



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

Escola Superior de Dança

**Variações do repertório clássico nas aulas de técnica de dança clássica:
desenvolvimento de competências técnicas e artísticas através do
estudo de variações de corpo de baile.**

Alunos do 4º e 5º ano do Conservatório de Dança do Vale do Sousa

Ana Lemos Coutinho

Orientação

Professora Doutora Vanda Maria dos Santos Nascimento

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

setembro de 2017



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

Escola Superior de Dança

**Variações do repertório clássico nas aulas de técnica de dança clássica:
desenvolvimento de competências técnicas e artísticas através do
estudo de variações de corpo de baile.**

Alunos do 4º e 5º ano do Conservatório de Dança do Vale do Sousa

Ana Lemos Coutinho

Orientação

Professora Doutora Vanda Maria dos Santos Nascimento

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

setembro de 2017

AGRADECIMENTOS

*À Professora Doutora Vanda Nascimento,
Pelo genuíno interesse, pelo apoio e pela compreensão nos momentos mais difíceis no
decorrer do Estágio.*

*A todos os Professores do Mestrado em Ensino de Dança,
Pela partilha e por todos os ensinamentos.*

*Ao Conservatório de Dança do Vale do Sousa,
Em particular à Diretora e Mestre Bianca Tavares,
Pela confiança, pela partilha e pela disponibilidade demonstrada no desenvolvimento deste
Estágio.*

*A todos os alunos das turmas do Estágio,
Pela entrega e dedicação que manifestaram, e pelo carinho com que me receberam.*

*Aos meus colegas de Mestrado,
Pela amizade e partilha no desenvolvimento deste Relatório de Estágio.*

*A todos os meus Professores de Dança,
Por terem contribuído para aquilo que hoje sou e sei.*

*Ao Jorge,
Por me entender e acompanhar sempre neste caminho da Dança, e da Vida.*

*À minha família, em especial aos meus pais,
Que apoiaram incondicionalmente o meu percurso.
Devo-lhes tudo.*

A todos, o meu sincero obrigada!

RESUMO

O presente relatório, elaborado no âmbito do Mestrado em Ensino de Dança, da Escola Superior de Dança, do Instituto Politécnico de Lisboa, diz respeito ao estágio que teve lugar no Conservatório de Dança do Vale do Sousa durante o ano letivo 2016/2017, tendo sido desenvolvido com alunos das turmas do 4º e 5º Ano de Dança do Ensino Artístico Especializado, da referida Escola.

O estágio teve como principal objetivo promover o desempenho técnico e artístico na disciplina de Técnica de Dança Clássica, através do estudo de variações de corpo de baile, procurando sensibilizar os alunos para a componente histórica inerente à disciplina. Através da articulação entre as disciplinas de Repertório Clássico e de Técnica de Dança Clássica, procuramos implementar estratégias que nos permitissem desenvolver as capacidades técnicas e expressivas dos alunos de forma a facilitar a aprendizagem das variações selecionadas.

De modo a fundamentar as nossas opções, procedemos a uma revisão da literatura, esclarecendo o estado da Arte e definindo as estratégias a implementar.

A metodologia utilizada foi a investigação-ação, cujo princípio assenta na ideia de observar-planificar-refletir-agir.

Após a recolha e análise de dados reunimos as condições para concluir que a nossa intervenção foi positiva, no sentido em que permitiu analisar e melhorar os elementos técnicos presentes nos excertos dos bailados selecionados, assim como potenciar, através do conhecimento dos enredos dos bailados e da contextualização das épocas de criação, o desempenho artístico dos alunos. Este reflexo foi mais notório no primeiro excerto estudado, ainda assim, podemos ressaltar um aumento de interesse e conhecimento dos alunos pelo estudo dos bailados do Repertório Clássico.

Palavras-Chave: Interdisciplinaridade; Técnica de Dança Clássica; Repertório Clássico; Variações de Corpo de Baile; Desenvolvimento Técnico-Artístico.

ABSTRACT

This report, developed under the Master's Degree in Dance Education, taught by the Higher School of Dance of Lisbon - Polytechnic Institute of Lisbon, refers to the traineeship that took place in the Conservatory of Dance of Vale do Sousa during the 2016/2017 school period, with students of the classes of the 4th and 5th academic year of the Specialized Artistic Education Program.

The main objective of the internship was to promote the development of technical and artistic skills in the discipline of Classical Dance Technique, through the study of variations of the Corps de ballet, seeking to sensitize students to the historical component inherent to the discipline. Through the articulation between the disciplines of Classical Repertoire and Classical Dance Technique, we tried to implement strategies that allowed us to develop the students' technical and expressive capacities in order to facilitate the learning of the selected variations.

In order to support our options, we proceed to a literature review, clarifying the state of the art and defining the strategies to be implemented.

The investigation methodology used was an action based research, whose principle is based on the idea of observation-planning-reflection-acting.

After collecting and analyzing data, we were able to conclude that our intervention was positive, in the sense that it allowed us to analyze and improve the technical elements present in the excerpts of the selected ballets, as well as to enhance, through the knowledge of the ballet scenarios and circumstances of creation, the artistic performance of the students. This was more noticeable in the first excerpt studied, nevertheless, we can notice an increase of interest and knowledge of the students by the study of the Ballets of the Classic Repertoire.

Key words: Interdisciplinarity; Classical Dance Technique; Classic Repertoire; Corps de Ballet Variations; Technical-Artistic Development.

ÍNDICE GERAL

| | |
|--|----|
| AGRADECIMENTOS | 2 |
| RESUMO..... | 3 |
| ABSTRACT | 4 |
| ÍNDICE GERAL | 5 |
| ÍNDICE DE TABELAS | 7 |
| ÍNDICE DE GRÁFICOS | 8 |
| INTRODUÇÃO | 9 |
| CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO GERAL | 11 |
| 1. CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESTÁGIO | 11 |
| 2. OBJETIVOS DO ESTÁGIO | 12 |
| 3. INSTITUIÇÃO DE ACOLHIMENTO..... | 13 |
| CAPÍTULO II – ENQUADRAMENTO TEÓRICO | 15 |
| 1. OS FUNDAMENTOS DA DANÇA CLÁSSICA | 15 |
| 2. O BAILADO ROMÂNTICO | 17 |
| 2.1. <i>GISELLE</i> : A EXPRESSÃO MÁXIMA DO BAILADO ROMÂNTICO | 19 |
| 3. O BAILADO CLÁSSICO NA FIGURA DE MARIUS PETIPA | 21 |
| 4. O BAILADO NEO-CLÁSSICO: A INFLUÊNCIA DOS <i>BALLETS RUSSES</i> | 23 |
| 4.1. GEORGE BALANCHINE: REFERÊNCIA INCONTORNÁVEL DO BAILADO NEO-CLÁSSICO | 24 |
| 4.1.1. <i>UNION JACK</i> : A OBRA SELECIONADA | 26 |
| 5. CORPS DE BALLET: PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA EM GRUPO | 27 |
| 6. O ENSINO DO REPERTÓRIO CLÁSSICO NAS AULAS DE TDC | 30 |
| CAPÍTULO III – METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO | 32 |
| 1. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO | 32 |
| 2. INSTRUMENTOS E TÉCNICAS DE RECOLHA DE DADOS | 33 |
| 2.1. ANÁLISE DOCUMENTAL E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA | 33 |
| 2.2. OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE | 33 |
| 2.3. QUESTIONÁRIO | 34 |
| 2.4. REGISTOS AUDIOVISUAIS | 35 |
| 3. CARACTERIZAÇÃO DA AMOSTRA | 36 |
| 4. PLANO DE AÇÃO E PROCEDIMENTOS | 37 |
| CAPÍTULO IV – ESTÁGIO – APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS | 40 |
| 1. OBSERVAÇÃO ESTRUTURADA..... | 40 |
| 1.1. CALENDARIZAÇÃO | 40 |
| 1.2. OBJETIVOS DA OBSERVAÇÃO ESTRUTURADA..... | 40 |
| 1.3. DESENVOLVIMENTO | 42 |

| | | |
|---|--|--------|
| 1.4. | REFLEXÕES | 43 |
| 2. | PARTICIPAÇÃO ACOMPANHADA..... | 43 |
| 2.1. | CALENDARIZAÇÃO | 44 |
| 2.2. | OBJETIVOS DA PARTICIPAÇÃO ACOMPANHADA | 44 |
| 2.3. | DESENVOLVIMENTO | 44 |
| 2.4. | REFLEXÕES | 50 |
| 3. | LECIONAÇÃO | 51 |
| 3.1. | CALENDARIZAÇÃO | 52 |
| 3.2. | OBJETIVOS DA LECIONAÇÃO | 52 |
| 3.3. | DESENVOLVIMENTO | 52 |
| 3.3.1 | BLOCO A..... | 53 |
| 3.3.2 | BLOCO B..... | 57 |
| 3.3.3 | BLOCO C..... | 61 |
| 3.4. | REFLEXÕES | 62 |
| 4. | COLABORAÇÃO EM OUTRAS ATIVIDADES | 64 |
| 4.1. | CALENDARIZAÇÃO | 64 |
| 4.2. | OBJETIVOS DA COLABORAÇÃO EM OUTRAS ATIVIDADES..... | 64 |
| 4.3. | DESENVOLVIMENTO | 64 |
| 4.4. | REFLEXÕES | 64 |
| CAPÍTULO V – DISCUSSÃO DOS RESULTADOS E CONCLUSÃO | | 65 |
| BIBLIOGRAFIA | | 68 |
| APÊNDICES..... | | I |
| APÊNDICE A - GRELHA DE OBSERVAÇÃO DA TURMA | | I |
| APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO | | II |
| APÊNDICE C – DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE IMAGEM | | IV |
| APÊNDICE D – DIÁRIO DE BORDO | | V |
| APÊNDICE E – PLANO DE AULA PREPARATÓRIO DE <i>GISELLE</i> | | XI |
| APÊNDICE F – REGISTOS FOTOGRÁFICOS DAS AULAS E GRAVAÇÃO DE <i>GISELLE</i> | | XLIII |
| APÊNDICE G – PLANO DE AULA PREPARATÓRIO DE <i>UNION JACK</i> | | XLVIII |
| APÊNDICE H – TAREFA DESEMPENHADA PELAS ALUNAS | | LXX |
| APÊNDICE I – REGISTO EM VÍDEO (AULAS, ENSAIOS, APRESENTAÇÕES) | | LXXIII |
| ANEXOS | | LXXIV |
| ANEXO A – CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS DO 4º E 5º ANO DO CONSERVATÓRIO DE DANÇA DO VALE DO SOUSA..... | | LXXIV |
| ANEXO B – VOCABULÁRIO DE ADVANCED FOUNDATION DA RAD..... | | LXXXIX |

ÍNDICE DE TABELAS

| | |
|--|----|
| Tabela 1 – Calendarização final do Estágio | 38 |
| Tabela 2 – Calendarização e sistematização dos procedimentos no decorrer do Estágio. | 39 |
| Tabela 3 – Características gerais dos alunos das turmas do 4º e 5º Ano do CDVS | 41 |
| Tabela 4 – Resumo das características das aulas lecionadas pelos professores das turmas do 4º e 5º ano do CDVS | 43 |
| Tabela 5 – Resumo dos exercícios introduzidos durante a fase de participação acompanhada | 45 |
| Tabela 6 – Tratamento das respostas abertas do questionário – questão nº2..... | 48 |
| Tabela 7 – Divisão do tempo relativo à fase de leção | 53 |
| Tabela 8 – Relação dos exercícios do plano de aula com os conteúdos técnico-artísticos presentes no excerto do bailado <i>Giselle</i> | 54 |
| Tabela 9 – Relação dos exercícios do plano de aula com os conteúdos técnico-artísticos presentes no excerto do bailado <i>Union Jack</i> | 58 |

ÍNDICE DE GRÁFICOS

| | |
|--|----|
| Gráfico 1 – Importância atribuída à possibilidade de estudar variações do repertório clássico nas aulas de TDC | 47 |
| Gráfico 2 – Interesse demonstrado em estudar especificamente um tipo de variação | 48 |
| Gráfico 3 – Quais os bailados ou excertos de bailados que conhecem | 49 |
| Gráfico 4 – Importância atribuída aos aspetos relacionados com o estudo do repertório e da história dos bailados | 49 |

INTRODUÇÃO

O ensino artístico especializado de dança assenta no pressuposto de criação de uma estrutura, com base na aprendizagem de vocabulário e técnicas de Dança, que proporcione aos alunos uma preparação específica de carácter profissionalizante. De acordo com o nº5 do artigo 4º do Decreto-Lei nº 310/1983, DR149, Série I, de 1983-07-01, “o curso de dança visa a formação profissional de bailarinos, através de um domínio avançado das técnicas de execução e de uma formação cultural e artística correspondente.”. Procurando ir ao encontro deste principal objetivo, que abarca não só os elementos técnicos, mas também os culturais e artísticos, ao longo deste relatório procuraremos estabelecer a relação entre a aprendizagem de excertos de bailados – variações de corpo de baile, promovendo o desempenho técnico e artístico na disciplina de Técnica de Dança Clássica (TDC), sensibilizando simultaneamente os alunos para a componente histórica inerente à disciplina. De acordo com este assunto, Blasis, citado por Hammond (2007), afirma

(...) dancers both male and female, should execute their dances with appropriate feeling and expression, adapted to the part they perform; their action ought not only to satisfy the eye, but it should also say something to the heart and the imagination – it should be the poetry of motion. (Hammond, 2007, p.77)

Tal ideia vai ao encontro daquilo que julgámos ser fundamental no ensino da TDC – a valorização da componente performativa, componente que, no nosso entender, poderá ser potenciada e valorizada através do conhecimento do contexto de criação das variações a estudar, das suas histórias, da biografia dos seus autores, entre outras questões.

De forma a cumprirmos com o nosso objetivo principal, estabelecemos como metodologia a Investigação-Ação, e utilizamos os seguintes métodos e instrumentos de recolha de dados: a Análise Documental e Revisão Bibliográfica, a Observação Participante, o Questionário e os Registos Audiovisuais. Através destes instrumentos, procedemos à recolha dos dados, cujo conteúdo permitirá solucionar algumas das questões por nós formuladas, entre as quais: Como planificar e estruturar aulas de TDC, com vista à preparação do conteúdo das variações de corpo de baile selecionadas? Como conciliar o ensino das componentes técnica, artística e histórica aquando o ensino das variações? Como promover o interesse pela pesquisa no âmbito da História da Dança?

O presente relatório tem, assim, como finalidade apresentar e analisar as atividades propostas durante o período de Estágio, que decorreu durante o ano letivo 2016/2017 no Conservatório de Dança do Vale do Sousa (CDVS), com as turmas do 4º e do 5º ano do Ensino Vocacional (correspondentes ao 8º e 9º ano do Ensino Básico), no âmbito das disciplinas de TDC e Repertório Clássico.

A seleção do tema cujo foco se centra na promoção da interdisciplinabilidade deveu-se, sobretudo, à necessidade de relacionar o estudo teórico e prático da Dança, contribuído para a criação de uma teia de ligações entre as disciplinas já contempladas no plano de estudos da escola.

O nosso relatório final encontra-se organizado em cinco capítulos que, por sua vez, se dividem em secções e sub-secções. No **capítulo I**, expomos o enquadramento geral da nossa investigação, apresentamos a contextualização e os objetivos do Estágio e caracterizamos a instituição de acolhimento. No **capítulo II**, apresentamos o enquadramento teórico, secção onde definimos o estado da Arte, suporte do nosso estudo. No **capítulo III**, definimos a metodologia de investigação, bem como os instrumentos de técnica e recolha de dados, caracterizando também a amostra e expondo o plano de ação e procedimentos. No **capítulo IV**, apresentamos a análise dos resultados obtidos no decorrer do Estágio. No último capítulo, o **capítulo V**, apresentamos as principais conclusões, refletindo acerca da nossa atuação e da pertinência da nossa proposta de investigação.

Por fim, apresentamos a bibliografia, assim como os apêndices e anexos, onde constam documentos necessários à boa compreensão do trabalho.

CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO GERAL

1. CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESTÁGIO

Desenvolvido no âmbito do Mestrado em Ensino de Dança, da Escola Superior de Dança, do Instituto Politécnico de Lisboa, o presente Estágio teve lugar no Conservatório de Dança do Vale do Sousa durante o ano letivo 2016/2017, tendo sido desenvolvido com alunos das turmas do 4º e 5º Ano de Dança do Ensino Artístico Especializado, da referida Escola.

A temática desenvolvida foi o estudo de variações de Corpo de Baile do Repertório Clássico. Com esta opção pretendemos, através da aprendizagem de excertos de bailados, promover o desempenho técnico e artístico na disciplina de TDC, sensibilizando os alunos para a componente histórica inerente à disciplina. Os excertos de bailados selecionados correspondem a pequenas variações de corpo de baile, escolha que se deveu, sobretudo, pelo estudo das mesmas possibilitar, no nosso entender, não só a exploração da componente técnica, artística e expressiva dos alunos na disciplina de TDC de forma democrática (sem evidenciar o papel individual e potenciando o trabalho de grupo, de conjunto) como, também, representar um veículo de pesquisa no âmbito da História da Dança, cujo objetivo passou por conhecer e compreender os enredos da criação dos bailados clássicos, as características das épocas em que surgiram, assim como a forma como se têm perpetuado no tempo, até aos dias de hoje. Estas questões constituíram o ponto de partida para a seguinte proposta de Investigação: como desenvolver a aquisição e o aperfeiçoamento de competências técnicas e artísticas nos alunos das turmas do 4º e 5º ano do CDVS, através do estudo de variações de Corpo de Baile.

A seleção da disciplina de TDC como objeto de estudo deveu-se ao facto de esta representar uma área central na nossa formação, sobretudo na vertente pedagógica. A relação proposta entre o estudo de variações do Repertório Clássico e a análise da componente histórica associada a essas mesmas variações justifica-se pelo facto de entendermos que o ensino (no caso, o ensino de TDC) não deve pressupor uma dissociação entre aquilo que é o estudo prático e teórico desta Arte.

Tendo em atenção a temática selecionada, consideramos adequado direcioná-la para um ano de ensino mais elevado - alunos do 3º Ciclo do Ensino Básico (turmas do 4º e 5º Ano de Dança do Ensino Artístico Especializado) - já que o estudo e o ensino da mesma pressupunha um conhecimento técnico e artístico de TDC de nível intermédio/avançado o que implicou, conseqüentemente, algum domínio do trabalho de pontas.

O primeiro excerto do bailado selecionado *Giselle* correspondeu ao momento em que as Wilis dançam com Hilarion até à sua morte. A versão remontada foi a do *The Royal Ballet*, gravada em 2014, produzida pela primeira vez pela Royal Opera House a 28 de novembro de 1985. (Petipa, Wright & The Royal Ballet, 2014) O segundo excerto do bailado selecionado *Union Jack* (criado para honrar a herança britânica nos Estados Unidos da América) diz respeito a um momento do 3º Ato, que se passa num ambiente repleto de energia e boa disposição, onde se reúnem temas e canções típicos da marinha americana. A versão remontada foi a do *New York City Ballet*, que estreou a 13 de maio de 1976 no *New York State Theater*, sendo que o único acesso que tivemos desta obra foi através do canal Youtube, estando disponível apenas o momento relativo ao 3º Ato deste bailado. (Ear8002,2012)

A metodologia utilizada foi a da investigação-ação, opção que se deveu sobretudo, à característica principal deste método de investigação: "...pressupõe a melhoria das práticas mediante a mudança e a aprendizagem a partir das consequências dessas mudanças, permitindo ainda a participação de todos os implicados." (Sousa & Baptista, 2011, p.65) Sendo esta uma investigação que se insere no campo das Ciências Sociais, em que o objeto de estudo são os seres humanos e os seus comportamentos em sociedade, entendemos como fundamental selecionar uma metodologia que envolvesse os alunos na própria investigação.

2. OBJETIVOS DO ESTÁGIO

Contemplando aquilo que representa o título da nossa proposta de Investigação "Variações do repertório clássico nas aulas de técnica de dança clássica: desenvolvimento de competências técnicas e artísticas através do estudo de variações de corpo de baile - Alunos do 4 e 5º Ano do Conservatório de Dança do Vale do Sousa" estabelecemos como objetivo geral de Estágio promover o desempenho técnico e artístico dos alunos na disciplina de Técnica de Dança Clássica através da aprendizagem de excertos de bailados, sensibilizando-os para o conhecimento da componente histórica inerente à disciplina.

De forma a alcançar este objetivo geral, enumeramos outros, mais específicos, que possibilitaram uma maior organização num contexto de aplicação prática real. Foram eles:

- Selecionar variações de Repertório Clássico adequadas às competências técnicas e artísticas dos alunos;
- Promover o desempenho técnico na Disciplina de Técnica de Dança Clássica, através do estudo das variações dos excertos dos bailados, nomeadamente:
 - a) Os elementos técnicos que a compõe;
 - b) Os elementos relacionados com a espacialidade;

c) A capacidade de trabalhar em grupo.

- Transmitir conceitos artísticos através de uma abordagem 'prático-histórica';
- Promover o sentido de interpretação e performance.

3. INSTITUIÇÃO DE ACOLHIMENTO

O Conservatório de Dança do Vale do Sousa (CDVS), localizado na Rua Monte da Póvoa 81, no Concelho de Paredes, nasce no ano letivo 2016/2017, na sequência da transformação da Academia de Dança do Vale do Sousa (ADVS). A referida academia, fundada em 2005 surge, de acordo com os objetivos traçados no seu Projeto Educativo, com o propósito de promover um ensino de excelência, procurando “Estimular e desenvolver as diferentes formas de comunicação e expressão artística através da dança, bem como a imaginação criativa, integrando-as de forma a assegurar um desenvolvimento sensorial, motor e afetivo equilibrado dos alunos”, promover uma formação especializada na área da dança, e contribuir para o desenvolvimento da sensibilidade estética e do espírito crítico dos alunos. (Academia de Dança do Vale do Sousa, 2014, p.11)

A Direção Pedagógica da Instituição está a cargo das Professoras Bianca Tavares e Andrea Gaipo.

De uma forma genérica, a Escola oferece a possibilidade de frequência em duas vertentes de ensino: Cursos Livres (que funcionam em regime extra curricular), e Cursos Oficiais (que funcionam em regime articulado). Nos Cursos Livres são oferecidas ao público uma vasta gama de modalidades que vão desde a Dança Clássica (disciplina lecionada segundo as orientações do método da Royal Academy of Dance - RAD), à Dança Moderna e Contemporânea, ao Hip-Hop, Jazz, Teatro Musical, Coro e Barra no Chão. Para além de oferecer a possibilidade de frequência nas modalidades acima referidas, o Conservatório possui ainda o estatuto de Estabelecimento de Ensino Especializado de Dança, da rede de Ensino Nacional de Estabelecimentos do Ensino Particular e Cooperativo, o que lhe permite integrar a formação artística especializada do 2º e 3º ciclo do Ensino Básico e Secundário de Dança.

De acordo com a portaria Nº 225/2012, de 30 de Julho, citada no Projeto Educativo, o plano de estudos para o Ensino Básico de Dança implica uma carga horária de cinco aulas com uma duração de noventa minutos para a disciplina de Técnica de Dança Clássica no 4º Ano de ensino e quatro aulas de noventa minutos para a mesma disciplina, no 5º Ano de ensino. (Academia de Dança do Vale do Sousa, 2014, p.13) Partindo da análise destes dados referentes a estes anos de ensino (mas também a partir da análise da carga horária de outros

anos) entendemos que, nesta Escola, é atribuída uma grande importância à disciplina de TDC no plano de estudos geral, característica esta que é transversal a todos os anos de formação. Este último aspeto vai ao encontro da necessidade de trabalharmos com alunos que apresentem um conhecimento técnico e artístico de TDC de nível intermédio/avançado e que demonstrem (no caso das raparigas) algum domínio do trabalho de pontas.

A Escola apresenta um corpo docente com formação especializada nas suas áreas de atuação sendo que, no caso da disciplina de TDC do Ensino Oficial, é composto por quatro professores. Em relação à metodologia utilizada nesta disciplina sabemos, através do projeto de formação, que esta “utiliza o programa de treino de *Barbara Fewster*, que reúne o conhecimento e filosofias dos métodos de Cecchetti, *Royal Academy of Dance Vaganova*”. (Tavares, Santos, Vieira & Silva, 2016, p.2)

A Escola possui ainda um plano de atividades anual onde expõe e organiza uma série de comemorações (Dias da Mãe, do Pai, Dia Mundial da Dança, entre outras), onde fornece informações acerca da realização de diversos cursos e workshops, e onde anuncia possíveis viagens e participações em concursos de dança. É um plano de atividades dinâmico, elaborado a pensar nos seus alunos e nas suas necessidades.

CAPÍTULO II - ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Relacionados com a temática escolhida – o estudo de variações de corpo de baile nas aulas de Técnica de Dança Clássica – os pontos que infra exploramos assumem-se de extrema importância para o desenvolvimento da presente investigação. As origens da Técnica de Dança Clássica, as suas diferentes características nas diferentes épocas de criação e o percurso e a vida dos grandes nomes que se destacaram ao longo desta história, constituem elementos essenciais que servirão de base a um ensino que se propõe a transmitir um ideal “prático-histórico” para que, tal como já foi referido anteriormente, não se dissocie o estudo prático e teórico/histórico desta Arte.

1. OS FUNDAMENTOS DA DANÇA CLÁSSICA

A Dança, em particular a Dança Clássica, nem sempre assumiu a forma pela qual a conhecemos atualmente.

Numa tentativa de “(...) aperfeiçoar o homem «tanto em espírito como em corpo».” (Homans, 2010, p.32), os torneios e os bailes de máscaras característicos das cortes francesa e italiana deram lugar a cerimónias e eventos concebidos pela *Académie de Poésie et de Musique* que estabeleceu que “Os movimentos do corpo, disciplinados com a métrica e o ritmo poéticos e postos de acordo com os princípios musicais e matemáticos, podiam adaptar o homem às harmonias celestiais.” (Homans, 2010, p.32) Estes novos espetáculos reclamaram uma forma de estar e de contemplar diferente dos anteriores o que, de certa forma, antecipou as regras e os códigos de conduta e etiqueta mais tarde exigidos, na corte do rei Luís XIV.

Num contraste enorme com as animadas ocasiões sociais dos espetáculos da corte, em que a comida, a bebida e a conversa eram comuns, os concertos na Academia realizavam-se em silêncio absoluto, e ninguém se sentava depois de a música e as danças começarem. (Homans, 2010, p.33)

Em 1581 surgiu o primeiro ballet apresentado pela supra referida Academia: o *Ballet Comique de la Reine*, que se distingue pela sua sumptuosidade (espetáculo extremamente longo e dispendioso) e pela ambição que os seus autores demonstraram em reunir momentos de declamação, de música e de dança, representando temas da Antiguidade Clássica de um modo disciplinado e formal. A partir deste momento, a dança afirma-se como uma forma de arte autónoma, cuja importância se encontra diretamente relacionada com a possibilidade de

esta poder representar, juntamente com a música, “(...) uma medida da ordem do universo.”, uma forma de ligação entre o mundo terreno e o espiritual. (Homans, 2010, p.34) Estas mudanças em relação às formas de criação anteriores dão origem a uma nova forma de ballet, o *Ballet de Cour* que, reforçando o que foi referido anteriormente, representava “(...) a type of composite theatre performance, made up of instrumental and vocal music, texts declaimed in verse and prose, stage design, scenic accessories, costumes, masks and, not least, dance.” (Nordera, 2007, p.19)

Apesar de ao longo do século XVII, a presença do Ballet continuar a ser fundamental na corte, os ideais anteriormente traçados pela Academia não mantiveram a sua autenticidade. De acordo com a Autora, “No reinado de Luís XIII os ideais neoplatónicos da Academia acabaram por desaparecer a favor de uma *raison d'état* mais instrumental.” (Homans, 2010, p.36) Ainda assim, a partir de 1600, o Ballet de Corte não só foi reproduzido nas cortes europeias, como “(...) nas casas dos nobres, nos grandes casamentos, nas entradas solenes nas cidades.” (Bourcier, 2006, p.103)

Após a morte do rei Luís XIII, o Ballet de corte entra numa fase crítica, que põe em causa a sua existência, acabando por desaparecer até ao final do século XVII. Será só no reinado do seu sucessor, Luís XIV, que voltaremos a assistir a uma nova fase da Dança.

Associada aos rígidos costumes e à rígida etiqueta da corte de Luís XIV mencionada anteriormente (orientada segundo uma filosofia absolutista, onde todos devem divinizar e adorar o Deus Sol, o rei), surge a necessidade de encontrar uma metodologia para a dança, o que acontecerá através da sua sistematização. Este fenómeno terá lugar em 1661 (primeiro ano do reinado do rei Luís XIV), em França, através da fundação da Real Academia de Dança, a qual surge da “(...) vontade de imobilizar o movimento em regras, cujo objetivo é fornecer-lhes um rótulo oficial de beleza formal (...)”. (Bourcier, 2006, p.113) Desde então mestres como Pierre Beauchamps e Jean-Georges Noverre, ambos diretores desta escola, contribuíram para que tal continuasse a suceder. Enquanto o primeiro aperfeiçoou os fundamentos técnicos da Dança Clássica, contribuindo para que estes se perpetuassem, o segundo foi o criador do *Ballet d'action*¹.

Ainda assim, foi só com o italiano Carlo Blasis que se codificaram os métodos de ensino da dança académica através da publicação de dois livros: *Tratado de Dança* (1820) e *O Código de Terpsicore* (1830). (Ribas, 1959, p.76) De acordo com o mesmo autor “(...) a dança académica é uma matéria, uma técnica, um material... e não uma estética. A dança

¹ Corrente que exigia “(...) que houvesse acção e movimento nos palcos, alma e expressão na dança;”, em contraponto com a anterior “arte imitativa” do Ballet Pantomima. (Salazar, 1962, p.160)

académica, na sua atual e sublime união à dança expressiva, é a verdadeira matéria prima do Ballet.”. (Ribas, 1959, p.79)

Abordando esta ideia do desenvolvimento técnico da dança, Fazenda (2012) relata a forma pela qual ela se traduz, sobretudo na Dança Clássica.

A técnica de dança clássica cultiva um corpo forte, preciso, rápido, mas simultaneamente, capaz de gerar imagens de leveza e representações do etéreo. Os movimentos, que desenham linhas geométricas, quer no espaço do corpo, quer no espaço à sua volta, tendem a projetar-se para o alto, privilegiando a verticalidade; os movimentos centram-se nas partes periféricas do corpo (pernas e braços), e o tronco mantém-se alongado. (Fazenda, 2012, p.69-70)

Entre o final do século XVIII e o início do século XIX, a referida união da dança académica/técnica à dança expressiva manifesta-se através de uma nova corrente artística do Ballet - o Bailado Romântico.

2. O BAILADO ROMÂNTICO

Na Europa, o termo Romantismo foi utilizado para descrever um movimento artístico do final do século XVIII, início do século XIX. No mundo da Arte, as características românticas fizeram-se representar, tanto na pintura como na literatura, pela expressão de sentimentos, e pelo espírito melancólico, introspetivo e sonhador dos artistas. (Cass, 1993, p.102) No bailado, a época romântica caracterizou-se “(...) pela depuração e sublimação da técnica, renovação dos temas e, sobretudo, desenvolvimento harmonioso de todos os elementos do Ballet como espetáculo teatral (...)”. (Ribas, 1966, p.50) Os ideais traçados neste período foram comuns tanto às Artes Plásticas como às Artes Performativas, apesar de na Dança estes se terem revelado de uma forma mais lenta devido aos condicionalismos relacionados com o tipo de público – nobres conservadores – do ballet.

Entre 1810 e 1830, apesar da fixidez oficial, a técnica de dança evoluiu lenta, mas profundamente. Mais do que a feição mecânica denunciada por Noverre, pouco a pouco começava-se a buscar a expressividade, a poesia do corpo, a fluidez dos gestos, por exemplo, no porte dos braços. (Bourcier, 2006, p.201)

Estes novos ideais surgiram na figura de Marie Taglioni, bailarina que lutou contra um físico mal proporcionado através do difícil trabalho orientado pelo seu pai – Filippo Taglioni (bailarino italiano, que foi também mestre de ballet nas cortes sueca e vienense).

(...) Filippo Taglioni treinava a filha todos os dias: duas horas de manhã dedicadas a uma série de exercícios árduos, repetidos muitas vezes sobre as duas pernas, e duas horas à tarde de movimentos de adagio «à maneira antiga» (como disse ela), em que Marie polia e refinava as poses e posições do ballet adequando-as à linha e proporções das estátuas gregas. (Homans, 2010, p.171)

A par com este treino físico, onde desenvolveu bastante força e resistência muscular, Marie “(...) esforçou-se bastante por envolver o seu enorme vigor numa aura amena de feminilidade e graciosidade.” (Homans, 2010, p.172) Foi também nesta época que se introduziu o trabalho de pontas, fruto da necessidade de transmitir uma leveza quase etérea, irreal da imagem da bailarina, que contribuisse para a transmissão desta aura feminina e graciosa tão almejada.

Segundo Minden (2005), os bailados românticos nasciam não só do conflito entre a figura do homem e da mulher, mas também entre o que era natural ou sobrenatural, real ou irreal. O uso de pontas veio salientar esta atmosférica romântica, contribuindo também para acentuar o papel da bailarina: “The cult of the ballerina had begun.” (Minden, 2005, p.51)

De acordo com esta ideia, e após a criação para o primeiro bailado romântico *La Sylphide*, surge também o denominado 'tutu romântico' - saia branca composta por várias camadas de *tulle*, que cobria as pernas das bailarinas até um pouco abaixo do joelho. (Lourenço, 2014) Este bailado, que estreou a 18 de março de 1832, foi concebido por Filippo Taglioni para a sua filha, para que através dele Marie pudesse ver valorizadas as suas capacidades.

Juntamente com Marie Taglioni, as bailarinas Fanny Elssler, e Carlota Grisi constituíram a tríade que, como refere Salazar (1962) resume a essência do bailado romântico. Nove anos após a estreia do bailado *La Sylphide* surge o bailado *Giselle* que, nas palavras de Bourcier (2006) surge como “a obra prima do balé romântico”. (Bourcier, 2006, p.205)

2.2 GISELLE: A EXPRESSÃO MÁXIMA DO BAILADO ROMÂNTICO

Estabelecida a temática de investigação e conhecido o contexto de intervenção, optamos por definir dois excertos de coreografias de corpo de baile, de dois bailados diferentes. Sem esquecer que um dos propósitos do estágio passou também por possibilitar a transmissão de conceitos artísticos através de uma abordagem “prático-histórica”, parece-nos pertinente contextualizar a criação das obras selecionadas e estudar a repercussão que tiveram no seio da História da Dança.

Com uma narrativa e com uma ligação à música extremamente definidas, *Giselle*, “the epitome of Romanticism” (Minden, 2005, p.270) apresenta-se como o bailado romântico por excelência. Organizado em dois atos, foi apresentado na Ópera de Paris a 28 de Junho de 1841, com argumento de Théophile de Gautier, coreografia de Jean Coralli e Jules Perrot, com Carlotta Grisi (*Giselle*), Lucien Petipa (*Albrecht*) e Adèle Dumilâtre (*Myrtha*) como bailarinos principais. (Teatro Nacional de S.Carlos, 1968)

De acordo com Bourcier (2001), foi necessário que “Théophile de Gautier, inspirado por um outro poeta, Heinrich Heine, escrevesse para a bailarina que amava, Carlotta Grisi, a obra-prima do ballet romântico, *Giselle*.” (Bourcier, 2006, p.205)

A narrativa tem início numa vila medieval alemã onde *Giselle*, uma jovem camponesa, se apaixona pelo príncipe *Albrecht* (que se disfarça de aldeão para a cortejar). *Hilarion*, um jovem camponês que também se apaixona por *Giselle* descobre a mentira do príncipe e pretende contar a verdade. Entretanto esta é revelada e *Giselle*, ao descobrir a identidade do príncipe e a sua promessa de casamento com *Bathilde* (uma princesa), enlouquece e, desesperada, suicida-se com a espada de *Albrecht*.

O segundo ato – o ato branco - começa num ambiente fantasmagórico, numa floresta misteriosa, onde *Giselle* é recebida pelas *Willis* (fantasmas de jovens noivas que morreram antes do seu casamento). *Albrecht*, cheio de remorsos e de dor, deposita flores no túmulo de *Giselle* quando é surpreendido pelas *Willis* e pela sua rainha – *Myrtha*, que o obrigam a dançar até à exaustão. Entretanto,

(...) Hilarion aparece e torna-se a primeira vítima das vílis. Albrecht vê as «ogres da valsa» (Gautier) obrigarem o rapaz apavorado a uma dança frenética e estonteante, lançando-o a girar de uma víli para a outra até ele chegar à margem do lago e, por fim, ainda a rodopiar mergulhar no abismo da água. Albrecht é o próximo, mas *Giselle* permanece-lhe fiel e tenta salvá-lo conduzindo-o à cruz (...) Myrtha, porém, não

mostra compaixão e obriga *Giselle* a afastar Albrecht da cruz, com uma dança sedutora e sensual. (Homans, 2010, p.199)

Ao amanhecer as *Willis* desaparecem e *Giselle* volta ao túmulo e “(...) aponta para Bathilde, que acabou de chegar com o seu séquito, e pede a Albrecht para se casar com ela.” (Homans, 2010, p.200)

A diferença de atmosfera entre o primeiro e o segundo ato é notória. Enquanto no primeiro “(...) é tudo muito real, embora transmitido num espírito romântico: o amor de *Giselle*, a traição, a ira (...) no segundo ato (...) somos mergulhados numa fantasia estranha e fantasmagórica (...)” (Homans, 2010, p.198) Esta diferença foi acentuada tanto no trabalho de composição coreográfica como no de composição musical.

Visualmente, as danças do 2º Ato de *Giselle* abrem-nos uma realidade muito diferente da exuberância dionisíaca dos camponeses do 1º Acto. As *Willis*, todas vestidas de branco (...) são apolíneas na sua contenção, na forma ordenada e exata com que estruturam as suas danças. Temos aqui um “ato branco” de infinita expressividade (...). No entanto, a concretização em palco deste ato branco de *Giselle* deve obedecer a preceitos próprios de estilo: por exemplo, a colocação “à la Taglioni” dos braços das bailarinas deve evocar uma estética romântica, diferente da estética baleticamente finissecular do *Lago dos Cisnes*. (Lourenço, 2014, p.60-61)

Também de acordo com Pappacena (2012), os elementos imaginários e fantásticos do 2º Ato deste bailado contribuem para colorir a poesia de uma comum história de amor, transportando o espetador para uma dimensão intemporal.

Ainda em referência a este momento do Bailado, em particular ao trabalho desempenhado pelo corpo de baile, Beaumont (1988) afirma que tanto este último grupo como os solistas dançam com vista a integrar um todo.

The *corps de ballet* is never employed as a mere decorative background, but as an integral part of the ballet, sometimes dancing apart, sometimes dancing with the

principals, but always making a essential and a vital contribution both to the choreographic design and to the development of the action.” (Beaumont, 1988, p.90)

Esta importância no desenvolvimento da ação é também referida por Kirstein (1970) que afirma “Giselle underlines the contribution of participatory rather than decorative corps de ballet, whose movement is constant, more expressive and legible than that of a conventional chorus.” (Kirstein, 1970, p.151)

Os pormenores de ligação entre música e dança neste Bailado também não se devem descurar: “Um século antes de Balanchine, *Giselle* já se assume como bailado que, na sua essência, tematiza em primeiro lugar a dança e, paralelamente, a relação da dança com a música.” (Lourenço, 2014, p.49) Ainda segundo o autor, o compositor Adolph Adam tinha intenção que a música reproduzisse tudo o que se passava em palco tendo, para isso, assistido a muitos ensaios do Bailado.

Apesar da coreografia original do bailado ter sido concebida por Jean Coralli e Jules Perrot em 1841, a versão do *Royal Ballet* que hoje conhecemos da *Giselle* é resultado de várias revisões levadas a cabo por Marius Petipa (o próprio dançou a coreografia original em 1848). (Lourenço, 2014, p.53) Apesar de se acreditar que o argumento de *Giselle* se manteve relativamente fiel ao original (mesmo depois das várias versões apresentadas por diversas Companhias ao longo dos anos desde a sua criação), existe um elemento que se diferencia bastante da versão que hoje conhecemos: a proporção entre a mimica e a dança - “Metade do espetáculo original (...) seria mimica.”. (Lourenço, 2014, p.54) Um exemplo disso é, de acordo com Bourcier (2006) a cena da loucura e morte de *Giselle* que Fanny Elssler transformou em mímica, e que Carlotta Grisi dançava na íntegra.

O sucesso deste bailado foi tremendo, tendo este “(...) num espaço de três anos, passado por todos os palcos da Europa.” (Bourcier, 2006, p.208) Segundo o mesmo autor, cerca de 27 anos após a estreia, em 1868, *Giselle* saiu do repertório da Ópera de Paris e só voltou a cena em 1924, a partir da versão russa (remontada com base nas memórias do mestre Titus, de Elssler e de Marius Petipa).

3. O BAILADO CLÁSSICO NA FIGURA DE MARIUS PETIPA

Marius Petipa (bailarino, professor e coreógrafo nascido em França em 1818) desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da dança, sendo por isso apelidado como “the father of classical ballet” (American Ballet Theatre [ABT], 2016). Viajou por países como França, Espanha e Rússia, locais onde foi reconhecido pelas suas capacidades:

“Considered an excellent dancer and partner, his acting, stage manners and pantomime were held up as examples for many generations of dancers.” (ABT, 2016) Quando em 1847 viajou para a Rússia, possuía apenas contrato de um ano para o Teatro Imperial de S. Petersburgo, não imaginado que em pouco tempo seria promovido a bailarino principal e seria nomeado mestre de *ballet* deste Teatro.

Atendendo à sua formação percebemos que no início do seu percurso na Rússia os seus trabalhos sofreram uma grande influência das estéticas francesa e italiana, mas que, com o passar do tempo, foram adquirindo uma configuração diferente, evoluindo para uma forma que hoje referimos como clássica.

He presided over the shift from romanticism to what is usually termed ballet “classicism”, laid the Foundation of the modern Russian school by marrying the new Italian bravura technique to its more lyrical French counterpart and helped transform the art dominated by foreigners and identified with the West into a Russian national expression. Petipa choreographed scores of ballets and innumerable dances, codifying their structure while expanding the lexicon of their movements, and created several generations of distinguished dancers. (Garafola, 2007, p.151)

De acordo com a autora, tal como as obras do período romântico, os trabalhos de Petipa implicavam uma narrativa, uma história que se transformava no fio condutor da ação e exaltavam de igual forma o papel da mulher, da bailarina. Ainda assim, e em relação a esta última semelhança, “Although the romantic ballet had already identified the ballerina with the feminine mystique (...), Petipa added technical brilliance to the formula”. (Garafola, 2007, p.155) E com esta, outras mudanças se registaram: os bailados anteriormente organizados em dois atos deram lugar aos bailados cuja narrativa se organizava em três ou quatro atos, o avanço na construção dos sapatos de ponta permitiu um maior suporte para as bailarinas que passaram a “to run, jump hop and perform multiple turns on pointe.”, e as saias utilizadas encurtaram, de forma a “revealing greater expanses of leg and the prowess of “steel” toes. (Garafola, 2007, p.155)

O esquema de conceção dos bailados românticos, a sua estrutura e imagética serviram, como já mencionamos, como modelo para os bailados do século XIX: “the martyred sylphs of the 1830s and 1840s are replicated endlessly in Petipa’s ballets” (Scholl, 2002, p.4) Exemplo disso são as personagens *Aspichia* (do bailado *Daughter of the Pharaoh*), *Nikia* (do bailado *La Bayadère*) e *Aurora* (do bailado *Sleeping Beauty*) que depois de ultrapassarem um

momento trágico no decorrer da narrativa, “all return as spirits to dance the ballet’s subsequent act.” (Scholl, 2002, p.4)

Embora o ideal romântico tenha servido de inspiração para definir as narrativas de muitos dos bailados concebidos por Petipa durante o século XIX, as diferenças entre aquilo que caracterizava um bailado romântico e um bailado clássico foram-se acentuando, dando origem ao denominado *Grand Ballet*.

Where the romantic ballet’s structure was essentially dual, juxtaposing day and night, reality and fantasy, the grand ballet grew to an average of four acts with upwards of nine scenes. This was accomplished primarily by extending and complicating the narrative while retaining the basic structure of the romantic ballet: the *ballet blanc* for the female corps followed the first, narrative sequences; the final act took the form of a grand divertissement, with an assortment of national and/or character dances. (Scholl, 2002, p.5)

Como resultado, Petipa “produced more than sixty full-evening ballets and innumerable shorter works and he is considered to have laid the foundation for the entire school of Russian ballet. The ballet repertoire in the Soviet Union is still based mainly on his works.” (ABT, 2016) Este coreógrafo concebeu os bailados *Don Quixote* (1869), *La Bayadère* (1877), *The Sleeping Beauty* (1890), *The Nutcracker* (1892) e *Swan Lake* (1895) e adaptou coreografias de bailados já existentes como *Giselle* (1884) e *Coppélia* (1884). Antes de se retirar em 1903, criou o seu último bailado - *Raymonda*, em 1898. Aos poucos e através desta sua produção, foi criando condições para que, segundo Homans (2010), o eixo do ballet clássico se deslocasse de França para a Rússia.

4. O BAILADO NEOCLÁSSICO: A INFLUÊNCIA DOS *BALLETS RUSSES*

Abordadas duas épocas de referência e de criação na área da Dança - período romântico e período clássico - contextualizaremos a época que se seguiu, do ponto de vista social e artístico.

No início do século XX, a Rússia encontrava-se num período de grande tensão. A frágil organização social, a economia precária e a crise do estado autocrático dirigido pelo czar Nicolau II originaram uma revolução que promoveu um período de mudança. De acordo com

Homans (2010) os bailados de Petipa e até o próprio ballet representam, nesta época, o passado, “(...) um princípio aristocrático moribundo, um modo de vida que apodrecia por dentro e era atacado por fora.”, havendo, por isso, urgência em mudar. (Homans, 2010, p.327)

A mudança ocorrerá principalmente através das produções da Companhia *Ballets Russes* concebida e dirigida por Sergei Diaghilev, que decorrerão entre 1909 e 1927, num período de extrema importância, que devolveu a “(...) energia e a vitalidade do ballet russo e devolveram a dança clássica à primeira linha da cultura europeia. Ao mesmo tempo obrigaram o ballet imperial a largar a sua roupagem oitocentista e a assumir as novidades do modernismo.” (Homans, 2010, p.329)

Sendo um apaixonado por música e pintura, Diaghilev pensava a dança, como refere Bourcier (2006) como uma oportunidade de reunir todas as artes. Importou inúmeros talentos da Rússia (embora a Companhia nunca tivesse atuado no seu País) – bailarinos e coreógrafos de renome que modificaram a tradição académica vigente e que criaram obras de rutura. Bourcier (2006) enumera: “Fokine, Nijinsky, Massine, Nijinska e Balanchine foram inventores não somente de passos, mas de um novo espírito;”. (Bourcier, 2006, p.229)

Esta última ideia é notória principalmente no caso dos trabalhos de Nijinsky, mais especificamente numa das suas obras mais controversas - *Le Sacre du printemps*. Com estreia em 1913 (ano que precede o eclodir do primeiro conflito armado mundial), “Nijinsky’s *Sacre* reveals itself as the definitive anti-ballet, a work which makes a point of reviling every notion the classical ballet held dear. Its music, choreography, and staging all challenge the authority of a centuries-old lyric theater tradition.” (Scholl, 2002, p.56)

4.1 - GEORGE BALANCHINE: REFERÊNCIA INCONTORNÁVEL DO BAILADO NEO-CLÁSSICO

George Balanchine nasceu em 1904, em S. Petersburgo, cidade onde estudou dança clássica e música. Após completar a sua formação, Balanchine abandona o seu País, e trava conhecimento com Serge Diaghilev, empresário para o qual acaba por trabalhar, coreografando vários bailados para a sua Companhia – *Ballets Russes*. Após a dissolução da referida Companhia viaja para os Estados Unidos onde, com o apoio de Lincoln Kirstein², funda em 1934 a *School of American Ballet* e em 1946 a *Ballet Society* que, a partir de 1948, se transforma em *New York City Ballet*. Através dos seus trabalhos, Balanchine

² Escritor, empresário e filantropo americano (1907-1996), que promoveu e acompanhou a carreira de Balanchine. É considerado “one of the most important influences in the development of American culture in the 20th century.”. (New York City Ballet [NYCB], 2017)

(...) reinventou simplesmente a linguagem de Petipa: tirou-lhe tudo o que era supérfluo (inclusive os apetrechos exteriores como enredos, cenários, diademas e tutus) e depurou-lhe a capacidade de enunciação ao ponto de fazer dela o mais eloquente idioma coreográfico que se conheceu até hoje. (Lourenço, 2014, p.114)

Ainda segundo o mesmo autor, Balanchine desempenhou um papel decisivo “na mudança de paradigma que colocou o bailado abstrato num lugar hierarquicamente superior ao do bailado narrativo.” (Lourenço, 2014, p.28)

De acordo com Scholl (2002) e ainda em relação a esta questão, “the choreography and pedagogy of Balanchine (though carried on primarily in the United States) represent the most important creative response to the legacy of Petipa’s nineteenth-century ballet academy - and the most significant twentieth-century development of “Russian” ballet traditions.”. (Scholl, 2002, [ix])

No desenvolvimento da sua estética neoclássica foi promovido o papel expressivo do próprio vocabulário de dança clássica ao invés da floreada representação presente nas criações dos séculos anteriores. Exemplo disso são as suas novas versões dos bailados de repertório clássico como “O beijo da Fada, 1945, Raymonda, 1945, o pas de trois de Paquita, 1950, o ato II do Lago dos Cisnes, 1951, Quebra-Nozes, 1954, Dom Quixote, 1965, Copélia, 1972”. (Bourcier, 2006, p.237) Ainda assim e, segundo o próprio coreógrafo, “the movements that Petipa used are essentially the same movements we know today.”, “I myself turned those steps upside down”, “the language of classic dance is unchanging, universal and eternal.” (Bellow, 2007, p.245)

É de realçar ainda a relação música-movimento nos trabalhos de Balanchine. Detentor de um sentido musical apurado (sendo ele próprio músico), o seu processo criativo “partiu sempre da partitura musical, tanto da sua análise minuciosa como da imersão total nela.” (Lourenço, 2014, p.116) De salientar aqui a sua predileção pela música de Stravinsky, através da qual concebe bailados como *O pássaro de fogo*, *Agon*, *Movimentos para piano e orquestra* e *Concerto para piano*.

De acordo com Minden (2005), sabe-se que apesar de não ter escrito um *syllabus*, Balanchine utilizava a aula da companhia (do *New York City Ballet*) para explorar aspetos relacionados com a velocidade e a musicalidade, preparando os bailarinos para as suas criações. (Minden, 2005, p.71) Velocidade e clareza na execução dos movimentos, um trabalho de pés articulado, o alinhamento específico do “seu” *arabesque*, grandes amplitudes

articulares, *cambrés* extremos, e um trabalho de *pas de deux* destemido, são características transversais das suas obras.

4.1.1 - *UNION JACK*: A OBRA SELECIONADA

Balanchine foi um admirador da cultura americana. De acordo com Butkas (2007) o universo da Broadway, de Hollywood, de Fred Astaire e Ginger Rogers, dos filmes Western, do jazz e da dança moderna, de compositores como John Philip Sousa e Gershwin influenciaram algumas das suas obras. O bailado *Union Jack* é um exemplo disso.

(...) *Union Jack* was created to honor the British heritage of the United States on the occasion of its Bicentennial. Part I is based on Scottish military tattoos and folk-dance forms performed in an open castle square. Part II is a music-hall pas de deux for the costermonger Pearly King and Queen of London, with two little girls and a donkey, danced before a drop suggesting Pollock's toy theaters. Part III is a series of variations employing hornpipes, sea songs, work chants, jigs, and drill orders of the Royal Navy, in a dockside setting. For the finale, hand flags signal 'God Save the Queen' in semaphore code as the Union Jack unfurls. (NYCB, 2017)

Com estreia a 13 de maio de 1976, pelo *New York City Ballet* no New York City Theater, contou com a adaptação e criação musical de Hershy Kay e com 74 bailarinos, tendo uma duração total de 58 minutos. Apesar do panorama geral da obra ser o de uma parada militar, de uma cerimónia britânica, Balanchine insistia que a obra se assumia como um bailado clássico. Sobre esta questão, Kriegsman afirma

Almost without one's being aware of its happening, the formations turn into choreographed figures, and the high stepping becomes jetes and pirouettes and entrechats. You hardly notice, even when the women marchers go up "on point," because the motifs of the highland fling remain as coloration, and because the whole design is carried out within the rectilinear symmetries and regulated space of the military framework. (Kriegsman, 1977)

Esta questão acerca da categoria onde se poderia inserir este bailado é também discutida por Kisselgoff (2000): “It would be tempting to say that it is not one of Balanchine’s neo-classicals ballets, but only classically trained dancers could perform it.”. (Kisselgoff, 2000, p.47)

De acordo com Tobias (2006), *Union Jack* foi um projeto de Lincoln Kirstein que se assumia como um “Anglophile, a condition related to his love of tradition, with its panoply, hierarchy and ritual.” (Tobias, 2006)

Dos inúmeros trabalhos de Balanchine, o bailado *Union Jack* foi o selecionado por considerarmos que, pelas suas especificidades, melhor se adequava ao grupo de alunos em questão. A influência do universo *Broadway*, a forma versátil como o vocabulário de TDC é explorado, a análise das várias formações espaciais e a relação entre bailarinos principais e/ou solistas e os vários subgrupos (formados pelos bailarinos de corpo-de-baile) constituem aspetos que contribuem significativamente para uma aprendizagem e análise mais efetiva do excerto selecionado.

5. CORPS DE BALLET: PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA EM GRUPO

Como já foi referido, a preferência em estudar excertos de bailados referentes ao trabalho de corpo de baile deveu-se, sobretudo, à necessidade de explorar, nas aulas de TDC, as componentes técnicas, artísticas e expressivas dos alunos de uma forma democrática (decisão que acabou também por se demonstrar vantajosa do ponto de vista organizacional, já que permitiu a integração de todos os alunos interessados, provenientes de duas turmas - 4º e 5º Ano do Ensino Vocacional).

Segundo Minden (2005), a organização de uma Companhia de Dança, principalmente de uma grande Companhia de Dança Clássica, implica, na maior parte dos casos, uma estrutura hierárquica. Um exemplo disso é a organização do Bailado *O Quebra-nozes*, em que “(...) the Sugar Plum Fairy is a principal role, “Spanish” is usually a solist, Flowers and Mice usually corps de ballet.”. A título de exemplo, e ainda de acordo com a autora, a designação das várias categorias desta hierarquia difere entre Companhias: enquanto que para o *The Royal Ballet* os bailarinos se inserem nas categorias de “ Principal, First Soloist, Soloist, First Artist, Artist (equivalente to the corps de ballet)”, para as Companhias Americanas como o *American Ballet Theatre* e o *New York City Ballet* os bailarinos estão organizados segundo as designações de “Principal, Soloist, Corps de Ballet”. (Minden, 2005, p.69) Em Portugal, a Companhia Nacional de Bailado distingue os bailarinos em 5 categorias: Bailarino Principal (aquele a quem é atribuído o papel principal no repertório da Companhia),

Solista (aquele que executa o papel de Solista), Corifeu (“é o que dança no corpo de baile mas também pode executar papéis de Solista”) (Companhia Nacional de Bailado [CNB], 2017), o que integra o Corpo de Baile e o Estagiário (jovem bailarino a quem é concedida “a possibilidade de integrar o elenco artístico”. (CNB, 2017)

Independentemente da organização que as companhias atuais adotem, o conceito de hierarquia, que remonta à época do Ballet de Cour, continua presente. De acordo com Homans (2010), “Antes da Revolução Francesa, o *corps de ballet* era constituído geralmente por pares – cortesãos, aldeãos ou talvez um grupo de fúrias ou demónios. Como grupo, porém, estas figuras não tinham autoridade moral nem uma identidade política específica; eram apenas personagens numa pantomima.” (Homans, 2010, p.145) Durante o período da Revolução Francesa os espetáculos de dança e ópera deram lugar a festivais revolucionários onde se “repetiam (e criavam) obsessivamente momentos míticos da Revolução para converter a plebe a novos ideais”, ideais estes que se personificaram na figura de mulheres vestidas com túnicas brancas que representavam “a pureza e a virtude, a abnegação, a Liberdade e a Razão” (Homans, 2010, p.144) Segundo a autora, estas mulheres vestidas de branco representaram não só “o primeiro *corps de ballet* moderno.”, como serviram de inspiração para os poetas e escritores da época Romântica, acabando estas por adquirir “uma forma canónica em *La Sylphide* e *Giselle*.” (Homans, 2010, p.145)

Associado a este conceito de hierarquia está o grau de importância que é concedido aos diferentes bailarinos de uma companhia, e que não deveria variar de acordo com a categoria onde estes se inserem.

O bailado é um espetáculo de conjunto: cada interveniente conta. A aparência de um espetáculo fortemente hierarquizado, com “primeiros bailarinos” e bailarinos de categoria intermédia e inferior, é mesmo isso: uma aparência. Em qualquer bailado clássico, o chamado “corpo de baile” conta tanto como os solistas. Não há *Lago dos Cisnes* que resista a um corpo de baile de segunda categoria. (Lourenço, 2014, p.13)

Ainda sobre este assunto, Minden (2005) alerta para o facto de que nem todos os bailarinos possam ter a destreza e o nível técnico exigidos para desempenhar alguns dos principais papéis em bailados clássicos, mas que “the *corps* needs dancers with special gifts, too. To lead the way down the ramp in *La Bayadère*, for example, you must do nearly forty consecutive arabesques without a wobble.” (Minden, 2005, p.31)

A tomada de consciência do valor que um corpo de baile representa em qualquer bailado clássico é, pelo exposto, absolutamente necessária. “The Corps, like the chorus in Greek theater, is a character itself: as important as the prima ballerina, not just her decorative backdrop. Its power lies in its uniformity and simultaneity rather than individual movements.” (Minden, 2005, p.92) A dedicação máxima de cada elemento que compõe o grupo deve ser incentivada para que, em conjunto, se obtenha um resultado admirável.

O trabalho desenvolvido pelo corpo de baile de qualquer companhia de dança assenta nestes pressupostos de cooperação e colaboração, onde todos os membros se esforçam para atingir um resultado final satisfatório. De acordo com Buckroyd (2000), o processo colaborativo na aprendizagem acontece no momento de ensino-aprendizagem “where each person takes their own responsibility for the work of the group”. (Buckroyd, 2000, p.97)

Os valores de cooperação e colaboração acima descritos deveriam ser mais aclamados no meio escolar, já que apesar de entendermos que é na relação entre o professor e um grupo de alunos que se desenvolvem a maior parte das práticas pedagógicas no âmbito da TDC, a tendência é a de adotar o tradicional modelo de ensino, onde o professor assume a figura de papel principal que lidera, que dirige uma turma e que, frequentemente acaba por inibir as relações de cooperação entre os elementos que compõe o grupo. Nas palavras de Buckroyd (2000),

(...) whole class teaching, in the tradicional model, actively prevents peer interaction and thus denies students a powerful resource for their development. What is more, when the teacher is the dominating figure in the studio the energies and intelligence of the students, which can contribute to the direction of the class, are wasted. (Buckroyd, 2000, p.101)

Segundo a autora supramencionada, e de forma a evitar este erro tão comum, os professores devem em primeiro lugar, conhecer bem os elementos que compõe o grupo (ressalvamos aqui a importância que a observação por nós efetuada terá no desenvolvimento do Estágio), desenvolver as suas capacidades de atenção e gestão de espaço em aula (bem como gerir a sua própria posição e deslocação durante as aulas), criar momentos de discussão em grupo, e recorrer à formação de pares ou pequenos grupos durante a aquisição de matérias, como forma de promover a autonomia, a comunicação e a colaboração entre os estudantes. Quando incentivados em contexto de aula, estes princípios serão extremamente úteis nos momentos de apresentações e/ou espetáculos:

(...) a dance performance is likely to be a highly collaborative venture where there is a great deal of interdependence and teamwork, yet a dance technique classes can be conducted as if all dance were a solo performance. The dynamics of a dance companies are often described in terms of competition and envy, yet a great sense of solidarity would modify these dynamics in more creative directions. (Buckroyd, 2000, p.109)

Para além do referido, a mesma autora relembra também a importância que estes valores assumem no âmbito do crescimento e desenvolvimento pessoal de cada aluno, manifestando-se como ferramentas essenciais úteis durante a vida adulta.

6. O ENSINO DO REPERTÓRIO NAS AULAS DE TDC

Entendido como “index list or catalogue”, o termo *Repertoire* significa “The complete inventory of dance pieces that a company has learned and is ready to perform.” (Minden, 2005, p.307)

Tendo em consideração os objetivos nomeados pela Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional para os Cursos do Ensino Artístico especializado em Dança, “Os cursos básicos e secundários visam a aquisição de técnicas de dança e proporcionar um campo de formação e experimentação criativa e coreográfica, bem como desenvolver a sensibilidade estética e o conhecimento histórico na área da dança.” (Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional [ANQEP], 2015), entendemos que seria proveitoso propor um trabalho a desenvolver no âmbito da disciplina da Técnica de Dança Clássica, com base na análise, estudo, e adaptação de excertos de duas obras do Repertório Romântico e Neoclássico, respetivamente.

Para além de desenvolver a sensibilidade estética e o conhecimento histórico acima referidos, o ensino de variações de repertório em ambiente escolar, constitui, de acordo com Minden (2005) “an opportunity to develop and refine yourself as a dancer”. Ainda segundo a autora, as aulas onde se exploram as variações de repertório “offers a chance to inflect your dancing, to acquire subtlety, to broaden your range dramatically as well as technically, to go beyond technique.” (Minden, 2005, p.55)

Quando a aprendizagem de variações de repertório em ambiente escolar está diretamente relacionada com a possibilidade de levar a cabo uma apresentação em palco, a

disponibilidade e a atenção dos alunos transforma-se e o momento de ensino-aprendizagem ganha outra dimensão. Apesar de considerarmos que a dança, e em particular a dança clássica, deve ser, em primeiro lugar, entendida e apreciada por quem a pratica de uma forma introspectiva (principalmente nos primeiros anos de formação), concordámos que se deve proporcionar aos alunos outras formas de expressarem a sua Arte, como forma de dar a conhecer o resultado de todo o esforço e trabalho.

Para além de proporcionar uma forma de ligação entre o trabalho técnico e expressivo desenvolvido durante as aulas (no que diz respeito ao vocabulário aprendido, às músicas utilizadas, aos encadeamentos ensinados, à ocupação espacial, à relação com o grupo, entre outros factores), o ensino de variações do repertório clássico nas aulas de TDC possibilita também, no nosso entender, uma forma de ligação entre o ensino prático e teórico da Dança, promovendo o interesse pela investigação e pelo visionamento dos bailados existentes.

CAPÍTULO III - METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

1. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

A metodologia sugerida para o presente relatório de estágio foi a investigação-ação.

De acordo com Sousa & Baptista (2011), a investigação-ação “é uma metodologia que tem o duplo objetivo de ação e investigação, no sentido de obter resultados em ambas as vertentes”. O que se pretende com a adoção desta metodologia, é que a ação do investigador/educador propicie mudanças, aprendizagens efetivas, que ajudem a alcançar melhoria de resultados no contexto selecionado. Para que estes resultados sejam alcançados, esta metodologia deverá “Desenvolver-se numa espiral de ciclos (...): Observação, Planificação, Reflexão, Ação.” (Sousa & Baptista, 2011, p.65)

Selecionada a metodologia de investigação, o investigador deve iniciar o seu estudo observando o contexto que irá investigar e elaborando um plano de ação, que posteriormente será aplicado. Em consequência da aplicação deste plano, o investigador deve observar os efeitos da ação, numa atitude auto reflexiva, de análise, em função dos dados recolhidos. Para que tal aconteça, deverá selecionar os instrumentos de recolha de informação que mais se adequarem à investigação.

Pelo exposto e, tendo em consideração o âmbito da nossa proposta de investigação, consideramos a opção tomada adequada ao trabalho desenvolvido em campo. Numa fase inicial a observação foi absolutamente necessária para que entendessemos o ambiente em causa, a planificação do nosso trabalho só foi possível na medida em que observamos o contexto de intervenção, e a ação surgiu como resultado da reflexão das fases anteriores, traduzindo-se numa aplicação prática do planificado até então.

Esta adequação da nossa proposta de estudo a todas as fases que caracterizam a metodologia da investigação-ação, aliada à ideia partilhada por Sousa & Baptista (2011) de que o investigador não é apenas um interveniente externo sem relação ao contexto que investiga, enfatiza de forma mais premente a nossa opção. Sendo este um trabalho desenvolvido no âmbito das Ciências Sociais, que pressupõe à partida um estudo acerca do comportamento humano, fez para nós sentido propor uma metodologia que implicasse um envolvimento do investigador na ação. Ainda em relação a esta questão, realçamos a opinião de Clara et al. (2009) que afirma que

(...) a Investigação-Ação é uma das metodologias que mais pode contribuir para a melhoria das práticas educativas, exactamente porque aproxima as partes envolvidas na investigação, colocando-as no mesmo eixo horizontal; favorece e implica o diálogo,

(...) desenvolve-se em ambientes de colaboração e partilha, (...) valoriza a subjetividade; mas, por outro lado, propicia o alcance da objetividade e a capacidade de distanciamento ao estimular a reflexão crítica. (Clara et al., 2009, p.375)

2. INSTRUMENTOS E TÉCNICAS DE RECOLHA DE DADOS

De acordo com Sousa & Baptista (2011), estipulados os objetivos e a estratégia de investigação, segue-se a fase da recolha de informação. Para que tal aconteça, devemos saber como o vamos efetuar, qual a natureza da informação que pretendemos recolher, e junto de quem o vamos fazer. Para tal existem técnicas de recolha de dados que, segundo os mesmos autores, consistem no “conjunto de processos operativos que nos permite recolher os dados empíricos que são uma parte fundamental do processo de investigação.” (Sousa & Baptista, 2011, p.70)

Tendo em atenção o cumprimento dos objetivos por nós estabelecidos, entendemos como fundamental utilizar os seguintes métodos e instrumentos de recolha de dados durante a nossa investigação: a Análise Documental e Revisão Bibliográfica, a Observação Participante, o Questionário e os Registos audiovisuais.

2.1. ANÁLISE DOCUMENTAL E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

De forma a analisar o estado da Arte, procedemos a uma recolha de informação relacionada com os temas contemplados na nossa investigação através da pesquisa bibliográfica e da consulta de documentos oficiais. Posteriormente analisamos essa mesma informação, confrontando-a com outras informações que fomos obtendo ao longo do estudo.

2.2. OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE

A Observação, em particular a Observação Participante, foi um dos métodos de recolha de dados por nós utilizado. Este caracteriza-se sobretudo por permitir ao investigador ser parte integrante da ação, ao observar aquilo que é o seu objeto de estudo. Este, “integra o meio a “investigar”” podendo, assim, ter acesso às perspectivas das pessoas com quem interage, ao viver os mesmos problemas e as mesmas situações que eles.” (Sousa & Baptista, 2011, p.88) No final, ou mesmo durante a fase de observação, compete ao investigador efetuar o registo dos acontecimentos que observou. No decorrer do estágio recorreremos a duas formas de registo: uma primeira mais sistematizada - Grelha de Avaliação - e uma segunda de carácter mais narrativo - o Diário de Bordo. Com a aplicação da primeira grelha de avaliação (consultar Apêndice A) pretendemos caracterizar de forma geral a turma (analisando o nível técnico e

artístico dos alunos), referir os aspetos a melhorar, e indicar os aspetos comportamentais que se prendem com a dinâmica de grupo (relação dos alunos com os próprios colegas) e com a relação dos alunos com o Professor.

2.3. QUESTIONÁRIO

Definido como “uma técnica de recolha de dados rigorosamente padronizada, tanto no texto das questões e das respostas como na sua ordem, de forma a garantir a comparabilidade das respostas de todos os indivíduos.” (Oliveira & Ferreira, 2014, p.112) o inquérito por questionário foi um dos métodos por nós utilizado, de modo a auferir as opiniões dos alunos que compunham a nossa amostra. De acordo com o mesmo autor, “O objetivo do inquérito por questionário é obter de maneira sistemática e ordenada informação sobre uma determinada população a investigar, ou seja, aquilo que fazem, pensam, opinam, sentem, aprovam ou desaprovam, os motivos dos seus atos.” (Oliveira & Ferreira, 2014, p.112).

Na elaboração de um questionário, existem alguns aspetos que devem ter tido em consideração, nomeadamente na forma como se apresenta o questionário e na forma como se constroem as questões: “Do ponto de vista operacional, a elaboração do questionário tem que ter em conta diversos factores ao nível da sua estruturação, linguagem e complexidade, o que determina a própria construção das perguntas.” (Sousa & Baptista, 2011, p.92) Na opinião dos autores, estas devem ser relevantes para o estudo em questão, devem ser organizadas segundo um percurso lógico para quem as responde, não devem ser ambíguas, mas sim claras e neutras, e devem ser construídas segundo uma linguagem simples e acessível, adequada à idade e à formação do inquirido. A propósito destas questões aquando a elaboração de um questionário, Hill & Hill (2012) afirma: “ É muito fácil elaborar um questionário mas não é fácil elaborar um **bom** questionário.” (Hill & Hill, 2012, p.83)

Tendo em atenção estas questões, elaboramos um questionário piloto de modo a percebermos a viabilidade do mesmo. Este foi aplicado a cinco alunas, provenientes de outra escola, com idades e características semelhantes à dos alunos que compunham a amostra deste estudo. O resultado deste pré-teste foi-nos útil na medida em que permitiu reformular algumas questões menos claras, através dos comentários e observações dos cinco inquiridos, correção que assumiu uma extrema importância no momento da aplicação real do questionário.

No final da fase de participação acompanhada propusemos o preenchimento do questionário (consultar Apêndice B) aos alunos que compunham a nossa amostra. Este foi composto por quatro questões de modo a podermos obter informações no sentido de perceber como é que os alunos encaravam a possibilidade de estudar variações de repertório nas aulas

de TDC, e que tipo de variações tinham preferência em estudar, assim como de perceber que bailados ou excertos de bailados já tinham visto/assistido e que aspetos da história dos bailados demonstravam mais interesse em estudar.

Num questionário as questões colocadas podem ser consideradas questões de resposta aberta, fechada ou semi-fechada. De acordo com Oliveira & Ferreira (2014) “Uma pergunta aberta caracteriza-se por apresentar uma questão e a resposta ser (mais ou menos) livre. As perguntas fechadas, ao contrário, para além da questão formulada, apresentam já categorias de resposta onde o inquirido se deverá encaixar.” (Oliveira & Ferreira, 2014, p.114) De acordo com Sousa & Baptista (2011), “Num questionário podem ocorrer simultaneamente modalidades de resposta fechada e aberta na mesma questão. Trata-se de questões semi-fechadas.” (Sousa & Baptista, 2011, p.98) Apesar de existirem vantagens e desvantagens na utilização de cada uma destas possibilidades de questões, segundo Oliveira & Ferreira (2014) devemos ter em consideração que a natureza de um inquérito por questionário que “deve ser padronizado nas questões e nas respostas possíveis. Deste modo as perguntas fechadas são genericamente mais adequadas a esta ferramenta de pesquisa. (Oliveira & Ferreira, 2014, p.115)

No questionário aplicado, as quatro questões apresentadas foram do tipo fechadas e semi-fechadas, sendo que desta opção mais genérica, destacamos uma questão de resposta única, duas questões de resposta múltipla e uma questão por ordenação.

O questionário final foi dirigido a 22 alunos provenientes do 4º e do 5º ano do Curso Básico de Dança do Conservatório de Dança do Vale do Sousa. De referir que o mesmo cumpriu com o protocolo de atuação no que diz respeito à divulgação do âmbito de investigação, à identificação do investigador, aos objetivos de estudo, à garantia do anonimato e confidencialidade dos dados.

2.4. REGISTOS AUDIOVISUAIS

O auxílio do registo através dos meios audiovisuais – fotografia e vídeo - deveu-se, sobretudo, à necessidade de registar o progresso dos alunos no decorrer do estágio. Por permitirem consulta fora do âmbito escolar, constituíram um excelente meio de avaliação das potencialidades e fragilidades técnicas e artísticas dos alunos o que, por sua vez, possibilitou uma forma de pensar e desenvolver estratégias de maneira a colmatar as debilidades verificadas. Este registo foi efetuado com a devida autorização dos encarregados de educação dos alunos, cedida numa declaração de cedência de imagem pelo CDVS. (Apêndice C)

3. CARACTERIZAÇÃO DA AMOSTRA

De acordo com Hill & Hill (2012), “Ao conjunto total de casos sobre os quais se pretende retirar conclusões dá-se o nome de **População** ou **Universo**.” (Hill & Hill, 2012, p.41) No entanto, quando falamos de um caso que se insere no âmbito das Ciências Sociais, o mesmo autor afirma que “é usual termos apenas um valor de variável para cada caso pelo que o **tamanho** de uma população definida de modo estatístico é normalmente igual ao número total de casos para os quais pretendemos tirar conclusões.” (Hill & Hill, 2012, p.41)

No caso de uma investigação académica é “aconselhável escolher um universo pequeno para trabalhar”. (Sousa & Baptista, 2011, p.73) Tal ideia vai de encontro ao referido por Hill & Hill (2012), que defende que quando não são reunidas as condições “para recolher e analisar os dados para cada um dos casos do Universo (...) só é possível considerar uma parte dos casos que constituem o Universo. Esta parte designa-se por **amostra** do Universo.” (Hill & Hill, 2012, p.42) A amostra selecionada deve ser, segundo ambos os autores, “**representativa** desse mesmo Universo”, de modo a garantir uma correta “**extrapolação das conclusões**”. (Hill & Hill, 2012, p.42)

De acordo com estas orientações, da população existente (alunos do ensino vocacional do CDVS) estipulamos para este estudo uma amostra constituída pelos alunos das turmas do 4º e do 5º Ano do Ensino Vocacional do CDVS. Apesar de inicialmente termos idealizado a proposta de estágio com os alunos da turma mais avançada da referida escola, após as primeiras observações, percebemos que tal não seria possível já que a turma do 5º Ano incluía também alguns alunos do 4º Ano. Por uma questão de equidade, esta questão resolveu-se da seguinte forma: a turma do 5º Ano foi incluída na totalidade na proposta de estágio e, tendo em conta que alguns alunos do 4º Ano (por estarem integrados nesta turma) iriam, naturalmente, participar, abriu-se esta possibilidade aos restantes colegas da turma. A amostra inicial era constituída por 25 alunos no total, sendo 24 do sexo feminino e 1 do sexo masculino. Destes alunos, 17 pertenciam à turma do 5º Ano e 8 pertenciam à turma do 4º Ano. Destes últimos 7 alunos que pertenciam à turma do 4º Ano, apenas 3 frequentavam as aulas da turma do 5º Ano regularmente. Os 25 alunos que constituíram a amostra apresentavam idades compreendidas entre os 13 e os 14 anos de idade.

Ao longo do ano, a amostra não se manteve constante. Durante o primeiro período escolar, três alunas da turma do 5º Ano sofreram lesões que se vieram a revelar mais graves do que o suposto inicialmente e, por essa razão, não reuniram condições para continuar a frequentar as aulas práticas. Após este período, e devido à recomendação para frequentar a aula de Repertório Clássico (que constava no horário da turma do 5º Ano), uma aluna da turma do 4º Ano abdicou de participar neste projeto. Neste sentido, vimos a nossa amostra

ficar reduzida a 21 alunos (20 do sexo feminino e 1 do sexo masculino). Quando após o 1º Período se verificou a necessidade de alterar os horários das aulas estabelecidos inicialmente, as quatro alunas da turma do 4º Ano que não frequentavam as aulas de 5º Ano de forma regular deixaram de ter possibilidade de acompanhar a turma, não tendo por isso integrado o grupo que dançou o excerto do bailado *Union Jack*, de Balanchine. No final do 2º Período contávamos com uma amostra total de 17 alunos (16 do sexo feminino e 1 do sexo masculino).

Quando procedemos às gravações finais – após o término do 3º Período, a nossa amostra viu-se reduzida a 14 alunos (13 do sexo feminino e 1 do sexo masculino).

4. PLANO DE AÇÃO E PROCEDIMENTOS

O plano de ação foi elaborado tendo como base a orientação do Art. 9º do Regulamento do Estágio do Curso de Mestrado em Ensino de Dança, onde é proposta uma divisão do tempo de aplicação prática em quatro etapas, cumprindo um total de 60 horas anuais, distribuídas ao longo dos dois semestres letivos. A designada divisão é recomendada da seguinte forma:

- 8 horas de observação estruturada;
- 8 horas de participação acompanhada;
- 40 horas de lecionação;
- 4 horas de colaboração em outras atividades pedagógicas realizadas na escola cooperante.

O Estágio teve início a 13 de outubro de 2016 e terminou a 11 de julho de 2017. Ao calendário proposto inicialmente foram efetuadas alterações, devido à necessidade de prolongar o período de lecionação até à data da apresentação pública final (momento que decorreu no âmbito das provas práticas dos alunos do Curso Básico de Dança do 2º Período). A falta de tempo de ensaio em palco e de posterior gravação condicionou, uma vez mais, o calendário proposto inicialmente. De acordo com a sugestão da professora cooperante, e com o conhecimento da professora orientadora, agendou-se a gravação dos excertos das obras lecionadas para a data do espetáculo de encerramento do ano letivo da Escola.

A calendarização final encontra-se disponível na Tabela 1, abaixo indicada, onde podemos verificar que foram dedicadas 8h e 15 min. à primeira fase – observação estruturada, 9h à segunda fase – participação acompanhada, 38h e 45 min. à terceira fase – lecionação, e 6h à última fase – participação em outras atividades.

Tabela 1 - Calendarização final do Estágio

2016

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

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

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

| DEZEMBRO | | | | | | |
|----------|----|----|----|----|----|----|
| S | T | Q | Q | S | S | D |
| | | | F | 2 | 3 | 4 |
| 5 | 6 | 7 | F | 9 | 10 | 11 |
| 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |
| 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | F |
| 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | |

2017

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

| FEVEREIRO | | | | | | |
|-----------|----|----|----|----|----|----|
| S | T | Q | Q | S | S | D |
| | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 |
| 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 |
| 27 | F | | | | | |

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

| ABRIL | | | | | | |
|-------|----|----|----|----|----|----|
| S | T | Q | Q | S | S | D |
| | | | | | 1 | 2 |
| 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| 10 | 11 | 12 | 13 | F | 15 | F |
| 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 |
| 24 | F | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |

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

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

| JULHO | | | | | | |
|-------|----|----|----|----|----|----|
| S | T | Q | Q | S | S | D |
| | | | | | 1 | 2 |
| 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |

- Observação
- Gravações
- Participação a.
- Lecionação
- Acompanhamento em outras atividades
- Início Ano Letivo
- Final 1º, 2º e 3º Períodos

Neste sentido, e a partir desta orientação da gestão do tempo, o nosso plano de ação foi delineado da seguinte forma:

Tabela 2 - Calendarização e sistematização dos procedimentos no decorrer do Estágio

| | Calendarização | Atividades | Instrumentos | Procedimentos |
|-------------------|------------------------------------|--|--|---|
| 1º PERÍODO | outubro 2016 dezembro 2016 | - Observação Estruturada - Participação Acompanhada - Lecionação | - Grelhas de Observação - Diário de Bordo - Questionário-Piloto - Questionário - Registo Audiovisual | - Calendarização; - Observações; - Pesquisa Documental; - Apresentação Tema; - Aplicação Questionário Piloto; - Aplicação Questionário Final; - Conceção e aplicação da aula preparatória - <i>Giselle</i> ; - Ensino da 1ª parte do excerto selecionado - <i>Giselle</i> ; |
| 2º PERÍODO | janeiro 2017 março 2017 | - Lecionação - Colaboração em outras atividades | - Diário de Bordo - Registo Audiovisual | - Revisão Bibliográfica; - Análise de Dados Recolhidos; - Continuação aplicação e ensino do excerto selecionado - <i>Giselle</i> ; - Conceção e aplicação da aula preparatória – <i>Union Jack</i> ; - Ensino do excerto selecionado – <i>Union Jack</i> ; - Apresentação pública do excerto do bailado <i>Giselle</i> ; |
| 3º PERÍODO | março 2017 julho 2017 | - Lecionação | - Diário de Bordo - Registo Audiovisual | - Revisão dos excertos das coreografias selecionadas – <i>Giselle</i> e <i>Union Jack</i> ; - Gravação dos excertos das coreografias selecionadas – <i>Giselle</i> e <i>Union Jack</i> ; |

CAPÍTULO IV – ESTÁGIO – APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

O número total de horas previstas no Regulamento do Estágio de Mestrado em Ensino em Dança foram, no seguimento do que referimos no capítulo anterior, integralmente cumpridas.

De forma a reunirmos condições para proceder à análise de cada uma das fases em que se organizou o Estágio, explicitaremos com mais detalhe que atividades estiveram associadas a cada uma delas, os seus objetivos e calendarização, os resultados do trabalho desenvolvido e a respetiva reflexão.

1. OBSERVAÇÃO ESTRUTURADA

A fase da observação estruturada iniciou logo após termos reunido com professora cooperante, no sentido de percebermos a adequação da nossa proposta de investigação às turmas em questão. Definidos os primeiros assuntos, foi-nos proposto, pela mesma professora, que fosse feita uma apresentação formal do tema (que fizemos com recurso a Power Point) aos alunos das duas turmas do 4º e 5º Ano do Ensino Vocacional. Na referida apresentação, que ocorreu logo após as aulas reservadas ao período de observação estruturada, procurámos entusiasmar os alunos em relação ao tema proposto, enquadrando historicamente o que foram os fundamentos da técnica de dança clássica, explicitando as formas de organização de algumas Companhias, criando uma conversa acerca da história dos bailados selecionados e, por fim, expondo os vídeos relativos aos excertos desses bailados e ao trabalho desenvolvido pelos bailarinos, membros do corpo de baile, nessas mesmas obras.

1.1. Calendarização

A observação estruturada ocorreu no período que antecedeu a referida apresentação, às turmas do 4º e do 5º Ano, durante o 1º Período escolar. Iniciou no dia 13 de outubro e terminou no dia 27 do mesmo mês, cumprindo-se um total de 8h15min. das 8h estipuladas pelo Regulamento do Estágio do Mestrado em Ensino de Dança (quatro aulas de TDC com duração de 1h30min e três aulas de repertório com duração de 45 min.).

1.2. Objetivos da observação estruturada

- Perceber a dinâmica e o comportamento dos grupos (entre colegas e para com o professor);

- Analisar as potencialidades e as fragilidades técnico-artísticas dos alunos;
- Conhecer a metodologia e a estrutura das aulas de TDC da Escola Cooperante;
- Observar o grupo e tirar conclusões no sentido de perceber a viabilidade do ensino dos excertos de repertório selecionados.

Tabela 3 - Características gerais dos alunos das turmas do 4º e 5º ano do CDVS

| CARACTERÍSTICAS DOS ALUNOS DAS TURMAS DO 4º E DO 5º ANO | | |
|--|--|---|
| | Análise do nível técnico | Análise do nível artístico |
| Aspetos mais fortes | <ul style="list-style-type: none"> - Turma apresenta uma boa colocação e uma correta postura - controlo da rotação externa, colocação da bacia e tronco, bom alinhamento (ombros, bacia, joelho, pé); - Boas extensões e amplitude articular; - Bom conhecimento do vocabulário específico de TDC.; - No geral, boa capacidade de elevação; - Bom trabalho de transferências de peso; | <ul style="list-style-type: none"> - Boa capacidade de projeção; - Boa noção de sentido de linha para a maior parte dos alunos; - Bom alinhamento da linha de olhar; - Musicalidade razoável; |
| Aspetos mais fracos | <ul style="list-style-type: none"> - Trabalho de pés pouco articulado para a maioria dos alunos; - Trabalho de coordenação pouco refinado (relação entre movimento de braços e cabeças); | <ul style="list-style-type: none"> - Pouca capacidade de interpretação; - Alunos apresentam alguns "tic's", ex: morder boca, mexer <i>maillot</i>; - Dependência do espelho; |
| Aspetos comportamentais | | |
| | <ul style="list-style-type: none"> - Turmas empenhadas, com vontade de aprender; - Demonstram ter uma relação de respeito e confiança para com os Professores; - Demonstram responsabilidade e autonomia na execução da correção feita pelos Professores; - Apresentam boa capacidade de ajuda entre colegas; - Revelam um bom sentido de participação; | |

| | Aspetos a melhorar |
|--|---|
| | <ul style="list-style-type: none">- Trabalhar a capacidade de comunicação;- Desenvolver a capacidade rítmica;- Coordenar de uma forma mais suave os movimentos dos membros inferiores e superiores;- Articular metatarsos;- Desenvolver um maior trabalho de coordenação (principalmente entre o Port de Bras e o movimento da cabeça); |

1.3. Desenvolvimento

Tendo em consideração os objetivos nomeados e os resultados obtidos através do registo da grelha de observação apresentamos um quadro com as características gerais das turmas, onde a “Análise do nível técnico” diz respeito à análise do nível de execução e conhecimento do vocabulário de TDC, a “Análise do nível artístico” diz respeito à capacidade de comunicação, interpretação, projeção, sentido de linha e musicalidade dos alunos e a secção “Aspetos a melhorar” constitui uma sugestão de melhoria, com base nas informações recolhidas nos campos anteriores.

Ainda durante esta fase de observação foram efetuados registos relacionados com o método utilizado, a estrutura de aula aplicada e o vocabulário desenvolvido pelas professoras nas aulas assistidas de TDC através do Diário de Bordo (Apêndice D). Em relação a este aspeto gostaríamos de realçar o seguinte: tal como já foi referido anteriormente, devido ao facto de alguns alunos da turma do 4º Ano se encontrarem a frequentar as aulas da turma do 5º Ano, decidimos, por uma questão de justiça, abrir a possibilidade de participação aos alunos de ambas as turmas, o que, numa primeira fase, exigiu uma diferente gestão do tempo e das aulas por parte da Estagiária. Tal aconteceu no sentido em que para observar todos os alunos interessados, tivemos que subdividir o tempo dedicado à observação estruturada pelas duas turmas – 4º e 5º Ano do Ensino Vocacional. Desta forma, e por nos encontrarmos dependentes dos dias em que nos deslocávamos à Escola, lidamos com a realidade de encontrar duas professoras diferentes que lecionavam estas duas turmas. Esta questão só se colocou até meados do mês dezembro, altura em que, após conversarmos com a professora cooperante, e por motivos de gestão do tempo e recursos, definimos um horário diferente e estabeleceu-se a amostra definitiva deste estudo. No entanto, durante esta primeira fase decidimos, de modo a não confundir o leitor, apresentar um resumo das características das aulas de ambos os professores no quadro que se segue.

Tabela 4 - Resumo das características das aulas lecionadas pelos professores das turmas do 4º e 5º ano do CDVS

| RESUMO DAS CARCATERÍSTICAS DAS AULAS LEZIONADAS PELOS PROFESSORES DAS TURMAS DO 4º E DO 5º ANO |
|--|
| <ul style="list-style-type: none">- Verificou-se a utilização dos métodos de ensino: Barbara Fewster e Royal Academy of Dance (RAD);- Professores demonstram especial cuidado pela secção da aula dedicada ao aquecimento;- Professores asseguram sempre o posicionamento dos alunos, tanto nos exercícios da barra como nos exercícios do centro;- Sempre que é efetuada uma correção geral é solicitada uma repetição do exercício em questão;- Os professores conduzem os alunos a uma reflexão sobre o próprio trabalho, questionando-os acerca das suas dificuldades;- Professores insistem bastante nas corretas colocações na barra e nas preparações e finalizações dos exercícios;- Solicitam aos alunos que decorem, com rapidez, os exercícios;- Insistem na clareza/limpeza técnica e musicalidade; |

O vocabulário lecionado nas duas turmas revelou-se, naturalmente, diferente (ver Anexo A). No entanto, das aulas que observamos, podemos destacar uma maior complexidade dos encadeamentos (construídos com vários elementos em diferentes alinhamentos) e do acompanhamento musical propostos à turma do 5º Ano.

1.4. Reflexões

Excetuando a questão acima mencionada, da falta de definição inicial da amostra deste estudo, esta etapa do Estágio ocorreu sem qualquer percalço. Foi extremamente útil no sentido em que permitiu perceber a energia e dinâmica de trabalho da Escola e dos seus Professores, assim como o nível técnico e artístico dos alunos o que possibilitou, por sua vez, efetuar uma planificação de aulas e uma seleção dos excertos de repertório, apropriadas às potencialidades e características dos alunos em questão.

2. PARTICIPAÇÃO ACOMPANHADA

Após a fase de observação, reunimos com a professora cooperante de forma perceber como poderíamos conciliar os objetivos do nosso trabalho com os objetivos do programa de estudo do 4º e do 5º Ano de ensino. Após esta reunião, percebemos que pelo menos numa primeira fase não haveria necessidade de adaptação ao plano de aula já existente, já que

parte do nosso tempo de prática iria ocorrer no âmbito da aula reservada ao trabalho de repertório clássico. Nos dias em que tal não acontecesse, ficaríamos responsáveis pela secção final da aula (secção de Allegro e/ou trabalho de Pontas).

2.1. Calendarização

A calendarização desta segunda fase fez-se de forma regular, e tal como a fase anterior, ocorreu durante o 1º Período escolar. Teve início a 28 de outubro e final a 2 de dezembro, sendo contabilizadas um total de 9 horas (quatro aulas de 45 min de repertório e 4 aulas de 1h30min de TDC), das 8h recomendadas pelo Regulamento de Estágio do Mestrado em Ensino em Dança.

2.2. Objetivos da participação acompanhada

- Permitir aprofundar conhecimento e promover a comunicação entre a estagiária, a professora cooperante e os alunos;
- Introduzir os elementos técnicos e coreográficos previstos na nossa planificação, com vista ao ensino do excerto coreográfico do bailado *Giselle*.

2.3. Desenvolvimento

Como já referimos, o nosso trabalho durante esta fase ficou dependente do tipo de aula que integrávamos. Na aula de Repertório (aula de 45 min.) tínhamos liberdade para gerir os exercícios a introduzir (sendo que percebemos que faria todo o sentido continuar com o trabalho de pontas que tinha sido iniciado pela professora cooperante), enquanto na aula de TDC (aula de 1h30min.), nos era reservada a secção final da sessão. Assim sendo, organizámo-nos de forma a garantir o ensino da maior parte dos exercícios que integravam o plano de aula concebido a pensar na preparação do excerto coreográfico do bailado *Giselle*. No quadro abaixo podemos perceber quais os exercícios introduzidos em cada aula (assinalados a negrito) e quais os que foram revistos nas aulas seguintes, bem como os conteúdos técnicos presentes em cada um. Na coluna relativa às Observações, indicámos todas as informações (tarefas e outras atividades) que consideramos pertinentes para o desenvolvimento do Estágio.

Tabela 5 - Resumo dos exercícios introduzidos durante a fase de lecionação acompanhada

| <u>PARTICIPAÇÃO ACOMPANHADA</u> | | | |
|--|---|---|--|
| Aula preparatória do excerto coreográfico do bailado <i>Giselle</i> | | | |
| AULAS | EXERCÍCIOS | CONTEÚDOS TÉCNICOS | OBSERVAÇÕES |
| Nº1 | - Petit allegro - Grand allegro | - <i>Changement</i> ; - <i>Soubressauts sur place e en avant</i> ; - <i>Echappés sautés</i> em 4ª e em 2ª pos.; | * Tarefa para casa: “O que foi o Romantismo?”. |
| Nº2 | - Rises - Relevés, Echappés e Courous - <i>Petit allegro</i> - <i>Grand allegro</i> | - <i>Rises</i> em 6ª, em 1ª e em 2ª pos.;; - <i>Relevés</i> em 5ª pos.;; - <i>Echappé relevé</i> em 2ª pos.;; - <i>Courous</i> em 5ª pos. <i>sur place</i> ; | * Discussão acerca da questão levantada na aula anterior: “O que foi o Romantismo?” |
| Nº3 | - Pliés - <i>Rises</i> - <i>Relevés, Echappés e Courous</i> - Corridas - Grand Allegro II | - <i>Demi e Grand Pliés</i> em 1ª, 2ª, 4ª e 5ª pos. com <i>Port de Bras</i> ; - <i>Fouetté à terre</i> ; - <i>Corridas em ponta</i> : - <i>Temps levé</i> em 1º <i>Arabesque</i> ; - <i>Balancé en tournant</i> ; - <i>Chassé pas de bourée en avant</i> ; - <i>Assemblé de côté porté dessus</i> ; - <i>Fouetté sauté</i> ; - <i>Grand jeté en avant</i> ; | *Visionamento <i>Giselle</i> ; *Análise das alturas dos alunos; *Marcação lugares <i>Giselle</i> . |
| Nº4 | - <i>Petit Allegro</i> - Jetés e Temps Levés - <i>Grand Allegro</i> - <i>Grand Allegro II</i> - Grand allegro (rapaz) | - <i>Jetés ordinaires derrière</i> ; - <i>Temps levés</i> ; - <i>Glissades derrière</i> ; - <i>Temps levé</i> em 1º <i>Arabesque</i> ; - <i>Grand jeté en tournant</i> ; | * Marcação da 1ª parte da coreografia <i>Giselle</i> (entradas). |

| | | | |
|-----|--|---|--|
| Nº5 | <ul style="list-style-type: none"> - <i>Pliés</i> - Rond de Jambe à terre com Battements fondus duplos - <i>Risés</i> - <i>Relevés, Echappés e Courous</i> - Posés passés - Grand allegro II (rapaz) | <ul style="list-style-type: none"> - <i>Assemblé soutenu à terre;</i> - <i>Rond de jambe à terre;</i> - <i>Grand ronde de jambe a 45º;</i> - <i>Duplo Batt. fondu devant, à 2ª e derrière;</i> - <i>Posés passés em ponta;</i> - <i>Posé into 3º Arabesque em ponta;</i> - <i>Assemblé soutenu en dedans em ponta;</i> - <i>Fouetté sauté em attitude derrière;</i> - <i>Coupé assemblé devant;</i> - <i>Sissone ordinaire passée derrière en tournant a terminar em 4ª alongé;</i> | <ul style="list-style-type: none"> * Revisão e adaptação da parte aprendida para trabalho de pontas. |
| Nº6 | <ul style="list-style-type: none"> - <i>Petit Allegro</i> - <i>Jetés e Temps Levés</i> - <i>Grand Allegro</i> - <i>Grand Allegro II</i> - <i>Corridas</i> | | <ul style="list-style-type: none"> * Adaptação espaço ex. <i>Jetés e Temps Levés;</i> * Adaptação espaço ex. <i>Corridas;</i> * Revisão Coreografia <i>Giselle.</i> |
| Nº7 | <ul style="list-style-type: none"> - <i>Pliés</i> - <i>Rond de Jambe à terre com Battements Fondus Duplos</i> - <i>Battements Frappés</i> - <i>Posés Passés</i> - <i>Grand allegro (rapaz)</i> - <i>Grand allegro II (rapaz)</i> | <ul style="list-style-type: none"> - <i>Developpé devant, à 2ª e derrière;</i> - <i>Tombé en avant, de côté e derrière;</i> - <i>Balancé de côté;</i> - <i>Posé into 2º Arabesque;</i> - <i>Attitude</i> - <i>Grand rond de jambe a 90º</i> | <ul style="list-style-type: none"> * Revisão coreografia <i>Giselle.</i> |
| Nº8 | | | <ul style="list-style-type: none"> * Revisão coreografia <i>Giselle;</i> * Aplicação do Questionário. |

A par com este trabalho desenvolvido durante as seis aulas com todos os alunos que compunham a turma, verificámos a necessidade de trabalhar individualmente com o único rapaz que compunha a amostra, já que “Much of ballet is the same for both men and woman, but there are special differences. Certain steps such a double tours en l’air or double saut de basques are generally male dancer territory.” (Minden, 2005, p.57) Confirmada a possibilidade de o fazer num pequeno momento após as aulas de TDC, introduzimos os exercícios planeados, bem como pequenas sequências do excerto selecionado, de forma a integrar de forma mais ágil o solo da personagem *Hilarion* com o trabalho de corpo de baile das personagens *Willis*.

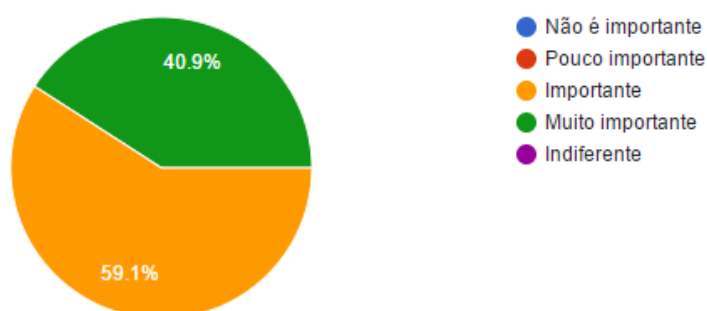
Foi também durante esta fase que procedemos à recolha de dados através do inquérito por questionário, elaborado no sentido de perceber como é que os alunos encaram a possibilidade de estudar variações de repertório nas aulas de TDC, e que tipo de variações têm preferência em estudar, assim como de perceber que bailados ou excertos de bailados já viram/assistiram e que aspetos da história dos bailados demonstram mais interesse em estudar.

Quando questionados sobre a forma como entendiam a possibilidade de estudar variações do repertório clássico nas aulas de TDC, treze alunos assinalaram a resposta “Importante” e nove alunos a resposta “Muito importante”. As opções “Não é importante”, “Pouco importante” e “Indiferente” não foram assinaladas. Concluímos assim que maioria dos estudantes inquiridos considera “Importante” ou “Muito importante” a possibilidade de estudar variações do repertório clássico nas aulas de TDC.

Gráfico 1 - Importância atribuída à possibilidade de estudar variações do repertório clássico nas aulas de TDC

Como classificas a possibilidade de estudar variações do repertório clássico nas aulas de técnica de dança clássica?

22 responses



Ainda em relação à questão anterior, quando os alunos foram questionados acerca do tipo de variações que tinham preferência em estudar, nove assinalaram apenas a opção “Variações a solo”, seis apenas a opção “Variações de Corpo de Baile”, seis assinalaram as duas opções em simultâneo (sendo que um deles para além dessa opção, assinalou também a opção “Outra. Qual?”) e um assinalou apenas a opção “Outra. Qual?”. Analisando o conjunto das respostas, verificámos que quinze dos alunos assinalaram a opção “Variações a Solo” (68,2%) e doze assinalaram a opção “Variações de Corpo de Baile” (54,5%). Como foi referido dois dos alunos assinalaram a opção “Outra. Qual?” (9,1%).

Gráfico 2 - Interesse demonstrado em estudar especificamente um tipo de variação

Se respondeste "Importante" ou "Muito importante" na resposta anterior, indica que tipo de variações tens preferência em estudar?

22 respostas

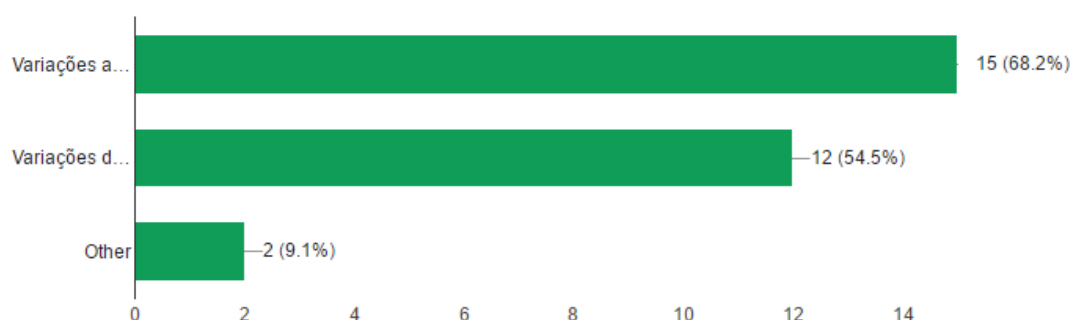


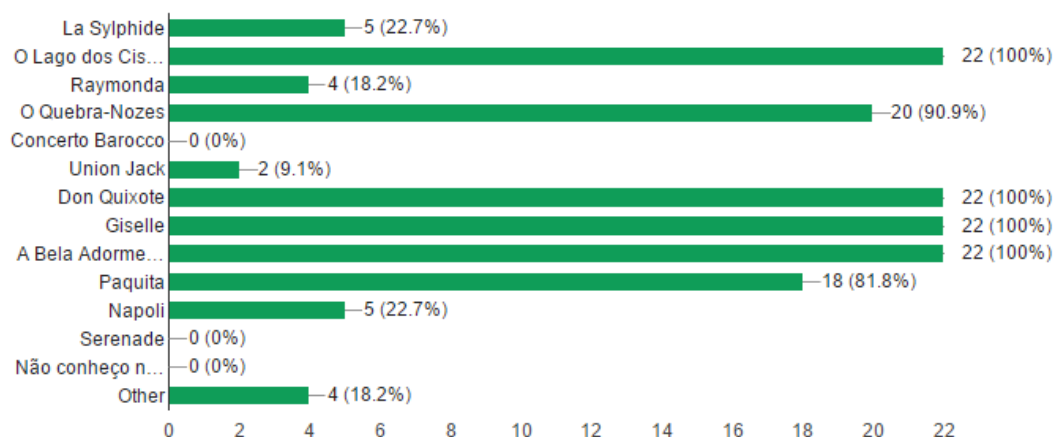
Tabela 6 - Tratamento das respostas abertas do questionário - questão nº2

| Questão | Resultado das opções assinaladas | Respostas dadas |
|---|----------------------------------|--|
| Se respondeste “Importante” ou “Muito importante” na resposta anterior, indica que tipo de variações tens preferência em estudar? | Outra. Qual? – 9,1% | R.1: Dueto; R.2: Um pouco de tudo, acho que só é vantajoso pois com isto ficamos a conhecer um pouco mais sobre os vários bailados. |

Gráfico 3 - Quais os bailados ou excertos de bailados que conhecem

Seleciona os bailados ou excertos de bailados que conheces (que já viste/assististe).

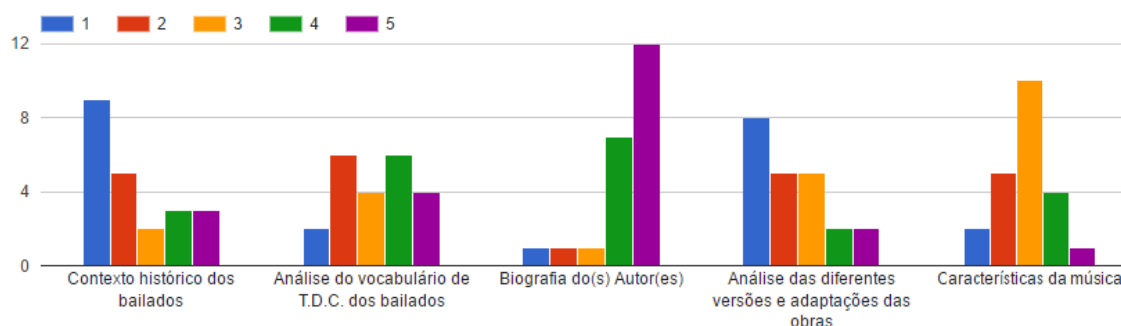
22 responses



Quando questionados sobre os bailados ou excertos de bailados que conheciam (que já tinham visto ou assistido), vinte e dois alunos (100%) revelaram conhecer os bailados “O Lago dos Cisnes”, “Don Quixote”, “Giselle” e “A Bela Adormecida”, vinte alunos (90,9%) assinalaram o bailado “O Quebra-Nozes”, dezoito alunos (81,1%) o bailado “Paquita”, cinco alunos (22,7%) os bailados “La Sylphide” e “Napoli”, quatro alunos (18,2%) o bailado “Raymonda”, dois alunos (9,1%) o bailado “Union Jack” e quatro alunos (18,2%) nomearam a opção “Outros. Quais?”. Nenhum dos alunos assinalou a opção relativa aos bailados “Concerto Barocco” e “Serenade”. A opção “Não conheço nenhum destes bailados” também não foi assinalada.

Gráfico 4 - Importância atribuída aos aspetos relacionados com o estudo do repertório e da história dos bailados

Ordena, por ordem (sendo 1 para o mais importante e 5 para o menos importante), a importância que atribuis aos aspetos relacionados com o estudo do repertório e da história dos bailados, nas aulas de Técnica de Dança Clássica (T.D.C.)



Inquirimos também os alunos no sentido de perceber qual a importância que estes atribuem aos aspetos relacionados com o estudo do repertório e da história dos bailados nas aulas de TDC. Numa escala de 1 a 5, sendo 1 para o mais importante e 5 para o menos importante, os alunos nomearam as questões que consideraram mais ou menos pertinentes estudar. Em relação ao estudo do “Contexto histórico dos bailados” nove alunos assinalaram a questão com o número 1, cinco alunos com o número 2, dois alunos com o número 3, três alunos com o número 4 e três alunos com o número 5. Quanto à “Análise do vocabulário de T.D.C. dos bailados”, dois alunos assinalaram a questão com o número 1, seis alunos com o número 2, quatro alunos com o número 3, seis com o número 4 e quatro com o número 5. Relativamente ao estudo da “Biografia do(s) autor(es)”, um aluno assinalou a questão com o número 1, um aluno com o número 2, e um aluno com o número 3, sete com o número 4 e doze com o número 5. A questão da “Análise das diferentes versões e adaptações das obras” teve oito alunos a assinalar a opção com o número 1, cinco alunos com o número 2, cinco alunos com o número 3, dois alunos com o número 4 e dois alunos com o número 5. Por fim e, em relação ao estudo das “Características da música”, dois alunos assinalaram a questão com o número 1, cinco com o número 2, dez com o número 3, quatro com o número 4, e um com o número 5.

Comparando os resultados obtidos das cinco opções de resposta propostas, concluímos que as questões relacionadas com o contexto histórico dos bailados e a análise das diferentes versões e adaptações das obras foram as opções que os alunos mais preencheram com o número 1 sendo, por isso, as que consideraram mais importantes. A opção “Análise do vocabulário de T.D.C. dos bailados” é a opção que se segue nesta escala de importância, tendo sido a mais assinalada com o número 2. A questão relacionada com as “Características da música” foi a mais sinalizada com o número 3. Em penúltimo lugar e em último lugar, já com menor grau de importância, surge a opção “Biografia do(s) autor(es)”, a mais assinalada com os números 4 e 5.

2.4. Reflexões

A fase de lecionação acompanhada possibilitou uma maior ligação entre os alunos e a estagiária e entre a estagiária e a professora cooperante, o que se traduziu, aos poucos, numa melhoria do ambiente de aula. Permitiu também que os alunos demonstrassem algum à-vontade em discutir assuntos, em levantar questões, em participar ativamente, o que foi bastante benéfico para o desenrolar do Estágio.

Os resultados provenientes do inquérito por questionário aplicado foram bastante importantes, na medida em que permitiram perceber que a maioria dos estudantes inquiridos

considera “Importante” ou “Muito importante” a possibilidade de estudar variações do repertório clássico nas aulas de TDC, que 15 dos 22 alunos inquiridos afirma preferir estudar variações a solo, que todos os alunos já viram/ assistiram aos bailados “O Lago dos Cisnes”, “D. Quixote”, “Giselle” e “A Bela Adormecida”, mas que apenas dois conhecem o bailado “Union Jack” e que as questões relacionadas com o contexto histórico dos bailados e a análise das diferentes versões e adaptações das obras foram as opções que os alunos mais preencheram.

O facto de a maior parte dos alunos ter revelado que conheciam o bailado *Giselle*, e não conheciam o bailado *Union Jack*, não constituiu uma surpresa para nós. Enquanto o primeiro representa um dos bailados clássicos do período romântico mais conhecidos, o segundo não revelou ser uma das obras mais populares de Balanchine (facto confirmado pela escassez de informação relativa a este bailado por nós verificada). O facto de apenas dois alunos terem manifestado o conhecimento do bailado *Union Jack*, pode, no nosso entender, estar relacionado com o facto de a apresentação do tema à turma ter ocorrido no período que antecedeu a aplicação do questionário.

Em relação aos exercícios propostos, verificámos que por constituírem uma completa novidade, foram recebidos e memorizados com entusiasmo, o que por sua vez, se traduziu numa maior rapidez e eficácia na aprendizagem do excerto da coreografia do bailado *Giselle*.

3. LECIONAÇÃO

A fase que se seguiu, de lecionação, representou uma continuação do trabalho da fase anterior, sendo que para além do trabalho desenvolvido na preparação do excerto do bailado *Giselle*, introduzimos os exercícios preparatórios do excerto do bailado *Union Jack* e iniciamos os ensaios dessa mesma obra.

Como já foi indicado, a partir do mês de dezembro, entre o 1º e o 2º Período Escolar, houve a necessidade de alterar o horário estabelecido no início do Estágio. Após conversa com a professora cooperante, concluímos que não se estava a verificar o progresso previsto devido ao facto de os alunos estarem divididos em duas turmas e o horário estabelecido não lhes permitir acompanhar sempre as duas aulas. Como resultado, a lógica de introdução de exercícios numa aula, com posterior revisão na seguinte, acabou por não se verificar, condicionando também a organização relativa à distribuição de lugares e à divisão dos grupos (sobretudo em contexto de ensaio coreográfico).

3.1. Calendarização

Efetuada as alterações que, juntamente com a professora cooperante, julgamos serem possíveis e essenciais à benéfica evolução do Estágio, esta terceira fase teve início a 15 de dezembro de 2016, tendo terminado a 11 de julho de 2017, sendo contabilizadas um total de 38 horas e 45 minutos das 40 horas recomendadas pelo Regulamento do Estágio do Mestrado em Ensino de Dança.

3.2. Objetivos da lecionação

- Consolidar os aspectos técnico-artísticos dos exercícios desenvolvidos na aula de preparação de *Giselle*;
- Aperfeiçoar o excerto do bailado aprendido – *Giselle*;
- Introduzir os elementos técnicos e artísticos previstos na nossa planificação, com vista ao ensino do excerto coreográfico do bailado *Union Jack*;
- Aperfeiçoar o excerto do bailado aprendido – *Union Jack*;

3.3. Desenvolvimento

As aulas lecionadas nesta fase de desenvolvimento do Estágio ocorreram, na sua maioria, às Quartas e às Quintas-Feiras, sendo que no primeiro dia decorriam no âmbito da aula de TDC e tinham uma duração de 1h30min, e no segundo dia ocorriam no âmbito da aula prevista para o ensino de repertório clássico, e tinham uma duração de 45 min.

Como já foi referido, se por um lado a existência de uma aula destinada ao trabalho de repertório clássico possibilitou um maior avanço no ensino e aprendizagem dos exercícios e coreografia respeitantes ao primeiro excerto de bailado selecionado (*Giselle*), por outro, a ausência de todos os alunos que constituíam a amostra nas aulas de TDC (que ocorriam às Sextas-Feiras), não permitiu consolidar não só os exercícios aprendidos como, naturalmente, a coreografia do bailado proposta. Esta questão teve influência na forma como estruturamos as aulas que se seguiram, já que entendemos ser mais sensato dedicar uma primeira fase de lecionação à revisão e aperfeiçoamento do já aprendido na fase anterior. Assim sendo, propusemos uma divisão de tempo estruturada da seguinte forma:

Tabela 7 - Divisão do tempo relativo à fase de lecionação

| BLOCOS | NRº DE AULAS | DATAS | PLANIFICAÇÃO |
|---------|--------------|---------------------------|--|
| Bloco A | 6 Aulas | 15/12/16 a 05/01/17 | - Revisão dos exercícios do plano de aula dedicado ao trabalho dos conteúdos de <i>Giselle</i> ; - Revisão da coreografia do excerto do bailado <i>Giselle</i> . |
| Bloco B | 14 Aulas | 11/01/17 a 23/02/17 | - Ensino dos exercícios do plano de aula dedicado ao trabalho dos conteúdos de <i>Union Jack</i> ; - Ensino do excerto do bailado selecionado – <i>Union Jack</i> . |
| Bloco C | 7 Aulas | 01/03/17 a 11/07/17 | - Revisão e aperfeiçoamento das coreografias aprendidas; |

3.3.1 Bloco A

As aulas que se inseriram neste primeiro bloco tiveram como objetivo principal rever e terminar o trabalho desenvolvido na fase anterior. Apesar de os alunos se terem revelado bastante ágeis na memorização dos exercícios, os conteúdos neles explorados não estavam ainda bem consolidados. Para além disso, demonstravam alguma insegurança na ligação entre os poucos elementos que compunham a primeira parte excerto selecionado, assim como alguma falta de sentimento de trabalho de conjunto (já que foi só nesta fase que se definiu definitivamente quais os alunos que formavam o grupo).

O excerto do bailado selecionado correspondeu ao momento em que as *Willis* dançam com *Hilarion* até à sua morte. A versão remontada foi a do *The Royal Ballet*, gravada em 2014, produzida pela primeira vez a 28 de novembro de 1985 pela Royal Opera House.

Antes de iniciarmos a fase de observação estruturada, já tínhamos previamente estipulado que *Giselle* seria o bailado clássico do período romântico por nós selecionado para trabalhar com os alunos. Também já tínhamos definido que, se possível, gostaríamos de optar por um momento do 2º Ato do bailado, por ser aquele que melhor exprime o sentimento bucólico e nostálgico do ambiente romântico e sobrenatural e por, como já referimos, ser neste

momento que mais se torna evidente o valioso contributo do trabalho levado a cabo pelos bailarinos que compõe o corpo de baile.

A fase de observação veio, felizmente, confirmar esta possibilidade. A presença de um rapaz na turma fez-nos repensar o momento do 2º Ato a selecionar, já que, tendo em atenção a nossa proposta de investigação, faria todo o sentido que o momento selecionado acoplasse o trabalho das personagens femininas (*Willis*, do corpo de baile) e o trabalho da personagem masculina. Após o visionamento das várias versões e dos vários momentos do Bailado, chegamos à conclusão que o momento em que as *Willis* dançam com *Hilarion* até à sua morte, poderia ser uma boa opção. O facto da personagem *Hilarion* não ser uma personagem principal, e do conteúdo técnico do momento por ele protagonizado ser adequado ao nível técnico e artístico do rapaz da turma, foram fatores que também contribuíram para esta escolha.

O plano de aula (Apêndice E) por nós elaborado surge da necessidade de preparar os conteúdos técnicos presentes neste excerto selecionado. De seguida, apresentámos uma tabela com a sistematização destes elementos e a sua ligação aos exercícios preparatórios constituintes do referido plano de aula.

Tabela 8 - Relação dos exercícios do plano de aula com os conteúdos técnico-artísticos presentes no excerto do bailado *Giselle*

| | EXERCÍCIOS | RELAÇÃO COM CONTEÚDOS TÉCNICO-ARTÍSTICOS <i>GISELLE</i> |
|--------------|--|---|
| BARRA | <i>Pliés</i> | - Trabalho de <i>Classical Walks</i> ; - Qualidade fluída do <i>Port de Bras</i> (cruzamento braço frt. peito e alinhamento da posição 5ª aberta); |
| | <i>Battement tendus</i> | - Preparação de metatarsos para o trabalho de pontas; - Preparação do <i>Fouetté à terre</i> no centro e do <i>fouetté sauté</i> ; |
| | <i>R.J.à terre com Battements fondus duplos</i> | - Trabalho de aumento de rotação externa nos <i>demi-ronde de jambe en l'air</i> , necessária à boa execução do <i>fouetté sauté</i> ; - Qualidade fluída do <i>Port de Bras</i> (alinhamento da posição 5ª aberta); - Fortalecimento do trabalho da perna da base em <i>fondus</i> (preparação para os <i>Temps levés</i>); |
| | <i>Battements frappés</i> | - <i>Battements frappés</i> – facilitam o trabalho de extensão total da perna à frente durante as corridas; - Transferências de peso em <i>fondus</i> – preparação para os <i>Grand jeté en avant</i> ; |
| | <i>Adage</i> | - Desenvolvimento do alinhamento de 2º <i>Arabesque</i> ; - <i>Posé into Arabesque</i> (en avant); - <i>Tombés en avant</i> – preparação do <i>Grand jeté en avant</i> ; - Coreograficamente mais exigente (memorização); |

| | | |
|---------------------------|--|--|
| | Grands battements com Grands battements en cloche | - Linha de 2º <i>Arabesque en l'air</i> ; - Uso do upper body nos <i>Grand battements en cloche</i> ; - Preparação para os <i>Grand jetés en avant</i> ; |
| CENTRO | Port de Bras | - Desenvolvimento do trabalho de <i>Classical Walks</i> ; - Aplicação do <i>Posé en avant into Arabesque</i> ; - <i>Fouetté en l'air</i> – preparação do <i>Fouetté sauté</i> ; - Final da <i>Pirouette en dedans</i> – 1º <i>Arabesque</i> com grande <i>épaulement</i> e com linha de olhar para o público; - Posição final romântica (investigação por parte dos alunos); |
| | Centre practice | - Rapidez no trabalho de 1/2 ponta (útil para o trabalho de pontas); - Trabalho de foco nas pirouettes (relação com movimentos de cabeça dos <i>Fouettés sautés</i> e dos <i>Grand jetés</i>); |
| | Petit allegro | - Articulação de metatarsos na saída e aterragem de cada salto; - Linha de 3º <i>Arabesque</i> ; - Entrada em versão contínua; |
| | Jetés e temps levés | - <i>Temps levés</i> em <i>Arabesque</i> ; - Exploração de diferentes formações espaciais; - Relação com o par (colega) e com o grupo; |
| | Grand allegro | - Ensino de composição de movimentos retirados do excerto da coreografia original; - Trabalho de coordenação entre movimentos do m.i, m.s. e linha de olhar; |
| | Grand allegro II | - <i>Temps levé</i> em 1º <i>Arabesque</i> seguido de <i>Temps levés</i> em <i>Petit retiré derrière</i> ; - <i>Fouetté sauté</i> ; - <i>Grand jeté en avant</i> ; |
| | Grand allegro (rapaz) | - <i>Temps levé</i> em 1º <i>Arabesque</i> ; - <i>Grand jeté en tournant</i> com coordenação de braços por 5ª posição para 1º <i>Arabesque</i> ; - <i>Grand jeté en avant</i> em 2º <i>Arabesque</i> . |
| | Grand allegro II (rapaz) | Exercício que representa na íntegra a coreografia original de uma parte do excerto do bailado referente à personagem masculina – <i>Hilarion</i> . |
| TRABALHO DE PONTAS | | |
| BARRA | Rises | - Resistência na descida da ½ ponta; |
| | Relevés, Echappés e Courous | - <i>Courous sur place</i> em 5ª pos; |
| CENTRO | Corridas | - Corridas; - Trabalho de relação com o outro (linha de olhar dirigida ao par); |
| | Posés passés | - <i>Posé into 3º Arabesque</i> ; - Ação de <i>Petit soutenu</i> ; - Exploração de diferentes formações espaciais; - Desenvolvimento sensibilidade musical (associação das músicas aos exercícios ao bailado <i>Giselle</i>); |

Dos elementos técnicos presentes na coreografia original, só o *Fouetté relevé of adage en tournant to arabesque* em pontas é que não foi introduzido. Isto porque apesar de constar

nas tabelas do vocabulário requerido aos alunos do 5º Ano, considerámos que o grupo não estava ainda preparado para o executar no centro (como a coreografia original o exige) com a segurança e a qualidade devidas. Em substituição dos dois *Fouettés relevés to arabesque* requeridos nas diagonais finais na coreografia original, as *Wilis* mantêm-se na formação a fazer *Courous en tournant*, em 5ª posição (em pontas), com *Full port de bras*. Esta foi a única adaptação à coreografia original que julgamos ser necessária.

Tendo em consideração o cumprimento dos objetivos propostos inicialmente, este trabalho de consolidação e aperfeiçoamento técnico e artístico desenvolvido durante este 1º Bloco de aulas, o Bloco A, coexistiu com um reforço da componente teórica sobre o tema abordado. Na fase anterior, da participação acompanhada, atribuímos, com o consentimento da professora cooperante, algumas tarefas aos alunos, com especial enfoque para aqueles que assistam às aulas por motivos de lesão ou doença, e que estavam impossibilitados de acompanhar a turma do ponto de vista prático. Desafiados pela questão “O que foi o Romantismo?”, os alunos trouxeram para a aula dúvidas e saberes, que partilharam com a turma. Esta análise foi feita em conjunto, com o auxílio de bibliografia e iconografia relativas à época abordada, por nós disponibilizada. Verificou-se alguma adesão à tarefa e, alguns alunos que tinham pesquisado e apontado o resultado da sua pesquisa apresentaram o seu resumo aos restantes colegas e professores. Outros, que nada tinham escrito, falaram do que mais se lembraram, e outros optaram ainda por não participar. No final desta conversa, após termos analisado as várias versões apresentadas e os materiais existentes, informamos os alunos que, caso houvesse curiosidade da parte deles em pesquisar mais sobre o tema, que seriam disponibilizados para consulta os livros utilizados por nós naquele momento (ficariam na secretaria da escola).

A par com esta pequena investigação, e à medida que os alunos se embrenhavam mais na história de *Giselle*, propusemos pequenas leituras acerca do trabalho desenvolvido pelo corpo de baile (geralmente um aluno oferecia-se para o fazer) e dedicamos partes de aulas à visualização de episódios do documentário produzido pelo *Royal Ballet – Ballet Evolved*, de modo a que os alunos entendessem a importância e a ligação entre o contexto histórico e os pormenores de criação desta obra.

No final desta fase, em que o conhecimento acerca do excerto selecionado já se apresentava mais consistente, já foi possível estabelecer paralelismos entre a versão trabalhada e as versões de outras Companhias, ou até mesmo abordar a existência de outros trabalhos concebidos a partir da temática deste bailado, como os trabalhos dos coreógrafos Mats Ek e, mais recentemente, Akram Khan.

O desempenho dos alunos foi sendo monitorizado através dos registos no Diário de Bordo e através dos meios Audiovisuais (sobretudo com o auxílio do vídeo, mas também com o recurso à fotografia) – Apêndice F. As filmagens dos exercícios ou de momentos de ensaio realizadas por nós eram enviadas para a professora cooperante que, por sua vez, as remetia para os alunos. Estas gravações tinham o intuito de permitir que os alunos se analisassem, individualmente e em grupo, para perceberem que aspetos poderiam melhorar. Muitas das vezes, essa análise acontecia em conjunto, em contexto de aula.

3.3.2 Bloco B

O segundo bloco de aulas, o Bloco B, reúne o maior número de aulas desta fase de lecionação. Através dos registos efetuados nas aulas do Bloco anterior, concluímos que o trabalho coreográfico de *Giselle* ainda não apresentava o nível expectável. Renunciando aquilo que era a nossa ideia inicial, readaptámo-nos e partimos para a implementação de um novo plano de aula, com vista a preparação de outro excerto coreográfico, sem descurar o trabalho desenvolvido em *Giselle*.

Tal como aconteceu com a seleção deste bailado, também tínhamos pré-idealizado que, de forma a cumprir um dos objetivos propostos, poderíamos optar por uma das variadíssimas obras do repertório de George Balanchine. Tal acabou por se verificar, embora a nossa adaptação não tenha sido tão pacífica quanto a que aconteceu em relação ao bailado *Giselle*. Os excertos de bailados passíveis de serem adaptados em contexto escolar, a um número tao grande de alunos, e à presença de apenas um rapaz entre várias raparigas, não eram assim tantos. Por fim, descobrimos o bailado *Union Jack* (criado para honrar a herança britânica nos Estados Unidos da América) e selecionamos para trabalhar com os alunos, um momento do 3º Ato, que se passa num ambiente repleto de energia e boa disposição, onde se reúnem temas e canções típicos da marinha americana. A versão remontada foi a do *New York City Ballet*, que estreou a 13 de maio de 1976 no *New York State Theater*.

Sendo este um registo drasticamente diferente do anterior, também nós tivemos que nos adaptar, no sentido de transmitir essa mesma mudança aos alunos. No entanto, e de acordo com o observado após o final do primeiro Bloco de Aulas – Bloco A, não poderíamos permitir uma passagem brusca e sem relação ao trabalho desenvolvido anteriormente que, aliás, teria sempre que ser continuado. A solução passou então por planificar, não uma aula na totalidade, mas sim alguns exercícios que se relacionassem apenas com o excerto do bailado selecionado (Apêndice G). Os restantes exercícios faziam parte do plano de aula preparatório de *Giselle*. Na tabela que se segue, indicamos quais os exercícios que foram introduzidos (a negrito) e quais os que se mantiveram do plano de aula anterior.

Tabela 9 - Relação dos exercícios do plano de aula com os conteúdos técnico-artísticos presentes no excerto do bailado *Union Jack*

| | EXERCÍCIOS | RELAÇÃO COM CONTEÚDOS TÉCNICO-ARTÍSTICOS <i>UNION JACK</i> |
|--------|--|---|
| BARRA | <i>Pliés</i> | - Desenvolvimento da consciência da alternância entre posições paralelas e em rotação externa; |
| | <i>Battements Tendus e Battements Jetés</i> | - Trabalho de transferências de peso rápidas e precisas; - Preparação da posição de <i>Battement jeté</i> ; |
| | <i>Battements fondus e Rond de jambe à terre</i> | - Trabalho de aumento de rotação externa e amplitude articular no <i>Rond de jambe jeté</i> , necessária à boa execução dos movimentos de rotação de pernas acima dos 90º; |
| | <i>Battements frappés</i> | - <i>Battements frappés</i> – facilitam o trabalho de extensão total da perna à frente durante as corridas, bem como o movimento de saída da perna ao lado; - <i>Coupés</i> – preparam o movimento de substituição de pernas no centro; |
| | Adágio | |
| | <i>Grands Battements com Grands battements en cloche</i> | - Grands Battements – preparam o movimento de subida da perna à frente e ao lado; - <i>Relevés passés devant e derrière</i> – preparam os <i>Retirés passés</i> em <i>fondus</i> ; - <i>Pirouette en dedans</i> – prepara a <i>Pirouette en dedans</i> em paralelo; |
| CENTRO | <i>Port de Bras</i> | |
| | <i>Centre practice</i> | - A rapidez de execução exige um maior controlo e coordenação, qualidades necessárias para a aprendizagem do excerto coreográfico; - Acentuação fora nos <i>Battements jetés</i> , que prepara o movimento de saída da perna ao lado. - Preparação da <i>Pirouette en dehors</i> (trabalho de rapaz); - Enquadramento musical (Hornpipe) – relação com o estilo musical da obra; |
| | <i>Petit allegro</i> | - Articulação de metatarsos na saída e aterragem de cada salto; - Os saltos em 6ª pos. e os <i>Sautés</i> em <i>en avant</i> e <i>en arrière</i> em 2ª pos. constituem dois exemplos do vocabulário presente no excerto coreográfico; - Enquadramento musical (Jigs) – relação com o estilo musical da obra; |
| | <i>Jetés e temps levés</i> | |
| | <i>Grand allegro</i> | - Rapidez de execução dos movimentos; - Ensino de composição de movimentos retirados do excerto da coreografia original; |

| | | |
|---------------------------|---|--|
| | | - Salto final – alunos escolhem com base nos saltos existentes no excerto selecionado; |
| | Grand allegro II | - Ensino de composição de movimentos retirados do excerto do excerto da coreografia selecionada; |
| | Pirouettes em 2ª posição (rapaz) | - 16 <i>Pirouettes en dehors</i> em 2ª posição; |
| TRABALHO DE PONTAS | | |
| BARRA | Rises | |
| | Arcos | - Alternâncias das posições paralelas e <i>en dehors</i> ; - <i>Demi-plié</i> em pontas <i>em 2ª pos.</i> ; |
| | Relevés passés devant e derrière | - <i>Entrechat quatre</i> com <i>échappés passés devant e derrière</i> ; |
| CENTRO | Marchas | - Marchas em pos. paralela a viajar <i>en avant</i> . |

Do ponto de vista técnico e de organização dos vários elementos, a variação selecionada revelou-se mais complexa do que a trabalhada anteriormente. Neste caso, já não estamos só perante um conjunto de bailarinas do corpo de baile que dançam juntamente com um bailarino; no excerto selecionado existem variados grupos, onde são interpretadas diferentes personagens. Desta forma a turma dividiu-se em três partes: parte relativa ao trabalho do rapaz (que nem sempre dança a solo), parte das bailarinas que dançam sem pontas, e parte das bailarinas que dançam em pontas. Mediante as observações e os registos da própria leção fomos percebendo quais as alunas com maior potencial técnico, direcionando-as depois para o grupo das bailarinas que dançam em pontas.

Tecnicamente, o vocabulário exigido não constituía propriamente uma novidade, no entanto, a combinação dos elementos e a velocidade com que os mesmos eram executados, fez aumentar a exigência técnica do momento selecionado. Por este motivo, consideramos essencial efetuar pequenas adaptações à coreografia original, sobretudo no momento em que dançam as alunas sem pontas. Esta questão surgiu não só das exigências e dificuldades acima referidas, mas também da necessidade de adaptação dos momentos em que não eram perceptíveis (na visualização em vídeo) os movimentos das bailarinas. Como solução, nesses momentos de paragem, adaptámos a coreografia original, acrescentando os movimentos de cruzar a perna à frente (oito vezes, alternando entre a perna direita e esquerda) tendo-nos inspirado na coreografia de conjunto dos bailarinos que, na coreografia original, dançam em simultâneo com as bailarinas. Para além desta adaptação, acrescentámos ainda uma volta

em passo regular pelo ombro direito, noutros quatro tempos em que não são visíveis os movimentos das bailarinas. No que diz respeito à parte executada pelo grupo de alunas que dançavam em pontas, e ao momento respeitante ao trabalho do rapaz, não houve necessidade de qualquer adaptação. Em simultâneo com esta exigência técnica, a carga humorística presente nesta obra também impôs aos alunos uma expressividade bastante diferente da adquirida em *Giselle*.

As aulas de TDC decorreram obedecendo à estrutura comum: início com aquecimento (liderado pela Estagiária), seguido do trabalho de barra, centro, pontas e ensaio coreográfico. Nas aulas de repertório, com duração de 45 minutos, tivemos necessidade de pensar numa diferente gestão do tempo. Na maior parte das vezes, e após conversa com a professora responsável pela aula que acontecia imediatamente antes da aula de Repertório, combinávamos que no caso de os alunos a terminarem com trabalho de pontas, manteriam as pontas calçadas, de forma a começarmos o nosso ensaio a partir desse momento (aproveitando o facto de os alunos já estarem fisicamente preparados para as exigências das coreografias trabalhadas).

De forma a preparar os alunos para o excerto selecionado, tivemos em consideração, na construção dos exercícios do plano de aula, algumas das características abaixo indicadas:

- rapidez da execução dos movimentos;
- precisão na execução das transferências de peso;
- utilização de diferentes estilos musicais (como *Marchas, Hornpipes, Jigs*)
- diferentes formas de ocupação do espaço;
- presença de versões contínuas;
- alternância entre as posições de pernas: paralelo e en dehor;
- aplicação das diferentes posições de braços e mãos.

De forma a consolidar o vocabulário técnico exigido no primeiro momento da coreografia (protagonizado pelo grupo de meninas que dançavam sem pontas), atribuímos bastante importância aos exercícios: *Battements Tendus* e *Battements Jetés*, *Battements Frappés*, *Grands Battements*, *Petit Allegro*, e *Grand Allegro*, que prepararam respetivamente os movimentos de saída da perna em 2ª posição, os *retirés passés devant* e *derrière*, os movimentos de rotação interna e externa da coxa, os saltos em 6ª e em 2ª posição, a posição dos braços durante os saltos, os *galops*, os *skips* e os *springs*. Neste conjunto de exercícios pretendemos explorar também o trabalho desenvolvido pelo rapaz, sendo que a acrescentar a esta lista destacamos as *Pirouettes en Dehors* presentes no exercício de *Centre Practice* e

o exercício de *Pirouettes* em 2ª posição. Quanto ao vocabulário exigido na parte do grupo de alunas que dançava em pontas, procurámos insistir nos exercícios de *Adage*, de *Grands Battements*, de *Petit Allegro*, de *Grand Allegro* e de *Grand Allegro II*, assim como em todos os exercícios de trabalho de pontas, tanto na barra como centro, com vista à preparação dos conteúdos: marchas, *springs*, *developpés*, *grand battements* e *grand jetés*.

O facto de este último grupo beneficiar de um maior tempo de duração da parte do excerto seleccionada em comparação que o anterior, dificultou um pouco a gestão entre grupos. Adotamos por isso, como estratégia, o conceder de autonomia a cada um dos grupos, procurando que estes se responsabilizassem em relação à sua parte, durante o tempo de aprendizagem e de ensaio dos colegas. Quando por motivos de lesão ou de doença alguns alunos ficavam a assistir às aulas, era-lhes pedido que, em pequenos grupos, analisassem o vocabulário de técnica de dança clássica presente nos dois excertos dos bailados e o registassem para que, no final das aulas assistidas, o pudessem entregar à professora estagiária (Anexo H).

A par com a componente prática, no decorrer deste bloco de aulas, continuamos a dar bastante importância ao trabalho de investigação e pesquisa no âmbito da História da Dança. Os alunos que constituíram a amostra ficaram a conhecer outros bailados de Balanchine, através do recurso à pesquisa individual, e à visualização de excertos de coreografias e partes de documentários acerca da vida e da obra do coreógrafo.

Não nos estando a referir em específico ao bailado *Union Jack*, ficamos um pouco surpresas com a reação dos alunos face ao desconhecimento, na maior parte dos casos, das obras de Balanchine. Partindo desta descoberta, procuramos entusiasmar os alunos a dedicarem mais tempo a esta pesquisa, incentivando-os inclusive a seguir a programação da transmissão de bailados no cinema (em abril o *The Royal Ballet* apresentou o bailado *Jewels* de Balanchine), bem como a programação da Companhia Nacional de Bailado (que apresentaram no mesmo mês, na Casa das Artes em Famalicão, o bailado *Serenade* do mesmo coreógrafo).

3.3.3 Bloco C

As aulas que integraram este último bloco, que teve início no mês de março deste ano, tiveram como principal objetivo o aperfeiçoamento técnico e artístico das duas coreografias aprendidas. Nesta altura, a Escola já se encontrava a organizar os exames anuais da RAD e, por esse motivo, a gestão do tempo de aula teve que ser efetuada de forma diferente das aulas anteriores. Os exercícios de barra e de centro trabalhados já correspondiam aos exercícios de *Syllabus* da RAD (Anexo B), exercícios que, de acordo com a orientação da

professora cooperante, a Estagiária lecionava ou relembrava. A parte final da aula ficava reservada ao aperfeiçoamento das coreografias.

Como forma de estruturação do tempo de prática, este bloco de aulas deve ser entendido em duas fases. Uma primeira que abarca as quatro aulas lecionadas no mês de março, e uma segunda que envolve as três aulas de preparação e ensaio para as gravações (aulas dos meses de junho e julho). Nas primeiras procuramos, com o auxílio dos meios audiovisuais, clarificar as questões relativas à utilização do espaço (em relação com o grupo), às questões musicais (momentos de cânone), e às questões artísticas, relacionadas com a interpretação e comunicação. Durante a segunda fase deste bloco de aulas houve a necessidade de readaptar os lugares definidos anteriormente já que, por nos encontrarmos num período posterior ao final do ano letivo escolar, alguns alunos já não se deslocavam à escola. Nesta altura, deparámo-nos também com o caso de uma aluna que se encontrava lesionada (e que por isso estava impossibilitada de dançar em pontas) e com o caso de três alunos que se encontravam numa competição fora do País e que regressaram mais tarde aos ensaios. A falta de tempo para consolidar as mudanças efetuadas neste último bloco de aulas revelou-se numa perda de qualidade de execução técnica e artística de alguns alunos, facto que devido à duração e à rapidez e dificuldade de execução da coreografia, foi mais evidente na execução do excerto do bailado *Union Jack*, de Balanchine. As gravações finais ocorreram no dia 13 de julho da parte da manhã, no 2º dia do espetáculo anual do CDVS, no auditório do Europarque, em Santa Maria da Feira.

3.4. Reflexões

Na sua fase inicial, a fase de lecionação decorreu sem constrangimentos. Como mencionado, os alunos responderam bem à introdução dos exercícios preparatórios do excerto do bailado *Giselle*, o que facilitou a aprendizagem da coreografia. No entanto, as questões espaciais (de alinhamento, sobretudo) foram as mais complicadas de atingir e o facto de a nossa amostra ser constituída por um considerável número de alunos fez com que, sempre que algum aluno faltasse ou estivesse a assistir, o trabalho de grupo ficasse comprometido. A evolução do trabalho do rapaz foi notória, e o tempo de trabalho individualizado após a aula regular, permitiu uma maior agilização na junção do momento de solo da personagem masculina e do trabalho de corpo de baile protagonizado pelas raparigas, facto que permitiu manter uma boa dinâmica de aula durante o ensino da coreografia. Na fase de ensino dos exercícios preparatórios do excerto do bailado *Union Jack*, verificámos que os alunos apesar de memorizarem os exercícios propostos (que apresentavam uma construção mais simples do que os anteriores), não demonstraram de forma tão clara as qualidades

técnicas e artísticas exigidas. Parte desta questão pode ser explicada pelo facto de o vocabulário introduzido estar encadeado de uma forma diferente da habitual e ser, por isso, desconhecido, assim como por exigir uma maior rapidez e precisão na execução. Para além disso e, tal como já foi referido, o facto de o grupo único de raparigas em *Giselle* ter sido dividido em dois para a aprendizagem deste segundo excerto, condicionou um pouco a dinâmica de trabalho do grupo o que, por sua vez, se traduziu numa pior gestão do tempo de aula por parte da estagiária. Por ser um bailado com características cómicas e divertidas, tão diferente do anterior, potenciou um ambiente de boa disposição e uma maior relação entre pares durante os ensaios, no entanto, na nossa opinião, estas características não se transpuseram da mesma forma para os ensaios e atuações finais.

Ao longo de todo este processo registamos, através dos meios audiovisuais, o progresso dos alunos, sendo que alguns exercícios da barra e do centro foram filmados, bem como os respetivos excertos coreográficos. Sempre que se proporcionava, principalmente quando pretendíamos registar as questões relativas à colocação no espaço e alinhamento, procedíamos à filmagem e à posterior análise da mesma, de modo a que os alunos entendessem de forma mais explícita os pontos a melhorar. Sempre que tal não era possível no momento, devido à gestão do tempo de aula, enviávamos as filmagens à professora cooperante que, gentilmente, as reenviava para o e-mail de turma dos alunos, para que todos pudessem ter acesso. Sempre que tal acontecia, lembrávamos os alunos de que as filmagens iriam ser enviadas e pedíamos, como pequena tarefa para realizar em casa, para que observassem com atenção a postura, ou a coordenação de braços e linha de olhar, a relação com o par, ou o alinhamento numa diagonal, por exemplo, dependendo do exercício ou coreografia a visionar.

Esta fase terminou, como já foi referido, com a gravação dos excertos dos bailados estudados. Embora a referida gravação não tivesse ocorrido num ambiente de apresentação pública, os alunos dançaram com um figurino definido para *Giselle* (para as raparigas, foram emprestados por nós tutus românticos de ensaio, que foram combinados com um maillot preto, e para o rapaz foi adaptado um figurino que ele próprio já possuía) e com outro definido para dançar *Union Jack* (na impossibilidade de conseguir figurinos de marinheiros para todos, para as raparigas definimos a utilização de maillot azul-marinho, com a respetiva saia de trespasse a combinar, e uma gola azul claro, cedida pelo CDVS, e para o rapaz definimos o uso de umas calças azuis com gola a combinar, camisola branca e meias e sapatilhas brancas). Estes registos em vídeo, dos momentos relativos às aulas, aos ensaios e às apresentações encontram-se compilados em formato DVD – Apêndice I.

4. COLABORAÇÃO EM OUTRAS ATIVIDADES

Após nos ter sido proposto, pela professora cooperante, a participação no momento das provas práticas do 2º período, reservamos esta fase, à qual deveriam ser dedicadas 4h de colaboração em outras atividades pedagógicas, para o ensaio, apresentação e consequente gravação dos excertos dos bailados estudados até então.

4.1. Calendarização

Esta fase decorreu no período da referida prova/apresentação – dia 26 de março – sendo que, por implicar a nossa presença para ensaio e marcação de espaço em palco, contou com um total de 6h das 4h estipuladas pelo Regulamento do Estágio do Mestrado em Ensino de Dança.

4.2. Objetivos da colaboração em outras atividades

- Acompanhar os alunos nas provas práticas do 2º Período;
- Proceder às gravações dos excertos dos bailados estudados.

4.3. Desenvolvimento

Devido ao facto de só termos possibilidade de apresentar publicamente um dos excertos estudados, seleccionámos o bailado *Giselle* (aquele cuja aprendizagem se revelava mais consistente) para esse fim. Embora a adaptação às dimensões do palco já tivesse sido considerada durante os últimos ensaios nos estúdios da escola, quando conhecemos o palco onde iria decorrer a apresentação deparamo-nos com a necessidade de efectuar mais marcações de espaço, facto que influenciou a nossa gestão do tempo. Por este motivo, não reunimos condições para proceder à gravação do excerto do bailado *Union Jack* nesse dia.

4.4. Reflexões

Apesar da prestação dos alunos na referida apresentação pública ter sido razoável, não atingiu, no nosso entender, o nível expectado. O ambiente mais tenso (associado a um momento de prova), assim como a dificuldade na adaptação ao espaço, condicionaram a performance do grupo. Por não termos tido tempo para proceder à gravação do outro excerto de bailado estudado – *Union Jack* –, foi-nos proposto pela professora cooperante, como já referimos, a gravação dos dois momentos num dos dias destinados aos ensaios no palco do espetáculo de encerramento do ano letivo do CDVS.

CAPÍTULO V – DISCUSSÃO DOS RESULTADOS E CONCLUSÃO

Finalizado o período de estágio, procederemos à análise e reflexão do tempo de aplicação prática, no sentido de perceber quais as potencialidades e fragilidades da nossa atuação, assim como a pertinência da nossa proposta de investigação.

A nossa proposta de investigação teve como objetivo promover a interdisciplinaridade entre o estudo do repertório clássico e as aulas de TDC, desenvolvendo competências técnicas e artísticas nos alunos do 4º e 5º ano do CDVS, através do estudo de variações de corpo de baile. Desta forma, procuramos estabelecer uma ligação entre o trabalho desenvolvido nas aulas de TDC e os excertos propostos, referentes aos bailados *Giselle* e *Union Jack*, respetivamente. A par com este estudo prático, procurámos também destacar a componente histórica inerente a cada um dos bailados, abordando as características do período em que foram criados, analisando os elementos que os fizeram pertencer a uma determinada época, estudando os aspetos relacionados com a vida e obra dos coreógrafos, assim como outras questões que se revelassem úteis para o enquadramento geral, técnico e artístico das obras.

A opção dos bailados *Giselle* e *Union Jack* deveu-se ao facto de estes representarem exemplos de duas épocas de criação distintas: a época do bailado Romântico e a época do bailado Neoclássico. Esta proposta teria ficado completa, sob o ponto de vista teórico, se tivéssemos tido a oportunidade de aplicar a nossa proposta inicial, que consistia em analisar três bailados de três períodos históricos diferentes: os dois já referidos, e *Raymonda*, como exemplo de um bailado Clássico. Seguindo o conselho da nossa Professora Orientadora, optámos por manter apenas dois, de forma a conseguir cumprir, de acordo com as horas predefinidas para a aplicação prática, os objetivos propostos. Analisando o caminho percorrido, percebemos hoje que a proposta inicial nunca seria exequível no tempo que dispusemos, tendo em consideração que mesmo optando pelo estudo e análise de dois excertos de dois bailados diferentes, a sensação de necessidade de mais horas de lecionação prevalece. Ainda assim, procurámos sempre orientar a nossa prática de forma a cumprir os objetivos propostos, estabelecendo o conhecimento necessário através da sequência observação-planificação-ação, que permitiu recolher elementos essenciais ao bom funcionamento do estágio, não só do ponto de vista do conhecimento do nível técnico e artístico dos alunos que compunham a amostra, mas também do conhecimento dos fatores comportamentais e relacionais, entre colegas e entre alunos e professores. O inquérito por questionário aplicado revelou não só o interesse da maior parte dos alunos em estudar repertório clássico, assim como o conhecimento da maior parte dos bailados Clássicos, ao

mesmo tempo que revelou o quase completo desconhecimento da parte dos alunos em relação aos bailados de Balanchine nomeados. Percebendo esta lacuna, procurámos recorrer a estratégias que possibilitassem e promovessem um maior interesse e conhecimento de obras de Balanchine e de outros coreógrafos, do mesmo período neoclássico. Os meios audiovisuais foram, neste sentido, um ótimo recurso, já que permitiram expandir o conhecimento dos alunos e incentivar a pesquisa fora do ambiente escolar. Os momentos de discussão e reflexão no final das aulas, entre alunos e entre alunos e estagiária, também proporcionaram uma ótima partilha de saberes. Ainda sobre esta questão, durante um período de análise e reflexão no final de uma aula, uma aluna mencionou que o espetáculo final de ano da escola seria a recriação do Bailado *Coppélia*, e acrescentou que embora fosse um bailado bonito, não tinha, nas suas palavras, “a carga dramática de *Giselle*”. Outra aluna, durante a análise de uma gravação do excerto de bailado *Giselle* realizada por nós numa aula, mencionou o facto de estar (involuntariamente) contra luz afirmando que assim ficava mais “à *Giselle*”.

Para além do mencionado, procuramos estabelecer uma relação direta entre os exercícios propostos nos planos de aula preparatórios e os excertos dos bailados selecionados, transmitindo os elementos e o vocabulário trabalhado aos alunos, e sensibilizando-os para a seleção do acompanhamento musical por nós efetuada. Talvez por ter sido o primeiro bailado a ser estudado, e aquele que continuou a ser consolidado até ao final do período de lecionação, sentimos que o excerto coreográfico de *Giselle* foi melhor apreendido, tendo os alunos revelado uma aprendizagem mais consistente, não só do ponto de vista técnico, como também do ponto de vista artístico, no que diz respeito à musicalidade, à interpretação e à performance tendo a turma demonstrado, na nossa opinião, uma correta compreensão do trabalho de corpo de baile, de grupo. Em relação ao excerto do bailado *Union Jack*, consideramos que embora os alunos tenham percebido e interiorizado o espírito da obra, não conseguiram exteriorizá-lo facto que, no nosso entender, se justifica pela insegurança na demonstração de alguns elementos técnicos e pela rapidez de execução exigida. Em relação a este assunto, questionámos também a nossa prestação, referindo a dificuldade sentida por nós na transmissão de uma linguagem tão diferente e tão específica como a de Balanchine, sem nunca termos tido experiência no âmbito da remontagem e ensino de bailados de repertório. O facto de no final de um ano escolar, após quase dois meses de interrupção, ter sido necessário alterar os lugares anteriormente definidos afetou o trabalho de marcação e utilização do espaço, falha que se sentiu sobretudo durante a gravação do excerto do bailado *Union Jack*. Pelo exposto, sentimos também, como já referimos, a

necessidade de mais horas de intervenção, de forma a atingir inteiramente os nossos objetivos.

Apesar do referido, acreditamos que o o envolvimento dos alunos nesta proposta de investigação foi satisfatório, facto para o qual também contribuiu a boa relação e a comunicação estabelecida entre os alunos e a estagiária, e entre a estagiária e a professora cooperante. Importa aqui ressaltar também a receptividade e a disponibilidade demonstrada pelo CDVS no acolhimento da nossa proposta de investigação, circunstância que também facilitou a nossa adaptação e a nossa prática.

Gostaríamos de mencionar ainda um aspeto implícito à temática por nós desenvolvida, que se prende com a importância da formação de um público informado, cuja aprendizagem dos aspetos estudados poderá contribuir para o desenvolvimento de um maior espírito crítico. Em retrospectiva, considerámos que o visionamento em contexto real de um dos bailados estudados, ou até mesmo de outros bailados da autoria dos coreógrafos mencionados nesta investigação, poderia ter sido bastante benéfico para os alunos, já que lhes poderia proporcionar a oportunidade de fruir de um momento de conjugação de todos os elementos aprendidos: históricos, técnicos e artísticos.

Assim, a pertinência deste estudo residiu não só no grande objetivo que foi o de promover o desempenho técnico dos alunos na disciplina de TDC, mas também no de ampliar a sensibilidade estética e artística dos mesmos, relacionando a experiência prática com a vivência teórica desta arte secular, a Dança.

BIBLIOGRAFIA

- Academia de Dança do Vale do Sousa. (2014). *Projeto Educativo* [Documento não publicado cedido pelo Conservatório de Dança do Vale do Sousa]. Paredes.
- Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional (2015). *Cursos do ensino artístico especializado – dança*. Consultado em maio 19, 2016, em <http://www.anqep.gov.pt/aaaDefault.aspx?f=1&back=1&codigono=562258815915AA> AAAAAAAAAA
- American Ballet Theatre. (2017). Education. Consultado em janeiro 20, 2017, em http://www.abt.org/education/archive/choreographers/petipa_m.html
- Beaumont, C. W. (1988). *The ballet called Giselle*. London: Dance Books.
- Bellow, J. (2007). *Balanchine and the deconstruction of classicism*. In Kant. M., *The Cambridge Companion to Ballet* (pp.237-245). Cambridge: University Press.
- Bourcier, P. (2006). *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes.
- Buckroyd, J. (2000). *The Student Dancer: Emotional Aspects of the Teaching and Learning of Dance*. London: Dance Books.
- Butkas, M. (2007). George Balanchine. In Kant. M., *The Cambridge Companion to Ballet* (pp.224-236). Cambridge: University Press.
- Cass, J. (1993). *Dancing through history*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Companhia Nacional de Bailado. (2017). Bailarinos. Consultado em maio 10, 2017, em <http://www.cnb.pt/cnb/bailarinos/>
- Coutinho, C., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M.J., & Viera, S., (2009). Investigação-acção: metodologia preferencial das práticas educativas. *Psicologia Educação e Cultura*, vol. XIII, nº2, 455-479.

- Decreto-Lei nº.310/83 de 1 de Julho. *Diário da República* nº. 149 – I Série. Ministérios das Finanças e do Plano, da Educação e da Reforma Administrativa. Lisboa.
- Ear8002. (2012, novembro 24). “Hershy Kay”:"Union Jack" [Ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eLfYxwe4I0o>
- Fazenda, M.J. (2012). *Dança Teatral: Ideias, experiências, ações*. Lisboa: Edições Colibri.
- Garafola, L. (2007). *Russian ballet in the age of Petipa*. In Kant. M., *The Cambridge Companion to Ballet* (pp.151-163). Cambridge: University Press.
- Hammond, S. (2007). *The rise of ballet technique and training: the professionalisation of an art form*. In Kant. M., *The Cambridge Companion to Ballet* (pp.65-77). Cambridge: University Press.
- Hill, M.M., & Hill, A. (2012). *Investigação por questionário* (2ª edição). Lisboa: Edições Sílabo, Lda.
- Homans, J. (2012). *Os anjos de apolo*. Lisboa: Edições 70.
- Kirstein, L. (1970). *Four centuries of ballet:Fifty Masterworks*. New York: Dover Publications, Inc.
- Kisselgoff, A. (2000). Making Familiar Realms Unusual. In *The New York Times Dance Reviews* [pp.47-48]. Consultado em dezembro 5, 2016, em https://books.google.pt/books?id=PuoUYsmSZ-8C&pg=PA47&lpg=PA47&dq=kisselgoff+2000+union+jack&source=bl&ots=PiCH5VL7Cc&sig=_AGO1veoe4PEPZusqULOzvOrlrU&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjt6KC65ZHWAhUD5xoKHU_LCqUQ6AEINjAF#v=onepage&q=kisselgoff%202000%20union%20jack&f=false
- Kriegsman, A. M. (1977, Fevereiro 24). Balanchine's 'Union Jack': A Classical Ballet as Cheeky Tribute. *The Washington Post*. Consultado em dezembro 5, 2016, em <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1977/02/24/balanchines-union-jack-a->

classic-ballet-as-cheeky-tribute/eea30179-76f8-479f-a0c9
bb54015b8cea/?utm_term=.6a5d3452e2f8

- Lourenço, F (2014). *Estética da dança clássica*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Minden, E. G. (2005). *The ballet companion*. Nova York: Fireside.
- New York City Ballet. (2017). *Ballets*. Consultado em janeiro 25, 2017, em <https://www.nycballet.com/ballets/u/union-jack.aspx>
- Nordera, M. (2007). *Ballet de Cour*. In Kant. M., *The Cambridge Companion to Ballet* (pp.19-31). Cambridge: University Press.
- Oliveira, E., & Ferreira, P. (2014). *Métodos de Investigação: Da Interrogação à Descoberta Científica* [Versão eletrónica]. Consultado em novembro 15, 2016, em https://books.google.pt/books?hl=en&lr=&id=Xku7BAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA5&dq=oliveira+e+ferreira+2014+investiga%C3%A7ao&ots=zsAV1iPPOz&sig=BQTRDX8KKjSPjTLcjqrWfkU9nVU&redir_esc=y#v=onepage&q=oliveira%20e%20ferreira%202014%20investiga%C3%A7ao&f=false
- Pappacena, F. (2012). *Il linguaggio della danza classica*. Roma: Gremese.
- Petipa, M. (Choreography), Wright, P. (Production), & The Royal Ballet (Interpretation). (2014). *Giselle* [Filme]. Convent Garden: Opus Arte.
- Regulamento do Estágio do Curso de Mestrado em Ensino de Dança, maio de 2012. Escola Superior de Dança, Instituto Politécnico de Lisboa. Lisboa.
- Ribas, T. (1959). *A dança e o ballet no passado e no presente*. Lisboa: Arcádia.
- Ribas, T. (1966). *O que é o ballet* (2ª ed.). Lisboa: Arcádia.
- Salazar, A. (1962). *História da Dança e do Ballet*. Lisboa: Artis.

- Scholl, T. (2002). *From Petipa to Balanchine: classical revival and the modernization of ballet*. London and New York: Routledge.
- Sousa, M., & Baptista, C. (2011). *Como fazer investigação, dissertações, teses e relatórios segundo bolonha* (4ª Ed.). Lisboa: Pactor.
- Tavares, B., Santos, C., Vieira, L.S., Silva, M. (2016). *Projeto de formação à disciplina de técnica de dança clássica* [Documento não publicado cedido pelo Conservatório de Dança do Vale do Sousa]. Paredes.
- Teatro Nacional de S. Carlos (1968). *The royal ballet* [Folha de sala]. Lisboa: Tipografia Freitas Brito.
- Tobias, T. (2006, Fevereiro 12). When Balanchine Sent in the Clans. The New York Times. Consultado em dezembro 5, 2016, em <http://www.nytimes.com/2006/02/12/arts/dance/when-balanchine-sent-in-the-clans.html?mcubz=1>

APÊNDICES

Apêndice A – Grelha de Observação da Turma

| CARACTERÍSTICAS DOS ALUNOS DAS TURMAS DO 4º E DO 5º ANO | | |
|---|---------------------------|------------------------------|
| | Análise do nível técnico* | Análise do nível artístico** |
| Aspetos mais fortes | | |
| Aspetos mais frágeis | | |
| | Aspetos comportamentais | |
| | | |
| | Aspetos a melhorar *** | |
| | | |

***Análise do nível técnico:** análise do nível de execução e conhecimento do vocabulário de Técnica de Dança Clássica.

****Análise do nível artístico:** análise do nível artístico – capacidade de comunicação, interpretação, projeção, sentido de linha e musicalidade – na Técnica de Dança Clássica.

*****Aspetos a melhorar:** com base nas informações recolhidas nos campos anteriores, preencher com sugestões de melhorias.

Apêndice B – Questionário

QUESTIONÁRIO

Este questionário constitui uma ferramenta de recolha de dados para um trabalho de investigação, elaborado no âmbito do Estágio do Mestrado em Ensino de Dança. Tem como principal objetivo analisar o nível de conhecimento e interesse dos alunos acerca da temática selecionada – estudo das variações do repertório clássico nas aulas de Técnica de Dança Clássica.

É um questionário anónimo e os resultados das respostas são confidenciais.

ESTUDO DAS VARIAÇÕES DO REPERTÓRIO CLÁSSICO NAS AULAS DE TÉCNICA DE DANÇA CLÁSSICA

1. Como classificas a possibilidade de estudar variações do repertório clássico nas aulas de técnica de dança clássica?

| Não é importante | Pouco importante | Importante | Muito importante | Indiferente |
|------------------|------------------|------------|------------------|-------------|
| | | | | |

2. Se respondeste “Importante” ou “Muito importante” na resposta anterior, indica que tipo de variações tens preferência em estudar?

- Variações a solo.
 Variações de corpo de baile.
 Outra. Qual? _____.

3. Selecciona os bailados ou excertos de bailados que conheces (que já viste/assististe).

- | | |
|--|---|
| <input type="checkbox"/> <i>La Sylphide</i> | <input type="checkbox"/> <i>Serenade</i> |
| <input type="checkbox"/> <i>O Lago dos Cisnes</i> | <input type="checkbox"/> <i>Giselle</i> |
| <input type="checkbox"/> <i>Raymonda</i> | <input type="checkbox"/> <i>Bela Adormecida</i> |
| <input type="checkbox"/> <i>O Quebra-Nozes</i> | <input type="checkbox"/> <i>Paquita</i> |
| <input type="checkbox"/> <i>Concerto Barocco</i> | <input type="checkbox"/> <i>Napoli</i> |
| <input type="checkbox"/> <i>Union Jack</i> | <input type="checkbox"/> <i>Don Quixote</i> |
| <input type="checkbox"/> Não conheço nenhum destes bailados. | |

Outro(s).Qual/Quais? _____.

4. Ordena, por ordem (sendo 1 para o mais importante e 5 para o menos importante), a importância que atribuis aos aspetos relacionados com o estudo do repertório e da história dos bailados, nas aulas de Técnica de Dança Clássica (T.D.C.).

| | |
|---|--|
| Contexto histórico dos bailados | |
| Análise do vocabulário de T.D.C. dos bailados | |
| Biografia do(s) Autor(es) | |
| Análise das diferentes versões e adaptações das obras | |
| Características da música | |

Obrigada pela tua colaboração!

Apêndice C – Declaração de cedência de imagem



DECLARAÇÃO

Na qualidade de diretora pedagógica do Conservatório de Dança do Vale do Sousa declaro que os alunos filmados para a apresentação da defesa do Relatório de Estágio de Ana Coutinho possuem autorização de cedência de imagem para este fim.

Paredes, 6 de Setembro de 2017
Bianca Tavares

Apêndice D – Diário de Bordo

DIÁRIO DE BORDO

Síntese das observações da fase de Observação Estruturada

| | | |
|---|----------------------------|--|
| Escola: CDVS | Turmas: 4º e 5º Ano | Professores: Prof. Bianca Tavares Prof. Cláudia Santos |
| Disciplinas: Técnica de Dança Clássica e Repertório Clássico | | |
| Aulas Observadas: 13- 20- 21-27/10/16 | | |

- Início das aulas com aquecimento completo: corridas para a frente e para trás, trabalho de abdominais, alongamento costas, exercício de *Pliés* (no chão), *Retirés* em pos. paralela e *en dehor*, flexão e extensão de pés. (trabalho de condicionamento físico mais acentuado devido à necessidade de recuperar a forma física após a interrupção letiva de Verão;
- Os exercícios de aquecimento implicam, por vezes, uma divisão da turma em grupos e pequenos jogos entre eles, o que melhora visivelmente a dinâmica do grupo;
- Alunos organizados em filas de 4 ou 5 elementos, atentos e recetivos às marcações das Professoras;
- Exercícios trabalhados na barra: *Pliés*, *Battements tendus*, *Battements glissés* com *jetés* e *pirouettes en dehors*, *Battements frappés* duplos com *pirouette en dehor* e *en dedans*, *Rond de jambe en l'air* e *grand rond de jambe* com *port de bras circular*, *Grands battements*;
- Na barra foram efetuadas as seguintes correções: aumentar coordenação entre o movimento de braços e pernas, aumentar a rotação externa, e atender à dinâmica e musicalidade nos *Battements glissés*.
- Exercício de alongamentos entre o trabalho de barra e centro;

- Exercícios trabalhados no centro: *Centre practice* e *pirouettes*, diagonal de *Posés pirouettes en dehors* e *en dedans*, *Petit allegro*, exercício de *Batterie*, *Grand allegro*, *Fouettés*;

- No centro foi referida a necessidade de um trabalho mais minucioso de metatarsos, do foco nas *Pirouettes*, da junção dos pés em 5ª posição nos *Soubressauts* e no alinhamento dos *Echappés sautés*;

- Professoras insistem, ao longo da aula, para os alunos terem especial atenção à postura e musicalidade. Relembra que ninguém deve falar sem pedir e que todos devem reparar e corrigir os “tics” que têm (ex: puxar a alça do *maillot*);

- Em algumas aulas foi feita uma revisão e ensino do vocabulário e exercícios do nível *Intermediate* do programa de estudos da *Royal Academy of Dance (RAD)*;

- Na barra verificou-se um grande número de correções e de repetições, tendo as professoras insistido bastante na colocação na barra e nas preparações dos exercícios;

- Professores asseguram sempre a rotatividade na barra;

- Alunos bebem água e alongam na transição entre a barra e o centro;

- Ao longo das aulas os Professores questionam os alunos acerca das suas dificuldades, conduzindo-os a uma reflexão acerca do próprio trabalho.

DIÁRIO DE BORDO

Síntese das observações da fase de Participação Acompanhada

Escola: CDVS **Turmas:** 4º e 5º Ano **Professores:** Prof. Bianca Tavares

Disciplinas: Técnica de Dança Clássica e Repertório Clássico

Aulas Observadas: 28/10 e 3-10-11-17-18-24/11 e 2/12/16

- Apresentação do tema do Estágio aos alunos.

Durante a referida apresentação os alunos mostraram-se interessados, participando ativamente, colocando questões e respondendo às questões colocadas por nós e pela professora cooperante. Mostraram-se particularmente interessados durante o momento de transmissão dos vídeos (do pequeno vídeo relativo ao trabalho desenvolvido pelo corpo de baile no bailado *Giselle*, do *The Royal Ballet* e do excerto do bailado *Union Jack*, de Balanchine). Durante esta apresentação foi notório que a todos os alunos conheciam o bailado *Giselle* e que, pelo contrário, poucos alunos conheciam a obra de George Balanchine;

- Introdução dos exercícios que compõe a aula preparatória do excerto coreográfico do bailado *Giselle*. Os alunos reagiram bem à introdução dos exercícios, tendo-se revelado bastante motivados, sendo que, talvez por isso, demonstraram uma ótima capacidade de memorização;

- Marcação de lugares *Giselle* – ensino da primeira parte (entradas) do excerto da coreografia:

- O tempo dedicado exclusivamente ao trabalho individual com o único rapaz que compunha a amostra foi extremamente útil, já que permitiu perceber com mais detalhe qual o seu nível técnico e artístico, ao mesmo tempo que permitiu avançar no ensino da coreografia. Este revelou-se bastante empenhado na aprendizagem do excerto coreográfico proposto;

- Revisão de exercícios do nível *Intermediate* da RAD;

- Continuação do ensino da coreografia *Giselle*. Remarcação dos lugares tendo em conta os diferentes alunos das diferentes turmas;

- Proposta de Tarefa para casa: “O que foi o romantismo?”

- Discussão acerca da tarefa pedida: análise conjunta entre os resultados do TPC e os livros/imagens.
Verificou-se alguma adesão à tarefa lançada na aula anterior. Alguns alunos, que tinham pesquisado e pontado o resultado da sua pesquisa, apresentaram o seu resumo aos restantes colegas e professores. Outros, que nada tinha escrito, falaram do que mais se lembravam e outros optaram por não participar.
No final desta conversa, informei os alunos que, caso houvesse curiosidade da parte deles em pesquisar mais sobre o tema, eu poderia disponibilizar os livros que tinha levado, deixando-os na secretaria da escola, para que qualquer aluno os pudesse consultar.

- Aplicação do Questionário;

- Revisão dos exercícios lecionados.
- Revisão e limpeza das secções da coreografia ensinadas.

- Adaptação da coreografia *Giselle* para pontas;

DIÁRIO DE BORDO

Síntese das observações da fase de Lecionação

| | | |
|--|----------------------------|--|
| Escola: CDVS | Turmas: 4º e 5º Ano | Professores: Prof. Bianca Tavares |
| Disciplinas: Técnica de Dança Clássica e Repertório Clássico | | |
| Aulas Observadas: 15-16-21-28/12/16 e aulas do mês de janeiro, fevereiro, março, junho e julho. | | |

- Registaram-se muitas faltas nas aulas marcadas no período de interrupção letiva de Natal, o que atrasou os ensaios de conjunto, com os alunos do 4º e 5º ano;
- Substituição do *Fouetté relevé of adage en tournant* to arabesque em ponta (presente na coreografia original), por *Courous en tournant* em 5ª posição – a maior parte dos alunos revelou não estar preparado para executar corretamente o movimento mencionado;
- Visualização de episódios do Documentário produzido pelo *The Royal Ballet: Ballet Evolved*. Após cada visualização tentamos sempre conduzir a um momento de discussão e análise acerca do que tínhamos observado. Alguns alunos já conheciam este documentário, que também lhes tinha sido apresentado por uma Professora da escola;
- Apresentação da ferramenta *Ballet History Timeline*, do *The Royal Ballet*. Os alunos demonstraram um maior interesse por este tipo de estratégia, que poderá servir como veículo de pesquisa para futuros interesses, ou trabalhos;
- Visualização de outras versões dos mesmos bailados, como *Giselle* de Mats Ek, e *Giselle* de Akram Khan, assim como documentários sobre a vida e outras obras do corógrafo George Balanchine;

- Introdução dos elementos técnicos presentes no bailado *Union Jack*, de Balanchine, com especial enfoque na componente musical e performativa.
- Pesquisa (tarefa para casa) acerca da história do bailado *Union Jack*.
- Revelaram-se algumas dificuldades, da parte dos alunos, na memorização do novo excerto coreográfico, assim como na gestão do tempo de aula da minha parte (a gestão do tempo de ensino entre os dois grupos criados nem sempre correu da melhor forma);
- Filmagem nas provas públicas de 2º período- dificuldades sentidas sobretudo no que diz respeito às questões espaciais;
- Necessidade de adaptação da coreografia original de *Union Jack*, por não ser possível perceber, em determinados momentos da gravação, quais os movimentos que o grupo de alunas que dança sem pontas está a executar.
- Comentários de alguns alunos acerca das diferenças entre os bailados *Coppélia* e *Giselle*;
- Visualização dos registos audiovisuais gravados durante a fase de participação acompanhada – discussão e análise;
- Dificuldades na execução da coreografia, devido à velocidade de execução exigida e à combinação de vários elementos que compunham o excerto.

Apêndice E – Plano de aula preparatório de *Giselle*

PLANO DE AULA GISELLE

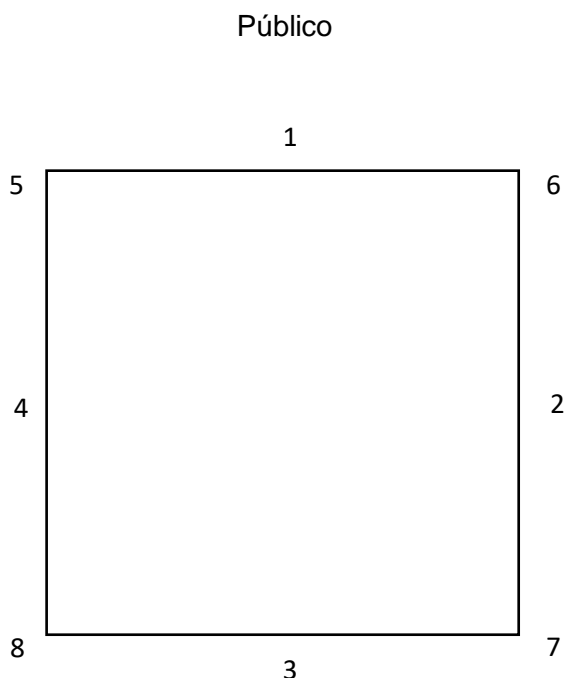
OBJECTIVOS DE APRENDIZAGEM

No final da aula, os alunos estarão aptos a:

1. Apresentar-se sempre com sentido de performance (expressão e comunicação);
2. Apresentar-se no tempo correto, com precisão rítmica e receptividade à música;
3. Demonstrar precisão técnica na execução do vocabulário aprendido;
4. Demonstrar capacidade de aplicar o vocabulário trabalhado nos exercícios num excerto coreográfico.

Nota:

De forma a facilitar a leitura dos exercícios referentes ao trabalho de centro, apresentamos o quadro referencial utilizado na metodologia da RAD (metodologia utilizada por nós para a elaboração e registo deste plano de aula).



Legenda:

Movimento M.S.- Movimentos dos Membros Superiores

Movimento M.I. – Movimentos dos Membro Inferiores

PLANO DE AULA

Exercícios

BARRA

1. *Pliés*
2. *Battements tendus*
3. *Ronds de jambe à terre com Battements fondus duplos*
4. *Battements frappés*
5. *Adage*
6. *Grands battements com Grands battements en cloche*

CENTRO

7. *Port de Bras*
8. *Centre practice*
9. *Petit allegro*
10. *Jetés e temps levés*
11. *Grand allegro*
12. *Grand allegro II*
13. *Grand allegro (preparatório do trabalho de rapaz)*
14. *Grand allegro II (preparatório do trabalho de rapaz)*

PONTAS

15. *Rises*
16. *Relevés, Echappés e Courous*

17. *Corridas*
18. *Posés passés*

BARRA

1. *PLIÉS*

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|------------|--|---|
| 3/4 | <p>Posição inicial De lado para a barra; <i>Classical Pose</i> (perna de dentro)</p> <hr/> <p>Preparação</p> <p>1 <i>Classical Walk en avant</i> 2 <i>Classical Walk en avant</i> 3 Fecha em 1ª pos. 4</p> | <p>1ª pos. 2ª pos. <i>Bras Bas</i></p> |
| 1 – 2 | <i>Demi-plié</i> | <i>Demi-seconde</i> – frt. peito |
| 3 – 4 | <i>Demi-plié</i> | <i>Bras Bas</i> para 2ª |
| 5 – 6 e | <i>Grand plié</i> <i>Rise</i> | <i>Basic Port de</i> <i>Bras</i> |
| 1 – 4 | | <i>Forward Port</i> |
| e5e6 | Duplo <i>rise</i> | <i>de Bras</i> |
| 7 – 8 | <i>Degagé</i> em 2ª pos. e desce calcanhar | 5ª aberta, <i>Bras</i> <i>Bas</i> |
| 1 – 2 | <i>Demi-plié</i> | <i>D.s</i> – frt. peito |
| 3 – 4 | <i>Demi-plié</i> | <i>Bras Bas</i> para 2ª |
| 5 – 6 & | <i>Grand plié</i> <i>Rise</i> | <i>Reverse P.B.</i> (Braço barra) |
| 1 – 4 | | <i>Port de Bras</i> |
| e5e6 | Duplo <i>rise</i> | ao lado |
| 7 – 8 | <i>Degagé</i> em 2ª pos. com <i>demi-rond de jambe en dedans</i> Tranferência de peso por 4ª pos. para <i>arabesque</i> | 2ª pos. |

| | | |
|--------|---|-------------------------|
| 1 – 2 | Transferência de peso por 4ª pos. para <i>degagé devant</i> | 1º Arabesque |
| 3 – 4 | e desce calcanhar | 2ª pos. |
| e | <i>Grand plié</i> | <i>Basic P.B.</i> |
| 5 – 8 | | <i>P.B. Circular</i> |
| e1 – 6 | <i>Dégagé devant</i> e fecha em 5ª pos. | <i>Bras Bas</i> |
| 7 – 8 | <i>Demi-plié</i> | <i>D.s – frt. peito</i> |
| 1 – 2 | <i>Demi-plié</i> | <i>Bras Bas para</i> |
| 3 – 4 | <i>Grand plié</i> | 2ª |
| 5 – 8 | | <i>Reverse Port</i> |
| | | <i>de Bras</i> |
| e1 – 6 | <i>Rise</i> (ajusta o pé da frt. para 5ª pos.) | <i>P.B. Circular</i> |
| 7 | Equilíbrio | (inv.) |
| 8 | | 5ª aberta |
| | | Reira o braço |
| | | da barra para |
| | | 5ª aberta |

ASPETOS DE ENSINO

- Trabalhar a rotação externa a partir da articulação coxo-femural;
- Alinhar ombros-anca Joelhos-pés;
- Demonstrar um movimento contínuo e fluído em todos os *pliés*;
- Executar com coordenação entre movimentos de m.i, m.s e linha de olhar (com especial atenção nas posições de m.s: braço cruzado sobre o peito e na 5ª pos. aberta);
- Resistir na descida do *Rise*.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

- Trabalho de *Classical Walks*;
- Qualidade fluída do *Port de Bras* (cruzamento braço frt. peito e alinhamento da posição 5ª aberta).

2. BATTEMENTS TENDUS

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|-----------|---|-----------------|
| 2/4 | Posição inicial De lado para a barra; 5ª pos. | <i>Bras bas</i> |
| | Preparação | |
| 1 – 2 | Espera | |
| 3 – 4 | | 1ª para 2ª pos. |
| 1 – 4 | <i>2 Battements tendus devant</i> | |
| 5 | <i>Degagé devant</i> | |
| e6e7 | Massajar 2x metatarsos no chão | |
| 8 | Fecha em 5ª pos. | |
| 1 – 8 | Repete <i>derrière</i> | |
| 1 - 8 | Repete <i>à lá seconde</i> (fecha <i>derrière, devant, derrière</i>) | |
| 1 | <i>Degagé derrière</i> | |
| 2 | <i>En cloche</i> para <i>degagé devant</i> | |
| 3 – 4 | <i>Fouetté à terre</i> (viragem para o lado esq.) | 1ª para 2ª pos. |
| 5 – 6 | Fecha em 5ª pos. | <i>Bras Bas</i> |
| 7 – 8 | | 1ª para 2ª pos. |
| 1 – 32 | Repete tudo para o lado esq. | |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento;
- Demonstrar dissociação de metatarsos durante os *Battements tendus*;
- Trabalhar a rotação externa a partir da articulação coxo-femural;
- Executar com coordenação entre movimentos de m.i, m.s e linha de olhar.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

- Preparação de metatarsos para o trabalho de pontas;
- Preparação do *Fouetté sauté* no centro.

3. ROND DE JAMBE À TERRE COM BATTEMENTS FONDUS DUPLOS

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I | Movimentos M.S. |
|---------------|--|-------------------------------------|
| 3/4 | Posição inicial De lado para a barra; 5ª pos. | <i>Bras Bas</i> |
| 1 – 2 | Preparação | |
| 3 – 4 | | D.s., <i>Bras Bas</i> |
| & | <i>Demi-plié</i> | |
| 1 | Estende perna à frente | 1ª pos. |
| 2 | <i>Full rond de jambe à terre</i> a alongar a perna de suporte | 5ª aberta |
| 3 – 4 | Repete tempos &1- 2 | |
| 5 - 6 | <i>2 rond de jambe à terre en dehors</i> | 2º pos. |
| 7 – 8 | <i>Full rond de jambe en l'air en dehors</i> (45º) e fecha em 5ª pos. derrière | <i>Bras Bas</i> , 1ª, 2ª |
| 1 – 8 | Repete tudo <i>en dedans</i> , a terminar em 4ª <i>devant en l'air</i> (45º) | |
| e1e2 | <i>Duplo Batt. fondu</i> a terminar <i>en l'air</i> a 45º em 1/2 ponta | <i>Bras Bas</i> , 1ª |
| 3 | <i>Demi rond de jambe en dehors</i> | 2ª pos. |
| e4 | <i>Duplo rond de jambe en l'air</i> | |
| e5 – 8 | Repete tempos 1 – 4 a começar <i>derrière</i> | |
| e | <i>Degagé à lá seconde</i> c/ perna da base em <i>fondu</i> | |
| 5 – 6 | | <i>Port de Bras</i> para a barra |
| e | Junta perna de trabalha em 5ª pos. em 1/2 ponta | |
| 7 | 1/2 volta para o lado contrário | 1ª para 2ª pos. |
| 8 | Desce calcanhares | <i>Bras Bas</i> |
| 1 – 32 | Repete o exercício para o outro lado | |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento (movimento contínuo e ligado dos *Rond de jambe à terre*, *Rond de jambe en l'air* e *Battements fondus*);
- Aumentar a rotação externa a partir da articulação coxo-femural em todos os *Rond de jambe à terre* e *en l'air*;
- Executar com coordenação entre movimentos de m.i, m.s e linha de olhar;
- Demonstrar sentido de linha (linha diagonal de arabesque em *fondus*).

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

- Trabalho de aumento de rotação externa nos *Demi-ronde de jambe en l'air*, necessária à boa execução do *Fouetté sauté*;
- Qualidade fluída do *Port de Bras* (alinhamento da posição 5ª aberta);
- Fortalecimento do trabalho da perna da base em *fondus* – preparação para os *Temps levés*.

4. BATTEMENTS FRAPPÉS

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|------------|---|---------------------------|
| 2/4 | Posição inicial De lado para a barra 5ª pos. | <i>Bras bas</i> |
| | Preparação | |
| 1 | Espera | |
| 2 | | 1ª pos. |
| 3 | <i>Degagé à lá seconde</i> | 2ª pos. |
| 4 | Sobe a perna | |
| ea1 | <i>Duplo Batt. Frappé devant</i> | |
| 2 | <i>Batt. Frappé devant em fondu</i> | |
| 3 | Transferência de peso para a perna da frente | <i>Basic Port de Bras</i> |
| 4 | Transferência de peso para a perna de trás | |
| 5 – 8 | Repete à <i>lá seconde</i> | |
| 1 – 4 | Repete <i>derrière</i> | |
| e | Junta em 5ª pos. em 1/2 ponta | |
| 5 | <i>Petit Developpé à lá seconde c/ perna da base em fondu</i> | 2ª pos. com |
| 6 | Junta à frente em 5ª pos. em 1/2 ponta | palma mão para |
| e | 1/2 volta para o lado contrário | cima |
| 7 | Desce calcanhares | 1ª pos. |
| e8 | <i>Degagé à lá seconde</i> e sobe a perna | 2ª pos. |
| 1 - 16 | Repete o exercício para o lado esquerdo | |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento – *stacatto* nos *Battements frappés*;
- Demonstrar fluidez de movimento nas transferências de peso e uso do “upper body”;
- Executar com coordenação os movimentos dos m.i e m.s..

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

- *Battements frappés* – facilitam o trabalho de extensão total da perna à frente durante as corridas;
- Transferências de peso em *fondus* – preparação para os *Grand jeté en avant*.

5. ADAGE

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|-----------|---|---------------------------|
| 3/4 | Posição inicial De lado para a barra, 5ª pos. | <i>Bras Bas</i> |
| | Preparação | |
| 1 – 2 | Espera | |
| 3 – 4 | | D.s, p/ <i>Bras Bas</i> |
| 1 – 2 | <i>Developpé devant</i> em 1/2 ponta a terminar em <i>fondu</i> | 1ª para 5ª pos. |
| 3 | <i>Rise</i> | |
| 4 | <i>Tombé en avant</i> (para arabesque em <i>fondu</i>) | 1º <i>Arabesque</i> |
| & | Junta em 5ª pos. em 1/2 ponta | 2ª pos. |
| 5 – 6 | <i>Developpé derrière</i> em 1/2 ponta a terminar em <i>fondu</i> | 1º <i>Arabesque</i> |
| 7 | <i>Rise</i> | |
| 8 | <i>Tombé en arrière</i> | 5ª pos. |
| & | Junta em 5ª pos. em 1/2 ponta | 2ª pos. |
| 1 – 2 | <i>Developpé à lá seconde</i> em <i>écarté derrière</i> | 1ª para 5ª pos. |
| 3 | <i>Balancé de côté</i> | 4ª pos.(esq. |
| & | <i>Pivot para degagé devant</i> em <i>fondu</i> (direção barra) | cima) |
| 4 | <i>Posé into 2º arabesque</i> | 1ª para 2º <i>Arab.</i> |
| 5 – 6 | <i>Attitude derrière</i> | |
| 7 – 8 | <i>Enveloppé para retiré devant</i> e desce em 5ª pos. em 1/2 ponta | 5ª pos. 2ªpos. |
| &1 – 4 | <i>Grand rond de jambe en l'air</i> e junta em 1/2 ponta em 5ª pos. | <i>Basic Port de Bras</i> |
| 5 – 8 | | <i>Bras</i> |
| &1 – 7 | Repete últimos 7 tempos <i>en dedans</i> | <i>Port de Bras</i> |
| 8 | 1/2 volta pela barra | Circular |
| 1 – 32 | Repete tempos 1 – 36 para o lado contrário | 1ª para 2ª pos. |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar capacidade de coordenação entre os movimentos dos m.s, respiração e linha de olhar;
- Melhorar a amplitude articular;
- Demonstrar sentido de performance – expressão e comunicação;
- Demonstrar sentido de linha nas várias posições de colocação dos braços (com especial enfoque para o *2º Arabesque*).

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

- Desenvolvimento do alinhamento de *2º Arabesque*;
- *Posé into Arabesque (en avant)*;
- *Tombés en avant* – preparação do *Grand jeté en avant*;
- Coreograficamente mais exigente (memorização).

6. GRANDS BATTEMENTS E GRANDS BATTEMENTS EN CLOCHE

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I | Movimentos M.S. |
|-----------|--|--------------------|
| 3/4 | Posição inicial De lado para a barra, 5ª pos | <i>Bras Bas</i> |
| | Preparação | |
| 1 – 2 | Espera | 1ª para 2ª pos. |
| 3 – 4 | | |
| 1 – 2 | 1 <i>Grand battement devant</i> | |
| 3 – 4 | 1 <i>Grand battement à lá seconde</i> (a fechar atrás) | |
| 5 – 7 | 3 <i>Grands battements en cloche</i> | |
| 8 | Fecha em 5ª pos. <i>derrière</i> | |
| 1 – 2 | 1 <i>Grand battement derrière</i> | |
| 3 – 4 | 1 <i>Grand battement à lá seconde</i> (a fechar à frente) | |
| 5 – 7 | 3 <i>Grands battements en cloche</i> | |
| 8 | Fecha em 5ª pos. <i>devant</i> | |
| 1 – 4 | 2 <i>Grands battements à lá seconde</i> (último a fechar em <i>demi-plié</i>) | |
| 5 | <i>Glissade de côté under/dessus</i> | 3ª pos. pé da frt. |
| &6 | Estica, plié | |
| 7 | <i>Glissade de côté under/dessus</i> | Troca 3ª pos. |
| & | Estica | |
| 8 | | Abre para 2ª |
| 1 – 4 | 2 <i>Grands battements à lá seconde</i> (último a fechar em <i>demi-plié</i>) | pos. |
| 5 | <i>Glissade de côté under/dessous</i> | |
| &6 | Estica, plié | 3ª pos. pé da frt. |
| 7 | <i>Glissade de côté under/dessous</i> | |
| &8 | <i>Demi-detourné</i> | Troca 3ª pos. |
| 1 – 32 | Repete tempos 1 a 32 para o lado contrário | 1ª para 2ª pos. |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento (movimento forte e preciso do *Grand battement*);
- Aumentar a rotação externa a partir da articulação coxo-femural:
- Demonstrar um trabalho de pés articulado em todas as saídas dos *Grands battements* e passagem por 1ª pos. nos *Grands battements en cloche*;
- Manter a colocação do braço em 2ª pos. estável durante os *Grands battements*.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

- Linha de 2º *Arabesque en l'air*;
- Uso do “upper body” nos *Grands battements en cloche*.

CENTRO

7. PORT DE BRAS

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|------------------|---|---------------------------|
| 3/4 | Posição inicial Centro Sala, <i>Classical Pose</i> ou <i>Dedagé derrière</i> p.6. | <i>Bras Bas</i> |
| | <u>Preparação</u> | |
| 1 – 2 | Espera | |
| 3 – 4 | | |
| 1 – 2 | 2 <i>Classical Walks</i> | <i>Bras Bas</i> , 1ª pos. |
| 3 | <i>Posé into 1º Arabesque</i> | |
| 4 | Desce calcanhar do pé da perna da base | |
| 5 | <i>Enveloppé para retiré</i> | 4ª pos. |
| 6 | <i>Developpé devant</i> | |
| 7 | Passagem da por 1ª pos. para 1º <i>Arabesque</i> em <i>fondue</i> | |
| &a8 | <i>Pas de bourré piqué under (Dessous)</i> e fecha em 5ª pos. em <i>demi-plié</i> | 2ª Pos., <i>Bras Bas</i> |
| 1 – 2 | <i>Developpé à lá seconde</i> | 1ª para 5ª pos. |
| &a3 | <i>Fouetté à terre</i> | 1º <i>Arabesque</i> |
| &4 | <i>Fondue</i> e <i>Relevé</i> | |
| 5 | Passa a perna à frente para 4ª pos. <i>alongé</i> | 3º pos. |
| 6 | <i>Pirouete en dedans</i> | 1ª pos. |
| 7 | Desce com a perna da base em <i>fondue</i> e a da frente estendida | 1º <i>Arabesque</i> |
| &8 | Passo de <i>côté</i> e <i>en arrière</i> | 2ª pos. |
| & | <i>Classical Pose / Degagé derrière</i> | |
| 1 – 16 | Repete tempos 1 a 16 para o lado contrário (termina com posição livre) | |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar capacidade de coordenação entre os movimentos dos m.s, respiração e linha de olhar;
- Manter ao longo do exercício uma postura correta;
- Demonstrar sentido de performance – expressão e comunicação;
- Demonstrar sentido de linha nas várias posições de colocação dos braços;
- Aplicação do trabalho de *Attitude derrière* e de *Enveloppé* desenvolvido no exercício de *Adage* da barra.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

- Desenvolvimento do trabalho de *Classical Walks*;
- Aplicação do *Posé en avant into arabesque*;
- *Fouetté en l'air* – preparação do *fouetté sauté*;
- Final da *Pirouette en dedans* – 1º *Arabesque* com grande *épaulement* e com linha de olhar para o público;
- Posição final romântica (investigação por parte dos alunos).

8. CENTRE PRACTICE

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|-----------|--|--------------------------|
| 2/4 | Posição inicial 5ª pos., <i>croisé</i> p.5. | Bras Bas |
| | <u>Preparação</u> | |
| 1 – 2 | Espera | |
| 3 – 4 | | 1ª para 3ª pos. |
| 1 – 4 | <i>2 Battements tendus devant</i> | |
| 5 – 8 | <i>2 Battements tendus derrière</i> | Troca 3ª pos. |
| 1 – 4 | <i>2 Battements tendus à lá seconde, a virar en face</i> | 2ª pos., <i>Bras</i> |
| e | <i>Petit developpé em fondu com perna da frt.</i> | <i>Bas</i> |
| 5e6 | <i>Pas de Bourré piqué under/dessous</i> | 1ª para <i>Demi-bras</i> |
| e | <i>Demi-plié em 5ª pos.</i> | |
| 7 | <i>Single pirouette en dehors</i> | |
| 8 | Desce e fecha 5ª pos. atrás | 3ª pos. |
| 1 – 8 | Repete tempos 1 a 8 para o lado contrário | 1ª pos. |
| 1 – 16 | Repete tempos 1 a 32 em reverso | |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar capacidade de coordenação entre os movimentos dos m.s, respiração e linha de olhar;
- Manter ao longo do exercício uma postura correta;
- Demonstrar sentido de performance – expressão e comunicação;
- Demonstrar sentido de linha nas várias posições de colocação dos braços;
- Demonstrar 5ªs posições no final de cada *Battement tendu*;
- Executar com qualidade o *Petit developpé* trabalhado no exercício de *Battements frappés* da barra.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

- Rapidez no trabalho de 1/2 ponta (útil para o trabalho de pontas);
- Trabalho de foco nas *Pirouettes* (relação com movimentos de cabeça dos *Fouettés Sautés* e dos *Grand jetés*).

9. PETIT ALLEGRO

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|-----------|---|--|
| 2/4 | Posição inicial 5ª pos., croisé p.5. | <i>Bras Bas</i> |
| | Preparação | |
| 1 – 2 | Espera | |
| 3 – 4 | | <i>D.s., Bras Bas</i> |
| 1 – 3 | 3 <i>Changements</i> (2 <i>en face</i> , último a terminar p.6) | |
| 4 | 1 <i>Soubressaut</i> | |
| 5 – 8 | Repete tempos 1 a 4 | |
| 1 – 2 | <i>Echappé sauté fermée</i> para 4ª pos. | 1ª para 3ª pos. |
| 3 – 4 | <i>Echappé sauté fermée</i> para 2ª pos. <i>en face</i> | 2ª para <i>Bras</i> |
| 5 – 6 | <i>Echappé sauté fermée</i> para 4ª pos. | <i>Bas</i> |
| 7e8 | 2 <i>Soubressauts en avant</i> | 1ª para 3ª pos. |
| 1 – 16 | Repete tempos 1 a 16 para o lado esq. | 3º <i>Arabesque</i> / <i>Bras Bas</i> |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar elevação nos *Echappés Sautés*;
- Demonstrar Coordenação dos m.i, m.s. e linha de olhar;
- Alinhar ombros-anca-joelhos-pés;
- Demonstrar um trabalho de pés articulado na saída e na aterragem de cada salto;
- Aterrar com os calcanhares completamente pousados no chão, permitindo um alongamento do tendão de aquiles e uma qualidade mais elástica do *Demi-plié*;
- Manter a postura e uma correta colocação do peso nos *Soubressauts en avant*.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

- Articulação de metatarsos na saída e aterragem de cada salto;
- Linha de 3º *Arabesque*.

10. JETÉS E TEMPS LEVÉS

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|------------------------|---|-----------------------|
| 6/8 - <i>Polonaise</i> | <p>Posição inicial 5ª pos., <i>en face</i>. Alunos organizados em 4 colunas (drt.,esq.,drt., esq.)</p> | <i>Bras Bas</i> |
| | <p>Preparação</p> | |
| 1 – 2 | Espera | D.s., <i>Bras Bas</i> |
| 3 – 4 | | |
| 1 | <i>Glissade derrière</i> | 1ª para 2ª pos. |
| 2 | <i>Jeté ordinaire derrière</i> | 3ª pos. |
| 3 – 5 | 3 <i>Temps levés</i> | |
| 6 – 4 | Repete para o lado contrário | |
| 5 | <i>Glissade derrière</i> | 1ª para 2ª pos. |
| 6 | <i>Jeté ordinaire derrière</i> | 3ª pos. |
| 1 – 2 | 2 <i>Temps levés</i> | |
| 3 – 6 | Repete para o lado contrário | |
| 1 | <i>Glissade derrière</i> | 1ª para 2ª pos. |
| 2 | <i>Jeté ordinaire derrière</i> | 3ª pos. |
| 3 | 1 <i>Temps levé</i> | |
| 4 – 6 | Repete para o lado contrário | |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar capacidade de elevação nos *Jetés derrière*;
- Demonstrar coordenação dos m.i, m.s. e linha de olhar;
- Demonstrar um trabalho de pés articulado na saída e na aterragem de cada salto;
- Aterrar com os calcanhares completamente pousados no chão, permitindo um alongamento do tendão de aquiles e uma qualidade mais elástica do *Demi-plié*;
- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento (movimento leve do *Jeté derrière* e do *Temps levé*);
- Manter o *en dehor* e um correto alinhamento da perna da base durante o *Temps levé*;
- Demonstrar precisão rítmica na subdivisão dos tempos no estilo musical selecionado (*Polonaise*);

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

- *Temps levés* em *Arabesque*;
- Exploração de diferentes formações espaciais;
- Relação com o par (colega) e com o grupo.

11. GRAND ALLEGRO

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|--|--|---|
| 2/4 | <p>Posição inicial <i>Classical pose</i> ou <i>degagé derrière, croisé p.8.</i> Saida em Diagonal (grupos de 4 alunos)</p> | <i>Bras Bas</i> |
| 1 – 4 | <p>Preparação Espera</p> | |
| e1 – 2 3 4 5 – 8 1 – 8 | <p><i>Temps levé</i> em 1º <i>Arabesque</i> Passo com perna esq. <i>en avant</i> <i>Jeté en avant</i> Repete tempos 1 a 4 Repete tempos 1 a 8</p> <p>* continua em vs. contínua</p> | <p>* olhar em frt. 1ª pos. 2º <i>Arabesque</i> *olhar público</p> |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar capacidade de elevação nos *Temps levés*;
- Demonstrar coordenação dos m.i, m.s. e linha de olhar;
- Demonstrar um trabalho de pés articulado na saída e na aterragem de cada salto;
- Aterrar com os calcanhares completamente pousados no chão, permitindo um alongamento do tendão de aquiles e uma qualidade mais elástica do *Demi-plié*;
- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento (movimento leve mas projetado para cima e para a frente do *Temps levé in arabesque*);
- Manter o *en dehor* e um correto alinhamento da perna da base durante os *Temps levés* e o *Jeté en avant*;
- Demonstrar sentido de linha – *1º arabesque*.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

- Ensino de composição de movimentos retirados do excerto da coreografia original;
- Trabalho de coordenação entre movimentos do m.i, m.s. e linha de olhar.

12. GRAND ALLEGRO II

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|-------------|---|--|
| 3/4 - Valsa | <p>Posição inicial <i>Classical pose, croisé p.8.</i> Saida em Diagonal (grupos de 4 alunos)</p> | <i>Bras Bas</i> |
| 1 – 4 | <p>Preparação Espera</p> | |
| e1 | <i>Temps levé em 1º Arabesque</i> | * olhar em frt. |
| 2 | <i>Temps levé em petit retiré derrière</i> | Braços |
| e3 – 4 | Repete tempos 1 a 2 | cruzados frente |
| 5 | <i>Temps levé em 1º Arabesque</i> | tronco |
| 6 | <i>Balancé en tournant</i> | |
| 7e8 | <i>Chassé pas de bourrée under a fechar em 5ª pos. em demi-plié</i> | 4ª pos. 1ª, <i>Demi-bras</i> , |
| 1 – 2 | Passo <i>en avant</i> com a perna da frt. e <i>Fouetté sauté</i> | <i>Bras bas</i> |
| 3 – 4 | Repete tempos 1 a 2 | 1ª pos. |
| e | <i>Coupé under</i> | 4ª aberta (braço |
| 5e6 | <i>Chassé pas de bourrée under</i> | público cima |
| 7 | <i>Free glissade</i> | 1ª para 2ª pos. |
| 8 | <i>Grand jeté</i> | <i>Demi-seconde</i> <i>3º Arabesque</i> |
| | * continua em vs. contínua | |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar capacidade de elevação nos *Temps levés*;
- Demonstrar coordenação dos m.i, m.s. e linha de olhar;
- Demonstrar um trabalho de pés articulado na saída e na aterragem de cada salto;
- Aterrar com os calcanhares completamente pousados no chão, permitindo um alongamento do tendão de aquiles e uma qualidade mais elástica do *Demi-plié*;
- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento (movimento leve mas projetado para cima e para a frente do *Temps levé in arabesque*);
- Manter o *en dehor* e um correto alinhamento da perna da base durante os *Temps levés*;
- Demonstrar sentido de linha – *1º arabesque*.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

- *Temps levé* em *1º Arabesque* seguido de *Temps levés* em *petit retirè derrière*;
- Fouetté sauté;
- *Grand jeté en avant*.

13. GRAND ALLEGRO (preparatório do trabalho de rapaz)

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|-----------|---|---------------------------------|
| 3/4 | Posição inicial <i>Degagé derrière, croisé p.8.</i> | <i>Bras Bas</i> |
| 1 – 4 | Preparação Espera | |
| e1 | <i>Temps levé em 1º Arabesque</i> | * olhar em frt. |
| 2 | <i>Temps levé em retiré derrière</i> | 3ª pos. |
| e3 – 4 | Repete tempos 1 a 2 | |
| 5 | <i>Temps levé em 1º Arabesque</i> | |
| 6 | <i>Tombé chassé en avant</i> | 2ª pos. |
| e7e8 | <i>Free Glissade e Assemblé de côté porté dessus</i> | 1ª, 4ª aberta |
| e1 – 2 | <i>Passo en avant com a perna da frt. e Grand jeté en tournant (a terminar p.7)</i> | 1ª, 5ª e 1º <i>Arabesque</i> |
| e | Hop e passo com a perna drt. | |
| 3 – 4 | Repete tempos 1 a 2 (a terminar p.5) | |
| e | <i>Coupé under</i> | |
| 5 – 6 | <i>Chassé pas de bourrée under</i> | 1ª para 2ª |
| 7 | <i>Free glissade</i> | |
| 8 | <i>Grand jeté</i> | 2º Arabesque |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar capacidade de elevação nos *Temps levés*;
- Demonstrar coordenação dos m.i, m.s. e linha de olhar;
- Demonstrar um trabalho de pés articulado na saída e na aterragem de cada salto;
- Aterrar com os calcanhares completamente pousados no chão, permitindo um alongamento do tendão de aquiles e uma qualidade mais elástica do *Demi-plié*;
- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento (movimento leve mas projetado para cima e para a frente do *Temps levé* em *1º arabesque*);
- Manter o *en dehors* e um correto alinhamento da perna da base durante os *Temps levés*;
- Demonstrar sentido de linha – *1º arabesque*.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

- *Temps levé* em *1º Arabesque*;
- *Grand jeté en tournant* com coordenação de braços por 5ª posição para *1º Arabesque*;
- *Grand jeté en avant* em *2º Arabesque*.

14. GRAND ALLEGRO II (preparatório do trabalho de rapaz)

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|-----------|--|------------------|
| 2/4 | Posição inicial <i>Degagé derrière, croisé p.6.</i> | <i>Bras Bas</i> |
| | Preparação | |
| 1 – 2 | Espera | |
| e3e4 | Virar pelo ombro esq. e dar 3 passos para a frente | |
| e1 | <i>Fouetté sauté em attitude derrière</i> | 4ª pos. |
| e2 | <i>Coupé assemblé devant</i> | 3ª pos. |
| e3 – 4 | <i>Sissone ordinaire passée derrière en tournant a</i> terminar em 4ª <i>alongé</i> | <i>Demi-Bras</i> |
| e5 – 8 | Repete tempos 1 a 4 | |
| e1 – 4 | Repete tempos 5 a 8 | |
| 5 | <i>Posé en avant</i> com a perna esq. e junta outra perna à frente em 1/2 ponta para p.8 | |
| 6 | <i>Demi-detourné</i> para p.6 | |
| 7 – 8 | Espera | |
| 1 – 8 | Corrida para o p.5 | |
| 1 – 16 | Repete para o lado contrário | |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar capacidade de elevação nos *Fouettés sautés*;
- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento de rotação da *Sissone*;
- Manter o *en dehors* e um correto alinhamento da perna da base durante a aterragem do *Fouetté*;
- Demonstrar sentido de linha – 2º *arabesque*.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO GISELLE

Exercício que representa na íntegra a coreografia original de uma parte do excerto do bailado referente à personagem masculina – *Hilarion*.

PONTAS

15. RISES

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|-----------|--|----------------------|
| 4/4 | Posição inicial 6ª Pos., frt. barra. | <i>Bras Bas</i> |
| | <u>Preparação</u> | |
| 1 – 2 | Espera | |
| 3 – 4 | | Coloca mãos na barra |
| 1 – 4 | <i>Rise</i> | |
| 5 – 8 | Desce calcanhares | |
| 1 – 2 | <i>Rise</i> | |
| 3 – 4 | Desce calcanhares | |
| 5 | <i>Rise</i> | |
| 6 | Desce calcanhares | |
| 7e8 | <i>Demi-plié</i> e afasta os pés para 1ª pos. | |
| 1 – 4 | <i>Rise</i> | |
| 5 – 8 | Desce calcanhares | |
| 1 – 2 | <i>Rise</i> | |
| 3 – 4 | Desce calcanhares | |
| 5 | <i>Rise</i> | |
| 6 | Desce calcanhares | |
| 7e8 | <i>Degagé à lá seconde</i> e desce calcanhar | |
| 1 – 8 | Repete tempos 1 a 8 e fecha em 1ª pos. | |
| 1 – 6 | Repete tempos 1 a 6 em 1ª pos. | |
| 7 – 8 | | <i>Bras Bas</i> |

16. RELEVÉS, ECHAPPÉS RELEVÉS E COUROS

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|---|--|--|
| 2/4 | <p>Posição inicial 5ª Pos., frt. barra.</p> <p>Preparação</p> <p>1 – 2 Espera</p> <p>3 – 4</p> | <p><i>Bras Bas</i></p> <p>Coloca mãos na barra</p> |
| <p>1 – 4</p> <p>5</p> <p>6 – 7</p> <p>8</p> <p>1 – 8</p> <p>1 – 4</p> <p>5</p> <p>6 – 7</p> <p>8</p> <p>1 – 8</p> | <p>2 <i>Relevés</i> em 5ª pos.</p> <p>1 <i>Relevé</i> em 5ª pos.</p> <p><i>Couros</i> a trocar de perna à frt.</p> <p>Desce calcanhares</p> <p>Repete tempos 1 a 8 para o aldo contrário</p> <p>2 <i>Echappés relevés</i> a trocar de perna à frt.</p> <p>1 <i>Relevé</i> em 5ª pos.</p> <p><i>Couros</i> a trocar de perna à frt.</p> <p>Desce calcanhares</p> <p>Repete tempos 1 a 8</p> | <p><i>Bras Bas</i></p> |

17. CORRIDAS

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|-----------|--|--|
| 1 – 4 | Posição inicial <i>Classical Pose</i> , p.7 e p.8. | |
| | Preparação Espera | |
| 1 – 4 | Corrida em diagonal (a cruzar com par) | <i>Basic Port de Bras</i> (olhar par) |
| 5 – 8 | Corrida em diagonal | <i>Basic Port de Bras</i> (olhar público) |
| | * vs. contínua | <i>Bras Bas</i> |

18. POSÉS PASSÉS

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|-----------|--|-----------------------------|
| 1 – 4 | <p>Posição inicial <i>Classical Pose, en face</i>, fundo da sala. Viajar em “zig-zag”</p> | |
| | <p>Preparação Espera</p> | |
| 1 – 2 | 2 <i>Posés passés en avant</i> | 1ª para <i>demi-seconde</i> |
| 3 | <i>Posé into Arabesque</i> | 3º <i>Arabesque</i> |
| 4 | Passa a perna à frente em <i>fondu</i> | Desce os braços |
| 5 – 6 | 2 <i>Posés passés en avant</i> | 1ª para <i>demi-seconde</i> |
| e7 | <i>Assemblé soutenu en dedans</i> | <i>Full Port de Bras</i> |
| 8 | <i>Classical Pose</i> | |
| 1 – 8 | Repete tempos 1 a 8 para o outro lado | |
| | * vs. contínua | |

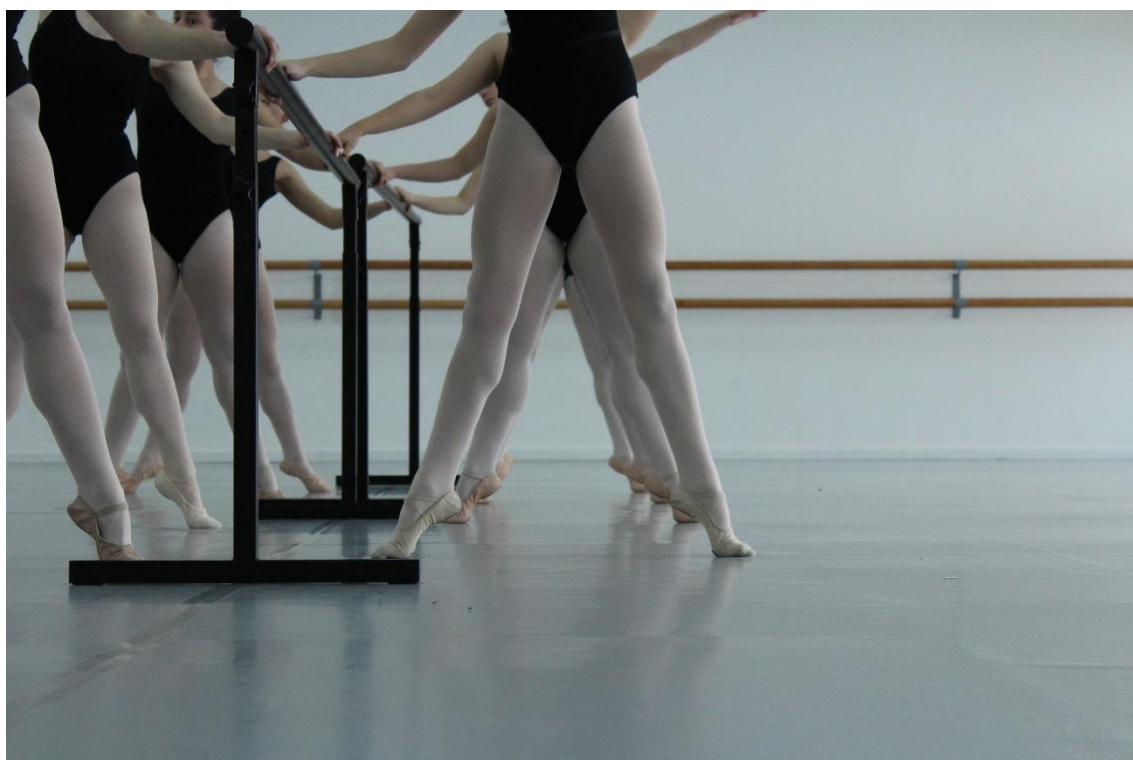
ASPETOS DE ENSINO DO TRABALHO DE PONTAS

- Manter a postura durante os exercícios propostos;
- Demonstrar articulação dos metatarsos na subida e descida à ponta;
- Demonstrar diferentes dinâmicas associadas aos diferentes tipos de vocabulário (resistência nos *Rises*, energia nos *Relevés* e *Echappés relevés*);
- Executar as corridas demonstrando rapidez no trabalho de pés e uma correta colocação do peso para a frente;
- Demonstrar sentido de linha (*3º Arabesque*);
- Demonstrar rapidez e articulação no trabalho de pés nos *Posés passés en avant* e nos *Posés* (para 5ª pos. ou em *Arabesque*).

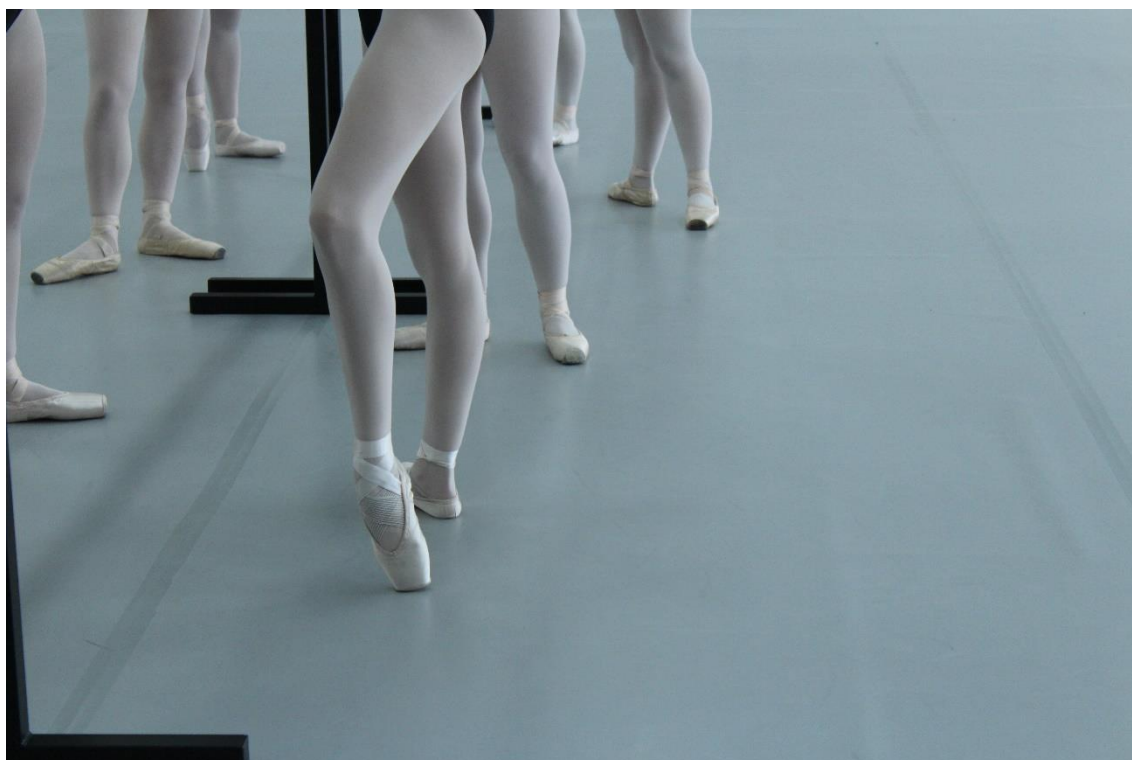
RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO *GISELLE*

- *Courous* em 5ª pos.;
- Corridas;
- *Posé into Arabesque*;
- Linha de *3º Arabesque*;
- Trabalho de relação com o outro (linha de olhar dirigida ao par);
- Exploração de diferentes formações espaciais;
- Desenvolvimento de sensibilidade musical (associação das músicas aos exercícios ao bailado *Giselle*).

Apêndice F – Registos fotográficos das aulas e gravação de *Giselle*











Apêndice G – Plano de aula preparatório de *Union Jack*

PLANO DE AULA UNION JACK

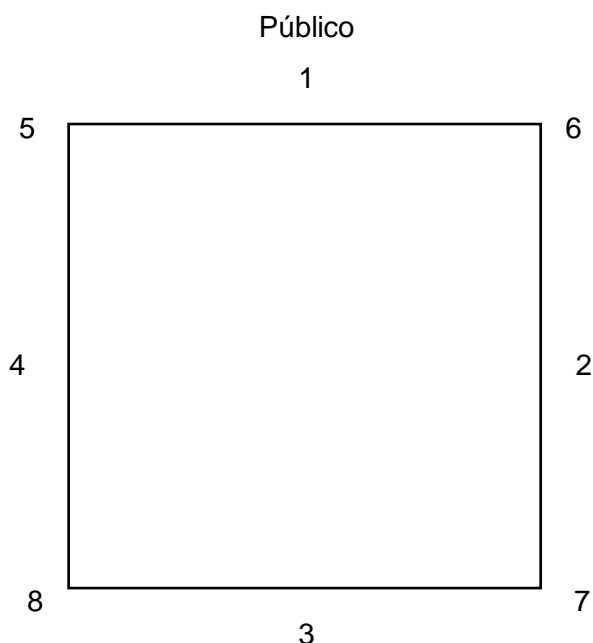
OBJECTIVOS DE APRENDIZAGEM

No final da aula, os alunos estarão aptos a:

5. Apresentar-se sempre com sentido de performance (expressão e comunicação);
6. Apresentar-se no tempo correto, com precisão rítmica e receptividade à música;
7. Demonstrar precisão técnica na execução do vocabulário aprendido;
8. Demonstrar capacidade de aplicar o vocabulário trabalhado nos exercícios num excerto coreográfico.

Nota:

De forma a facilitar a leitura dos exercícios referentes ao trabalho de centro, apresentamos o quadro referencial utilizado na metodologia da RAD (metodologia utilizada por nós para a elaboração e registo deste plano de aula).



Legenda:

Movimento M.S.- Movimentos dos Membros Superiores

Movimento M.I. – Movimentos dos Membro Inferiores

PLANO DE AULA

Exercícios

BARRA

1. *Pliés*
2. *Battements tendus* e *Battements jetés*
3. *Battements fondus* e *Rond de jambe à terre*
4. *Battements frappés*
5. *Grands battements* com *Grands battements en cloche*
6. Exercício de alongamento livre

CENTRO

7. *Centre practice*
8. *Petit allegro*
9. *Grand allegro*
10. *Grand allegro II*
11. *Pirouettes em 2ª posição* (preparatório do trabalho de rapaz)

PONTAS

12. Arcos
13. *Relevés passés devant e derrière*

14. Marchas

BARRA

1. *PLIÉS*

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|------------|--|--|
| 3/4 | Posição inicial De frente para a barra; <i>1ª pos.</i> | <i>Bras Bas</i> |
| | <u>Preparação</u> 1 – 2 3 – 4 | Coloca mãos na barra |
| 1 | <i>Dégagé devant</i> c/ perna drt. | |
| 2 | Rotação interna (até posição paralela) | |
| 3 | Rotação externa | |
| 4 – 5 | <i>Flex, Point</i> | |
| 6 | Fecha em <i>1ª pos.</i> | |
| 7 – 8 | <i>Demi-plié</i> | |
| 1 – 8 | Repete tempos 1 a 8 c/ perna esq. <i>derrière</i> | |
| 1 – 8 | Repete tempos 1 a 5 <i>à la seconde</i> | |
| 1 – 4 | <i>Chassé</i> em <i>2ª pos.</i> para <i>dégagé à la seconde</i> (para o lado drt.) | <i>Port de Bras</i> ao lado com braço esq. |
| 5 – 8 | Arco original | Recupera o braço pela frt até <i>1ª pos.</i> e coloca mão na barra |
| 1 – 32 | Repete tempos 1 a 32 a começar com a perna esq. e Vira de lado para a barra | |
| 1 – 4 | <i>Grand plié</i> em <i>1ª posição</i> | <i>Basic Port de Bras</i> |
| e | <i>Dégagé</i> em <i>2ª pos.</i> e desce calcanhar | <i>Bras</i> |
| 5 – 8 | <i>Grand plié</i> em <i>2ª posição</i> | |
| e | <i>Demi rond de jambe en dedans</i> e pausa em <i>4ª pos.</i> | |

| | | |
|------------|--|-------------------------------|
| 1 – 4 e | <i>Grand plié</i> em 4ª posição Rotação interna das pernas | <i>Basic Port de Bras</i> |
| 5 – 8 | | <i>Basic Port de Bras</i> |
| 1 – 4 | | <i>Forward Port de Bras</i> |
| 5 – 8 | | <i>Bras Bas</i> |
| 1 – 4 | <i>Pivots</i> para virar para o lado contrário em 4ª pos. paralela | Recupera com braço em 5ª pos. |
| 5 – 8 | Rotação externa para 4ª pos. e fecha em 1ª pos. | <i>Port de Bras</i> |
| 1 - 32 | Repete tempos 1 a 32 e termina de frente para a barra em 1ª pos. | atrás 1ª para 2ª pos. |
| | | <i>Bras Bas</i> |
| | | <i>Bras Bas</i> |

ASPETOS DE ENSINO

- Trabalhar a rotação externa a partir da articulação coxo-femural;
- Alinhar ombros-anca-joelhos-pés;

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO *UNION JACK*

- Desenvolvimento da consciência da alternância entre posições paralelas e em rotação externa;

2. BATTEMENTS TENDUS E BATTEMENTS JETÉS

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|------------|---|-----------------|
| 2/4 | Posição inicial De lado para a barra; 5ª pos. | <i>Bras bas</i> |
| | Preparação | |
| 1 – 2 | Espera | |
| 3 – 4 | | 1ª para 2ª pos. |
| e1 | 1 <i>Battement tendu devant</i> | |
| e2 | 1 <i>Battement tendu derrière</i> | |
| e3 | 1 <i>Battement tendu à là seconde</i> | |
| e4 | 1 <i>Battement tendu devant</i> | |
| e 5 – 8 | Repete o <i>reverse</i> | |
| e | <i>Degagé devant</i> | |
| 1 | Transfere o peso para 4ª pos. | 1ª pos. |
| e | Recupera para <i>degagé devant</i> | 2ª pos. |
| 2 | Fecha em 5ª pos. | 1ª para 2ª pos. |
| e3e4 | Repete tempos 1 a 4 à <i>là seconde</i> | <i>Bras Bas</i> |
| e5e6 | Repete tempos 5 a 8 <i>derrière</i> | 1ª para 2ª pos. |
| e7e8 | 2 <i>Battements tendus à là seconde</i> (fecha <i>devant</i> , fecha <i>derrière</i>) | |
| 1 – 16 | Repete o <i>reverse</i> | |
| 1 – 32 | Repete tudo substituindo os <i>Battements tendus</i> por <i>Battements jetés</i> | |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento;
- Demonstrar dissociação de metatarsos durante os *Battements tendus* e *Battements jetés*;
- Trabalhar a rotação externa a partir da articulação coxo-femural;
- Executar com coordenação entre movimentos de m.i, m.s e linha de olhar;
- Demonstrar transferências de peso precisas.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO *UNION JACK*

- Trabalho de transferências de peso rápidas e precisas;
- Preparação da posição de *Battement jeté*.

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento (movimento contínuo e ligado dos *Battements fondus* e dos *Rond de jambe à terre* e movimento “lançado” e enérgico do *rond de jambe jeté*);
- Aumentar a rotação externa a partir da articulação coxo-femural em todos os *Rond de jambe à terre* e *rond de jambe jeté*.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO UNION JACK

- Trabalho de aumento de rotação externa e amplitude articular no *Rond de jambe jeté*, necessária à boa execução dos movimentos de rotação de pernas acima dos 90º;

4. BATTEMENTS FRAPPÉS

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|------------------|---|---|
| 2/4 (Rag) | Posição inicial De lado para a barra 5ª pos. | <i>Bras bas</i> |
| | <u>Preparação</u> | |
| | 1 Espera | |
| | 2 | |
| | 3 <i>Degagé à lá seconde</i> | |
| 4 Sobe a perna | 1ª pos. 2ª pos. | |
| ea1 – 2 | <i>Duplo Batt. frappé devant</i> e espera | <i>Bras Bas, 1ª pos. 2ª pos. 1ª pos., Bras Bas, 2ª pos. 1ª pos. 2ª pos.</i> |
| ea3 – 4 | <i>Duplo Batt. frappé à lá seconde</i> e espera | |
| e5 – 8 | <i>Battements frappés en croix (derrière, à lá seconde, devant, à lá seconde)</i> | |
| 1 – 8 | Repete o <i>reverse</i> | |
| 1 e 2 | <i>Coupé over, coupé under</i> | |
| 3 – 4 | Abre a perna à <i>lá seconde</i> em 1/2 ponta e espera | |
| 5 e 6 | <i>Coupé under, coupé over</i> | |
| 7 – 8 | Abre a perna à <i>lá seconde</i> em 1/2 ponta e espera | |
| 1 – 2 | Junta em 5ª pos. <i>devant</i> em 1/2 ponta | |
| 3 – 4 | 1/2 volta para o lado contrário | |
| 5 | Desce calcanhares | |
| 6 – 8 | <i>Degagé à lá seconde</i> e sobe a perna | |
| 1 – 32 | Repete o exercício para o lado contrário | |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento – stacatto nos *Battements frappés*;
- Demonstrar coordenação e rapidez entre os *Battements frappés* simples e duplos;
- Executar com coordenação os movimentos dos m.i e m.s., principalmente no movimento de *Coupé*.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO UNION JACK

- *Battements frappés* – facilitam o trabalho de extensão total da perna à frente durante as corridas, bem como o movimento de saída da perna ao lado;
- *Coupés* – preparam o movimento de substituição de pernas no centro.

5. GRANDS BATTEMENTS COM GRANDS BATTEMENTS EN CLOCHE

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I | Movimentos M.S. |
|---------------------|---|-----------------------------------|
| 4/4 (Marcha) | Posição inicial De lado para a barra, 5ª pos | <i>Bras Bas</i> |
| | Preparação | |
| | 1 – 2 3 – 4 | Espera |
| 1 – 4 | <i>2 Grands battements devant</i> | |
| e5e6 | <i>2 Grands battements devant (com acento dentro)</i> | |
| e7 | <i>Grand battement en cloche (termina em arabesque)</i> | 2º Arabesque |
| 8 | Fecha perna em 5ª pos. <i>derrière</i> | |
| 1 – 8 | Repete o reverso | |
| 1 – 4 | <i>2 Grands battements à lá seconde (a fechar devant e derrière)</i> | 2ª pos. |
| 5 – 7 | <i>1 Grand battement à lá seconde com rotação interna e externa da perna (em pos. de retiré) e lança a perna à lá seconde</i> | |
| 8 | Fecha em 5ª pos. <i>devant</i> | |
| 1 – 2 | <i>Relevé passé derrière</i> | |
| e3 | <i>Relevé passé devant</i> | |
| e4 | <i>Relevé passé derrière</i> | |
| 5 - 6 | <i>Single pirouette en dedans</i> | 1ª pos. |
| 7 – 8 | Equilíbrio em <i>retiré devant</i> | 5ª pos. (retira o braço da barra) |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar precisão rítmica (diferenciar os acentos) e dinâmica apropriada ao movimento (movimento forte e preciso do *Grands battement*);
- Aumentar a rotação externa a partir da articulação coxo-femural (principalmente na posição de *Retiré*):
- Demonstrar um trabalho de pés articulado em todas as saídas dos *Grands battements* e passagem por 1ª pos. nos *Grands battements en cloche*;
- Demonstrar rapidez e coordenação na execução dos *Relevés passés devant e derrière*.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO *UNION JACK*

- *Grands Battements* – preparam o movimento de subida da perna à frente e ao lado;
- *Relevés passés devant e derrière* – preparam os *Retirés passés en fondu*;
- *Pirouette en dedans* – prepara a *Pirouette en dedans* em paralelo.

CENTRO

7. CENTRE PRACTICE

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|-----------------------|--|------------------------------|
| 4/4 (Hornpipe) | Posição inicial 5ª pos., <i>croisé</i> p.5. | <i>Bras Bas</i> |
| | Preparação | |
| 1 – 2 | Espera | |
| 3 – 4 | | 1ª para 3ª pos. |
| 1 – 2 | 1 <i>Battement tendu devant</i> | |
| 3 – 4 | 1 <i>Battement jeté devant</i> | |
| 5 – 8 | 2 <i>Grands battements devant</i> | 4ª Pos. |
| 1 – 8 | Repete tempos 1 a 8 <i>derrière</i> | 2º <i>Arabesque</i> |
| 1 – 8 | Repete tempos 1 a 8 <i>à lá seconde</i> , en face | 2ª pos. |
| | e <i>Coupé under</i> | <i>Bras Bas</i> |
| 1 – 4 | <i>Chassé pas de bourrée under</i> para 4ª pos. – p. 6 | 1ª para 2ª pos. e 3ª pos. |
| 5 – 8 | Dupla <i>Pirouette en dehors</i> a terminar em 5ª pos. | 1ª pos. |
| 1 – 32 | Repete para o lado contrário | |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar capacidade de coordenação entre os movimentos dos m.s, respiração e linha de olhar (foco na *Pirouette*);
- Manter ao longo do exercício uma postura correta;
- Demonstrar rapidez de execução e clareza no final de cada *Battement tendu*, *battement jeté* e *grand battement*,

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO *UNION JACK*

- A rapidez de execução exige um maior controlo e coordenação, qualidades necessárias para a aprendizagem do excerto coreográfico;
- Acentuação fora nos *Battements jetés*, que prepara o movimento de saída da perna ao lado.
- Preparação da *Pirouette en dehors* (trabalho de rapaz);
- Enquadramento musical – relação com o estilo musical da obra.

8. PETIT ALLEGRO

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|-------------------|---|-----------------------|
| 6/8 (Jigs) | Posição inicial 6ª pos., <i>en face</i> . | <i>Bras Bas</i> |
| | Preparação | |
| 1 – 2 | Espera | D.s., <i>Bras Bas</i> |
| 3 – 4 | | |
| 1 – 4 | 4 saltos em 6ª pos. | 1ª pos. |
| 5 | 1 salto a virar 1/2 volta pelo lado drt. | |
| 6 | 1 salto em 6ª pos. | |
| 7 | 1 salto a virar 1/2 volta pelo lado drt. | |
| 8 | 1 salto em 6ª pos. | |
| 1 – 4 | 4 <i>Sautés</i> em 1ª pos. | |
| 5 | 1 <i>Sauté</i> a virar 1/2 volta pelo lado drt. | |
| 6 | 1 <i>Sauté</i> em 1ª pos. | |
| 7 | 1 <i>Sauté</i> a virar 1/2 volta pelo lado drt. | 2ª pos. |
| 8 | 1 <i>Sauté</i> em 1ª pos. | |
| 1 – 4 | 1 <i>Echappé sauté</i> e 3 <i>sautés</i> em 2ª pos. | |
| 5 | <i>Sauté en avant</i> em 2ª pos. | |
| 6 | <i>Sauté</i> em 2ª pos. | |
| 7 | <i>Sauté en arrière</i> em 2ª pos. | |
| 8 | <i>Sauté</i> em 2ª pos. | |
| 1 – 8 | 8 <i>Changements</i> (cruza primeiro a perna drt. frt.) | |
| 1 – 32 | Repete para o lado contrário | |

ASPETOS DE ENSINO

- Alinhar ombros-anca Joelhos-pés;
- Demonstrar um trabalho de pés articulado na saída e na aterragem de cada salto;
- Aterrizar com os calcanhares completamente pousados no chão, permitindo um alongamento do tendão de Aquiles e uma qualidade mais elástica do *Demi-plié*;
- Manter a postura e uma correta colocação do peso e dos braços em todas as viragens;

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO UNION JACK

- Articulação de metatarsos na saída e aterragem de cada salto;
- Os saltos em 6ª pos. e os *Sautés* em *en avant* e *en arrière* em 2ª pos. constituem dois exemplos do vocabulário presente no excerto coreográfico;
- Enquadramento musical – relação com o estilo musical da obra.

9. GRAND ALLEGRO

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|-------------------|--|---|
| 2/4 (Coda) | Posição inicial 6ª pos. no p.8., direcionados para o p.6 Saida em Diagonal (grupos de 4 alunos) | <i>Bras Bas</i> |
| | Preparação 1 – 4 Espera | |
| 1 – 2 | <i>Galop en avant</i> com a perna dt. | 3ª pos. com palmas das mãos para baixo, e braço da frt. bem cruzado |
| 3 – 4 | <i>Galop en avant</i> com a perna esq. | |
| 5 – 8 | 4 <i>Skips</i> (drt., esq., drt., esq.) | 2ª pos. com mãos fletidas |
| 1 – 4 | Repete tempos 1 a 4 | Pos. livre |
| 5 – 6 | 2 passos alongados | |
| 7 – 8 | Salto livre | |
| | * continua em vs. contínua | |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar capacidade de deslocação;
- Demonstrar coordenação dos m.i, m.s. e linha de olhar;
- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento (*Galops* viajados, executados com uma ligeira flexão dos joelhos, e elevação no salto final);
- Demonstrar criatividade na conceção do salto final.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO UNION JACK

- Rapidez de execução dos movimentos;
- Ensino de composição de movimentos retirados do excerto da coreografia original;
- Salto final – alunos escolhem com base nos saltos existentes no excerto selecionado.

10. GRAND ALLEGRO II

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|----------------------|--|--|
| 2/4 1 – 4 | <p>Posição inicial <i>Classical pose, croisé p.8.</i> Saida em Diagonal (grupos de 2 alunos)</p> | |
| | <p>Preparação Espera</p> | |
| e 1 e2 – 8 | <p>Passo para a frente <i>Grand jeté en avant (por développé)</i></p> <p>Repete tempos e1 oito vezes</p> <p>* continua em vs. contínua</p> | <p>Afastar braços alongados ao lado dos ombros (mãos fletidas)</p> |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar capacidade de elevação nos *Grand Jetés en avant*;
- Demonstrar coordenação dos m.i, m.s. e linha de olhar;
- Demonstrar precisão rítmica e dinâmica apropriada ao movimento (*Grand jeté* - movimento forte, projetado para cima e para a frente);

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO UNION JACK

- Ensino de composição de movimentos retirados do excerto da coreografia selecionada.

13. **PIROUETTES EM 2ª POSIÇÃO (preparatório do trabalho de rapaz)**

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|------------------------------|---|------------------|
| 2/4 | Posição inicial 5ª pos., <i>en face</i> . | <i>Bras Bas</i> |
| | Preparação | |
| | 1 – 2 Espera | |
| | e3 <i>Degagé derrière e demi-plié</i> em 4ª pos. | 1ª, 2ª e 3ª pos. |
| 4 <i>Pirouette en dehors</i> | 1ª pos. | |
| e1 – 16 | 16 <i>Pirouettes en dehors</i> em 2ª pos. | 2ª para 1ª pos. |

ASPETOS DE ENSINO

- Demonstrar coordenação dos m.i, m.s. e linha de olhar (foco);
- Demonstrar controlo na manutenção da postura durante as viragens;
- Manter o *en dehors* e um correto alinhamento da perna de trabalho.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO UNION JACK

- 16 *Pirouettes en dehors* em 2ª posição.

PONTAS

14. ARCOS

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|------------|--|----------------------|
| 3/4 | Posição inicial 6ª Pos., frt. barra. | <i>Bras Bas</i> |
| | Preparação | |
| 1 – 2 | Espera | Coloca mãos na barra |
| 3 – 4 | | |
| 1 | <i>Demi-plié</i> | |
| 2 | Sobe à ponta | |
| 3 | Alonga pernas | |
| 4 | Desce calcanhares | |
| 5 | <i>Rise</i> | |
| 6 | Flete pernas | |
| 7 | Desce calcanhares | |
| 8 | Alonga pernas | |
| e | <i>Demi-plié</i> e afasta os pés para 1ª pos. | |
| 1 – 8 | Repete tempos 1 a 8 em 1ª pos. | |
| e | <i>Dégagé à lá seconde</i> e desce calcanhar | |
| 1 – 8 | Repete tempos 1 a 8 em 2ª pos. | |
| e | <i>Dégagé</i> em 2ª pos. e fecha em 1ª pos. | |
| | | |

15. RELEVÉS PASSÉS DEVANT E DERRIÈRE

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|------------|--|----------------------|
| 2/4 | Posição inicial 5ª Pos., frt. barra. | <i>Bras Bas</i> |
| | Preparação | |
| 1 – 2 | Espera | |
| 3 – 4 | | Coloca mãos na barra |
| 1 | <i>Demi-plié</i> | |
| 2 | <i>Entrechat quatre</i> | |
| e3 | <i>Relevé passé derrière</i> | |
| e4 | <i>Passé derrière</i> (diretamente da ponta) | |
| 5 | <i>Demi-plié</i> | |
| 6 | <i>Entrechat quatre</i> | |
| e7 | <i>Relevé passé devant</i> | |
| e8 | <i>Passé devant</i> (diretamente da ponta) | |
| 1 | <i>Demi-plié</i> | |
| 2 | <i>Entrechat quatre</i> | |
| e3 | <i>Relevé passé derrière</i> | |
| e4 | <i>Passé derrière</i> (diretamente da ponta) | |
| 5 – 8 | <i>Echappé relevé to 2nd</i> (com troca de pernas) | |
| 1 – 16 | Repete tudo a iniciar com a perna esq. | <i>Bras Bas</i> |

16. MARCHAS

| CONTAGENS | DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO – Movimentos M.I. | Movimentos M.S. |
|------------|--|----------------------------------|
| 2/4 | Posição inicial 6ª Pos. p.8. direcionadas para p.6 | <i>Bras Bas</i> |
| | Preparação | |
| | 1 – 2 Espera 3 – 4 Flexão de joelhos e <i>relevé</i> | Mãos na cintura |
| 1 – 8 | 8 Marchas com acento dentro (tp. forte em baixo) | |
| 1 – 2 | 2 Marchas p.7 | |
| 3 – 4 | 2 Marchas p.8 | |
| 5 – 6 | 2 Marchas p.5 | |
| 7 – 8 | 2 Marchas p.6 | |
| 1 – 4 | 4 <i>Springs en avant</i> (inicia com perna drt.) | Braço em 3ª pos. (mãos fechadas) |
| 5 – 8 | 4 Marchas <i>en avant</i> | 2ª pos. c/ mãos fletidas |
| 1 – 1 6 | Repete tempos 1 a 16 a virar pelo lado esquerdo | |

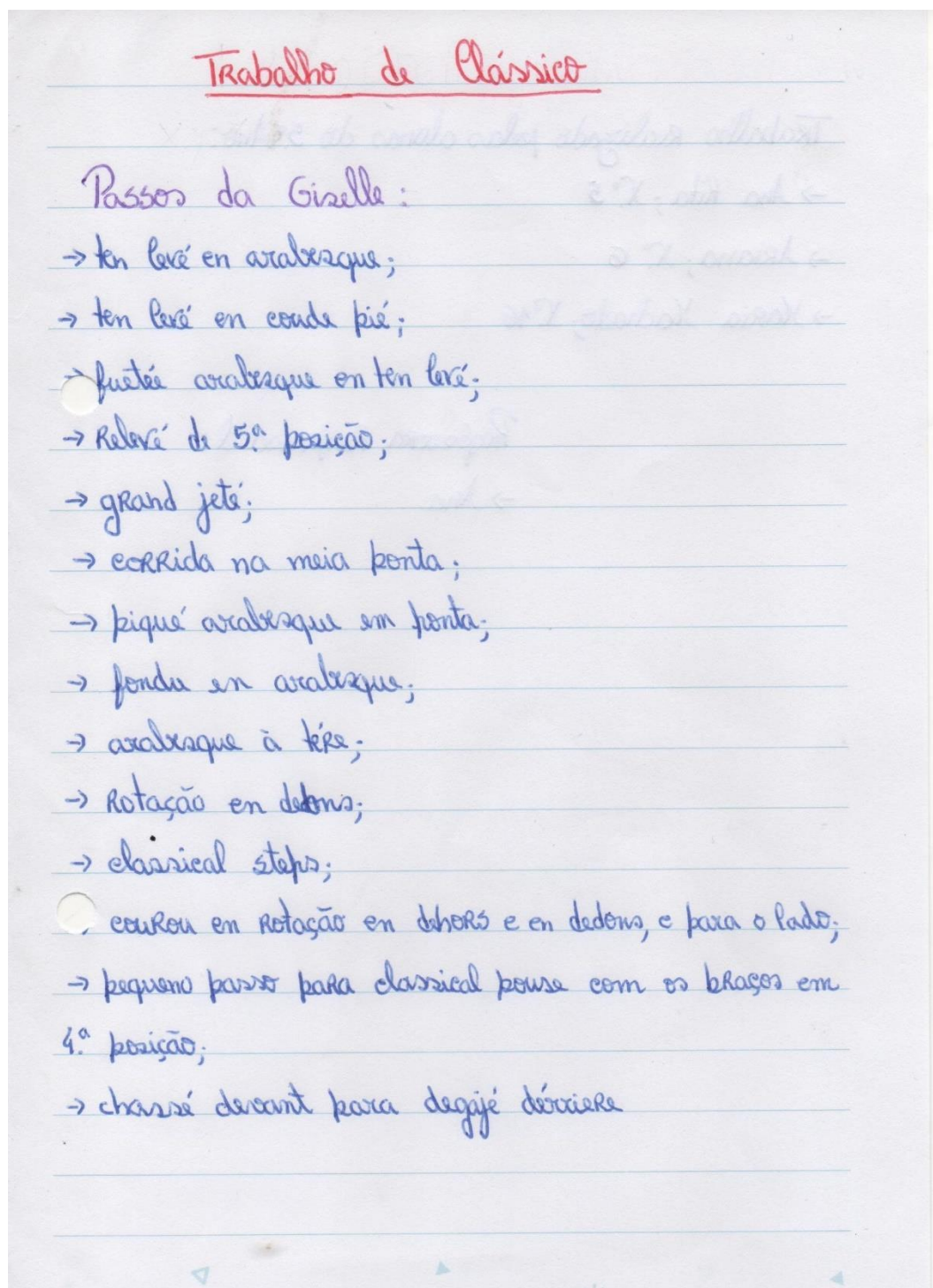
ASPETOS DE ENSINO DO TRABALHO DE PONTAS

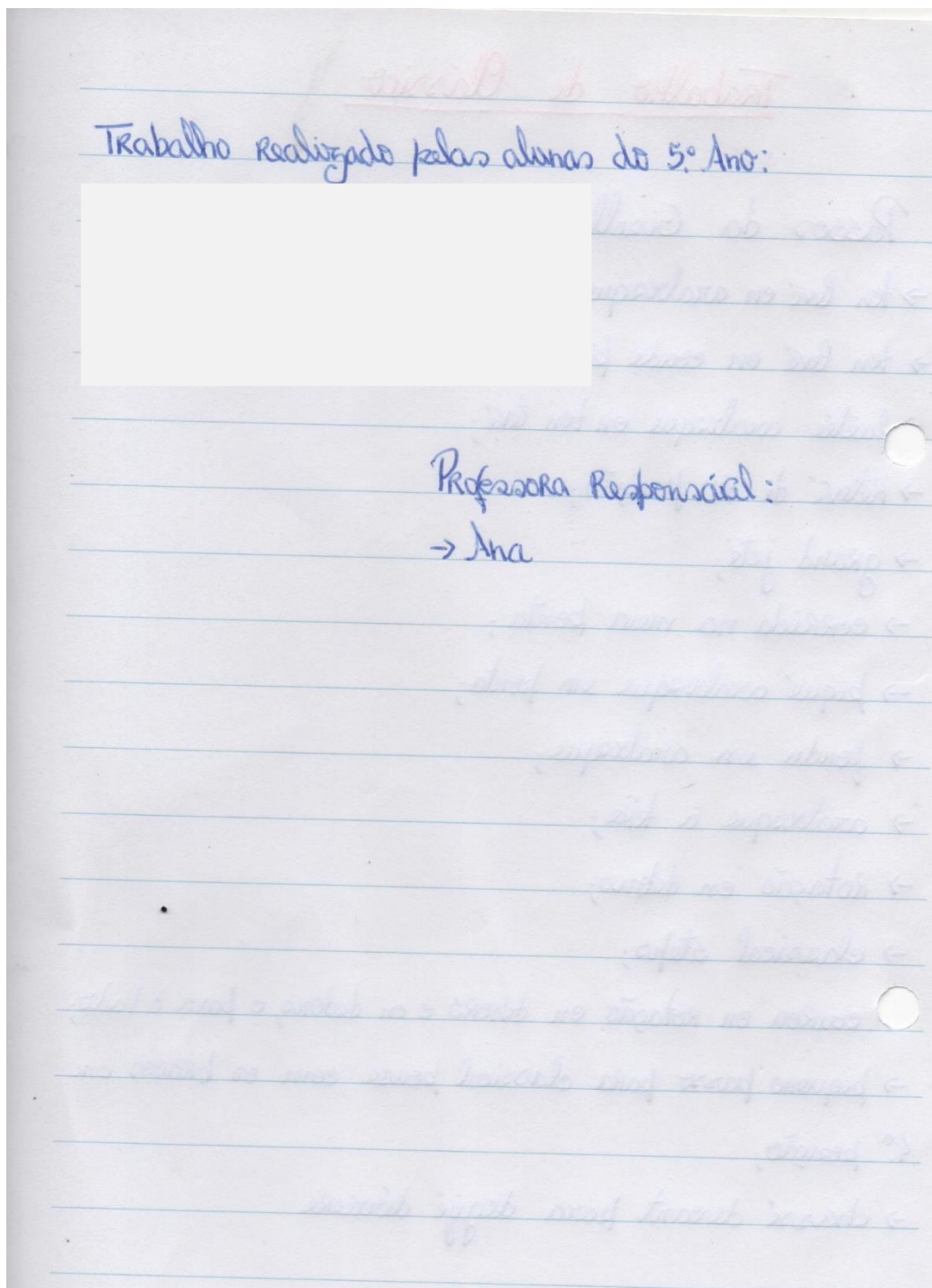
- Manter a postura durante os exercícios propostos;
- Demonstrar articulação dos metatarsos na subida e descida à ponta;
- Demonstrar rapidez e articulação no trabalho de pés nas Marchas.

RELAÇÃO COM EXCERTO COREOGRÁFICO DO BAILADO *UNION JACK*

- Alternâncias das posições paralelas e *en dehors*;
- *Demi-plié* em pontas em 2ª pos.;
- *Entrechat quatre* com *échappés passés devant e derrière*;
- Marchas em pos. paralela a viajar *en avant*.

Apêndice H – Tarefa desempenhada pelas alunas



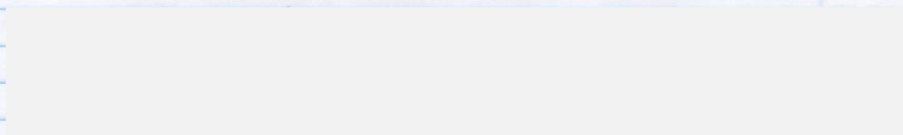


Trabalho de Técnica de Dança clássica → Balanchine

Aqui está a maior parte dos passos de dança Union Jack:

- Ponché
- Grand jeté
- Fouettes
- Piqués
- Espargata
- développé à la second, devant, ...
- skips
- galopes
- pas de bourrée
- salto em 6ª posição
- Grand jeté
- Grand battements
- relevé
- Rise
- cabriolle
- entrechoit quatre
- Pirouette (en dehors e en dedans)
- corrida
- relevé passé devant
- retiré passé (devant, derrière, over e under)
- sobressaut
- couru en plié
- chassé
- passos em 2ª posição em plié

→ Elaborado por:



Apêndice I – Registo em vídeo (aulas, ensaios, apresentações)

- Consultar DVD localizado na contracapa.

ANEXOS

Anexo A – Conteúdos programáticos do 4º e 5º ano do Conservatório de Dança do Vale do Sousa

Vocabulário de TDC – 4º Ano

- **Adagios:**
 - Développés
 - Relevé Lent
 - Todas as direções e alinhamentos
 - Tombés / Posé to attitude / Arabesque
 - Braços variados
 - Grand Rond Jambe: demi / full
 - Détournée: demi / full
 - Ballotté: to point tendu / 90º
 - Fouetté relevé of adage en tournant to arabesque
 - Rotation relevé of adage to 4th devant a 90º
 - 1 ou 2 Pirouettes
 - Diferentes tempos / compassos
- **Battement Tendus:**
 - Todas as posições e alinhamentos
 - Demi-plié (open e closed positions)
 - Demi-rond jambe à terre
 - Diferente velocidades, acentos “fora” ou “dentro”
 - Retirés: low / high
 - Battement tendu relevé (à 2ª)
 - Balançoire à terre
 - Troca de pés (inside / outside)
 - Braços variados
- **Battement Glissé 35º:**
 - Todas as posições e alinhamentos
 - Demi-plié (open e closed positions)
 - Demi-rond jambe 35º
 - Battement Piqués 35º
 - Diferente velocidades, acentos “fora” ou “dentro”
 - Retirés: low / high
 - Balançoire 35º
 - Braços variados

- **Battement Jetés 45º:**
 - Todas as posições e alinhamentos
 - Demi-plié (em 5ª posição)
 - Demi-rond jambe 45º
 - Battement Piqués 45º
 - Diferente velocidades, acentos “fora” ou “dentro”
 - Retirés: low / high
 - Balançoire 35º
 - Braços variados
- **Battement en Fondu:**
 - On flat foot e ½ ponta para ½ ponta
 - Todas as posições e alinhamentos
 - Altura: 45º / 90º
 - Demi / Grand Rond Jambe a 45º / 90º
 - Single / Double relevé
 - Tombé para todas as posições
 - Fouetté Raccourçi (to cou-de-pied)
 - Braços variados
 - Equilíbrio: 2ª / Attitudes / Arabesques
 - Détournées: Demi / Full
 - ½ relevé en tournant (en cou-de-pied)
- **Battement Frappés**
 - Ordinaire: French / Russian
 - Dégagé à Terre: French / Russian
 - Todas as posições e alinhamentos
 - Singles / Doubles
 - Flat foot / ½ ponta
 - Flic Flac
 - 1 Pirouette: en dehors / en dedans
 - Diferentes velocidade e braços
 - Détournée: Demi / Full
 - Coupé à Terre
 - Equilíbrio em qualquer posição
 - Flic flac
- **Coupé Sauté:**
 - Over / Under

- **Glissade:**
 - Devant / derrière
 - En avant / En arrière (changé)
- **Grand Battement Jeté en Rond:**
 - En dehors / En dedans
- **Grand Battement Développé Passé:**
 - En arrière / en Avant
 - Com braços
- **Grand Battement Fouetté**
 - En dehors / en dedans (de 4ª para 2ª)
- **Grands Battements**
 - Todas posições e alinhamentos
 - Para 5ª posição
 - Com Battement: Développé / Enveloppé
 - Battement Piqué / Pointe Tendu
 - En cloche
 - En Rond: de 5ª para 5ª / pointe tendu para pointe tendu / attitude para arabesque
 - À 2ª com pernas alternadas para 1ª
 - À 2ª com piqués
 - Balancés à 2ª
 - Balançoires sideways (pernas a 90º, corpo a 45º)
 - Equilíbrio em qualquer posição
 - Variados braços e velocidades
- **Pas de Chat:**
 - En Avant: écarté / en face)
 - En Arrière
- **Pas de Bourrée:**
 - Derrière: com pé da frente / trás
 - Devant: com pé da frente / trás
 - Over: com o pé da frente / trás
 - Under: com o pé da frente / trás
 - En avant / En arrière
 - Over en tournant: ordinaire / com o pé da frente
 - Under en tournant: ordinaire / com o pé de trás
- **Pas de Bourrée Courrus:**
 - À 2ª devant: ordinaire / com o pé de trás
 - À 2ª derrière: ordinaire / com o pé da frente
 - En avant / En arrière

- **Pas de Bourrée Piqué:**
 - Devant: ordinaire / com o pé de trás
 - Derrière: ordinaire / com o pé da frente
 - Over: ordinaire / com o pé de trás
 - Under: ordinaire / com o pé da frente
- **Pas de Bourrée Piqué com Petit Développé:**
 - Over / Under / en tournant
- **Petit Battements:**
 - Flat foot / ½ ponta / fondu
 - Todos alinhamentos
 - Acentos: devant / derrière
 - Petit battement serrée
 - Petit battement battu: devant / derrière
 - Dégagé para alinhamento éffacé: devant / derrière / relevé en tournant com ½ volta em cou-de-pied)
 - Braços variados
 - Diferentes velocidades
 - Coupé over / under
- **Petit Sautés:**
 - 1ª, 2ª e 4ª
- **Petit Changements:**
- **Petit Échappé Sauté:**
 - 2ª e 4ª
- **Petit Retiré Sauté:**
 - En avant / en arrière
- **Petit jeté:**
 - devant / derrière
 - en attitude 45º
- **Petit Assemblé:**
 - Devant / derrière
- **Petit Sissonne:**
 - Devant / derrière
 - Passé
 - En tournant (1/4, 1/2, 3/4 volta, volta inteira)
- **Pliés (demi / full):**
 - Todas as posições
 - Braços variados
 - Rise / Balance (2 pés)
 - Body Bends (1/2 e full)

- **Port de Bras**
 - Bends of Body: 1/2, full, circular
 - Variadas direções
 - Em 5ª / de pointe tendu / Lounge
- **Relevés:**
 - Em 1ª e 2ª
 - Num pé
- **Rond Jambe à Terre:**
 - En dehors / En dedans
 - Single / Double
 - Demi / Full: en fondu / 45º / 90º
 - Diferentes acentos
 - Assemblé soutenus
 - Retirés: low / high
 - Détournées: demi / full
 - Balançoire: 45º / 90º / ½ ponta
 - 1 Pirouette: en dehors / en dedans
 - Com equilíbrio numa perna no final
 - Braços variados
- **Rond Jambe en L'air:**
 - Singles / Doubles
 - Flat foot / ½ ponta
 - Todos alinhamentos
 - Fouetté rond jambe en tournant (pirouette)
 - Diferentes velocidades e braços
 - Retirés
 - Temps Relevé (preparação)
 - Développé to 2nd (preparação)
 - Grand Battement to 2nd (preparação)
 - Equilíbrio em qualquer posição
 - Grand Rond Jambe: demi / full
 - Détournée: demi / Full

- **Rond Jambe Sauté (em 2ª):**
 - Single
 - En avant (en dedans) / En arrière (en dehors)
- **Stretching:**
 - No chão em 4ª sem inclinação corpo
 - No chão em 2ª com inclinação do corpo
- **Sobresauts:**
 - Sur place
 - Porté: en avant / en arrière / de côté
- **Temps Levé**
- **Temps de Cuisse:**
 - De côté: over / under / devant / derrière

Vocabulário de TDC – 5º Ano

- **Adagios:**
 - Développés
 - Relevé Lent
 - Todas as direções e alinhamentos
 - Tombés / Posé to attitude / Arabesque
 - Flat foot / demi-point / full pointe
 - Braços variados
 - Grand Rond Jambe: demi / full
 - Détournée: demi / full
 - Ballotté: to point tendu / 90º / en l'air
 - Fouetté relevé of adage en tournant to arabesque
 - Rotation relevé of adage to 4th devant a 90º
 - 1 ou 2 Pirouettes
 - Diferentes tempos / compassos
- **Battement Tendus:**
 - Todas as posições e alinhamentos
 - Demi-plié (open e closed positions)
 - Demi-rond jambe à terre
 - Diferente velocidades, acentos “fora” ou “dentro”
 - Retirés: low / high
 - Battement tendu relevé (à 2ª em séries)
 - Balançoire à terre
 - Troca de pés (inside / outside)
 - Braços variados / Port de Bras
 - Flat foot / demi-pointe
 - With développé à terre
- **Battement Glissé 35º:**
 - Todas as posições e alinhamentos
 - Demi-plié (open e closed positions)
 - Demi-rond jambe 35º
 - Battement Piqués 35º
 - Diferente velocidades, acentos “fora” ou “dentro”
 - Retirés: low / high
 - Balançoire 35º
 - Braços variados / Port de Bras
 - Flat foot / demi-pointe
 - With développé

- **Battement Jetés 45º:**
 - Todas as posições e alinhamentos
 - Demi-plié (open e closed positions)
 - Demi-rond jambe 45º
 - Battement Piqués 45º
 - Diferente velocidades, acentos “fora” ou “dentro”
 - Retirés: low / high
 - Balançoire 45º
 - Braços variados / Port de Bras
 - Flat foot / demi-pointe
 - With développé
- **Battement Balançoires:**
 - À terre / 45º / 90º
 - Flat foot / demi-ponte
- **Battement en Fondu:**
 - On flat foot e ½ ponta para ½ ponta
 - Todas as posições e alinhamentos
 - Altura: 45º / 90º
 - Demi / Grand Rond Jambe a 45º / 90º
 - Single / Double relevé
 - Tombé para todas as posições
 - Fouetté Raccourçi (to cou-de-pied)
 - Braços variados
 - Equilíbrio: 2ª / Attitudes / Arabesques
 - Détournées: Demi / Full
 - ½ relevé en tournant (en cou-de-pied) en dehors / en dedans
 - Fouetté relevé to arabesque de 4ª
 - Rotation relevé de arabesque para 4ª

- **Battement Frappés**
 - Ordinaire: French / Russian
 - Dégagé à Terre: French / Russian
 - Todas as posições e alinhamentos
 - Singles / Doubles
 - Flat foot / ½ ponta / full pointe
 - Demi-rond jambe a 35º
 - Flic Flac
 - 1 Pirouette: en dehors / en dedans (demi / full pointe)
 - Diferentes velocidade e braços
 - Détournée: Demi / Full
 - Relevé en tournant (cou-de-pied): en dehors / en dedans
 - Coupé à Terre
 - Equilíbrio em qualquer posição
- **Coupé Fouetté Sauté:**
 - Simple / Battu
 - Over / Under
- **Coupé Sauté:**
 - Over / Under
- **Entrechat:**
 - Quatre
 - Trois: devant / derrière
 - Cinq: devant / derrière
 - Six
 - Variados braços e direções
- **Gargouillade:**
 - En dehors / En dedans
 - En dedans to pointe tendu
- **Glissade:**
 - Devant / derrière
 - En avant / En arrière
 - Over / Under (changé)
 - Piqué
 - En tournant
 - Braços variados e direções
- **Grand Battement Jeté en Rond:**
 - En dehors / En dedans

- **Grand Battement Développé Passé:**
 - En arrière / en Avant
 - Com braços
 - Em demi-pointe / full pointe
- **Grand Battement Fouetté**
 - En dehors / en dedans (de 4ª para 2ª / de 2ª para 4ª)
- **Grands Battements**
 - Todas posições e alinhamentos: flat foot / demi-pointe / full pointe
 - Para 5ª posição
 - Com Battement: Développé / Enveloppé
 - Battement Piqué (uneven time) / Point Tendu (even time)
 - En cloche
 - En Rond: de 5ª para 5ª / pointe tendu para pointe tendu / attitude para arabesque
 - À 2ª com pernas alternadas para 1ª
 - À 2ª com piqués
 - Balancés à 2ª
 - Balançoires sideways (pernas a 90º, corpo a 45º)
 - Equilíbrio em qualquer posição
 - Variados braços e velocidades
- **Jeté Battement**
 - En avant / En arrière
 - Épaulement sem braços
- **Pas de Basque:**
 - À terre / Sauté
 - En avant / En arrière
 - Battu
 - Variados braços e direções
- **Pas Assemblé:**
 - Ordinaire / Battu
 - Devant / Derrière (2nd / 4th)
 - Over / Under
 - Sur place / Porté
 - En tournant: full / ¼ / ½
 - Double Assemblé
 - Variados braços e direções

- **Pas Jeté Ouverte:**
 - En arabesque
 - En avant / En arrière
 - De côté / à la seconde
 - Elancé
- **Pas Sissonne Fermée:**
 - Ordinaire / Battu
 - De côté battu: devant / derrière
 - Over / Under
 - En avant / En arrière: normal / changée / battu
 - En tournant: normal / battu
 - Variados braços e direções
- **Pas Sissonne Ouverte:**
 - Ordinaire / Battu
 - De côté: devant / derrière
 - Over / Under
 - En avant / En arrière: normal / changée / battu
 - Variados braços e direções
- **Pas Sissonne Tombé (ou Temps Lié sauté):**
 - En avant / En arrière
 - De côté
 - En tournant
 - Variados braços e direções
- **Pas Jeté:**
 - Ordinaire / Battu
 - Devant / Derrière (2nd / 4th)
 - Devant: Com pé de trás
 - Derrière: com pé da frente (battu)
 - Porté
 - Sur Place
 - En tournant / ¼ / ½
- **Pas Ballonné:**
 - Devant / Derrière: 4th / 2nd
 - Sur Place
 - Porté: en avant / en arrière / de côté
 - Over / Under
 - 45º / 90º
 - Variados braços e direções

- **Pas Ballonné Composé:**
 - En avant / En arrière
 - Variados braços, direções e velocidades
- **Pas Ballotté:**
 - Over / Under
 - À la seconde
 - Variados braços, direções e velocidades
- **Pas Brisés:**
 - De 2 para 2 pés
 - De 2 pés para 1
 - De 1 pé para 2 pés
 - De 1 pé para 1 pé
 - Over / Under
 - En avant / En arrière
 - De côté: devant / derrière
 - Coupé brisé: Over / Under
 - Variados braços e direções
- **Pas de Bourrée:**
 - Devant / Derrière
 - Over / Under
 - En avant / En arrière
 - En tournant
 - Courru
 - En première
 - Piqué (com coupé / petit développé)
 - À quatre pas / à cinq pas
 - Variados braços e direções
- **Pas de Chat (Italian):**
 - En Arrière
 - En Avant (en face / écarté)
 - Variados braços e direções
- **Petit Sautés:**
 - 1ª, 2ª e 4ª
- **Petit Changements:**
 - Ordinaire
 - Battu
 - En tournant
 - Variadas direções e braços

- **Petit Échappé Sauté:**
 - Ordinaire: 2ª / 4ª
 - Battu
 - En tournant
 - En l'air
 - Variados braços e direções
- **Petit Battements:**
 - Flat foot / ½ ponta / fondu
 - Todos alinhamentos
 - Acentos: devant / derrière
 - Petit battement serrée
 - Petit battement battu: devant / derrière
 - Dégagé para alinhamento éffacé: devant / derrière / relevé en tournant com ½ volta em cou-de-pied)
 - Braços variados
 - Diferentes velocidades
 - Coupé over / under
 - Flic flac en tournant
 - Fouetté raccourçi: devant / derrière
- **Petit Assemblé:**
 - Devant / derrière
 - Variados braços
- **Petit Sissonne:**
 - Devant / derrière
 - Passé
 - En tournant
 - Variados braços e direções
- **Petit Battement:**
 - Relevé
 - Sauté
- **Petit jeté:**
 - devant / derrière (sur le cou-de-pied)
 - devant / derrière (en attitude 45º)
 - Battu
 - Variados braços e direções

- **Pliés (demi / full):**
 - Todas as posições
 - Braços variados
 - Rise / Balance (2 pés) en demi-pointe / pointe
 - Body Bends (1/2 e full)
 - Diferentes velocidades
- **Port de Bras**
 - Bends of Body: 1/2, full, circular
 - Variadas direções
 - Em 5ª / de pointe tendu / Lounge
- **Retirés:**
 - Devant / Derrière
 - Passé
 - Flat foot / demi-pointe / full pointe
 - Low / high
 - Braços variados
- **Retiré Sauté:**
 - En avant / en arrière: sur le cou-de-pied e 90º
 - En tournant
 - Variados braços e direções
- **Relevés:**
 - Em 1ª e 2ª: demi-pointe
 - Num pé: para meia ponta / attitude / arabesque (na barra)
- **Rond Jambe à Terre:**
 - En dehors / En dedans
 - Single / Double em diferentes velocidades
 - Demi / Full: en fondu / 45º / 90º
 - Diferentes acentos
 - Assemblé soutenus
 - Retirés: low / high
 - Détournées: demi / full / petit retiré
 - Balançoire: 45º / 90º / ½ ponta
 - 1 Pirouette: en dehors / en dedans (demi-pointe / full pointe)
 - Com equilíbrio numa perna no final
 - Braços variados

- **Rond Jambe en L'air:**
 - Singles / Doubles
 - Flat foot / ½ ponta / full pointe
 - Todos alinhamentos
 - Fouetté rond jambe en tournant (1 ou 2 pirouette)
 - Diferentes velocidades e braços
 - Retirés
 - Temps Relevé (preparação)
 - Développé to 2nd (preparação)
 - Grand Battement to 2nd (preparação)
 - Equilíbrio em qualquer posição
 - Grand Rond Jambe: demi / full
 - Détournée: demi / Full
- **Rond Jambe Sauté:**
 - Single / Double
 - En avant (en dedans) / En arrière (en dehors)
 - Braços: en bas / 2nd / 4th en haut

- **Stretching:**
 - Com inclinação do corpo e braços
 - Na barra à 2ª com ou sem “slide”
 - Na barra em 4ª (devant / derrière) com ou sem “slide”
 - Splits no chão em 4ª (sem inclinações)
 - Splits no chão à 2ª com inclinação do corpo e braços em 4th en haut e 2nd)
 - Shoulder leg 4th to 2nd
 - Sliding on barre in 4th / 2nd / arabesque
- **Sobresauts:**
 - Sur place / Porté
 - en avant / en arrière / de côté
 - Variadas direções e braços
- **Temps Levé:**
 - Ordinaire
 - battu
- **Temps de Cuisse:**
 - Over / Under
 - En avant / En arrière
 - Passé: en avant / en arrière
 - Variados braços e direções

ANEXO B – Conteúdos Advanced Foundation RAD

| Female | |
|--------------------------|--|
| Arabesques | 2nd arabesque en fondu |
| Assemblés | Assemblés en avant and en arrière Assemblés de côté dessus and dessous |
| Attitude | Attitude derrière en ouvert |
| Ballonnés | Ballonnés composés en avant, en arrière and de côté Ballonnés simples en avant, en arrière, de côté and à la seconde |
| Brisés | Brisé dessous |
| Emboité | Emboité en pointe |
| Entrechats | Entrechats trois devant and derrière Entrechats cinq devant and derrière |
| Failli | Failli |
| Fondu | Battement fondu en demi-pointe |
| Glissades | Glissades en avant and en arrière |
| Jetés | Grand jeté en tournant Jeté ordinaire derrière de côté |
| Pas de bourrées | Pas de bourrée en avant and en arrière Pas de bourrée dessus and dessous en tournant Pas de bourrées pique dessous en tournant en pointe |
| Petits battements | Petits battements serrés |
| Piqués | Battements piqués en croix Grands battements piqués |
| Port de bras | Circular port de bras towards barre Port de bras with forward and back bend in 4th en fondu |
| Pirouettes | En dehors: doubles finished in 4th position en fondu En dehors: singles en pointe closing in 5th position En dehors: singles with posés en demi-pointe En dedans: doubles with fouetté En dedans: singles en pointe without fouetté En dedans: singles with posés en pointe |
| Pivots | Pivots en dedans in attitude |
| Posés | Posés en avant and en arrière en pointe Posés en avant with développé passé devant en pointe Posés en avant in arabesque and en arrière in attitude Posés en avant in arabesque and attitude en pointe Posés en arrière to retirés devant en pointe |
| Relevés | Relevés I to I en pointe Relevés in attitude devant en pointe Relevés with développé to 2nd en pointe |

| | |
|------------------------|---|
| Ronds de jambe | Ronds de jambe jetés en dehors and en dedans |
| Rotation | Rotation en l'air |
| Sissonnes | Sissonnes doublées dessus, dessous, en avant and en arrière |
| Soutenu | Petits soutenus en tournant en demi-pointe and en pointe Soutenus en tournant en dehors en pointe Posé assemblé soutenu en tournant en dedans en pointe |
| Temps de cuisse | French temps de cuisse dessus and dessous |

| Male | |
|--------------------------|--|
| Arabesques | 2nd arabesque en fondu |
| Assemblés | Assemblés en avant and en arrière Assemblés de côté dessus and dessous |
| Attitude | Attitude derrière en ouvert |
| Brisés | Brisé dessous |
| Coupé | Coupé dessous en tournant chassé en avant |
| Entrechats | Entrechats trois devant and derrière Entrechats cinq devant and derrière |
| Failli | Failli |
| Fondu | Battement fondu en demi-pointe |
| Glissades | Glissades en avant and en arrière |
| Jetés | Grand jeté en tournant Jeté ordinaire derrière de côté |
| Mazurka | Mazurka step |
| Pas de bourrées | Pas de bourrée en avant and en arrière Pas de bourrée dessus and dessous en tournant |
| Petits battements | Petits battements serrés |
| Piqués | Battements piqués en croix Grands battements piqués |
| Port de bras | Circular port de bras towards barre Port de bras with forward and back bend in 4th en fondu |
| Pirouettes | En dehors: doubles finished in 4th position en fondu En dehors: doubles with posés En dedans: doubles with fouetté |
| Pivots | Pivots en dedans in attitude Pivots en dehors in 2nd position |
| Posés | Posés en avant in arabesque and en arrière in attitude |
| Rotation | Rotation en l'air |
| Sissonnes | Sissonnes doublées dessus, dessous, en avant and en arrière |

Variações do repertório clássico nas aulas de técnica de dança clássica: desenvolvimento de competências técnicas e artísticas através do estudo de variações de corpo de baile.
Alunos do 4º e 5º ano do Conservatório de Dança do Vale do Sousa

| | |
|------------------------|---|
| Soutenu | Petits soutenus en tournant en demi-pointe Soutenus en tournant en dehors en demi-pointe |
| Temps de cuisse | French temps de cuisse dessus and dessous |
| Tour en l'air | Double tour en l'air |