o uso do peso da cabeça); trabalho de respiração e alinhamento, desenvolvido de forma individual ou com diferentes <i>skills</i> .”
	Respiração	“O uso da respiração centrado no trabalho musical: diferentes dinâmicas e acentuações; consciência e suspensão do corpo, nos diferentes níveis e na interpretação; fluência ao movimento no espaço. Consciência somática do movimento através da contração e relaxamento do corpo.”
	Contração e relaxamento	“Várias formas de contrair e relaxar o corpo na totalidade ou por partes, em diferentes níveis e planos espaciais. Procura de focos de tensão que se libertam e fazem ecoar o movimento com maior e menor volume no espaço e no corpo, podendo ser articulado com diferentes <i>skills</i> .”
	Diferenciação do movimento articular dos membros	“Desenvolvimento do trabalho de abdução e adução dos membros superiores e inferiores, ou seja, a rotação interna ( <i>en dedans</i> ) e externa ( <i>en dehors</i> ) através de diferentes amplitudes do movimento. Realizado em diferentes níveis de forma estática ou em deslocação, usando diferentes direções na projeção individual dos membros. Trabalho de força associado e pode ser desenvolvido de forma individual ou articulado com diferentes <i>skills</i> .”
	Equilíbrio e desequilíbrio	“Ajuste e reajuste do eixo do corpo, movendo-se entre planos e níveis. Requer trabalho de força, tónus muscular e reforço das articulações dos membros inferiores e superiores. Se, por um lado, se busca o equilíbrio através de uma pequena área de contacto com o chão, por outro, o desequilíbrio (na amplitude máxima do corpo) induz uma deslocação do corpo nos diferentes níveis e planos espaciais até à sua recuperação, podendo ser articulado com diferentes <i>skills</i> .”
	Queda e recuperação	“Desenvolver uma componente específica do uso da ação da gravidade, através da mudança de níveis, da deslocação em e entre níveis, potenciando a receção ao solo de forma amortecida, sequencial e segura. Se, por um lado, se procura que o peso do corpo se afaste do seu centro de gravidade, por outro, pretende-se que este se recupere de forma encadeada, organizada e fluída, podendo ser articulado com diferentes <i>skills</i> .”
	Consciência gravitacional	“Desenvolver o uso do próprio peso e/ou do peso de outros corpos e objetos. Verifica-se através manipulação do corpo e das partes de corpo de forma singular, em diferentes níveis e planos e da manipulação de outros corpos através da relação estabelecida entre eles. Inclui o desenvolvimento da noção de transferência de peso do corpo através do uso da gravidade, moldando o corpo às diferentes superfícies de contacto sejam elas do corpo ou externas ao mesmo”
Relação	Ação-reação	“Procura desenvolver a capacidade de resposta do corpo na reação a diferentes superfícies de contacto seja através do espaço físico ou pelo contacto com outros corpos através de uma partilha do peso do corpo ou das suas partes.”

Espaço em movimento	Democratização dos apoios	“Procura desenvolver competências técnicas e físicas na horizontalidade, através do contacto do corpo e das suas partes com o chão ou verticalidade através do uso dos membros, fundamentalmente inferiores, promovendo a tatilidade com o solo. Pode ser articulado com o uso pontual de outros níveis e de diferentes direções. Inclui um forte trabalho de força e transferência de peso, apesar de poder focar o desenvolvimento da flexibilidade e mobilidade articular segmentado pelas partes do corpo. Pode ser desenvolvido articulado com diferentes <i>skills</i> , através de múltiplas configurações de movimento no tempo e no espaço.”
	Tridimensionalidade	“Procura desenvolver a capacidade de articular um discurso de movimento, valorizando o corpo na sua totalidade, utilizando diferentes planos, orientações e níveis espaciais. Usa a oposição das partes do corpo até ao seu limite, conferindo uma maior tridimensionalidade ao corpo valorizando as suas partes e planos de igual forma. Foca-se mais assertivamente no trabalho de tronco, mas também na sua oposição com outras partes do corpo, em particular na coordenação com os membros. Existe um trabalho consciente através de duas forças opostas em que uma é projetada numa direção e num plano e outra noutra direção e/ou plano. Esta noção de oposição pode ser, comumente, designada por espiral.”
	Alternância espacial	“Foca-se na utilização e alternância constante dos vários planos e níveis utilizando a força da gravidade em diferentes direções e segmentos corporais. Confere diferentes possibilidades de orientações espaciais e utilização de vários focos. Inclui um forte trabalho de resistência, perceção e projeção espacial. Pode, ainda, ser desenvolvido de forma individual ou encadeado com diferentes <i>skills</i> .”
Interpretação	Fraseamento	“Procura que o corpo desenvolva de forma articulada um discurso de movimento fluído e encadeado capaz de se adequar ao uso de diferentes linguagens e estilos de movimento. Pretende ainda que seja conferido um caráter narrativo ao movimento. Este decorre das suas dinâmicas, qualidades e na utilização do corpo no espaço. Pretende um encadeamento de frases de movimento com a devida clareza e sequenciação.”
	Adaptação interpretativa	“Procura que o movimento do corpo se adeque a cada proposta de exercício técnico e coreográfico; que o movimento seja “ampliado” pela sua expressividade singular. Pretende-se ainda que cada corpo se manifeste a partir das suas particularidades e capacidades, na execução da transmissão de movimento do professor ou por colegas, aplicando de forma adequada as dinâmicas e qualidades do movimento que se exigem em cada proposta.”
Criação e improvisação	Composição e exploração	“Procura o desenvolvimento das competências artísticas e criativas através da pesquisa de movimento por sessões de improvisação livre ou estruturada; criação de sequências de movimento; criação de intenções para o movimento expressivo. Pretende-se ainda que seja desenvolvida a autonomia e espírito crítico e autocrítico a partir das diferentes configurações de movimento que podem ser desenvolvidas ou que foram aprendidas, bem como o desenvolvimento do trabalho individual e em grupo.”
Tabela 9 - Descrição dos Princípios Específicos das Técnicas de Dança Contemporânea - Resumo do modelo proposto por Fernandes (2018) transcrito de pp.235-239.		

De acordo com a tabela 9, constata-se a importância da variedade de premissas descritivas em cada princípio da TDCont, em termos técnicos, interpretativos, artísticos, musicais, explorativos, de autonomia e singularidade, determinantes na formação do futuro bailarino/intérprete. De forma a dar continuidade ao trabalho criativo, tão importante no futuro dos formandos — como anteriormente analisado — Fernandes (2018) sublinha a promoção de liberdade na pesquisa de vocabulário externa às técnicas de dança, sem desvalorizar a formalidade dos métodos mais estruturados para a aquisição de movimentos específicos, “É nossa convicção que, a longo prazo, farão com que os alunos encontrem a sua identidade e a própria linguagem e estilo na construção dos seus objetos artísticos.” (p.247).

Relembrando o panorama atual artístico e o alcance evolutivo, singular e livre que se pretende com a formação do corpo versátil que integrará futuramente o ato performativo, “As técnicas de dança servem assim as disciplinas criativas com o objetivo não só de promover um treino regular do corpo, mas também (numa fase posterior) para a aquisição e a experimentação de várias linguagens de movimento.” (Fernandes, 2018, p.247). O mesmo autor, certifica que exploração da composição coreográfica não integrada nas TDCont, não invalida a sua relevância numa disciplina única, ou seja, tal como existe a necessidade de corresponder diretamente as TDCont e a disciplina criativa nos primeiros anos de ensino, esse mérito deve ser contínuo nos anos seguintes (p.248). Apesar da gestão da carga horária ser planeada pelos professores, verificou-se a insuficiência do número de horas de contacto para as disciplinas criativas em todos os ciclos de estudo do Ensino Artístico Especializado. (Fernandes, 2018, p.248).

Para melhor entender as disciplinas criativas no âmbito das TDCont e correlacioná-las estrategicamente na aplicação desta investigação, recorreu-se à análise apresentada por Fernandes (2018) sobre a descrição dos domínios da composição coreográfica aplicados nas aulas de TDCont, seguidamente apresentados na tabela 10.

**Tabela 10 - Domínios da CC utilizados nas aulas de TDCont**

<b>Criação</b> Criação de pequenos trabalhos e sequências de movimento (princípio, meio e fim) com diferentes estímulos propostos pelo professor ou pelos alunos; Utilização das ferramentas da composição e improvisação.
<b>Exploração e pesquisa</b> Explorar várias possibilidades de movimento, visando, por parte dos alunos, descobertas autónomas; Estimular o espírito crítico sobre as suas opções.
<b>Apoio</b> Utilizar a improvisação livre e estruturada para auxiliar a lecionação dos conteúdos de movimento transmitidos aos alunos; Estimular a adaptação; Pesquisa de estratégias para otimizar as capacidades técnicas e artísticas dos alunos.
<b>Execução</b> Desenvolver a capacidade de encadear, memorizar e interpretar de forma singular várias frases de movimento, criadas e transmitidas pelo professor ou pelo aluno, através da aprendizagem de repertórios de coreógrafos de referência.
<b>Manipulação</b> Desenvolver a capacidade de reação rápida e prontamente à inversão da ordem dos material de movimento no espaço e no tempo — Alteração e/ou adaptação: de dinâmicas e velocidades; de linguagens (outras técnicas ou de repertório). Estimular os alunos a usar os conteúdos da aula no encadeamento de uma improvisação, com liberdade de introduzir outras possibilidades.
<b>Preparação</b> Desenvolver a capacidade de efetuar um auto-aquecimento ou em grupo através de condições orientadas pelo professor.

Tabela 10 - Descrição dos Domínios da CC utilizados nas aulas de TDCont - Resumo do modelo proposto por Fernandes (2018) adaptado de pp.248.

Analisando as tabelas 9 e 10, verifica-se uma correlação direta entre as Técnicas de Dança Contemporânea e os domínios da Composição Coreográfica, tal como mencionado anteriormente por Fernandes (2018), ambas não devem ser desvinculadas no ensino da dança. A interdisciplinaridade que as aproxima na contemporaneidade não se deve exclusivamente aos métodos dos professores — que foram entrevistados no seu estudo — como também por professores criadores e/ou intérpretes, que como “artistas-professores”, desenvolvem a sua prática através de estratégias singulares de acordo com os seus objetivos artísticos (Fernandes, 2018, p.249). De forma a desenvolver uma aprendizagem mais ativa e participativa, os alunos poderão beneficiar de um trabalho mais consciente do corpo através de exercícios e ferramentas criativas propostas pelo professor e assim, atingir objetivos individuais. Neste âmbito, a versatilidade interpretativa do aluno poderá vir a ser aprofundada com a híbrida relação das TDCont e das práticas de composição coreográfica, pois conjuntamente não só viabilizam o treino do corpo, como também tendem a ampliar a probabilidade de aquisição e descoberta de novas linguagens de movimento e abordagens coreográficas. Neste sentido, analisando os modelos educativos no âmbito da criação coreográfica, de Davenport (2006), Lavender (2009) e Butterworth (2009), Fernandes (2021) apresenta quatro estratégias de *Active Learning* integrantes das TDCont com foco na interdisciplinaridade da composição coreográfica: “(1) **A dualidade na improvisação**; (2) **Manipulação criativa de conteúdos de movimento**; (3) **Criação e adaptação em colaboração**; (4) **Auto e hétero reflexão a partir do registo de vídeo**” (pp.106-113).

**Tabela 11 - As contribuições das estratégias de *Active Learning* nas TDCont**

<b>(1) A dualidade na improvisação / Contribuições do uso da improvisação</b>
a) Procura desenvolver a capacidade de explorar as várias possibilidades de movimento, potenciando descobertas autónomas por parte dos alunos que estimulem o seu espírito crítico perante as suas capacidades.
b) Procura o desenvolvimento da capacidade de usar a improvisação livre e estruturada para apoiar a leção dos conteúdos de movimento transmitidos aos alunos, como fonte de adaptação e encontro de estratégias para o melhoramento das capacidades técnicas e artísticas dos alunos.
c) Procura desenvolver a capacidade de realizar um aquecimento individual ou em grupo através de premissas orientadas pelo professor.
<b>(2) Manipulação criativa de conteúdos de movimento / Contribuições do uso da manipulação</b>
a) Procurar desenvolver a capacidade de reagir rápida e prontamente à inversão da ordem dos movimentos/exercícios no espaço e no tempo; alteração de dinâmicas e velocidades; alteração ou adaptação a linguagens (provindas de outras técnicas ou de repertório).
b) Estimular os alunos a usar os conteúdos da aula no encadeamento de uma improvisação, dando-lhes também liberdade para introduzirem outras possibilidades.
<b>(3) Criação e adaptação em colaboração / Contribuições do uso da criação e adaptação</b>
a) Procura o desenvolvimento da capacidade de criar pequenos trabalhos e sequências de movimento, com princípio, meio e fim, através de diferentes estímulos propostos pelo professor ou pelos alunos, potenciando o uso das ferramentas da composição e improvisação.
b) Procura o desenvolvimento da capacidade de encadear, memorizar e interpretar de forma singular um conjunto de frases de movimento, criadas e transmitidas pelo professor ou pelo mesmo, através da aprendizagem de repertórios de coreógrafos de referência.
<b>(4) Auto e hétero reflexão a partir do registo de vídeo / Contribuições do uso do registo de vídeo</b>
a) Potenciar a associação entre a formação e a profissão, através de exemplos concretos do tecido artístico profissional;
b) Reconhecer a importância do <i>feedback</i> partilhado entre pares, como um momento de aprendizagem significativa e estímulo à crítica e autocrítica dos intervenientes na aula.
Tabela 11 - Descrição das contribuições das estratégias de <i>Active Learning</i> utilizados nas aulas de TDCont - Resumo do modelo proposto por Fernandes (2021) adaptado pp.106-113.

A procura de práticas metodológicas e pedagógicas que aproximem o aluno à realidade profissional da dança contemporânea, visa resumir-se à potencialização consciente do desenvolvimento da criatividade. De acordo com a aplicação das estratégias de *Active Learning*, apresentadas na tabela 11, pretende-se ir ao encontro das práticas colaborativas presentes nos processos de criação atuais, recriando na aula de TDCont, um ambiente próximo às estratégias de criação contemporânea utilizadas por vários coreógrafos e professores. No sentido de que esta investigação procura desenvolver a versatilidade interpretativa recorrendo a elementos de repertório na disciplina de TDCont, procurou-se construir uma ligação entre o **material coreográfico** e o **processo de criação**

do mesmo, através de **práticas colaborativas** que promovam um trabalho físico consistente, criativamente desafiante e reflexivo para os alunos e professor. As práticas colaborativas, que como descreve Twyla (2009),

(...) as people working together — sometimes by choice, sometimes not. Sometimes we collaborate to jump-start creativity; other times the focus is simply on getting things done. In each case, people in a good collaboration accomplish more than the group's most talented members could achieve on their own. (p.4).

Esta é uma dinâmica que segundo Fernandes (2021), deverá fazer parte dos sistemas educativos "(...) para criar pontes entre o 'como se faz' e 'para que se faz'. (...) Mais uma vez, se promove o desenvolvimento de capacidades de reflexão e inter-relação com o tecido artístico profissional." (p.113).

#### 2.4.2. Componentes do movimento

Após a análise das componentes específicas das TDCont, a pertinência integrativa de domínios da CC na aula de TDCont e as contribuições intermediárias das estratégias de *Active Learning* entre conteúdo coreográfico e processo de criação, surge a necessidade de se organizar conceitos relativos às componentes do movimento. Este requisito revela-se altamente significativo na lógica em que permite analisar e compreender o movimento utilizado nos elementos de repertório selecionados para esta investigação — pretendendo-se assim, relacionar o aspeto técnico, artístico e interpretativo que os criadores propõem nas suas obras coreográficas. De acordo com Diehl & Lampert (2011) as técnicas de dança contemporânea apresentam-se "(...) strongly (self)reflective, conscious of the provenance of its elements (...)", tal como os métodos de análise de movimento, devendo ser moldáveis na aplicação das suas abordagens independentemente da estética (p.127). Para esta análise, evoca-se o "génio de Laban" (Louppe, 2012, p.103), auto-intitulado de "artist/researcher" (Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg, 2002, p.1),

(...) que consistiu, sobretudo, em considerar o corpo «em movimento», e não um corpo fantasiosamente originário, imóvel, no qual o movimento viria imprimir a sua marca. A partícula linguística que liga os termos «corpo» e «movimento» (e também a «dança») deveria ser sempre «em» e não «e». (Louppe, 2012, p. 103).

Proporcionando a possibilidade de explorar em profundidade todo o leque expressivo da partitura individualizada do corpo, definida por Laban como "assinatura corporal" (Louppe, 2012, p.85), Hakney (2002) afirma que a "Laban Movement Analysis"

permite uma fundamentação geral analítica de todas as possibilidades de movimento, desde como se gera à sua descrição (p.237),

Each human being combines these movement factors in his/her own unique way and organizes them to create phrases and relationships which reveal personal, artistic, or cultural style. By understanding these elements we can begin to more effectively appreciate what human beings have in common and how each of us is unique. (Hakney, 2002, p.237).

Assim, de acordo com a visão de Laban, perspectiva-se uma teoria de pesquisa de movimento versátil, que atende os todos seus intervenientes, nos aspetos físicos e cognitivos, cultivando um olhar sobre a pesquisa individual, singular — como fator ímpar — respeitando a natureza de cada identidade. Deste modo, Laban define quatro fundamentos constitutivos do movimento do corpo: o espaço, o tempo, o peso e a fluência, e que relacionadas entre si, conferem “texturas ao movimento” (Fazenda 2012, pp.83-84), apresentados de seguida na tabela 12.

**Tabela 12 - Elementos constitutivos do movimento**

<b>Espaço</b>	<b>Tempo</b>	<b>Peso</b>	<b>Fluência</b>
direto	repentino	firme	livre
flexível (ou indireto)	contínuo	leve	controlada

Tabela 12 - Os elementos constitutivos do movimento. A partir de Fazenda (2012) p.84

De forma a sistematizar o estudo do corpo e do movimento, Laban intitula-o de “coreologia – estudo da gramática e da sintaxe da linguagem do movimento que lida não só com a forma exterior do movimento, como também com seu conteúdo mental e emocional (...)” (Mota, 2012, p.66). A coreologia divide-se em três estudos distintos: (1) a *Labanotation* — estudo do método de notação do movimento; (2) *coureutica* e *shape* — estudo da relação do corpo com o espaço; (3) *eucinéctica* ou *effort* — estudo da qualidade de movimento, determinado por dinâmicas e ritmos do movimento (Mota, 2012 ; Fazenda, 2012). Na teoria de *effort* ou “energia” — termo utilizado por Fazenda (2012, p.84) — Laban desenvolveu o estudo qualitativo do movimento, que determina aspetos reveladores da personalidade através do comportamento (Davies, 2006, p.36), ou seja, como cada sujeito se exprime através do corpo. Segundo Hakney (2002) “Eukinetics is the intensity and the nature of the effort put into that activity (...)” (p.36), lembrando que é pelas suas combinações que emerge o seu potencial significativo, isto é, “(...) only when they are related to what precedes and what follows within the composition or the structure of the whole movement

event. (Maletic, 1987, pp.101-102) Equiparando o corpo a um instrumento musical, Laban acreditava que a teoria de *effort*

(...) helped to install the scales into the bodily instrument and to make them second nature, just as a pianist's practice of scales becomes part of their musicality without need for conscious recall. (...) Once established in the body, movement scales are there for life, just as once we learn to swim or ride a bicycle we never forget. (Davies, 2006, p.37).

Tendo por exemplo a perspetiva metafórica anterior, Fazenda (2012) salienta a possibilidade da descrição verbal da qualidade e sentido de movimento como complemento à sistematização de Laban. Este recurso ilustrativo de conteúdos é utilizado não só por criadores, como também por intérpretes, críticos, e pelo público, como meio de referência àquilo que tem como utilidade elucidar ou explicar (p.85). De acordo com Susan Foster (Citado em Fazenda, 2012) este recurso é relevante "(...) durante os processos de aprendizagem de uma técnica ou incorporação de uma dança, pois desenvolvem uma consciência do corpo e do movimento e contribuem para a integração de elementos estéticos, sociais e morais sobre a dança (p.85).

Possibilitando a análise detalhada e a compreensão do movimento aprofundada, Laban sugere um 'índice do corpo' no espaço, ou seja, uma subdivisão anatómica que permite a descrição enquanto intermediário pelo meio dos seus elementos — zonas, articulações, superfícies e planos — que por sua vez, se apresentam subcategorizadas, e apresentadas na tabela 13.

**Tabela 13 - Subdivisão anatómica do corpo no espaço**

<b>Zonas do corpo</b>	Cabeça, tronco, braços, mãos, pernas e pés.
<b>Articulações do corpo</b>	Pescoço, coluna, ombros, cotovelos, pulsos, dedos, ancas; joelhos e tornozelos.
<b>Superfícies do corpo</b>	Palma da mão e palma do pé; parte interna, externa, anterior e posterior dos membros superiores e inferiores; peito e costas.
<b>Planos do corpo</b>	Sagital (direita e esquerda), Horizontal (frente e trás); Transversal (cima e baixo); Três dimensões do corpo: altura, largura e profundidade.
<b>Outros aspetos</b>	Simetria/Assimetria e Ponto de iniciação do movimento.
Tabela 13 - Síntese da subdivisão anatómica do corpo no espaço. A partir de Davies (2002), Fazenda (2012), Fernandes (2018) e Neto (2017).	

Após a análise da subdivisão do corpo em termos anatómicos, seguidamente apresentam-se as componentes cinéticas do corpo, ou seja, o exemplar de ações expressivas que desempenha para comunicar. A tabela 14, sintetiza resumidamente as ações do corpo na sua totalidade e na sua totalidade e em partes, propostas a partir de Davies (2006), Fernandes (2018) e Neto (2017).

**Tabela 14 - Ações do Corpo**

<b>Ações do corpo na totalidade</b>	Transferência de peso, locomover, saltar, girar, equilíbrio e desequilíbrio e parar.
<b>Ações do corpo na totalidade e em partes</b>	Contrair, alongar, torcer e inclinar.
<b>Outras ações do corpo na totalidade ou em partes relacionadas com qualidades dinâmicas</b>	Pulsar, vibrar, sustentar, colapsar, percutir e oscilar.
Tabela 14 - Sistematização das ações do corpo. A partir de Davies (2006), Fernandes (2018) e Neto (2017).	

Na articulação entre componentes anatómicas e componentes cinéticas do corpo, gera-se a possibilidade de alinhar elementos visivelmente fundamentados, que poderão traduzir-se na construção de uma sequência ou frase de movimentos. À conjugação dos movimentos que os intérpretes e coreógrafos articulam como expressão artística, Fazenda (2012), descreve-a como “linguagem”. E para representar a singularidade do autor, isto é, a “(...) dimensão distintiva de um sistema de movimentos (...)”, a mesma autora, utiliza o conceito “estilo”, que considera como “(...) um arranjo de propriedades visuais e cinestésicas distintivas”. Considerando a utilização de elementos de repertório nas aulas de TDCont, serve a esta investigação os fatores identificativos dos movimentos de acordo com as características autorais de cada coreógrafo. O testemunho de Adina Armelagos e Mary Sirridge citado por Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg (2002) refere,

(...) ‘the motivation of a vocabulary’ as being inseparable from its surface style. For a dancer, part of learning repertoire successfully is letting go of habitual ways of motivating movement and taking on not only the visible movement style but its kinetic motivational core. The inscription in dancer’s body of a style is made by both her kinetic motivation and her kinetic action. (p.77).

Com o propósito de sistematizar a forma como o corpo utiliza o espaço, consideram-se dois aspetos basilares inseparáveis: “A forma espacial incorporada no movimento e a utilização do espaço performativo (...) ‘o desenho corporal’ e a ‘progressão espacial’” (Fazenda 2012, p.86). Deste modo, na tabela 15 pretende-se sistematizar a forma como o corpo usa o espaço: os níveis, as direções, as extensões e os percursos.

**Tabela 15 - O corpo no espaço, níveis, direções, extensões e percursos**

<b>Níveis</b>	Alto, médio e baixo.
<b>Direção do movimento</b>	Frente, trás, direita, esquerda e diagonais (combinação dos eixos que se intercetam).
<b>Extensão do movimento</b>	Perto, normal, longe / Pequeno, normal e grande.
<b>Percurso</b>	Direto, angular e curva.
Tabela 15 - Sistematização das dimensões do corpo, eixos e planos. A partir de Davies (2006), Fazenda (2012), Fernandes (2018) e Neto (2017).	

O corpo, assumindo uma estrutura tridimensional, pode autoretratar múltiplas plasticidades de movimento no seu espaço, ou seja, nos limites das extensões e oposições da sua dimensão — “A cinesfera é o “espaço pessoal” e distingue-se do “espaço em geral”, que é o espaço performativo no seu todo, para onde podem ser transportadas as cinesferas de cada pessoa.” (Fazenda 2012, p.86). Na tabela seguinte descrevem-se as dimensões do corpo, eixos e planos, que alargam substancialmente as possibilidades desenho de movimento do corpo no espaço.

**Tabela 16 - Dimensões do corpo, eixos e planos**

<b>Dimensões do corpo</b>	Altura, largura e profundidade.
<b>Eixos da cinesfera</b>	Vertical, horizontal e sagital.
<b>Planos</b>	Porta, mesa e roda.
<b>Eixos que se intersetam</b>	Vertical e horizontal; horizontal e sagital; sagital e vertical.
Tabela 16 - Sistematização das dimensões do corpo, eixos e planos. A partir de Davies (2006), Fazenda (2012), Fernandes (2018) e Neto (2017).	

Segundo Laban, citado por Louppe (2012) “o corpo não é anterior ao seu próprio movimento; não existe uma substância-corpo prioritária, mas uma rede de interferências e de tensões através da qual o sujeito é constituído pelo próprio meio” (p. 77). O corpo enquanto elemento ‘neutro’ pode absorver e experienciar uma série de fatores desafiantes — e como consequência, reage, molda-se, interage — adaptando-se ao momento e à profundidade camaleónica espacial do seu ser. Um dos desafios é sem dúvida a relação que pode advir da conexão com o próprio corpo, de outro corpo, ou entre objetos, independentemente do tipo de contato. Segundo os autores, Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg (2002), Fernandes (2018) e Neto (2017), sistematizaram-se as ações subjacentes na relação — como apresenta a tabela 17 — de modo a compreender o tipo de relação do

corpo em todas as suas possibilidades, as ações que implicam transferências de peso, as relações sem contacto físico e outras ações relacionáveis.

**Tabela 17 - Ações subjacentes na relação**

<b>Tipo de relação</b>	Partes do corpo; sujeito e objeto; sujeito e sujeito.
<b>Relação com ações que implicam transferência de peso</b>	Tocar, carregar, transportar, arrastar, elevar, transferência de peso, suportar/apoiar, trepar, planar, agarrar, puxar-empurrar, envolver e elevar.
<b>Relações sem contacto físico</b>	Atentar, rodear, aproximar e afastar.
<b>Outras</b>	Equilibrar e desequilibrar, saltar, cair, rolar, deslizar, girar, deixar ir.

Tabela 17- Sistematização das ações subjacentes na relação. A partir de Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg (2002), Fernandes (2018) e Neto (2017).

Finalizando, Laban citado por Mota (2012) determina que “(...) o movimento é uma das linguagens do homem e como tal ele deve ser conscientemente dominado.” (p.66), por sua vez, entende-se que o domínio do corpo, e conseqüentemente do movimento, deve ser estudado de forma compreensiva e consciente para alcançar as suas potencialidades máximas expressivas e interpretativas. No contexto das TDCont, a formalização das componentes do movimento considera-se pertinente nesta investigação como base metodológica, possibilitando uma abordagem analítica e flexível sobre os elementos de repertório, de acordo com os aspetos do corpo, as dinâmicas, o espaço e as relações presentes nas obras coreográficas e nos exercícios a implementar na aula como veículos de apreensão, análise e interpretação.

### **2.4.3. Ferramentas e processos que geram materiais coreográficos**

Tal como analisado no capítulo 2.1. O Panorama atual da Dança Contemporânea, as práticas coreográficas atuais visam integrar intérpretes criativos, que respondam às suas variadas premissas, de acordo com Louppe (2012)

O coreógrafo contemporâneo ‘compõe’ o que é diferente. Ele não ‘regula’. Bem pelo contrário, ele agita e transtorna as coisas e os corpos para descobrir uma visibilidade desconhecida. (...) Em todo o caso, ele cria o seu material, reúne-o e, sobretudo, dinamiza-o e lida com um caos provisório na rede secreta das linhas de força (p.229).

Para este estudo houve a necessidade de se conhecer as ferramentas e processos para gerar materiais coreográficos, objetivando a construção de uma ligação entre a análise das componentes do movimento (descritas no capítulo anterior) e a análise da composição coreográfica dos elementos de repertório a aplicar na aula de TDCont. Através desta ‘ponte’ pretendem-se criar exercícios exploratórios que vão ao encontro não só das práticas de gerar movimento dos coreógrafos, como também da qualidade de movimento que se pretende nas peças de repertório a analisar — a linguagem e o estilo. De acordo com Xavier (2017) destacam-se fundamentalmente dois princípios: “transmissão de movimento” ( tabela 18) e “processos de improvisação” (tabela 19) — processos que juntam “(...) uma grande diversidade de procedimentos e configurações, assumindo dimensões distintas ao longo dos processos de criação implementados por cada um dos coreógrafos” (p.156).

**Tabela 18 - Gerar materiais coreográficos: transmissão de movimento**

“O recurso a processos de transmissão de movimento distingue-se por ser essencial para uma pesquisa, desenvolvimento e afirmação da linguagem de autor, permitindo consolidar uma linguagem de movimento própria, mas que pode implicar um processo de transformação solicitado aos intérpretes.”
“Este processo pode, ainda, constituir-se como uma pesquisa partilhada entre coreógrafo e intérpretes, em que se procura estabelecer um vocabulário comum, numa perspetiva de diversidade e heterogeneidade do movimento, para o qual o contributo de cada interveniente é essencial.”
“O processo de transmissão de movimento revelou-se, ainda, como forma de fazer com que os intérpretes alcancem determinada intensidade ou fisicalidade, num processo que se configura numa dimensão instrumental, no sentido de se concretizar como um meio e não um fim, ultrapassando-se assim a noção de que este processo passa pela transmissão de uma sequência de movimento que se constituirá parte da obra coreográfica. Esta dimensão do processo de transmissão de movimentos pode, ainda, ter como objetivo estabelecer um lugar a partir do qual cada um desenvolve as suas próprias pesquisas, revelando-se como uma estratégia para aproximar os intérpretes das características de uma determinada qualidade de movimento, permitindo-lhes alcançar uma intensidade e uma presença específicas ao nível do corpo e do movimento.”
“O recurso ao processo de transmissão de movimento destaca-se em projetos em que há colaboração entre grupos ou comunidades específicas e intérpretes profissionais de dança, neste caso como lugar de aproximação e partilha entre grupos de intérpretes com especificidades distintas, podendo configurar-se numa perspetiva instrumental, em que os materiais são reconfigurados através de processos de improvisação.”
“Os processos de transmissão de movimento podem, ainda, ser implementados como forma de gerar e estabelecer materiais para a obra coreográfica contemporânea. Verificando-se a possibilidade de que este se constituiu como o processo através do qual a obra é criada na sua totalidade.”
Tabela 18 - Ferramentas e processos para gerar materiais coreográficos: transmissão de movimento. A partir de Xavier (2017). pp.156-157.

Após a análise da tabela 18 pretende-se caracterizar a metodologia utilizada pelo coreógrafo no processo de criação da frase de repertório a ser estudada na disciplina de TDCont, com o objetivo de dar a conhecer o método aos alunos, visando uma aproximação à criação da obra. Seguidamente, através da tabela 19, tenciona-se aplicar uma tipologia de improvisação na criação de exercícios, que em articulação com as componentes de

movimento, correspondam às características fundamentais do excerto de repertório a analisar na aula de TDCont.

**Tabela 19 - Gerar materiais coreográficos: improvisação**

“Improvisação como pesquisa. Este é um processo em que o coreógrafo estabelece estímulos ou tarefas, com mais ou menos liberdade, que se constituem um impulso para os intérpretes pesquisarem materiais de movimento.”
“Improvisação estruturada. Este é um processo em que o coreógrafo, através de orientações concretas, sugere a pesquisa de movimento e de ações, ou mesmo a construção de cenas complexas e que envolvem os diversos elementos da criação coreográfica contemporânea.”
“Improvisação como reconfiguração dos materiais. Este é um processo em que o coreógrafo convoca aspetos emocionais, teatrais ou formais como ferramenta para promover novas formas para materiais que foram estabelecidos através de um processo de transmissão de movimento.”
“Improvisação enquanto matéria. Este constitui-se como um processo em que o coreógrafo estabelece e define um espaço, dentro da estrutura final da obra coreográfica, em que o intérprete é estimulado a improvisar.”
“Composição em tempo real. Este constitui-se como um método com uma ordem de progressão lógica, segundo princípios bastante específicos. Este é um método desenvolvido e difundido pelo coreógrafo português João Fiadeiro e também aplicado pela coreógrafa Cláudia Dias.”

Tabela 19 - Ferramentas e processos para gerar materiais coreográficos: transmissão de movimento. A partir de Xavier (2017). p.157.

De acordo com Butterworth (2009), “Laban believed in the dancer as a creator as well as interpreter. He emphasised mastery of movement and personal expression, placed importance on dance play, improvisation and experimentation, and a desired synthesis between understanding dance and practicing dance.” (p.184), ou seja, deu a conhecer o intérprete enquanto ‘corpo laboratório’ de pesquisa criativa. A escolha da improvisação enquanto ferramenta pedagógica parte precisamente dessa lógica, complementando com o testemunho de Franklin (1996),

Improvisation will improve your dance technique. You will develop an infinite variety of options for dealing with a given moment in motion-time. (...) While improvising you forget about dance technique, and yet your technique ultimately improves. You forget alignment rules and anatomical reference points, and yet your alignment improves. Improvising is an opportunity to clarify and accumulate a repertoire of sensations which can then be transferred to the performance of specific shapes and movement sequences (1996, p.22).

Em suma, a improvisação desvenda e potencia o lado criativo e livre (Burrows, 2010, p.24) do aluno-intérprete, algo que neste estudo se evoca como finalidade promotora da pesquisa singular consciente e colaborativa nas práticas de dança contemporânea.

## 2.5. Estudos de repertório contemporâneo

Atualmente, os Estudos de Repertório integram as disciplinas previstas em decreto de lei incluídas nos Planos de Estudo de algumas Escolas de Ensino Artístico Especializado, tal como a Composição e a Criação Coreográfica (Fernandes, 2016, p.70), não obstante, os Estudos de Repertório frequentemente não integram o Curso Básico de Dança como disciplina. Na EVDCR, analisando a Planificação dos conteúdos previstos de TDCont do 5º ano do Curso Básico de Dança (p.18), esta temática aplica-se no 1º período. Em contrapartida, para este estudo foi necessário trabalhar-se ao longo do ano, prolongando assim a sua aplicabilidade de forma a interligar os conteúdos programáticos da disciplina de TDCont com os objetivos atingir com o projeto de investigação.

Como referido no panorama atual da dança contemporânea (p.21) o mercado profissional engloba uma multiplicidade de companhias, projetos independentes, criadores e coreógrafos que procuram contratar intérpretes versáteis nas suas produções artísticas. Em muitos casos, uma das etapas das audições é precisamente um momento de aprendizagem de excertos de repertório, de uma ou mais obras coreográficas. A aproximação das Escolas de Ensino Artístico Especializado, nomeadamente na disciplina de TDCont, ao contexto de trabalho — e neste caso ao trabalho de Estudos de Repertório — torna-se pertinente, segundo a professora da instituição P.A.R.T.S. Janet Panetta que defende: “Repertoire is a good thing; it gives you an idea of what it means to work with people. It makes you aware that learning does not end when you leave the school, it is just beginning.” (Diehl & Lampert, 2011, p.161). Segundo a professora Mia Laurence, o repertório é utilizado “(...) as material for teaching technique. Teaching covers a lot more than pure technique; it is about working with a specific approach to the body, to phrasing, and to interaction.” (Diehl & Lampert, 2011, p.162). A mesma professora refere ainda potencialidade desta área como promotora de novos caminhos de pesquisa, visto que as obras coreográficas têm fisicalidades distintas, tal como os corpos dos alunos-intérpretes — como exemplo, os alunos aprendem algumas ferramentas de composição para que compreendam as estruturas de uma peça com o intuito de trabalharem com elas ao invés de copiarem exatamente a obra coreográfica (p.162). Em concordância com a ideia anterior, Fernandes (2016) defende na disciplina de repertório que

(...) os alunos desenvolvam competências que vão além da incorporação e execução do movimento, mas também o conhecimento daquilo que é expresso através da linguagem, do estilo e do género no contexto onde e quando a peça foi criada, usando a sua singularidade e individualidade como mais valia para cada peça (p.77).

Através da articulação interdisciplinar entre mecanismos criativos da composição, da improvisação, da transmissão de movimento, e da análise/reflexão, os alunos desenvolvem assim uma ampla noção dos múltiplos domínios pertencentes à criação coreográfica e a possível funcionalidade da aplicação de técnicas de dança contemporânea. Sobre o conceito de transdisciplinaridade intrínseca aos estudos de repertório, David Hernandez (professor na instituição P.A.R.T.S.) afirma: “Repertoire is an intersection of composition, technique, and theatricality, which converge in a creative whole” (Diehl & Lampert, 2011, p.162). O trabalho criativo traduz-se também numa análise do autor da peça, conhecer as suas ideias, perspetivas e intenções associadas ao seu percurso artístico e à obra coreográfica a estudar, permitindo aos alunos delinear uma base contextualizadora da interpretação a desempenhar. Esta pesquisa concretiza-se devido ao registo das práticas artísticas do autor, em formato de notação, memória ou gravação de vídeo. Sobre a utilização do vídeo como ferramenta documental, Louppe (2012) estabelece que a mesma

contém a essência de uma obra somente na medida em que um disco contém a de uma partitura musical. Estes suportes são o reflexo (aliás, inestimável) de um «momento» da obra ao qual corresponde uma execução. Todavia ambos são indispensáveis para dar a conhecer uma obra de tipo alegórico a um grande público que, de outro modo, não saberia dar corpo a uma partitura ou interpretá-la mentalmente. (Louppe, 2012, p.358).

Atualmente a utilização dos meios tecnológicos veio a facilitar a não só o registo das obras coreográficas como também de registos documentais dos processos criativos, como exemplo disso é a série documental sobre dança contemporânea “Portugal Que Dança” (2017), com a autoria de Luiz Antunes e a realização de Cristina Ferreira Gomes, que registou o processo coreográfico de mais de dez artistas portugueses, tais como a dupla António M Cabrita e São Castro, André Mesquita, Victor Hugo Pontes, Marlene Monteiro Freitas, entre outros, disponível na plataforma digital RTP Palco. O alcance e a acessibilidade que a internet — e as suas plataformas, como por exemplo o *Youtube* ou o *Vimeo* — dispõe é certamente uma ‘janela aberta’ para se conhecer inúmeros coreógrafos e consequentes obras e/ou processos de criação. Em contrapartida, “Atualmente, os processos de criação, raramente deixam registos com indicações tão claras como no passado. As peças podem não se definir apenas como “cópias” integrais do movimento, mas sim pelos conceitos que dão estímulo à sua criação.” (Fernandes, 2016, p.78) Neste sentido, alguns coreógrafos partilham as suas ‘formulas’ em vários formatos como por exemplo William Forsythe ou Wayne Mc-Gregor. Em suma, o registo de uma obra coreográfica, incluindo o seu processo e método de trabalho torna-se uma mais valia em diversos sentidos: primeiro, sobre uma perspetiva de registo histórico e cultural; segundo, na ideia de

vir a ser comprada, utilizada e/ou reproduzida por uma companhia; e por fim, na vertente educativa, possibilitando um estudo mais consistente e fundamentado aos alunos e professores do EAE. Seguidamente, para uma melhor compreensão dos conceitos utilizados nos Estudos de Repertório, sintetizou-se as ideologias de dois autores, Fernandes (2016) e Fazenda (2017), que por sua vez, descrevem as terminologias associadas às várias práticas, presentes na tabela 20 e 21 respetivamente.

**Tabela 20 - Estudos de Repertório | Síntese de conceitos segundo Fernandes (2016)**

<b>Reconstrução</b>	Implica efetivamente, um reaproveitamento de 50% das partes ou excertos encontrados, mantendo a proximidade com o original.	Baseado em apontamentos, partituras e/ou depoimentos.	Aplicado quando não existe um registo integral da obra.
<b>Reposição</b>	Implica a apresentação integral da obra original, sem qualquer alteração.	Baseado em apontamentos, partituras e/ou depoimentos. Existe normalmente um responsável/ ensaiador que apoia a reapresentação da obra.	Aplicado quando existe um registo integral da obra.
<b>Recriação</b>	Implica a criação de uma nova obra.	Interpretação pessoal da peça original que a transponha para outro contexto ou invoque outros ideais ou abordagens.	Pode utilizar a música ou ideia original. Existe liberdade na escolha da linguagem, do estilo e dos elementos de espetáculo.
<b>Versão</b>	Implica a criação de uma “nova” obra. É usada a estrutura (coreográfica) da peça original bem como a dramaturgia a ela associada.	Não se altera a forma de arte. Normalmente, utiliza o mesmo nome e a mesma música.	Pode sofrer modificações na linguagem e no estilo.
<b>Adaptação</b>	Implica a criação de uma nova obra que parte normalmente de um texto literário.	Altera-se a forma de arte, mas mantém-se o mesmo contexto da obra original.	Existe liberdade na escolha da linguagem, do estilo e dos elementos de espetáculo.

Tabela 20 - Síntese de conceitos de Estudos de Repertório segundo Fernandes (2016) pp.73-77.

Tabela 21 - Estudos de Repertório | Síntese de conceitos segundo Fazenda (2017)

<b>Reposição ou Remontagem</b>	Voltar a colocar em cena um trabalho, independentemente dos recursos de conservação anotado-registado-gravado (Ann Hutchinson Guest, 2000).
<b>Versão ou Obra Retrabalhada</b>	A coreografia é retrabalhada em algumas partes pelo autor ou por outro coreógrafo, criando assim uma nova versão.
<b>Reconstrução ou Reconstituição</b>	Construção de um obra perdida através de recursos informativos (escritos, visuais, sonoros), com a finalidade de a aproximar ao original.
<b>Reinterpretação</b>	É a ação que pode estar implicada numa versão ou obra retrabalhada, ou seja, quando um criador/coreógrafo instaura um novo ponto de vista de um tema estipulado ou de uma personagem de uma obra.
<b>Reprodução</b>	Registo de um espetáculo em filme.

Tabela 21 - Síntese de conceitos de Estudos de Repertório segundo Fazenda (2017) pp.13-14.

Após a análise das tabelas 20 e 21, acima apresentadas, conclui-se que o conceito aplicado nesta investigação é o de “reposição”, esclarecido em conformidade por ambos os autores, como a apresentação da obra original de formato integral sem alterações. Neste sentido, procurou-se estabelecer dois excertos coreográficos de obras distintas para analisar na disciplina de TDCont como meio de consolidação da formação em Dança. Além disso, foi importante perceber a melhor forma de transmissão e consequente aprendizagem das mesmas, com o objetivo de transmitir o seu conteúdo de forma fiel à obra artística. Para isso recorreu-se ao estudo “How Do Dancers Learn To Dance?” de Rivière et al. (2019) que contabilizou como testemunho, onze bailarinos/intérpretes profissionais (p.1). Em primeiro lugar, apresentam descritas as técnicas de aprendizagem dos intérpretes sobre o processo de aprendizagem de uma coreografia. Resumidamente, o estudo identifica sete formatos distintos: *observation* (observação), *imitation* (imitação/cópia), *marking* (marcação), *segmentation* (segmentação), *personal adaptation* (adaptação pessoal), *mental simulation* (simulação mental) e *repetition* (repetição), sistematizadas seguidamente na tabela 22. Em segundo lugar, apresenta a progressão de aprendizagem composta por três elementos: *analysis*, *integration* e *personalization*.

We discussed our two main findings independently and show how they are complementary. Our work suggests that movement dance skill acquisition relies on practice involving heterogeneous variations of the same movement. This result provides an empirical foundation to further research in dance science but also provides insights for the design of learning-support interactive technologies. (p.6).

**Tabela 22 - Técnicas de aprendizagem**

<p><b>Observation</b> (observação)</p>	<p>“All of the participants reported the observation of the movement as the very first action of the learning process. A dancer can observe the movement according to several levels of detail. The participants mentioned that they observe ‘the energy’ (4/11), ‘the rhythm’ (4/11), ‘the space’ (4/11), ‘the direction’ (P6,P10), ‘the impulse’ (P3), ‘the form’ (P9), ‘the musicality’ (P11), or ‘the orientation’ (P10). (...) A dancer can also observe various isolated elements that contribute together to the global movement. ‘Firstly it’s observation, I observe the teacher, the dancer or the choreographer. I observe the movement and then I try to understand, how the movement is technically constructed, then I look at the rhythm, the musicality, the energy. (P11)”</p>
<p><b>Imitation</b> (imitação/cópia)</p>	<p>“All participants try to imitate the reference movement identically ‘The most similar possible, otherwise it’s not the same. I’m trying to make the repetition as accurate as possible until it’s assimilated.’ (P1). The criterion of success is based on how similar the movement is to the reference in its global form.”</p>
<p><b>Marking</b> (marcação)</p>	<p>“More than half (6/11) of the participants reported to decompose the reference movement into smaller sequences. (P8) ‘I will work on elements in isolation and repeat them, more often the problematic ones’. These isolated sequences must be understood here as temporal segments of the reference movement that have a clear beginning and end. Segmentation can be used to isolate problematic sequences, work on them separately and recombine the whole movement: ‘I’m going to work and repeat elements separately, often those that are problematic.’ (P7).”</p>
<p><b>Segmentation</b> (segmentação)</p>	<p>“More than half (6/11) of the participants reported to decompose the reference movement into smaller sequences. (P8) ‘I will work on elements in isolation and repeat them, more often the problematic ones’. These isolated sequences must be understood here as temporal segments of the reference movement that have a clear beginning and end. Segmentation can be used to isolate problematic sequences, work on them separately and recombine the whole movement: ‘I’m going to work and repeat elements separately, often those that are problematic.’ (P7).”</p>
<p><b>Personal adaptation</b> (adaptação pessoal)</p>	<p>“Five participants mentioned the use of personal adaptation. We call personal adaptation the explicit variations used to make a movement easier to execute. Personal adaptations appear when the dancer has difficulties to produce a movement. In this case, the dancer can modify the movement to make it easier to perform, for example, P7 mentioned a fall to the ground she was not able to perform in time because of her height. She used her hands even though they were not part of the reference movement.”</p>
<p><b>Mental simulation</b> (simulação mental)</p>	<p>“Three participants refer to mental simulation to support movement memorization. Instead of physically executing the movement, dancer can mentally simulate the movement: ‘sometimes, during the evenings, in bed, I like to go over the whole piece but, in my head. I see myself dancing’ (P5).”</p>
<p><b>Repetition</b> (repetição)</p>	<p>“Dancers constantly mentioned repetition as the way to progress in learning. For P11, the movement becomes automatic thanks to repetition: ‘we do it several times until it becomes an automatism’. The repetition of a movement can last several days; P5 mentioned 4 to 5 days to reach the perfect movement. P7 describes the repetition of the movement as longitudinal to the learning that can ‘last as long as you want’ (P7) and depends on the “level of requirement” (P7).”</p>
<p>Tabela 22 - Síntese de conceitos de “Techniques of learning” apresentados como resultado de estudo de Rivière et al. (2019) pp.3-4</p>	

A proposta apresentada por Rivière et al. (2019) revelou-se como complemento à base metodológica da presente investigação, como estratégia integrante da planificação antecipada das possíveis técnicas de aprendizagem utilizadas pelos alunos na aquisição prática dos excertos de repertório. Em suma, pretendeu-se trabalhar os dois excertos de repertório selecionados com a devida atenção sobre conteúdo artístico de cada obra coreográfica recorrendo aos aspetos constitutivos do movimento e a ferramentas e

processos geradores de movimento, incluindo transmissão de movimento e exercícios de improvisação. Com recurso às tecnologias, como estratégia pedagógica de aproximação e integração da geração Z aos processos de registo e documentação de obras artísticas, utilizaram-se os telemóveis particulares como ferramenta não só para a aprendizagem de movimento, como também para promover a análise crítica e o registo de conteúdos alcançados. Esta estratégia visou potenciar a autonomia, a partilha e a dinâmica colaborativa não só entre alunos, como também entre alunos e professor, bem como a importância histórica do papel do repertório enquanto testemunho de estilos e linguagens artísticas “(...) não só por uma visão estritamente formal, mas também concetual, compreendendo o seu enquadramento atual, nas diferentes sociedades, transpondo-os no tempo com uma visão crítica e autocrítica, como se espera de qualquer futuro artista da era contemporânea” (Fernandes, 2016, p. 82). Os excertos de repertório escolhidos para esta investigação, foram estrategicamente selecionados de acordo com a validação artística dos seus criadores, que detém carreiras estabelecidas de renome nacional e internacional com uma vasta experiência em criação coreográfica. Além disso, é importante referir o contributo pessoal da estagiária/investigadora que por sua vez integrou as duas peças como intérprete, estando presente na criação das mesmas e posteriormente em todas as digressões. Seguidamente, apresentar-se-á resumidamente os autores e os excerto coreográficos escolhidos no âmbito do projeto de estágio.

### **2.5.1. “Rule of Thirds” de António M Cabrita e São Castro**

A obra coreográfica “Rule of Thirds”, de autoria da dupla criativa São Castro e António M Cabrita, inspira-se na poética existente da obra fotográfica de Henri Cartier-Bresson e na sua maneira de pensar o acto criativo. Estreado em 2016 no grande auditório da Culturgeste em Lisboa, foi um projeto financiado pela Direção Geral das Artes. Desenhada para quatro intérpretes, contou com a interpretação dos próprios coreógrafos São Castro e António M Cabrita, de Luis Malaquias e Margarida Belo Costa. (Play False | Associação Cultural, 2022). De acordo com a sinopse, os autores mencionam que esta abordagem criativa não se singe apenas ao “(...) acto de criar a partir de uma imagem, mas também toda a dramaturgia em torno desse corte temporal incapaz de anular por completo a sugestão de movimento. O corpo em pausa.” (Play False | Associação Cultural, 2022). Segundo Daniel Tércio, “A fotografia é muito importante na obra deles, mas curiosamente não é uma fotografia que é uma paragem, não é um congelamento. A fotografia na obra deles está não enquanto congelamento do movimento, mas enquanto principio do movimento.” (Antunes & Gomes, 2017). Analisando a tipologia de movimento utilizada em “Rule of Thirds”, Maria José Fazenda define os autores como “(...) criadores do espaço e do movimento no espaço (...) eles transportam a ideia da geometria, da composição e do jogo

das harmonias para a cena coreográfica.” (Antunes & Gomes, 2017), completando, Gil Mendo refere que a característica que salienta em Castro e M Cabrita “(...) é a dinâmica do movimento, ou seja, tudo o que eles transmitem, transmitem-no de facto com o corpo. Um corpo que percorre todos os níveis, todas as possibilidades do trabalho com o corpo. Portanto um trabalho iminentemente físico.” (Antunes & Gomes, 2017). A energia das ações é sublinhada por Luísa Roubaud referindo que “(...) o movimento deles pode ser um movimento mínimo (...) um gesto (...) mas ele decorre de uma concentração energética tal, que se expande.” (Antunes & Gomes, 2017). Na sinopse, os autores referem-se ao movimento como “a poética ambígua do visível onde o detalhe do gesto se encontra e é intrínseco ao acto de nos movermos, numa linguagem própria, que nos fala sem uso da palavra.” (Play False | Associação Cultural, 2022). A complexidade coreográfica é salientada por Maria José Fazenda,

A suas coreografias são filigranas muito densas de gestos e movimentos, e nenhum deles parece estar ali por acaso, parece o decorrer de uma investigação muito consistente de cada um deles.(...) Eles transformam o corpo num espaço a ser escavado, a ser desenhado, a ser explorado do ponto de vista da expressão e da procura do sentido. A esta intensidade de uma escrita coreográfica a partir do corpo como lugar de pesquisa. (Antunes & Gomes, 2017).

Ainda sobre o movimento dos coreógrafos, a jornalista Beatriz Vasconcelos revela que “as suas peças exploram uma dança contemporânea extremamente técnica, de execução difícil e trabalhosa. A minúcia e a precisão jogam lado a lado com o exagero e a leveza.” (Vasconcelos, 2016). Além do rigor técnico, autores procuram nesta obra desvendar o lado mais humano do sujeito fotografado, que por sua vez é representado pelos intérpretes em diversos momentos. Os intérpretes Margarida Belo Costa e Luís Malaquias, foram seleccionados por audição, não só pelo seu trabalho técnico como também pelo lado “mais humano” que os representa, Vasconcelos (2016) salienta que

(...) acompanham os criadores como se já trabalhassem juntos há anos. Os seus corpos funcionam perfeitamente numa coreografia que parece ter sido também desenhada por eles. Há um entendimento corporal, uma identificação a nível de movimento conseguido não só pelo trabalho físico, mas também uma compreensão do humanismo intencional (...).

Para esta investigação, seleccionou-se a um excerto da última secção de “Rule of Thirds”, um trio que se inicia desencontrado num movimento denso e continuo até progressivamente se alinhar num unísono repetitivamente mecânico. Uma frase de movimento tecnicamente complexa, detalhada, rica em dinâmicas e construída nos vários

planos, que se desloca especialmente e que é repetida numa velocidade gradualmente evolutiva. Segundo Gil Mendo, é um trabalho “(...) frame a frame, imagem a imagem (...) que fixa o movimento no olhar do espectador e no corpo do performer, ou no corpo do performer primeiro e no olhar do espectador, e portanto usaram essa técnica de repetição.” (Antunes & Gomes, 2017). Analisando o processo de gerar movimento nesta secção em específico, foi utilizada a transmissão de movimento por parte dos coreógrafos após uma pesquisa individual e a subsequente fixação do conjunto de movimentos sob frase coreográfica — a sua construção foi elaborada para os intérpretes, testando formas, dinâmicas e intenções, num processo democrático, adaptável e respeitoso dos corpos dos intervenientes. A utilização da improvisação no início da frase de movimento, foi explorada após a apreensão da mesma, ou seja, depois da intenção do movimento estar incorporada, testou-se a alteração da ordem dos movimentos. É ainda de grande importância frisar que S. Castro e A. M. Cabrita recorreram a várias experiências criativas para gerar movimento ao longo de todo o processo de criação, salientando-se a transmissão de movimento através do estilo e linguagem própria dos criadores. Uma das particularidades na transmissão de movimento foi a utilização de onomatopeias descritivas de uma sensação e/ou qualidade que os autores projectavam em determinados momentos, orientando os intérpretes na compreensão da intenção. A escolha deste excerto coreográfico derivou da transparência dos objetivos propostos pela obra coreográfica e a sua forte potencialidade pedagógica ao nível da requintada utilização dos elementos constitutivos do movimento e das ferramentas utilizadas no processo de criação.

### **2.5.2. “Um Encontro Provocado” de Henrique Rodovalho**

A obra coreográfica “Um Encontro Provocado” é assinada pelo coreógrafo brasileiro Henrique Rodovalho, construída para quatro intérpretes: Margarida Belo Costa, Miguel Oliveira, Miguel Santos e Teresa Alves da Silva. Estreou a 29 de Novembro de 2018 integrada no Festival NANT - New Age, New Time no Teatro Viriato em Viseu, produzida pela Companhia Paulo Ribeiro e financiada pela Direção Geral das Artes (Companhia Paulo Ribeiro, 2022). Henrique Rodovalho, considerado como “(...) um dos coreógrafos mais originais da dança brasileira” (Ribeiro, 2006), foi convidado pela Companhia Paulo Ribeiro e desafiado a refletir sobre a violência, assim nasce “Um Encontro Provocado” que “(...) junta as duas nacionalidades tão próximas, mas tão distantes no que toca à violência. No Brasil, a violência – de todos os tipos e esferas – encontra-se em níveis alarmantes. Já Portugal é considerado um dos países mais seguros do mundo.” (Teatro Viriato, 2022). No depoimento para o jornal Público, o coreógrafo comenta a vida dos brasileiros e a “relação emocional” como factor estruturante da sociedade afirmando que a violência e o roubo são exemplos de como “(...) a predominância da emoção sobre a razão ajuda a perceber a ligeireza com

que a violência é tratada. O Nordeste é uma das regiões mais violentas, mas é o povo mais alegre e que mais se diverte” (Monteiro, 2018). Evocando as realidades opostas dos dois países, Rodovalho transporta para cena a tranquilidade e a celebração da vida visível em algumas cenas acompanhadas pela música alegre e quente do compositor brasileiro Silva, onde sobressaem movimentos leves e pausados que acompanham harmoniosamente a batida musical, esclarecendo: “O momento de pausa e leveza é a arte como momento de respiração e alívio da realidade” (Monteiro, 2018) — um misto sarcástico de emoções onde o sorriso esconde lutas e sofrimento. Em contrapartida, noutras seções, o movimento torna-se pesado, sacudido, bruto e/ou rapidamente fragmentado “(...) criando-se uma agonizante batalha de corpos a embater no chão e uns nos outros com grande rigor atlético e ‘uma técnica que cruza a fisicalidade e a dança contemporânea’ ”(Monteiro, 2018). A presença de quartetos, duetos e solos — com e sem contato físico — enquadram o ambiente estético por vezes acompanhado de muita cor, e outras reduzido a feixes de luz muito específicos, iluminando corpos e expressões deformadas — uma teatralidade que se imprime no corpo através das emoções.

É assim que ele, o corpo, se apresenta nesta criação de Henrique Rodovalho, testemunha de um mundo que se vê e de vivências que se sentem, ou imaginamos sentir. A violência no ser, do ser. A nossa violência perpetrada ao mundo, do mundo a nós. A violência de vivermos ou de perdermos a vida. A violência enquanto sentimento humano (...) (Teatro Viriato, 2018).

O excerto coreográfico escolhido para implementar na presente investigação, caracteriza-se por um dueto em uníssono sem contato físico, entre as intérpretes Teresa Alves da Silva e Margarida Belo Costa. A escolha deste dueto baseou-se na tipologia de movimento utilizada e no seu formato de construção. Para este dueto, Rodovalho manipulou verbalmente os corpos das intérpretes até ao produto final, ou seja, partiu de diretrizes específicas de ações fragmentadas, resultando numa frase de movimento orgânica sob acumulação no nível baixo. Musicalmente, os movimentos rápidos acompanham as transições de movimento, contrastando com momentos de suspensão, leveza e pausa. A clareza de movimento e do detalhe, determinou a seleção deste dueto aplicado na aula de TDCont, além disso, todos os objetivos encontram-se presentes no Programa de CT do 3º Ciclo do Curso Básico de Ensino de Dança (p.17) e na planificação dos conteúdos previstos de TDCont (p.18).

### III. Metodologias de Investigação

De acordo com os objetivos estabelecidos para o presente projeto de estágio e no sentido em que procura responder a uma questão de investigação específica, conforme descrita no capítulo 1.3., a metodologia de investigação que se considera fundamentalmente apropriada à intervenção tem como base os princípios da Investigação-Ação, mais especificamente da *Practice-led research*. Segundo Haseman (2006) esta metodologia assume um papel inovador nos métodos de investigação artística e educacional na medida em que é orientada para uma prática profundamente experimental onde o investigador cria novas formas artísticas de intervenção, podendo ser de carácter performático, ou através de um modelo de exercícios, ou ainda, "(...) builds an online counselling service for young people." (p.3). Tendo em consideração de que a dança contemporânea "(...) is most often created through bodily explorations in the medium of movement. It is expressive, ephemeral and unspoken. Dance epitomises the challenge for the temporal arts in documenting, describing, qualifying and explaining unspoken knowledge." (McKechnie & Stevans, 2009, p.84). De acordo com Candy (2006) "if the research leads primarily to new understandings about practice, it is practice-led." (p.1). Assim, nesta investigação procurou-se trabalhar num sentido multidisciplinar e interdisciplinar, de conexão entre as TDCont, a Análise de Movimento e os Estudos de Repertório, de forma a promover o desenvolvimento da versatilidade interpretativa por parte dos alunos-intérpretes.

(...) new forms that challenge traditional conceptions of research, can also change "the rules of the game;" and whenever the rules change, there is the possibility of new outcomes on the playing field. New talents are revealed; old talents may not seem as essential as they once appeared (Cahnmann-Taylor & Siegesmund, 2008, p.4).

A *Practice-led Research* afasta-se ligeiramente das abordagens mais tradicionais baseadas na prática da investigação qualitativa, no sentido em que se relaciona de forma distinta com a problemática impulsionadora do estudo de investigação. Simultaneamente na investigação qualitativa e quantitativa a conceção central do estudo sujeita-se à afirmação de uma problemática ou de uma questão pertinente a analisar, na *Practice-led Research* os investigadores

(...) tend to 'dive in', to commence practicing to see what emerges. They acknowledge that what emerges is individualistic and idiosyncratic. This is not to say these researchers work without larger agendas or emancipatory aspirations, but they

eschew the constraints of narrow problem setting and rigid methodological requirements at the outset of a project. (Haseman, 2006, p.4).

Uma outra característica da *Practice-led Research* assenta no formato dos resultados perspectivados pelos investigadores, ou seja, devem ser apresentados através de uma “(...) symbolic language and forms of their practice.” (Haseman, 2006, p.4). O interesse em compreender e traduzir os resultados através de ações dos números (quantitativos) e palavras (qualitativos) tem uma relevância reduzida, “this means, for example, that the practice-led novelist asserts the primacy of the novel; for the 3-D interaction designer it is the computer code and the experience of playing the game (...) and for the choreographer it is the dance.” (Haseman, 2006, p.4). Segundo o mesmo autor, os investigadores da *Practice-led Research* desejam avaliar os resultados do estudo de forma direta/presencial ou indireta/assíncrona/gravada (p.4). De acordo com a perspetiva de Candy (2006) “The primary focus of the research is to advance knowledge about practice, or to advance knowledge within practice. Such research includes practice as an integral part of its method and often falls within the general area of action research” (p.3). Neste seguimento, o domínio e a aplicação dos métodos, técnicas de pesquisa e instrumentos de recolha de dados, prevê-se fundamental ao conhecimento do investigador, pois permitam a recolha adequada de material empírico. Na perspetiva de Ribeiro (2018) “a investigação empírica define-se pelo contacto direto do investigador com a realidade que ambiciona estudar (pessoas e espaços)” (p. 121). Segundo Latorre (2003) “as técnicas de recolha de dados são muito variadas. Optando-se por utilizar umas ou outras, tendo em conta o grau de interação do investigador com a realidade e o problema que está a ser investigado” (p. 54). Neste estudo em particular — que segue as bases da Investigação-Ação, nomeadamente de carácter qualitativo e enquanto processo cíclico de planificação, ação, observação, e reflexão — foram utilizados como métodos de recolha de dados os seguintes instrumentos (Apêndice A): Grelhas de Observação aplicadas nas aulas de TDCont; Entrevistas aos professores da EVDCR e aos coreógrafos São Castro, António M Cabrita e Henrique Rodvalho; Grupo de Discussão e questionário aplicado o público alvo; Diário de Bordo e Registo Audiovisual elaborado mediante os vários momentos do estágio.

## IV. Estágio - Plano de ação e implementação

A implementação do estágio processou-se de acordo com o estipulado pelo Regulamento de Estágio do Curso de Mestrado em Ensino de Dança, em quatro fases: observação estruturada, participação acompanhada, lecionação e participação em outras atividades. De acordo com a tabela 23, a organização cronológica do estágio distribuiu-se da seguinte forma:

**Tabela 23 - Organização cronológica do estágio**

Período Letivo	Mês	Observação Estruturada	Participação Acompanhada	Lecionação autónoma	Colaboração em Outras Atividades
1º	Novembro	05h00			
2º	Janeiro	04h30	04h30		
	Fevereiro		03h30	05h30	
	Março			12h00	
	Abril			03h00	02h00
3º	Maiο			17h00	02h00
	Junho			03h00	02h00
Total de Horas		09h30	08h00	40h30	06h00

Tabela 23 - Organização cronológica do estágio, apresentado o no de horas/mês.

### 4.1. Observação estruturada

Numa primeira abordagem com a EVDCR e consequentemente com a professora cooperante Isabel Barreto, definiu-se um calendário de implementação das fases do estágio em concordância com todas as atividades previstas da escola, que incluiu: a prova global, as comemorações dos 50 anos da Escola Secundária Raul Proença, a apresentação pública dos trabalhos de Composição e o espetáculo de encerramento do ano letivo no CCC. Neste âmbito, a primeira fase da implementação do estágio procurou dar resposta a dois objetivos gerais, o primeiro centrou-se em conhecer e avaliar a turma considerando os aspetos técnicos e artísticos, e o segundo procurou detetar, através de uma análise transversal, quais as melhores estratégias a utilizar, de forma a reestruturar as linhas de ação a implementar nas fases seguintes. De acordo com lecionação tripartida da disciplina de TDCont na EVDCR foi determinante para este estudo observar as aulas de cada professor e avaliar a prestação dos alunos em cada momento. Para esse efeito, utilizaram-se grelhas de observação como instrumento de recolha de dados para dar resposta às seguintes premissas relativas à turma: compreender de que forma havia ou não consciência corporal

no movimento; certificar se no geral os alunos apresentavam dificuldades técnicas na execução de exercícios, avaliando o nível técnico geral da turma; analisar a versatilidade interpretativa na abordagem ao movimento; compreender se os alunos demonstravam respostas criativas na resolução de problemas; verificar a singularidade nas propostas criativas e, por fim, aferir se dispunham de vocabulário de movimento diversificado. Além das grelhas de observação, completou-se a recolha de informação com a utilização do diário de bordo com o registo de eventuais notas sobre estratégias pedagógicas utilizadas pelos professores, e o registo fotográfico de alguns momentos para documentação.

Antes de proceder à análise da recolha de dados é importante esclarecer que os formatos de aula de TDCont da turma em estudo são distintos e, apesar de seguirem as mesmas linhas orientadoras visam trabalhar temáticas diferentes de acordo com a metodologia de cada professor. A professora cooperante Isabel Barreto (comunicação pessoal, julho 12, 2022) justifica “(...) somos 3 porque a portaria o permite (...) e porque somos ‘especialistas’ cada uma numa área que consideramos ser uma mais valia para a formação destes alunos.”

#### • **Aula de TDCont - Sofia Inácio**

A primeira aula analisada foi da professora Sofia Inácio nas instalações da EVCDR e que, por sua vez, aplica recorrentemente uma metodologia de TDCont formalmente estruturada, segundo o conceito de Fernandes (2018) apresentado no capítulo 2.4.1 (p.38), ou seja, centra-se em formatos corporais rigorosos e utiliza a nomenclatura das técnicas de dança moderna. A mesma professora é inclusivamente responsável pela transmissão de excertos de repertório, clarificando que é um formato de aprendizagem que permite ao aluno “(...) explorar diversos estilos e linguagens e complementar as aprendizagens das técnicas mais formais abordadas nas aulas.” (S. Inácio, comunicação pessoal, julho 12, 2022). Os critérios de escolha das peças a abordar recaem principalmente sobre fatores tecnicamente desafiantes apropriados a características específicas da turma, considerando inclusivamente importante o visionamento e a apreensão de obras coreográficas nacionais e internacionais. (S. Inácio, comunicação pessoal, julho 12, 2022). Neste sentido aborda nas aulas de TDCont uma metodologia de ‘desconstrução’ da frase coreográfica em movimentos mais “simples e introdutórios do material escolhido” e posteriormente ensina “(...) mais rápido e com conteúdos mais difíceis. Por fim mostro a peça original e tentamos reproduzir os movimentos originais. Acredito que o trabalho por acumulação resulta bastante bem.” (S. Inácio, comunicação pessoal, julho 12, 2022). Segundo a recolha de dados do visionamento da aula (Apêndice D), podemos concluir que: 9 alunas demonstram totalmente uma consciência corporal do movimento e 7 demonstram pouca noção; a maioria das alunas apresentam dificuldades técnicas na execução dos exercícios; de acordo com a

versatilidade interpretativa na abordagem ao movimento, 2 alunas não demonstram ter essa capacidade, 7 demonstram pouco e 7 demonstram versatilidade; Sobre a criatividade e perspicácia na resolução de problemas, uma aluna não demonstra essa capacidade, 6 demonstram pouco, 8 demonstram e 1 demonstra na totalidade; De acordo com a singularidade nas abordagens criativas, 1 não demonstrou, 6 demonstraram pouco e 9 demonstraram essa particularidade; Por fim, a diversidade de vocabulário de movimento não foi possível analisar nesta aula por não abordar conteúdos explícitos de estilos diversificados. Em suma, a prestação das alunas foi mediana, pois além de ser início de ano letivo, estavam condicionadas à utilização de máscara na sala de aula, o que dificultava fisicamente a prestação das mesmas. Finalizando, determinaram-se na aula as dificuldades e as particularidades para análise da presente investigação.

#### • **Aulas de TDCont - Isabel Barreto**

Os seguintes momentos de observação incidiram nas aulas das professoras Isabel Barreto e Joana Sousa — na sala de ensaio do CCC — que dividem as horas de trabalho em 2 momentos consecutivos. Num primeiro momento, a professora cooperante após um aquecimento ligado ao condicionamento físico que “(...) consiste no desenvolvimento das qualidades motoras e outras variáveis do fitness que visam a melhoria da condição física.” (Xarez, 2012, p.11) foca o seu trabalho numa vertente mais criativa, aplicando o trabalho de exploração de movimento e improvisação, com o objetivo de preparar as tarefas solicitadas no âmbito da criação coreográfica, de fazer aplicar o máximo de conteúdos programáticos abordados em anos anteriores e de trabalhar a capacidade de criar a partir da palavra e da imagem nas suas mais variadas formas. Neste sentido, declara que o trabalho transdisciplinar entre a técnica e a vertente criativa são uma mais valia para o desenvolvimento da versatilidade, “Um corpo versátil é um corpo pensante e não um corpo apenas dançante. Fazer pensar faz criar, criar faz pensar e assim se evoluiu, sozinho e com os outros.” (I. Barreto, comunicação pessoal, julho 12, 2022). Neste âmbito as alunas desenvolveram 3 tarefas criativas no 1º Período: a primeira tarefa consistiu na apresentação de um solo de apresentação à estagiária construído a partir de 16 características (de personalidade, físicas, entre outras) que visou desenvolver a capacidade criativa, interpretativa e performativa. A segunda tarefa resumiu-se à construção de duetos a partir da manipulação de elementos coreográficos retirados de cada solo de apresentação, em que cada aluna escolheu 8 elementos coreográficos do seu par e a partir dessa escolha criaram em conjunto um dueto em total liberdade, aplicando as mais variadas ferramentas de composição já trabalhadas em anos anteriores. A terceira e última tarefa visou a construção de vários quartetos a partir da junção de dois duetos, e ainda uma sequência de grupo a

partir de 2 elementos coreográficos de cada dueto. Da observação estrutura das 3 aulas de TDCont leccionadas pela professora cooperante, resultaram os seguintes dados:

Tabela 24 - Observação da Aula de TDCont - Isabel Barreto					
Domínios a analisar	Não demonstra	Demonstra pouco	Demonstra	Demonstra totalmente	Não se aplica
Consciência corporal			12	4	
Dificuldades técnicas na execução de exercícios			16		
Versatilidade interpretativa na abordagem ao movimento	2	7	7		
Criatividade e perspicácia na resolução de problemas	1	6	8	1	
Singularidade nas abordagens criativas	1	6	9		
Vocabulário de movimento diversificado	4	12			

Tabela 24 - Grelha de Resultados da Observação da Aula de TDCont - Isabel Barreto | Apêndice D - Grelhas de Observação.

Como resultado da observação da tabela 24, entende-se que a maioria das alunas, apesar de deterem consciência corporal, apresentam algumas dificuldades na aplicabilidade dos conteúdos técnicos nos exercícios. Ao nível da interpretação, apesar de criativamente ativas e com algumas abordagens de movimento singular, as alunas não demonstram muita versatilidade, adoptando consecutivamente as mesmas ideias de movimento, pois o léxico é reduzido maioritariamente às formas adjacentes das aulas mais técnicas. Finalizando, como resultado da análise das 3 aulas, foi possível determinar dificuldades e particularidades para análise da presente investigação.

#### • Aulas de TDCont - Joana Sousa

No segundo momento da observação na aula de TDCont partilhada entre as professoras Isabel Barreto e Joana Sousa, verificou-se a introdução de uma TDCont em mutação, como classifica Fernandes (2018) no capítulo 2.4.1 (p.38), ou seja, a Técnica de *Flying Low* na qual J. Sousa é especialista. Segundo o seu testemunho, *Flying Low* é uma técnica que visa trabalhar componentes que se prendem automaticamente com a construção do aluno-intérprete versátil (J. Sousa, comunicação pessoal, agosto 26, 2022). Este método explora a relação do aluno com o chão e o envolvimento de padrões de movimento simplificados que "(...) envolvem a respiração, velocidade e liberação de energia

por todo o corpo, com a finalidade de ativar a relação entre o centro e as articulações de forma a que o trabalho de chão consiga ser feito com mais eficiência.” (J. Sousa, comunicação pessoal, agosto 26, 2022) Além disso, acentua ser uma aula rica em improvisação na tomada de decisões rápidas de relação com o espaço e com o outro, “(...) um trabalho de escuta, *awareness*.” (J. Sousa, comunicação pessoal, agosto 26, 2022). Antes de apresentar os resultados da observação, é importante salientar que a implementação da técnica de *Flying Low* foi aplicada pela primeira vez nesta turma no 1º Período.

Tabela 25 - Observação da Aula de TDCont   Joana Sousa					
Domínios a analisar	Não demonstra	Demonstra pouco	Demonstra	Demonstra totalmente	Não se aplica
Consciência corporal			7	9	
Dificuldades técnicas na execução de exercícios		1	15		
Versatilidade interpretativa na abordagem ao movimento	2	7	7		
Criatividade e perspicácia na resolução de problemas	1	6	8	1	
Singularidade nas abordagens criativas	1	6	9		
Vocabulário de movimento diversificado	N/A				
Tabela 25 - Grelha de Resultados da Observação da Aula de TDCont - J. Sousa   Apêndice C - Grelhas de Observação.					

De acordo com a tabela 25, na aula de *Flying Low* as alunas demonstram uma consciência corporal mais ativa, onde o corpo é trabalhado na sua totalidade, em contrapartida, relativamente ao domínio da técnica ainda apresentam dificuldades nos exercícios, devido a não estarem familiarizadas com a prática. Por se executarem exercícios muito simples, de acumulação e repetição, a maioria da turma demonstrou alguma criatividade em adaptar-se progressivamente ao estilo, adquirindo moderadamente espaço para libertar o lado interpretativo e singular do movimento.

O resultado da observação das 3 aulas permitiu conhecer as alunas noutra registo, ou seja, relacionarem-se com uma técnica diferente, e como consequência as respostas aos domínios analisados — pertinentes para este estágio — foram ao encontro da prática.

Como conclusão da observação estruturada pode intuir-se, de um modo geral, que as alunas detêm uma consciência corporal apurada e que apesar de demonstrarem dificuldades técnicas na execução dos exercícios propostos pelas distintas aulas de TDCont,

apresentam motivação para corrigir e melhorar a sua prestação física e interpretativa. Resultante de um fraco conhecimento sobre outros estilos e linguagens de movimento, as alunas apesar de se mostrarem criativas na solução de problemas, demonstram uma reduzida versatilidade interpretativa. Depreende-se esta situação devido à realidade pandémica vivida entre 2020 e 2021, nesses anos não foi possível realizar apresentações públicas limitando as oportunidades performativas. Num país lesado pela pandemia COVID-19 nos anos anteriormente apontados, a turma não trabalhou todos os aspetos programáticos projetados — tal como o *contact-improvisation* ou qualquer outro exercício com contato físico — e motivados por interrupções constantes, isolamentos e estados de calamidade, a prestação evolutiva que se pretende com a prática das TDCont foi muito prejudicada. Como perspetiva geral, após a análise dos dados recolhidos na observação, detetaram-se as estratégias a utilizar na fase seguinte.

#### **4.2. Lecionação acompanhada**

De acordo com a multiplicidade de abordagens, estratégias e metodologias associadas à aula de TDCont apresentadas pelas professoras, os resultados da observação estruturada e a fundamentação metodológica definida *a priori* a partir da revisão da literatura, clarificou-se que a necessidade de intervir a partir da prática, tal como indica a metodologia *Practice-led Research*, seria a escolha ideal a aplicar no contexto. Neste sentido, de forma a encontrar o método mais eficiente para alcançar o objetivo da investigação, e por não ter havido um contato direto com a turma, elegeu-se um trabalho gradual e cíclico da prática, adoptando um processo desobstruído, aberto a novas possibilidades resultantes da práxis. Esta estratégia permitiu à estagiária encontrar procedimentos diligentes para prosseguir a investigação, a partir do trabalho colaborativo com a turma, e considerar seguramente adequada a metodologia a aplicar.

A lecionação acompanhada foi dividida em 7 momentos: (1) transmissão de uma frase de movimento da peça coreográfica “Faustless” da autoria da estagiária, aplicado a 17 de janeiro 2022; (2) grupo de discussão, aplicado a 24 de janeiro de 2022; (3) proposta Ohad Naharin, aplicada a 24 de janeiro de 2022; (4) proposta Crystal Pite, aplicada a 24 de janeiro de 2022; (5) proposta Hofesh Shechter, aplicada a 7 de fevereiro de 2022; (6) proposta Marco Goecke, aplicada a 7 de fevereiro de 2022; e (7) recriação dos solos autobiográficos das alunas utilizando ideias de movimento dos coreógrafos presentes nas propostas anteriores.

No primeiro, momento no sentido de se apresentar à turma, a estagiária recorreu como resposta aos solos apresentados pelas alunas à transmissão de um excerto da peça “Faustless” de sua autoria. Esta partilha possibilitou desenvolver a relação estagiária-alunas,

e além disso, permitiu à estagiária recolher informações sobre os processos de ensino-aprendizagem. Posteriormente, no segundo momento, aplicou-se a ferramenta de recolha de dados, Grupo de Discussão (apêndice C) que permitiu estabelecer uma pequena conversa com a turma, tendo como objetivo conhecer a noção das alunas sobre a atualidade do panorama da dança, as companhias de autor e repertório. As propostas 3, 4, 5 e 6, denominadas respetivamente por: Proposta Ohad Naharin, Proposta Crystal Pite, Proposta Hofesh Shechter e Proposta Marco Goecke, (apêndice E) aplicaram-se como formato de exercício de improvisação, perspectivando estratégias futuras para abordar os excertos de repertório na fase de lecionação. A última proposta, prendeu-se com a recriação dos solos que as alunas criaram como ‘apresentação pessoal’ para a estagiária, transformando-os com recurso a dinâmicas e fisicalidades aproximadas aos estilos dos coreógrafos anteriormente trabalhados — com esta proposta pretendeu-se analisar a autonomia criativa das alunas e o poder de apropriação e transformação do movimento.

Analisando os resultados dos momentos acima descritos, na primeira proposta, observou-se que as alunas tinham algumas dificuldades técnicas. Relativamente à análise de dados do Grupo de Discussão (Apêndice C), constatou-se que as alunas não têm uma noção definida do panorama atual da dança em Portugal e no estrangeiro e os coreógrafos que conhecem são apenas os que têm contato indireto a partir das aulas de TDCont, tais como, Martha Graham, Isadora Duncan, Merce Cunningham ou David Zambrano. Por outro lado, serviu como impulsionador para novas pesquisas e curiosidades. Neste sentido, a estagiária propôs uma tarefa transversal a toda a implementação do estágio: trazer o nome de um coreógrafo e/ou companhia de dança todas as aulas e partilhar com a turma nos primeiros 5/10 minutos das aulas seguintes. Proposta a tarefa as alunas mostraram-se entusiasmadas. Acrescentou-se ainda que poderiam utilizar o telemóvel como ferramenta de registo e documentação, criando uma ‘nota’ ou um ‘documento’ para apontar *links*, guardar imagens, e/ou redigir texto. Sobre as propostas 3, 4, 5 e 6, as respostas das alunas foram em geral bastante positivas, num primeiro momento mostraram-se ligeiramente tímidas e com alguns receios em explorar livremente o movimento, mas após algumas visualizações dos excertos coreográficos foram ganhando confiança e, sem restrições, improvisaram movimentos a partir da cópia direta do vídeo. Os conceitos de registo corporal ‘estranho’ e ‘diferente’, comentado pelas alunas, diluíram-se na motivação expressada na prática. Por fim, obtiveram-se da última proposta resultados favoráveis à compreensão e desmistificação de novas abordagens de recriação do próprio movimento.

Como reflexão final, é importante sublinhar a utilização cíclica da prática, ou seja, no caso das propostas 3, 4, 5 e 6, foi determinante que as alunas seguissem o padrão: visionamento do vídeo; análise de movimento; exploração a partir da improvisação e

repetição do processo. A descoberta do corpo na prática e a possibilidade de renovação foram pontos que motivaram as alunas a compreender melhor de onde vem o movimento, como o interpreto da melhor forma e como posso torna-lo 'meu' mantendo as características autorais do criador, ou seja, um aluno-intérprete-criador.

#### **4.3. Lecionação autónoma**

Ainda em continuidade com as propostas desenvolvidas na participação acompanhada, e por se aplicar uma metodologia cíclica da práxis, as aulas nos dias 21, 28 de fevereiro e 7 de março de 2022, serviram sequencialmente para aprimorar os solos com as qualidades propostas, de forma a trabalhar individualmente com cada aluna, conhecendo melhor as dificuldades e obstáculos.

A lecionação autónoma dividiu-se em três fases, num primeira fase, denominada de Fase A - "Rule of Thirds"/António M. Cabrita e São Castro, aplicada nos dias 14, 21 e 28 de março, 4 de abril, 2 e 9 de maio de 2022, aplicou-se a estratégia metodológica de transmissão de movimento da frase de repertório a partir da cópia e explicação direta da estagiária às alunas e, como complemento, utilizaram-se 8 exercícios de improvisação diretamente articulados com os objetivos do estágio e os objetivos da disciplina de TDCont. Na segunda fase da investigação, intitulada por Fase B - "Um Encontro Provocado"/Henrique Rodovalho, trabalhada em 4 aulas nos dias 11, 16, 23 e 30 de maio de 2022, aplicou-se a estratégia metodológica da transmissão de movimento da frase de repertório partindo da cópia direta do excerto gravado com o recurso ao telemóvel como instrumento de trabalho e, em complemento, utilizaram-se 3 exercícios de improvisação, também articulados com os objetivos do estágio e os objetivos da disciplina de TDCont. Na Fase C - Composição final, a última etapa do estágio, articularam-se todos os conceitos e propôs-se a criação de uma coreografia de grupo que englobasse todos os momentos do estágio: o tema aglutinador "Eu sou água"; os materiais que as alunas já tinham trabalhado no 1º período com a professora cooperante; alguns exercícios de *Flying Low* como ligação espacial entre secções; os movimentos explorados na lecionação acompanhada a partir dos coreógrafos (Ohad Naharin, Crystal Pite, Hofesh Shechter e Marco Goecke) e os excertos de repertório das Fases A e B. É importante salientar, que a Fase C foi construída ao longo dos 3 períodos letivos, em conformidade com a professora cooperante e de acordo com calendário de atividades da EVDCR, delinearam-se 3 momentos de apresentação da mesma: (1) Como momento coreográfico final para apresentar na Prova Global de Técnicas de Dança Contemporânea no dia 29 de março 2022 (apêndice G); (2) Como abertura das Comemorações dos 50 anos da Escola Secundária Raul Proença no dia 4 de junho de 2022; (3) Como coreografia final para apresentar no espetáculo de encerramento de ano letivo no dia 18 de junho de 2022.

As referidas fases foram aplicadas na lecionação de quarenta horas e meia de aulas de Técnica de Dança Contemporânea em vinculação direta com objetivos gerais desta fase, que se reconhecem transversais a todas as aulas, e espelham não só os objetivos gerais desta intervenção pedagógica, como os objetivos estabelecidos para o Curso Básico de Dança da EVDCR (descrito no capítulo 1.4.).

#### **4.3.1. Fase A - “Rule of Thirds” / António M. Cabrita e São Castro**

Os objetivos a aplicar na Fase A foram os seguintes: conhecer os coreógrafos, a sua carreira e obra; aprender a frase de repertório; consolidar a análise das componentes de movimento; adquirir uma fisicalidade semelhante ao estilo dos coreógrafos; estimular a capacidade crítica das alunas; desenvolver a versatilidade interpretativa inerente à obra coreográfica; desenvolver a autonomia performativa e a singularidade; e ainda, estimular a transversalidade entre práticas: TDCont e repertório.

A primeira premissa a ser aplicada nesta fase, foi uma conversa com as alunas com o objetivo de dar a conhecer os coreógrafos e a obra coreográfica “Rule of Thirds” fazendo uma breve descrição do conceito, das diferentes estratégias de criação coreográfica, no fundo, uma análise transversal a todos os aspetos artísticos da peça. De seguida a estagiária partilhou a sua visão pessoal enquanto intérprete do elenco original incluindo a sua perspetiva do processo, partilhando algumas memórias relevantes e salientando certos aspetos, tais como o devido aquecimento antes da prática ou a importância de escutar o coreógrafo e/ou ler o movimento com atenção entendendo os seus objetivos e intenções. Relativamente ao aquecimento antes da prática, e de acordo com a entrevista à coreógrafa São Castro (comunicação pessoal, abril 20, 2022) esclarece que para a dupla criativa a conjugação de uma ‘barra’ de Técnica de Dança Clássica e um conjunto de exercícios específicos no chão é o aquecimento fundamental para um ensaio que visa o produto coreográfico,

(...) sendo que em primeira instância para a compreensão e correcta execução da linguagem artística proposta é importante que o corpo se encontre centrado, alinhado, que relacione controlo e precisão, para ser possível aventurar-se em propostas que exigem alguma complexidade física e destreza de movimento, sem perder o rigor e o controlo (S. Castro, comunicação pessoal, abril 20, 2022).

Seguidamente apresentou-se o promocional da obra e depois uma gravação de ensaio da frase a estudar: o trio final da peça (analisado no capítulo 2.5.1). Após a visualização conjunta a estagiária iniciou a transmissão de movimento (capítulo 2.4.3) aos alunos, por se tratar de uma frase de movimento muito detalhada, a sua transmissão foi

efetuada em três aulas, dias 14, 21 e 28 de março de 2022, respeitando os tempos das alunas e analisando as técnicas de aprendizagem (capítulo 2.5.) que aplicavam.

De acordo com as características da frase de movimento, as capacidades técnicas das alunas e os objetivos do estágio, as estratégias pedagógicas adoptadas foram: ensinar a frase através da transmissão de movimento, como os coreógrafos fizeram no processo de criação; aplicar onomatopeias e sons alusivos a determinados movimentos para ajudar a memorizar os movimentos e as suas intenções; utilizar o espelho como ferramenta de correção do corpo, lembrando a perspetiva clássica enquadrada por plateia-palco que o público tem sobre o intérprete; utilizar uma gravação de ensaio da obra coreográfica clara, para as alunas observarem o seu conteúdo da melhor forma; aplicar estratégias de *Active Learning* (tabela 11, p.44); criar momentos de *feedback* entre estagiária-alunos e alunas-alunas. Além das estratégias descritas, o contributo dos coreógrafos para esta investigação foi excepcionalmente importante, sugerindo dicas pedagógicas muito objetivas:

(...) Sintam-se uns aos outros, não através daquilo que estão a executar (...) mas sigam o peso um dos outros, toda a diferença de peso, da relação de onde é que está o peso desse corpo no grupo, é o mais importante. É vocês fazerem a frase muito calmamente, não é muito lento, pois se for muito lento também ficam bloqueados - é fazer de forma fluída mas sentirem o peso, saberem o peso de todos, se está à esquerda, se esta à frente ou para trás, isso tudo. Depois é sentirem a frase como se estivessem dentro de mel, lentamente... e depois vão acelerando, acelerando, acelerando.(...) (A.M Cabrita, comunicação pessoal, maio 5, 2022).

Para S. Castro, ter atenção ao detalhe de cada movimento e perceber o seu caminho é crucial, deixando de parte o pensamento isolado dos movimentos, mas sim em continuidade, ganhado um sentido. Lembra também da importância de gerir a energia equilibrada, em evolução individual e do grupo, pois é o que "(...) vai ligando os intérpretes na cadência hipnótica desencadeada pela repetição; e por fim, que a repetição não seja mera repetição e que de cada vez que repetem a frase coreográfica, sintam que acrescentam qualquer coisa ou descobrem algo novo." (S. Castro, comunicação pessoal, abril 20, 2022).

A implementação dos 8 exercícios, descritos no apêndice F, decorreu nos dias 4 de abril, 2 e 9 de maio de 2022, e serviu como ponto de correlação entre os elementos de repertório e os objetivos de melhoramento performático e, por conseguinte, evolução interpretativa. Analisando qualitativamente, e de uma forma geral todas as alunas responderam positivamente às propostas. Após 6 dias de contato com o material, utilizando

a repetição da frase e a aplicação dos exercícios, observou-se: um maior entendimento e consciência do corpo; um aperfeiçoamento técnico muito específico daquele repertório; melhoramento da versatilidade interpretativa e evolução das repostas criativas. De acordo com a avaliação das alunas no questionário final (apêndice I), todas sentiram que os exercícios contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório.

#### **4.3.2. Fase B - “Um Encontro Provocado” / Henrique Rodovalho**

Os objetivos pretendidos com a Fase B, foram semelhantes aos da Fase A: conhecer o coreógrafo, a sua carreira e obra; aprender a frase de repertório; consolidar a análise das componentes de movimento; adquirir uma fisicalidade semelhante ao estilo do coreógrafo; estimular a capacidade crítica das alunas; desenvolver a versatilidade interpretativa inerente à obra coreográfica; desenvolver a autonomia performativa e a singularidade; e estimular a transversalidade entre práticas: TDCont e repertório.

Tal como na Fase A, a primeira abordagem à peça foi uma conversa com as alunas com o objetivo de dar a conhecer o coreógrafo e sua obra “Um Encontro Provocado”, descrevendo o conceito, as diferentes estratégias de criação coreográfica, analisando de forma genérica os aspetos artísticos da peça. Além disso, a estagiária inclusivamente partilhou a sua visão pessoal também enquanto intérprete original da peça, descrevendo o processo coreográfico e partilhando memórias. O formato de transmissão de movimento no período de criação coreográfica, foi algo curioso de transmitir às alunas, pois H. Rodovalho apesar de antecipar o conteúdo teórico sobre o trabalho, é só no estúdio com os intérpretes que chega a conclusões, acrescentando “(...) nunca criei um movimento ou uma sequência antes, sempre diante, nos intérpretes ou com eles. Isso é uma forma de conhecer ou trocar melhor com a obra e os próprios intérpretes. No caso de “Um Encontro Provocado” foi assim.” (H.Rodvalho, comunicação pessoal, abril, 4, 2022).

O que diferenciou a Fase B da anterior, são as estratégias pedagógicas que vão ao encontro da geração Z (capítulo 2.3.2): ensinar a frase através da utilização do telemóvel como ferramenta de trabalho; utilizar o espelho como ferramenta de aprendizagem e correção; aprender a frase de repertório em grupos; utilizar uma gravação de ensaio da obra coreográfica para uma nítida compreensão dos detalhes do movimento; aplicar estratégias de *Active Learning* (Tabela 11, p.44); Criar momentos de *feedback* entre estagiária-alunos e alunas-alunas; e ainda, ajudar as alunas a corrigir os movimentos aprendidos individualmente. Além das estratégias determinadas pela estagiária, o coreógrafo contribuiu com algumas dicas através da entrevista, salientando, que o intérprete deve tentar

compreender o estilo, nomeadamente na forma como são executados os movimentos, sugerindo:

(...) não é só como estivesse aprendendo uma nova língua, mas sim perceber que esta língua tem um sotaque, tem uma maneira de dizer, e isso é importante ser percebido para se diferenciar. No caso do meu estilo, existe o movimento desarticulado e relaxado, iniciado ou impulsionado por partes do corpo. Movimentos separados um do outro que somados, estabelecem as sequências coreográficas. (H.Rodvalho, comunicação pessoal, abril, 4, 2022).

Nos dias 23 e 30 de maio de 2022, foram implementados os 3 exercícios (apêndice F) servindo uma vez mais, como ponto de correlação entre os elementos de repertório e os objetivos de melhoramento performático e interpretativo deste estágio. Com a aplicação de um novo método, as alunas mostraram-se muito entusiasmadas, principalmente por ser algo que lhes é familiar, o telemóvel. Como resultado, as próprias alunas definiram uma estratégia para aprender os movimentos de forma mais simples, apontando o telemóvel para o espelho do estúdio de forma a que o movimento ficasse “espelhado” com a sua perspetiva, a assimilação do movimento tornou-se assim mais fácil e intuitiva, além disso criaram grupos automaticamente, trabalhando em colaboração. Enquanto uma olhava para o telemóvel, outra tentava colocar em prática, e assim sucessivamente foram compreendendo o movimento, numa experiência tentativa-erro, onde a prática conduz novas respostas de apropriação ao movimento. De uma forma geral, após quatro dias de análise do repertório, repetição e *feedback*: observou-se uma maior consciência do corpo, principalmente do pormenor; um aperfeiçoamento técnico ao nível das dinâmicas de movimento; melhoramento da versatilidade interpretativa e evolução das repostas criativas. De acordo com a avaliação das alunas no questionário final (apêndice I), todas concordaram que os exercícios contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório e todas elegeram o telemóvel como uma ferramenta positiva.

#### **4.3.3. Fase C - Composição final**

A última fase do estágio resulta no culminar de todas as experiências anteriores, ou seja, como referido no princípio do capítulo, a transdisciplinaridade e a multidisciplinaridade foram dois focos estruturantes da investigação e, nesse sentido, a construção paralela de uma prática coreográfica ao longo de todo o estágio, proporcionou a aplicabilidade dos

objetivos propostos, não só para a estagiária como inclusivamente para as alunas. A coreografia de final de ano apresentada no grande auditório do CCC a 18 de julho de 2022, foi a finalização de um percurso, onde num paralelismo com realidade profissional as alunas deram o seu melhor em cena, defendendo o rigor interpretativo das propostas coreográficas e exercícios criativos propostos. Acima de tudo, revelaram uma maturidade e uma segurança que lhes permitiu ir além das espetativas. De acordo com o questionário final (apêndice I) todas as alunas definem este momento como o culminar de todo o processo criativo.

#### **4.4. Colaboração em outras atividades**

A colaboração com outras atividades aconteceu em vários momentos ao longo da implementação do estágio:

- No dia 30 de abril de 2022, a estagiária leccionou um workshop no CCC de repertório da obra “Faustless”, de sua autoria, no âmbito das comemorações do dia mundial da dança. As alunas além de assistirem ao espetáculo tiveram uma abordagem direta com a estagiária-criadora-intérprete e com as restantes intérpretes profissionais, Teresa Alves da Silva e Ester Gonçalves. Esta abordagem foi uma mais-valia no sentido de promover a prática artística e o seu conteúdo construtivo. No workshop foram trabalhados vários exercícios de improvisação que fizeram parte do processo de gerar movimento da obra, além disso, aprenderam vários excertos da peça.
- No dia 8 de maio de 2022, apresentou-se o “Composição” uma mostra dos trabalhos criativos da EVDCR no pequeno auditório do CCC. Neste evento, a estagiária teve a oportunidade de ajudar a ensaiar algumas alunas para a apresentação dos trabalhos de duetos (que desenvolveram com a professora cooperante).
- No dia 4 de junho de 2022, as alunas abriram a cerimónia de comemoração dos 50 anos da Escola Secundária Raul Proença, com a coreografia trabalhada nas aulas de TDCont. Esta apresentação teve duas particularidades interessantes, a primeira foi o acompanhamento musical ao vivo pelo grupo de música do Liceu, e a segunda, foi o espaço de apresentação, acontecendo tudo no lobby do grande auditório do CCC. Nesta perspetiva foi interessante o trabalho de adaptação ao espaço e o desafio de colocar a coreografia numa música ao vivo em poucos dias.

#### **4.5. Reflexão Final**

Considerando a questão primordial desta investigação — Como consolidar a formação em dança através do recurso a elementos de repertório de forma a desenvolver a versatilidade interpretativa na disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea? — recorreu-se à transmissão de duas frases de repertório. A primeira frase de movimento estudada incidiu sobre o excerto final da obra coreográfica “Rule of Thirds” de António M Cabrita e São Casto (capítulo 2.5.1), com recurso de transmissão de movimento afirmativo da linguagem dos autores. O segundo excerto coreográfico, partiu de “Um Encontro Provocado” da autoria de Henrique Rodovalho (capítulo 2.5.2), e foi estudado a partir do registo de vídeo pelo telemóvel enquanto ferramenta de aprendizagem. Através de exercícios criativos de improvisação aplicados em cada momento de ensino dos excertos de repertório, procurou-se complementar a aprendizagem dos mesmos, possibilitando uma compreensão detalhada das componentes do movimento. A presente investigação teve como base os princípios da Investigação-Ação, mais especificamente da *Practice-led Research* (capítulo III) o que possibilitou uma prática cíclica de evolução gradual, aberta a propostas transversais à práxis. Deste modo foi possível conciliar várias experiências em simultâneo. O estudo foi aplicado na disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea do 5º ano do Curso Básico de Ensino de dança da Escola Vocacional das Caldas da Rainha no ano letivo 2021/2022.

Deste estudo resultaram três elementos fundamentais que responderam prontamente à proposta de intervenção. Do primeiro elemento, denominado por Fase A (capítulo 4.3.1), que associou a transmissão da frase de repertório da peça “Rule Of Thirds” com a consolidação da linguagem de movimento através de exercícios de improvisação estruturada, concretizou-se o trabalho da consciência corporal e da análise do movimento. Aplicando as estratégias pedagógicas fundamentais para a aquisição de uma noção do estilo de movimento. Além disso, a utilização de onomatopeias ou denominação dos paços, ajudaram a memorizar a frase e posteriormente interpretá-la. De grande importância foi também o testemunho dos coreógrafos, que por sua vez, partilharam estratégias para a apreensão das qualidades de movimento por eles projetadas.

Na Fase B (capítulo 4.3.2), pretendeu-se ir ao encontro da geração ‘nativo-digital’, que vive diariamente em conexão — mesmo que digital — o contato virtual é imediato, quase sempre sem esperas. Agindo em conformidade com a geração Z, e relacionando as metodologias de registo documental fotográfico e/ou de vídeo na criação coreográfica, optou-se por utilizar na aula a análise do vídeo de repertório a partir deste dispositivo. Por ser leve e pequeno, ajudou a observação não só *in loco* como também espacial. A rapidez do dispositivo acompanhou as necessidades das alunas na sua manipulação.

A Fase C (capítulo 4.3.3), correlacionou todos os aspetos pedagógicos implementados, permitindo num formato coreográfico, explorar as diferentes componentes de movimento, as suas qualidades, objetivos, e intenções. Os resultados foram visivelmente gratificantes, não só para as alunas como também para a estagiária. As contribuições das estratégias de *Active Learning* na TDCont ao longo do estágio até a esta fase, promoveram corpos ativos e pensantes, que revelaram uma maturidade transformadora do seu corpo versatilmente interpretativo em cena.

Num olhar em retrospectiva para o início de toda a preparação da implementação prática, determina-se que este processo foi complexo de estruturar devido à quantidade de informação que seria interessante implementar no contexto de ensino de TDCont através da abordagem a obras artísticas para trabalhar a versatilidade interpretativa. Considerando a vasta revisão literária e a riqueza informativa através das entrevistas, delineou-se um plano transversal a todas as atividades previstas da EVDCR, salvaguardando todas as oportunidades de apresentação como perspectiva de concretização artística do binómio intérprete-público. Neste sentido, foi muito importante revelar às alunas o panorama atual da dança contemporânea, os criadores, as companhias e os projetos independentes. Determinou-se que as alunas não dispunham de muita informação sobre a temática, neste sentido, poderá ser algo a colmatar futuramente incentivando as alunas a assistirem a determinados espetáculos ou até visitas de estudo mais específicas.

Considerando a proposta pedagógica implementada, salienta-se o desempenho das alunas, a motivação e a curiosidade ao longo de todo o processo, demonstrando sempre o lado positivo em participar, comentar e colaborar em entreajuda. A disponibilidade da EVDCR e das professoras de TDCont foi incansável no que toca à articulação das propostas implementadas bem como toda colaboração, acreditando sempre nas ideias pedagógicas e metodológicas sugeridas.

As estratégias aplicadas foram ao encontro da premissa solicitada como ponto de partida desta investigação, o resultando da pesquisa colaborativa entre alunas e estagiária delineou um constante *feedback* para apropriar estratégias continuamente sem receios. Do ponto de vista pessoal, a aplicabilidade deste estágio foi sem dúvida uma mais-valia no desenvolvimento profissional, ou seja, na carreira pedagógica, interpretativa e criativa da estagiária. A 'criatividade' revelou-se então como elemento vinculativo de todos os momentos, numa partilha constante de conhecimentos e de experiências nas vertentes: pedagógica, metodológica, sociocultural e artística. A articulação constante destes elementos conduziu o estágio num percurso em espiral evolutivo, salientado-se a aplicação singular da estagiária, intérprete e criadora, onde a relação entre a teoria e a prática é um desafio diário profundamente presente na sua atividade profissional. Nesta investigação, de

todas as questões que surgiram até à sua transformação e conseqüente solução abriram-se inúmeros caminhos possíveis, ainda que provavelmente empíricos, estrategicamente educativos, resultantes da prática do corpo que dança. Finalizando, o presente relatório converge saberes através das práticas do ensino artístico e da atualidade do meio profissional, que altamente convividos e vinculados, aspiram o sucesso futuro dos jovens alunos na área da dança.

## Referências Bibliográficas

- Adobe (2022). Gen Z in the Classroom: Creating the Future. Adobe Education Creativity Study. <http://www.adobeeducate.com/genz/>
- Antunes, L. (autoria), Gomes, C. (realização). (2017) *Portugal Que Dança - São Castro e António Cabrita*. Documentário/ Série de Televisão. Mares do Sul, RTP.
- Batalha, A. (2004). *Metodologias do ensino da dança*. Edições FMH.
- Bittencourt, A. (2012). “Imagens dos Corpos, Imagens da Dança: Pluralidade na Cena Contemporânea” em A. Macara, A. Batalha, & K. Mortari (Eds.), *Corpos (im)perfeitos: reflexões para o entendimento da diversidade do performer contemporâneo* (pp.11–15). Faculdade de Motricidade Humana.
- Butterworth, J. (2009). Too many cooks? A framework for dance making and devising. Em J. Butterworth, & L. Wildschut, *Contemporary Choreography - a critical reader* (pp. 177-194). Routledge.
- Burrows, J. (2010). *A choreographer’s handbook* (1a). Routledge.
- Cahnmann-Taylor, M. & Siegesmund, R. (2008). Arts-based research Histories and new directions. *University of Georgia*. [https://www.routledge.com/rsc/downloads/9780805863802\\_Cahnmann-Taylor1.pdf](https://www.routledge.com/rsc/downloads/9780805863802_Cahnmann-Taylor1.pdf)
- Candy, L. (2006). Practice Based Research: A Guide. Creativity & Cognition Studios. University of Technology. <https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf>
- Cilliers, E. J. (2017). The Challenge Of Teaching Generation Z. *PEOPLE: International Journal of Social Sciences*, 3(1), 188-198. <https://grdspublishing.org/index.php/people/article/view/352/316>
- Companhia Paulo Ribeiro. (2022). *Produções - Um Encontro Provocado*. <https://www.companhiapauloribeiro.com/um-encontro-provocado>
- Davies, E. (2006). *Beyond Laban’s Legacy of Movement Analysis*. Routledge.
- Diehl, I., & Lampert, F. (Eds.). (2011). *Dance techniques 2010 tanzplan Germany*. Henschel.
- Dourado, Ana Paula. (2021, novembro 29). Geração Z e o Espírito do Tempo. *Expresso*. <https://expresso.pt/sociedade/2021-11-29-Geracao-Z-e-o-Espirito-do-Tempo-5711cef7>

- Franklin, E. (1996). *Dance Imagery for Technique and Performance*. Human Kinetics.
- Fazenda, M. J. (2017). *Da vida da obra coreográfica*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda
- Fazenda, M. J. (2012). A dança como visão do mundo: Da grande modernidade à época atual. In Louppe, L., & Costa, R. (trad.). *A poética da dança contemporânea* (p. 6-16). Orfeu Negro.
- Fazenda, M. J. (2007). *Dança teatral: ideias, experiências, acções*. Celta Editora.
- Fernandes, J. (2021). O desenvolvimento de estratégias de active-learning nas técnicas de dança contemporânea. *FAP Revista Científica de Artes*, 25 (2), 98-117.
- Fernandes, J; Neto, A; Xavier, M. (2021). Uma cartografia para o intérprete contemporâneo – um lugar entre a formação e a criação coreográfica. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 10 (2), 25-38.
- Fernandes, J. & Xavier, M. (2019). Criação Coreográfica, interpretação contemporânea e mediação artística em dança. In Sarmento, C. M.; Pandora, G. & Oliveira, P. (Eds.), *Arte e Cultura na Identidade dos Povos* (pp. 123-132). Lisboa: Associação das Universidades de Língua Portuguesa.
- Fernandes, J. (2019). School objects and their contribution to dance education. In S. Albuquerque; T. Ferreira; M. F. Nunes; A. C. Matos & A. Candeias (Ed.). *Web of Knowledge: A Look into the Past, Embracing the Future* (pp. 12-15). Sílabas & Desafios.
- Fernandes, J. (2018). *O ensino-aprendizagem das técnicas de dança contemporânea no ensino artístico português: Uma proposta de intervenção para a atualidade* (Tese de Doutoramento): Disponível no repositório da Universidade de Lisboa: <http://hdl.handle.net/10400.5/16719>
- Fernandes, J. (2016). A Reinterpretação de Obras Coreográficas e a Importância da sua Integração no Ensino de Dança. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 6, pp. 69-83.
- Fernandes, J., & Garcia, V. (2015). A híbrida relação entre as técnicas de dança contemporânea e a formação artística profissional. *Revista portuguesa de educação artística*, 1 (5), 85-99. Doi: <http://dx.doi.org/10.23828/rpea.v5i1.79.q84>

- Garcia, V. (2014). Movimento deliberado, Redefinido pelo corpo versátil. *Centro de Documentação e Informação da Escola Superior de Dança*.
- Gil, J. (2001). *Movimento total - o corpo e a dança*. Relógio d'água editores.
- Gonçalves, Marta. (2017, março 30). Geração Z: os miúdos que “fazem acontecer e que andam com o mundo no bolso”. *Expresso*. <https://expresso.pt/sociedade/2017-03-30-Geracao-Z-os-miudos-que-fazem-acontecer-e-que-andam-com-o-mundo-no-bolso>
- Haseman, B. (2006) A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*. 118, 98-106. <https://www.semanticscholar.org/paper/A-Manifesto-for-Performative-Research-Haseman/ae2983bb215c8f09a7ee08b675fcaea1c548445f>
- Junior, A. & Junior, N. (2011). *A utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos*. <https://www.academia.edu/25703641/A-utiliza%C3%A7%C3%A3o-da-t%C3%A9cnica-da-entrevista-em-trabalhos-cient%C3%ADficos>
- Jowitt, D. (2011). Introduction. In M. Bremser & L. Sanders (Eds.), *Fifty contemporary choreographers* (p. 1-17). Routledge.
- Klein, Jessica. (2022, janeiro 16). O pragmatismo da geração Z sobre amor e sexo. *BBC News Brasil*. <https://www.bbc.com/portuguese/vert-cap-59982142>
- Ladwig C. Schwinerger D. (2018). Reaching and Retaining the Next Generation: Adapting to the Expectations of Gen Z in the Classroom. *Information Systems Education Journal (ISEDJ)*, 16(3), 45-54. <https://isedj.org/2018-16/n3/ISEDJv16n3p45.pdf>
- Laermans, R. (2015). *Moving together: Theorizing and making contemporary dance*. Valiz.
- Latorre, A. (2003). *La Investigación-Acción*. Barcelona. Graó. <https://www.uv.mx/rmipe/files/2019/07/La-investigacion-accion-conocer-y-cambiar-la-practica-educativa.pdf>
- Llopis, Glenn. (2022, outubro 5). The Demands Of Millennials & Gen Z: A Guide to Meeting Their Needs. *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/glennllopis/2022/10/05/the-demands-of-millennials--gen-z-a-guide-to-meeting-their-needs/?sh=1bf3a8ee447d>
- Loupe, L., & Costa, R. (trad.). (2012). *Poética da Dança Contemporânea*. Orfeu Negro.
- Maletic, V. (1987). *Body - Space - Expression, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Mouton de Gruyter.

- Marques, Ana. (2022, abril 18). A Geração Z em Portugal - os nativos digitais. *Briefing*. <https://www.briefing.pt/opiniaio/52299-a-gera%C3%A7%C3%A3o-z-em-portugal-os-nativos-digitais.html>
- McKechnie, S. & Stevans, C. (2009). Knowledge Unspoken: Contemporary Dance and the Cycle of Practice-led Research, Basic and Applied Research, and Research-led Practice. In H. Smith, & R. Dean. (2009) *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. (pp.84-125). [https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=mBCrBgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR4&dq=practice-led+research+dance&ots=CrzD0zHh7&sig=e\\_tre8ylyfLpwTzuTMbqXLotA6w&redir\\_esc=y#v=onepage&q=practice-led%20research%20dance&f=false](https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=mBCrBgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR4&dq=practice-led+research+dance&ots=CrzD0zHh7&sig=e_tre8ylyfLpwTzuTMbqXLotA6w&redir_esc=y#v=onepage&q=practice-led%20research%20dance&f=false)
- Monteiro, A. (2012). “ENSINO-APRENDIZAGEM DA DANÇA - QUE DESAFIOS?” em A. Macara, A. Batalha, & K. Mortari (Eds.), *Corpos (im)perfeitos: reflexões para o entendimento da diversidade do performer contemporâneo* (pp.86-95). Faculdade de Motricidade Humana.
- Monteiro, M. (2018, novembro 29). Nesta dança entre Portugal e Brasil cabem todas as violências. *Público*. <https://www.publico.pt/2018/11/29/culturaipsilon/noticia/danca-portugal-brasil-cabem-violencias-1852758>
- Mota, J. (2012). Rudolf Laban, a coreologia e os estudos coreológicos, *Repertório*, 18, 58–70.
- Nascimento, V. (2016). *A (In)Visibilidade dos Professores de Técnica de Dança: O Reconhecimento que se Impõe*. In C. Silva, C. & V. Glória (Eds.), *Ensaio Sobre Prática e Pedagogia nas Artes Performativas, Alicerces - Revista de Investigação Ciência, Tecnologia e Arte*, 6, (pp.178-193) Imprensa Politécnica de Lisboa [https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/8641/1/revista\\_alicerces6\\_vn\\_2016.pdf](https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/8641/1/revista_alicerces6_vn_2016.pdf)
- Nicholas Rowe & David Zeitner-Smith (2011). Teaching creative dexterity to dancers: critical reflections on conservatory dance education in the UK, Denmark and New Zealand, *Research in Dance Education*, 12:1, 41-52. <https://doi.org/10.1080/14647893.2011.556716>
- Noenickx, Casey. (2022, setembro 2). ‘Situationships’: Why Gen Z are embracing the grey area. *BBC*. <https://www.bbc.com/worklife/article/20220831-situationships-why-gen-z-are-embracing-the-grey-area>

- Play False | Associação Cultural. (2022). *Rule Of Thirds*. <https://www.playfalse.pt/rule-of-thirds-de-s%C3%A3o-castro-e-ant%C3%B3nio-m-cabrita>
- Preston-Dunlop, V. & Sanchez-Colbert, A. (2002). *Dance and the performative: A choreological perspective – Laban and beyond*. Verve Publishing.
- Ribeiro, G. M. (2018). *Novo Manual de Investigação - Do Rigor à Originalidade, como fazer uma tese no século XXI*. Contraponto.
- Ribeiro, I. A. (2019). *Bem-vinda, Geração Z! Tecnologias digitais e novas estratégias de branding perante a evolução da consumer decision journey*. (Dissertação de mestrado). <http://hdl.handle.net/10400.14/28269>
- Ribeiro, P. (2006). Quasar Companhia de Dança - Expressão da contemporaneidade em Goiás. *Pensar a Prática*, v. 6, p. 87–106. DOI: <https://doi.org/10.5216/rpp.v6i0.28>
- Rivière, J., Alaoui S., Caramiaux B., Mackay, W. (2018). How Do Dancers Learn To Dance?: A first-person perspective of dance acquisition by expert contemporary dancers. *5th International Conference on Movement and Computing*, pp.1-8. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01849604v2>
- Sousa, M. J., & Baptista, C. S. (2011). *Como fazer investigação, dissertações, teses e relatórios*. Pactor.
- Sööt, A., & Viskus, E. (2013). Teaching Dance in the 21st Century: A Literature Review. *The European Journal of Social and Behavioural Sciences EJSBS Volume VII, Issue IV* (e-ISSN: 2301-2218) 625-640. [https://www.europeanpublisher.com/data/articles/128/5899/article\\_128\\_5899\\_pdf\\_100.pdf](https://www.europeanpublisher.com/data/articles/128/5899/article_128_5899_pdf_100.pdf)
- Taylor, J. & Linssen, A. (2019) Teaching Dance in the 21st Century: Practice and theory in teacher development. *Research Group Arts Education*. [https://www.ahk.nl/media/ahk/docs/lectoraat/191115\\_AHK\\_LK\\_Booklet\\_binnenwerk\\_spreads\\_TDI21C\\_DEF.pdf](https://www.ahk.nl/media/ahk/docs/lectoraat/191115_AHK_LK_Booklet_binnenwerk_spreads_TDI21C_DEF.pdf)
- Teatro Viriato. (2022). *Programação NANT - Um Encontro Provocado*. <https://www.teatroviriato.com/pt/calendario/um-encontro-provocado/>
- Teatro Viriato. (2018). *Mostra de Dança - NANT- New Age, New Time* (Programação Novembro). [https://www.teatroviriato.com/fotos/editor2/fs\\_nant\\_2018.pdf](https://www.teatroviriato.com/fotos/editor2/fs_nant_2018.pdf)

- Trowbridge, Tacy. (2016, outubro 26). Gen Z in the Classroom: Creating the Future. *Adobe Blog*. <https://blog.adobe.com/en/publish/2016/10/26/gen-z-in-the-classroom-creating-the-future>
- Twyla, T. (2009). *The collaborative habit – life lessons for working together*. Simon & Schuster
- Vasconcelos, B. (2016, abril 6) Rule of Thirds: procurar a humanidade de um instante. *Espalha Factos*. <https://espalhafactos.com/2016/04/06/rule-of-thirds/>
- Vieira, N. (2011). “Corpo que dança: um olhar fenomenológico sobre improvisação na dança contemporânea” em E. Monteiro & M. Alves, *Livro de Atas do SIDD2011, Seminário Internacional Descobrir a Dança / Descobrimo através da Dança*. Faculdade de Motricidade Humana.
- Weller, W. (2006). Grupos de discussão na pesquisa com adolescentes e jovens: Aportes teórico-metodológicos e análise de uma experiência com o método. *Educação e Pesquisa*, 32(2), 241-260. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0001691818300131?via%3Dihub>
- Xarez, L. (2012). *Treino em dança – Questões pouco frequentes*. Faculdade de Motricidade Humana.

## Apêndice A - Tabela de instrumentos de recolha de dados

### Instrumentos de recolha de dados

Instrumentos de recolha de dados	Fase de aplicação	Descrição dos objetivos
Grelhas de Observação	Na fase da Observação Estruturada	Na fase de observação estruturada, registou-se através da grelha de observação vários aspetos relativos à turma e aos alunos individualmente, de forma a caracterizar o Público-alvo, e a conhecer facilidades e/ou fragilidades, para posteriormente perceber se houve ou não evolução ao longo do estágio.
Entrevista	Durante a Lecionação Autónoma	Junior e Junior (2011) salientam o valor deste instrumento para a pesquisa científica de acordo com a versatilidade da coleta de dados e combinando com outros métodos podem melhorar a qualidade do levantamento e a sua interpretação (2011, p. 241). Aplicou-se esta ferramenta aos coreógrafos e professores de TDCont para conhecer algumas perspetivas sobre a temática a implementar no estágio.
Grupo de Discussão	Participação Acompanhada	Segundo Weller (2006) Com esta ferramenta os jovens tem mais predisposição para utilizar o próprio vocabulário e comentar as suas perspetivas, além disso, permite perceber os detalhes de convívio do grupo e deduzir uma maior confiabilidade nos factos narrados (p.250). Esta ferramenta foi aplicada no sentido de criar uma maior ligação entre a estagiaria e o público-alvo e, além disso, promover uma maior interatividade ao fornecerem comparações de experiências e de pontos de vista sobre várias temáticas adjacente à investigação.
Diário de Bordo	Durante todo o estágio	A utilização do diário de bordo, enquanto ferramenta de recolha de dados, serviu para anotar considerações pessoais e de carácter imediato, notas, correções entre outras particularidades. Foi utilizada ao longo de todo o estágio.
Questionários	Lecionação Autónoma	“A aplicação de um questionário permite recolher uma amostra dos conhecimentos, atitudes, valores e comportamentos” (Sousa & Baptista, 2011, p. 91) Neste estudo, aplicou-se um questionário ao público-alvo no fim do estágio como elemento de reflexão geral de todas as experiências.
Registo Audiovisual (fotografia e vídeo)	Durante todo o estágio	“The difficulties in documenting and archiving works from a temporal artform such as dance can also become a focus of research-led practice. As words fall short of capturing the breadth and depth of knowledge in dance, the customization of digital media in the reporting of graduate research helps communicate temporal and corporeal material.” (McKechnie & Stevans, 2009, pp.90-91.) Este instrumento teve o objetivo de recolher várias informações durante as aulas práticas, permitindo verificar certas características relativas ao público-alvo. Ou seja, obter feedback visual e auditivo da realidade estudada e, assim, detectar fatos que porventura tenham escapado ao longo da observação ao vivo. Além disso, “(...) the video-based facilitation as valuable for supporting dance students’ reflection activities since this helps teachers guide their students and opens up new possibilities for students to take more responsibility and ownership in their learning process.” (Sööt & Viskus, 2014, p.629)

## Apêndice B - Entrevistas

Henrique Rodvalho (H.R.)

04/04/2022

**M.B.C. Analisando o panorama atual da dança contemporânea, as companhias e/ou os criadores tendem a procurar/convidar intérpretes que vão ao encontro dos seus ideais, missões e valores. Sendo a versatilidade interpretativa de particular importância nesta pesquisa, indique a pertinência deste aspeto na formação em dança do intérprete contemporâneo?**

**H.R.** Um intérprete versátil, realmente tem maiores possibilidades de ser convidado ou integrar trabalhos e companhias de dança. Principalmente se esta versatilidade vier embasada de uma grande consciência do próprio corpo, como instrumento de expressão, e de como a linguagem, dança, está acontecendo e sendo desenvolvida naquele específico trabalho ou Companhia. Acho que estes pontos são praticamente fundamentais nas conquistas deste intérprete. E acima disto, esta a maneira própria, o estilo muito particular de se comunicar e expressar que torna-o único, e quando isso existe, dependendo do trabalho ou Cia, vai contribuir muito nas construções que ocorreram.

**M.B.C. Analisando a sua obra coreográfica, indique os principais requisitos que um intérprete, idealmente, deve apresentar para a integrar? Como por exemplo: experiência em alguma técnica específica/formação, capacidade de improvisação, *partnering*, entre outros aspetos relevantes.**

**H.R.** No meu caso específico, tenho um estilo de movimento que foi se construindo durante anos e sendo aperfeiçoado por várias técnicas académicas e de estilos livres. Por exemplo: a técnica clássica no meu estilo, de alguma forma estrutura o corpo, então é importante ter este conhecimento. Mas o movimento desarticulado e iniciado por partes do corpo trás a essência do estilo. Técnicas de solo também são necessárias para compor e complementar, principalmente quando trabalha a fluidez. A improvisação acontece em estágios mais avançados ou com uma intimidade maior com o estilo. *Partnering* pesa muito também. É preciso que o intérprete saiba se movimentar e interagir dentro deste estilo, com um próximo. Mas o que contribuiu muito ou um requisito muito importante para mim, é o intérprete ser e ter um corpo consciente e orgânico. Consciente no sentido de conhecer cada parte do mesmo e com isso saber utilizar da maneira mais consciente possível e orgânico no sentido deste corpo fluir de uma maneira que não exista “conflitos” ou “choques” no que está fazendo com que quer fazer.

**M.B.C. No processo de criação - e partindo do pressuposto de que num primeiro momento de ensaio inclua o *warm up* - que metodologias procura utilizar para o aquecimento dos intérpretes e qual a sua importância na construção / consolidação do produto coreográfico?**

**H.R.** Sobre *warm up*, primeiro, acho necessário ter um tempo para o próprio intérprete se aquecer da melhor maneira que lhe convém ou de que realmente precisa fazer para que o seu corpo comece a aquecer. Segundo, depende muito sobre o que vai ser a coreografia ou o trabalho e o que ele vai exigir, para aí sim, entrar em certos exercícios que vão contribuir para um melhor e específico aquecimento. Por exemplo: quando se tem uma coreografia no solo, é necessário que esta seja preparada no aquecimento.

**M.B.C. Ainda no âmbito do processo de criação, como gera materiais coreográficos para transmitir o movimento pretendido ao intérprete? Quais foram as ferramentas utilizadas na criação de *Um Encontro Provocado*?**

**H.R.** Eu, na maioria das vezes, tento desenvolver o máximo possível de informações teóricas sobre a criação para depois passar para os intérpretes. Todavia, não chego com nada concluído, deixando o desenvolvimento e a finalização com a troca com os intérpretes e com o próprio trabalho mesmo, nos momentos dos ensaios. Nunca criei um movimento ou uma sequência antes, sempre diante, nos intérpretes ou com eles. Isso é uma forma de conhecer ou trocar melhor com a obra e os próprios intérpretes. No caso de “Um Encontro Provocado” foi assim.

**M.B.C. Com que frequência recorre a registos escritos e/ou dispositivos tecnológicos (Como por exemplo: telemóvel, portátil, entre outros) para registar o processo de criação e posteriormente analisá-lo? Qual a importância da integração das novas tecnologias no seu trabalho?**

**H.R.** Uso muito pouco registos escritos ou dispositivos tecnológicos para registar processos de criação. Normalmente, quando uso, os registos escritos são mais para organizar o processo, pontuando momentos ou coreografias e distribuindo o elenco. Sobre os dispositivos tecnológicos, às vezes utilizo para ajudar na parte de limpeza dos movimentos ou para mostrar para o próprio intérprete o que ele está executando. Sei que deveria escrever mais nos processos de criação, até para deixar como arquivos, mas não tenho muito este hábito.

**M.B.C. Em que circunstâncias, no seu percurso enquanto criador, recorreu à transmissão de repertório coreográfico (reposição, audição)? Quais foram as estratégias utilizadas? Por exemplo: Foi o/a próprio/a coreógrafo/a a transmitir**

**movimento e/ou o ensaiador? O intérprete aprendeu a partir do registo audiovisual? entre outros.**

**H.R.** Já recorri várias vezes ao registo audiovisual para remontar as minhas obras, e muitas vezes com o ensaiador junto. Este principalmente para trazer o lado mais organizacional do ensaio e quando necessário, mostrar certos movimentos da obra. Eu ando mostrando bem menos ultimamente. E eu particularmente, não consigo lembrar muito as sequências coreográficas num todo. Para mim é mais fácil eu criar algo novo do que tentar lembrar de como era um movimento específico.

**M.B.C. No seguimento da questão anterior, quais são as principais dificuldades na transmissão do movimento, e inerente intenção, a um novo intérprete? Como as soluciona?**

**H.R.** No caso do interprete está aprendendo uma obra que já existe, a questão do estilo é muito determinante. Porque não é só fazer o movimento, se ele não tiver um conhecimento maior ou uma intimidade maior com o estilo deste, haverá uma dificuldade neste processo, ou seja, a dificuldade maior está no detalhamento e acabamento dos movimentos e são estes que diferencia um estilo de movimento do outro.

**M.B.C. No contexto da formação em dança, reconhece a aprendizagem de repertório como meio de consolidação na formação de um aluno/intérprete versátil?**

**H.R.** Com certeza! No repertório é aonde que estão as informações necessárias para essa consolidação na formação. É aonde que se encontra o movimento, em suas várias formas, com a maneira de fazê-lo, com o estilo que se apresenta. E se o interprete consegue perceber e executar as tantas diferenças e estilos de cada repertório, a versatilidade se faz presente!

**M.B.C. Ainda no contexto anterior, na eventualidade de ensinar um excerto coreográfico da peça *Um Encontro Provocado*, pedagogicamente que dicas indicaria aos alunos/intérpretes para o executarem da melhor forma?**

**H.R.** Tentar perceber o máximo possível o estilo, a maneira como são executados os movimentos. Faço sempre um paralelo sobre isso: não é só como estivesse aprendendo uma nova língua, mas sim perceber que esta língua tem um sotaque, tem uma maneira de dizer, e isso é importante ser percebido para se diferenciar. No caso do meu estilo, existe o movimento desarticulado e relaxado, iniciado ou impulsionado por partes do corpo. Movimentos separados um do outro que somados, estabelecem as sequências coreográficas.

São Castro (S.C.)

20/04/2022

**M.B.C. Analisando o panorama atual da dança contemporânea, as companhias e/ou os criadores tendem a procurar/convidar intérpretes que vão ao encontro dos seus ideais, missões e valores. Sendo a versatilidade interpretativa de particular importância nesta pesquisa, indique a pertinência deste aspeto na formação em dança do intérprete contemporâneo?**

**S.C.** Considero de extrema importância que um aluno do ensino especializado em Dança, tenha no seu plano curricular a disciplina de Repertório como uma disciplina base da formação em Dança. O contacto na prática com o trabalho, linguagem e metodologia de coreógrafos que já tenham uma presença e percurso reconhecido no panorama da dança contemporânea nacional e internacional, conjugado com o facto de em termos teóricos serem abordados: a contextualização das obras, a metodologia associada, as temáticas inerentes, a análise dos elementos que caracterizam o criador, a identidade artística que desenvolveu, etc. Acho que esta conjugação da parte prática com o conhecimento teórico sobre o percurso e obras de um determinado coreógrafo é sem dúvida uma mais valia para o desenvolvimento da versatilidade interpretativa de um formando, activando o seu potencial para se tornar num bailarino versátil, estando assim mais preparado para o mercado de trabalho e apto para responder e corresponder às várias linguagens artísticas e metodologias existentes na área da dança contemporânea.

**M.B.C. Analisando a vossa obra coreográfica, indiquem os principais requisitos que um intérprete, idealmente, deve apresentar para a integrar? Como por exemplo: experiência em alguma técnica específica/formação, capacidade de improvisação, *partnering*, entre outros aspetos relevantes.**

**S.C.** Para as nossas criações é importante que um intérprete tenha formação em dança e que tenha tido contacto com a técnica clássica, como base para a exigência física, do controlo e do detalhe que o nosso trabalho impõe. Tem de ser um intérprete que saiba dar importância ao mais pequeno detalhe, ao mais pequeno dos movimentos e consiga evidenciá-lo através do uso da intenção como mote para a sua interpretação. É um dos aspectos mais importantes no nosso trabalho: a intenção e a presença. Esta questão passa por um trabalho muito específico e muito individual da parte do bailarino e que muitas vezes não passa por ser algo adquirido com a formação, mas com algo que é natural, uma qualidade intrínseca frequentemente pertencente à sua identidade física. Acredito que pode provir igualmente de um investimento do bailarino em procurar para além da técnica, fazer as suas próprias descobertas no campo da interpretação e definir objectivos que o levem a

atingir essa particularidade de ser um bailarino-intérprete: aquele que executa mas que preenche essa execução com intenção, com uma qualquer história, com maturidade profissional.

**M.B.C. No processo de criação - e partindo do pressuposto de que num primeiro momento de ensaio incluam o *warm up* - que metodologias procuram utilizar para o aquecimento dos intérpretes e qual a sua importância na construção / consolidação do produto coreográfico?**

**S.C.** Nos nossos processos de criação, somos defensores da aula de técnica clássica para o aquecimento dos bailarinos. Normalmente a primeira parte do aquecimento é composto por uma barra de técnica clássica e a segunda parte por exercícios que activam o contacto com o chão e propiciam essa “descida” da energia para que o corpo trabalhe maioritariamente num nível médio espacial. Para nós esta conjugação no aquecimento é fundamental, para o ensaio em particular e todos os objectivos relacionados com o produto coreográfico, sendo que em primeira instância para a compreensão e correcta execução da linguagem artística proposta é importante que o corpo se encontre centrado, alinhado, que relacione controlo e precisão, para ser possível aventurar-se em propostas que exigem alguma complexidade física e destreza de movimento, sem perder o rigor e o controlo.

**M.B.C. Ainda no âmbito do processo de criação, como geram materiais coreográficos para transmitir o movimento pretendido ao intérprete? Quais foram as ferramentas utilizadas na criação de *Rule of Thirds*?**

**S.C.** Normalmente em todas as criações, eu e o António começamos o processo sozinhos em estúdio, antes de iniciarmos os ensaios com o grupo de bailarinos. Ou seja, construímos frases coreográficas com base na pesquisa feita sobre a temática que queremos abordar. No processo de criação do *Rule of Thirds*, foi feita uma pesquisa intensiva sobre o trabalho do fotógrafo Henri Cartier-Bresson e as primeiras experiências na criação de movimento foram debruçadas em imagens/fotografias, cujo objectivo foi extrair delas intenções de movimento, posições específicas do corpo em pausa para a partir delas, compor e estruturar frases coreográficas. Também e não menos importante, utilizar o contexto da fotografia ( ano, local, contexto político, social ou cultural ) para integrar e aplicar uma dramaturgia a cada cena e a todo o trabalho em geral. Assim, foram transmitidas frases coreográficas aos bailarinos que foram também levados a desenvolver as suas próprias frases coreográficas tendo como base o material coreográfico transmitido, como também usando as imagens para criar movimento e imprimir esse contexto dramaturgico.

**M.B.C. Com que frequência recorrem a dispositivos tecnológicos (Como por exemplo: telemóvel, portátil, computador, tablet, entre outros) para registar o processo de criação e posteriormente analisá-lo? Qual a importância da integração das novas tecnologias no vosso trabalho?**

**S.C.** O uso do telemóvel, computador ou tablet confere uma acessibilidade ao registo e maior facilidade na análise do trabalho que vai sendo desenvolvido, nomeadamente no início do processo em que estamos sozinhos no estúdio a trabalhar individualmente em propostas. É feito um registo das frases coreográficas que são desenvolvidas por cada um de nós e através da análise do material em conjunto, começamos a tomar opções sobre a conjugação ou não das diferentes propostas e numa fase mais avançada, para ponderar possibilidades e definir uma estrutura culminará no resultado final. A integração da tecnologia neste sentido, vem favorecer, acima de tudo, o registo do trabalho de forma a possibilitar a sua análise fora do local de trabalho, fora do estúdio, assim como o registo do processo de criação e do resultado final estarem disponíveis para uma qualquer análise e investigação futura sobre a obra e os coreógrafos.

**M.B.C. Em que circunstâncias, no vosso percurso enquanto criadores, recorreram à transmissão de repertório coreográfico (reposição, audição)? Quais foram as estratégias utilizadas? Por exemplo: Foi o/a próprio/a coreógrafo/a a transmitir movimento e/ou o ensaiador? O intérprete aprendeu a partir do registo audiovisual? entre outros.**

Estamos constantemente a recorrer à transmissão do nosso próprio repertório, quer em reposições, audições ou formações. Usamos o material coreográfico de peças nossas em audições, para que seja possível ver os participantes a executar e interpretar o nosso trabalho e linguagem artística; temos constantemente o nosso material coreográfico a ser repostado pelos bailarinos para apresentações das nossas peças mais recentes, assim como algumas substituições que possam ser necessárias devido à indisponibilidade de alguns intérpretes para determinados espectáculos; e ainda, recorremos ao material coreográfico existente para formações, de forma a favorecer e introduzir a nossa linguagem artística a formandos para que possam, a partir do material transmitido, explorarem várias conjugações e possibilidades associadas ao desenvolvimento desse mesmo material. Frequentemente e em qualquer dos casos referidos, somos nós mesmos a transmitir o material, não recorremos a ensaiador/a para o efeito. Em algumas formações, principalmente associadas à própria apresentação do espetáculo, já aconteceu ser o intérprete ou intérpretes da peça a passar o material coreográfico. O registo e material audiovisual existente, é utilizado em reposições das peças como complemento à passagem ou rectificações do material coreográfico, em ensaios, no estúdio.

**M.B.C. No seguimento da questão anterior, quais são as principais dificuldades na transmissão do movimento, e inerente intenção, a um novo intérprete? Como as solucionam?**

**S.C.** Como referido anteriormente, em relação a audições ou escolha de intérpretes para as nossas criações, está inerente a própria identidade física do bailarino, ou seja, o bailarino escolhido já terá de ter a disponibilidade física e maturidade necessária para fazer uma leitura consistente da nossa linguagem coreográfica e aplica-la da melhor forma possível. A nossa maior intervenção será ao nível das intenções e certificarmos que o bailarino tem o máximo de informação possível sobre o contexto, objetivos e temática da peça, para que no processo de aprendizagem ele seja capaz de aplicar toda a informação recolhida e conseguir conjugar tudo no corpo e no movimento. Ou seja, não temos tido as dificuldades referidas na transmissão do movimento aos profissionais escolhidos para as nossas peças. Em contexto de formação, essas dificuldades existem no sentido que estão envolvidos alunos que se encontram em fase de aprendizagem e descoberta e não detêm obviamente a experiência necessária para uma resposta imediata e eficaz ao que é proposto ou solicitado. A solução passa por uma explicação do que acreditamos ser importante no desenvolvimento técnico e artístico como bailarinos-intérpretes, assim como transmitir material coreográfico para que eles apliquem o que vai sendo dito relativamente a intenção, interpretação, detalhe, controlo, tempo, espaço, conexão de dentro para fora.

**M.B.C. No contexto da formação em dança, reconhecem a aprendizagem de repertório como meio de consolidação na formação de um aluno/intérprete versátil?**

**S.C.** Como referi anteriormente, obviamente que sim. Com a aprendizagem de repertório e acesso na prática das variadas linguagens coreográficas, modos de fazer, metodologias, técnicas que provêm do trabalho coreográfico do criador e possível multidisciplinaridade existente, o corpo do aluno será levado por uma viagem pelas potencialidades físicas que são e estão a ser exploradas por criadores. Para além de poder, possivelmente, potenciar/provocar a procura pela sua própria linguagem ou analisar aquilo que o poderá identificar como bailarino, de forma a ter uma maior consciência do seu potencial e a partir daí disponibilizar-se a desenvolvê-lo.

**M.B.C. Ainda no contexto anterior, na eventualidade de ensinarem o excerto coreográfico final (trio em repetição) da peça *Rule Of Thirds*, pedagogicamente que dicas indicariam aos alunos/ intérpretes para o executarem da melhor forma?**

**S.C.** Terem em atenção o detalhe de cada movimento; encontrarem donde ele parte e para onde ele vai; não pensem em movimentos isolados mas trabalhem no sentido de continuidade - que um movimento leva ao outro e acaba por fazer sentido apenas com o outro; procurem um sentido para cada movimento; aprenderem a gerir a energia de forma a que a dimensão dos movimentos aconteça em *crescendo*, à medida que a velocidade se vai desenvolvendo; a sentir o outro e a energia que vai ligando os intérpretes na cadência hipnótica desencadeada pela repetição; e por fim, que a repetição não seja mera repetição e que de cada vez que repetem a frase coreográfica, sintam que acrescentam qualquer coisa ou descubrem algo novo.

António M. Cabrita (A.M.C.)

10/05/2022

**M.B.C. Analisando o panorama atual da dança contemporânea nacional e internacional, as companhias e/ou os criadores tendem a procurar/convidar intérpretes que vão ao encontro dos seus ideais, missões e valores. Sendo a versatilidade interpretativa de particular importância nesta pesquisa, indiquem a pertinência deste aspeto na formação em dança do intérprete contemporâneo?**

**A.M.C.** Sim, no nosso caso, obviamente que é importante, no nosso e nos outros! Eu acho que um intérprete de dança contemporânea deverá ser o mais versátil possível. Eu às vezes até falava de uma teoria, que é a teoria do elástico. Que é... a ver se eu sei explicar assim de forma simples: O intérprete quanto mais versatilidade tiver, mais capacidade também tem de poder fazer escolhas e de se adaptar. Isto também se relaciona com os estilos, nas peças mais conceptuais, que não têm muito movimento; aquilo que eu acho mais interessante num intérprete, é que ele tanto consegue estar numa peça altamente conceptual, que não tem quase que se mexer, mas até tem que falar, que talvez tenha que ter outras abordagens que rasgam o domínio da dança e ao mesmo tempo consegue, se precisar, fazer uma coisa altamente técnica em que ele tem que girar, saltar, uma coisa mais acrobática, também pode fazê-lo. Eu acho que o mais curioso, principalmente para o nosso trabalho, é quando tu olhas para esse intérprete (que é o que nos interessa) porquê? porque esta margem de versatilidade, faz com que (isto é muito empírico, não é um estudo sobre isso) na primeira vista, o torna mais humano. Porque tem essa capacidade, não se sente limitado. Eu adoro olhar para um intérprete que consegue estar parado e fala comigo, como também consegue estar a falar comigo e a dançar, e aí dá-me muito mais possibilidades de eu conseguir com ele, até descobrir coisas, e de eu fazer coisas, como tu por exemplo sabes, das pausas, reinventar coisas, porque tem muito mais ferramentas. Portanto eu acho que sim, quanto mais possibilidades, um aspirante a bailarino, um aluno tenha de poder experienciar uma série de tipologias, ou formatos de aquilo que é a dança contemporânea hoje em dia, seja ela mais técnica, menos técnica, mais acrobática, é super importante. Não só para a dança, até te digo, como pessoa, e até se essa pessoa (neste caso, alunos do 9º ano) não venha a seguir dança, porque no fundo ela no ponto de vista da própria relação com o mundo, percebe-o muito mais amplo, não fica só fechada ali dentro. Mas isso também não é mau, por exemplo: se tiveres um bailarino que quer mesmo muito trabalhar apenas algo mais virado para o neoclássico, eu acho que não se deve limitar, isto é a meu ver. Olhas para um miúdo numa escola e sentes que é por ali, que há um foco específico. Acho que tem que se dar é a possibilidade de, e se tu tiveres como professor a capacidade através do repertório, dar exercícios, trabalhar uma série de valências que a dança contemporânea hoje em dia tem (que é muito vasta), estás a possibilitar aos próprios alunos

experienciarem isso, dentro daquilo que é o campo do seu estudo da dança contemporânea no 9º ano, que ainda é muito embrionário. Eu por exemplo, no conservatório senti que na minha época não tinha essa possibilidade, eu é que por pensar “fora do baralho”, com outros colegas, muitas vezes tínhamos essa visão, queríamos viver outras coisas, mas era muito por nós, quer dizer, haviam alguns professores que nos davam, mas não fazia parte do modelo. Mas eu acho que isso é importante, para o bailarino e também como pessoa, porque acho que aqui também é importante perceber que a dança pode também ser veículo para compreender uma série de coisas no mundo muito para além daquilo que só “ser bailarino”, porque no 9º ano tu podes fazer isso, e nunca vires a ser bailarino, mas se tiveres essa amplitude mental, ou tiveres conhecimento de que há uma série de coisas que se podem fazer, eu acho também que vai influenciar essa perspetiva do mundo, não fica centrado só num só objetivo.

**M.B.C. Podemos fazer aqui algumas pontes interessantes, o facto de hoje em dia teres à disposição uma série de informações, trabalhos/obras online, e estares constantemente a receber notificações nos dispositivos...**

**A.M.C.** Ah sim, isso aí eu não tinha na minha época. Vou dar-te um exemplo: Eu lembro-me quando veio cá o Forsythe, há alguns anos (eu ainda estava no conservatório), eu e um colega, faltámos às aulas para ir assistir ao ensaio do Forsythe. Fomos, chegámos lá e eu não sabia quem era o Forsythe, não sabia a cara, porque nós não tínhamos acesso, ou tínhamos através de um livro, não havia Facebook, não havia nada disto. Aliás fomos assistir à aula e eu não sabia quem ele era! Sabia que utilizava um tipo de linguagem neoclássica, mas não sabia quem era... e depois foi fantástico, houve esse contacto, assistimos às aulas, ele deixou-nos fazer as aulas (mas não era ele que estava a dar a aula) o mais engraçado era mesmo não sabermos quem é que ele era. Hoje em dia é impossível não saberes nada se não quiseres! Mas acho importante este contacto pessoal, se fosse hoje em dia, não tinha ido fazer. Nós entrámos a fingir que éramos amigos de um rapaz que sabíamos que era lá bailarino, inventámos, mandaram-no chamar à porta dos artistas do CCB e dissemos-lhe: “Nós queríamos mesmo fazer a aula...” (em sussurro) e ele disse “sim, sim, eles são meus amigos!” - É só uma ideia curiosa sobre esta questão da tecnologia, que toda a gente hoje em dia sabe quem é o Forsythe.

**M.B.C. Analisando a vossa obra coreográfica, indiquem os principais requisitos que um intérprete, idealmente, deve apresentar para a integrar? Como por exemplo: experiência em alguma técnica específica/formação, capacidade de improvisação, *partnering*, entre outros aspetos relevantes.**

**A.M.C.** Já respondi um bocadinho antes, mas sobre uma técnica específica, deve ter bases mínimas de dança clássica, dança contemporânea, não há assim um requisito muito óbvio, mas a verdade é que nós tentamos sempre que no aquecimento exista uma barra de dança clássica. As pessoas não tenham que ser exímias, deverá existir um conhecimento, porque a nossa técnica é muito pormenorizada nesse sentido, parte de uma estrutura muito bem estabelecida do ponto de vista técnico, que não é uma necessidade, ou seja, não é daí que parte a produção das frases, mas sim para elas acontecerem. Sendo que têm imenso pormenor, tem que existir essa estrutura base, portanto ela está ali inserida nas raízes da dança clássica e contemporânea, no trabalho de chão, etc. A questão do *partnering* também, mais no *contact improvisation*, no sentido da consciência que nós conseguimos ter com a questão do peso dos corpos, num trabalho mais orgânico, mais natural, embora seja tudo marcado. Lá está, por ser tudo marcado, por ser tudo muito desenhado, existe sempre esta necessidade de que os bailarinos/ intérpretes sejam especialistas do ponto de vista técnico, que dominem muito bem isso, tem que estar muito sólido e muito bem estabelecido naquilo que é o intérprete que trabalha connosco. Outras valências, é o que disse antes, do ponto de vista da própria experiência, não só de experiência, mas com a própria inteligência física das pessoas, que tu como professora podes dar essa experiência através de uma série de léxicos diferentes, assim eles começam a desenvolver uma inteligência física, para eles também descobrirem as suas próprias formas de fazer as coisas. O nosso trabalho é muito fechado, no sentido em que é “aquilo”, mas há depois espaço para que o intérprete se possa apropriar desse movimento e torná-lo seu, e para isso acontecer, quanto mais informações esse intérprete tiver, quanto mais linguagens, mais capacidades e confiança terá para conseguir trabalhar com coreógrafos, sejam eles quais forem! Mas no nosso caso específico o que nós procuramos num intérprete é isso, é um intérprete que tanto consegue estar parado e comunicar com isso, mas que também consegue de repente dançar uma frase altamente complexa, e como intérprete, comunicar com isso da mesma forma. É como fazer um gesto pequeno e ter a consistência de que esse gesto pode ter a mesma força que uma cena muito grande, É interessante trabalhar-se para se entender isso, de uma forma mais pormenorizada - e trabalhar-se várias linguagens diferentes, que possam ser mais específicas, não é? Se é um trabalho mais conceptual, da relação do corpo no espaço ou um altamente complexo como poderá ser uma frase de movimento...

**M.B.C.** Por exemplo, a nossa frase final, a que estou a trabalhar com eles (turma do 9º ano), no período de criação, foi marcada ao milímetro. Mas há outros momentos na peça, como por exemplo o teu solo, que apesar de ser estruturado, tinhas abertura para improvisar, ou seja, tinhas o *feeling* e a estrutura, mas eras tu a improvisar o teu movimento naquele tempo.

**A.M.C.** É diferente, mas também poderá acontecer com um intérprete, por isso é que lá está, quanto mais léxico e improvisação o intérprete tiver melhor. Mesmo quando tu estás a construir, por exemplo frases - por exemplo, da última peça que fizemos o "Last", há um trio que eles têm que eu construí a dizer completamente tudo de fora, mas obviamente que lhes fui dizendo, porque a forma era tão complexa (como eles estavam a interagir) que também é interessante que o próprio intérprete dê esse *input*, e para eles darem esse *input* também têm que ter ferramentas, e para ter essas ferramentas, quanto mais léxicos os intérpretes tiverem, passaram, é muito isso. Quando nós escolhemos uma pessoa é porque compreende o nosso trabalho, mas também por conseguir dar à nossa linguagem algo que, por exemplo, "faz mais do que aquilo que eu estava a imaginar", vai mais além. Lembro-me de quando tu fizeste audição em 1832 (risos), lembro-me perfeitamente de ter visto, "ela tem esta capacidade", e não era só pelo facto de conseguires executar coreograficamente, era porque já tinhas uma forma própria de olhar para as coisas e torná-las tuas, mesmo sendo um movimento que não era teu! E isso para mim só se consegue se tiveres, ou de forma muito natural, ou trabalhando. Há miúdos que têm isso de uma forma muito natural, espontânea. Eu quando era mais novo, não tinha isso de forma natural, comecei a ganhar essa consciência porque fui ver e a fazer outras coisas, tive essa necessidade para o meu corpo experienciar outras maneiras de dançar e de estar. Portanto eu acho que é imprescindível que possa ser desenvolvido.

**M.B.C. No processo de criação - e partindo do pressuposto de que num primeiro momento de ensaio incluem o *warm up* - que metodologias procuram utilizar para o aquecimento dos intérpretes e qual a sua importância na construção / consolidação do produto coreográfico?**

**A.M.C.** A técnica clássica, a barra para nós é fundamental para que o corpo fique alinhado e que se aqueça de uma forma coerente, tem tudo aquilo que é necessário aquecer do ponto de vista articular do corpo, entre outros aspetos. Não há o centro, eu principalmente não faço. Se for eu a dar a barra, tento sempre falar muito sobre a estrutura óssea, o peso do corpo, ou seja, não é aquele barra clássica tradicional que tira o peso do chão, tento fazer uma barra clássica com a força da gravidade, *grounded*. Depois desses exercícios todos na barra - que continuo a fazer sempre - e de dar o aquecimento do ponto de vista mecânico, vem algo bem diferente no centro. Sobre a capacidade de desenvolver aqueles mecanismos mais profundos da interpretação vem com uma extensão (na 2ª parte da aula) de uma espécie de alongamento e relaxamento através de movimentos muito simples, sobre a transferência de peso - como digo quando dou aulas "a dança é um andar muito complexo"- isto é, nós estamos sempre a mudar o peso, seja no braço, mão, onde for, o movimento é sempre uma transição de peso, pelo menos no nosso trabalho. Assim criamos esta ponte de um lado mais técnico, que é o bailarino, e o lado mais humano

através deste momento mais relaxado. Para mim interessa-me este casamento, no palco, entre o mundo e o bailarino. Não só do ponto de vista técnico, mas também do ponto de vista da interpretação, a obra deve ter essas valências - e estas duas formas de trabalhar, a base clássica *grounded* e depois este relaxamento, faz com que o próprio bailarino deixe que o seu corpo relaxe de forma a compreender o movimento, não através só da cópia executada, mas também daquilo que por vezes é difícil de explicar, o lado humano que ele tem, que ele imprime. Isto é o que eu estava a falar antes - eu olhava para ti e para o Luís Malaquias e via que vocês eram seres humanos a dançar (não quer dizer que os outros não sejam) mas vocês conseguem transparecer... e isso é: quando eu vejo uma pessoa na rua, essa pessoa está relaxada, a não ser que tenha um problema, eu quando estou aqui a falar contigo estou relaxado.... e essa fisicalidade é sobre relaxamento, é o que me interessa - o contraste entre este relaxamento, mas de seguida, um movimento altamente trabalhado e técnico. No fundo é reconhecer esses dois lugares e saber fazer a ponte. Parte de dentro da pessoa, parte do lado humano, que é o que gosto de ver no intérprete no palco. Porque se não o nosso trabalho fica puramente técnico, que já aconteceu. O "Last" como foi uma coisa completamente metódica, o que aconteceu foi que nos ensaios, quando a peça ficou fechada, eles não estavam a viver a peça, e nós depois tivemos que lhes dar esses exercícios, falar sobre isso, para eles se voltarem a encontrar dentro daquilo tudo. Como o trabalho vinha de algo muito metódico (como a música), aquilo ficou muito seco, e as pessoas quando vieram ver disseram (por exemplo a Paula Garcia): "Não vos estou a ver em palco" a nós, e isso foi uma transição interessante, mesmo na CNB. No "Rule of Thirds" estávamos dentro, vocês viam como nós fazíamos a forma, depois nos outros trabalhos já estávamos fora, só aí é começámos a compreender, ainda mais profundamente, o que é que de facto era necessário, e neste momento acho que já sabemos, para que (e por isso é que isto é muito importante - a aula) isso não volte a acontecer. O movimento está lá mas a interpretação não existe, não existe o lado humano deles, e para isso tivemos que falar e demonstrar com nosso corpo, até que eles começaram a largar coisas e a descobrir dentro deles a "democracia"; daquilo que tinha sido uma "ditadura", basicamente é isto. Porque isto às vezes acontece aos miúdos... Muitas vezes sabes o que é que eu faço? Quando eu vejo muitas vezes que "aquilo" está fechado, muito cerrado, eu digo para eles me copiarem. Dou-lhes exercícios em que eu quero que eles me copiem, que sintam o relaxamento... Faço para aí uns 5 minutos de improvisação, só para me copiarem a mim enquanto professor. Eles entram num estado de concentração e de repente eu digo: "agora que estão a sentir isto, façam a frase assim, não pensem, façam a frase com essa sensação" e assim eles começa a entrar na cena.

**M.B.C. Isso pode ser interessante de pensar essa ideia enquanto exercício... como é que eu o posso transformar?**

**A.M.C.** Uma das coisas que eu digo muito é: “façam isto com a vossa estrutura óssea, sem os vossos músculos”. Aqui eles relaxam, porque eles já sabem a frase. Outro dia fui ao LP (Lugar Presente - Escola de Dança) porque há uma peça que eles estão a repor, e eu disse-lhes isso: “relaxem ainda mais do que aquilo que têm que relaxar”, não no sentido de não fazer o movimento, mas deixarem “curtir” a frase e se estiver mal eu digo! É esta a questão! Se estiver mal eu digo! Mas não tenham medo de errar, errar não é errar, é fazer à vossa “maneira”; Isto já numa fase avançada de perceberem as frases, principalmente quando não são coisas que eles criaram connosco.

**M.B.C.** Uma das coisas que fiz com estes alunos, antes sequer de começar com os repertórios, foi mostrar-lhes vários excertos de peças de coreógrafos diferentes, e fazer exercícios precisamente assim, de cópia. Eles viam no máximo 2 vezes o vídeo e depois iam improvisar com aquilo que tinham visto. É sobre esta ideia superficial, que não é nada superficial...

**A.M.C.** Não é nada superficial...

**M.B.C.** Esta ideia começou a suscitar-lhes curiosidade e novo material de pesquisa.

**A.M.C.** Sabes porque não é superficial? Porque eles estão mais próximos do objetivo do objeto artístico e estão a ser público. Eles tem que conseguir ser público do próprio excerto que estão a fazer para compreenderem mais do que só estar a tentar executar tecnicamente. E às vezes quando nós íamos ver peças da Gulbenkian, aquilo dava-me um *feeling* mas era porque vias no palco, não era porque estava no palco a tentar executar aquilo. Isso é muito importante, secalhar até tu falares disso no teu trabalho... Eles poderem ter esta experiência como público, secalhar esse exercício que tu estas a fazer é isso... “Vocês (alunos) como público, vêm isto, e agora o que é que isso vos dá? Sem pensar em questões técnicas, copiem o que sentem, sem pensar, o que é que isto vos dá, vos inspira?”.

**M.B.C.** E sabes porque é eu que me lembrei disto? Das coisas que mais gostava de fazer quando era miúda era copiar videoclips, que é o que eles fazem hoje em dia com os *tiktoks*, é o que se faz com o digital/social, ver e copiar, então vamos utilizar mesmo isso, a cópia real!

**A.M.C.** Por acaso é engraçado estares a dizer-me isso, porque eu outro dia estava a escrever um projeto (que não é por acaso o próximo) e pensei que se um dia fosse fazer uma peça a uma companhia de repertório iria fazer esse processo, ou seja, eu ia para estúdio e gravava tudo em vídeo, depois chegava lá e eles tinham que aprender tudo a partir

desse mesmo vídeo. Porque o telemóvel é realmente uma ferramenta! É como um texto. Tu podes chegar e dizer, tu aprendes esta, tu esta, tu esta... a b c d.

**M.B.C. Ainda no âmbito do processo de criação, como geram materiais coreográficos para transmitir o movimento pretendido ao intérprete? Quais foram as ferramentas utilizadas na criação de *Rule of Thirds*?**

**A.M.C.** Tu sabes quais foram as ferramentas (risos)! As ferramentas partiram das fotografias. Por exemplo, o meu dueto com o Luís, foi um trabalho entre mim e ele, de encontrarmos uma fisicalidade como se estivéssemos dentro de uma cena muito densa, eu dando os *inputs* mas ele também dando os seus próprios *inputs*. Depois também passámos um material e vocês reorganizaram...

**M.B.C. Tu deste uma frase e a São também deu outra frase, que construíram fora.**

**A.M.C.** Porque uma das coisas que nós fizemos e fazemos sempre nos processos criativos, quando temos outras pessoas (e que vamos continuar a fazer) é ter uma fase de residência de 2 semanas só nós os 2 para desenvolver material coreográfico, para termos esse material coreográfico como base, para quando chegarmos aos primeiros ensaios passarmos esse material coreográfico aos intérpretes. Porque passamos uma frase que já está articulada, já tem uma lógica, para não haver impacto nos primeiros ensaios. Nós fizemos isso convosco, já levávamos ideias pensadas, trabalhadas em estúdio por nós. Eu acredito muito nisso porque, se o nosso trabalho é autoral e parte do nosso corpo, sinto que às vezes também é ingrato para os bailarinos estarem ali a sofrer... porque são 2 pesquisas, é a nossa pesquisa e a do bailarino a tentar compreender aquilo que estamos a fazer. E isso não quer dizer que depois para a frente não aconteça, porque os bailarinos depois têm o registo. Se fosse para trabalhar agora contigo, tu já tens esse registo, já trabalhaste connosco, já compreendes a linguagem. O facto de nós iniciarmos o processo de criação dando material, esse material é repertório que já foi criado para a peça, como nós já fizemos uma residência artística, esse material já lá está explorado. Por exemplo, para um intérprete novo compreender a nossa linguagem - nós estamos a chamar de repertório ao movimento que já pertence à própria peça antes dela estrear, porque nos já fizemos essa pesquisa e já há frases coreográficas muito típicas, portanto até podes no teu trabalho falar disto relação a nós. Porque acreditamos que o repertório é a forma mais importante da pessoa compreender a própria linguagem do artista com quem vai trabalhar, e mais do que isso, quando é processo criativo vocês e nós compreendemos logo a linguagem que estamos ali a querer estabelecer, porque já houve uma pesquisa anterior de uma coisa muito concreta.

**M.B.C. Vocês já sentiram por onde é que querem ir e conseguem reflectir isso no corpo um do outro, não é?**

**A.M.C.** Sim. Em vez de ser aquele processo de ir para o estúdio e “agora vamos criar aqui uma cena”; e pode acontecer, e acontece depois, mas é muita informação ao mesmo tempo... Estou a passar para o meu corpo, estou a passar para o teu, vocês ainda nem sequer entraram bem no processo que são os primeiros dias, nós também ainda não... então eu acho que se perde tempo, a meu ver, com esta ideia depois ganha-se tempo se o teu trabalho tiver essa particularidade de se poder levar logo material feito. É como um texto, ou até posso não ter o texto, mas tenho partes do texto, e agora vamos fazer uma leitura do texto, no fundo o que estamos a fazer é uma “leitura de mesa” - tu já fizeste teatro, também sabes que primeiro lêes a cena, no fundo estás a aprender o que é que é aquilo, portanto acho que até podes falar disto.

**M.B.C. Isso no fundo também pode ser “um quebrar do gelo”; não sentes isso? No sentido da relação entre coreógrafo e intérprete.**

**A.M.C.** Depende do âmbito de onde estás, se fores a uma estrutura tipo CNB (que é uma companhia de repertório) e se tu não lewares coisas muito concretas, não é bem o facto de “quebrar o gelo”, é mais sobre a relação de “poder”, ou seja, tu chegas lá e já sabes aquilo que queres. Tu tens tantas coisas para gerir do ponto de vista do impacto que pode ter um corpo de baile com 20 ou 50 bailarinos, tu tens tanto que decidir, que se já tiveres o teu material pré desenhado, já tens uma grande parte do trabalho, e não só isso como também, não estás ali numa posição de estar a descobrir ao mesmo tempo a mostrar esse lado mais “frágil”. A pesquisa pode ser um bocadinho frágil, não frágil no mau sentido, mas é onde te expões, e o mesmo em relação a alunos. Eu acho que se tu lewares uma coisa já muito concreta, já sabes o que queres, ganhas tempo também: passas o material, já sabes o que é, e depois vês o material, tens a possibilidade de poder observar. Portanto acho que ganhas imenso tempo do ponto de vista prático e de facto “quebras o vidro de barreira”, ou “o gelo”, “poder”, o que quiseres chamar, “poder” no bom sentido, destas relações - eles agora estão a ver como é que eu crio, mas ainda nem viram o que é que eu faço - no fundo estás ali a imprimir uma linguagem. Obviamente que isto tudo depende do que o que é que o coreógrafo quer. Se quer pedir material aos intérpretes... E outra coisa... É algo que já passou por ti, mesmo que depois hajam coisas que não passam por ti, que pedes para eles criarem, já é uma coisa que passa por ti, que vem mesmo de ti, que está ali a ser influenciada no estúdio nos primeiros dias de ensaio. Eu acho que nos primeiros ensaios o objectivo é os bailarinos se sentirem bem, não se sentirem perdidos e também terem a possibilidade de experienciar uma coisa que é o mais próximo daquilo que vão fazer, e no

nosso caso, eu acho que a forma mais próximo do processo é essa, experienciamos o material que já vai fazer parte da peça e não de outra peça, isso é importante, já tem os objetivos daquela peça, já tem o léxico que se pretende desenvolver para aquela peça, por exemplo o dueto entre o Malaquias e a São foi desenvolvido pela São numa residência, nós temos filmagens disso.

**M.B.C. Isso partiu daquelas frases individuais que vocês nos pediram não foi?**

**A.M.C.** Sim, mas antes disso, isto partiu de uma investigação que nós fizemos do material de uma fotografia dele (fotógrafo, H. Cartier Bresson) no Espaço do Tempo, já com aquela música e já com tudo. Agora, não é o dueto inteiro. Isso faz com que tu cries guiões, sementes, que depois já sabes muito bem o que queres como criador. E no fundo é como se já tivesse uma espécie de repertório da peça antes de a começares a criar com os Intérpretes, para quando fores criar com os intérpretes, já tens uma coisa, sem estar naquela situação de estares à procura de tudo... é a nossa perspetiva.

**M.B.C. Com que frequência recorrem a dispositivos tecnológicos (Como por exemplo: telemóvel, portátil, computador, tablet, entre outros) para registar o processo de criação e posteriormente analisá-lo? Qual a importância da integração das novas tecnologias no vosso trabalho?**

**A.M.C.** Muito importante... registamos, sem esse registo não conseguimos fazer o trabalho, porque às vezes as residências são feitas com algum tempo de antecedência, mas sim, são: o Ipad, os telemóveis, analisando o nosso último trabalho o "Sinais de Pausa" em que eu e a São dançámos, os ensaios eram todos filmados, e nunca tínhamos feito assim desta forma, não tínhamos espelhos no estúdio... ficávamos e víamos, temos isso tudo em arquivo durante o processo todo, e também é uma forma de relaxares porque sabes que está ali. Imagina que fazes uma residência antes do verão e agora onde é que está o registo? Hoje em dia essas as ferramentas todas, os telemóveis, etc., e até mesmo o facto de poderes por o trabalho em plataformas online em pastas e poderes partilhar com os Intérpretes, são uma grande ajuda. Por exemplo, na vossa altura (Rule of Thirds) não fazíamos tanto para análise, mais no sentido de guardar esse material, se houvesse alguma dúvida, ou se nos esquecêssemos podíamos ir lá verificar. É super importante fazer este tipo de registo, e utilizar os telemóveis, no sentido do registo é mesmo imprescindível.

**M.B.C. Em que circunstâncias, no vosso percurso enquanto criadores, recorreram à transmissão de repertório coreográfico (reposição, audição)? Quais foram as estratégias utilizadas? Por exemplo: Foi o/a próprio/a coreógrafo/a a**

**transmitir movimento e/ou o ensaiador? O intérprete aprendeu a partir do registo audiovisual? entre outros.**

**A.M.C.** Acho que já te respondi um pouco sobre isto antes, e acho que podes agarrar nessa resposta do repertório e refletir sobre isso para esta questão... Nem eu nunca tinha pensado, estou a falar contigo e estou a pensar nisso agora. Até para o meu trabalho do mestrado, há um item em que eu falo da residência artística e criar repertório da peça, é uma forma de explicar o que é, não é só pesquisar o material que já vai ser utilizado na peça antes de sequer estar com os bailarino, então também me estás a ajudar imenso. Sobre passar movimento aquilo que acontece é: somos nós que passamos na fase de criação, em momentos de audição somos nós também, normalmente. Se por exemplo fizermos uma audição em que já escolhemos alguém que secalhar vai trabalhar connosco, pedir ao bailarino para passar o material, porque o bailarino já sabe o material muito melhor que eu. Mas isto são questões importantes, que é: se eu não danço a peça eu não decoro o material, isto é muito importante dizer. Por exemplo, no “Sinais de Pausa”; ninguém sabe, sou só eu que sei, posso é dar-te o vídeo e tu retirares; mas eu sei a peça porque fui a palco com ela. Mas se eu desenvolvo material para uma peça, para outra pessoa, em que não a danço, eu não me lembro, não registo isso no meu corpo. Já aconteceu o Miguel dar repertório do “Um Solo para a Sociedade” e não dou eu, porque ele sabe muito melhor que eu, porque aquilo foi feito para ele, passou por nós mas está no corpo dele, e já aconteceu ele mesmo ir dar repertório dessa peça sem nós irmos. Temos isso completamente à vontade. Por exemplo, se agora quiséssemos repor o “Rule of Thirds”, ia dizer-te “Olha tu podes ir aos ensaios, já que dançaste a peça e fazes tu a reposição”; A cena a partir do vídeo de uma forma directa, pode ser, obviamente, mas se perguntarem assim: “Queríamos dar repertório vosso”, também pode ser do vídeo, mas eu acho que tem que haver algum corpo real, físico, a experienciar, a mostrar o que se faz, acho que é importante que isso aconteça. Mas sim, já houve outras pessoas a dar repertório nosso, o Miguel foi dar à Madeira sob a nossa orientação, ele é que deu a aula. Posso dar o exemplo, a Matilde Barbas, que fez assistência a uma peça nossa e a uma peça minha aqui no Lugar Presente, é uma pessoa, por exemplo, que confio perfeitamente para passar material nosso, porque embora não tenha dançado as nossas peças, tem essa capacidade de compreender o nosso movimento e já ter acompanhado processos e consegue compreender o nosso método de trabalho.

**M.B.C. Consegue transmiti-lo de uma forma ponderada e segura, certo?**

**A.M.C.** Não é toda a gente que o consegue fazer, aliás posso afirmar que nem todos os bailarinos que trabalham connosco têm essa capacidade. Eu por exemplo, a título pessoal, não consigo, considero que tenho de fazer um esforço enorme e não gosto de

passar repertório que não tenha sido dançado por mim, é muito difícil, nem é difícil, e não gosto! A São faz isso brilhantemente e há outras pessoas que o fazem também. Nem toda a gente tem que ter dançado para poder ter que fazê-lo bem, nem toda a gente que o dançou o faz bem... portanto é muito relativo. A minha perspectiva enquanto coreógrafo, tu não tens que dançar uma peça para depois poderes passar o repertório dessa peça, desde que faças uma investigação e tenhas a capacidade de compreender aquilo que lá está, do que se trata. Imagina que te fazem essa pergunta: Então mas porque é que está a fazer um trabalho sobre algo que nunca dançou? Há pessoas que são grandes assistentes e nem nunca dançaram peças! Nem nunca vão dançar... Por exemplo, nós agora vamos ter uma peça para a Companhia Instável em 2023 e temos que convidar uma pessoa para ser nossa assistente, da companhia, e temos uma pessoa que achamos que tem essa possibilidade e não vai dançar a peça. E ela gosta de fazer isso. Vai estar dentro do processo, nós acreditamos que essa pessoa vai ter esse objetivo, e no fundo vai ser essa pessoa que vai ter de passar o repertório, por exemplo numa substituição que não conseguimos ir, tem essa responsabilidade. O papel do ensaiador não tem que ter passado pelo papel do bailarino que dançou, porque secalhar essas pessoas nem querem estar em palco, portanto é como um professor de repertório, ou como um professor de contemporâneo não tem que ter dançado. Eu acredito que até há pessoas, não vou dizer quem, mas outro dia, uma pessoa que eu considero ser um grande bailarino que trabalha connosco, estava a dizer: "epá eu não sei como é que vou fazer isto" - ia ter que dar repertório, e estava a questionar, que não gosta. Por exemplo o Romeu Runa não gosta de dar repertório, já o convidámos e ele não gosta... Percebes? E é um grande bailarino! Por exemplo, eu posso dizer: "eu não gosto de dar repertório", prefiro muito mais chegar ali e fazer de "raiz" (risos)! Para a semana vou dar um workshop na Dançando com a Diferença e não vou preparar, por exemplo, uma frase para dar no workshop, prefiro criar algo com eles.

**M.B.C. Mas isso vai ao encontro daquilo que é a tua forma de trabalhar repertório, ou seja, tu não vais dar a frase de movimento, vais dar o tal exercício, o tal que deixas a sala toda no *mood* para experienciar a tua fisicalidade, que não tem que estar coreografada, não é?**

**A.M.C.** Sim, e aí posso fazer a ponte com aquilo que tu disseste. No workshop da Dançando com a Diferença (que não é um grupo uniforme do ponto de vista técnico) eu vou dar exercícios, ferramentas e processos criativos dentro de uma temática que vou levar... Mas isso também é repertório, é repertório da minha forma de trabalhar, ou seja, não é só chegar e dar o material, mas sim partilhar os processos de criação que nós utilizamos para nós próprios para criar os movimentos e criarmos movimento com os outros, isso também é repertório.

**M.B.C. Porque para chegares ao teu tipo de fisicalidade, mesmo que tenha sido o teu processo criativo, isso fez parte da pesquisa, ou seja, os conceitos não estão descolados: pesquisa + produto final. Sentes que é válido?**

**A.M.C.** Claro! Os processos criativos que eu e a São utilizamos na fase de residência sozinhos, depois nós partilhamos convosco, repetimos, estendemos, inventamos coisas paralelas, isso também é repertório. No fundo é uma espécie “repertório de processo”, se o posso chamar assim.

**M.B.C. No seguimento da questão anterior, quais são as principais dificuldades na transmissão do movimento, e inerente intenção, a um novo intérprete? Como as solucionam?**

**A.M.C.** Depende do contexto, se é um workshop, se for com miúdos a grande dificuldade é - hoje em dia eles apanham as frases todas super rápido mas têm algumas dificuldades, o que é normal, de perceber a parte da interpretação, por isso é que há aquele mecanismo de “copia, sente isto”; não apanham a essência do movimento - isso é uma das coisas mais difíceis com os miúdos, porque são grandes executantes mas falta-lhes, muitas vezes, estas outras coisas, a experiência, a maturidade... Se for com uma equipa de profissionais, não tenho dificuldade nenhuma porque os escolhi, portanto se os escolhi à partida é ok. Ainda, se for um grupo que não é profissional a dificuldade que eu tenho, e a solução é tentar não ir pela parte do movimento, mas sim pela parte da sensação. Por exemplo o grupo C do *Summer Lab* (workshops que fazíamos aqui em Viseu), que era um grupo de não profissionais - interessados, actores, pessoas mais velhas que fazem dança - o objectivo não é “eles executarem como deve ser”, o objectivo é “eles perceberem o outro lado”, o lado da interpretação, mais artístico, mais humano do movimento, para eles compreenderem melhor. Isso também é importante, e podes ligar ao facto de como estás a trabalhar com miúdos do 9º ano, é preciso dar esse espaço, porque secalhar há uns que vão querer ir para teatro ou serem astronautas... Eu deparei com isto quando dei uma formação em contexto de trabalho na escola Jobra... que era tão diverso o grupo (eram do secundário), havia lá um que não punha um pé à frente do outro e havia um ou dois que trabalhava logo com eles - e como é que eu consigo num grupo desses ser justo, porque eu sei que aqueles miúdos têm objetivos diferentes, uns vão ser bailarinos e outros não vão, é complexo. É um paradoxo - um corpo que é altamente “fora”, com uma técnica brutal e que se o puseres um ao lado do outro não percebes qual é - um quer ser bailarino e o outro não - e o que é que isso representa... uma miúda que quer fazer pontas mas que não sobe às pontas... é um tema mesmo complexo.

**M.B.C. No contexto da formação em dança, reconhecem a aprendizagem de repertório como meio de consolidação na formação de um aluno/intérprete versátil?**

**A.M.C.** Sim, claro, tal como te tenho respondido nas outras questões.

**M.B.C. Ainda no contexto anterior, na eventualidade de ensinarem o excerto coreográfico final (trio em repetição) da peça Rule Of Thirds, pedagogicamente que dicas indicariam aos alunos/ intérpretes para o executarem da melhor forma?**

**A.M.C.** Sintam-se uns aos outros, não através daquilo que estão a executar - vocês já sabem a frase - mas sigam o peso um dos outros, toda a diferença de peso, da relação de onde é que está o peso desse corpo no grupo, é o mais importante. É vocês fazerem a frase muito calmamente, não é muito lento, pois se for muito lento também ficam bloqueados - é fazer de forma fluída mas sentirem o peso, saberem o peso de todos, se está à esquerda se esta à frente ou para trás, isso tudo. Depois é sentirem a frase como se estivessem dentro de mel, lentamente... e depois vão acelerando, acelerando, acelerando...

**M.B.C. E falas de mel porquê?**

**A.M.C.** Eu falo de mel porque é denso, e ao mesmo tempo é doce, não é uma coisa horrível, não é grotesco, é uma coisa que tem sabor, que queres comer, que é sedutor. Por exemplo a minha filha detesta mel, a Isabel não gosta de mel, não consegue, diz que é horrível... Mas pode ser tipo chocolate, qualquer coisa que o corpo goste, mas sem ser nojento... Isto que falo do mel é para o corpo/movimento não ficar bloqueado. Uma coisa que eu digo muito é: "O nosso movimento é forte mas não é bloqueado, há sempre um impacto mas que relaxa no fim"; que tu tens naturalmente, o Malaquias também, há bailarinos que não têm, o que os ajuda é fazer este exercício. E o movimento nunca vai até ao "limite", ou seja, se o teu braço vai até aqui (exemplificando), fica um bocadinho antes, para sentires que o teu corpo não está em tensão absoluta, senão depois não é orgânico. O que eu diria aos miúdos é: quem tem uma extensão vai até ali (exemplificando). Porque é mais importante veres o pulsar dessa energia. Para cada um perceber na sua própria estrutura física essa dinâmica e não estar no limite. Lá por o colega ter uma grande perna que vai até "não sei onde", não tenho que fazer igual e não tenho que me sentir mal com isso. Isso é ser orgânico. No trio final do "Rule of Thirds" a São faz de uma forma, tu de outra, e o Luís de outra. Os três são diferentes mas estão ligados, e para estarem ligados têm que se adaptar. Para mim o mais importante de tudo é seguirem o peso do grupo, muito mais do que seguirem só o movimento. É seguirem-se como grupo.

**M.B.C. Ou seja, mesmo que hajam corpos diferentes, o interessante é conseguirem seguir essa ideia, essa energia comum?**

**A.M.C.** Sim, lá está, mesmo com corpos diferentes! E não é os outros adaptarem-se aos que têm dificuldade, é os que têm dificuldade assumirem que têm dificuldade e estarem antes da dificuldade. Porque, por exemplo, os que têm muita extensão nunca vão ao máximo... crias um meio termo. Eu trabalhei com miúdos que não iam lá a baixo (2ª posição) mas sentia-se que eles estavam a ir antes do limite e isso é que é importante. Senão depois não tens harmonia no faseamento. Isto é a minha experiência de ter trabalhado com miúdos neste últimos anos. O que às vezes é difícil de dizer “não vás ao teu limite” com miúdos, porque eles estão sempre no máximo.

**M.B.C.** Por isso é que vocês nos diziam muitas vezes para “marcarmos” o movimento?

**A.M.C.** Eu agora já não peço tanto isso, acho que não faz tanto sentido essa parte do “marcar”. Sinto que às vezes o que acontece é que o movimento fica pequenino, para mim neste momento é mais sobre isto de “não ires ao teu limite”, ficarem um bocadinho atrás, não ir ao teu limite máximo, porque para mim, o que é mais interessante é o público sentir que o bailarino ainda podia ir mais e não foi, e sentir que aquela perna podia ter ido mais, que o elástico não se vai partir... estás sempre ali sobre um controlo. E ainda outra coisa, muito técnica, relaxem os joelhos, sem extensões, e sintam-se como se fossem gatos. É difícil, porque quem tem isso naturalmente tem, quem não tem é difícil chegar lá.

**M.B.C.** A minha questão é essa - Encontrar essas formas de poder dizer exatamente aquilo que me estás a dizer numa abordagem de correcção dos movimentos a partir dos vossos *inputs*.

**A.M.C.** Mas o “marcar” que na altura nós falávamos não é tanto isso, e principalmente para miúdos não é bom, porque eles ainda não sabem sequer o que é marcar, e ainda não compreendem. Eu contigo consigo pedir isso “mais marcado, menos marcado”, mas com pessoas que não têm tanta experiência às vezes nós fazíamos isso e depois ficava sem intenção, entendes? Eu acho que com alunos temos que ir por questões mais técnicas, como a ideia de “não ir até ao limite”, ideias mais práticas.

**M.B.C.** Muito obrigada, pelo teu testemunho.

**A.M.C.** Muito obrigada também, porque me ajudas-te a pensar sobre estas coisas.

Isabel Barreto (I.B.) Professora Cooperante

12/07/2022

**M.B.C. Qual a importância do desenvolvimento da versatilidade interpretativa do aluno/intérprete no plano de estudos do 3º ciclo do curso básico de dança?**

**I.B.** A realização do aluno é plena quando domina ferramentas que o permitem adaptar-se ao máximo de registos de interpretação. A lacuna acontece quando o plano de estudos, tal como é, contempla o aluno e não o intérprete. Cabe à escola tirar proveito da autonomia pedagógica que consegue ter para preparar os seus alunos da forma mais eclética possível.

**M.B.C. De momento, a disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea no 5º ano do curso básico de ensino de dança da EVDCR é compartilhada por 3 docentes, que em colaboração, orientam os conteúdos programáticos a desenvolver em aula. Que metodologia/as utiliza nas aulas de TDCont. e que importância tem/têm para a construção de um aluno/intérprete versátil?**

**I.B.** Pegando na resposta anterior, respondo um pouco a esta. O plano de estudos do EAE inicia no 1º Ciclo com Iniciações onde contempla a Dança Criativa que evolui para Expressão Criativa no 2º Ciclo e no caso da nossa escola em particular, para Composição Coreográfica no 3º e 4º ano do CBD em Práticas Complementares de Dança. Chegamos ao último ano apenas com Técnicas de Dança Contemporânea... Somos 3 porque a portaria o permite (a disciplina pode ser lecionada por mais do que um docente desde que não se exceda o número de minutos previsto para esta) e porque somos “especialistas” cada uma numa área que consideramos ser uma mais valia para a formação destes alunos.

**M.B.C. O trabalho paralelo entre a vertente criativa (com recurso a elementos da composição coreográfica) e a técnica são uma mais valia para o desenvolvimento de um corpo versátil?**

**I.B.** Sem dúvida e por isso o fazemos convictas que é o melhor caminho. Um corpo versátil é um corpo pensante e não um corpo apenas dançante. Fazer pensar faz criar, criar faz pensar e assim se evoluiu, sozinho e com os outros.

**M.B.C. De que forma contribui o repertório para a formação do aluno/intérprete na TDCont?**

**I.B.** O reportório é uma ferramenta de excelência para formação de qualquer aluno, sobretudo quando pensado/planificado/preparado para formar um aluno versátil.

**M.B.C. Reconhece esta modalidade como um incentivo ao melhoramento da técnica/interpretação?**

**I.B.** Não vejo como modalidade mas sim como um complemento de formação e tal como referi antes, quando a escolha condiz com os objetivos da escola que o ensina.

**M.B.C. Partilha regularmente a atividade das companhias de dança e dos coreógrafos nacionais e internacionais? Se sim, considera que com este incentivo, poderá encorajar os alunos a ampliar a motivação para o desenvolvimento da versatilidade interpretativa?**

**I.B.** O trabalho de reportório faz parte das planificações da EVDCR, quer de Técnicas de Dança Contemporânea quer de Composição Coreográfica. Claro que a turma terá uma maturidade própria que fará funcionar ou não os nossos objetivos, daí prepararmos um leque adequado a cada faixa etária.

**M.B.C. Como ex-bailarina, coreógrafa e professora, de que forma caracteriza o panorama atual da dança contemporânea em Portugal e no estrangeiro?**

**I.B.** Nunca fui bailarina, fui intérprete sobretudo da área da dança/teatro. Acho a dança mal amada. Precisa em todo o lado e reconhecida em lado nenhum. Sou daquelas que quando viaja vai ver um espetáculo de dança contemporânea e estão sempre lotados! Aqui enchem-se com amigos e familiares. O ver dança, teatro, musica ensina-se, cultiva-se e se não o fazemos desde tenra idade não podemos esperar publico, só porque sim...

Sofia Inácio (S.I.) Professora de TDCCont na EVDCR.

12/07/2022

**M.B.C. Qual a importância do desenvolvimento da versatilidade interpretativa do aluno/intérprete na disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea no 5º ano do curso básico de ensino de dança da EVDCR?**

**S.I.** Considero que a versatilidade interpretativa do aluno como uma ferramenta extremamente importante no sentido de diferenciar o trabalho interpretativo do estudante de dança. As diversas experiências abordadas ao longo do curso contribuem para a sua bagagem emocional e capacidade interpretativa desenvolvidas ao longo da sua formação em dança contemporânea. Paralelamente considero que a procura de uma linguagem e dinâmica de movimento próprias podem ser caminhos fulcrais na procura dessa individualidade.

**M.B.C. De que forma contribui o repertório para a formação do aluno/intérprete na TDCCont? Reconhece esta modalidade como um incentivo ao melhoramento da técnica/interpretação?**

**S.I.** Ao tomarem conhecimento da versatilidade de repertório de companhias ou grupos de dança que se apresentam ao nível nacional e internacional, os alunos apercebem-se das diversas abordagens coreográficas que podem ser aprendidas e exploradas. Esse contributo é fundamental para ampliar o conhecimento coreográfico e simultaneamente terem acesso a diversos métodos coreográficos. Estas aprendizagens contribuem sem dúvida para que o aluno possa explorar diversos estilos e linguagens e complementar as aprendizagens das técnicas mais formais abordadas nas aulas. Todas essas experiências contribuem para o crescimento técnico e artístico do aluno de dança.

**M.B.C. Quais os critérios que utiliza para a escolha das peças a abordar em repertório?**

**S.I.** A escolha requer principalmente no desafio técnico, rítmico e artístico apropriado a cada turma, nomeadamente às características específicas dos alunos que a compõem. Simultaneamente é considerado como muito importante que os alunos visionem e apreendam trabalhos de coreógrafos portugueses e internacionais, com uma carreira reconhecida.

**M.B.C. Qual a maior dificuldade dos alunos na aprendizagem de um novo vocabulário de movimento?**

**S.I.** Por norma as dificuldades mais frequentes prendem-se com exigências técnicas, velocidade de execução e musicalidade. O professor deve orientar o trabalho e ajustar ou mesmo modificar algumas pares para que todos os alunos consigam acompanhar o processo de trabalho.

**M.B.C.** Já aplicou em algum momento e/ou exercício da aula de TDCont o vocabulário de movimento aproximado ao coreógrafo escolhido para trabalho de repertório? Se sim, de que forma?

**S.I.** Já o fiz por diversas ocasiões. Por norma desconstruo a frase coreográfica em movimentos mais simples e introdutórios do material escolhido, e à posteriori ensino mais rápido e com conteúdos mais difíceis. Por fim mostro a peça original e tentamos reproduzir os movimentos originais. Acredito que o trabalho por acumulação resulta bastante bem.

**M.B.C.** Partilha regularmente a atividade das companhias de dança e dos coreógrafos nacionais e internacionais? Se sim, considera que com este incentivo, poderá encorajar os alunos a ampliar a motivação para o desenvolvimento da versatilidade interpretativa?

**S.I.** Por norma sempre que tenho conhecimento de espetáculos divulgo-os junto dos meus alunos. Penso que está nas mãos dos professores cultivar a vontade dos alunos verem espetáculos pessoalmente ou através de plataformas digitais. A divulgação do trabalho das companhias e grupos de dança é essencial para que o aluno também tenha noção da dinâmica de funcionamento dessas instituições.

**M.B.C.** Como ex-bailarina e professora, de que forma caracteriza o panorama atual da dança contemporânea em Portugal e no estrangeiro?

**S.I.** Sinto que atualmente as instituições e pequenos grupos e projetos de dança estão a renascer e a retomar um bom nível de apresentações e criações coreográficas. Não posso deixar de referir que ainda faltam muitos apoios financeiros e logísticos à criação coreográfica nacional, embora a formação artística não pare e os novos artistas tentam apresentar os seus trabalhos fora das estruturas mais tradicionais. Gostaria, sem dúvida, de ver mais espetáculos em cena.

Joana Sousa (J.S.) - Professora de TDCont na EVDCR.

26/08/2022

**M.B.C. Qual a importância do desenvolvimento da versatilidade interpretativa do aluno/intérprete na disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea no 5º ano do curso básico de ensino de dança da EVDCR?**

**J.S.** O culminar do desenvolvimento e das aprendizagens de um aluno durante o ano letivo está presente nos momentos de palco e apresentações ao público. Estas só têm sentido se ao longo do ano também se desenvolveram as competências para tal e, desta forma, não devemos menosprezar o trabalho da interpretação ao longo do plano de estudos.

**M.B.C. Que metodologia/as utiliza nas aulas de TDCont. e que importância tem/têm para a construção de um aluno/intérprete versátil?**

**J.S.** A técnica que leciono é o Flying Low e desta forma procuro explorar a relação do aluno/bailarino com o chão. Durante a aula estão envolvidos padrões de movimento simples que envolvem a respiração, velocidade e liberação de energia por todo o corpo, com a finalidade de ativar a relação entre o centro e as articulações de forma a que o trabalho de chão consiga ser feito com mais eficiência. É uma aula que tem uma grande componente de improvisação, de relação com o outro, de tomada de decisão rápida para si próprio e para o trabalho de grupo. Diria que o trabalho de escuta, awareness, atenção ao grupo e ao espaço em redor são componentes que trabalha diretamente com a construção do aluno/intérprete versátil.

**M.B.C. De que forma contribui o repertório para a formação do aluno/intérprete na TDCont? Reconhece esta modalidade como um incentivo ao melhoramento da técnica/interpretação?**

**J.S.** Acredito que contribui bastante uma vez que para além de ser um estímulo novo para os alunos vai fazê-los trabalhar o corpo de uma forma diferente do que estão habituados numa aula técnica. A escolha do repertório é importante para experienciarem o movimento de coreógrafos e para entenderem outras possibilidades de composição coreográfica.

**M.B.C. Partilha regularmente a atividade das companhias de dança e dos coreógrafos nacionais e internacionais? Se sim, considera que com este incentivo, poderá encorajar os alunos a ampliar a motivação para o desenvolvimento da versatilidade interpretativa?**

**J.S.** Sim! Para além de fazer sempre uma introdução teórica à técnica, criador, influências apresento-lhes diversas companhias de dança internacionais e nacionais tais como espetáculos que estão a decorrer no nosso país. Ver espetáculos e conhecer o que se passa no nosso país e fora dele é muito importante para também os fazer querer mais.

**M.B.C. Como bailarina e professora, de que forma caracteriza o panorama atual da dança contemporânea em Portugal e no estrangeiro?**

**J.S.** Infelizmente sinto que no estrangeiro se sente a dança de uma maneira diferente do que em Portugal. Quando estive na Holanda apercebi-me que as salas de espetáculo se enchem rapidamente de público. Há pessoas que saem à rua e vão ver espetáculos. No fim da licenciatura dançámos em três cidades e esses espetáculos estavam cheios de pessoas que não eram familiares nem amigos e em Portugal sinto que somos sempre os mesmos a apoiar esta grande arte.

## Apêndice C - Grupo de Discussão

24/01/2022 - Duração: aproximadamente 20 minutos.

**MBC.** De um modo geral, sabem que existem várias companhias de Dança, existem companhias de repertório e/ou de autor. Alguém sabe qual é a diferença?

**M1.** Repertório é por exemplo quando se vê um video de outra pessoa que não seja quem criou, e de autor é quem cria a sua própria coreografia.

**M.B.C.** Explica a diferença dando o exemplo da Companhia Nacional de Bailado (repertório). Que companhias, portuguesas ou estrangeiras é que vocês conhecem?

**A.** Companhia Nacional de Bailado

**M.B.C.** Uma companhia estrangeiras? E se não se lembraram de nomes de companhias podem lembrar-se de coreógrafos.

**N.** David Zambrano

**M2.** Martha Graham

**C.** Isadora Duncan

**I.** Merce Cunningham

**M.B.C.** Ninguém viu o espetáculo da RTP2 a semana passada?

(ninguém assistiu)

**M.B.C.** Fala da importância de perceberem o que é que existe no mercado para além das informações que têm na escola. Levantando as questões: "O que é que existe para além da minha formação? Porque é que eu me estou a formar em dança? Qual é o objetivo? Onde gostam de dançar?"

**M1.** Eu gosto de sentir quando no início do ano não consigo fazer alguma coisa e no final do ano consigo atingir o meu objetivo.

**M.B.C.** Gostas de sentir a evolução?

**M1.** Sim

**M.B.C.** O que gostam de sentir mais?

**M2.** Aprender passos novos.

**F.** Não ficar parada o dia inteiro na escola...

**M2.** Temos uma vida ativa!

**M.B.C.** Que disciplina técnica é que vocês se identificam mais?

**J.** Contemporâneo.

**M1.** Contemporâneo.

**M.B.C.** Porque? É pela forma de se expressarem?

**M2.** É porque no clássico (Pronto cada corpo é como é) E no clássico notam-me mais as fraquezas das pessoas e no contemporâneo toda a gente é igual.

**L.** É mais à vontade...

**P.** É mais fácil me expressar os sentimentos.

**M3.** Mesmo que seja uma técnica, acho que toda a gente tem mais facilidade.

**M.B.C.** Portanto acham que a dança contemporânea é versátil?

**Todos.** Sim!

**M3.** Dá-me muita motivação!

**T.** No ballet é tudo muito mais marcado e técnico.

**M1.** E por exemplo, no clássico tem que ser com o pé esticado. No contemporânea podemos utilizar outras formas, fletido, esticado...

**M.B.C.** Mas sabem que existem várias técnicas de dança contemporânea? E dentro das várias técnicas existem, coreógrafos/professores/ mestres que na "sua técnica" utilizam, por exemplo, os pés esticados? Outros que utilizam os pés mais livres. Vocês conseguem identificar que há tipos de movimento associados a coreógrafos?

**L.** Sim!

**M.B.C.** Qual foi o último espetáculo que vocês foram ver?

**M.** "Alice no País das Maravilhas" em Lisboa.

**A.** "A Bela Adormecida".

**M.B.C.** Onde foi o espetáculo?

**A.** Foi aqui no CCC, uma companhia russa.

**M.** Na CNB.

**L.** Também vi o "Lago dos Cisnes".

**M.B.C.** No espetáculo "Alice no País das Maravilhas" Qual foi intérprete que vos chamou mais à atenção e porquê?

**D.** Quando a Alice ia caindo!

**J.** O coelho

**A.** O Chapeleiro!

**T.** Eu gostei de todos!

**F.** A Alice.

**M1.** Os gémeos.

**M.B.C.** E sabem porque é que gostaram dessas personagens? Sabem identificar porque é que gostaram dessas personagens?

**J.** Eu gostei do coelho porque era muito ativo e tinha muita energia. Senti que tinha técnica mas ao mesmo tempo tinha a sua liberdade.

**L.** Eu gostei da Alice porque era a principal, era mais técnica, não era tão livre. Fiquei a pensar como fixou tudo. Tinha uma técnica muito perfeita.

**M.** Eles estavam iguais! Estavam mesmo certinhos.

**M.B.C.** Fala sobre a versatilidade dos bailarinos da CNB. E explica como é o dia de um bailarino, como se preparam. Fala do aquecimento da técnica de dança clássica como base para qualquer repertório. Comenta sobre o trabalho interpretativo dos bailarinos e a sua autonomia. Comenta os fatores multidisciplinares das abordagens coreográficas.

**M.B.C.** Pede um exercício. Todas as semanas devem trazer para a aula um coreógrafo/a e/ou companhias. “É interessante que saibam o nome e algumas características, por exemplo onde trabalham.”

## Apêndice D - Grelhas de Observação

**Grelha de observação - Aula de TDCont - Sofia Inácio | 2 de novembro 2021**

Aluno	Consciência corporal	Dificuldades técnicas na execução de exercícios	Versatilidade interpretativa na abordagem ao movimento	Criatividade e perspicácia na resolução de problemas	Singularidade nas abordagens criativas	Vocabulário de movimento diversificado
A1	2	2	1	1	1	N/A
A2	3	2	1	1	1	N/A
A3	3	2	2	2	2	N/A
A4	3	2	2	2	2	N/A
A5	2	2	0	2	1	N/A
A6	3	2	1	1	1	N/A
A7	3	2	2	2	2	N/A
A8	2	2	1	1	1	N/A
A9	2	2	1	1	1	N/A
A10	2	2	1	0	0	N/A
A11	3	1	2	3	2	N/A
A12	3	2	2	2	2	N/A
A13	2	2	2	2	2	N/A
A14	2	2	0	1	2	N/A
A15	3	2	2	2	2	N/A
A16	3	2	1	2	2	N/A
0 - Não demonstra; 1 - Demonstra Pouco; 2 - Demonstra; 3 - Demonstra Totalmente; N/A - Não se Aplica						

**Grelha de observação - Aula de TDCont - Isabel Barreto**

Aluno	Consciência corporal	Dificuldades técnicas na execução de exercícios	Versatilidade interpretativa na abordagem ao movimento	Criatividade e perspicácia na resolução de problemas	Singularidade nas abordagens criativas	Vocabulário de movimento diversificado
A1	2	2	1	1	1	1
A2	2	2	1	1	1	1
A3	2	2	2	2	2	1
A4	2	2	2	2	2	1
A5	2	2	0	2	1	1
A6	3	2	1	1	1	1
A7	2	2	2	2	2	1
A8	2	2	1	1	1	1
A9	2	2	1	1	1	0
A10	2	2	1	0	0	0
A11	3	2	2	3	2	1
A12	3	2	2	2	2	1
A13	2	2	2	2	2	1
A14	2	2	0	1	2	0
A15	3	2	2	2	2	1
A16	2	2	1	2	2	0
0 - Não demonstra; 1 - Demonstra Pouco; 2 - Demonstra; 3 - Demonstra Totalmente; NA - Não se Aplica						
Síntese da observação de 3 aulas de TDCont - 8 de novembro de 2021, 10 de janeiro e 17 de janeiro de 2022						

O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança - Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha

<b>Grelha de observação - Aula de TDCont / <i>Flying Low</i> - Joana Sousa</b>						
Aluno	Consciência corporal	Dificuldades técnicas na execução de exercícios	Versatilidade interpretativa na abordagem ao movimento	Criatividade e perspicácia na resolução de problemas	Singularidade nas abordagens criativas	Vocabulário de movimento diversificado
A1	2	2	1	1	1	N/A
A2	3	2	1	1	1	N/A
A3	3	2	2	2	2	N/A
A4	3	2	2	2	2	N/A
A5	2	2	0	2	1	N/A
A6	3	2	1	1	1	N/A
A7	3	2	2	2	2	N/A
A8	2	2	1	1	1	N/A
A9	2	2	1	1	1	N/A
A10	2	2	1	0	0	N/A
A11	3	1	2	3	2	N/A
A12	3	2	2	2	2	N/A
A13	2	2	2	2	2	N/A
A14	2	2	0	1	2	N/A
A15	3	2	2	2	2	N/A
A16	3	2	1	2	2	N/A
0 - Não demonstra; 1 - Demonstra Pouco; 2 - Demonstra; 3 - Demonstra Totalmente; N/A - Não se Aplica						
Síntese da observação de 3 aulas de TDCont - 8 de novembro de 2021, 10 de janeiro e 17 de janeiro de 2022						

## Apêndice E - Propostas 3, 4, 5 e 6 (Lecionação Acompanhada)

### (3) Proposta Ohad Naharin

### (4) Proposta Crystal Pite

### (5) Proposta Hofesh Shechter

### (6) Proposta Marco Goecke

**Objetivos:** Conhecer os coreógrafos, a sua carreira e obra; Adquirir uma fisicalidade semelhante ao estilo dos coreógrafos; Estimular a capacidade crítica das alunas; desenvolver a versatilidade interpretativa inerente à obra coreográfica; desenvolver a autonomia performativa e a singularidade; Estimular a transversalidade entre práticas: TDCont e repertório.

**Estratégias pedagógicas:** Criar momentos de *feedback* entre estagiária-alunos e alunos-alunos.

As propostas 3, 4, 5 e 6 têm como base a mesma metodologia.

**A** - Visualização do vídeo 2 x. (excerto coreográfico e/ou trailer da peça)

**B** - Analisar verbalmente o excerto em conjunto (entre estagiária e alunas). Analisar e compreender: a variedade dos corpos; os elementos de espetáculo presentes no excerto (figurinos, luzes, cenografia, entre outros) elementos coreográficos (composição coreográfica); e análise da interpretação dos bailarinos/intérpretes - expressividade - fisicalidade - qualidade de movimento.

**C** - Improvisações estruturadas com a utilização de características de movimento dos intérpretes presentes nos excertos coreográficos - utilizar a cópia direta do movimento.

**D** - Voltar a visualizar o vídeo e repetir a improvisação estruturada (C).

**E** - Momento de *feedback*.

## Apêndice F - Planificação de Aulas

### Lecionação Autónoma

**Fase A (6 aulas) - 14, 21 e 28 de março, 4 de abril, 2 e 9 de maio de 2022.**

“Rule of Thirds” de São Casto e António M Cabrita

**Objetivos:** Conhecer os coreógrafos, a sua carreira e obra; Aprender a frase de repertório; Consolidar a análise das componentes de movimento; Adquirir uma fisicalidade semelhante ao estilo dos coreógrafos; Estimular a capacidade crítica das alunas; desenvolver a versatilidade interpretativa inerente à obra coreográfica; desenvolver a autonomia performativa e a singularidade. Estimular a transversalidade entre práticas: TDCont e repertório.

**Estratégias pedagógicas:** Ensinar a frase através da transmissão de movimento, como os coreógrafos fizeram no processo de criação; Aplicar onomatopeias e sons alusivos a determinados movimentos para ajudar a memorizar os movimentos e as suas intenções; Utilizar o espelho como ferramenta de correção do corpo, lembrando a perspetiva que o público tem (nesta peça) sobre o intérprete; Utilização de uma gravação de ensaio da obra coreográfica que seja clara, para as alunas poderem observar o seu conteúdo da melhor forma; Aplicar estratégias de *Active Learning* (Tabela 11, p.44); Criar momentos de *feedback* entre estagiaria-alunos e alunos-alunos.

Análise conjunta do vídeo; Análise conjunta das componentes do movimento presentes na frase coreográfica.

### Descrição genérica dos exercícios

- Ensinar a frase de repertório através da transmissão de movimento, tal como os coreógrafos fizeram no processo de criação.

**Exercício 1** — Andar pelo espaço e mobilizar subdivisões do corpo utilizando movimentos improvisados e articulados; Fazer pares de mobilizações, duas partes a mexer simultaneamente; Criar formas no espaço e caminhos para essas movimentações.

**Exercício 2** — De frente para o espelho (colocação da turma em linha) tal como no exercício anterior, mobilizar uma parte do corpo e fixar no espaço. Improvisar sobre as partes do corpo em acumulação utilizando várias dinâmicas.

**Exercício 3** — Seguindo o mesmo sentido dos exercícios anteriores, em dueto, de frente uma para a outra, comandar verbalmente as ações articulares a improvisar, em alternado e por acumulação. Utilização de vários níveis. Utilizar a palavra STOP para parar a improvisação.

**Exercício 3.1** — O mesmo exercício, intersectando o espaço cinesférico de cada uma. Utilizar espaços negativos.

**Exercício 3.2** — O mesmo exercício, intersectando o espaço cinesférico de cada uma. Utilizando contato.

**Exercício 4** — Criação de grupos de 4 ou 5 pessoas; Denominar cada movimento da frase de repertório com palavras ou sons. Experimentar fazer a frase ao mesmo tempo que dizem o “nome” escolhido para o movimento.

**Exercício 5** — No mesmo grupo de 4 ou 5 pessoas, trabalhar ao máximo a frase em uníssono a partir das respirações do movimento, até encontrar a sintonia.

**Exercício 6** — Em grupos de 4 ou 5. Improvisar com movimentos do exceto de repertório de forma densa, progressiva e ligada assumindo várias direções espaciais. Trabalhar a ideia da qualidade de transição de movimento. (Esta premissa foi retirada da composição coreográfica da peça original).

**Exercício 7** — Em grupos de 4 ou 5. Repetir a frase de movimento de forma gradual. A velocidade aumenta à medida que vão avançando coreograficamente. 1x a frase lenta, 1x a frase mais rápida, 1x o mais rápido possível sem ‘sujar’ o movimento.

**Exercício 8** — Interpretar o excerto coreográfico tal como acontece na obra: Iniciando por uma improvisação aleatória dos movimentos (apenas presentes na frase) em direções diferentes até começarem a ganhar uma sintonia na escolha dos movimentos - seguidamente repetem a frase 3x (tal como no exercício 7).

## **Fase B (4 aulas) - 11, 16, 23 e 30 de maio de 2022.**

“Um Encontro Provocado” de Henrique Rodovalho

**Objetivos:** Conhecer o coreógrafo, a sua carreira e obra; Aprender a frase de repertório; Consolidar a análise das componentes de movimento; Adquirir uma fisicalidade semelhante

ao estilo do coreógrafo; Estimular a capacidade crítica das alunas; Desenvolver a versatilidade interpretativa inerente à obra coreográfica; Desenvolver a autonomia performativa e a singularidade; Estimular a transversalidade entre práticas: TDCont e repertório.

**Estratégias pedagógicas:** Ensinar a frase através da utilização do telemóvel como ferramenta de trabalho; utilizar o espelho como ferramenta de aprendizagem e correção; Aprender a frase de repertório em grupos; Utilização de uma gravação de ensaio da obra coreográfica; Aplicar estratégias de *Active Learning*. Criar momentos de *feedback* entre estagiária-alunos e alunos-alunos; Ajudar o alunos a corrigir os movimentos aprendidos individualmente.

Análise conjunta do vídeo; Análise conjunta das componentes do movimento presentes na frase coreográfica.

- Aprender a frase de repertório através do telemóvel individualmente e em grupo.
- Trocar de grupos e continuar a aprender a frase de movimento.

**Exercício 1** — Individualmente. Utilizando o a dualidade de tempo repentino e contínuo, recriar a ideia de movimento da frase de repertório em improvisação: Dinâmica de movimento - rápido-rápido-lento. - Os movimentos devem partir sempre de partes diferentes do corpo. Utilizar todos os níveis e planos do corpo no espaço.

**Exercício 2** — Em dueto; Utilizando o a dualidade de tempo repentino e contínuo, recriar a ideia de movimento da frase de repertório em improvisação: Dinâmica de movimento - rápido-rápido-lento. Criar uma relação de comunicação entre alunas sem contato.

**Exercício 3** — O mesmo exercício no nível médio e baixo.

## Apêndice G - Prova Global

Mestrado em Ensino de Dança - Escola Superior de Dança - IPL

Mestranda: Margarida Belo Costa

Professor Orientador: Vítor Garcia

Prova Global de Técnicas de Dança Contemporânea \_ 29 de Março 2022.

No âmbito do estudo de investigação do Estágio de Prática Pedagógica intitulado: *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança - Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*, foram apresentados quatro excertos de obras de dança contemporânea dos coreógrafos: Marco Goecke, Crystal Pite, Hofesh Shechter e Ohad Naharin com o objetivo de explorar novas linguagens de movimento em exercícios de improvisação e composição coreográfica. Nos exercícios implementados analisaram-se conceitos como: espaço, nível, direção, forma, dinâmica e ritmo, com o intuito de identificar particularidades e características de movimento dos coreógrafos, em simultâneo foi instigada a interpretação e singularidade dos bailarinos em cada peça. Seguidamente, recorrendo ao “solos de apresentação” criados pelas alunas, desenvolveu-se um trabalho de aperfeiçoamento individual dos mesmos, incluindo as características analisadas anteriormente.

Na criação do exercício final da Prova Global de Técnicas de Dança Contemporânea, além dos trabalhos de composição já existentes e sequências de *Flying Low Technique*, integrou-se uma seleção de movimentos, intenções, formas, dinâmicas, tempos e ritmos, semelhantes ao repertório analisado dos quatro coreógrafos (Marco Goecke, Crystal Pite, Hofesh Shechter e Ohad Naharin), acrescentando a dupla de criadores António Cabrita e São Castro. Com este exercício, pretendeu-se desenvolver as capacidades de análise, reprodução, adaptação e transformação de um excerto coreográfico, visando o enriquecimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea.

## Apêndice H - Consentimento livre e informado

### DECLARAÇÃO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM DE MENORES

Eu, ....., portador/a do Cartão de Cidadão/Bilhete de Identidade no ....., válido até ...../...../....., na qualidade de Encarregado/a de Educação da aluna ....., declaro que autorizo a recolha e utilização da imagem vídeo da minha educanda, no contexto do desenvolvimento do Estágio de Prática Pedagógica na EVDCR, a decorrer no ano letivo 2021/2022, e posterior redação do Relatório Final de Estágio da mestranda Margarida Belo Costa, aluna do Mestrado em Ensino de Dança da Escola Superior de Dança - Instituto Politécnico de Lisboa.

Local..... Data ...../...../.....

.....

(assinatura)

## Apêndice I - Questionário Final

### *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança - Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal", falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Sim, pois ao ver diversos repertórios e depois a experimentar e a explorar diversas formas de movimento com esses repertórios consegui descobrir muitas formas novas de dançar e interpretar. Consegui ainda aplicar esses novos conhecimentos a trabalhos individuais que eu já tinha e assim melhorá-los bastante.

---

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

Acho que o trabalho complementar que a professora Margarida fazia connosco em exercícios de aquecimento e de improvisação ajudavam bastante para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório. Quando nós não estávamos a perceber alguma qualidade de movimento a professora Margarida arranjava sempre algum exercício complementar para nos ajudar e normalmente resultava sempre.

---

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Acho que o trabalho complementar que a professora Margarida fazia connosco em exercícios de aquecimento e de improvisação ajudavam bastante para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório. Quando nós não estávamos a perceber alguma qualidade de movimento a professora Margarida arranjava sempre algum exercício complementar para nos ajudar e normalmente resultava sempre.

---

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Sim. As frases de repertório ajudaram-me bastante a "abrir os meus horizontes" no mundo da dança e até a nível pessoal.

---

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M. Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. \*

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

Sim. Acho que com o trabalho das professoras e com a colaboração da turma conseguimos culminar todo o processo criativo no resultado final que apresentamos no espetáculo.

---

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los

Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos

Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo

Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

Com estas experiências aprendi a adaptar os meus trabalhos a sugestões de criação novas. Também aprendi como "dar a volta" a certas situações que às vezes achamos que não estão como queremos e não sabemos como mudar. Assim, estas experiências vão ser muito úteis na minha vida futura a nível da dança e a nível pessoal.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança -Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal", falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Sim adquiri mais informações sobre coreógrafos e estilos de movimento, o que me ajudou a sair da minha zona de conforto a nível criativo.

---

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

Sim porque ao aprender o repertório e depois poder consolidar a qualidade de movimento, tanto no aquecimento e improvisação, permitiu que tivesse mais consciência na execução do mesmo.

---

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Como foi aprendido pelo telemóvel, ao poder consolidar no aquecimento e na improvisação, ajudou ainda mais a interpretar o repertório e a sua qualidade de movimento.

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Sim, tenho a certeza que me mostrou outras dinâmicas e qualidades fora da minha zona de conforto e que no futuro irei usá-las como ferramentas de trabalho.

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M. Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. \*

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

Achei que no resultado final foi mostrado de tudo um pouco à sua maneira e com consciência, de forma clara e que foi de certeza, de todo o processo criativo, o momento mais alto.

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los



Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos



Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo



Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

Destas experiências levo novas ferramentas, que irei utilizar em futuros trabalhos, e mais consciência do meu corpo no espaço e de novas noções e qualidades de movimento.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança -Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal", falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Sim, comecei a descobrir novas formas de dança.

---

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

Sim pois comecei a sentir mais a energia dos movimentos.

---

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Sim, pois percebi melhor os movimentos e a sua energia.

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Sim.

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M. Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. \*

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

Sim no espetáculo final incorporamos os diferentes elementos de forma harmoniosa.

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los

Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos

Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo

Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

Aprendi que por vezes preciso de explorar coisas novas

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança -Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal", falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Sim, essas descobertas tiveram um impacto muito positivo para a nossa progressão

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

Sim eu senti que todos os exercícios serviram para consolidar a qualidade de movimento que queríamos atingir

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Sim senti que a improvisação realizada nos ajudou imenso para aprender e consolidar o repertório

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Sem dúvida que senti diferença na minha forma de dançar e todos os exercícios e repertórios realizados me ajudaram imenso a melhor o meu trabalho

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M. Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. \*

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

O que apresentamos no final do ano foi a junção perfeita de todo o trabalho realizado ao longo do ano

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los



Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos



Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo



Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

Está experiência ajudou-me a ter mais noção de como trabalhar melhor com o meu corpo na área da dança e espero não perder essa noção enquanto continuar a trabalhar nesta área

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança -Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal", falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Durante os meses do estágio com a professora Margarida adquiri muita informação nova sobre esses temas. Na minha perspetiva o seu impacto foi bastante positivo e necessário para um conhecimento maior e mais amplo sobre o ramo da dança e da sua cultura.

---

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

A minha experiência sobre o primeiro repertório trabalhado foi bastante positivo, pois foi bastante bom mudar, isto é, fazer algo diferente do que estou habituada e também foi muito bom para adquirir novas formas de movimento.

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Durante o segundo repertório trabalhado o que senti foi, de novo, uma diferença enorme nos movimentos uma vez que estes eram especialmente executados no chão e em velocidades diferentes e variadas.

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Sim, a aprendizagem destas frases ajudou-me a perceber que os movimentos não têm sempre de ser "quadrados" o que me ajudou a evoluir pessoalmente nos movimentos.

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M.Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. \*

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

Sim, pois os reportórios trabalhados levaram-me a esforçar-me mais, tanto fisicamente como psicologicamente, para conseguir executar os movimentos da melhor forma que conseguia.

---

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los

Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos

Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo

Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

No meu ver, no final desta experiência eu tiro como conclusão que às vezes tem-se de sair da zona de conforto para descobrir novos horizontes, foi o que eu senti ao fazer estes reportórios/movimentos.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança -Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal",  
falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Sim penso que pude saber mais sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas e a meu ver teve impacto no meu próprio movimento visto que tive a oportunidade de perceber como trabalhar com os diferentes estilos de movimento, linguagem e estéticas.

---

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

Sim, sinto que nos exercícios que realizámos em aula pudemos consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar, sendo que para mim os mais fundamentais foram o exercício que consistia na associação de palavras aos diferentes movimentos da frase e também a forte marcação das respirações que nós foi dada com forma de referência para que estivéssemos coordenadas.

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Sim, principalmente através dos exercícios nos quais trabalhamos com diferentes dinâmicas de movimento que eram necessárias para a interpretação deste excerto.

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Sim

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M. Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. \*

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

Acredito visto que pudemos ter a oportunidade de utilizar os conhecimentos adquiridos em todos o trabalhos realizados explorando e adicionando os diferentes estilos de movimento com os quais estivemos em contacto.

---

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los



Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos



Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo



Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

Estás experiências mostraram-me que temos sempre forma de fazer algo diferente através do movimento e da linguagem corporal.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança -Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal", \*  
falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro.

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Sim, aprendi principalmente estilos de movimento diferentes que tiveram muito impacto nos meus exercícios de improvisação e no meu solo.

---

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

Sim, sinto que foi com este repertório que aprendi mais coisas. Aprendi que os pequenos pormenores, mesmo parecendo insignificantes, fazem toda a diferença. Aprendi também sobre a noção de espaço e as diferentes dinâmicas desde os movimentos mais lentos até aos mais rápidos

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodvalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Sim, com este dueto aprendi a estar em muito mais sincronização com o meu par, também a confiar mais na outra pessoa e saber "seguir" os movimentos dela.

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Sim, aprendi mais com os repertórios do que pensei, e notei uma grande diferença para melhor, no meu movimento no final do ano.

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M. Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT.

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

Sim, a coreografia do final do ano foi um "resumo" muito bom do que aprendemos ao longo do ano com os repertórios desde a noção do espaço até à noção de movimento e diferentes dinâmicas

---

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes: \*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los

Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos

Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo

Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

É bom aprender coisas novas, e sempre procurar melhorar em tudo.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança - Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal", falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Sim, fiquei a conhecer mais coreógrafos e sobre cada um deles

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

Sim, senti que os exercícios de aquecimento e improvisação ajudaram a compreender melhor a frase e até certos movimentos que já fazíamos antes

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Os exercícios ajudaram e acho que aprender mos em grupo pelo telemóvel foi uma forma diferente mas eficaz de aprendermos a coreografia, e deu mais autonomia aos alunos

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Sim, eu achei que acrescentou muito a nossa aprendizagem e achei diferente do que nós estávamos habituadas

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M. Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. \*

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

Sim, achei que apesar de muito diferentes no final as frases acabaram por se complementarem e formar uma boa coreografia

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los



Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos



Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo



Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

Acho que me deu mais persistência porque as frases eram bastante difíceis para mim pois eu tive covid logo ao início o que dificultou e muitas vezes eu ficava desmotivada porque estava sempre atrás da maioria da turma. Mas por outro lado também não tinha outra opção sem ser continuar a tentar e esforçar me mais até conseguir.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança -Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal", falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Sim, o impacto das descobertas foi terem me ajudado a conhecer melhor o mundo da dança

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

Sim sinto

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Sim

---

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Sim

---

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M. Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. \*

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

Sim, de todos os trabalhos e aprendizagens que tivemos levou-nos a realizar o processo criativo da melhor maneira.

---

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los



Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos



Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo



Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

Foi uma experiência inesquecível que me ajudou a conhecer melhor o mundo da dança

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança -Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal", falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Sim, eu senti-me tão contente ao estar a descobrir novos estilos de movimentos gostei mesmo sento que já consigo abordar mais os movimentos quando estou a criar.

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

Eu senti-me mesmo que depois de todo esse trabalho sei que

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Eu acho que depois da aprendizagem através pelo vídeo, sei que consegui ter uma boa interpretação em relação a esse repertório

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Eu acho que acabei por conseguir explorar melhor o meu corpo em relação por exemplo a relações e dinâmicas que se calhar antes não pensava assim tanto em relação a isso

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M. Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. \*

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

Sim eu acredito e senti-me que o resultado final foi um conjunto do trabalho aprendido ao longo do ano

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los



Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos



Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo



Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

Como finalista, eu acho que está aprendizagem vai ser levada para o meu futuro pois eu desejo seguir a dança

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança -Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal",  
falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Sim, sinto que adquiri mais informações o que me ajudou a conhecer mais sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes tanto portugueses como estrangeiros, estilos de movimento, linguagens e estéticas.

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

Sim, sinto que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar o repertório, porque ao trabalhá-lo de várias formas ajudou-nos a atingir a qualidade de movimento necessária.

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Sim, sinto que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar o repertório, porque ao trabalhá-lo várias vezes durante as aulas ajudou-nos a atingir a qualidade de movimento necessária.

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Sim.

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M.Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. \*

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

Sim, pois envolviam pouco de tudo o que trabalhámos ao longo do ano.

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los

Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos

Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo

Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

Como finalista levo para a minha vida futura que posso sempre explorar uma coreografia com várias dinâmicas.

---

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança -Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal", falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Sim, sinto que melhorei ao aprender sobre o estilo de movimento de cada coreógrafo.

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

Sim, os aquecimentos ajudaram na isolação dos movimentos.

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Sim, porque tínhamos de focar sempre nos pequenos detalhes.

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Sim

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M. Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. \*

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

Sim, porque nós não deixamos nenhum movimento fora fomos sempre aproveitando cada movimento.

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los

Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos

Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo

Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

Levo as experiências que fizemos ao longo do ano e as aprendizagens das coisas novas.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança -Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal", falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

sim, e o impacto dessas descobertas foi entender e perceber mais sobre o que é a dança si

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

apesar de já ter realizado repertórios mais vezes foi uma experiência diferente e que ajudou bastante a nível técnico

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

foi uma experiência diferente especialmente pelo facto de termos aprendido através do telemóvel e em grupo

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

sim

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M. Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. \*

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

sim pois no final ficou uma mistura dos nossos trabalhos com os repertórios aprendidos

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los

Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos

Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo

Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

uma experiência diferente que voltaria a repetir

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança - Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal", falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Sim, ajudou-me a conhecer mais sobre o mundo da dança

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

Eu acho que me ajudou a perceber melhor

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Ajudou-me a conhecer novas formas de movimento

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Sim

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M. Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta. \*

Sim, eu acho que uniu todos os trabalhos e formas de movimento muito bem

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los



Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos



Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo



Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

Estas experiências ajudaram me a ter melhor processam

---

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

## *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança -Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha*

O presente formulário tem como objetivo aferir os resultados individuais dos alunos da turma de finalistas do 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, considerando todas as experiências ao longo do 2º e 3º período em Técnicas de Dança Contemporânea.

Os resultados integrarão a investigação *O desenvolvimento da versatilidade interpretativa na Disciplina de Técnicas de Dança Contemporânea com recurso a elementos de repertório como meio de consolidação na formação em Dança*, Aplicado ao 5º ano do curso básico de dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, da discente Margarida Belo Costa, para a obtenção do grau de Mestre do Curso Mestrado de Ensino em Dança - ESD.IPL.

O e-mail do participante foi registrado durante o envio deste formulário.

Numa primeira abordagem, no início das aulas num contexto "Conversa Informal", falámos sobre o panorama da dança em Portugal e no estrangeiro. \*

Ao longo destes meses, sentes que adquiriste mais informações sobre coreógrafos, bailarinos, intérpretes, estilos de movimento, linguagens e estéticas? Se sim, qual foi o impacto dessas descobertas?

Sim, descobri mais sobre vários artistas e com estas descobertas senti que é mais fácil trabalhar vários estilos diferentes.

O primeiro excerto de repertório trabalhado foi o trio final da peça "Rule of Thirds" de São Castro e António M. Cabrita. Depois da frase de movimento ter sido transmitida pela professora Margarida, e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, sentes que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência. \*

Sim, a alteração nos aquecimentos ajudaram-me, não só a sentir mais prepara para a coreografia mas também tornou ligação entre os movimentos mais fácil.

O segundo excerto de repertório trabalhado foi um dueto da peça "Um Encontro Provocado" de Henrique Rodovalho. \*

Depois da frase de movimento ter sido aprendida por vídeo (pelo telemóvel), e após o trabalho complementar dos exercícios de aquecimento e improvisação implementados na aula, verificas que os mesmos contribuíram para consolidar a qualidade de movimento necessária para interpretar este repertório? Descreve a tua experiência.

Sim, também acho que trabalhar nos aquecimentos facilitou a ligações entre os movimentos.

Consideras que a aprendizagem das frases de repertório despertaram em ti novas noções de corpo, de espaço, de dinâmicas e relações, tornando o teu movimento versátil e singular? \*

Sim.

A coreografia final apresentada no espetáculo de fim de ano, resultou da junção de vários elementos: A temática "Eu sou água"; Movimentos inspirados em repertório de vários coreógrafos (Alexander Ekman, Crystal Pite, Ohad Naharin e Hofesh Shechter); As frases de repertório de Henrique Rodovalho, António M. Cabrita e São Castro; Os solos individuais, quartetos e frases das aulas de CT. \*

Como resultado final do trabalho ao longo do ano, acreditas que este foi o culminar de todo o processo criativo? Justifica a tua resposta.

Sim, com o trabalho final conseguimos juntar várias técnicas e diferentes formas de movimento que tornaram o trabalho muito interessante.

Tendo e conta o teu empenho e dedicação ao longo do ano nesta investigação, de seguida proponho que avalies a tua prestação nos parâmetros seguintes:

\*

	Negativo	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Interesse pelas propostas apresentadas pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Atitude e motivação em aula	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório a partir do telemóvel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aprendizagem da frase de repertório transmitida pela professora	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Capacidade de reprodução dos movimentos sugeridos em repertório com rigor e precisão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
Percepção e execução da qualidade do movimento proposto em repertório	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Capacidade de memorizar as sequências (frases de movimento)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

Capacidade de identificar os detalhes característicos do movimento e reproduzi-los

Capacidade de apropriação e transformação do movimento mediante exercícios propostos

Melhoramento da versatilidade interpretativa ao longo do processo

Como finalista, o que levas destas experiências para a tua vida futura (na dança ou mesmo fora dela)? \*

Como vou continuar na dança para o ano, acho que esta experiência me vai ajudar a trabalhar qualidades de movimento variadas e também a interpretar melhor coreografias de outros artistas, mesmo fora das aulas.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários