

INTRODUÇÃO

O ensino artístico vocacional da dança tem como propósito específico a formação de bailarinos tão qualificados e completos quanto possível, ou seja com uma formação técnica e artística de excelência que os permita abraçar uma carreira profissional na dança. O artigo nº 4-5 do Decreto-Lei nº 310/1983, DR 149, Serie I, de 1983-07-01 especifica que “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.” Neste contexto, as disciplinas de Técnica de Dança Clássica e Contemporânea tornam-se as disciplinas fundamentais do Ensino Vocacional de Dança, na medida em que, permitem a aquisição e o desenvolvimento das ferramentas técnicas e artísticas essenciais para alcançar um fim superior, ou seja, uma carreira profissional de sucesso. Minden (2005) relembra que o que se aprende na aula é só parte do panorama, pois a dança é uma arte performativa, em que a gratificação final é o espetáculo. Ao nível do ensino secundário, os alunos iniciam a fase terminal da sua formação e é importante que, a este nível, eles tenham ou estejam em via de ganharem a consciência da importância da aprendizagem e do domínio da técnica, enquanto instrumento/ferramenta e meio para atingir esferas mais altas a nível artístico. Nesta perspectiva, a consciência e o desenvolvimento da interdisciplinaridade, entre áreas estreitamente ligadas e complementares, torna-se fundamental para o desenvolvimento completo do aluno. Segundo Bovo (2004, p.4)

[...] A interdisciplinaridade pretende garantir a construção de conhecimentos que rompam as fronteiras entre as disciplinas. A interdisciplinaridade busca também envolvimento, compromisso, reciprocidade diante dos conhecimentos, ou seja, atitudes e condutas interdisciplinares.

No entanto, para que o trabalho interdisciplinar possa ser desenvolvido pelos professores, há que se desenvolver uma metodologia de trabalho interdisciplinar que implica: na integração dos conhecimentos; passar de uma conceção fragmentada para uma conceção unitária de conhecimento; superar a dicotomia entre o ensino e pesquisa, considerando o estudo e a pesquisa a partir da contribuição das diversas ciências e um processo de ensino aprendizagem centrado numa visão de que aprendemos ao longo da vida

Assim, nesta visão de complementaridade e fusão das especificidades de cada disciplina e, de forma a cumprir com os objetivos do curso que visam, tal como referido anteriormente, a

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

formação técnica e artística do bailarino, pareceu-nos essencial promover a interdisciplinaridade e perceber as suas mais-valias, no ensino da Dança.

Este Relatório pretende apresentar e analisar as atividades desenvolvidas ao longo do estágio que decorreu na **Escola de Dança do Conservatório Nacional**, durante o ano letivo **2012-2013**, com uma turma de raparigas do **11º ano do Ensino Secundário**, ou seja do **7º Ano** (penúltimo ano do curso) do Ensino Vocacional de Dança e, no âmbito das disciplinas de **Técnica de Dança Clássica, Repertório Clássico e Oficina Coreográfica**.

No âmbito de uma escola vocacional como a EDCN, as referidas áreas apresentam interligações importantes e fundamentais no sentido em que e, segundo Minden (2005), a aula de Técnica Clássica pretende preparar o corpo e construir a técnica para servir um propósito essencial: A dança. Segundo a mesma autora ainda, executar passos corretamente pode providenciar um grande prazer e uma grande satisfação, mas a alegria da dança não passa somente pelos passos, mas sim por dançá-los! Ou seja, pelo prazer da expressão através do movimento e da união com a música. Assim as três áreas de intervenção foram escolhidas na perspetiva de valorizar e fomentar a interdisciplinaridade entre elas e encontrar algumas estratégias que a promovam.

Entendemos organizar o Relatório Final em cinco capítulos divididos em seções e subsecções. No **capítulo I**, apresentamos o enquadramento geral da nossa investigação, a contextualização e os objetivos do estágio bem como a caracterização da escola de intervenção. O **capítulo II** apresenta a fundamentação teórica, que constitui a base teórica do nosso estudo, desenvolvida através da literatura existente. Neste capítulo desenvolvemos alguns conceitos relativos ao crescimento emocional do bailarino adolescente bem como aos dois métodos de ensino envolvidos no nosso estudo. O **capítulo III** é dedicado à metodologia de investigação em que apresentamos o método de investigação escolhido bem como os instrumentos de recolha de dados, as técnicas utilizadas, a caracterização da turma de intervenção, o plano de ação e os procedimentos de intervenção. O **capítulo IV** apresenta a descrição da prática do estágio com a análise dos dados recolhidos no decorrer da nossa intervenção. As conclusões finais e a reflexão sobre o trabalho realizado no decorrer da nossa investigação são desenvolvidas no **capítulo V** onde também sugerimos caminhos para investigações futuras. Finalizamos este Relatório de Estágio com a bibliografia e os anexos.

I - ENQUADRAMENTO GERAL

1. CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESTÁGIO

Como já referido, o estágio desenvolveu-se na Escola de Dança do Conservatório Nacional, no decorrer do ano letivo 2012-2013, com uma turma de raparigas do 11º ano do Ensino Secundário, ou seja do 7º Ano, do Ensino Vocacional de Dança.

De forma a dar cumprimento aos objetivos e valorizando a temática da interdisciplinaridade, a nossa prática decorreu transversalmente, abrangendo as disciplinas de Técnica de Dança Clássica, Repertório Clássico e Oficina Coreográfica.

A nossa formação inicial de bailarina clássica e a experiência profissional adquirida em companhias de repertório ao longo de vinte anos de carreira, bem como as nossas observações enquanto professora e mestre de bailado de várias companhias entre as quais uma companhia de dança júnior destinada a jovens bailarinos em início de carreira, foram os fatores determinantes na escolha destas três áreas de intervenção. Entretanto, no final do ano letivo 2011-2012 recebemos um convite do Professor Pedro Carneiro, diretor da EDCN, para lecionarmos a disciplina de Oficina Coreográfica bem como a disciplina de Repertório Clássico para o 7º Ano. Esta oportunidade veio facultar e tornar operativo o trabalho que se apresenta neste Relatório Final de Estágio.

2. OBJETIVOS DO ESTÁGIO

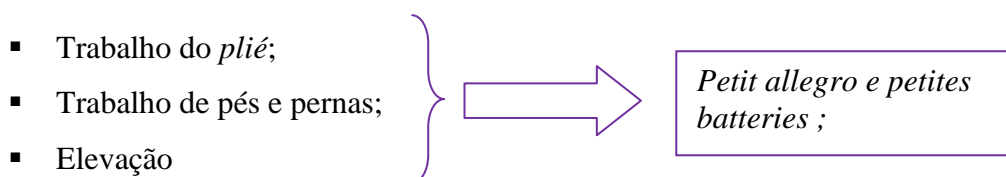
Tendo em conta, por um lado, a nossa vontade de promover a interdisciplinaridade entre as três áreas de atuação, e por outro lado a realidade do Plano Anual de Atividades para o ano letivo 2012-2013 que previa, para o espetáculo de final de ano, um extrato do 3º ato do bailado “Napoli”, criado em 1842 pelo coreógrafo Dinamarquês Auguste Bournonville, pareceu-nos fazer todo sentido afunilar a ideia inicial exposta no nosso Projeto de Estágio e desenvolver os objetivos do estágio numa perspetiva centrada em:

1. Cumprir rigorosamente os conteúdos programáticos previstos para o 7º ano em conformidade com o Método Vaganova;

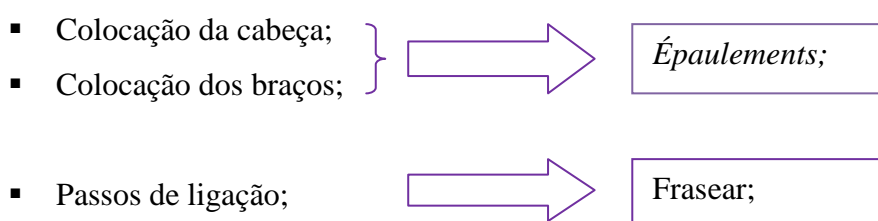
Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

2. Promover a interdisciplinaridade entre a Técnica de Dança Clássica, o Repertório Clássico e a Oficina Coreográfica, através:

a. Do desenvolvimento de estratégias e metodologias de ensino que providenciem condições físicas e técnicas específicas e essenciais à abordagem do bailado “Napoli”, atividade a desenvolver até ao final do ano letivo nas aulas de Oficina Coreográfica, nomeadamente:



b. Do desenvolvimento de estratégias de ensino que facilitam a abordagem do estilo Bournonville nomeadamente nas aulas de Repertório Clássico e relativamente á:



3. CARACERIZAÇÃO DA ESCOLA COOPERANTE - EDCN

Segundo as informações recolhidas na página eletrónica da escola assim como numa brochura publicada em 1996, a Escola de Dança do Conservatório Nacional, atualmente dirigida pelo Professor Pedro Carneiro, nasceu em 1839 e foi criada sobre o impulso de Almeida Garrett. Desde 1987 até hoje é, em Portugal, a única escola vocacional pública com ensino integrado, que assegura no mesmo espaço e em paralelo o ensino das disciplinas de dança e os estudos na área da formação geral desde o 2º ciclo até ao fim do ensino secundário. No ano letivo 2012-2013 frequentaram a escola 196 alunos. A atividade da EDCN reparte-se por dois edifícios Pombalinos do século XIX localizados no centro histórico da cidade de Lisboa, nomeadamente, no Edifício do Conservatório Nacional de Dança, na Rua João Pereira da Rosa, 22 e no nº 3 da mesma rua onde coabita com a Escola

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

de Música do Conservatório Nacional. Esta localização privilegiada permite aos alunos usufruírem da vivência cultural e artística do centro histórico da cidade.

Em comparação com outros países Europeus como a França ou o Reino Unido, Portugal não tem uma forte tradição em dança. “Ainda assim, na segunda metade do século XX, a importância da dança na cena cultural portuguesa desenvolveu-se bastante, culminando com a criação do Ballet Gulbenkian e da Companhia Nacional de Bailado. Muitos dos bailarinos e coreógrafos envolvidos neste movimento também fizeram parte do desenvolvimento desta escola.” (Escola de Dança do Conservatório Nacional [EDCN], 2013).

O ingresso na escola é feito mediante uma audição previamente publicada, sendo que apenas são aceites os alunos que correspondem aos critérios de avaliação determinados e publicados na página oficial da EDCN.

Há cerca de vinte anos a EDCN implementou os Cursos Livres destinados a crianças dos seis aos nove anos que pretendam ter uma iniciação ao nível da Dança. Estes cursos funcionam em horário pós escolar e pretendem desenvolver o gosto pela dança, as potencialidades e capacidades do corpo, a coordenação motora, a resposta rítmica, a comunicação de um modo expressivo, o trabalho postural de fortalecimento muscular e de flexibilidade bem como o desenvolvimento de boas bases técnicas que possibilitem uma eventual continuação dos estudos de dança e ingresso na EDCN.

3.1. INSTALAÇÕES

A EDCN dispõe de sete estúdios de dança, dois grandes, quatro médios e um pequeno, todos equipados com chão com caixa-de-ar e linóleo, espelhos, aparelhagem de som e vídeo e piano. O “Estúdio 7” é o estúdio mais amplo e equipado para as apresentações dos exames de avaliação bem como da Oficina Coreográfica.

Para providenciar às necessidades do ensino académico a EDCN está equipada com dez salas de aula com mesas, cadeiras e quadros, salas de música equipadas com quadro de pauta, piano e outros instrumentos musicais, duas bibliotecas e uma sala informática. Existem também espaços de gestão e serviços administrativos, espaços de apoio como casas de banho, balneários, bar, cantina, papelaria, salas de guarda-roupa, sala de produção, estúdio de gravação... etc.

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

3.2. O CORPO DOCENTE

Na EDCN, as disciplinas são lecionadas por um corpo docente constituído por 29 professores da área Artística, 17 Acompanhadores Musicais e 20 Professores da área de Formação Geral. Os alunos são também apoiados por uma Equipa Técnica, Auxiliares de Ação Educativa, Funcionários Administrativos e uma equipa médica composta por um Osteopata, um Médico-Ortopedista e um Psicólogo. A distribuição do corpo docente é sistematizada no quadro seguinte:

AREAS DE FORMAÇÃO	DISCIPLINAS	NUMEROS DE PROFESSORES
FORMAÇÃO ARTÍSTICA	Técnica de Dança Clássica-TDC	14
	Repertório Clássico-RC	9
	Pas-de-Deux	3
	Técnica de Dança Contemporânea	3
	Repertório contemporâneo	2
	Composição	1
	Música	3
	Danças Tradicionais	1
	Expressão Criativa	2
	Pilates/Preparação Física	1
	Sapateado	1
	Danças de Caráter	1
	Danças Históricas	1
	Anatomia	1
	Yoga	1
	Elementos de Produção	1
	Produção	2
	Oficina Coreográfica-OC	5
FORMAÇÃO GERAL	Humanidades	5
	Línguas	8
	Matemática e Ciências Experimentais	7

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

ACOMPANHADORES MUSICAIS	17
EQUIPA TÉCNICA	4
ASSISTENTES OPERACIONAIS	6
ASSISTENTES TÉCNICOS	4
OSTEOPATA	1

Quadro 1: Distribuição do corpo docente da EDCN.

3.3. METODO DE ENSINO

O programa de estudos da EDCN é baseado na Técnica de Dança Clássica, sendo o método Vaganova o método referencial nessa área. Este método foi implementado pelo professor Pedro Carneiro, Diretor da escola desde 2003.

3.4. PLANO DE ESTUDOS

Como já foi referido, a EDCN é, em Portugal, a única escola vocacional pública com ensino integrado e possui planos de estudos próprios. Os atuais planos de estudos do Ensino Secundário publicados pela Portaria nº 52/1999, DR 18, Série I-B, de 1999-01-22 vigoram desde 1999 (Anexo I), ao contrário dos planos de estudo do Ensino Básico que foram sujeitos a alterações muito recentes. Relativamente as áreas de intervenção, o plano curricular do 7º Ano de Dança têm a carga horária semanal seguinte:

- Técnica de Dança Clássica-TDC: 5 aulas semanais repartidas em 4 aulas de 1h30 e 1 aula de 2h15 na qual é incluído o trabalho das variações a serem apresentadas e avaliadas no final do ano.
- Repertório Clássico-RC: 1 aula de 1h30
- Oficina Coreográfica-OC: 4 aulas de 1h30. Essas aulas são divididas entre o repertório clássico e contemporâneo, de acordo com o Plano Anual de Atividades.

II - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1. O BAILARINO ADOLESCENTE - ASPETOS EMOCIONAIS DO ENSINO E DA APRENDIZAGEM

A adolescência é a fase do desenvolvimento humano que se situa entre os doze e os dezoito anos de idade e que marca a transição entre a infância e a idade adulta. Caracteriza-se por grandes transformações e alterações físicas, psicológicas e sociais. De acordo com Steinberg (1993) em Schulenberg, Maggs&Hurrellmann (1997, p.54) “Most conceptualizations of adolescence converge in understanding this period of the life span as a phase of multiple transitions – biological, cognitive and social.”

O estudante bailarino não escapa a esse processo natural de desenvolvimento e, segundo Buckroyd (2000) a forma como a adolescência é abordada no âmbito do ensino vocacional é absolutamente crucial. Deve considerar-se a forma como o treino pode permitir e facilitar o crescimento emocional, o desenvolvimento da autonomia e a maturidade, mas, também, onde o pode limitar. De acordo com o mesmo autor ainda:

Certainly many dancers (and other elite athletes and performers) *do not* have adolescence (Schnitt, 1990). Nevertheless, whatever the difficulties, it is vital to ensure as far as possible that adolescent development is facilitated. The alternative is either the dancer who never grows up emotionally and whose expressive and artistic capacity is thereby limited, along with her whole personal potential, or the dancer who remains a little girl throughout her training but then spends her twenties having the adolescence of which she was cheated (Buckroyd, 2000, p. 66).

1.1. A ADOLESCÊNCIA, TRANSIÇÕES E TAREFAS

Segundo Schulenberg, Maggs &Hurrellmann (1997), é importante estabelecer uma clara distinção entre as transições e as tarefas do desenvolvimento. De acordo com Havighurst (1952) e Oerter (1998) referidos em Schulenberg, Maggs &Hurrellmann (1997, p. 6):

Developmental tasks are socially prescribed psychosocial tasks that should be accomplished during specific “sensitive period” across the life span. Although tasks and transitions are clearly related and sometimes overlapping (e.g. selecting a mate as

a task versus the transition to marriage), we view developmental transitions as pertaining more to the actual changes than to the accomplishment that contributes to and result from the changes. Furthermore, some transitions are changes that one has little or no control over, such as puberty and school transition. In this sense we view developmental transitions as a larger category that encompasses developmental tasks.

Relativamente ao estudante bailarino, e como já foi referido, deve-se considerar os aspetos do desenvolvimento do adolescente e os impactos das mudanças no seu treino pelo que, o jovem bailarino deverá não só lidar com as mudanças na sua aparência física, mas também nas suas sensações e perceções corporais ou seja, de acordo com Schnitt & Schnitt in Ryan & Stephens (1987) citado em Buckroyd (2000, p.54): “Ironically, it is at this most physically awkward stage of life that the dance student is faced with the inner demand (and the teacher’s requirements) to remain the same: co-ordinated, slim, graceful”. Evidentemente permanecer igual a criança que era até agora não é possível, embora o esforço heroico que possa fazer neste sentido, pelo que o estudante e o professor assim como os adultos mais chegados deverão reconhecer, aceitar e gerir as mudanças em curso.

As mudanças físicas próprias da adolescência têm um efeito emocional que se caracteriza pelo desenvolvimento de uma autoconsciência aguda. Buckroyd (2000, p.55) desenvolve este aspeto da adolescência falando mais especificamente no feminino:

The young person has a terrible anxiety about being seen and about the presumed reactions of those who are seeing her, [...] this way of being may be understood as a great anxiety as to whether her changing self is acceptable to herself and others.

Para além das mudanças físicas e emocionais o processo da adolescência envolve outras pequenas transições através das quais o individuo caminha em direção a uma maior liberdade e uma maior responsabilidade. Segundo Schulenberg, Maggs & Hurrellmann (1997, p.5):

In addition to the pubertal and cognitive transition that occur during adolescence, other developmental transitions can be grouped into affiliation transitions (e.g., changes in relationship associated with parents, peers, romantic partners and offspring), achievement transitions (e.g., school and work transitions), and identity transitions (e.g., changes in self definition, ethnic identity formation).

De acordo com Buckroyd (2000), o adolescente inicia também a tarefa de separar-se ou distanciar-se dos adultos que até então eram-lhe mais próximos, ou seja os pais. Esta separação é muitas vezes caracterizada por uma rebelião com a qual irá encontrar formas de discordar das opiniões dos adultos e fazer o oposto do que se espera dele. Estas reações,

embora por vezes difíceis de tolerar, fazem da separação um elemento fundamental do desenvolvimento do adolescente e o pré-requisito essencial ao estabelecimento da sua independência e do seu desenvolvimento social e sexual que o transformarão num adulto.

Nesta fase de transição do desenvolvimento físico e emocional dos alunos, e particularmente no âmbito do ensino vocacional, parece nos relevante destacar o papel do professor de dança não só como detentor e transmissor do saber mas também como elemento facilitador do desenvolvimento do adolescente.

1.2. O PAPEL DO PROFESSOR DE DANÇA NA FASE DA ADOLESCÊNCIA

De uma forma geral, o papel do professor no processo ensino aprendizagem é fundamental, pelo que, segundo Bruner (2011), a formação docente é um elemento indispensável para o sucesso deste mesmo processo. Bruner (2011, p.99,100) entende que, para ensinar a estrutura de uma disciplina é preciso ter-se um profundo conhecimento da mesma, mas, Bruner considera ainda que “ o professor é não só um comunicador, mas também um modelo” isto é “ [...] uma figura com quem os alunos se podem identificar e comparar” pelo que, para comunicar conhecimento e fornecer um modelo de competência “[...]o professor deve estar à vontade para ensinar e aprender”.

Segundo Freire (1998, p.31):

There is in fact no teaching without learning. One requires the other. And the subject of each, despite their obvious differences, cannot be educated to the status of object. Whoever teaches learns in the act of teaching and whoever learns teaches in the act of learning. [...] In essence, teaching that does not emerge from the experience of learning cannot be learned by anyone.

De acordo com Salzberger – Wittenberg (1993) citados em Buckroyd (2000), o professor tem um papel importante na vida dos jovens pelo que providencia o quadro que pode auxiliar ou dificultar o crescimento mental e emocional. A nível do ensino secundário vocacional a maior parte dos professores de dança foram eles próprios bailarinos. Reforça-se então, e cada vez mais, a necessidade de seguirem uma formação específica de professor o que, de acordo com Buckroyd (2000), poderia melhorar significativamente a consciência das implicações psicológicas e emocionais do treino em dança. Altynai Asylmurotova, Diretora Artística da

Academia Vaganova em St Petersburgo desde 2001, em Pawlick (2011 p. 175) reforça esta ideia:

The most important thing at the school is the pedagogue. Everything depends on the quality of the pedagogues, the specialist pedagogues, because what they offer is not just knowledge of the theory of our profession, and not just the ability to explain to the students. The pedagogue must also be a psychologist; (s) he must be able to excite the students, and find the key to each individual personality, because people are different.

Buckroyd (2011) sublinha que, embora o saber e a experiência que o professor transmite aos alunos sejam de uma importância valiosa, torna-se fundamental que o aproveitamento deste saber, em conjunto com uma consciência informada, seja acionado ao serviço do desenvolvimento do aluno enquanto pessoa. Nesta perspetiva torna-se essencial que o professor procure ampliar as áreas das suas competências, pois, com o alargamento dos campos da medicina e da ciência o professor de dança tem necessidade de adquirir novos conhecimentos, nomeadamente, de anatomia, fisiologia, nutrição, preparação física bem como uma consciência psicológica crescente.

1.2.1. A IMPORTÂNCIA DO “GRUPO”

No âmbito do ensino vocacional bem como noutros âmbitos mais recreativos, a aula de dança é fundamentalmente uma atividade de grupo em que um professor enfrenta e dirige um grupo de estudantes (Buckroyd, 2000). De acordo com Bion (1961) citado em Buckroyd (2000), um grupo é formado para desenvolver uma tarefa. A tarefa de um grupo de estudantes bailarinos é de aprender a dançar. A maneira mais rápida de cumprir com esta tarefa é de prestar atenção a dinâmica do grupo de forma a detetar e remediar às distrações para que o grupo possa voltar a desempenhar a sua tarefa. De acordo com o mesmo autor, o ideal e a ambição de cada professor de dança é que cada elemento do grupo possa utilizar a sua aula de forma inteligente, e aproveitar o que lhe é ensinado para o seu desenvolvimento pessoal enquanto bailarino. Ou seja, o grupo formado pelo professor e os estudantes colabora idealmente a favor da aprendizagem dos alunos onde cada um deles toma responsabilidade para utilizar a aula ao seu máximo e com o propósito de aprender a dançar e ser bailarino. Buckroyd (2000) realça que a consciência da dinâmica do grupo é uma ferramenta rica e fundamental para avaliar o que se passa na aula bem como dirigir e focar a energia dos alunos.

1.3. MÉTODOS DE ENSINO

O ensino da dança a semelhança do ensino de qualquer outra disciplina, requer conhecimentos, competências e método. É preciso conhecimentos profundos da disciplina que se propõe ensinar para poder determinar os objetivos a alcançar e os métodos a implementar para os atingir. Na dança clássica em particular e no decorrer da sua evolução e da sua expansão para além das fronteiras da França e da Itália, apareceram vários métodos de ensino desenvolvidos por grandes Mestres. Esses métodos deram origem a diferentes escolas nacionais dotadas de particularidades e especificidades distintas (Minden, 2010). A escola Francesa, por exemplo, é uma das mais antigas. Fundada por Louis XIV, ela deu origem à célebre Opéra de Paris. A escola Dinamarquesa de Bournonville, a escola Italiana de Enrico Cecchetti, a Royal Academy of Dance-RAD na Inglaterra, a escola Russa fundada pela grande pedagoga Agrippina Vaganova e, finalmente, o mais recente método Americano de Georges Balanchine, são todas escolas altamente reconhecidas e influentes que formaram e continuam a formar bailarinos de renome que integram as principais companhias de Dança de todo o mundo.

A natureza do nosso trabalho requereu que caracterizássemos mais em profundidade dois desses métodos: o método Vaganova que é o método ensinado na EDCN e o método Bournonville que nos iria aproximar do bailado Napoli.

1.3.1. A ESCOLA SOVIÉTICA: O MÉTODO VAGANOVA

O método Vaganova é um método de formação de técnica de dança clássica, concebido pela bailarina russa e pedagoga Agrippina Vaganova (1879-1951). Segundo Crístiakova em Vaganova (1969) existem na vida criativa de Agrippina Vaganova dois períodos distintos e interligados. O primeiro período abrange a sua carreira de bailarina. Deixou-lhe memórias amargas, mas desencadeou e marcou o sucesso da sua carreira de pedagoga. Segundo Minden (2005), Agrippina Vaganova era uma mulher dotada de uma grande capacidade analítica e que desenvolveu o seu método a partir das observações das suas próprias falhas e defeitos, bem como da sua profunda insatisfação relativamente ao velho estilo Imperial dos dias de Petipa.

Combinando os elementos da técnica tradicional francesa da época romântica, com o virtuosismo atlético da escola Italiana, o método foi projetado para trabalhar o corpo na sua totalidade, procurando o envolvimento e controlo total de cada movimento. Na sua abordagem da técnica de dança clássica, Agrippina Vaganova dava igual atenção à parte superior do corpo como às pernas e aos pés. Distanciando-se dos mestres da sua época, Vaganova prestava uma atenção particular ao tronco, aos braços e à cabeça. Segundo Homans (2013, p. 355):

In her teaching, every aspect of a step was taken apart, examined, and then reassembled and described. Coordination was key, and Vaganova pioneered a way of training in which the head, hands, arms, and eyes all move in synchrony with the legs and feet. [...] Every part of the body had to work at the same time and in close harmony, fluidly through the spine.

De acordo com Kremshevskaya em Pawlick (2011, p. 33) “she [Vaganova] considered simplicity to be... wonderful, and achieved this simplicity, this harmonious freedom of the body, [and] mercilessly derived what blocked the path to it”. Enquanto desenvolvia o seu método, Vaganova incorporou o que Pawlick (2011, p. 33) descreve como:

Fokine’s natural *port de bras* and spirituality [...]. By “spirituality” one surmises that Blok¹ refers to the stylized lyrical movements, the flowing grace of impressionism (as seen for example in *Chopiniana*) in contrast to the droopiness of the French school and the rigid straight lines of the Italian school”.

De acordo com Christyakova em Vaganova (1969), Vaganova considerava que o treino do tronco era de primeira importância bem como o pré-requisito fundamental ao controlo, a liberdade do movimento e da dança. O Método Vaganova fomenta o envolvimento do corpo todo, visando ao alcance de uma harmonia de movimento, e abrindo a capacidade expressiva.

O Método Vaganova tomou forma nos anos vinte e, em 1934, Vaganova publicou o resultado do seu trabalho no livro *Basic Principles of Classical Ballet*. Com esta publicação, Vaganova dotou a então denominada “União Soviética”, com um método e um estilo próprio, hoje mundialmente reconhecido. O que era realmente este estilo? De acordo com Homans (2013, pp. 355-356) este estilo era fundamentalmente uma ciência do ballet:

¹ Ludmila Blok: Famosa historiadora e crítica de dança.

She was a dancer's dancer, a technician whose skill lay in her sure grasp of ballet's mechanics. In her teaching, every aspect of a step was taken apart, examined, and then reassembled and described. [...]with Ulanova and others, Vaganova managed to carry Russian ballet into the 1930s by carving a humanist school out of the wooden categories of socialist realism. It was an admirable achievement, and one which made an enduring mark on Soviet ballet.

De acordo com Christyakova em Vaganova (1969), mesmo depois da publicação do seu livro, *Basic Principals of Classical Ballet*, Agrippina Vaganova nunca pretendeu cristalizar o seu método e, com o passar do tempo, nunca deixou de pesquisar, acrescentar, modificar e enriquecer as suas aulas. Christyakova em Vaganova (1969, p. XIII) cita a professora Agrippina Vaganova:

Pupils who have not seen me for a long time find an improvement and progress in my teaching.

What is the cause of this? Diligent attention to new types of productions. Look at life all around; everything is growing, everything is moving forward. Therefore I recommend...keeping in touch with life and with art.

De acordo com a página eletrónica da Academia de Dança Vaganova (2013), é em 1957 ou seja, seis anos após o falecimento da grande Professora que a escola do Teatro Mariinsky foi renomeada tornando-se a Academia de Dança Vaganova. Desde então graduaram-se nesta Academia grandes nomes da dança, sendo os mais conhecidos Rudolph Nureyev, Natália Makarova e Mikhail Baryshnikov, entre muitos outros.

O legado e o estilo criado por Agrippina Vaganova têm sido cuidadosamente preservados, passando de gerações em gerações, embora tenha inevitavelmente seguido a evolução dos tempos. Lopatkina em Pawlick (2011) explica que o estilo Vaganova define-se pela composição harmoniosa de todas as poses e movimentos dos braços, da cabeça e das pernas. O sistema expressa uma ideia muito clara e prática de como atingir a beleza em movimento. É um formato de trabalho compreensível onde todas as leis da biomecânica são consideradas e é possível utilizá-lo num sistema de dança clássica mais moderno e contemporâneo. Os movimentos de hoje têm mais amplitude e elevação, os corpos são diferentes, mas, apesar destas mudanças as fundações do Método Vaganova mantêm-se inalteradas. Não se trata de manter, ou voltar às antigas poses do passado mas sim de aperfeiçoar as novas. Trata-se de um novo nível de harmonia. O Método Vaganova permite-nos compreender onde reside a harmonia para que se possa encontrar o novo quadro da dança clássica.

1.3.2. A ESCOLA DINAMARQUESA: BOURNONVILLE

A Técnica ou Escola Bournonville foi desenvolvida pelo mestre e coreógrafo August Bournonville (1805-1879), e constituiu a base do treino Dinamarquês durante muitas décadas, e é ainda hoje ensinada na Dinamarca, embora tenha a partir dos anos 50 até hoje incorporado outros métodos (Minden, 2005). A Escola Bournonville possui características específicas, identificadas por alguns autores de referência, mas Bournonville é hoje, provavelmente, mais conhecido pelas suas coreografias que demoram a única ligação direta com o estilo coreográfico da época Romântica (Bruhn & Moore, 2005) do que pelo seu método de ensino. Podemos então questionar-nos:

Bournonville: método ou estilo coreográfico?

Bruhn & Moore (2005) sugerem que um estilo tem a característica de poder ser assimilado, enquanto a técnica deve ser edificada, lentamente e progressivamente no corpo. A Técnica Bournonville é estreitamente ligada ao estilo ou seja, segundo os mesmos autores, a Escola Bournonville, tal como é conhecida hoje em dia, é na realidade um estilo coreográfico mais do que um método de ensino. Anne Marie Vessel Schlüter² (s.d.) não fala da técnica Bournonville mas sim das “posições e características estilísticas”. Ela aponta que, o estilo Bournonville destaca-se pela graciosidade natural e sem esforço e a alegria da dança, pelo que, naturalmente quando se pretende desenvolver essas qualidades no aluno, é fundamental que esteja a domina a técnica de base.

O que é que torna o estilo Bournonville tão diferente, especial e particular? Segundo Christensen (s.d.):

“All too small, all too modest”. That’s what tourists in Copenhagen often complain about the statue of the Little Mermaid. In many ways the same arguments count for Bournonville’s choreography. It isn’t flashy, it is almost natural and it doesn’t seem difficult, at least not compared to the famous Russian ballets.

De acordo com Homans (2010, p.221) o estilo Bournonville tem:

Os atributos da escola de Vestris e do ballet francês do início do século: os saltos, piruetas masculinas vistosas, os pés em ponta e joelhos completamente esticados, as

² Anne Marie Vessel Schlüter : Aluna do Royal Danish Ballet de 1956 á 1966. Ingressou a companhia em 1967. Diretora da Escola de Dança do Royal Danish Ballet entre 1988 e 2001. Encenou e recriou vários bailados de Bournonville para o Royal Danish Ballet.

pernas abertas e viradas para fora e o *épaulement* através do tronco e dos ombros. Mas também era diferente: mais contido, menos propenso a habilidades espetaculares e extensões exageradas. Valorizava o decoro e a correção, linhas simples e gestos soltos.

Segundo Christensen (s.d.), o ideal estético de Bournonville seguia naturalmente o da sua época: o período Dourado do estilo Romântico na Europa. Nesta época primava, sobretudo, a harmonia, ou seja considerava-se que para atingir a beleza na dança era preciso alcançar posições corporais puras e harmoniosas onde a técnica não se sobreponha nunca a beleza e a graciosidade do movimento. Assim o que, ainda hoje, torna a coreografia de Bournonville tão especial é a sua graciosidade e elegância natural combinada com o talento de compreender até os passos maiores, a discrição da pantomima e o impacto dramático. A esse respeito é importante referir a importância da pantomima na linguagem coreográfica de Bournonville. Jügensen (s.d.) enfatiza que para determinar as características da linguagem coreográfica de Bournonville é importante focar na delicada interação entre a sua pantomima e a sua dança. Ao longo de toda a sua vida Bournonville lutou pelas características de simplicidade e elegância natural que tanto prezava, enquanto “ com grande consternação sua, o resto da Europa parecia seguir na direção oposta, para o espetáculo, a pompa e exibições técnicas vistosas” (Homans, 2010, p. 225). Para Minden (2005) a técnica Bournonville é o exemplo da graciosidade e da simplicidade sem esforço.

Em termos de estilo, o *port de bras* Bournonville é distinto. Os braços são colocados em baixo, muitas vezes mais à frente do torso do que noutros estilos. É uma característica e um remanescente da Escola Francesa da época. Os braços são sustentados sem rigidez; A respiração e a posição *bras bas* têm um balanço que, em conjunto com o uso da cabeça, ajuda o movimento do bailarino. Esta limitação da utilização dos braços nos saltos implica que as pernas sejam particularmente fortes e o *plié* particularmente eficiente.

Para o desenvolvimento da resistência, o treino Bournonville inclui exercícios longos e difíceis, que não só se repetem à direita e à esquerda, mas também em várias direções. Anne Marie Vessel Schlüter (s.d.) acrescenta que, no estilo Bournonville a cabeça nunca é levantada com uma expressão de orgulho mas sim inclinada dando uma impressão de bondade enquanto os olhos seguem a perna de trabalho.

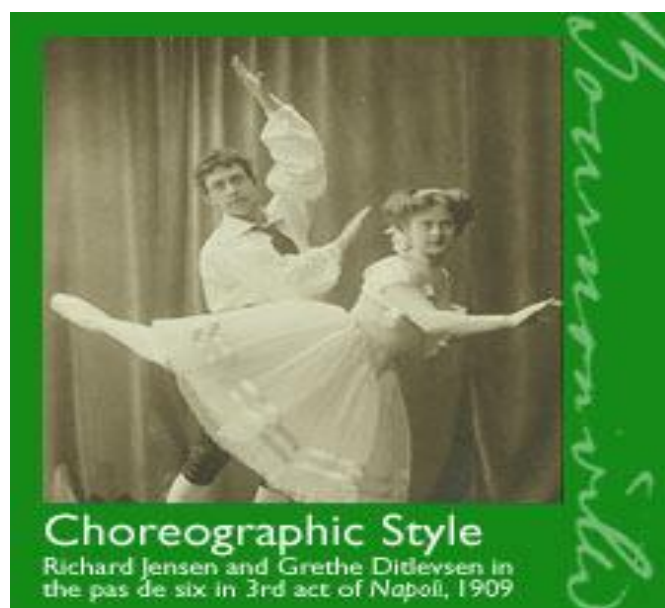
Em termos técnicos, o estilo Bournonville é conhecido pela rapidez do trabalho de pés. Segundo Christensen (s.d.) são pequenos movimentos que providenciam um maior contraste com passos maiores e repentinos, e os movimentos delicados que são extremamente difíceis para os músculos gêmeos. Segundo Minden (2005), os pequenos e médios allegro são brilhantes, mais nunca num estilo vistoso. É um estilo mais redondo e suave que tem uma qualidade dançante que nunca compromete a integridade da frase coreográfica para um passo vistoso. Bruhn & Moore (2005) acrescentam ainda que a ilusão de imponderável leveza é um dos aspetos mais característicos e distintos das coreografias de Bournonville. De acordo com Minden (2005) a famosa elevação, o *ballon* e as *batteries* são o resultado dos estúdios pequenos e palcos lotados da época, onde havia pouco espaço para as deslocções. Em termos técnicos e como já mencionamos o *plié* é extremamente importante e requer toda a atenção. O *grand plié* é utilizado extensivamente antes de um *grand battement* ou de uma *pirouette* ou na aterragem de um grande salto por exemplo e é um elemento muito característico das coreografias de Bournonville.

As *pirouettes* em que a perna de trabalho é colocada numa pequena posição *sur le cou-de-pied*, com uma posição enrolada em que o calcanhar esta ao lado e os dedos atrás da perna de apoio, são um vestígio da metade do século XIX, em que as saias eram demasiadas compridas para girar em *retiré*.

Bruhn & Moore (2005) realçam também a importância do uso dos passos de transição na técnica Bournonville. Ele gostava de utilizar passos de ligação leves e fugazes e preferia o *chassé* que considerava mais livre e mais leve do que a *glissade*, ou um *pas de bourré* muito rápidos em ponta ou meia ponta (até para os homens) que ligava de forma inesperada para um grande salto.

Para além dos saltos, alguns passos tem uma importância particular na técnica Bournonville porque são utilizados extensivamente ou de uma forma particular nas suas coreografias. De acordo com Bruhn & Moore (2005) não há uma variação Bournonville, por exemplo, em que não haja algum tipo de *rond de jambe*. No seu livro *Nytaarsgave*, Bournonville recomenda que os *ronds de jambe* sejam uma parte importante do treino diário estabelecendo uma lista dos exercícios na barra em que sejam executados, *á terre, en l'air, en dehors, en dedans, dégagé, lents e précipités*.

Por sua vez, a posição *attitude* era um dos ornamentos principais das coreografias de Bournonville e, nesta época, a *attitude* era mais utilizada do que o *arabesque* embora esta última fosse conhecida e praticada nas suas aulas e nas suas coreografias. Na época, as saias compridas das bailarinas exigiam que a atitude fosse mais baixa do que se pratica hoje em dia, e com um alinhamento que é, atualmente, considerado incorreto, ou seja, as ancas não eram seguradas firmemente e o joelho caía, enquanto os dedos do pé eram virados para cima, como demonstra a fotografia abaixo:



Fotografia 1: Attitude Bournonville.

A elevação e as *batteries* constituem umas das mais conhecidas características dos bailarinos dinamarqueses, que se aplicam tanto para os homens como para as mulheres. De acordo com Bruhn & Moore (2005) um dos segredos da boa elevação dos bailarinos treinados no Teatro Royal Dinamarquês reside simplesmente nas exigências do repertório Bournonville e, até hoje, os professores reconhecem este facto e dedicam uma grande parte da aula aos saltos. O próprio Bournonville, no seu livro *Nytaarsgave*, reconhecia não só a importância do *plié* mas, também, a da utilização dos pés e do contacto com o chão. Em *Études Choregraphique* Bournonville dedica muitos exercícios ao trabalho de *elevação, ballon e batteries* sendo que na secção dedicada a *Études de Ballon e Temps Battus* existem cento e vinte e um enchaînements diferentes. Bournonville coloca todas as *batteries*, difíceis e complicadas, no fim do seu livro e, presumivelmente no final da aula, ou seja, com a preocupação e a

consciência da necessidade do corpo estar muito bem aquecido e preparado para esses exercícios. Apesar disso, verifica-se que a antiga barra Bournonville não era nem suficientemente comprida (não mais de 15 minutos) nem suficientemente completa para preparar o corpo para este grande esforço. Este aspeto tinha como resultado, músculos volumosos e muitos acidentes.

Em contra corrente da sua época, Bournonville tratava as mulheres e os homens de igual forma, e segundo Homans (2010, p. 222) “ Bournonville tinha pouco interesse pelo culto francês da bailarina. Por isso esperava que uma mulher executasse os passos de um homem, embora por vezes de forma um pouco atenuada”.

A musicalidade é, também, outra das importantes características do estilo Bournonville. Segundo Christensen (s.d.), em comparação com outros coreógrafos, Bournonville muitas vezes surpreende em termos musicais. Muitos dos seus movimentos ascendentes são feitos sobre o tempo baixo. Desta forma a atenção recai no final do movimento e não no esticar ou no equilíbrio. Como o sublinha Anne Marie Vessel Schlüter (s.d.), o fraseado musical é *allegro*. Christensen (s.d.) confirma, sublinhando que Bournonville sempre separou claramente as partes de dança e as partes de mímica e dedicava as músicas alegres à dança, pelo que, acreditava profundamente que a dança é a expressão da felicidade.

1.3.3. O LEGADO BOURNONVILLE

O legado Bournonville reside essencialmente no pequeno manual técnico “*Études Chorégraphiques*” que Bournonville publicou em 1861. Mas segundo Ashengreen (s.d.), este legado não teria certamente chegado até nós se, ente 1894 e 1815, alguns anos após a morte do Mestre, o jovem Hans Beck³ não tivesse organizado, o treino Bournonville recolhendo as combinações de passos e os *enchaînements*, ensinados pelo Mestre nas suas aulas, bem como as variações dos seus bailados. Hans Beck combinou esses materiais, criando um treino semanal, uma aula fixa para cada dia da semana, em que cada exercício é acompanhado de

³ Hans Beck: Jovem bailarino do Royal Danish Ballet. Bournonville assistiu encantado aos seus *débuts* apenas dois dias antes do seu falecimento. Beck organizou, o treino Bournonville recolhendo todo o material deixado pelo mestre e criou o método que passou a ser o treino diário do Royal Danish Ballet por muitos anos.

uma música determinada. Este treino tornou-se o treino diário do Royal danish Ballet durante os quarenta anos seguintes.

Segundo Bruhn & Moore (2005) a Escola Bournonville foi criada num esforço admirável de preservação do legado Bournonville. Se esta codificação dos passos em padrões arbitrários, teve o mérito de preservar, intactos, alguns aspetos valiosos do estilo romântico que foram desaparecendo no resto do mundo, teve, também, a desvantagem de permitir que qualquer pessoa que consiga memorizar as aulas possa, sem discernimento, ensinar o estilo Bournonville.

Um dos grandes contributos de Bournonville foi, sem dúvida, em favor da dança masculina. Frank Andersen na entrevista que nos concedeu (Anexo VII, p. 99) recorda que o próprio Bournonville tinha sido um grande bailarino na sua época, o que contribuiu certamente para o relevo do papel do homem na dança. Bournonville não só considerava o papel do bailarino de igual importância ao da bailarina, mas em algumas ocasiões tornou o bailarino a figura central de algumas das suas obras, contribuindo grandemente para a valorização do papel masculino na dança. As expectativas e exigências do bailarino no Royal Danish Ballet tornaram-se e demonstraram-se, sempre, de um nível muito elevado.

Erik Bruhn em Bruhn & Moore (2005) recorda que ao longo dos dez anos em que treinou na Escola Bournonville, as seis aulas semanais foram praticamente invariáveis, ou seja dia após dia repetiam-se os mesmos exercícios acompanhados pelas mesmas músicas, desde o dia da sua entrada na escola até ao dia da sua saída. Na época, as crianças recebiam o mesmo treino árduo do que os adultos. Nos tempos de hoje esta constatação poderá parecer uma aberração em termos pedagógicos.

Se a Escola Bournonville formou bailarinos qualificados para um determinado estilo, tornou-se, pouco a pouco, claro que esses bailarinos não tinham nem a versatilidade nem o leque técnico suficiente para ir ao encontro das necessidades dos bailados mais modernos. De acordo com Aschengreen (s.d.), em 1932, Harald Landers⁴³ foi nomeado mestre de bailado da

⁴ Harald Landers: Mestre de bailado do Royal Danish Ballet a partir de 1932 cujo contributo tornou-se decisivo na transformação e aproximação do Royal Danish Ballet para uma nova era.

companhia e iniciou uma onda de mudanças que iria rejuvenescer a companhia, o seu treino e tornar o *ballet* numa arte moderna.

Em 1951, o Royal Danish Ballet contratou uma das mais ilustres professoras da época: Mme Vera Volkova. Segundo Mørk (2001), aquando da sua chegada a Copenhaga, Vera Volkova, formada na Academia Vaganova, pressentiu o quanto a combinação das duas escolas poderia desenvolver o que de mais sublime havia em ambos os géneros (os homens e as mulheres). Bruhn & Moore (2005) referem que através do seu ensino e da sua supervisão, Vera Volkova melhorou o aspeto pedagógico da escola, ou seja a aproximação às crianças, ao estudante, e ao bailarino profissional nas várias etapas do seu desenvolvimento. Ela elevou as exigências técnicas, desenvolvendo bailarinos com um leque técnico mais amplo e mais adaptado aos vários estilos dos coreógrafos contemporâneos.

Ao logo dos últimos cento e cinquenta anos, o estilo Bournonville tem vindo a modificar-se, pelo que, como o aponta Christensen (s.d.), quando vemos imagens do século XIX torna-se evidente que o ideal do bailarino nessa época era diferente do ideal do bailarino de hoje. Não obstante este facto, a tradição Bournonville do Royal Danish Ballet, é a única tradição do bailado Romântico que tem passado imperturbavelmente de uma geração de bailarinos para outra.

Se como já o constatámos, o Metodo Vaganova é, hoje em dia, ensinado em várias escolas pelo mundo, o estilo Bournonville, que há cerca de cinquenta ou sessenta anos era ainda uma exclusividade do Royal Danish Ballet, tem-se, também, aberto ao mundo e atualmente, várias companhias clássicas têm no seu repertório um ou mais bailados de Auguste Bournonville e, *workshops* e estágios dedicados a este estilo acontecem, regularmente, por todo o mundo.

III - METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

1. METODO DE INVESTIGAÇÃO

Tendo em conta as características e as especificidades dos nossos objetivos, utilizamos uma metodologia de investigação qualitativa aplicada à educação, e apoiamos a nossa investigação em técnicas e instrumentos característicos da investigação-ação. De acordo com (Sousa & Baptista, 2011, pp 56-57):

A investigação qualitativa é indutiva- o investigador desenvolve conceitos e chega a compreensão dos fenómenos a partir de padrões resultantes da recolha de dados, [...] é holística tendo em conta a complexidade da realidade, [...] produz dados descritivos a partir de documentos, entrevista e da observação [...].

No âmbito da nossa investigação, o método qualitativo em oposição ao método quantitativo, adaptava-se a nossa realidade subjetiva e apresentava a vantagem de permitir centrar a nossa investigação na compreensão dos problemas, através de uma análise de comportamentos, atitudes e atividades, bem como, dos dados por nós recolhidos. Este método de investigação permitiu-nos interagir com a turma objeto da nossa investigação, tornando o nosso papel de investigador fundamental na recolha dos dados cuja qualidade, validade e fiabilidade dependiam essencialmente do nosso conhecimento e da nossa sensibilidade.

Fundamentando a nossa opção, referimos a posição de Bogdan e Biklen (1994, p. 292) que considera que “ a investigação-ação consiste numa recolha de informações sistemáticas com o objetivo de promover mudanças sociais”. Nesta linha de pensamento e de acordo com Cohen e Manion (1987) citados em Sousa (2007, pp. 95-96):

Trata-se de um processo *in loco*, visando a lidar com um problema concreto localizado num contexto imediato. Isto significa que o processo é constantemente controlado passo a passo (numa situação ideal) durante períodos de tempo variáveis, utilizando diversos modos de avaliação (diários, narrativas, entrevistas, questionários e estudos de caso por exemplo) de modo que os resultados obtidos levem a reformulação, modificação, ajustamentos e mudanças de direção, conforme as necessidades, de modo a orientar a investigação no caminho mais adequado.

Assim, socorremo-nos das palavras de Souza & Batista, (2011, p.65), definindo a investigação-ação como:

[...] Uma metodologia que tem o duplo objetivo de ação e investigação, no sentido de obter resultados em ambas as vertentes. [...] É uma metodologia de investigação

orientada para melhoria da prática nos diversos campos de ação. [...] A investigação ação é participativa e colaborativa, no sentido em que implica todos os intervenientes no processo.

A investigação ação “ baseia-se essencialmente na observação de comportamentos e atitudes constatadas no decorrer da ação pedagógica e lidando com os problemas concretos localizados na situação imediata. Possui por isso uma feição eminentemente empírica.” (Sousa, 2005, p. 96).

Os procedimentos para conduzir uma investigação-ação passam por etapas sucessivas e interligadas, em que, segundo Sousa (2005, p. 96) determina-se “uma planificação de ações (sessões, aulas, lições) que sucedem no tempo, com determinados conteúdos programáticos e uma calendarização predefinida e dividida por etapas.” Após cada etapa procede-se a uma avaliação, a fim de conferir se a evolução das ações está a decorrer de acordo com o previsto ou se há necessidade de se efetuarem acertos ou correções. Podemos esquematizar o processo descrito da seguinte forma:

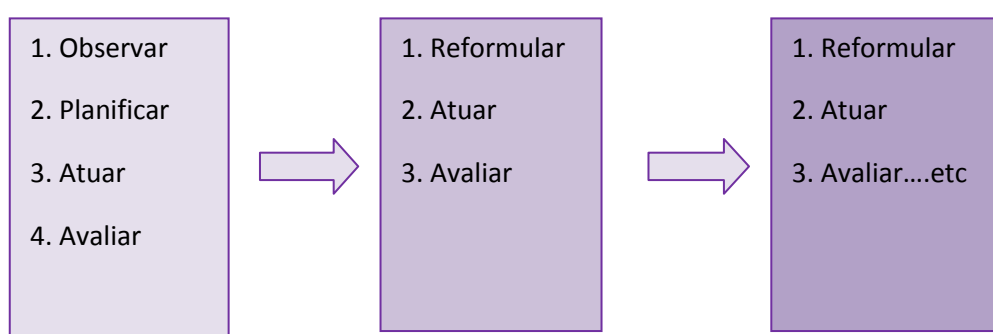


Figura 1: Procedimentos da investigação-ação.

1.1. INSTRUMENTOS DE RECOLHA DE DADOS E DE AVALIAÇÃO

No decorrer da nossa investigação utilizamos os instrumentos de recolha de dados e de avaliação próprios de uma investigação qualitativa que nos permitiram recolher e registar os dados e as informações necessárias à nossa planificação, atuação e avaliação de cada etapa, de forma a dar cumprimento aos nossos objetivos finais. Segundo Bisquerra (1989) em Sousa (2005) os “ *Instrumentos de medida ou técnicas de recolha de dados* são os meios técnicos que se utilizam para registar as observações ou facilitar o tratamento experimental”. Entendendo-se por *instrumentos* as ferramentas utilizadas para a investigação ou seja as

técnicas utilizadas para a recolha dos dados. Bogdan e Biklen (1994, p. 149) esclarecem o termo *dados* como referindo-se:

[...] Aos materiais em bruto que os investigadores recolhem do mundo que se encontram a estudar; são os elementos que formam a base da análise. Os dados incluem materiais que os investigadores registam ativamente, tais como transcrições de entrevistas e notas de campo referentes a observações participantes. Os dados também incluem aquilo que os outros criaram e que o investigador encontra, tal como diários, fotografias, documentos oficiais e artigos de jornais. [...] Os dados são simultaneamente as provas e as pistas. [...] Os dados incluem os elementos necessários para pensar de forma adequada e profunda acerca dos aspetos da vida que pretendemos explorar.

As ferramentas que permitem ao investigador recolher os dados próprios da sua investigação são múltiplas. No âmbito da nossa metodologia de investigação optamos por utilizar quatro tipos de instrumentos de recolha de dados:

1. A técnica de observação participante em contexto de aula em que o investigador “é o instrumento principal de observação” e que lhe faculta a compreensão de “um fenómeno que lhe é exterior e que lhe vai permitir integrar-se nas atividades” (Souza& Baptista, 2011, pp.88-89).
1. A aplicação de um questionário que possibilita a recolha de uma amostra “dos conhecimentos, atitudes, valores e comportamentos” (Souza& Baptista, 2011, p.91).
2. A entrevista que consiste numa recolha de dados através de uma conversa.
3. A pesquisa documental e revisão bibliográfica.

Nos pontos seguintes analisaremos cada um desses instrumentos em pormenor.

1.1.1. TÉCNICAS DE OBSERVAÇÃO

No âmbito da investigação referente ao presente relatório optámos, numa primeira fase, por utilizar as técnicas baseadas na observação em contexto de aula. Segundo Souza (2005, p.108), a observação “é um acontecimento natural da vida quotidiana” sendo que no campo da investigação educacional a observação permite registar comportamentos e atitudes espontâneas em contexto específico. No que diz respeito à investigação-ação a observação é “controlada, sistematizada e centrada sobre uma situação específica, procurando o maior rigor e objetividade dos dados observados.” (Souza, 2005, p.109)

Optámos por utilizar, por um lado, a observação participante que se baseia “no envolvimento pessoal do observador na comunidade educacional que pretende estudar, como se fosse um

dos seus elementos, observando a vida do grupo a partir do seu interior, como seu membro” (Sousa, 2005, p.113). Este tipo de observação permite atuar numa determinada realidade e recolher dados que decorram no momento, captando os elementos observados com maior espontaneidade e autenticidade.

Por outro lado optámos, também, pela observação estruturada, no sentido em que esta “ é previamente organizada de modo a que a recolha dos dados seja mais objetiva e concreta” (Sousa, 2005, p.213).

Para esse efeito estruturamos e preenchemos três grelhas de observação que permitiram sistematizar alguns dos dados recolhidos. A primeira grelha permitiu-nos caracterizar a turma e, mais especificamente, cada uma das alunas em termos de: idade, pontualidade, capacidade de atenção e concentração, autoconfiança, determinação e nível técnico geral. A segunda grelha de observação focou-se na apreciação técnica e artística, de cada aluna, tentando determinar os pontos fortes e as fragilidades. Finalmente, na terceira grelha, registaram-se alguns dos elementos característicos e fundamentais do método de ensino, ou seja, do método Vaganova e que observámos em contexto de aula.

A programação, os eventos e as observações livres em cada uma das atuações no meio de intervenção foram registadas no **Diário de Bordo**, por constituir um registo narrativo, ou seja, “um registo escrito dos dados numa linguagem corrente do quotidiano.” (Sousa & Baptista, 2011, p.88). Nesta circunstância são registadas as observações dos acontecimentos que decorreram no momento da observação. Podem também ser aplicados métodos descritivos que baseiam-se numa extensa descrição dos acontecimentos após a sua observação e o seu registo. O investigador acrescenta então a sua própria reflexão (Sousa & Baptista, 2011), servindo posteriormente como fonte de reflexão e avaliação de procedimentos e do trabalho realizado.

1.1.2. O QUESTIONÁRIO

O questionário consiste num conjunto de perguntas sobre um determinado assunto, e cujas respostas são registadas por escrito e permitem obter informações simples, ou avaliar uma determinada atuação. Tendo como base esta premissa elaboramos um questionário, dirigido às alunas da turma onde se realizou o Estágio. Este instrumento permitiu operacionalizar os nossos objetivos, na medida em que, “ um questionário questiona, pergunta, interroga. [...]”

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

Os questionários são utilizados em investigações para se obterem informações diretamente provenientes dos sujeitos, que depois se convertem em dados suscetíveis de serem analisados.” (Sousa, 2005, p. 204).

Optámos por um questionário misto. Utilizamos as questões de respostas fechadas em que, “o respondente tem de escolher entre respostas alternativas fornecidas pelo autor” (Hill & Hill, 2009, p.93). Esse tipo de pergunta apresenta-se vantajoso pelo que o tratamento dos resultados é facilitado pela codificação e normalização da informação embora possa pecar pela pouca profundidade da informação recolhida. Para colmatar esta limitação, optámos por utilizar, também, opções de respostas abertas. Assim, o questionário contemplou quatro tipos de questões:

1. Questões de resposta única que apresentam apenas uma modalidade de resposta.
2. Questões de resposta múltipla que apresentam várias modalidades de respostas.
3. Questões de escala que apresentam várias modalidades de respostas gradativas
4. Questões semifechadas que envolvem respostas fechadas e abertas.

Construímos o nosso questionário dividindo-o em dois blocos distintos. O primeiro bloco englobou perguntas que dizem respeito à aula de TDC, procurando apreender a opinião das alunas quanto ao propósito da aula, sua importância, as dificuldades experimentadas nos diferentes elementos técnicos da aula, bem como, as diferenças e dificuldades que sentiram ao experimentar uma aula Bournonville, comparativamente a uma aula do método Vaganova.

O segundo bloco do nosso questionário reuniu perguntas que dizem respeito ao repertório Bournonville, na aula de Repertório Clássico e Oficina Coreográfica. Essas perguntas foram desenvolvidas no intuito de registar a experiência das alunas, as dificuldades encontradas em termos físicos e de estilo, bem como, investigar os fatores positivos e as eventuais falhas da nossa intervenção.

Para facilitar a participação das alunas estrangeiras o questionário foi construído em Português e em Inglês.

Criámos um primeiro questionário piloto com a ajuda do qual procedemos a um pré-teste ao questionário. “O pré-teste consiste num conjunto de verificações feitas, de forma a confirmar

que ele é realmente aplicável com êxito, no que diz respeito a dar uma resposta efetiva aos problemas levantados pelo investigador” (Sousa & Batista, 2011, p.100). Solicitámos a colaboração de três colegas para o preenchimento do questionário piloto e para que fizessem comentários e apontassem sugestões que julgassem pertinentes. Tendo em atenção as sugestões e os ajustes que considerámos adequados, foi construído o questionário final que foi distribuído às alunas após a última aula de Repertório Clássico.

1.1.3. A ENTREVISTA

Sousa (2005, p. 247) define a entrevista como um “ instrumento de investigação cujo sistema de coleta de dados consiste em obter informações questionando diretamente cada sujeito”. Bogdan & Biklen (1994, p. 134) lembram ainda que no âmbito de uma investigação qualitativa as entrevistas “ [...] podem constituir a estratégia dominante para a recolha de dados ou podem ser utilizadas em conjunto com a observação participante, análise de documentos e outras técnicas”. Permitem recolher um complemento de observação ou de informação, fornecendo o ponto de vista do entrevistado possibilitando a interpretação de significados.

No intuito de recolher informação, ponto de vista e opinião de um especialista no estilo e na técnica Bournonville, tivemos a oportunidade de entrevistar o Professor Frank Andersen⁵ beneficiando da sua presença na EDCN no âmbito dos ensaios do bailado “Napoli”.

Para dar cumprimento aos objetivos pretendidos optámos pela entrevista semiestruturada, que se apoiou num guião com um conjunto de tópicos e perguntas a abordar, dando maior liberdade ao entrevistado (Souza & Batista, 2011). De acordo com os procedimentos foi elaborado, antecipadamente, o respetivo guião, e procedemos a entrevista que foi gravada, transcrita e anexada ao trabalho (Anexo VII).

⁵ Frank Andersen: Nasceu em 1953 em Copenhaga e treinou no Royal Danish Ballet desde os 7 anos de idade. Estudou com Vera Volkova, Stanley Williams e Nora Kiss. Ingressou no Royal Danish Ballet em 1971 e foi nomeado a solista em 1977. Duas vezes Diretor Artístico do Royal Danish Ballet é um influente apoiante de Auguste Bournonville.

1.1.4. A PESQUISA DOCUMENTAL E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Conduzimos uma pesquisa documental e uma revisão bibliográfica ao longo de todo o estágio com o intuito de recolher, na literatura existente, informações sobre os vários assuntos que consideramos relevantes para o desenvolvimento do projeto e o cumprimento dos objetivos que nos propusemos alcançar.

2. CARACTERIZAÇÃO DA TURMA/AMOSTRA

Segundo Bogdan & Blikken (1994) uma das características da investigação qualitativa reside numa amostra pequena e não representativa. A turma objeto deste estudo é (como já foi referenciado) uma turma do 7º Ano de Dança/11º Ano Académico constituída por nove raparigas com idade compreendida entre os quinze e os dezoito anos. É uma turma de nacionalidade mista em que cinco alunas são de nacionalidade Portuguesa e quatro alunas são de nacionalidade Japonesa.

Em termos de idade, os dados recolhidos no início da nossa atuação, bem como os recolhidos nos questionários, permitem determinar que as alunas japonesas são um pouco mais velhas, como o demonstra a figura 1:

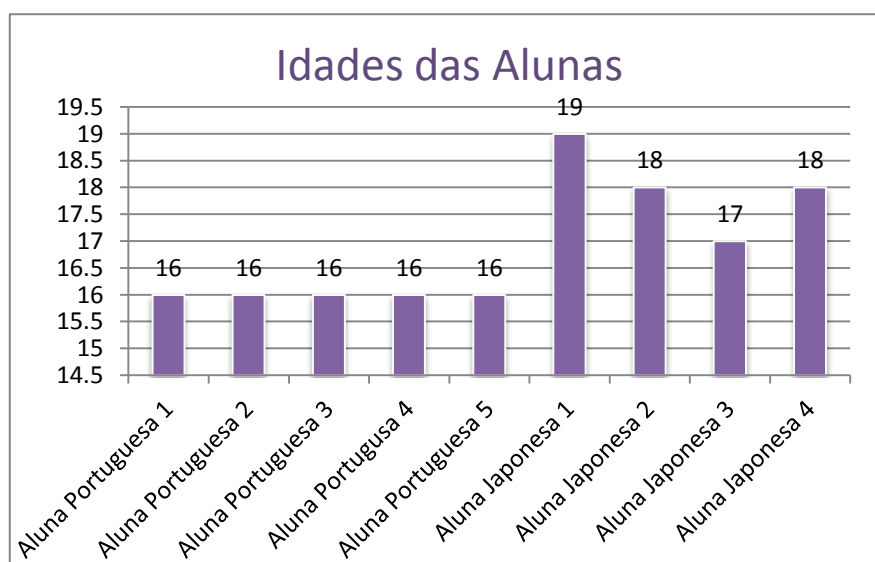


Figura 2. Gráfico comparativo das idades das alunas.

3. PLANO DE AÇÃO

O plano de ação foi determinado em conformidade com o Artigo 8º do Regulamento do Estágio do Curso de Mestrado em Ensino de Dança (p.4), que determina a carga horária da atuação do mestrando da seguinte forma: “Sessenta horas anuais distribuídas ao longo de dois semestres letivos” repartidas em “oito horas de observação estruturada; oito horas de participação acompanhada; quarenta horas de lecionação; quatro horas de colaboração em outras atividades pedagógicas realizadas na escola cooperante.”

Em harmonia com esses requisitos as sessenta horas de prática pedagógica foram repartidas ao longo dos três períodos letivos do ano letivo 2012/13, adaptando-se às necessidades do programa, à disponibilidade da professora Irina Zavialova, bem como, as outras atividades desenvolvidas pela Escola.

O 7º Ano é o penúltimo ano do curso e, respeitando os Planos de Estudos e o regime de ensino integrado, as aulas de TDC são diárias, e decorrem sempre no início da tarde enquanto as aulas de Repertório Clássico e Oficina Coreográfica decorrem em horário posterior.

Assim, e como foi já referido, o Estágio foi transversal a três diferentes áreas de intervenção e decorreu no seguinte horário:

Técnica de Dança Clássica: 2ª, 3ª, 5ª, 6ª feira das 15.30-17.00 e 4ª feira das 14.30 as 17.00

Repertório Clássico: 3ª feira das 17.15 as 18.45

Oficina coreográfica: 3ª, 4ª, 5ª feira das 19.00 as 20.30

Pretendeu-se que o trabalho de observação fosse desenvolvido na fase inicial do estágio, para que, a análise das grelhas de observações e dos dados recolhidos no Diário de Bordo pudessem servir de base para determinar o plano de ação, ou seja, para a construção dos planos de aulas na perspetiva da atuação efetiva, nas horas de participação acompanhada bem como da lecionação. A esse respeito importa referir que a professora Irina Zavialova abriu incondicionalmente e de forma muito generosa as portas das suas aulas, para que pudéssemos observar as aulas que considerássemos necessárias. Assim, e porque entendemos ser uma mais-valia para o nosso entendimento e domínio dos conteúdos deste método específico,

foram feitas muito mais horas de observações que as solicitadas pelo regulamento do Estágio. A pesquisa documental foi conduzida, paralelamente, durante toda a duração do estágio.

Por fim, no período de quatro horas de participação em outras atividades, pretendeu-se atuar em complementaridade para a finalização dos objetivos, sendo essas horas efetuadas durante o período dos ensaios de palco e espetáculo de Natal bem como o espetáculo do Final do Ano letivo, respeitando sempre, as necessidades da Direção, dos Professores e dos Alunos da EDCN.

3.1. PROCEDIMENTOS

Com base nos objetivos do estágio e no plano de ação acima explicitados, pretendeu-se, em primeiro lugar, determinar e especificar os modos de atuação que permitiriam a aproximação gradual aos resultados finais. Assim, o primeiro objetivo assentou, essencialmente e numa primeira fase, na observação das aulas de técnica da professora Irina Zavialova, na elaboração e preenchimento das grelhas de observações e no registo das observações soltas no Diário de Bordo de forma a apreciar, o nível da turma, determinar os pontos fortes e os pontos mais frágeis de cada aluna bem como, compreender e assimilar algumas das especificidades e das características do Método Vaganova. De forma a complementar este último ponto, foi também desenvolvida uma pesquisa documental com o objetivo de adquirir maior e melhor conhecimento teórico do método de ensino, as suas origens e as suas características.

Por sua vez o cumprimento do segundo objetivo iniciou-se por uma investigação documental e visionamento de documentos audiovisuais a fim de observar e compreender quais as especificidades da técnica e do repertório Bournonville em termos técnicos, musicais e de estilo assim como a sua origem histórica. Posteriormente, a meio de Junho 2013, aproveitando a vinda dos professores Frank Andersen e Eva Kloborg, convidados pela EDCN, para ensaiar o 3º acto do bailado Napoli, criou-se um guião de entrevista na perspetiva de, confirmar com uma fonte primária, os dados recolhidos e obter informações mais concretas e específicas sobre a técnica e o repertório Bournonville, bem como registar os pontos de vista do próprio entrevistado sobre o mesmo.

Estabeleceu-se uma primeira calendarização em conjunto com a professora Irina Zavialova. Fixaram-se os dias de observações e as primeiras aulas de lecionação. Foi acordado que as

duas primeiras aulas de leção iriam acontecer no final do 1º período em que iriamos lecionar a “Aula de Teste”, ou seja, uma aula já planeada e construída pela professora Irina em função dos objetivos programáticos a alcançar. Iniciaram-se então as oito aulas de observações planificadas, seguidas de algumas aulas de observação dirigidas especificamente à observação da estrutura da aula e dos exercícios, que culminaram na leção das **duas Aulas de Teste do 1º período**. A leção dessas duas aulas permitiu uma primeira abordagem prática com a turma, dentro dos padrões específicos do Método Vaganova, permitindo aplicar e desenvolver com as alunas um trabalho técnico baseado nas nossas primeiras observações. A fase seguinte da leção desenvolveu-se no 2º e 3º período, e foi dividida entre **oito aulas de Técnica de Dança Clássica, dez aulas de Repertório Clássico e dez aulas de Oficina Coreográfica**. Acumulamos assim, um total de quarenta e oito horas de leção ao longo dos três períodos letivos. Apresentamos a seguir a sistematização dos procedimentos:

PERÍODOS	PROCEDIMENTOS
Preparação	Revisão bibliográfica; Elaboração do plano de trabalho;
1º Período	Calendarização; Observações; Leção de 2 aulas do teste do 1º período; Participação em outras atividades (4h.); Continuação da revisão bibliográfica;
2º Período	Leção de 5 aulas de TDC; Leção de 5 aulas de Repertório; Preparação das aulas de OC com visionamento de Nápoli; Continuação da revisão bibliográfica;
3º Período	Leção de 3 aulas de TDC; Leção de 5 aulas de Repertório;

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

	Lecionação de 10 aulas de OC (montagem do Pas de Six do bailado Nápoli); Participação em outras atividades (4h.); Preparação e realização da entrevista; Preparação e entrega do questionário;
Conclusão	Sistematização e análise dos dados recolhidos; Elaboração do relatório;

Quadro 2: Sistematização dos procedimentos.

IV - ESTÁGIO - APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Neste ponto, apresentaremos a análise dos dados recolhidos e os resultados decorrentes do trabalho prático desenvolvido ao longo do Estágio que decorreu no ano letivo 2012-2013.

Entendemos apresentá-los por ordem cronológica do desenvolvimento do Estágio e expondo os instrumentos correspondentes a cada momento, tendo em conta a mesma metodologia, ou seja, respeitando a ordem cronológica pela qual os dados foram recolhidos, iniciando, então, pela análise das observações em contexto de aula.

1. FASE DE OBSERVAÇÃO EM CONTEXTO DE AULA.

As observações em contexto de aula deram início ao estágio. Foram efetuadas nas aulas de TDC, no início do primeiro período. Nesta fase, e conforme a observação da Professora Irina Zavialova, as aulas lecionadas eram, ainda, do nível do 6º ano de dança. O material sendo introduzido progressivamente pela professora, com o intuito de desenvolver a condição física das alunas e consolidar os elementos introduzidos no ano anterior para que, numa segunda fase, se pudesse iniciar a introdução do material novo contemplado no Programa do 7º Ano, conforme o Anexo II.

1.1 GRELHA DE OBSERVAÇÃO I

A grelha de observação I foi construída segundo as observações feitas em contexto de aula de TDC e complementadas com as anotações do diário de bordo. Esta grelha teve como objetivo, perceber o aspeto comportamental individual de cada aluna assim como o do grupo e da sua dinâmica de acordo com a nossa revisão bibliográfica. Aquando das observações, o grupo era composto por dez alunas: cinco alunas Portuguesas e cinco alunas Japonesas. As alunas Japonesas tinham acabado de chegar a Portugal sendo que a “Aluna 6” (conforme a designação estabelecida no quadro 4, abaixo apresentado), só participou até ao mês de Dezembro, após o qual voltou para o seu país de origem. A “Aluna 10”, por sua vez, chegou duas semanas depois do início das aulas.

As alunas Portuguesas têm entre quinze e dezasseis anos pelo que as “Alunas, 1, 2, 4 e 5” estudam, na EDCN, desde o 1º Ano de Dança, enquanto a “Aluna 3” integrou a turma, apenas, no ano anterior 2011-2012, ou seja, no 6º Ano de Dança.

Segundo as primeiras observações tornou-se claro que a turma observada é uma turma pontual, atenta, concentrada e disciplinada. Nove das alunas parecem ter uma boa autoconfiança, pelo que a Aluna 3, embora apresente boas condições físicas, tem nitidamente uma grande falta de confiança, ficando retraída, com pouca determinação aparente e pouca projeção energética e artística, particularmente no centro. Apesar desta aluna, a turma é de forma geral bastante determinada e nitidamente liderada pelo grupo das alunas Japonesas tanto a nível técnico como artístico.

Nesta 1ª fase foi feita uma apreciação geral do nível técnico das alunas ficando os detalhes registados na grelha de observação II, que será apresentada posteriormente. Assim, de forma geral, observámos que a turma tem um nível técnico que considerámos médio, liderado por duas das alunas Japonesas, um pouco mais velhas e visivelmente mais experientes.

De acordo com a revisão bibliográfica, no âmbito de uma aula de técnica de dança, que é fundamentalmente uma aula de grupo, procura-se encontrar estratégias gerais que possam servir as necessidades globais do grupo mas, também, estratégias individuais que contemplem as capacidades e as necessidades individuais de cada aluna. Desta forma, procurando estabelecer uma estratégia geral que visasse ao cumprimento dos objetivos estabelecidos para o Estágio, e mais especificamente aos objetivos que definimos para a aula de técnica de dança clássica: o trabalho do *plié*, dos pés e das pernas permitindo desenvolver força e agilidade muscular necessária a elevação e em último recurso os *petits allegros e*

petites batteries, tornou-se necessário nesta 1ª fase, observar os aspetos técnicos fortes bem como os mais frágeis do grupo. No quadro seguinte foram registadas observações técnicas gerais:

OBSERVAÇÕES TÉCNICAS GERAIS DA TURMA	
ASPETOS FORTES	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Boa consciência do tronco, dos <i>épaulements</i> e da posição da cabeça; ▪ Grandes amplitudes de movimento do tronco; ▪ Grandes amplitudes de pernas; ▪ Trabalho de <i>adage</i> bastante consistente; ▪ Bom controlo do movimento;
ASPETOS FRÁGEIS	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Falta trabalho de pés e da sua articulação; ▪ Falta de consciência e controlo das várias dinâmicas do plié e dos passos de ligação; ▪ Observa-se nas alunas Portuguesas particularmente dificuldades nos saltos e nas <i>batteries</i>. Pouca elevação, pouca dinâmica e pouca leveza; ▪ Duas alunas têm grandes dificuldades no trabalho de ponta;
OBSERVAÇÕES	<ul style="list-style-type: none"> ▪ As alunas Japonesas têm nitidamente um nível mais avançado do que as alunas Portuguesas e são mais autónomas e persistentes no seu trabalho; Este ponto pode ser aproveitado de forma positiva, sendo que essas alunas mais avançadas serão o incentivo e a “locomotiva” do grupo.

Quadro 3: Observações Técnicas Gerais da turma.

1.2. GRELHA DE OBSERVAÇÃO II

A grelha de observação II foi construída de forma a registar observações respeitantes ao desempenho técnico e artístico de cada aluna, em contexto de aula de TDC. De acordo com a revisão da literatura respeitante ao desenvolvimento físico psicológico e emocional do adolescente, consideramos importante registarmos também, alguns aspetos psicológicos do desempenho e desenvolvimento das alunas. Procuramos definir as qualidades e as fragilidades, de cada uma delas, na perspetiva de encontrar estratégias que fossem ao encontro das suas necessidades individuais.

Essas observações apresentam-se resumidas no quadro 4 apresentado abaixo:

OBSERVAÇÕES INDIVIDUAIS	
Aluna 1	Aluna alta e bem proporcionada. Alguma dificuldade a nível de alinhamento e postura. Grandes dificuldades de coordenação que prejudica a qualidade da sua execução técnica. Boa dinâmica, musicalidade e utilização do espaço. Aluna muito atenta e trabalhadora.
Aluna 2	Aluna que tem um bom desempenho geral em termos de coordenação, alinhamento, postura, musicalidade e utilização do espaço. É uma aluna muito “tensa” o que torna o seu trabalho um pouco “seco e frio” ou seja pouco dançante. É uma aluna trabalhadora, inteligente e que revela incentivo e maturidade.
Aluna 3	Aluna bem proporcionada que tem um <i>plié</i> curto e por isso tem dificuldades nos saltos. Boa coordenação, alinhamento, postura, dinâmica e musicalidade. Muito introvertida e fechada na sua interpretação, com nítida falta de confiança.
Aluna 4	Muito alta e flexível com proporções bonitas. Boa coordenação e bom alinhamento. Postura “um pouco sentada nas pernas” (pernas em X). Utilização do espaço muito fraca para as suas proporções. Falta de tónus muscular, pouco uso do <i>plié</i> ou seja saltos fracos e grandes dificuldade no trabalho de pontas. É uma aluna que em contraste que a sua altura “ dança pequeno” e desmotiva-se à primeira dificuldade.
Aluna 5	Tem dificuldades físicas, pouca flexibilidade, pouca rotação externa e rigidez nos braços que por vez prejudica a coordenação do movimento. Tem boa noção do espaço e é muito aplicada. Tem grandes dificuldades no trabalho de pontas. É extremamente musical, interessada, aplicada e trabalhadora e revela inteligência na abordagem das correções.
Aluna 6	Aluna Japonesa que tem uma muito boa prestação geral e uma técnica sólida. Aluna madura, muito empenhada e energética que tem um grande sentido do espaço e do movimento. Está aluna só participou até ao final do ano 2012.

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

Aluna 7	Aluna de nacionalidade Japonesa, pequena com bom alinhamento e postura. Técnica sólida, boa coordenação e musicalidade e boa noção do espaço. Muito atenta, aplicada e determinada, mas pouco expressiva.
Aluna 8	Aluna Japonesa que tem algumas dificuldades físicas com pouca rotação externa. Boa coordenação e sentido do espaço. Aluna com muita energia e que tem um grande sentido musical e artístico e sabe aproveitar as qualidades que têm.
Aluna 9	Aluna de nacionalidade Japonesa que tem um excelente desempenho técnico e um grande controlo do movimento. Boa postura e alinhamento, excelente noção e utilização do espaço e bom desempenho artístico e musical.
Aluna 10	Aluna de nacionalidade Japonesa que tem um bom alinhamento e postura com um excelente desempenho técnico. Boa noção do espaço e uma grande inteligência musical e de movimento. É uma aluna muito dançante e expressiva.

Quadro 4: Observações individuais.

Como já referido anteriormente, sobre a aula de técnica de dança ser uma aula em que vários indivíduos funcionam e aprendem em conjunto, não podemos deixar de ressaltar que, cada um desses indivíduos tem interesses, ambições e necessidades particulares. Em consequência tornou-se fundamental examinar a turma na sua totalidade, ou seja o seu funcionamento enquanto grupo e considerando a sua energia e dinâmica. De acordo com Buckroyd (2000) para além da aquisição das competências o treino em dança deve providenciar o desenvolvimento social e emocional do aluno bem como o seu crescimento artístico através do desenvolvimento da sua habilidade em alargar a sua experiência imaginativa e intelectual. Segundo Jaques, (1991) em Buckroyd, (2000), esses valores pedem um estilo de ensino interativo que decorra num ambiente colaborativo.

No contexto da aula de TDC, a turma, onde se realizou o Estágio, é muito estudiosa e concentrada. Provavelmente porque estas observações foram feitas no início do ano letivo e, possivelmente, por razões de diferenças culturais e de linguagem, verificou-se que, em termos de relação e dinâmica, a turma estava claramente dividida em dois grupos distintos que coabitam pacificamente: O grupo das alunas Portuguesas e o grupo das alunas Japonesas. As alunas estrangeiras são mais maduras, tem mais experiência e são mais autónomas do que as alunas Portuguesas. Observou-se que as alunas de cada grupo, encorajadas pela professora Irina, entreajudam-se e tentam pouco a pouco comunicar entre elas no final da aula, embora de forma individual e esporádica. Observámos que a professora titular, tem o respeito de

todas a alunas e atende a cada aluna de maneira muito calma e clara, encorajando os esforços das alunas e as suas pequenas conquistas diárias.

1.3. GRELHA DE OBSERVAÇÃO III

Nesta terceira grelha de observação, registamos as observações relativas, às exigências e especificidades do Método Vaganova, com o intuito de observar e adquirir ferramentas que nos permitiriam dirigir e maximizar a nossa intervenção, respeitando as especificidades do método utilizado na escola. As observações são sistematizadas no quadro apresentado abaixo:

	METODO VAGANOVA-OBSERVAÇÕES
BARRA	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Todos os exercícios são executados na meia ponta, desde o início da barra; ▪ Utilização dos dois lados da barra no mesmo exercício, por ex. <i>en dehors</i> do lado direito e <i>en dedans</i> do lado esquerdo; ▪ Na barra nota-se uma grande utilização das rotações, <i>détournés</i>, duplas <i>pirouettes en dehors</i> e <i>en dedans</i> e <i>flic-flac</i>, para as mudanças de lado; ▪ Na barra, utilização das direções, <i>effacé</i>, <i>croisé</i>, <i>écartés devant e derrière</i> ; ▪ Utilização de vários ritmos no mesmo exercício com a mesma música; ▪ Grande ênfase nos <i>port de bras</i>, <i>épaulements</i> e posições da cabeça; ▪ Grande amplitude nos <i>port de bras</i>; ▪ Dois acordos musicais para a preparação do exercício;
CENTRO	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Todos os elementos abordados no centro são preparados na barra; ▪ <i>Adage e fondus</i> são executados na meia ponta. <i>Pirouettes</i> acabadas em grandes posições na meia ponta; ▪ Todos os <i>petits e grands allegros</i> são executados com <i>batterie</i>; ▪ Tudo o que é executado <i>en dehors</i> é executado <i>en dedans</i>;

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

OBSERVAÇÕES

- Por opção da professora titular, a aula não é repetida sistematicamente ao longo da semana, a exceção de alguns exercícios específicos cuja execução não for considerada satisfatória e que são repetidos até serem dominados;
- Os exercícios são complexos e combinam vários elementos;
- *Fondus* e *adage* são muito lentos;
- Saltos com acento para baixo;
- Exercícios de Pontas no centro duas vezes por semana;

Quadro 5: Método Vaganova-Observações.

2. FASE DE LECIONAÇÃO

A fase de lecionação, de acordo com a transversalidade da nossa prática, verificou-se nas disciplinas de Técnica de Dança Clássica, de Repertório Clássico e de Oficina coreográfica. Manteremos, a mesma metodologia de apresentação cronológica, de forma a cumprir com a lógica sequencial, apresentando e analisando os dados recolhidos através dos instrumentos já identificados para o efeito.

2.1. LECIONAÇÃO DE TÉCNICA DE DANÇA CLÁSSICA

Assim, na prática efetiva do Estágio, optamos por apresentar e analisar sucessivamente os quatro blocos de aulas. Para cada aula de TDC apresentaremos um quadro recapitulativo dos objetivos e da planificação, seguido de uma análise do diário de bordo. Os conteúdos das aulas são apresentados de forma mais detalhada nos anexos XI, XII e XIII.

2.1.1. BLOCO I - AULA DE TESTE

No final do 1º período e com a lecionação da aula de teste iniciou-se a segunda fase do estágio (2 aulas). Esta aula foi inteiramente planeada pela professora titular da turma, segundo os objetivos por ela definidos e em conformidade com os conteúdos programáticos previstos para o 7º Ano de Dança. A aula de teste é uma aula em que se pretende mostrar o trabalho efetuado durante o período, com a introdução progressiva do material novo e em que o desempenho de cada aluna é avaliado de forma individual.

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

No decorrer do estágio, a fase de lecionação implica a definição de objetivos claros e rigorosos que vão ao encontro dos objetivos que nos propomos atingir, mas, no contexto em que lecionamos uma aula planeada por terceiro, definimos os objetivos com a preocupação suplementar de ir, também, ao encontro dos objetivos da professora titular e de providenciar algo que possa ajudar as alunas a melhorarem a sua prestação. Assim após observação e registo da aula que iríamos lecionar e tendo em conta as observações já registadas nas três grelhas de observação, foram definidos três objetivos comuns para as duas aulas que iríamos lecionar:

1. Trabalho das diferentes qualidades do *plié*:

De acordo com Minden (2005), o *plié* providencia o aquecimento dos músculos e das articulações das pernas bem como dos músculos que asseguram a manutenção da rotação externa da perna, o *en dehors*. O *plié* constitui a fundação das rotações, dos saltos e das receções. Segundo Vaganova (1969) o *plié* é inerente a cada movimento em dança e por isso deve merecer uma atenção muito particular em qualquer exercício.

Com a definição deste primeiro objetivo fomos diretamente ao encontro do que constituiria a base do desenvolvimento dos nossos objetivos finais ou seja:

- a) Um trabalho fundamental para os saltos e *petites batteries*;
- b) Um trabalho fundamental para a abordagem do repertório Bournonville;
- c) Um trabalho essencial para o desenvolvimento dos dois objetivos seguintes;

2. Trabalho de *battement tendu* e as suas variantes:

Segundo Vaganova (1969 p. 26) o *battement tendu* é a fundação de toda a técnica, “it was created by a genius who had penetrated into the very substance of the building and functions of the various ligaments of the leg”. Minden (2005) considera que, com a execução do *battement tendu*, o aluno aprende a forma de movimentar os pés e as pernas de maneira correta. O *battement tendu* desenvolve o pé bem como a articulação do tornozelo de forma flexível e articulada, aumentando ao mesmo tempo força e resistência articular.

3. Trabalho das pequenas e grandes piruetas:

Este terceiro objetivo foi eleito após as observações especificamente dirigidas para esta aula em que constatamos algumas dificuldades de algumas alunas nas pequenas e grandes piruetas, com alguma descoordenação e utilização pouco eficiente do *plié* e do seu impulso. Procurámos ir ao encontro das necessidades das alunas, na perspetiva de melhorar a

qualidade de execução desses elementos técnicos e correspondendo, também, aos objetivos definidos pela professora titular da turma, Irina Zavialova,

O desafio para alcançar os objetivos definidos por nós residiu no facto de termos que nos adaptar aos exercícios existentes, ou seja, no âmbito de uma aula predefinida, não podemos escolher os exercícios que consideramos adequados para alcançar os nossos objetivos. Não obstante, procurámos dirigir a atenção das alunas para os elementos que queríamos trabalhar, dentro do padrão de aula pré-existente. O quadro seguinte apresenta uma sistematização dos objetivos e da planificação da aula:

BLOCO DE 2 AULAS	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO ORGANIZAÇÃO POR SECCÕES
Aula 1	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Trabalho das diferentes qualidades do <i>plié</i>; Utilização e controlo; ▪ Trabalho de <i>battements tendus</i> ⇒ Trabalho de pés; ▪ Pequenas e grandes <i>pirouettes</i>; Preparar, sustentar, acabar; 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Barra; ▪ Centro; ▪ Pequeno e grand allegro;
Aula 2	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Trabalho das diferentes qualidades do <i>plié</i>, utilização e controlo; ▪ Trabalho de <i>battements tendus</i> ⇒ Trabalho de pés; ▪ <i>Pirouettes</i> em pontas com aplicação das correções da aula anterior; 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Barra; ▪ Centro; ▪ Pequenos allegros; ▪ Pontas;

Quadro 6: Planificação e objetivos da lecionação da aula de teste do 1º período.

Análise do Diário de Bordo - Aula 1

Na primeira aula optámos por executar os exercícios da barra, focando as nossas correções nos elementos que iriam preparar os objetivos finais: *Petits allegros e petites batteries*. Para esse efeito, dirigimos a atenção das alunas para o trabalho dos pés: o deslizar do pé no chão, na sua articulação correta e eficaz, assim como na qualidade e utilização dos diferentes *pliés*, ao longo de todos os exercícios desta secção.

Na secção do centro, foram executados todos os exercícios previstos, deixando os exercícios de pontas para a aula seguinte. Foi dada especial atenção nos exercícios de pequenas e *grandes pirouettes* e prestamos particular atenção as alunas que demonstraram ter mais dificuldades em termos de coordenação. Foram trabalhadas as três fases principais das pequenas e grandes piruetas: preparação - impulso e suspensão - finalização.

Executámos todos os saltos previstos na aula incidindo as nossas correções na qualidade e utilização do *plié* para o impulso e na receção, dando, mais uma vez atenção às alunas que apresentavam maiores dificuldades, insistindo no impulso para o salto e na suspensão. Relevámos o trabalho específico com uma das alunas relativamente à utilização do espaço e particularmente no grande allegro, na perspetiva de valorizar as suas linhas, dando maior dimensão e qualidade ao seu movimento.

Análise do Diário de Bordo – Aula 2

Para assegurar a continuidade do trabalho iniciado na Aula 1, os objetivos definidos para esta aula permaneceram idênticos aos da aula anterior. Deste modo e em sequência para o desenvolvimento do segundo objetivo, focámos a nossa atenção nas *pirouettes* em pontas, aplicando as correções, dadas na aula anterior, nos exercícios de pequenas e grandes *pirouettes* em meia ponta. A barra foi executada sem pausas, respeitando o ritmo aproximado da aula de teste, e as correções foram dadas, individualmente, no decorrer dos exercícios.

Os exercícios do início do centro também foram executados sem pausas com o intuito de se poder dedicar mais tempo ao trabalho de pequeno allegro e de pontas.

Prestamos particular atenção às alunas que, de acordo com os registos das observações, nos pareceram ter mais dificuldades, tanto nas *pirouettes* como nas *petites batteries*.

Incentivámos uma das alunas para que efetuasse uma maior utilização do espaço em todos os exercícios do centro e para posições maiores na preparação das *pirouettes*.

Observámos, na segunda aula, uma mudança na atitude da “aluna 4” que nos pareceu fazer um esforço para não desistir à primeira dificuldade, enquanto a “aluna 3” continua muito introvertida e com pouca confiança. Optámos, no entanto, por fornecer a todas as alunas um reforço positivo aos esforços observados.

2.1.2. BLOCO II – Bloco de cinco aulas de TDC:

A lecionação deste bloco de cinco aulas, distribuídas ao longo de uma semana completa, foi uma oportunidade única para desenvolver um trabalho mais contínuo e consistente. Após o ciclo reflexivo, próprio da investigação-ação, sobre as duas aulas anteriores, planificámos uma aula de base (Anexo XI), que pretendíamos utilizar ao longo de toda a semana, adaptando e variando alguns dos exercícios em função da evolução das alunas.

Os objetivos focaram-se no trabalho já efetuado na lecionação da aula de teste, com o trabalho de *pliés* e o trabalho de pés, a fim de preparar e desenvolver o trabalho de:

- *Petits allegros*
- *Petites batteries*

Para além dos objetivos previstos e dando resposta a uma solicitação específica da professora Irina Zavialova, deu-se continuidade a alguns elementos técnicos mais recentemente introduzidos nos exercícios de pontas:

- *Double rond de jambé en l'air com relevé ;*
- *Ballonnés à la seconde com tour fouetté en dehors ;*
- *Fouettés à l'italienne;*
- *Diagonale de tombés piqués en dehors ;*
- *Manège de piqués en dedans ;*

Os exercícios da barra foram sempre escolhidos consoante os objetivos previamente estabelecidos e com o intuito de preparar os exercícios no centro. De acordo com Minden (2005), a técnica de Dança Clássica começa na barra. A barra desenvolve a força, a

velocidade, o equilíbrio, a flexibilidade, o *en dehors*, a postura, as articulações e a coordenação. Os exercícios da barra preparam para os exercícios do centro e para Dançar.

Na barra, como já mencionámos na apresentação do primeiro bloco de aulas, os *pliés e battements tendus*, com todas as suas variantes, constituem exercícios preparatórios fundamentais para o trabalho de saltos em geral. Para além desses exercícios existem outros que ainda não mencionámos mas que são igualmente indispensáveis para preparar o corpo para os saltos: impulso/ receção, pequenos *allegros* e *petite batteries*, e nos quais iremos também focar a nossa atenção e a das alunas. Esses exercícios são:

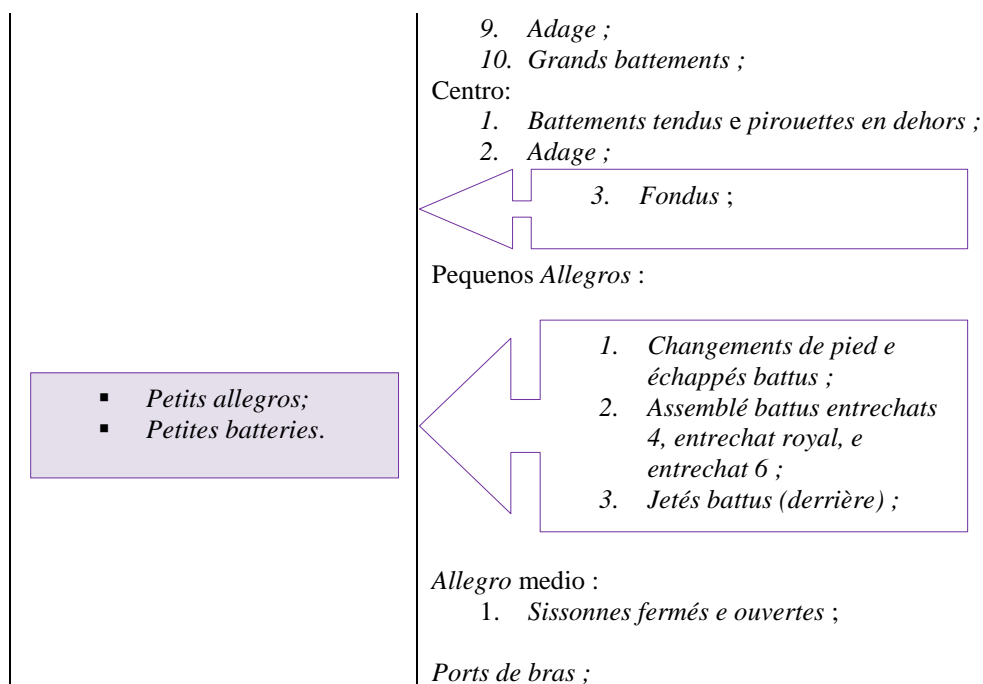
1. Os *battements fondus*, que segundo Minden (2005) desenvolvem a força da perna de apoio e que constituem um elemento fundamental na manutenção da rotação externa, o *en dehors*, nos saltos e particularmente os que têm receção numa perna só.
2. Os *battements frappés* e os *petits battements sur le cou-de-pied* são fundamentais no desenvolvimento de um pequeno allegro, brilhante e rápido (Minden, 2005). O seu movimento forte, vivo e rápido exercita as pernas e os pés para os *petits allegros* e as *batteries*.

As modificações planeadas para as aulas seguintes foram sempre previstas conforme a nossa reflexão sobre as observações registadas na aula anterior e em função da evolução das alunas.

Aula 1:

AULA 1	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	<p>Preparação para:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Petits allegro;</i> ▪ <i>Petites batteries;</i> 	<p>Barra :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Exercício preparatório de frente para barra; 2. <i>Pliés</i> ; 3. <i>Battements tendus</i> lentos; 4. <i>Battements tendus</i> rápidos; 5. <i>Battements tendus jetés</i> ; 6. <i>Ronds de jambe à terre</i>; 7. <i>Fondus</i> ; 8. <i>Ronds de jambe en l'air</i> ; 10. <i>Frappés</i>;

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.



Quadro 7: Bloco de 5 aulas - Planificação da aula 1.

Análise do Diário de Bordo – Aula 1:

As alunas responderam de forma muito positiva a esta nova aula. Na barra continuámos a focar a atenção das alunas nos *pliés*, as suas diferentes dinâmicas e no trabalho de pés, insistindo na articulação do pé em todos os *battements tendus e battements tendus jetés*, bem como nos *fondus, frappés e petits battements sur le cou-de-pied*, preparando as alunas para os *petits allegro e petites batteries*. Notámos por vezes algumas dificuldades das alunas em adaptar-se a musicalidade solicitada, e foi por vezes necessário demonstrar o exercício mais que uma vez. Insistimos na importância da execução da *batterie* na fase ascendente do salto dando mais clareza ao movimento, e uma melhor qualidade na aterragem. Alertámos as alunas para importância da musicalidade que providência um apoio precioso para uma melhor qualidade de impulso, suspensão e leveza.

Aula 2:

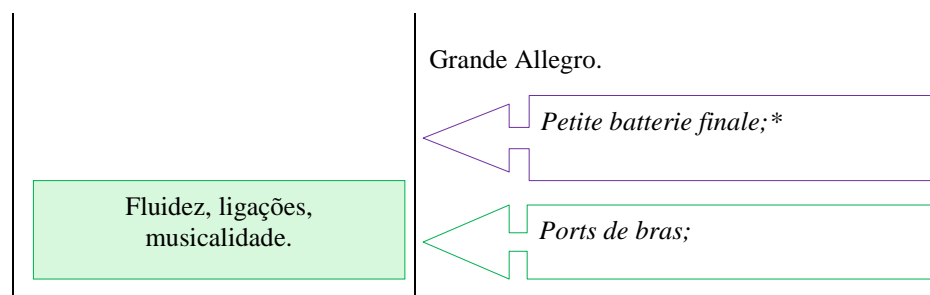
Na segunda aula deste bloco os exercícios da barra mantiveram-se idênticos, permitindo às alunas interiorizar e aplicar as correções do dia anterior mas, também, ganharmos algum tempo para aprofundar o trabalho de *petits allegros e petite batteries*, bem como acrescentar

No final da aula chamamos a Aluna 4 para reforçar o seu esforço de forma positiva e para encoraja-la a movimentar se sem medo, de forma mais ampla e proporcional a sua altura. Incentivamo-la a não desistir e procurar soluções adaptadas a sua própria fysicalidade.

Aula 3:

Após reflexão, sobre as nossas observações na aula do dia anterior, redefinimos a aula de forma seguinte:

AULA 3	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	<p data-bbox="512 943 887 1025"><i>Petite batterie.</i></p> <p data-bbox="512 1182 887 1279">Fluidez, ligações, musicalidade.</p> <p data-bbox="512 1563 887 1646"><i>Petite batterie.</i></p>	<p data-bbox="916 757 1385 813">Barra idêntica com alguns exercícios novos abaixo assinalados com *:</p> <ol data-bbox="963 853 1267 887" style="list-style-type: none"> <li data-bbox="963 853 1267 887">1. Exercício preparatório* <div data-bbox="916 920 1430 1043" style="border: 1px solid purple; padding: 5px; margin: 5px 0;"> <ol data-bbox="1059 931 1350 987" style="list-style-type: none"> <li data-bbox="1059 931 1350 987">2. <i>Frappés*</i> (trabalho de dinâmica e ritmo); </div> <p data-bbox="916 1066 1002 1099">Centro :</p> <div data-bbox="916 1111 1430 1189" style="border: 1px solid green; padding: 5px; margin: 5px 0;"> <ol data-bbox="1059 1122 1203 1155" style="list-style-type: none"> <li data-bbox="1059 1122 1203 1155">1. <i>Adage</i> ; </div> <ol data-bbox="963 1211 1385 1267" style="list-style-type: none"> <li data-bbox="963 1211 1385 1267">2. <i>Battements tendus e pirouettes (en dedans*)</i> ; <div data-bbox="916 1290 1430 1368" style="border: 1px solid green; padding: 5px; margin: 5px 0;"> <ol data-bbox="1059 1301 1235 1335" style="list-style-type: none"> <li data-bbox="1059 1301 1235 1335">3. <i>Fondus</i> ; </div> <p data-bbox="916 1424 1129 1458">Pequenos <i>allegros</i> :</p> <div data-bbox="916 1491 1430 1704" style="border: 1px solid purple; padding: 5px; margin: 5px 0;"> <ol data-bbox="1091 1503 1398 1693" style="list-style-type: none"> <li data-bbox="1091 1503 1398 1570">1. <i>Changements de pied e échappés battus</i> ; <li data-bbox="1091 1570 1398 1637">2. <i>Assembles battus (en dedans*)</i> ; <li data-bbox="1091 1637 1398 1693">3. <i>Jetés battus(en dedans*)</i> ; </div> <p data-bbox="916 1738 1102 1771"><i>Allegros médios</i> :</p> <ol data-bbox="963 1805 1342 1861" style="list-style-type: none"> <li data-bbox="963 1805 1342 1827">1. <i>Sissonnes ouvertes e fermées</i>; <li data-bbox="963 1827 1342 1861">2. <i>Cabrioles</i>;



Quadro 9: Bloco de 5 aulas - Planificação da Aula 3.

Análise do Diário de Bordo - Aula 3:

De acordo com as observações do dia anterior, focamos a nossa atenção no *adage* e todos os exercícios que o prepararam. Dirigimos a atenção das alunas a música e ao suporte que providencia para a melhoria da qualidade, da fluidez e da interpretação. O *adage* no centro foi repetido duas vezes e notámos uma grande melhoria tanto na interpretação como na execução técnica na segunda repetição. Na parte dos saltos, as *petite batteries* tornaram-se mais claras e mais dinâmicas. Três das alunas que encontravam-se a preparar o concurso de Berlim estavam com algumas queixas nos tornozelos, gêmeos...etc. pelo que não fizeram os exercícios de saltos.

Aula 4:

Nesta aula executamos a barra completa a qual acrescentamos um exercício de *battements glissés* rápidos de frente para barra com propósito a trabalhar a velocidade e agilidade dos pés e das pernas que são, como já referimos, qualidades indispensáveis para o trabalho Bournonville. O centro foi executado em pontas e trabalhamos alguns dos elementos técnicos mais recentemente introduzidos pela professora Irina.

AULA 4	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	<p data-bbox="499 394 874 479"><i>Petite batterie.</i></p> <p data-bbox="499 707 874 831">Trabalho de alguns elementos introduzidos pela Professora Irina</p> <p data-bbox="499 1093 874 1193">Saltos com as pontas calçadas/<i>Petites batteries</i>;</p>	<p data-bbox="893 331 1074 360">Barra completa;</p> <p data-bbox="893 394 1417 479">+ <i>Battement glissés</i> de frente para barra ;*</p> <p data-bbox="893 517 1098 546">Centro em pontas:</p> <ol data-bbox="954 577 1394 913" style="list-style-type: none"> <li data-bbox="954 577 1214 607">1. <i>Échappés e retirés</i> ; <li data-bbox="1066 629 1394 689">2. <i>double rond de jambé en l'air</i> ; <li data-bbox="959 763 1082 792">3. <i>Adage</i> <li data-bbox="1082 824 1347 884">4. <i>Ballonnés</i> com <i>tour fouetté en dehors</i> ; <li data-bbox="1082 884 1378 913">5. <i>Fouettés à l'italienne</i> ; <p data-bbox="893 1077 1406 1211"> <ol style="list-style-type: none"> <li data-bbox="1070 1084 1235 1113">1. <i>Cabrioles</i>; <li data-bbox="1070 1113 1289 1142">2. <i>Grand Allegro</i>; <li data-bbox="1070 1142 1353 1171">3. <i>Petite batterie finale</i>; </p> <p data-bbox="893 1249 1187 1279"><i>Ports de bras e révérence</i>;</p>

Quadro 10: Bloco de 5 aulas - Planificação da Aula 4.

Análise do Diário de Bordo:

O acréscimo de um exercício na barra tornou-a demasiadamente longa e sentimos algum cansaço das alunas. Uma barra demasiada longa prejudica o trabalho do centro pelo que não foi possível executar três dos exercícios previstos: *fouettés à l'italienne* as *petites batteries finales* e o *port de bras*. A este nível o trabalho de centro é muito importante pelo que as alunas precisam de dançar, desenvolvendo as suas capacidades técnicas e de resistência com exercícios mais complexos e em combinações, bem como as suas capacidades interpretativas e de ocupação do espaço. Duas das alunas já lesionadas no dia anterior não calçaram as pontas e fizeram o centro na meia ponta até aos primeiros saltos. A terceira aluna calçou as pontas mas não saltou.

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

Aula 5:

Após a aula do dia anterior, considerando o cansaço geral das alunas e procurando desfrutar de mais tempo para o trabalho do centro e de pontas, pareceu-nos fazer sentido mudar a barra e torná-la mais leve. Optámos por exercícios com menos elementos, mais simples e mais curtos procurando sempre ir ao encontro dos objetivos que definimos para este bloco de aulas. Muitos dos exercícios da barra foram executados em series, facilitando o processo de aprendizagem e permitindo ao aluno, através da repertição, melhorar o seu desempenho em cada elemento. No centro e no intuito de não sobre carregar as alunas fizemos o *adage* ainda na meia ponta e só depois se fez o trabalho em pontas.

AULA 5	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	<p data-bbox="512 1041 893 1184">Continuação do trabalho de alguns elementos introduzidos pela Professora Irina</p> <p data-bbox="512 1332 893 1462"><i>Petites batteries</i> Saltos com as pontas calçadas.</p> <p data-bbox="512 1579 893 1722">Continuação do trabalho de alguns elementos introduzidos pela Professora Irina</p>	<p data-bbox="920 891 1054 949">Nova barra* Centro:</p> <p data-bbox="1023 969 1412 1263">1. <i>Adage</i> baseado no da barra e com <i>fouettés à l'italienne</i>; Pontas: 1. <i>Échappés</i> ; 2. <i>Balonnés</i> com <i>tour fouetté</i> ;</p> <p data-bbox="1023 1294 1412 1525">Saltos : 1. <i>Changements de pied</i> ; 2. <i>Assemblés battus</i> ; 3. <i>Jetés battus</i> ; 4. <i>Cabrioles e saut de basques</i> ;</p> <p data-bbox="1023 1556 1412 1760">Tours : 1. <i>Diagonale de tombés piqués</i> ; 2. <i>Manège de piqués en dedans</i> ;</p> <p data-bbox="920 1809 1070 1839"><i>Ports de bras.</i></p>

Quadro 11: Bloco de 5 aulas - Planificação da Aula 5.

Análise do Diário de Bordo:

A aula correu muito bem e foi muito positiva em termos de ritmo de aula. A mudança da barra resultou muito bem e despertou o interesse das alunas. Em termos de resultados verificou-se com satisfação, que as *petites batteries* estavam a ficar mais definidas e os saltos mais leves e ágeis.

Algumas das alunas tiraram, nitidamente, proveito de algumas correções que foram dadas para o *manège de piqués en dedans* e ficámos com a sensação de ter ajudado a “quebrar uma barreira”.

Esta mudança de aula tornou-se extremamente positiva, pelo que, parece-nos fundamental o professor ter a capacidade de sentir as necessidades dos seus alunos e adaptar o seu trabalho a essas necessidades, sem perder de vista os seus objetivos.

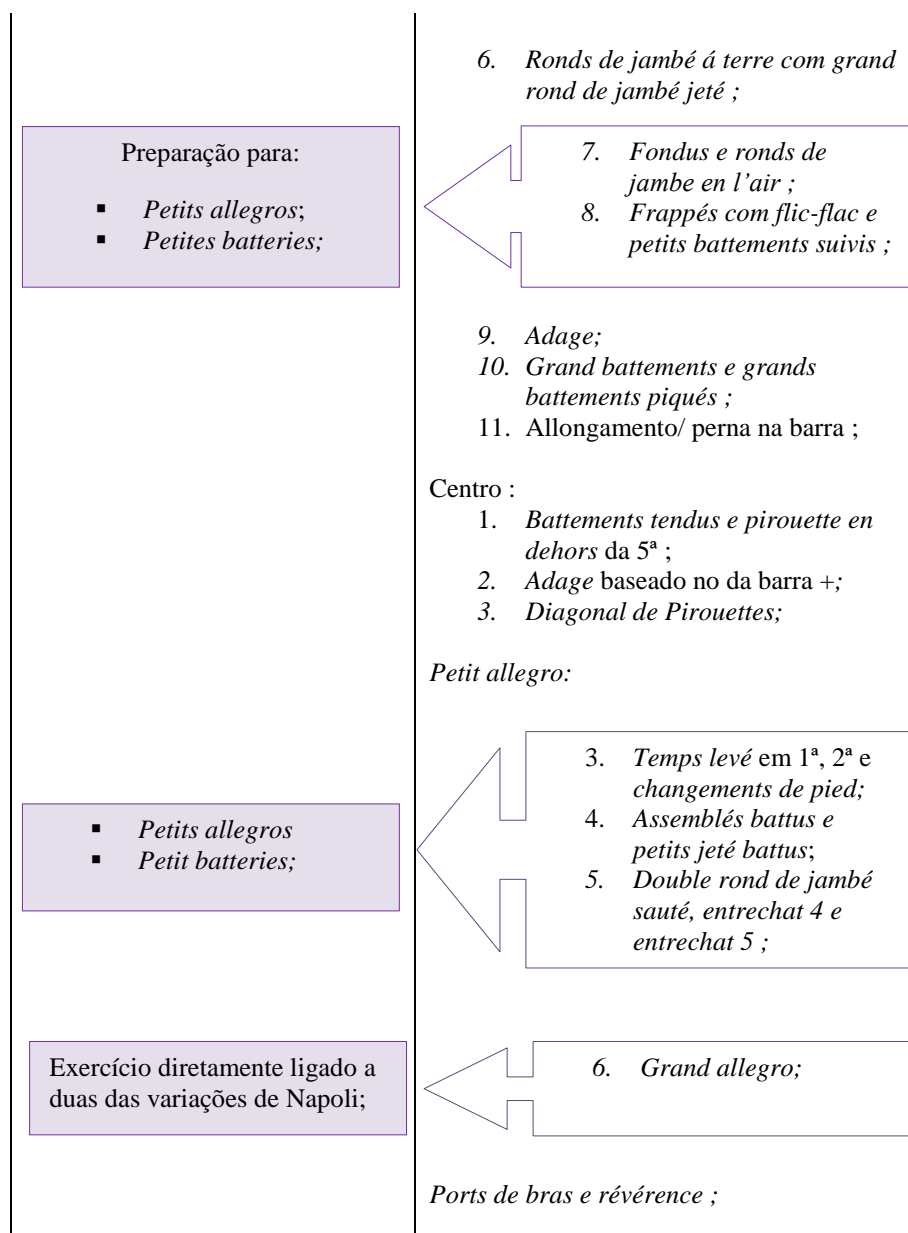
2.1.3. BLOCO III - Bloco de duas aulas de TDC

Aulas 1 e 2:

Estas duas aulas (Anexo XII) decorreram simultaneamente à montagem do *Pas de Six* e da *Tarantela*, extratos do bailado Napolí. Desta forma, para além dos objetivos que temos vindo a trabalhar ao longo do último bloco de aulas, acrescentámos um *grand allegro* onde trabalhámos alguns elementos técnicos diretamente ligados a algumas das variações do *Pas de Six*. Neste exercício pretendemos melhorar, também, a noção de deslocação no espaço com maior e melhor utilização dos passos de ligação.

AULAS 1 e 2	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	<p>Preparação para:</p> <ul style="list-style-type: none">▪ <i>Petits allegros;</i>▪ <i>Petites batteries;</i>	<p>Barra;</p> <ol style="list-style-type: none">1. Ex. Preparatório de frente para barra;2. <i>Pliés;</i>3. <i>Battements tendus</i> lentos;4. <i>Battements tendus</i> rápidos;5. <i>Battements tendus jetés;</i>

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.



Quadro 12: Bloco de 2 aulas- Planificação.

Análise do Diário de Bordo - Aula 1

Ao pedido da professora Irina, e devido à necessidade de ensaiar algumas das variações de Repertório Clássico, a aula teve uma duração de 1 hora e 15 minutos, ficando os últimos 15 minutos para o trabalho das variações. Surpreendentemente as alunas experimentaram grandes dificuldades nos exercícios 4 e 5 de *petits allegros* devido à musicalidade utilizada para os exercícios, com variações de ritmos e acentos. Foi necessário fazer os exercícios várias vezes e sem *battu* para as alunas conseguirem executar mais ou menos os exercícios.

Consequentemente perdeu-se muito tempo e não foi possível trabalhar o último grande salto previsto.

Análise do Diário de Bordo - Aula 2

A aula decorreu conforme previsto. Foram executados todos os exercícios. Os exercícios de *petits allegros* correram muito melhor e as alunas ultrapassaram as dificuldades previamente encontradas. Tivemos tempo para executar, corrigir e repetir o *grand allegro*, várias vezes, e as alunas revelaram entusiasmo na execução deste exercício.

2.1.4. BLOCO IV – Última aula de TDC

Última aula de TDC:

Está aula foi a nossa última aula de TDC (Anexo XIII), bem como a última aula do ano letivo 2012-2013. Foi planeada com o intuito de ser um pequeno recapitulativo de todos os elementos trabalhados ao longo das nossas lecionações e conforme os objetivos inicialmente definidos. Propositadamente foram planeados três exercícios de pontas para aquecimento dos pés e com vista a preparação do ensaio de “Napoli” que iria decorrer a seguir.

AULA	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
Última aula de TDC	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Trabalho do <i>plié</i>; ▪ Trabalho de Pés; ▪ Elevação ▪ <i>Petits allegros</i> ▪ <i>Petites batteries</i>; 	Barra; 1. Ex. Preparatório de frente para a barra; 2. <i>Pliés</i> ; 3. <i>Battements tendus</i> lentos e rápidos; 4. <i>Battements tendus jetés</i> ; 5. <i>Ronds de jambé á terre</i> ; 6. <i>Frappés</i> ; 7. <i>Fondus</i> ; 8. <i>Adage e ronds de jambe en l'air</i> ; 9. <i>Grands battements</i> ; 10. Allongamentos/ perna na barra; Centro: 1. <i>Battements tendus</i> ; 2. <i>Adage</i> ; 3. <i>Pirouettes</i> ;

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

	<p><i>Petits allegros:</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Changements de pied e échappés ;</i> 2. <i>Petits changements de pied e sissonnes simples ;</i> 3. <i>Assemblés e petits jetés ;</i> <p>Saltos médios :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Sissonnes ;</i> 2. <i>Petites batteries ;</i> <p><i>Grand Allegro ;</i></p> <p>Pontas :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Relevés em 1ª e 2ª posição e échappés;</i> 2. <i>Retirés e pirouettes en dehors da 5ª e da 4ª ;</i> 3. <i>Ballonnés e relevés arabesque ;</i> <p><i>Ports de bras e reverence ;</i></p>
--	---

Quadro 13: Última aula de TDC.

Análise do Diário de Bordo:

Devido à ausência de um dos professores, a aula foi dada em conjunto com a turma de rapazes do 6º Ano. Entretanto também faltaram 4 alunas do 7º Ano pelo que, embora a planificação dos exercícios se tenha mantido inalterada, a nossa atenção teve que ser alargada, também, para o elenco masculino do 6º Ano. A aula correu muito bem e em termos de dinâmica de aula, a presença dos rapazes foi muito positiva, particularmente, para toda a parte dos pequenos, médios e grands *allegros*. Não foi possível fazer os exercícios de pontas por falta de tempo.

2.2. LECIONAÇÃO DE REPERTÓRIO CLÁSSICO

A segunda fase da nossa lecionação decorreu no âmbito das aulas de Repertório Clássico com a mesma turma de raparigas do 7º Ano. Enquanto professora titular da aula de Repertório Clássico do 7º Ano, e não havendo diretivas oficiais para definição dos conteúdos programáticos, coube-nos definir esses conteúdos (Anexo III), em concordância com os nossos objetivos e com intuito de “alternar o trabalho específico de Corpo de Baile com o de Solista através do estudo de extratos de bailados clássicos, assim como de variações.”

Pretendeu-se, também, preparar as alunas para as necessidades do repertório que iria ser ensaiado e apresentado nos espetáculos previstos ao longo do ano letivo.

Essas aulas tiveram uma ligação direta com as aulas de TDC na medida em que segundo Minden (2005, Kindle Locations 1122-1124):

Variations class is an opportunity to develop and refine yourself as a dancer as well as to learn some great choreography. Instead of the relatively brief combinations you do in technique class, you now learn more extended pieces, often from the classic repertory.

A mesma autora afirma, ainda, que para além de trabalhar passos e combinações de passos, essas aulas constituem, também, uma oportunidade de trabalhar estilos.

Na EDCN, o estudo e a preparação das variações, a apresentar para o exame final, fazem parte da aula de TDC e, no ano a que se reporta o nosso estágio, foram da responsabilidade da professora Irina Zavialova, titular da turma, da nossa amostra. Estão programados cerca de quarenta e cinco minutos semanais para o trabalho das variações e como já foi mencionado, este trabalho está incluído, numa aula semanal, de duas horas e quinze minutos.

Confrontada com alguma falta de tempo, a professora Irina Zavialova solicitou que se dedicasse algum tempo das aulas de Repertório Clássico, ao trabalho das variações, que ela própria iria ensinar progressivamente ao longo dos dois últimos períodos.

Assim, considerando que:

1. O trabalho das Variações do repertório clássico seria uma continuação lógica do trabalho a efetuar com a turma, mais especificamente no bloco II em que planeámos trabalhar o material novo, previamente introduzido pela professora Irina e que iria ter uma consequência direta sobre algumas das variações;
2. Os objetivos e conteúdos programáticos da disciplina de Repertório Clássico relativos ao 2º e 3º período estavam diretamente ligados aos objetivos que definimos para o estágio e aos que pretendíamos desenvolver na disciplina de TDC;

Planificámos dez (10) aulas com o objetivo de:

1. Responder de forma positiva e eficiente à solicitação da professora Irina Zavialova, ou seja, transpor o trabalho técnico efetuado nas aulas de TDC para a aula de Repertório Clássico, providenciando assim a interdisciplinaridade;

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

- Desenvolver os objetivos do estágio, no que concerne, e particularmente, os que se referem ao estilo que definimos para a aula de Repertório Clássico, ou seja, a colocação da cabeça e dos braços que definem os *épaulements* Bournonville, e a musicalidade.

No quadro seguinte apresentamos a distribuição das variações escolhidas pela professora titular da turma, ou seja a variação que cada aluna irá trabalhar individualmente. As alunas foram designadas seguindo o mesmo padrão que estabelecemos no quadro 4 relativo as observações individuais:

ALUNAS	VARIAÇÕES
Aluna 1	Fada Lilas (prólogo da Bela Adormecida)
Aluna 2	Giselle (1º ato) – escolha alterada para: Esmeralda
Aluna 3	Talisman
Aluna 4	Fada Lilas (3º ato)
Aluna 5	2ª fada (prólogo da Bela Adormecida)
Aluna 7	Paquita (<i>Pas de trois</i>)
Aluna 8	Copelia (3º ato)
Aluna 9	<i>Sugar Plum Fairy</i> (Bela Adormecida)
Aluna 10	Dulcinea (D. Quixote)

Quadro 14: Distribuição das variações.

Aula1:

Para esta primeira aula planeámos:

- A aprendizagem do 1º dueto de raparigas extrato do *Pas de Six* de Nápoli. Este dueto foi escolhido tendo em atenção, em primeiro lugar, as características e dificuldades de algumas alunas, ainda no decorrer do 1º período, que mostravam “vergonha” e desconforto ao apresentarem um trabalho, sozinhas, mais particularmente na fase da aprendizagem. Em segundo lugar, é um dueto que não apresenta grandes dificuldades técnicas mas requer um cuidado particular nos *épaulements* e na musicalidade (alguns

dos objetivos que gostaríamos de trabalhar). Ensinámos a coreografia a partir do DVD do Royal Danish Ballet.

2. A repetição e ensaio de algumas das variações, previamente ensinadas pela professora Irina Zavialova, e seguindo as suas instruções/ indicações no próprio dia, no final da aula de TDC e imediatamente antes da nossa aula de Repertório Clássico. O quadro 15 sistematiza os objetivos e a planificação da primeira aula:

AULA 1	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	<div data-bbox="432 752 826 853" style="border: 1px solid purple; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Abordagem do repertório Bournonville.</div> <div data-bbox="432 1025 826 1151" style="border: 1px solid orange; padding: 5px;">Ensaio de algumas das variações para o exame final</div>	<div data-bbox="847 745 1370 853" style="border: 1px solid purple; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> <p>Napoli - Pas de Six;</p> <p>Ensinar o 1º Duetto de raparigas;</p> </div> <p><u>Solicitação da professora Irina:</u></p> <div data-bbox="847 1003 1370 1178" style="border: 1px solid orange; padding: 5px;"> <p>Paquita <i>Pas de Trois</i> com a Aluna 7;</p> <p>Giselle 1º Ato com as Alunas 2 e 9;</p> </div>

Quadro 15: RC-Aula 1.

Análise do diário de bordo:

Dividimos a aula em dois blocos: uma hora para Napoli, e trinta minutos para as duas variações.

1. “Napoli”:

Dividimos as alunas em grupos de dois, com a preocupação de harmonizar as alturas, e ensinamos a coreografia em conjunto. Realçámos a musicalidade e o frasear que, como já referenciamos na fundamentação teórica, é fundamental nas obras de Bournonville. Mencionámos os diferentes *épaulements*, bem como o olhar que deve seguir a perna de trabalho. As alunas aprenderam os passos, rapidamente e sem grandes dificuldades, mas, a coordenação do olhar e dos *épaulements* foram mais complicados de aplicar e ficaram para trabalhar na aula seguinte.

2. Variações:

O trabalho das variações constitui um trabalho individual seguindo sempre as indicações da professora Irina Zavialova.

Aluna 7 - Paquita: Trabalhou-se a diagonal de *cabrioles* e *tombés coupés jetés* bem como a última diagonal de *tombés piqués en tournant*, separadamente, para depois passarmos a variação na sua totalidade. Notou-se na aluna uma falta de resistência/estamina pelo que os elementos são dominados quando executados separadamente, mas falham no decorrer da variação revelando falta de força e controle.

Aluna 9 - Giselle: A aluna iria apresentar a variação no concurso de Berlim pelo que, já estava bastante bem trabalhada e a aluna dominava a coreografia, tanto em termos técnicos como de interpretação. Limitámo-nos, por isso, a trabalhar detalhes, tais como, o trabalho dos pés nas corridas, e a clareza das quintas posições, de modo melhorar a qualidade da execução e pudermos passar a variação do princípio ao fim, sem pausas, para trabalhar a resistência.

Aluna 2 - Giselle: Esta aluna tinha aprendido a coreografia muito recentemente e ainda estava a assimilá-la, pelo que, trabalhámos as diferentes partes, separadamente.

Aula 2:

Esta segunda aula foi planeada conforme as observações registadas na aula anterior. Apresentamos os objetivos e a planificação no quadro seguinte:

AULA 2	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	Abordagem do repertório Bournonville;	Napoli “Pas de six” ; Dueto de raparigas; Clarificar <i>épaulements</i> e olhares;
	Ensaio de algumas das variações para o exame final;	<u>Solicitação da professora Irina:</u> Paquita <i>Pas de trois</i> com a Aluna 7; Giselle 1º Ato com as alunas 2 e 9;

Quadro 16: RC- Aula 2.

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

Análise do diário de bordo:

Dividimos a aula em dois blocos de 45 minutos.

1. “Napoli”:

Dueto: Tendo em consideração as observações, efetuadas na semana anterior, dirigimos a atenção das alunas para os *épaulements* e para o olhar, particularmente no início do dueto. Passámos o dueto, duas a duas e corrigimos cada grupo separadamente. Três alunas apresentavam, reais, dificuldades na coordenação do olhar e dos *épaulements*. Observámos, em quase todas as alunas, pouca clareza e falta de precisão nos *frappés doubles e entrechats*, no início do dueto pelo que, chamamos a sua atenção para esses aspetos técnicos que já tínhamos trabalhado na aula de TDC.

2. Variações:

Aluna 7 - Paquita: Como na aula anterior se tinha trabalhado, a diagonal de *cabrioles e tombés coupés jetés* e a última diagonal de *tombes piqués en tournant*, separadamente, passámos a variação na sua totalidade. Notou-se mais leveza e maior elevação na diagonal de saltos, mas a aluna, ainda não domina a última diagonal, especialmente, quando executa a variação na sua totalidade.

Aluna 9 - Giselle: Passámos a variação na sua totalidade. A aluna revela segurança e controle e ficámos muito agradadas com o seu desempenho.

Aluna 2 - Giselle: Clarificámos a musicalidade da entrada e trabalhou-se a variação por partes. Demos particular atenção à diagonal de *rond de jambe en l’air*, em pontas, e ao *manège* final, que são elementos técnicos recentemente introduzidos na aula de TDC e que ainda não estão totalmente dominados.

Aluna 3 - Talisman: Relembrámos a coreografia que tinha sido recentemente ensinada pela professora titular, na aula de TDC. Não havendo tempo, para trabalhar detalhes, entendemos clarificar, particularmente, a musicalidade na aula seguinte. Verificou-se, também, a necessidade trabalhar os *tours piqués en dedans*, no final da variação.

Aula 3:

Em função das observações registadas na aula anterior, planeámos “dar mais um passo”, no trabalho dedicado ao estilo Bournonville, como indicado no quadro 17. Assim, depois de trabalharmos no dueto do *Pas de Six* de Napoli, delineámos o ensino do 1º solo, que decorre logo a seguir na ordem do bailado:

AULA 3	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	<p data-bbox="440 629 823 725">Repertório Bournonville: Napoli;</p> <p data-bbox="440 815 823 920">Ensaio das variações para o exame final;</p>	<p data-bbox="983 618 1414 763">Passar e corrigir o dueto de Napoli com cada grupo; Ensinar o 1º solo de Nápoli;</p> <p data-bbox="983 792 1414 972">Paquita <i>Pas de Trois</i> com a Aluna 7; Giselle 1º Ato com as alunas 2 e 9; Talisman com a Aluna 3;</p>

Quadro 17: RC – Aula 3.

Análise do diário de bordo:

1. Nápoli:

Dueto: Passámos e corrigimos o dueto com cada um dos grupos. Focámos a atenção das alunas nos *frappés doubles e entrechats* do início do dueto, exigindo mais precisão e clareza nas *batteries*. Os *épaulements* estavam a ficar mais precisos assim como a direção do olhar para perna de trabalho, como o exige o estilo Bournonville.

1º Solo: Ensinámos a coreografia mas não houve tempo para os pormenores de *épaulements* e musicalidade que constituem a essência da coreografia. Decidimos remeter a “limpeza”, de esses detalhes para a aula seguinte.

2. Variações:

Aluna 7 - Paquita: À semelhança da última aula, trabalhou-se a diagonal de *cabrioles e tombés coupés jetés*, bem como a última diagonal de *tombés piqués en tournant*, separadamente, para passarmos, posteriormente, a variação na sua totalidade. Notámos uma

grande melhoria em todos os aspetos embora, a última diagonal se apresentasse, ainda, um pouco descontrolada quando a variação é executada do princípio ao fim.

Aluna 9 - Giselle: Foi o último ensaio desta aluna antes do concurso de Berlim. Passámos a variação na sua totalidade. A aluna esteve muito segura na sua interpretação artística e na execução técnica, aplicando todas as correções que lhe tinham sido dadas nas últimas aulas.

Aluna 2 - Giselle: Trabalhou-se a variação por partes e, particularmente, a última diagonal de *ronds de jambe en l'air*, para a qual a aluna necessita de ganhar resistência muscular. Verificaram-se, ainda, algumas fragilidades: no *manège* final em que apresenta falta de controlo, descoordenação e falta de precisão no foco, nas mudanças de direções e, nas *pirouettes* finais.

Aluna 3 - Talisman: Clarificámos a musicalidade e trabalhamos as *pirouettes* finais. Em segundas passámos a variação na sua totalidade. Esta variação não apresenta grandes dificuldades técnicas (em comparação com Giselle ou Paquita) mas exige musicalidade e precisão. A aluna, que é extremamente reservada, apresentava-se, ainda, aquém das suas capacidades e das nossas expectativas. No entanto empenhou-se nas tarefas com muita atenção e dedicação.

Aula 4:

AULA 4	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	<div data-bbox="435 1420 831 1532" style="border: 1px solid purple; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Repertório Bournonville: Napoli;</div> <div data-bbox="435 1671 831 1783" style="border: 1px solid orange; padding: 5px;">Ensaio das variações para o exame final;</div>	<div data-bbox="847 1420 1398 1532" style="border: 1px solid purple; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Passagem (dois a dois) e correções do solo de Nápoli;</div> <div data-bbox="847 1637 1398 1823" style="border: 1px solid orange; padding: 5px;">Paquita com a aluna 7; Giselle com a s Alunas 2 e 9; Talisman com a Aluna 3;</div>

Quadro 18: RC – Aula 4.

Análise do diário de bordo:

Faltaram 5 alunas. Três alunas encontravam-se no concurso de Berlim, uma aluna tinha ido fazer uma audição e outra estava doente. Para além destas faltas, o professor de composição solicitou a nossa colaboração para que deixássemos sair duas das alunas um pouco mais cedo para o ensaio do espetáculo da Oficina Coreográfica.

Estas circunstâncias obrigaram-nos a uma mudança de planificação.

Alteração da planificação:

Iniciamos o trabalho com as alunas que necessitavam ir para o outro ensaio, passando em primeiro lugar as variações e deixando a variação Nápoli para outro dia.

1. Variações:

Aluna 3 - Talisman: Trabalhou-se nas suspensões, no fraseado e na musicalidade. Trabalhámos o final da variação separadamente para depois passar a variação na sua totalidade. A aluna parece estar um pouco mais a vontade e a ganhar confiança e segurança.

Aluna 2 - Giselle: Como na última aula, trabalhámos a variação por partes para em seguida tentarmos, pela primeira vez, executá-la na sua totalidade. A aluna demonstrou ainda falta de resistência e não conseguiu acabar a variação.

Aluna 7 - Paquita: Passámos cada uma das partes mais difíceis e fizemos uma passagem do início até ao fim. A aluna ganhou consistência na execução e interpretação da variação e, última diagonal de *tombés piqués en dedans*, mais segura.

Trabalhámos o solo de Nápoli com as restantes três alunas:

2. Napoli:

Clarificámos, ainda, pormenores de braços, *ports de bras* e espacialidade para, em seguida, passarmos a variação na sua totalidade, com cada uma das alunas, corrigindo cada uma individualmente.

Aula 5:

A título excecional, e pela proximidade da apresentação da Oficina Coreográfica, a duração da aula foi encurtada, pelo que, foi planeada uma aula de apenas uma hora. Optámos por dedicar algum tempo a alguns exercícios de pontas, no intuito de preparar, especificamente, alguns dos elementos técnicos do solo de Napoli, para em seguida, passar o solo, duas a duas. Excecionalmente não foi previsto trabalhar as variações individuais.

AULA 5	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	Repertório Bournonville: Napoli;	Iniciar a aula com alguns exercícios de pontas que trabalham elementos específicos da variação estudada: <ol style="list-style-type: none">1. <i>Pirouette en dehors sur le cou-de-pied</i> a partir da segunda posição ;2. <i>Pas de bourré derrière e devant effacé com fouetté arabesque a terre ;</i>3. <i>Sissonnes ouvertes battues à la seconde, pas de bourré derrière em plié e ballonnés 2º ;</i>4. <i>Doubles rond de jambe en l'air ;</i> Passagem da variação de Nápoli (duas a duas);

Quadro 19: RC – Aula 5.

Análise do diário de bordo:

Os exercícios de pontas, no início da aula, foram muito benéficos para a melhoria da qualidade de execução da variação de Nápoli. As alunas apresentaram-se mais preparadas, mais aquecidas e mais seguras na execução do solo de Napoli.

Com a aproximação da apresentação da Oficina Coreográfica e dos testes do segundo período as alunas apresentavam sinais de cansaço, pelo que, optámos por deixá-las sair um pouco mais cedo. Ficámos só com a aluna 3, com quem passámos a variação Talisman. Após a aluna ter executado a variação, na sua totalidade, corrigimos alguns detalhes de musicalidade e de braços, assim como os *piqués en tournant* finais. Voltámos a passar a variação com a aplicação das correções.

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

Esta aluna revelou, nitidamente, maior confiança e o seu trabalho apresenta muito maior consistência e qualidade. Embora os últimos *piqués en tournant* ainda não estão muito seguros.

Aula 6:

Nesta aula voltamos a trabalhar com um horário normal, pelo que planeamos o trabalho de Nápoli bem como o trabalho individual das variações:

AULA 6	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	<div data-bbox="432 748 831 846" style="border: 1px solid purple; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Repertório Bournonville: Napoli</div> <div data-bbox="432 931 831 1030" style="border: 1px solid orange; padding: 5px;">Variações do exame final</div>	<div data-bbox="855 748 1401 824" style="border: 1px solid purple; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">1º solo do Pas de Six de Napoli ;</div> <div data-bbox="855 869 1401 1084" style="border: 1px solid orange; padding: 5px;"> Talisman com a Aluna 3; Paquita com a Aluna 7; Sugar Plum Fairy (Bela Adormecida) com a Aluna 9; </div>

Quadro 20: RC – Aula 6.

Análise do diário de bordo:

Duas alunas estavam lesionadas e assistiram à aula.

1. Variações:

Aluna 3 - Talisman: Trabalhámos as últimas *pirouettes* da variação, separadamente, e fizemos uma passagem da variação na sua totalidade. A aluna, ainda, não controlava as *pirouettes* finais mas encontrava-se, definitivamente, a ganhar confiança e consistência.

Aluna 7 - Paquita: Trabalhámos, por partes, a diagonal de *cabrioles devant e pirouettes en dehors*, a diagonal de *tombés coupés jetés* e a diagonal de *pirouettes* finais. A seguir fizemos uma passagem da variação. A aluna é muito musical e a variação está a ficar muito bonita, e tecnicamente limpa.

Aluna 9 – Sugar Plum Fairy: Foi a primeira vez que abordámos esta variação com a aluna. Trabalhámos a variação, por partes, corrigimos alguns detalhes como, a clareza dos *coupés* e

dos *pas de bourrés*. O *manège* final, ainda está um pouco descontrolado e foi preciso clarificar a utilização do foco para as mudanças de direções. Em seguida passámos a variação do início até ao fim.

2. Napoli:

Passámos o solo de Nápoli com as quatro alunas que não tinham feito as variações.

Aluna 10: Particularmente musical e executou esta variação com muita elegância e precisão.

Aluna 4: Ainda não domina o aspeto técnico da variação, não controla os pés e o trabalho de pontas e, tem muitas dificuldades com os saltos e as *petites batteries*.

Com as Alunas 1 e 8 trabalhamos mais especificamente os *épaulements* e os braços.

Aula 7:

Esta aula decorreu depois da semana de ensaios de Napoli com a professora Anne Marie Vessel Schlüter e o professor Franck Andersen, que decorreram no quadro das aulas de Oficina Coreográfica. Ficámos com uma ideia mais clara das distribuições ou seja das intérpretes de cada variações bem como de muitos novos detalhes e pormenores técnicos e de estilo.

Planeámos a aula em função destes novos parâmetros:

AULA 7	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	<p>Variações do exame final;</p> <p>Repertório Bournonville: Napoli</p>	<p>Talisman com a Aluna 3; Paquita com a Aluna 7; Sugar Plum fairy com a Aluna 9; Dulcinea (D. Quixote) com a Aluna 10;</p> <p>1º Variação do <i>Pas de Six</i> de Napoli com as alunas 10 e 3 distribuídas para este papel; 3º Variação do <i>Pas de six</i> de Napoli com as alunas 9 e 1 distribuídas para este papel;</p>

Quadro 21: RC – Aula 7.

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

Análise do diário de bordo:

1. Variações:

Estamos a nos aproximar da semana de teste, e fizemos uma passagem de Talisman, Paquita e Sugar Plum Fairy, com cada uma das alunas, corrigimos e voltamos a repetir. Esta repetição foi importante, não só para as alunas terem a possibilidade de pôr, imediatamente, em prática as correções dadas, mas, também, para ganharem força e resistência.

Dedicámos mais tempo à Aluna 8, que executou a variação de “Copelia”, pois foi a primeira vez que abordamos a variação com esta aluna. Trabalhámos os *fouettés a l’Italienne*, elemento técnico ainda recentemente introduzido, bem como o *manège* final. Chamámos a atenção da aluna não só para os elementos de maior dificuldade técnica mas, também, para alguns detalhes e pormenores, tais como, a qualidade e o trabalho dos pés, a manutenção do en dehors e as dinâmicas.

A aluna que trabalhou a variação de Dulcinea (Dom Quixote) domina muito bem o aspeto técnico da variação e só foi necessário trabalhar um pouco o *manège* final. Esta aluna tem uma musicalidade e uma qualidade artística muito apurada e é muito dançante.

2. Napoli:

1º Solo do *Pas de Six*:

Aluna 10: A aluna domina tecnicamente a variação. Corrigimos alguns detalhes de braços e musicalidade que tinham sido salientados ou ligeiramente modificados pelos ensaiadores de Napoli na semana anterior.

Aluna 3: A aluna precisa de mais tempo, mais acompanhamento e mais trabalho pelo que ainda experimenta dificuldades técnicas, nos *doubles ronds de jambe* em pontas e, na *pirouettes em dehosr*, iniciada da segunda posição no final da variação. Essas dificuldades técnicas limitam também a sua interpretação e o seu desenvolvimento artístico.

3º Solo de Napoli:

Aluna 9: Trabalhámos alguns detalhes técnicos e de estilo que tinham sido clarificados pela professora Anne Marie Sclüter e o Sr. Franck Andersen:

- A posição dos braços, redondos, sempre baixos e a frente do corpo, as palma das mãos viradas para cima;

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

- Clareza de todos os *jetés battus* que acabam *sur le cou-de-pied*;
- Vivacidade do trabalho dos pés em todos os passos de ligações e a preparação dos saltos;
- Suspensão e leveza dos saltos;
- *Petite batterie* em todos os *jetés*;

Aluna 1: A aluna ainda está na fase de aprendizagem da coreografia pelo que simplesmente clarificaram-se os passos, a musicalidade e alguns detalhes de estilo e trabalhamos a variação por partes.

Aula 8:

AULA 8	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	<div data-bbox="454 965 823 1077" style="background-color: #f4a460; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> Variações do exame final; </div> <div data-bbox="454 1178 823 1301" style="background-color: #d9d9d9; padding: 5px;"> Repertório Bournonville: Napoli; </div>	<div data-bbox="847 943 1398 1099" style="border: 1px solid #f4a460; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> Ensaio de algumas das variações segundo as instruções da professora Irina Zavialova e conforme as necessidades das alunas; </div> <div data-bbox="847 1151 1398 1357" style="border: 1px solid #d9d9d9; padding: 5px;"> 1º Variação do <i>Pas de Six</i>; 3º Variação do <i>Pas de six</i>; Dueto do <i>Pas de six</i> com as alunas distribuídas nestes papéis; </div>

Quadro 22: RC – Aula 8

Análise do diário de bordo:

1. Variações:

Esta aula decorreu na semana anterior ao exame final e as alunas já tinham passado as variações com a Professora Irina Zavialova após a aula de teste, tal como iria acontecer no dia do exame. Assim não achámos útil repetir esse trabalho mas foi solicitada a opinião das alunas sobre aspetos específicos que gostariam de trabalhar.

- a) A Aluna 10 que trabalhou a variação de Dulcinea pediu para trabalhar novamente a parte final da variação;
- b) Na variação de Copélia a Aluna 8 solicitou que trabalhássemos os *fouettés a l’Italienne* e o *manège* final;
- c) Ao pedido da Professora Irina passamos e corrigimos toda a variação da Fada Lilás extrato do Prologo da Bela Adormecida sem música. Esta aluna tem sido a última a aprender a variação e encontra-se um pouco “atrasada” em termos de trabalho e particularmente de coordenação. Chamamos a atenção da aluna na coordenação e no controlo dos braços “partindo” literalmente a coreografia, examinando cada passo ou grupo de passos no intuito de ajudar a aluna a aperfeiçoar o seu desempenho técnico dando -lhe maior segurança e liberdade para a interpretação artística.

2. Napoli:

Passamos a 1ª e 3ª variação com cada uma das alunas corrigindo cada uma delas em particular. Ficamos muito satisfeitos com os seus desempenhos e sentimos que assimilaram muitas das correções que lhe foram providenciadas ao longo das últimas semanas.

Passamos um pouco mais tempo com as duas alunas distribuídas para o dueto bem como as alunas substitutas para clarificar detalhes de *épaulements*, cabeças e braços que tinham sido salientados ou ligeiramente alterados pelos ensaiadores do bailado Napoli durante os ensaios da OC.

Aulas 9 e 10:

A planificação deste bloco de duas aulas foi integralmente dedicada a Napoli. A aula 9 decorreu no dia do último teste do ano em que foram apresentadas e avaliadas as variações trabalhadas ao longo deste último período. A aula 10 foi a última aula de Repertório Clássico do ano letivo.

Dividimos a aula em dois blocos, cada bloco seguindo a ordem do bailado, com intuito de dar um sentido de continuidade ao trabalho e de deixar as alunas dançarem um bloco maior sem paragens nem correções.

AULAS 9 e 10	OBJETIVOS	PLANIFICAÇÃO
	<div data-bbox="448 405 826 517" style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> Repertório Bournonville: Napoli </div>	<div data-bbox="970 309 1390 629" style="border: 1px solid black; padding: 10px;"> <p><u>Bloco I:</u> Dueto do <i>Pas de six</i>; 1º Variação do <i>Pas de Six</i>; 1º Trio do <i>Pas de six</i>;</p> <p><u>Bloco II:</u> 3º Variação do <i>Pas de six</i>; 4ª Variação do <i>Pas de Six</i>;</p> </div>

Quadro 23: RC – Aulas 9 e 10

Análise do diário de bordo:

Aula 9:

A aula decorreu imediatamente a seguir ao exame final pelo que as alunas estavam muito cansadas e pouco concentradas. Seguindo a planificação, passámos as variações na ordem do bailado: o bloco I constituído do Dueto, seguido da 1ª variação e do 1º Trio e, seguimos com o bloco II constituído pela 3ª e 4ª variação. Demos algumas correções que diziam respeito, particularmente, à apresentação e colocação (o andar, os braços etc...) para iniciar a variação/dueto/trio bem como a inclinação das cabeças e posição dos braços (particulares ao estilo Bournonville) no início e no fim de cada variação/dueto/trio.

O cansaço das alunas era evidente e acreditámos ter tirado bom proveito da situação, efetuando um trabalho menos técnico e, fisicamente mais leve, embora útil e fundamental em termos de estilo.

Aula 10:

À semelhança da aula anterior e seguindo a planificação, passaram-se as variações, na ordem do bailado, iniciando com o bloco I composto do dueto seguido da 1ª variação e do 1º trio. Demos as correções necessárias e repetimos novamente. Em seguida, passou-se ao segundo bloco constituído pela 3ª e 4ª variação. Utilizou-se a mesma metodologia de trabalho: execução da variação – correção – repetição melhorada, ou seja, com a incorporação das correções.

Consagrámos a última meia hora a trabalhar, mais especificamente, com as alunas substitutas.

No final da aula distribuimos o questionário a cada uma das oito alunas presentes.

2.3. LECIONAÇÃO DA OFICINA COREOGRÁFICA

Com o estudo, ensaios e apresentação pública de obras ou extrato de obras do repertório clássico e contemporâneo, as aulas de oficina coreográfica, permitem aos alunos do 7º e 8º Ano de dança, alargarem a sua aprendizagem, aproximando-se do trabalho que irão desenvolver ao longo das suas carreiras profissionais. É um passo importante na sua aprendizagem, onde têm que aprender a pôr em prática e manipular o material técnico que já adquiriram, bem como, adaptar este material a um estilo particular, alcançando a versatilidade.

As dez (10) aulas de lecionação, da oficina coreográfica, foram dedicadas à montagem do *Pas de Six* e a *Tarantela* (25 minutos), extratos do bailado Napoli de August Bournonville, com vista à apresentação pública, nos quatro espetáculos no Teatro Camões em Lisboa.

Os ensaios iniciaram-se nas três primeiras semanas do terceiro período, com o ensino de todo o material coreográfico, antes da chegada dos ensaiadores Dinamarqueses. Para maximizar e rentabilizar o tempo ficámos responsáveis, exclusivamente, pelo do *Pas de Six*, enquanto outro colega, ficou com a responsabilidade da *Tarantela*. Tratou-se de um bloco de aulas em que lecionámos, em conjunto, as turmas do 7º e 8º Ano de dança, com a diretiva de darmos prioridade, aos alunos do 8º ano, na primeira distribuição (para os dois espetáculos à noite) ficando os melhores alunos do 7º na segunda distribuição (para as duas matinées) e, os restantes alunos como substitutos.

Este trabalho requereu-nos cerca de três semanas de preparação, em que visionámos a gravação disponibilizada pelo Royal Danish Ballet, estudámos as diferentes partes do bailado, os detalhes de estilo, os tempos musicais e, finalmente, definimos e apontamos as referências musicais e as diferentes partes do bailado (Anexo IV) em previsão da organização dos ensaios (Anexo V).

Como previsto, foi efetuada a distribuição dos dois papéis principais aos alunos do 8º Ano e iniciámos as partes de conjunto, transmitindo o material a todos e observando os alunos, sem definir ainda a distribuição que foi feita posteriormente. As dez aulas previstas, de uma hora e meia cada, foram apenas suficientes para ensinar a coreografia. Não houve tempo para prestar a atenção aos detalhes de estilo, nem para muitas correções. Este trabalho foi efetuado pelos

ensaiadores Dinamarqueses, durante a semana intensiva de ensaios que tivemos o privilégio de acompanhar.

Durante essa semana observámos e apontámos todos os detalhes considerados imprescindíveis para os ensaios, até aos espetáculos.

Infelizmente, durante e após essa semana intensa de ensaios, muitas das alunas do 8º Ano ficaram lesionadas, com problemas nos gémeos, periostites e nos joelhos. Embora lamentável, este fator permitiu, que muitas das alunas do “nosso” 7º Ano, com quem acabamos por ensaiar até a estreia, ficassem nas duas distribuições do *Pas de Six* (4 raparigas e 2 rapazes) e na *Tarantela*, com um total de sete raparigas do 7º Ano, que dançaram os quatro espetáculos. Cinco das alunas, dançaram em espetáculos, os solos, que tínhamos trabalhado nas aulas de repertório.

3. ANÁLISE DOS QUESTIONÁRIOS

Como acabámos de ver, a distribuição dos questionários pôs um ponto final na etapa da lecionação das aulas de Repertório Clássico e constituiu a fase final do nosso trabalho. Pelo atrás referido, os resultados não tiveram influência na nossa lecionação, mas, permitiram-nos registar, apreciar e avaliar a abordagem das alunas à técnica, as suas experiências relativamente ao repertório Bournonville, as dificuldades encontradas em termos físicos e de estilo, bem como, de avaliar a nossa intervenção, através da identificação dos aspetos positivos e das falhas que pudessem ter ocorrido, ao longo da nossa prática de lecionação.

Como se verificou na caracterização da amostra o número de alunas, não foi o mesmo que finalizou, ou seja das 10 alunas, uma aluna japonesa regressou a casa em dezembro ficando, assim, a turma reduzida a 9 alunas durante o período da nossa lecionação. Entretanto, uma das alunas sofreu uma lesão a meio do 2º período pelo que, praticamente não participou nas nossas aulas de Repertório Clássico, nem nos ensaios da Oficina Coreográfica e espetáculos. Embora tenha assistido a todas as aulas até ao final do ano letivo, não estava presente quando distribuámos os questionários.

Face ao exposto, foram entregues oito questionários e foram devolvidos preenchidos seis. Quatro deles provinham de alunas Portuguesas, todas com 16 anos de idade e os dois últimos provinham de duas alunas Japonesas, de 18 e 19 anos de idade, respetivamente. Admitimos que a dificuldade com a língua Portuguesa bem como com a língua Inglesa que essas alunas

experimentavam possam ter influenciado a não participação das restantes duas alunas japonesas ao nosso questionário.

Construímos o nosso questionário em dois blocos de perguntas:

O primeiro bloco dizia respeito a aula de técnica de dança clássica. Observámos que no contexto da aula, 100% das alunas consideram a aquisição de uma boa técnica clássica como um elemento “muito importante” da sua aprendizagem.

Procurámos entender, então, qual era a opinião e perceção das alunas relativamente a finalidade da aquisição de uma boa técnica. Apresentamos a análise dessas perguntas no quadro seguinte:

Na tua opinião adquirir uma boa técnica tem por finalidade:	SIM	NÃO	NÃO SEI
Executar elementos técnicos difíceis e complicados;	83,3%		16,6%
Ser a melhor da turma;	33,3%	66,6%	
Adquirir ferramentas que possam servir de base e ser manipuladas em outros contextos;	83,3%		16,6%
Desenvolver capacidades técnicas com qualidade, controlo e musicalidade;	100%		

Quadro 24. Finalidade da aquisição de uma boa técnica de dança clássica.

Minden (2005) observa que, à medida que o estudante se familiariza com o processo que o transforma num bailarino profissional, ele adquira a confiança que o liberta da técnica para ir mais além, para dançar, criar e interpretar. A observação dos dados acima recolhidos permitem ir ao encontro desta ideia revelando uma boa consciência geral das alunas relativamente a importância, ao propósito e às finalidades que a aula de TDC tem para a sua formação enquanto bailarinas e o seu futuro.

Na questão seguinte utilizámos perguntas de escala ordinal procurando perceber quais eram as dificuldades que as alunas experimentavam na sua aula diária, com o intuito de estabelecer uma comparação entre a perceção das alunas e as nossas observações. Apresentamos a análise dos dados no quadro seguinte:

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

Define o grau de dificuldade que experimentas nos diferentes elementos da tua aula diária:	MUITA OU ALGUMA DIFICULDADE.
Barra e Centro;	
Adagio;	50%
Piruetas e rotações;	83,3%
Pequenos saltos;	66,6%
<i>Petites batteries</i> ;	50%
Grandes saltos;	66,6%
Virtuosismo;	50%
Braços e <i>ports de bras</i> ;	33,3%
Passos de ligação;	50%
Pontas	
Adage em pontas;	83,3%
Piruetas e rotações;	83,3%
Pequenos saltos em pontas;	50%
Pequenos saltos com as pontas calçadas;	16,6%
Outros elementos:	
Velocidade;	66,6%
Coordenação;	66,6%
Musicalidade;	50%

Quadro 25. Dificuldades experimentadas na aula diária.

Observámos que, em contexto de aula e, conforme as observações registadas, na 1ª grelha de observação, 66,6 % das alunas experimentaram dificuldades nos pequenos saltos, 50% nas *batteries*, e 66,6%, nos grandes saltos. Por outro lado, os pequenos saltos com as pontas calçadas, não parecem apresentar dificuldade suplementar pelo que, só 16,6% das alunas assinalaram, muita ou alguma dificuldade. Observa-se, também, que 83,3 % das alunas sentem muita, ou alguma dificuldade, nos exercícios de piruetas e rotações, tanto na meia ponta como em pontas confirmando, também, as observações que registámos nas observações anteriores ao primeiro bloco de aulas da nossa lecionação.

Conforme o registo das nossas observações, 66,6% das alunas expressam dificuldades, na velocidade, bem como na coordenação.

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

Curiosamente, 50% das alunas expressaram dificuldades na musicalidade, o que não nos pareceu refletir a realidade que observámos. Apesar de, no decorrer da nossa leção, termos observados, por vezes, algumas dificuldades em termos musicais, essas foram sempre facilmente resolvidas e pareceram-nos relacionadas com a variedade das acentuações musicais que, face às necessidades do estilo Bournonville por vezes e, propositadamente, fomos imprimindo aos nossos exercícios, fugindo um pouco ao padrão da musicalidade do Método Vaganova.

Por outro lado observámos que o trabalho de pontas, ainda representa um desafio para muitas alunas, particularmente, o *adage*, as *pirouettes* e rotações, onde 83,3% das alunas dizem sentir, dificuldades.

O grupo de perguntas seguintes relaciona-se com a experiência que as alunas tiveram no início do segundo período, ao participar numa aula Bournonville lecionada pela professora Anne Marie Schlüter e mais tarde pelo professor Frank Andersen em conjunto com a sua esposa Eva Kloborg⁶. As perguntas foram definidas com o intuito de, registarmos a perceção das alunas relativamente às diferenças entre a aula Vaganova e a aula Bournonville. Notámos que 66,6% das alunas descreveram a aula Bournonville como muito diferente da aula Vaganova e 33,3% achou-a, somente, um pouco diferente. Procurámos, então, entender qual era o grau de diferença entre a abordagem Vaganova e a abordagem Bournonville, dentro dos elementos técnicos propostos. Apresentamos os dados no quadro seguinte:

Sentiste alguma diferença entre a aula Vaganova e a aula Bournonville: define o grau de diferença nos elementos propostos:	MUITA DIFERENÇA	ALGUMA DIFERENÇA
Barra;		83,3%
Adagio;		33,3%
Piruetas;	16,6%	
Pequenos saltos;		83,3%
Grandes saltos;		83,3%
Preparação dos exercícios;		100%
Nome dos passos;		16,6%

⁶ Eva Kloborg: Eva Kloborg foi educada na escola do Teatro Real Dinamarquês. Em 1964 ingressou a companhia como estagiária e em 1966 tornou-se bailarina do Royal Danish Ballet. Em 1992 tornou-se bailarina de carácter da mesma companhia. Entre 1995 e 1999 foi Mestre de bailado e professora da companhia.

<i>Épaulements;</i>	100%	
Combinação dos passos;	100%	
Musicalidade;		33,3%
Ritmos dos exercícios;	83,3%	

Quadro 26. Aula Bournonville Vs a aula Vaganova.

A análise dos dados recolhidos revela que 83,3% das alunas observaram algumas diferenças na barra. Não solicitámos mais precisão a esse respeito por que, nos pareceu mais relevante, para os objetivos do nosso estágio, concentrar a nossa pesquisa nos exercícios do centro que de acordo com Bruhn & Moore (2005) têm muitas vezes uma ligação direta com o repertório Bournonville ao reproduzir extratos ou partes integrais de variações do repertório.

Constatámos que 83,3% das alunas notaram muita ou alguma diferença nos pequenos e grandes saltos, bem como, nos ritmos dos exercícios. Todas as alunas, ou seja 100%, observaram muita ou alguma diferença, na combinação dos passos confirmando as palavras do professor Frank Andersen, no início da entrevista (p.95) apresentada em anexo VII onde afirmou que os passos da dança clássica são, fundamentalmente universais, pois independentemente das pequenas variantes de cada escola ou cada método, a nomenclatura é francesa e, um *battement tendu*, um *plié*, um *grand battement* ou um *fondue* é igual para todas as escola de dança clássica. A forma como os elementos que constituem a técnica de dança clássica, ou seja, a forma como os passos são combinados, é que cria a particularidade de um estilo, como é o caso do estilo Bournonville.

Passamos, então, à análise dos quadros seguintes que sistematizam o grupo de perguntas que diziam respeito ao repertório Bournonville, mais especificamente, a abordagem do bailado Napoli.

	MUITO DIFÍCIL	DIFÍCIL	POUCO DIFÍCIL
A abordagem do bailado Napoli foi:		66,6%	33,3%
Em termos de estilo?		100%	
Em termos físicos?	66,6%		33,3%

Quadro 27: Grau de dificuldade experimentada na abordagem do bailado Napoli.

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

	MUITO PREPARADA	PREPARADA	NÃO MUITO PREPARADA
Sentiste fisicamente preparada para abordar o estilo Bournonville?		83,3%	16,6%
Sentiste tecnicamente preparada para abordar o estilo Bournonville?	16,6%	66,6%	16,6%

Quadro 28: Grau de preparação física e técnica.

Tal como no primeiro bloco de perguntas, procurámos perceber quais foram as dificuldades que as alunas tinham experimentado no repertório Bournonville. Definimos para esse efeito algumas perguntas, de escala ordinal, que nos permitiram estabelecer, graus de dificuldade e a comparação com outros dados recolhidos, no nosso questionário. Apresentamos os resultados no quadro abaixo:

Define o grau de dificuldade nos elementos propostos;	MUITA OU ALGUMA DIFICULDADE.
Velocidade;	83,3%
<i>Petite Batterie</i> ;	83,3%
<i>Pirouettes</i> ;	50%
Coordenação;	66,6%
Passos de ligação;	100%
Combinações dos passos;	83,3%
<i>Épaulements</i> ;	83,3%
Musicalidade;	50%
Utilização do espaço;	33,3%

Quadro 29: Napoli: dificuldades técnicas.

Ao observar os quadros 28 e 29 verificámos que, 100% das alunas consideraram que a abordagem deste repertório foi difícil em termos de estilo, confirmando a sua particularidade e as suas especificidades. Apesar de 66,6% das alunas revelarem que a abordagem do repertório Bournonville foi muito difícil ou difícil em termos físicos, constatou-se que 83,3% das alunas sentiram-se fisicamente preparadas e, 66,6% sentiram-se tecnicamente preparadas para este trabalho.

Uma vez analisados os resultados do quadro 30, pareceu-nos relevante compará-los com os resultados do quadro 25, previamente apresentado, e que diz respeito à TDC. Esta comparação teve como intuito, compreender se as dificuldades, encontradas pelas alunas, nos diversos elementos técnicos propostos eram consistentes, ou se observavam algumas diferenças e quais. O gráfico 1 que apresentamos a seguir permitiu-nos estabelecer esta comparação:

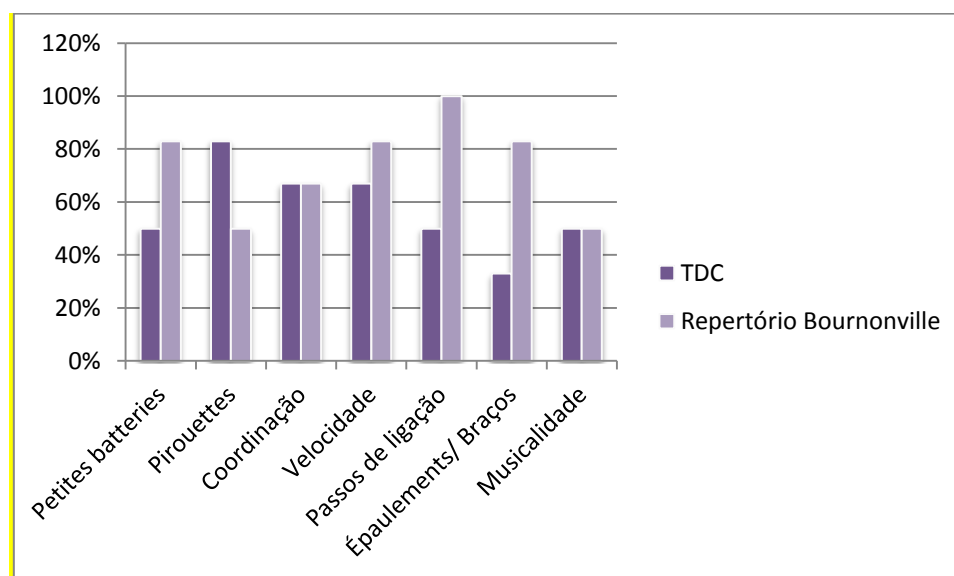


Figura 3:
Gráfico comparativo entre as dificuldades técnicas experimentadas na aula de TDC e no Repertório Bournonville/Napoli.

Observámos em primeiro lugar que, em termos de coordenação e musicalidade os resultados são consistentes pelo que, as alunas assinalam as mesmas dificuldades, na aula de TDC como no repertório Bournonville e, mais especificamente, no bailado Napoli. Relativamente as *pirouettes* as alunas encontram muito mais dificuldades na aula de TDC (83,3%) que no bailado Napoli (50%). Esta diferença pode ser explicada pelo facto de que, tanto o *Pas de Six* e a *Tarantela* de Napoli, conterem, essencialmente, *pirouettes en dedans e en dehors no retiré ou sur le cou-de-pied*, que não apresentam dificuldades particulares, relativamente às *pirouettes* trabalhadas na aula Vaganova e que constam nos conteúdos programáticos do 7º ano. Por outro lado, não há, também, nas partes dançadas pelas alunas do 7º Ano, *grandes pirouettes*, nem *manège de piqués*, nem nenhum elemento de virtuosismo nas rotações.

Em segundo lugar, observámos que no bailado Napoli, as alunas sentiram alguma dificuldade, suplementar, comparativamente à aula de TDC, tanto na velocidade do trabalho de pés como nas *petites batteries* e, que, de acordo com a nossa revisão bibliográfica, são características fundamentais e inerentes ao estilo Bournonville.

A terceira observação refere-se aos *épaulements*/colocação dos braços e aos passos de ligação que, no bailado Napoli, apresentaram um acréscimo de dificuldade, substancial, para as alunas. Tal como as *petites batteries* e a velocidade, os *épaulements*/colocação dos braços e da cabeça são, também, segundo Bruhn & Moore (2005) características distintas e próprias do estilo Bournonville. Segundo as nossas observações nas aulas de repertório clássico bem como na oficina coreográfica, a maior dificuldade das alunas residiu em:

1. Manter os braços baixos, com o olhar seguindo a perna de trabalho;
2. A inclinação correta da cabeça nas preparações: ligeiramente inclinada, com o olhar dirigido para o público e, com uma leve rotação dos ombros;

A nossa última observação focou-se aos passos de ligações. Enquanto, na aula de TDC a maior parte das alunas não assinalaram dificuldades, no repertório Bournonville, este elemento técnico, constituiu um obstáculo para 100% delas. No estilo Bournonville, provavelmente mais claramente do que em qualquer outro estilo, os passos de ligações determinam o frasear de uma combinação de passos, ou de uma variação, dando-lhe o seu valor mais fundamental e a sua “cor”. No bailado Napoli, bem como em muitos outros bailados de Bournonville, os passos de ligações ou de transições são utilizados extensivamente. Segundo Bruhn & Moore (2005) estes são rápidos, leves e muito variados e devem passar quase despercebidos. Em convergência com a revisão da bibliografia, pesquisa documental e, segundo as nossas observações em contexto de aula, o *contretemps*, foi apreendido, no início, com mais dificuldades. Encontrámos justificativo para esta situação porque a forma de ensino deste passo, ser muito diferente, no método Vaganova. A existência também, de diferenças na terminologia, confundiram as alunas no início: por exemplo, o termo *chaconne*⁷ que é um termo utilizado para designar uma *glissade* que termina em 4º posição, ou *gliselle* utilizado no lugar de *glissade*.

⁷**Chaconne**, ou **ciaconne**, é originalmente uma dança enérgica e sugestiva que apareceu em Espanha por volta do século XVII e que deu o seu nome a uma forma musical.

Para terminar, quisemos saber, se os períodos de ensaios intensivos de Napoli e, mais particularmente, os períodos de ensaios com os ensaiadores Dinamarqueses, tinham provocado dores musculares e físicas, reveladoras do tipo de trabalho e das características do estilo. As respostas das alunas encontram-se sistematizadas no quadro seguinte:

Define o grau de desconforto que experimentaste nas diferentes partes do teu corpo:	MUITA OU ALGUMA DOR
Coxas;	33,3%
Músculos gêmeos/tíbia;	83,3%
Joelhos;	16,6%
Pés;	66,6%
Costas;	33,3%
Braços;	0%
Ombros;	16,6%
Pescoço;	66,6%
Outras?	
Glúteos;	16,6%

Quadro 30. Grau de desconforto físico provocados pelos ensaios de Napoli.

A análise do quadro 28 revela que as partes do corpo e grupos musculares mais solicitados foram, em primeiro lugar, os gêmeos e os adjacentes à tíbia, onde 83,3% das alunas experimentaram, muito ou algum desconforto, durante os ensaios de Napoli. Por outro lado, enquanto 66,6% das alunas tiveram alguma ou muitas dores nos pés e no pescoço, 33,3% das alunas queixaram-se de alguma ou muitas dores nas coxas e, nas costas. Só 16,6% das alunas experimentaram algum ou muito desconforto, nos joelhos e nos ombros. Estes dados são reveladores do tipo de trabalho que tinha sido efetuado nos ensaios, com muitos pequenos saltos, muitas *petite batteries* e trabalho de pés veloz e preciso, que solicitam toda musculatura da perna e dos pés e, em particular, dos gêmeos e músculos adjacentes à tíbia. As dores nos pés, que 66,6% das alunas relatam, podem, também, ter sido provocadas por longos ensaios, de cerca de três horas seguidas, com as pontas calçadas. As dores no pescoço pareceram-nos sintomáticas pela insistência dos ensaiadores, nas inclinações da cabeça e nos *épaulements* e, do esforço fornecido para alcançar esta particularidade do estilo.

V – CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES FUTURAS

Após a conclusão do estágio, é chegada a altura de desenvolver o último trabalho reflexivo que nos permita fazer o balanço do trabalho desenvolvido ao longo dos três períodos da nossa intervenção.

Ao longo de todo o estágio procurámos desenvolver estratégias e metodologias de ensino que nos permitissem promover a interdisciplinaridade entre as nossas três áreas de intervenção.

Procurou-se que o trabalho desenvolvido nas aulas de Técnica de Dança Clássica, tivesse seguimento nas aulas de Repertório Clássico, que por sua vez pudessem auxiliar o trabalho efetuado na Oficina Coreográfica. Esta articulação teve como propósito final, facilitar o acesso a um estilo específico, procurando a melhor prestação possível das alunas no bailado Napoli coreografado por August Bournonville e apresentado no espetáculo final do ano letivo 2012-2013.

Conscientes de não sermos especialistas na técnica e estilo Bournonville, assentámos o nosso trabalho e desenvolvemos os nossos objetivos baseados, na nossa experiência pessoal com este estilo, na nossa observação, nas pesquisas documentais, visionamentos de vídeos e DVDs e, nas valiosíssimas conversas informais que tivemos com a professora Anne Marie Vessel Schlüter, primeira interveniente convidada pela EDCN, para ensaiar Napoli e especialista do estilo Bournonville.

Ao longo das dez aulas de TDC procuramos desenvolver alguns dos aspetos técnicos que consideramos característicos do repertório Bournonville, incrementando exercícios que promoveram todo o trabalho de elevação, pequeno allegro e *petites batteries*. Nas aulas de Repertório Clássico, continuámos a promover este aspeto técnico, acrescentando o aspeto artístico e de estilo Bournonville, com a introdução do trabalho de colocação dos braços e da cabeça, ou seja, os *épaulement*, bem com da utilização dos passos de ligação que permitiram enriquecer o fraseado e desenvolver a musicalidade. Finalmente, fazer a abordagem do conjunto do *Pas de Six* e da *Tarantela* extratos de Napoli, nas aulas de Oficina Coreográfica.

Considerámos que as nossas dez aulas de TDC não foram suficientes para, realmente, alcançar os objetivos pretendidos, ou seja, ao fim de dez aulas e embora reconhecemos progressos e acreditemos ter iniciado um processo de desenvolvimento, não ficámos totalmente satisfeitas com a qualidade da elevação, dos pequenos saltos e das *petites batteries*. Cremos que a nossa insistência neste aspeto técnico, também, no decorrer da nossa

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

intervenção nas aulas de Repertório Clássico, bem como o trabalho desenvolvido pela professora Irina no desenvolver dos conteúdos programático do 7º Ano do método Vaganova, permitirão, a mais longo prazo, colmatar esta lacuna.

Consideramos que as nossas seis primeiras intervenções nas aulas de Repertório Clássico tenham providenciado uma abertura para o estilo Bournonville: o início de um processo físico e mental. Após a primeira intervenção da professora Anne Marie Vessel Schlüter, a qual assistimos com toda a atenção, a nossa intervenção tornou-se mais rica, mais dirigida, mais específica e mais clara, resultando numa grande melhoria das alunas nas suas variações do Pas de Six de Nápoli.

A análise dos questionários demonstrou que embora as dificuldades sentidas e experimentadas tanto no plano técnico como estilístico, a maioria das alunas consideraram-se física e tecnicamente preparadas para o desafio. Essa constatação valida os resultados obtidos nas aulas de Oficina Coreográfica, com a importante participação das alunas do 7º ano nos quatro espetáculos finais, demonstrando que as alunas do 7º Ano estavam bastante bem preparadas para o desafio que representou a abordagem do bailado Napoli. Através da nossa lecionação, nas três áreas de intervenção, conseguimos desenvolver, nas alunas do 7º Ano, capacidades técnicas e disponibilidade mental, para adaptação ao estilo Bournonville, atuando como elemento facilitador do processo.

Para além do trabalho efetuado em torno dos objetivos determinados para o nosso estágio, procurámos responder, favoravelmente, à solicitação da professora Irina com o trabalho das variações individuais das alunas. Consideramos que este trabalho foi uma oportunidade e uma mais-valia para novamente agir no sentido dos nossos objetivos e promover a interdisciplinaridade. Considerámos que o trabalho foi positivo e que, mais uma vez, a nossa intervenção atuou como elemento facilitador do processo de ensino-aprendizagem.

Assim cremos ter cumprido o objetivo fundamental da nossa intervenção promovendo a interdisciplinaridade entre as três áreas de intervenção, trabalhando em cada disciplina para um mesmo objetivo final.

No ensino vocacional da dança as áreas artísticas de intervenção são múltiplas e fundamentalmente interligadas pelo que, no futuro o nosso trabalho poderá servir de ponto de partida para outros estudos em torno da interdisciplinaridade entre outras áreas artísticas de intervenção no ensino vocacional da dança bem como noutras artes, procurando desenvolver, nos professores das diferentes áreas, metodologias e estratégias de ensino bem como atitudes

interdisciplinares pró-ativas ao serviço do desenvolvimento dos alunos e de objetivos comuns.

BIBLIOGRAFIA

- Andersen.F., (s.d). CV. Consultado em Setembro 20, 2013, em <http://www.frank-andersen.com/>
- Bogdan, R.& Biklen, S., (1994). *Investigação qualitativa em educação: Uma introdução á teoria e aos métodos* (M.J. Alvarez, S. Bahia dos Santos, T. Mourinho Baptista, Trad.). Porto Editora. (Obra original publicada 1991)
- Bovo, M.C., (2004). Interdisciplinaridade e Transversalidade como Dimensões da Ação Pedagógica. *Revista Urutágua - revista acadêmica multidisciplinar nº7*. Consultado em Maio 28, 2012 de <http://www.urutagua.uem.br/007/07bovo.htm>
- Bruhn, E. & Moore, L., (2005). *Bournonville and the ballet technique*. Alton: Dance Books.
- Bruner, J., (2011). *O Processo da educação*. Lisboa: Edições 70.
- Buckroyd, J., (2000). *The student dancer: Emotional aspects of the teaching and learning of dance*. London: Dance Books.
- Escola de Dança do Conservatório Nacional (2005-2009). A escola. Consultado em Abril 24, 2012 em <http://www.edcn.pt>
- Freire, P., (1998). *Pedagogy of freedom: Ethic, democracy and civic courage*.USA: Rowman &Littlefield.
- Gil. A.C., (2007). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas S.A.
- Hill, M.M., Hill, A., (2009). *Investigação por questionário*. (2ª ed.). Lisboa: Edições Sílabo, Lda.

- Homans, J., (2010). *Os anjos de Apolo* (J. Araújo, Trad.). Lisboa: Edições 70 Lda. (obra original publicada 2010)
- Homans, J., (2013). *Apollo's Angels: A history of ballet* [Kindle Edition]. Granta Books.
- Kostrovitskaya, V. S., (2004). *100 lessons in classical ballet: The eighth-year program of Leningrad's Vaganova choreographic school* (8th ed.) (O. Briansky, trad.). New York: Limelight Edition.
- Louislins (2012, Outubro 7). *Bournonville School-Barre* [Documento video]. Consultado de <http://www.youtube.com/watch?v=Lmls2XvderA>
- Louislins (2012, Outubro 7). *Bournonville School-Center* [Documento video]. Consultado de <http://www.youtube.com/watch?v=1Gmh14Qn6EQ>
- Minden, E.G. (2005). *The Ballet Companio: A dancer's guide to the technique, traditions, and joys of ballet*. New York: Fireside.
- Minden, E. G. (2005). *The Ballet Companion: A dancer's guide to the technique, traditions, and joys of ballet* [Kindle Edition]. New York: Fireside.
- Mørk. E., (2001). *The Male Dancer – The most glorious career*. Consultado em Março 30, 2013 do website de Bournonville: <http://www.bournonville.com/bournonville45.html>
- Pawlick, C., E., (2011). *Vaganova today: The preservation of pedagogical tradition*. Florida: University Press.
- Sousa, A.B., (2005). *Investigação em educação*. Lisboa: Livros Horizonte.

- Sousa, M. J., Sales Batista, C. (2011). *Como fazer investigação, dissertações, teses e relatórios segundo Bolonha* (2ª ed.). Lisboa: Pactor.
- Schulenberg, J., Maggs, & J.L., Hurrelmann, K., (1997). *Health risks and developmental transitions during adolescence*. Cambridge: University Press.
- Vaganova, A. (1969). *Basic principles of classical ballet: Russian ballet technique* (4ª edição). (A. Chujov, trad.). New York: Dover Publications.
- Christensen, A. M. (s.d.) *More difficult than it seems* Consultado em Março 28, 2013, do *website* de Bournonville: <http://www.bournonville.com/bournonville45.html>
- Jürgensen, K. A. (s.d.) *Bournonville's choreographic style*. Consultado em Março 28, 2013, do *website* de Bournonville: <http://www.bournonville.com/bournonville45.html>
- Vaganova ballet Academy (2013). *History of the vaganova Ballet Academy*. Consultado em Agosto 8, 2013 de <http://vaganovaacademy.com/A/History>
- Vessel Schlüter, A. M., (s.d.). *Positions and stylistic characteristics*. Consultado em Março 25, 2013 do *website* Bournonville: <http://www.bournonville.com/bournonville45.html>

ANEXOS

ANEXO I

PLANO CURRICULAR DA ESCOLA DE DANÇA DO CONSERVATÓRIO NACIONAL

1. ASPETOS ORGANIZACIONAIS/FUNCIONAIS

2.1 . Oferta Formativa /Planos de estudos

Curso Básico de Dança / 2º e 3º ciclos e ensino secundário

Os planos de estudos são regulamentados pela Portaria nº 691/2010 de 25 de Maio, com as alterações produzidas pela Portaria nº 267/11 de 15 de Setembro, sendo as disciplinas ministradas pela escola as seguintes:

2º ciclo

Componentes do currículo		Ano/carga horária semanal (x90 min.)			
		5º	6º	Total do ciclo	
Educação para a cidadania	Áreas curriculares disciplinares:				
	Línguas e Estudos Sociais		6	6	12
	. Língua Portuguesa		3	3	6
	. Inglês I		1,5	2	
	. História e Geografia de Portugal		1,5	1	6
	Matemática e Ciências		4,5	4,5	9
	. Matemática		3	3	6
	. Ciências da Natureza		1,5	1,5	3
	Educação Artística e Tecnológica (a).....		1	1	2
	Formação Vocacional		7	7	14
	. Técnica de Dança Clássica		5	5	10
	. Música		1	1	2
	. Expressão Criativa(1)		1	1	2
Formação Pessoal e social	Educação Moral e Religiosa Católica(b).....		(0,5)	(0,5)	(1)
	Áreas curriculares não disciplinares		0,5	0,5	1
	Formação Cívica		0,5	0,5	1
	Total		(19,5)	(19,5)	(39)

(a)Disciplina lecionada por par pedagógico

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

De Vaganova a Bournonville: A interdisciplinaridade entre as aulas de Técnica de Dança Clássica, o Repertório Clássico e a Oficina Coreográfica - 7º Ano da Escola de Dança do Conservatório Nacional.

(b) Disciplina facultativa, nos termos do nº 5 do artigo 5º do Decreto – Lei nº 6 /2001

(1) Expressão Dramática no 1º/5º, Dança Criativa no 2º/6º

3º Ciclo

Componentes do currículo		Ano/carga horária semanal (x90 min.)			
		7º	8º	9º	Total do ciclo
Educação para a cidadania	Áreas curriculares disciplinares:				
	Língua Portuguesa	2,5	2,5	2,5	7,5
	Línguas Estrangeiras	2,5	2,5	2,5	7,5
	Inglês II	1,5	1,5	1,5	
	Francês.....	1	1	1	
	Ciências Sociais e Humanas	2	2	2	6
	História.....	1	1	1	
	Geografia	1	1	1	
	Matemática	2,5	2,5	2,5	7,5
	Ciências Físicas e Naturais	2	2	2,5	6,5
	Ciências Naturais	1	1	1,5	
	Física e Química.....	1	1	1	
	Educação Artística				2
	. Educação Visual.....	1	1	-	
	Formação Vocacional	8	9	11	28
	. Técnica de Dança Clássica	5	5	5	
	. Técnica de Dança Contemporânea	1,5	2	4	
	Música	1	1	1	
	Práticas Complementares(a).....	1	1	-	
	Formação Pessoal e social				
	Educação Moral e Religiosa Católica(b)	(0,5)	(0,5)	(0,5)	(1,5)
	Áreas curriculares não disciplinares				
	Formação Cívica	0,5	0,5	0,5	1,5
	Total	21	22	23,5	66,5
		(21,5)	(22,5)	(24)	(68)

(a) Danças De Caráter, Danças Tradicionais e Sapateado, ministradas em regime de Seminário

(b) Disciplina facultativa, nos termos do nº 5 do artigo 5º do Decreto – Lei nº 6 /2001

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

De Vaganova a Bournonville: A interdisciplinaridade entre as aulas de Técnica de Dança Clássica, o Repertório Clássico e a Oficina Coreográfica - 7º Ano da Escola de Dança do Conservatório Nacional.

Grau avançado de Dança/ ensino secundário

Destina-se a alunos que tenham obtido aprovação na prova de acesso, conforme os pontos 6 e 7 do artigo 6º da Portaria nº 691 de 25 de Junho e é regulamentada pelos pontos 3, 4 e 5 do nº 4 da secção IV do Regulamento Interno.

O plano de estudos continua a ser regulamentado pela Portaria nº52/99 de 22 de Janeiro, com as devidas alterações aprovadas pela ANQ, prevendo-se a promulgação de legislação mais atualizada.

Grau avançado/ensino secundário

Componentes do currículo		Ano/carga horária semanal		
		(x 90 min.)		
Formação Geral	Áreas curriculares disciplinares-	6º/10º	7º/11º	8º/12º
	Português.....	2	2	2
	- Introdução à Filosofia.....	2	2	-
	- Língua Estrangeira (Inglês)	2	2	-
Formação Artística				
	- História da Dança	1	1	1
	- Música.....	1	1	1
	- Técnica de Dança Clássica.....	5	5,5	6
	- Técnica de Dança Contemporânea.....	5	5,5	5,5
	- Repertório Clássico	1	1	1
	- Repertório Contemporâneo	1	1	1
	- Pas de Deux.....	1	2	2
	- Composição.....	1	1	1
	- Elementos de Produção	1	-	-
	- Oficina Coreográfica	-	4	4
	- Seminários (a)	1	1	1

- a) 6º/10º Ano – Anatomia, Sapateado, Danças de Carácter
 7º/11º Ano – Sapateado, Danças de Carácter, Anatomia
 8º/12º Ano – Danças de Carácter, Yoga, Pilate

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

De Vaganova a Bournonville: A interdisciplinaridade entre as aulas de Técnica de Dança Clássica, o Repertório Clássico e a Oficina Coreográfica - 7º Ano da Escola de Dança do Conservatório Nacional.

ANEXO II

EDCN

CONTEÚDOS PROGRAMATICOS

ANO LETIVO 2012-2013

7º ANO

Barra

1. Grand battements jeté com $\frac{1}{2}$ e grand rond de jambé en dehors e en dedans.
2. Tour en dehors e en dedans começando das grandes poses.

Centro

1. Flic-flac en dehors e en dedans de uma pose para outra a 90° .
2. Tour lent en dehors e en dedans em todas as poses na $\frac{1}{2}$ ponta.
3. Port de bras com movimento do tronco nas poses a 90° .
4. Grand fouetté en tournant en dedans terminando na pose 1ª arabesque, en dehors terminando na pose effacé a frente.
5. Renversé en croisé en dehors e en dedans.
6. Tour en dehors e en dedans da II, IV e V posições (2 e 3 tours- aula de meninas, 3 tours e mais- aula de rapazes).
7. Tour en dehors e en dedans nas grandes poses começando de todas as posições e formas conhecidas.
8. Passagem de tour en dehors e en dedans nas grandes poses para outros tours en dehors e en dedans.
9. Tour en dehors e en dedans nas grandes poses começando do grand plié.
10. Grande pirouette á la seconde.
11. Grande pirouette en dehors e en dedans em primeira e terceira arabesque com saltitar em plié (temps sauté).

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

12. Grand fouetté en tournant en dedans terminando attitude croisé (italiano).
13. Tour en dehors en dedans começando de pas assemblé.
14. Tour en dehors e en dedans de uma pose para outra á 45° e 90°.
15. Tour en dehors e en dedans começando de temps relevé.
16. Grand fouetté en tournant (volta fouetté) de uma pose para outra en dehors e en dedans.
17. Tours nas grandes poses en dehors e en dedans começando de échappé na II e IV posições, sissone tombé e relevé tombé, en todas as posições.
18. Tour nas grandes poses começando de grand rond de jambe na IV posição.
19. Grand temps relevé en tournant en dehors e en dedans com ½ e 1 volta.

Allegro

1. Pas brisé para frente e para trás, en tournant com ½ volta.
2. Sissone fermé battu á 45° em todas as direções e poses.
3. Sissone ouverte battu á 45° em todas as direções e poses.
4. Grand pas assemblé battu en tournant.
5. Grande sissone renversé en dehors e en dedans.
6. Grande sissone ouverte en tournant en dehors e en dedans, com deslocação em todas as direções.
7. Grande sissone tombé en tournant en dehors e en dedans.
8. Grand temps lié sauté en tournant en dehors e en dedans.
9. Rond de jambe en l'air sauté á 90° en dehors e en dedans.
10. Grand pas jeté nas poses I e II arabesque em círculo (de todos os passos de ligação conhecidos).
11. Grand pas jeté lançando as pernas ao lado e terminando nas poses croisé e effacé a frente e atrás.
12. Grand pas jeté renversé en dehors e en dedans.
13. Pas de siseaux
14. Pas jeté ballotté (pas Zephir).
15. Grand pas de basque.
16. Pas cabriole fermé em todas as posições a 45°.

17. Grande cabriole para frente e para trás, começando de passo coupé, pas glissade e sissone tombé.
18. Grand fouetté sauté en tournant terminando I,II e IV arabesque, com deslocação na diagonale.
19. Grand fouetté cabriole nas pose I, II e IV arabesque e effacé atrás com deslocação na diagonal.
20. Saut de basque de lado e na diagonal, começando de passo coupé e pas chassé.
21. Jeté entrelace terminando effacé e croisé de lado para lado e na diagonal começando de passo coupé e pas chassé.
22. Grand pas jeté en tournant de croisé para croisé começando de tombé coupé atrás (aula de meninas).
23. Pas jeté en l'air en tournant terminando em attitude effacé começando de sissone tombé coupé.
24. Pas jeté par terre e pas jeté en l'air en tournant na diagonal.
25. Tours sissone tombé en effacé e en croisé seguidos na diagonal (blinichik).
26. Grand fouetté sauté en tournant en dedans terminando na I e III arabesque (aula de rapazes).
27. Grand fouetté sauté para effacé.
28. Temps de cuisse.
29. Grande sissone soubressaut (aula de rapazes).
30. Pas cabriole seguido com deslocação na diagonal em pose I arabesque 4-8 (aula de rapazes).
31. Sissone tombe en tournant com deslocação para frente-2 tours (aula de rapazes).
32. Grand pas jeté en tournant na diagonal e em circulo (facultativo)
33. Tours en l'air terminando na Iv posição-2 tours.

Pontas

1. Rond de jambé en l'air en dehors e en dedans á 90°.
2. Grande sissone ouverte em I arabesque deslocado para frente e lançando a perna.
3. Renversé en croisé en dehors e en dedans.

4. Grand fouetté en dedans en tournant terminando na III arabesque e en dehors terminando na pose croisé a frente.
5. Fouetté en tournant en dedans terminando em attitude croisé (fouetté italiano).
6. Tour fouetté a 45° 16-24.
7. Tour en dehors en dedans nas grandes poses com plié relevé seguidos (2-4).
8. Tour nas grandes poses en dehors e en dedans começando na IV posição de coupé passo e pas tombé.
9. Pas glissade en tournant em círculo (16).
10. Tour en dedans de coupé passo (tour piqué) em círculo 16.
11. Tour en dehors de dégagé na diagonal terminando nas grandes poses effacé croisé e écarté.
12. Temps levé sur le cou-de-pied en tournant (saltos na ponta).
13. Temps levé nas poses attitude effacé croisé e en tournant.
14. Tours chaînés (16).
15. Pas emboité en tournant com deslocação de lado e na diagonal.
16. Tour sur le cou-de-pied en dedans começando com a perna esticada (tour piqué) e relevé tombé en dehors de dégagé (tour degagé).
17. Tours fouettés a 45° (8-16).

ANEXO III



CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Ano Letivo 2012-2013

Repertório Clássico A

7º Ano

OBJETIVOS:

Com a abordagem da disciplina de Repertório Clássico do 7º Ano de dança, pretende-se alternar o trabalho específico de Corpo de Baile com o de Solista através do estudo de extratos de bailados clássicos assim como de variações. Pretende-se também preparar as alunas para as necessidades do repertório que será ensaiado e apresentado para os espetáculos previstos ao longo do ano letivo.

METODOLOGIA:

O trabalho será dividido em 3 períodos e as aulas terão uma periodicidade semanal de 1 hora e 30 minutos.

1º Período:

São previstas 12 Aulas em que pretende-se abordar:

- Extrato do Prologo da “*Bela Adormecida*”- (M. Petipa)
- Variação da “Boneca”-“*O Quebra-Nozes*” (Voinonen/Iananis)

2º Período:

São previstas 8 Aulas.

- Extrato de “*Paul et Virginie*” ou « *Napoli* »- (A. Bournonville)

3º Período:

São previstas 11 Aulas.

O Repertório será definido em função das necessidades da preparação do espetáculo de final de ano.

Os conteúdos programáticos poderão sofrer alterações conforme eventuais alterações ao Plano Anual de Atividades para o Ano Letivo 2012-2013, assim com as necessidades da programação e das alunas.

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

ANEXO IV

NAPOLI

DIVISÃO COREGRÁFICA E REFERENCIAS MUSICAIS.

FAIXAS	PAS DE SIX
1.	Entrada
2.	Início da dança: Piqués retirés
3.	Duas linhas: Jeté entrelacé
4.	Intro Adagio: Raparigas
5.	Adagio
6.	1º Solo rapaz
7.	1º Dueto raparigas
8.	1º Solo rapariga
0.45	1º Trio raparigas
9.	2º Solo rapaz
10.	Trio raparigas da Tarantela
11.	3º solo rapaz (principal)
12.	2º solo rapariga(Principal)
13.	3º Solo rapariga
14.	4º Solo rapariga
15.	Ultimo Trio e final do Pas de Six
TARANTELA	
16.	Entrada do 1º rapaz e 1ª Tarantela
1.12	2º Tarantela
1.36	2º Tarantela (casal principal)
3.11	Écharpe
3.50	1º rapaz
4.16	3ª Tarantela
4.46	4ª Tarantela
5.10	5ª Tarantela
5.41	Casal Principal
6.15	Final

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

ANEXO V

PLANO DE ENSAIOS DE NAPOLI

DATAS	PLANO DE ENSAIOS	COMENTÁRIOS
Semana I 2-5 de Abril 3 aulas	Pas de Six Partes de Grupo/Inicio com todos	Tarantela e variações dos rapazes noutro estúdio com F. Fazer uma 1ª distribuição no final da semana
Semana II 8-12 de Abril 3 aulas	1º Dueto de raparigas 1º Solo de rapariga 1º Trio 2º,3º e 4º solos de raparigas	Rever o início do Pas de Six (na 6ª feira)
Semana III 22-27 de Abril 4 aulas	Final Trio Tarantella	Revisão início do Pas de Six (na 5ª feira)
Sábado 27	Passagem do pas de Six e da Tarantela	
Semana IV 29 de Abril a 3 de Maio	Ensaios com os professores Anna Marie Vessel Sclüter e Frank Andersen	

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

ANEXO VI

GUIÃO DE ENTREVISTA

Entrevista semiestruturada dirigida aos professores Frank Andersen e Eva Kloborg.

A entrevista será feita em Inglês.

Blocos Temáticos	Objetivos	Perguntas/Informação a obter	Observação
I LEGITIMAÇÃO DA ENTREVISTA.	- Informar os entrevistados acerca da investigação; - Solicitar autorização para gravar;		
II APRESENTAÇÃO DO ENTREVISTADO.	Conhecer o percurso profissional dos entrevistados que confere relevância a entrevista.		CV anexados
III BOURNONVILLE'S STYLE AND TECHNIQUE.	Obter informações sobre o estilo e a técnica Bournonville as suas características e especificidades.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Bournonville : Style or technique?</i> ▪ <i>Characteristics?</i> ▪ <i>Épaulements, foot work...etc.</i> <p><u><i>Bournonville's Ballets:</i></u></p> <p><i>Now a day's you are setting Bournonville's ballets all over the world, and they are performed by dancers who are not trained to that technique.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>How do you approach them?</i> ▪ <i>When you set a Bournonville pieces is it important that you teach Bournonville class as well?</i> ▪ <i>Bournonville's legacy?</i> 	

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

<p style="text-align: center;">IV</p> <p style="text-align: center;">BOURNONVILLE'S SCHOOL</p>	<p>Obter informações sobre o método de ensino, as suas características e a sua evolução.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Beginning of the school;</i> ▪ <i>Evolution;</i> ▪ <i>Vera Volkova's influence;</i> ▪ <i>Vaganova and Bournonville;</i> ▪ <i>Bournonville: the male dancer.</i> ▪ <i>Teaching method at the school now;</i> 	
--	--	---	--

ANEXO VII

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA.

1. Question: I would first like to talk a little more about Bournonville style: Would you talk about Bournonville style or Bournonville technique?

E. Kloborg: Both.

F. Andersen: I think it goes together....

E. Kloborg: Yes that's right, that's what I meant...

F.Andersen: If one should try to talk about the style and the technique separately, then I would say that technique in itself...could be very close to Cecchetti...and to...Vaganova...because of course it's the same vocabulary we are using...like jeté, coupé, assemblé, entrechat quatre, changement, tour en l'air...what you want...but, when put them together, the steps , the combinations.....then it's different, and it's what makes the technique different. Because, usually, remember when we came here the first time, I said to Pedro: "make sure they are in shape!" because otherwise on the third day, they cannot walk! And it's so strange because it's the same steps, in all the styles we talk about, whatever, and the Bournonville, but it just put together the technique ...different...these steps combinations are 150 years old, I just gave Pedro the two books and the DVD with all the classes, I gave him yesterday, but you should may be have a look at it, each class is 25/30 minutes, because it goes like this (clapping his fingers) and has 25 combinations different, which means 150 enchaînements different, you know, and you can see all the arms and everything is in the book, so, then I would say that is the technique and if you cannot...dance classical ballet and know the difference of Vaganova, Cecchetti, you cannot do Bournonville because you have to be that experienced to do...the technique. And then when you talk on top of that with the style, then you have to be able to know the difference, we come to the épaulements, we come to looking at the foot, when in Vaganova you are looking away, the pas de bourré for instance, you do pas de bourré towards the foot, where in Vaganova you're looking away, for instance, (demonstrating) you do pas de bourré towards the foot, and Vaganova opposite....and you actually tendu towards the foot, everything is working towards the leg that's working with the upper body, and with the shoulders, épaulement..ok? So when we're

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

teaching it, we are exaggerating a little bit, because if they do épaulement, like say with the right leg front and looking en face, it's not épaulement, you can't see Danish dancers do that because they have...the view, but you need to tell people here that they look in the corner, and then you get the right position you know...So putting those things together, then you're kind of having a style, which is now, I think today recognized as the only real style that is left from the nineteenth century. Because, when you go to a competition and you see Swan Lake's variation of the boy...it's like half Petipa, but I mean when you see hundreds of different kinds of versions...in one competition...I mean what's going on! I mean if you do Sylphide, or Napoli there's only one way!

E.Kloborg: There's only one way, but sometimes we've seen some variation of la Sylphide, 2° act, with slightly different steps....and...

F.Andersen: But the thing is we both have been to competitions you know, and the thing is when we sit and see a variation, all the other Jury go like...(leaning forward and showing...), looking at us like say...

E.Kloborg: “Was it right?”

F. Andersen: Yes “was it right?”

E.Kloborg: and we say huuummm.....there were some things...

F. Andersen: Because you know, there is only one way! There is only one way!

2. Question: But how was it possible to keep it intact? To keep it only one way?

E.Kloborg: Generation, generation, generation, that how we keep to each other that's how we learn it, when we were small.

F. Andersen: It's never been out of the repertoire! Like see La Sylphide, it was made in 1836, it has NEVER been out of the repertory more than, 3, 4, 5 years! So there has always been people that say “oh yeah I did it!” And we have the protocols from the première, every year has a protocol which is in a safe, fireproof, you know, and then you can read about the costumes and about the length, and about where the things are on stage...

E.Kloborg: About the props...

F. Andersen: Everything....! If you take, La Sylphide and you say ok let's talk about Pierre Lacotte, no let's talk about Taglioni because Pierre Lacotte claims he can do....unfortunately he is dead so... God bless him....but ... he did that in 1972 and claims he found the papers, that was reconstructed etc...but I mean when we ask to see the paper...we never saw the papers....so, I just think...I think it's ok...I mean yes he has a very good fantasy, and I am sure he read a lot...and I think it wonderful, it's a fantastic piece...may be too much dancing for me...it just goes on and on for, ever...and the story is kind of disappearing in all the dancing..I find...but of course I am used to Bournonville version so I am not the one to judge, but, we have to face that the Bournonville La Sylphide, is as close as you can get, because it's not me! I am just the maintainer, what I am presenting, I mean not here, but we did and what we are going to do next year, is, what I learned when I was a child., in 1960 as a small boy, and when I was an adult, in 1969, and when I did James, so...it has been coming like that and that's...50, 60 years ago...

3. Question: Actually, until 50, 60 years ago you would hardly see Bournonville's Ballets outside of Denmark isn't that right?

E. Kloborg: No...you're right...

4. Question: So, this closed in situation may be helped, in a way, to keep and maintain the original Bournonville?

F Andersen: I mean we didn't really travel before the Second World War, and until, actually, 1931, the training system in Denmark was only Bournonville. Which means that on Monday everybody did the Monday class, on Tuesday, the Tuesday class...and so on, so everybody knew all the steps! And the small one went behind, like me, in 1969 when I became an apprentice I was behind! And learning what I didn't know from the ones in front of me, and then moved forward, you know. It's a very strong hierarchy...at that time.

5. Question: But you are talking about the company?

F Andersen: I am talking about the company.

6. Question: And how about the school? Did they also at the time do the same combinations from first year to graduating year as I have already read?

F. Andersen: But of course it was not with big different combinations, it was easier, in the sense that you usually spent longer time at the barre, but the school was founded in 1771, by a man called Landé⁸ who later came to Russia and started the St Petersburg ballet, Marinsky, he was the one who started that, and he made the school in 1971 and only few pupils, but Bournonville was teaching there, and all his successors were teaching there, and the system started to change in 1931/32 Harald Lander, you know the guy that did Etude, he became director and he started to change the system, and in 1952 when he had left and gone to Paris, to be director there, we had a Russian lady teacher called Vera Volkova who has been our teacher as well, and she changed the system to Vaganova INCLUDING the Bournonville. Which is the interesting thing!

E. Kloborg: Because she was not throwing away Bournonville, she knew she had to keep it.

F. Andersen: She taught, Rudolf Nureyev, Margot Fonteyn and Erik Bruhn and she was a pure teacher from Russian revolution, in the first world war they traveled away from Moscow towards the east to escape the troupes coming in and the war and came over Shanghai and then came back to England that way and worked in the basement studio in the street I forgot the name of, with Margot Fonteyn...it's fantastic! So she kind of put the training method together, based on Vaganova but still remembering the Bournonville. And those combinations you can say, is not bad, the technique and the Bournonville style is, for the boys... and for everybody actually, every step is right and left...always, of course you have one side you're better at but you're not neglecting the other side, never. The combinations as you will see when you look at the DVD, they all do right and left, except solos, you know, but the enchaînements, always right and left, en dehors en dedans, right and left.

7. Question: At the present time what technique is being taught at the school?

Eva Kloborg: I am not teaching the school any longer but I think they have Bournonville twice a week.

F. Andersen: No but you cannot do it like the old days! But we try to make a syllabus with the former director Anne Marie Vessel Schlüter, and she made a syllabus that is embracing the best from two worlds, and that is now written down, I don't know if they use it now,

⁸ Jean Baptiste Landé: (?- 1748), bailarino Francês e mestre de bailado, ativo na Suécia, na Dinamarca e na Rússia. Fundador do Marinsky Ballet.

because now she is gone....but in that syllabus it was incorporated that you should, in your ten years at the school, from 6 to 16, we take them at 6 years old

8. Question: Six years old? Isn't that very young?

F. Andersen: Yeah, but we have to get them before football! It's true, we are a very small country, we only have five million, and not everybody is dancing....but any way in those ten years between 6 and 16, and from the age of twelve or so, you should have done all six Bournonville classes at least once, and then you become apprentice, from 16 to 18, and then you go into the company. Already at 16 you're a member of the company, but you are apprentice, and you're understudy for everything, 120 performances every year...but you're a member of the company at 16...but you're ready! And in those two years from 16 to 18 you will go through the classes again one more time. That was the syllabus we made for the school. But I don't think they use it anymore. It is hard to keep, that's why we do those Bournonville summer Academy actually, because then the, what we could say the older specialists now, yeah because everybody is kind of in their sixties....I became director in 85, so it kind of those people that are my family, at that time and that I worked with, and we are kind of to maintain the Bournonville tradition as it was.

9. Question: For a long time Bournonville school and Company was known to produce beautiful male dancers, they were famous for their jumps and technique. Why was that?

F. Andersen: Well, when Bournonville was in Paris, in 1824 to 1829, and studied and became educated in the Conservatoire de la Danse and became e Principal Étoile at Paris Opera, he was just a pear of the Romantic period, wich put the girl in front of the boy, as romantic baiarina. And when Bournonville came home and became director in 1930, he was a wonderful dancer, that's what everybody says and that's what everybody writes, so he didn't want to stay behind! So he made a lot of variation and ballets and enchainements for the boys...

Eva Kloborg: For himself...

F. Andersen: And that's why I think there is I think so much focus on the male dancer in his ballets, and that is why the boys need to have that kind of skill. You can see with your boys here, they're good! They just have to get the *élan*, and *joie de vivre* and the relaxation, because the most important thing was to show that it wasn't difficult! The most important

thing is that people should sit in the audience and feel they want to go on stage and have a party with us! That's what we should express.

10. Question: You're setting Bournonville work all over the world and I am sure most of the dancers you're dealing with are not Bournonville trained. Do you teach classes also in those cases?

F. Andersen: Well, ideally it would be best if we could go and teach Bournonville classes for a period of let's say 2 weeks to introduce the style, and then four weeks later we would come back and then teach the piece. That would be ideal! We have already done that in different places and I think it is very good. But when you do the rehearsal it is very difficult also to do the teaching, because for example it is hard for the calf muscles and then you have to do the rehearsals! But if somebody wants specific we can do it but then we say "make sure they are in shape!" It can't be done after a holiday or something like that, because then after the third day ...they cannot walk! Literally! It is so strange but that's how it is! And it's everywhere! But I think you would feel that if you can master the style and the technique of Bournonville, you can probably master all the classical.

Eva Kloborg: Another very important part of Bournonville Ballets is the mime. Because in the old days, they were actors who did the character roles. But now it is also dancers. When we go and put up La Sylphide for example, it takes a long time to stay on two feet and be natural to mime.

F.Andersen: You know Bournonville was always choreographing at you and me....normal people. He was not choreographing about prince and princess! That what is interesting and that is why the ballets have lasted so long, because there is a moral, you can mirror yourself in today! And it the same thing with the mime, the mime is timeless!

Lisboa, 21 de Junho de 2013.

ANEXO VIII

BIOGRAFIA DO PROFESSOR FRANK ANDERSEN.



Frank Andersen nasceu em 1953 e treinou na escola do Royal Danish Theater. Em 1971 ingressou o Royal Danish ballet e foi nomeado a bailarino principal em 1977. Frank Andersen foi Diretor Artístico do Royal Danish por duas vezes, entre 1984-1994 e 2002-2008. Entre 1995-1999 foi Diretor Artístico do Royal Swedish Ballet. Desde 1997 Frank Andersen têm sido conselheiro do Ballet Nacional da China e tem visitado a Republica da China em várias ocasiões.

Frank Andersen tem dirigido várias produções dos bailados de August Bournonville.

Em 2010, Frank Andersen em conjunto com a sua esposa Eva Kloborg ensinaram os bailados *Conservatory* (1849) e *Flower Festival in Genzano* (1858) a um grupo de bailarinos Vietnamitas do Vietnam National Opera Ballet. Este trabalho culminou numa apresentação na Opera de Hanoi.

Frank Andersen é Commandante da Ordem do *Danish Dannebrog*.

ANEXO IX

BIOGRAFIA DA PROFESSORA EVA KLOBORG.



Eva Kloborg treinou na escola do Royal Danish Theater e em 1964 estagiou no Royal Danish Ballet. Ingressou a companhia em 1966 e foi nomeada Bailarina de Caráter em 1992. Em 2007 celebrou os seus quarenta anos como bailarina do Royal Danish Ballet. Hoje é Artista de Carater Principal do Royal Danish Ballet. Entre 1995 e 1999 foi Mestre de Bailado e Professora do Royal Swedish Ballet.

Eva Kloborg é Cavaleira da Ordem do *Danish Dannebrog*.

ANEXO X

QUESTIONÁRIO/ INQUIRY

Este questionário destina-se à realização de um trabalho de investigação no âmbito do Estágio do curso de Mestrado em Ensino de Dança com vista a obtenção do grau de Mestre em Ensino de Dança.

É garantido o total anonimato, confidencialidade e proteção dos teus dados. Se concordares em participar, peço que respondas a todas as questões sendo sincera nas suas respostas.

Obrigado pela tua colaboração!

.....

This inquiry is intended to carry out a research work within the framework of the completion of the stage of Master's Degree in Dance Education with a view to obtaining the degree of Master in Dance Education.

Total anonymity, confidentiality and protection of your data are guaranteed. If you agree to participate, please respond to all the questions in the most sincere way.

Thank you for your collaboration!

Por favor coloca uma cruz na casa correspondente, e completa quando for solicitado e se considerares necessário.

Please place a cross in the appropriate box and complete the answer when necessary.

Turma de raparigas do 7º Ano de Dança da EDCN:

- Idade/ Age :.....
- Nacionalidade/ Nationality: Portuguesa Outra/Other Which one?.....

I. A AULA DE TDC / THE BALLET CLASS

1.1. Na tua opinião a aquisição de uma boa técnica clássica é:

In your opinion to acquire a good classical technique is:

- Muito importante/ *Very importante* Importante/ *Importante*
 Pouco importante/ *Not so importante* Inútil / *Useless*

1.2. Na tua opinião adquirir uma boa técnica Clássica tem por finalidade:

In your opinion, the purpose of acquiring a good classical technique is:

a) Executar elementos técnicos difíceis e complicados? / *Getting to do complicated and difficult steps?*

- Sim/ *Yes* Não/ *No* Não sei/ *I don't know*

b) Conseguir ser a melhor da turma?

Getting to be the best of my class?

- Sim/ *Yes* Não/ *No* Não sei/ *I don't know*

c) Adquirir umas ferramentas que possam servir de base e ser manipuladas em outros contextos (Ex: Repertório, Oficina Coreográfica....etc.) e no futuro?

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

Acquire tools that are a base and can be used and manipulated in other contexts (Ex: Repertório, Oficina Coreográfico....etc.) and in the future?

Sim/ Yes Não/ No Não sei/ I don't know

d) Desenvolver capacidades técnicas com qualidade, controlo e musicalidade?/ *Develop technical skills together with quality, controle and musicality?*

Sim/ Yes Não/ No Não sei/ I don't know

1.3. Define o grau de dificuldade que experimentas nos diferentes elementos da sua aula diária, colocando uma cruz na casa correspondente:

Define the level of difficulty you experience in the various elements of your daily ballet class placing a cross the appropriate box:

Elementos <i>Elements</i>	Grau de dificuldade / <i>Degree of difficulty</i>			
	Muita/ <i>A lot</i>	Alguma/ <i>Some</i>	Pouca/ <i>Little</i>	Nenhuma/ <i>None</i>
Barra e centro/ <i>Barre and center</i>				
Adagio				
Piruetas e rotações/ <i>Pirouettes and rotations</i>				
Pequenos saltos/ <i>Small jumps</i>				
Petites Batteries				
Grandes saltos/ <i>Big jumps</i>				
Virtuosismo/ <i>Virtuosity</i>				
Braços e ports de bras/ <i>Arms and ports de bras</i>				
Passos de ligações/ <i>Linking steps</i>				
Pontas/ <i>Point work</i>				
Adage em pontas/ <i>Adagio on points</i>				
Piruetas e rotações em pontas <i>Pirouettes and rotations on points</i>				
Pequenos saltos em pontas / <i>Small jumps on points</i>				
Saltos com as pontas calçadas/ <i>Jumps with point shoes on.</i>				
Outros elementos/ <i>Other elements</i>				
Velocidade/ <i>Velocity</i>				
Coordenação/ <i>Coordination</i>				
Musicalidade/ <i>Musicality</i>				
Outras dificuldades: Quais? Define o grau de dificuldade? <i>Other difficulties: Which ones? Define the degree of difficulty?</i>				

1.4. Tiveste a oportunidade de fazer uma aula Bournonville com a professora Anne Marie Schlüter:

You had the opportunity to do a Bournonville class with Mrs. Anne Marie Schlüter:

a) Achaste a aula muito diferente da aula Vaganova a qual estás habituada na escola?

Did you find the class very different from the Vaganova class you are used to in the school?

- Muito diferente/ *Very different* Um pouco diferente / *A little diferente*
 Não muito diferente/ *Not so diferente*

1.5. Se sentiste alguma diferença entre a aula Vaganova e a aula Bournonville , por favor define o grau de diferença dos elementos propostos:

If you felt a difference between the Vaganova class and the Bournonville class, please define the degree of difference in the following elements:

Na barra/*At the barre:*

- Muita/*A lot* Alguma/ *Some* Pouca/ *Few* Nenhuma/*None*

No centro/ *In the center:*

1. No adagio:

- Muita/*A lot* Alguma/ *Some* Pouca/ *Few* Nenhuma/*None*

2. Nas pirouettes:

- Muita/*A lot* Alguma/ *Some* Pouca/ *Few* Nenhuma/*None*

3. Pequenos saltos/ *Small jumps*

- Muita/*A lot* Alguma/ *Some* Pouca/ *Few* Nenhuma/*None*

4. Nos grandes saltos/ *Big jumps*

- Muita/*A lot* Alguma/ *Some* Pouca/ *Few* Nenhuma/*None*

5. Na preparação dos exercícios/ *Preparations of the exercises*

- Muita/*A lot* Alguma/ *Some* Pouca/ *Few* Nenhuma/*None*

6. Nos nomes dos passos/ *Names of the steps*

- Muita/*A lot* Alguma/ *Some* Pouca/ *Few* Nenhuma/*None*

7. Nos épaulements / *Arms and head placement*

- Muita/*A lot* Alguma/ *Some* Pouca/ *Few* Nenhuma/*None*

8. Nas combinações de passos/ *Combinations of steps*

- Muita/*A lot* Alguma/ *Some* Pouca/ *Few* Nenhuma/*None*

9. Na musicalidade/ *Musicality.*

- Muita/*A lot* Alguma/ *Some* Pouca/ *Few* Nenhuma/*None*

10. Nos ritmos dos exercícios/ *Rythme of the exercises*

- Muita/*A lot* Alguma/ *Some* Pouca/ *Few* Nenhuma/*None*

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

	Muita <i>A lot</i>	Alguma <i>Some</i>	Pouca <i>Few</i>	Nenhuma <i>None</i>
Epaulements e braços/ <i>Arms and head placement</i>				
Musicalidade/ <i>Musicality</i>				
Utilização do espaço/ <i>Use of the space</i>				

2.5. Em termos físicos os ensaios intensivos de Napoli provocaram algumas tensões e dores?
During the rehearsal of Napoli did you experienced physical strain and pain?

- Muitas/ *A lot* Algumas/ *Some* Nenhuma/ *None*

2.6. Por favor define o grau de desconforto que experimentaste nas diferentes partes do teu corpo colocando uma cruz na casa correspondente:

Please define the degree of discomfort you experienced in the different parts of your body placing a cross the appropriate box:

Partes do corpo/ <i>Body parts</i>	Grau de desconforto/ <i>Degree of discomfort</i>		
	Muito <i>A lot</i>	Algum <i>Some</i>	Nenhum <i>None</i>
Coxas/ <i>Thighs</i>			
Barriga da perna e tibia/ <i>Calf muscle and tibia</i>			
Joelhos/ <i>Knees</i>			
Pés/ <i>Feet</i>			
Costas/ <i>Back</i>			
Braços/ <i>Arms</i>			
Ombros/ <i>Shoulders</i>			
Pescoço/ <i>Neck</i>			
Outras? Por favor especifica completando o quadro. <i>Others? Please specify and complete the table.</i>			

Se quiseres acrescentar um comentário/observação que consideras relevante e importante por favor fê-lo no quadro abaixo:

If you wish to add a comment or an observation that you consider important please feel free to write it in the following frame:

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Obrigada!

ANEXO XI

AULA DE TDC

BLOCO II

BLOCO DE CINCO AULAS

MÚSICA	CONTEÚDOS DOS EXERCÍCIO	OBSERVAÇÃO
BARRA		
3/4	Exercício preparatório De frente para barra na 1ª posição, battements tendus lentos, flexão do pé, rotação interna e externa da perna de trabalho, pliés na 1ª posição, e ports de bras.	
2/4 (8x8) (1x8)	Pliés 2 demi-plié (2T), 1 grand plié (4T), port de bras e rise, em 1ª, 2ª, 4ª e 5ª posição ; Relevé equilibre na 5ª e détourné; Idem a esquerda.	Preparação para pequenos allegros e petites batteries; Impulso e aterragem;
2/4 2 (4x8)	Battements tendus lentos da 5ª posição Battements tendus (2T) ; Fechar 5ª com plié e sem plié; Battements balançés a terre com plié na 1ª posição; Petit retire sur le cou-de-pied, changé (1T) ; Battement relevé seconde com plié e sem plié ; Equilibre sur le cou de pied devant na ½ ponta e détourné ; Idem á esquerda.	Preparação para pequenos allegros e petites batteries; Fortalecimento das pernas, articulação dos pés;
2/4 (4x8)	Battements tendus rapidos Battements tendus em 5ª posição devant, derrière e á la seconde (1T) ; Battements tendus á la seconde em 5ª posição (1/2 T) ; Battements tendus rápidos na 1ª posição (1/2T) ; Exercício feito en dehors e en dedans.	Preparação para pequenos allegros e petites batteries; Vivacidade e velocidade;

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

6/8 Tarantella (10x8)	Battements tendus jetés Battements tendus jeté com accento dentro (2T) ; Battements jetés piqués (1/2T) ; Dégagé seconde á 45° e enveloppé sur le cou-de-pied ; Battements glissé á la seconde (1T) ; Flic-flac en dehors e en dedans.	Preparação para pequenos allegros e petites batteries; Fortalecimento das pernas, articulação dos pés
2/4 rápido	Battements glissés de frente para barra e battements pour batteries Battements tendus glissé á la seconde em 1ª e 5ª posição ; Battements pour batteries ;	Preparação para pequenos allegros e petites batteries; Vivacidade e velocidade;
3/4 (4x8)	Rond de jambe á terre Preparação en dehors e en dedans ; Rond de jambe á terre en dehors e en dedans (1T) e (1/2T); Grand retiré na ½ ponta (2T) ; 3 Grands ronds de jambe jetés en dehors e en dedans (1T) ; <u>Ports de bras :</u> Grand fondu em pointé devant e derrière e cambré com relevé arabesque/4 ^{ème} devant 90° (do cambré); Ports de bras a barra em dégagé á la seconde, relevé á la seconde á 90° e retiré na meia ponta; Équilibre em retiré.	Trabalho dos pés/articulação do pé/ deslizar do pé no chão/, e trabalho da articulação coxo-femural
4/4 (4x8)	Fondus em relevé Preparação relevé 5ª posição; Fondu simple na ½ ponta á 45° ; Fondu double a 90° ; Fouetté arabesque/4 ^{ème} devant ; Double pirouette raccourci en dehors e en dedans da segunda posição a 90° para attitude devant e derrière ;	Preparação para os allegros: Fortalecimento das pernas e dos pés, preparação para aterragem numa perna;
(2x8)	Equilibre attitude derrière.	
2/4 (4x8)	Rond de jambé en l'air Rond de jambe en l'air (1T) e (1/2T) ; Grand temps relevé en tournant (2pirouettes) para attitude devant e derrière.	Preparação para o exercício em pontas ;

Polonaise (16x3) (8x3)	Frappés I Frappé (1T); Idem (1/2T) ; Frappés double (1T) ; Flic-flac en dehors e en dedans para pointé effacé devant ou derrière ; Petits battements sur le cou de pied devant e derrière ; Équilibre a la 2°.	Preparação para os petits allegros: Vivacidade e velocidade;
2/4 (4x8) 1-3 4 5-6 7 8 1 2 3-4	Frappés II Frappés simples e duplos em todas as direções com tempos de paragens em contagens diferentes; <u>Exemplo:</u> 3 frappés devant; Fica ; 2 frappé á la seconde ; Fica ; 1 frappé á la seconde ; 1 frappé derrière ; Fica ; 2 frappés derrière ;	Preparação para os petits allegros: Vivacidade e velocidade;
2/4 (8x8)	Adage Developpé em todas as posições (4T) na ½ ponta; Tombé arabesque e piqué em 4ª devant, ou tombé em 4ª devant e piqué arabesque; Developpé devant com plié e ½ rond de jambé para écarté derrière com relevé na ½ ponta (idem en dedans); Valsa para fora da barra e piqué attitude devant ou derrière; Penché arabesque ou cambré em 4ème devant na ½ ponta; Lado direito e esquerdo seguido.	
4/4 Marcha. (4x8)	Grands battements Grands battement em todas as posições (2T) e (1T) ; Grand battement developpé em todas as posições (2T); Grands battements balancés (1T) e (1/2T) ;	Preparação para os grands allegros:

PETIT ALLEGRO

2/4 (4x8)	<p>Changements de pied e echappés</p> <p>.....</p> <p>Changements de pied ; Echappés 4^{ème} coisé e seconde en face ; Temps levés seconde com battu ao fechar.</p>	Preparação para batterie;
3/4 (2x8)	<p>Assemblé battu, entrechats e rond de jambe en l'air sauté</p> <p>.....</p> <p>Entrechat, 4, royal ; Assemblé battu dessus ; Double Rond de jambe en l'air en dehors sauté ;</p> <p>Tudo en dedans.</p>	Petite batterie ;
2/4 (2x8)	<p>Petits jetés battu</p> <p>.....</p> <p>Petits jetés battu ; Temps levé sur le cou-de-pied derrière ; Coupé posé e ballonné seconde ; Temps lié sauté croisé en avant ; Assemblé devant; Idem en dedans;</p> <p><u>Passo de ligação :</u> Glissade á la seconde sem trocar de perna.</p>	Petite batterie;
ALLEGRO MÉDIO		
2/4 (2x8)	<p>Sissonne</p> <p>.....</p> <p>Sissonnes fermées en avant, en arrière e á la seconde ; Sissone ouverte em 4^{ème} arabesque ; Grand pas de basque.</p>	
3/4 (2x8)	<p>Cabrioles</p> <p>.....</p> <p>Cabrioles ouvertes effacé devant e derrière ; Cabrioles fermées á la seconde ; Posé, coupé e ballonné battu á la seconde ; Saut de basque;</p> <p><u>Passo de ligação :</u> Glissade, Précipité.</p>	Grande batterie

GRAND ALLEGRO		
$\frac{3}{4}$ Grande valsa. (2x8)	Grands jetés Grand jeté á la seconde ; Grand jeté croisé ; Grand jeté entrelacé ; Sissonne failli com $\frac{1}{2}$ volta e developpé croisé devant ; Assemblé en tournant ; <u>Passos de ligação :</u> Pas courru. Chassé.	
$\frac{2}{4}$ rápido	Petite batterie finale Posé e petite cabriole ouverte devant e derrière ; Ballonné battu à la seconde ; Petit jeté attitude croisé ; Entrechats 4 e entrechat 5 ; Brisé en avant ;	Petite batterie mais rápida ;
$\frac{3}{4}$ lento	Temps liés e Port de bras	
EXERCÍCIOS DE PONTAS		
$\frac{2}{4}$ (4x8)	Echappés seconde e retirés Échappés fermés á la seconde ; Échappés á la seconde e plié seconde ; Petits retirés (1/2T) ; Grands retirés (1T) e (2T) ; Repetir a esquerda.	
$\frac{2}{4}$ (4x8)	Double rond de jambe en l'air Échappés 4 ^{ème} croisé ; $\frac{1}{2}$ détourné ; Double rond de jambe en dehors e en dedans (2T) ; Petits changement nas pontas ; Repetir a esquerda.	
$\frac{2}{4}$ (2x8)	Ballonnés 4 Ballonnés devant ; 1 Ballonné á la seconde, plié seconde e retiré com 1 volta ; 2 Relevés 1 ^a arabesque; Pas de bourré dessous dessus ; Bourrés ;	

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

	Repetir à esquerda.	
	Fouettés á l'Italienne Série de 4 fouettés á l'Italienne á direita e á esquerda.	

5ª AULA DO BLOCO II

Aula simplificada

MÚSICA	CONTEÚDOS DOS EXERCÍCIO	OBSERVAÇÃO
BARRA		
	Exercício preparatório, Pliés Battements tendus lentos da 5ª posição	Muitos dos exercícios da barra serão executados em séries.
2/4	Battements tendus rapidos Série de 6 battements tendus (1T) em 5ª posição, devant, derrière e á la seconde ; Battements tendus doubles á la seconde ;	
2/4 (8x8)	Battements tendus jetés Série de 6 battements tendus jetés devant, á la seconde e derrière ; Battements jetés piqués (1/2T) ; Battement balançoire ;	
3/4 (4x8)	Rond de jambe á terre Preparação en dehors e en dedans ; Série de 6 rond de jambe á terre en dehors e en dedans (1T); 3 grands ronds de jambe jetés en dehors e en dedans (1T) ; <u>Ports de bras :</u> Grand fondu en dégagé derrière á terre e cambré ; Grand fondu en dégagé 4 ^{ème} devant á terre e cambré ;	
(4x8)	Temps lié en arriere e en avant ; Ports de bras a barra em dégagé á la seconde;	

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

	Équilibre em retiré.	
Tango (8x8)	Fondus em relevé Preparação relevé 5ª posição; Fondu simple á 45°, devant, derrière, á la seconde ; Fondu double a 90°, devant, derrière, á la seconde ; Fouetté para arabesque ; Tudo en dedans ;	
3/4 (8x8)	Rond de jambé en l'air Dégagé e rond de jambe en l'air en dehors (1T) e fecha 5ª ; Grand temps relevé en tournant (2pirouettes) para attitude derrière. Idem en dedans ;	
2/4 (4x8)	Frappés. 6 Frappés simples devant; Frappé double para pointé derrière com meia volta; 6 frappés simples á la seconde ; 2 Frappés doubles á la seconde ; Tombé, coupé e relevé á la seconde á 45% na ½ ponta ; 1 pirouette da 5ª posição. Idem en dedans;	
2/4 (8x8)	Adage Developpé devant, seconde e derrière em plié e enveloppé retiré na ½ Ponta; Grand rond de jambe en dehors e en dedans ;	
4/4 Marcha. (4x8)	Grands battements Grands battement em todas as posições (2T); Idem (1T) ; Grand battement developpé em todas as posições (2T); Grands battements balancés (1T) e (1/2T) ;	
CENTRO		
2/4 (8x8)	Adage Developpé devant, seconde e derrière em plié e enveloppé retiré na ½ Ponta; Grand rond de jambe en dehors de croisé devant para croisé	

	derrière/en dedans ; Série de 2 Fouettés á l’Italienne ;	
PONTAS		
2/4 (4x8)	Echappés seconde e retirés Échappés seconde fermés ; Échappés seconde e plié seconde ; Petits retirés (1/2T) ; Grands retirés (1T) e (2T) ; Repetir a esquerda.	
2/4 (2x8)	Ballonnés 4 Ballonnés devant ; 1 Ballonné á la seconde, plié seconde e retiré com 1 volta ; 2 Relevés 1ª arabesque; Pas de bourré dessous dessus ; Bourrés ; Repetir à esquerda.	
PEQUENO ALLEGRO EM PONTAS		
2/4 (4x8)	Changements de pied ; 8 Changements de pied ; 3 petits changements em pontas (1/2T)	
3/4 (2x8)	Assemblé battu, entrechats e rond de jambe en l’air sauté Glissade assemblé battu dessus ; Entrechats 4 ; Tudo en dedans.	
2/4 (2x8)	Petits jetés battu Petits jetés battu ; Temps levé sur le cou-de –pied derrière ; Coupé posé e ballonné seconde ; Temps lié sauté croisé devant ; Assemblé derrière ; Idem en dedans; <u>Passo de ligação :</u> Glissade á la seconde sem trocar de perna.	

ANEXO XII

BLOCO III

BLOCO DE DUAS AULAS

MÚSICA	CONTEÚDOS DOS EXERCÍCIO	OBSERVAÇÃO
3/4	Exercício preparatório De frente para barra na 1ª posição, battements tendus lentos, flexão do pé, rotação interna e externa da perna de trabalho, pliés na 1ª posição, e ports de bras.	
¾ (8x8)	Pliés Demi-plié (2T) e (1T) ; Grand plié (4T) ; Port de bras en avant en arrière e de côté Rise, em 1ª, 2ª, 4ª e 5ª posição. Relevé equilibre na 5ª e détourné: Idem a esquerda.	
2/4 (16x8)	Battements tendus lentos Battements tendus (2T) Battement balançoire com plié na 1ª posição ; Battements tendus em effacé, croisé e ecarté ;	Lado direito e esquerdo seguido.
2/4 (16x8)	Battements tendus rápidos Battements tendus (1T) e (1/2T) devant, derrière e á la seconde ; Petit retiré sur le cou-de-pied devant e derrière, dégagé devant, á la seconde e derrière em plié e demi rond de jambe ; Assemblé soutenu ; Détourné ; Lado direito e esquerdo seguido.	

Polonaise. (16x3) (16x3)	Battements tendus jetés Battement tendu jeté (3T) e (1T) ; Petit enveloppé sur le cou-de-pied (1T) ; Equilibre sur le cou-de-pied devant ; Détourné ; Repetir a esquerda.	
3/4 (4x8) (4x8)	Rond de jambe á terre Preparação en dehors e en dedans ; Rond de jambe á terre en dehors e en dedans (1T) ; Rond de jambe á terre en dehors e en dedans (1/2T) ; Grand retiré na ½ ponta (2T) ; 3Grands ronds de jambe jeté en dehors e en dedans (1T) ; <u>Ports de bras :</u> Grand fondu en dégagé devant e derrière e cambré com relevé arabesque e 4 ^{ème} devant 90° (do cambré) ; Ports de bras a barra em dégagé á la seconde, relevé á la seconde á 90° e retiré na meia ponta; Équilibre em retiré.	
4/4 (4x8) (4x8)	Fondus Fondus simples e duplos a 90° na ½ ponta ; Demi promenade na ½ ponta em 4 ^a devant a 90° e arabesque; Fouetté arabesque e fouetté para 4 ^a en avant a 90° ; Temps relevé en dehors e en dedans com 2 pirouettes ; Ronds de jambe en l'air simples en dehors e en dedans (1/2T). <u>Ports de bras :</u> En avant e en arrière ; Ports de bras en rond ; Grand fondu com port de bras en avant e cambré em pointé derrière ; Equilibre em attitude derrière na 1/ 2 ponta.	
2/4 (4x8)	Frappés Frappés (1T) e (1/2T), na ½ ponta ; Flic-flac en dehors e en dedans ; Petits battements sur le cou-de-pied.	

2/4 (8x8)	Adage Développé devant, á la seconde e derrière na ½ ponta a 90° ; Tombé arabesque e piqué para 4ª en avant e tombé para 4ª en avant e piqué arabesque ; Grand rond de jambe en dehors e en dedans ;	En dehors á direita e a esquerda ; En dedans á direita e a esquerda;
4/4 (4x8)	Grands battements Grands battements (1T) Grand battements piqués ((2T) Grands battements fondus (2T) Em effacé devant; écarté derrière ; croisé devant ; Em effcéc derrière ; écarté devant ; croisé derrière.	A direita e esquerda en dehors ; A direita e esquerda en dedans ;
3/4	Allongamento- Perna na barra	
CENTRO		
2/4 (4x8)	Battements tendus Battements tendus devant, seconde e derrière (1T) Flic-flac en dehors e en dedans ; Pirouettes en dehors, sur le cou-de pied derrière e en retiré da 5ª posição.	
¾ (4x8)	Adage Développé devant, derrière e á la seconde ; Tombé, piqué devant, derrière e á la seconde ; Renversé attitude derrière ; Pirouette attitude en dedans ;	Développés em croisé devant e derrière ;
¾ (4x8)	Pirouettes Pirouettes en dehors, com braços, na 1ª,3ª e grande pose (ou 4ª Cecchetti); Pirouettes en dedans com braços em 3ª posição; Tombés piqués en tournant en dehors;	Em diagonal.
PETIT ALLEGRO		
2/4 (4x8)	Temps levé e changements de pied Temps levés em 1ª e 2ª posição; Changements de pied; Échappé seconde com ½ volta;	A direita en face e a esquerda de costas ;

$\frac{3}{4}$ (4x8)	Assemblés e petits jetés Glissade assemblé battu devant ; Glissade petit jeté battu sur le cou-de-pied derrière com $\frac{1}{4}$ de volta ; Repetir a esquerda.	
$\frac{3}{4}$ (4x8)	Rond de jambe en l'air sauté Double rond de jambe en l'air sauté en dehors e en dedans ; Entrechat 4 e 5 ; Petits emboîtés derrière (1/2T) ;	
GRAND ALLEGRO.		
$\frac{3}{4}$ Grande valsa ; (2x8)	Grande cabriole ouverte devant ; Sissone failli ; Jeté attitude croisé ; Grand fouetté attitude sauté ; Grand jeté développé ; <u>Passos de ligação :</u> Pas de bourré, pas courru; chassé croisé devant ; glissade.	
$\frac{2}{4}$	Port de bras e révérence	

ANEXO XIII
BLOCO IV
 ÚLTIMA AULA

MÚSICA	CONTEÚDOS DOS EXERCÍCIO	OBSERVAÇÃO
2/4	Exercício preparatório De frente para barra na 1ª posição, battements tendus lentos, flexão do pé, rotação interna e externa da perna de trabalho, pliés na 1ª posição, e ports de bras.	
2/4 (8x8)	Pliés Demi-plié (2T) ; Grand plié (4T) ; Port de bras en avant en arrière e de côté Rise, em 1ª, 2ª, 4ª e 5ª posição. Relevé equilibre na 5ª e détourné: Idem a esquerda.	
2/4 (8x8)	Battements tendus Battements tendus (1T) Temps lié en avant e en arrière; Foutté de arabesque a terre para 4 ^{ème} devant, e de dégagé devant para arabesque á terre ; Battements tendus relevés á la seconde ;	A direita en dehors e à esquerda en dedans ; A esquerda en dehors e à direita en dedans ;
2/4 (4x8)	Battements tendus jetés Battements tendus jetés (1T) e (1/2T) ; Battements jetés piqués (1T) ; Battements balançoire (1T) ; Battement developpé en dehors e en dedans ; Battements glissé na 1ª posição (1/2T) ; Équilibre sur le cou-de-pied devant ;	
3/4 (4x8)	Ronds de jambe á terre Ronds de jambe á terre (1T) e (1/2T) ; Rond de jambe á 45° (1T) ; Dégagé devant e derrière a 90° ;	

Relatório Final de Estágio – Mestrado em Ensino de Dança.

(4x8)	Retiré en dehors e en dedans ; Grands rond de jambe jetés en dehors e en dedans ; Grand plié na 5ª posição e 1 pirouette acabando em attitude derrière: <u>Ports de bras :</u> Port de bras en rond na ½ ponta ; Grand fondu em arabesque e em 4ª en avant e cambré;	
Polka	Frappés Série de pointé e flexão do pé sur le cou-de pied devant e derrière ; Frappé (1T) e (1/2T), devant, á la seconde e derrière ; Frappé double devant, á la seconde e derrière (1T) ; Frappés double á la seconde (1/2T) ; Tombé devant e relevé attitude croisé derrière e équilibre.	Baseado no exercício Bournonville.
4/4 (4x8)	Fondus Fondu simple e double (2T) ; Plié arabesque e fouetté para 4ème devant, e plié 4ème devant e fouetté arabesque ; Temps relevé en tournant (2 pirouettes) acabando em retiré ;	Preparação na ½ ponta ; En dehors e en dedans ;
2/4 (4x8)	Adage e ronds de jambe en l'air Dégagé á la seconde á 90° na ½ ponta; Ronds de jambe en l'air simples e duplos (1T) ; Développé devant e battement balancé plié arabesque, e développé derrière e battement balancé plié 4 ^{ème} en avant ; Développé á la seconde na ½ ponta e 1/2 pirouette en dehors acabando plié arabesque e relevé attitude derrière; Développé á la seconde na ½ ponta e 1 pirouette en dedans acabando 4 ^{ème} en avant em plié e relevé attitude devant;	
4/4 (8x8)	Grands battements Grands battements (1T) ; Grand battement piqué e enveloppé (2T) ; Dupla pirouette en dehors da 5ª acabando attitude derrière ; Détourné en dehors ; A esquerda en dedans ;	Éffacé, croisé e en face ;
3/4	Allongamento : Perna na barra	

CENTRO		
2/4 (4x8)	<p>Battements tendus</p> <p>.....</p> <p>Battements tendus devant derrière e á la seconde (1T) Pirouette en dehors da 4ª posição acabando 4ª allongé e 5ª posição. Tombé effacé e pas de bourré e tombé com mudança de direção e pas de bourré:</p>	<p>Éffacé, Croisé, en face. A direita en face ; A esquerda de costas ;</p>
3/4 (8x8)	<p>Adage</p> <p>.....</p> <p>Dégagé á la seconde á 90°; Ronds de jambe en l'air simples e duplos (1T) ; Developpé effacé devant ; Enveloppé á la seconde ; Tombé pas de bourré ; Pas de bourré en tournant ; Grand ronde jambe en dehors de 4ème croisé devant para 3^{ème} arabesque ;</p>	<p>A direita en face ; A esquerda de costas ;</p>
3/4 (2x8)	<p>Pirouettes</p> <p>.....</p> <p>Pas de bourré en tourant e renversé attitude derrière ; Pirouettes en dehors e en dedans ; Pirouettes attitude en dedans ;</p>	<p>Em diagonal ;</p>
PETIT ALLEGRO		
2/4 (4x8)	<p>Changements de pied e échappés</p> <p>.....</p> <p>Changements de pied (1T) ; Échappé seconde com temps levé seconde ; Échappés fermés battus ;</p>	<p>A direita e a esquerda ;</p>
2/4 (2x8)	<p>Petits changements de pied e sissonnes simples assemblé</p> <p>.....</p> <p>Petits changements de pied (1/2T) Sissonnes simple sur le cou-de-pied devant e assemblé derrière ; Idem en dedans ; Sissonnes simple sur le cou-de-pied devant e tombé devant e assemblé derrière ; Idem en dedans ;</p>	<p>Só de um lado ;</p>

2/4 (4x8)	Assemblé e petits jetés sur le cou-de-pied Assemblé double ; Glissade assemblé battu ; Glissade jeté battu ; Sissonne tombé effacé devant e assemblé croisé devant ; Sissonne tombé effacé devant com ½ volta (para pt.5) e assemblé effacé derrière.	A direita em face ; A esquerda de costas ;
¾ (2x8)	Sissonnes Sissonne fermé derrière ; Sissonne, développé 3ème arabesque croisé ; Sissone failli assemblé devant ; Sissonne attitude croisé derrière ; Glissade pas de chat ;	
2/4 (4x8)	Petites batteries Échappé battu fermé sur le cou-de-pied devant battu ; Petit jeté attitude croisé ; Entrechat 4 e royal ; Glissade brisé devant e derrière ; 2 brisé devant e 2 brisé derrière ; Repetir a esquerda.	
GRAND ALLEGRO		
¾ Grande Valsa (2x8)	De um lado para outro : Piqué arabesque, chassé e jeté entrelacé ; Temps levé arabesque ; Grand jeté développé effacé ; Passos de ligação : Chassé, pas courru, tombé pas de bourré.	
PONTAS		
2/4 (4x8)	Relevé e échappés Relevé na 1ª e 2ª posição; Échappés fermé em 4ª e á la seconde; Sussous;	

2/4 (4x8)	Retirés e pirouette Grand retire (1T); Petits retiré (1/2T) ; Pirouette en dehors da 5ª posição para 5ª posição; Pas de bourré piqué; Pirouette en dehors da 4ª posição para 5ª posição.	
2/4 (2x8)	Ballonnés 4 Ballonnés devant ; 1 Ballonné á la seconde, plié seconde e retiré com 1 volta ; 2 Relevés 1ª arabesque; Pas de bourré dessous dessus ; Bourrés ; Repetir à esquerda.	
3/4	Ports de bras e révérence	