



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

**A Importância da Pantomima na Dança Clássica: Estudo da pantomima de um excerto adaptado do bailado *Coppélia* com a turma do 2º Ano do Curso Básico de Dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha (EVDCR)**

**Mestranda: Joana Inês André Santos**

Orientadora: Professora Doutora Vera Amorim

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

Setembro 2017



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

**A Importância da Pantomima na Dança Clássica: Estudo da pantomima de um excerto adaptado do bailado *Coppélia* com a turma do 2º Ano do Curso Básico de Dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha (EVDCR)**

**Mestranda: Joana Inês André Santos**

Orientadora: Professora Doutora Vera Amorim

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

Setembro 2017

## AGRADECIMENTOS

Quero endereçar um agradecimento deveras especial e sentido à Professora Doutora Vera Amorim, por quem sempre nutri uma profunda admiração e respeito, pela sua inesgotável sabedoria, prudentes conselhos e decisiva motivação, tornando não apenas possível a execução deste trabalho, mas elevando todo este processo de descoberta e criação a uma autêntica caminhada recheada de conquistas e de memórias indeléveis.

Um agradecimento igualmente especial à Professora Mestre Sofia Castanhinha por se ter cruzado na minha vida desta forma tão inesperada, abraçando este desafio com a garra e tenacidade que lhe são reconhecidas, sendo absolutamente incansável no decurso do estágio, certificando-se de que eu aprendia com os seus ensinamentos e práticas pedagógicas.

Estendo ainda este sentido agradecimento a todos os professores do mestrado e aos meus colegas por iluminarem este meu percurso; e, claro, à belíssima instituição de ensino EVDCR e a todos os seus profissionais por me receberem de braços abertos, permitindo-me beber do seu valor e experiência acumulados ao longo do seu trajeto de excelência na área da educação.

Por fim, a minha profunda gratidão à minha família, ao meu pai, à minha mãe, irmã, avó e ao meu namorado e ainda à minha querida amiga e *designer* Adriana Gaspar por infindáveis manifestações de apreço, sensatez e ânimo contagiantes, virtudes tão necessárias naqueles dias mais difíceis e de maior exigência.

A todos aqueles não elencados nesta lista, o meu enorme obrigado por me ajudarem a crescer e assim, de forma tão despretensiosa, contribuírem decisivamente para a conclusão desta etapa tão importante que extravasa a minha vida académica.

## RESUMO

Sendo a Dança um meio de comunicação e capacidade de expressar sentimentos, é essencial existir uma relação direta entre o público e o bailarino. A pantomima, como forma de expressão gestual e fisionómica que pode descrever acontecimentos, sentimentos e emoções no bailado clássico, é o mote deste estudo realizado no âmbito do estágio do Mestrado em Ensino de Dança. O estudo pretende promover a consciência do domínio técnico e artístico, socorrendo-se da pantomima de um excerto adaptado do bailado *Coppélia*.

O estágio e o respetivo estudo realizaram-se na área de Técnica de Dança Clássica, com os alunos do 2º ano do Curso Básico de Dança da Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha. Serão sugeridas ferramentas de trabalho a nível técnico e artístico, explorando procedimentos para o desenvolvimento do carácter, presença e expressividade, para que o bailarino possa construir o seu papel em relação ao tempo, lugar e ação na história. No seguimento dos objetivos propostos, procurou-se compreender de que modo os alunos, deste grau de ensino, correspondem à aprendizagem de pantomima com a articulação na aula de Técnica de Dança Clássica.

Teve-se em conta a exploração do carácter expressivo do movimento, em contexto de aula e durante a aprendizagem do excerto adaptado do bailado *Coppélia*, bem como o desenvolvimento da sensibilidade estética e o conhecimento histórico na área da dança. A construção de um dicionário pantomímico, ilustrado com diversos gestos de pantomima aprendidos pelos alunos, foi outro objetivo deste relatório.

O enquadramento teórico deu ênfase aos conceitos de mímica e pantomima e os seus principais impulsionadores, bem como a historiografia do bailado *Coppélia*. Com base na investigação-ação, foram identificados os instrumentos para recolha de dados e desenvolvidas um conjunto de estratégias dentro da disciplina de Técnica de Dança Clássica. Procura-se, essencialmente, desenvolver a importância da pantomima no bailado clássico ao nível do domínio artístico, na formação do bailarino, como contributo para um corpo versátil e expressivo para as futuras exigências coreográficas.

**Palavras-chave:** pantomima; mímica; expressividade; Técnica de Dança Clássica; *Coppélia*.

## ABSTRACT

Given that Dancing is a way to communicate and an ability to convey feelings, it is crucial that it exists a direct bond between the audience and the dancer. Pantomime, as a way to express ourselves through gestures which may describe actions, feelings and emotions in classical ballet, is the starting point of this study as part of the internship' work within the Master's in Dance teaching. This study intends to promote self-consciousness on the domains of technique and artistic skills, making use of the pantomime analysis from an adapted excerpt of the *Coppélia* ballet.

The internship and correspondent studies took place within the field of Classical Dance Technique, with students from the 2nd year of the basic dance course, held at Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha. Technical and artistic work tools are to be proposed, while exploring procedures to develop one's personality and attitude, so that the dancer may build his/her role in what refers to the time, place and action in the story. On the follow up of the proposed goals, it became important to understand to what extent did the students, from this level of education, correspond to the learning of pantomime in articulation with the lessons of Classical Dance Technique.

Exploring the expressive side of movement in the classroom context, as well as throughout the learning of the adapted excerpt of the *Coppélia* ballet, shall definitely be something to be taken into account, as well as developing the skills to aesthetics awareness and also improving the historical knowledge in the field of dance. Another goal aimed by this report is to build a dictionary of pantomime, illustrated with the several gestures learnt by the students.

The theoretical frame has emphasized the concepts of mime and pantomime and its creators, as well as the historiography of *Coppélia* ballet. Resourcing to action-investigation, the instruments to collect data were then identified and also a set of strategies have been developed within the discipline of Classical Dance Technique. It is mainly intended to develop and consolidate pantomime's importance to the classical ballet in the domains of artistic skills, throughout the education of a dancer, as a solid contribute to a body that is versatile and capable of expressing itself, thus withstanding the future choreographic demands.

**Keywords:** pantomime; mime; expression; Classical Dance Technique; *Coppélia*

## ÍNDICE GERAL

<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	3
<b>RESUMO</b> .....	4
<b>ABSTRACT</b> .....	5
<b>ÍNDICE DE TABELAS</b> .....	9
<b>ÍNDICE DE GRÁFICOS</b> .....	9
<b>ÍNDICE DE QUADROS</b> .....	9
<b>LISTA DE ABREVIATURAS</b> .....	11
<b>DEFINIÇÃO DOS CONCEITOS OPERACIONAIS</b> .....	11
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO GERAL</b> .....	15
1. Contextualização do Estágio.....	15
1.1 Caracterização da Instituição de Acolhimento.....	15
2. Identificação dos Objetivos do Estágio.....	16
2.1 Objetivos Gerais.....	16
2.2 Objetivos Específicos.....	16
<b>CAPÍTULO II – ENQUADRAMENTO TEÓRICO</b> .....	17
1. A mímica: Origem e significado.....	17
2. Principais impulsionadores da mímica.....	20
3. Os três tipos de gestos.....	21
3.1. Expressão Emocional Natural.....	21
3.2 Gesto Ocupacional.....	22
3.3. Gesto Convencional.....	22
4. Pantomima: Origem e significado.....	22
5. Jean Georges Noverre e John Weaver: Os principais impulsionadores da pantomima no bailado clássico.....	24

6. Historiografia do bailado <i>Coppélia</i> .....	26
<b>CAPÍTULO III – METODOLOGIA</b> .....	<b>30</b>
1. Metodologia de Investigação.....	30
2. Instrumentos de Recolha de Dados.....	30
2.1. Observação.....	30
2.2. Questionário.....	31
2.3. Diário de Bordo.....	32
2.4. Meios Audiovisuais.....	32
2.5. Análise documental e revisão bibliográfica.....	33
2.6. Outros instrumentos não contemplados metodologicamente.....	33
3. Caracterização da Amostra.....	33
3.1. Plano de Ação.....	33
<b>CAPÍTULO IV – APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS</b> .....	<b>37</b>
1. Apresentação e análise de Dados da fase de Observação.....	37
1.1. Reflexão sobre a fase da observação e estratégias a aplicar.....	37
2. Análise e tratamento de dados do 1º inquérito por questionário aos alunos (1º Período)....	43
3. Apresentação e análise de dados da fase de participação acompanhada.....	52
3.1. Reflexão sobre a fase da participação acompanhada e estratégias aplicadas.....	52
4. Apresentação e análise de dados da fase da Lecionação.....	56
4.1. Reflexão sobre a fase da lecionação e estratégias aplicadas na aula de T.D.C. – Bloco I.....	56
4.2 Reflexão sobre a fase da lecionação e estratégias aplicadas na construção do excerto adaptado do bailado <i>Coppélia</i> – Bloco II.....	61
5. Análise e tratamento de dados do 2º inquérito por questionário aos alunos (3º Período)....	66
<b>CAPÍTULO V – CONCLUSÃO</b> .....	<b>76</b>
1. Relação com a instituição.....	76
2. Participação em outras atividades.....	76

3. Conclusão e reflexão sobre o trabalho desenvolvido.....	76
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>81</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>I</b>
APÊNDICE A – Calendarização das diferentes fases do estágio.....	II
APÊNDICE B - Grelha de Observação estruturada dos alunos – 1º Período.....	III
APÊNDICE C – Grelha de observação estruturada do professor – 1º Período.....	IV
APÊNDICE D – Consentimento Autorizado.....	V
APÊNDICE E – Inquérito por questionário I - primeiro contato (1º Período) - A Importância do professor na expressividade da Dança Clássica.....	VIII
APÊNDICE F – Inquérito por questionário II - primeiro contato (1º Período) - A importância da expressividade na Dança Clássica.....	IX
APÊNDICE G – Aula de Técnica de Dança Clássica com introdução da Pantomima – Fase Lecionação.....	X
APÊNDICE H – Inquérito por questionário I - Final (3º Período) – A Importância da Pantomima na Dança Clássica.....	XXXIV
APÊNDICE I – Inquérito por Questionário II - Final (3º Período) - A Importância do professor na expressividade da Dança Clássica.....	XXXVI
APÊNDICE J – Diários de Bordo.....	XXXVII
APÊNDICE L – Dicionário Pantomímico.....	LVIII
APÊNDICE M – Vídeo-resumo da prática do estágio.....	XCII
<b>ANEXOS.....</b>	<b>XCIII</b>
ANEXO A - Portaria 225/2012 de 30 de Julho.....	XCIV
ANEXO B – Matrizes das aulas de Técnica de Dança Clássica do 2º Ano do Curso Básico de Dança da EVDCR - ano letivo 2016/2017 .....	CIV
ANEXO C – Seleção dos registos fotográficos dos cadernos <i>bailativos</i> dos alunos, relativamente à aprendizagem da pantomima.....	CXII
ANEXO D – Cartaz do Espetáculo Final de Ano Letivo 2016/2017 do Curso Básico de Dança da EVDCR.....	CXVI

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Observações sobre a professora cooperante (recolha de dados).....	38
Tabela 2 - Observação individual dos alunos (recolha de dados).....	39
Tabela 3 - Observação individual dos alunos - Continuação I (recolha de dados).....	40
Tabela 4 - Observação individual dos alunos - Continuação II (recolha de dados).....	41
Tabela 5 - Observação individual dos alunos - Continuação III (recolha de dados).....	42
Tabela 6 - Recolha de dados do questionário realizado aos alunos no início do 1º Período – Primeira parte (Respostas de tipo fechado).....	44
Tabela 7 - Recolha de dados do questionário realizado aos alunos no final do 3º Período – Primeira parte (Respostas de tipo fechado).....	66

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Emoções sentidas pelos alunos na prática de pantomima na coreografia do espetáculo – questão nº 3.....	71
--	----

## ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 - Sistematização de procedimentos.....	36
Quadro 2 - Perceção dos alunos relativamente às qualidades de movimento presentes nos diferentes exercícios ao longo da aula – Questão 1.....	45
Quadro 3 - Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – questão nº 1.1 “Se sim, pensas que foi importante para a tua evolução técnica e expressiva? Porquê?”.....	45
Quadro 4 - Perceção da respiração enquanto dançam – Questão 2.....	46
Quadro 5 - Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – questão nº 2.1 “Se sim, reconheces a sua importância? Porquê? Ou reconheces que é importante só porque a professora alerta?”.....	46
Quadro 6 - Perceção do olhar enquanto dançam – Questão 3.....	47
Quadro 7 - Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – Questão nº 3.1 “Se sim, reconheces a sua importância? Porquê? Ou reconheces que é importante só porque a professora alerta?”.....	47
Quadro 8 - Perceção das emoções enquanto dançam – Questão 4.....	47
Quadro 9 - Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – Questão nº 4.1 “Se sim, quais?”.....	48
Quadro 10 - A influência da música enquanto dançam – Questão 5.....	48

Quadro 11 - Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – Questão nº 5.1 “Se sim, como?”.....	49
Quadro 12 - Existência ou ausência de medos, receios ou vergonha enquanto dançam – Questão 6.....	49
Quadro 13 - Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – questão nº 6.1 “Se sim, qual/quais? Porquê?”.....	50
Quadro 14 - Dançando enquanto personagem - Questão 7.....	50
Quadro 15 - Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – Questão nº 7.1 “Se não, qual/quais gostarias de interpretar?”.....	51
Quadro 16 - Síntese da aula de T.D.C. com a introdução de pantomima.....	57
Quadro 17 - Perceção da pantomima como competência que melhora a expressividade dos movimentos – Questão 1.....	68
Quadro 18 - Tratamento das respostas abertas do 2º questionário – questão nº 1.1 “Porquê?”...68	
Quadro 19- Tratamento das respostas abertas do 2º questionário – Questão nº 2 “Consegues enunciar algumas das características importantes na realização da pantomima, para as quais a professora Joana Santos te alertou ao longo das aulas e ensaios?”.....	69
Quadro 20 - Dificuldades sentidas pelos alunos na prática de pantomima na coreografia do espetáculo – Questão nº4.....	72
Quadro 21 - Tratamento das respostas abertas do 2º questionário – Questão nº4.1 “Se sim, quais?”.....	72
Quadro 22 - A importância do olhar e da respiração em contexto de aula e no espetáculo final – Questão nº5.....	72
Quadro 23 - Tratamento das respostas abertas do 2º questionário – Questão nº5 “Porquê?”.....	73
Quadro 24 - A influência da pantomima ao longo do ano letivo – Questão nº6.....	74
Quadro 25 - Tratamento das respostas abertas do 2º questionário – Questão nº6.1 “Porquê?”..74	

## LISTA DE ABREVIATURAS

**CCC** – Centro Cultural e Congressos das Caldas da Rainha

**EVDCR** – Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha

**T.D.C.** – Técnica de Dança Clássica

## DEFINIÇÃO DOS CONCEITOS OPERACIONAIS

A expressão faz parte do bailado, assim como todos os elementos cénicos, coreográficos, musicais e interpretativos, criando desta forma uma ambiência única pela qual se pauta a transcendente beleza do bailado clássico. A pantomima é então um desses elementos no qual este estudo se foca. É necessário esclarecer os diversos conceitos operacionais abordados na temática que envolve este estudo:

- **Técnica de Dança Clássica:** É uma técnica de dança baseada em movimentos rigorosos e estilizados permitindo ao bailarino mover-se com a maior agilidade possível, controlo, velocidade, leveza e expressão. Esta técnica só pode ser construída progressivamente e requer uma grande capacidade de concentração e compreensão de movimentos complexos, diferentes ritmos, direções e noção espacial.
- **Mímica:** É a arte de contar uma história, expressar um estado de espírito ou uma emoção, descrevendo uma ação sem recorrer a palavras, procurando estilizar e exagerar a realidade.
- **Pantomima:** É uma forma de expressão através do gesto e do movimento que pode descrever acontecimentos, sentimentos e emoções. A pantomima faz uso de técnicas da mímica, agindo sem proferir palavras, para contar uma história dentro do bailado e ao som da música, auxiliando assim cada personagem a debruçar-se sobre a narrativa através de gestos específicos.
- **Gesto:** É um movimento significativo de um ou mais membros do corpo, executado com o intuito de expressar um pensamento ou enfatizar o discurso.
- **Expressividade:** Capacidade de transmissão de sentimentos, emoções ou sensações do bailarino para o público.

## INTRODUÇÃO

“The art of making a dancer is one of the most painstaking occupations in the world. It demands the precision of the architect, the patience of a lace-maker, the courage and endurance of a mountain climber.” (Shook, 1977, p.3)

Não é por acaso que usamos a expressão “diamante em bruto” para aludir a verdadeiras personificações de talento humano, sabendo de antemão que só fruirmos de todo esse manancial de potencialidade se nos lançarmos numa árdua jornada mergulhada numa obstinação desenfreada pelo esculpir da perfeição. Assim é o percurso de um bailarino: trabalhoso e fascinante. Por mais que se leve a bom porto o desenhar das linhas corporais, o coexistir num espaço, o ser uno com a paisagem musical, o não sucumbir a um eventual temor reverencial plenamente justificado por séculos de tradição, não se deve nunca subestimar o papel da expressividade numa ligação que se quer – ou se sonha ser - profícua e extasiante com o público que assiste. É neste plano de intenções que o fascínio que nutrimos pela técnica de dança clássica e pela expressividade a ela associada desempenhou um papel preponderante aquando da escolha do tema a que nos propusemos lançar neste relatório de estágio. Consideramos a pantomima uma temática cativante, pois traz consigo uma nova perspetiva no que toca à componente expressiva, esta indissociável das qualidades técnicas que habitam o admirável mundo da dança clássica. Assim, o ballet-pantomima apresenta-se como o surgimento de uma nova técnica expressiva que envolve o desenvolvimento de um conhecimento específico sobre as paixões e os gestos do corpo que as expressam. (Vallejos, 2014)

O bailado clássico raramente contempla um narrador, visto que encontra várias outras formas de contar a sua história. Muitas vezes, a história é contada através da própria coreografia, do corpo de baile, dos solistas, *pas de deux*, entre outros. Nalguns momentos, surge ainda a pantomima, permitindo aos bailarinos narrar a história através de gestos, sem necessidade de verbalizar, impulsionando assim a ação da história e a relação entre as diferentes personagens. Enfatizada através de gestos específicos, a história é assim apresentada através de um hábil uso da expressão facial e corporal, diferentes andares, do figurino, não esquecendo a própria maquilhagem, caracterizando a personagem que se está a expressar. De salientar que a música é um elemento fundamental para o desenvolvimento da pantomima em cena, acompanhando-a sempre no decorrer da ação. A linguagem tem de ser clara, e não demasiado rápida, para que o público entenda o que se está a transmitir, caso contrário a intenção e a forma perdem-se com o decorrer da música, tal como refere Lawson (1957) “The co-ordination of mime-gesture and

music, when this is used, is of the greatest importance, for once sound is added to a portrait it aids the rhythm and timing of the movement as well as enhancing its significance as expression.” (p.44)

Os coreógrafos, além de criarem as suas coreografias, também incluíam as cenas de pantomima, usando um sistema convencional de gesticulação e esforçavam-se para que, através dos gestos sujeitos a regras, se transmitisse ao espectador o enredo do bailado. Por norma, até ao século XIX o bailado era composto sempre pela componente da dança em si e pela componente da pantomima. Infelizmente, não é dada a devida atenção à pantomima hoje em dia. Apesar de ainda permanecer no trabalho de algumas grandes companhias, com o passar do tempo muitos bailados omitem este elemento tão fulcral para o entendimento da ação.

Por conseguinte, e dado que a pantomima é um elemento crucial na narração do bailado clássico, neste relatório aborda-se a importância da pantomima como meio de expressão do bailarino, através do estudo de um excerto adaptado do bailado *Coppélia*, considerando assim a escolha desta temática pertinente, original e com a qual se criou uma forte empatia no estudo e lecionação de cada gesto.

Atendendo ao universo descrito, este relatório incidiu na área da Técnica de Dança Clássica, com a turma do 2º ano do Curso Básico de Dança, com o estágio a decorrer na Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, durante o ano letivo 2016/2017. Questionou-se se o estudo da pantomima no âmbito do bailado clássico poderia potenciar a expressividade dos alunos na aula de T.D.C. Se sim, de que forma? A resposta a esta pergunta terá o seu desenvolvimento no decorrer das páginas deste relatório de estágio.

A estrutura formal do relatório abarca seis capítulos. No **Capítulo I**, entendido como Enquadramento Geral, caracteriza-se a instituição de acolhimento, a EVDCR, e explicitam-se os objetivos, gerais e específicos, para a temática em estudo. No **Capítulo II** elucidam-se os conceitos atinentes à temática do estágio: mímica, pantomima e os seus principais impulsionadores, bem como os três tipos de gestos em mímica (Expressão Emocional Natural, Ocupacional e Convencional), e ainda a historiografia do bailado *Coppélia*. No capítulo que se segue, o **Capítulo III**, descreve-se a metodologia que nos guiou no desenvolvimento da prática do estágio. Identificam-se também os instrumentos necessários para a recolha de dados - grelhas de observação, diários de bordo, questionário e registos audiovisuais. No **Capítulo IV** desenvolvem-se todas as fases da aplicação prática do plano de ação, descrevendo e analisando as estratégias metodológicas implementadas e o seu impacto no público-alvo, tendo sempre em consideração os objetivos traçados inicialmente. No **Capítulo V** procede-se à reflexão da

investigação sobre o desempenho do professor; pretende-se uma visão que seja neutra e, de forma alguma, parcial, do resultado final decorrente da intervenção pedagógica procurando-se assim deslindar formas de dotar outros investigadores de abordagens alternativas.

Finalizando, reuniu-se a listagem de toda a bibliografia consultada antes e durante a redação do relatório. De igual modo, incluíram-se documentos da nossa autoria (Apêndices), e da autoria de outros (Anexos), cuja leitura complementa a informação da temática em estudo.

## **CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO GERAL**

### **1. Contextualização do Estágio**

O presente estágio realizou-se no âmbito do Curso de Mestrado em Ensino de Dança, da Escola Superior de Dança, do Instituto Politécnico de Lisboa, durante o ano letivo 2016/2017, na Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, com uma turma de quinze alunas do sexo feminino, e um aluno do sexo masculino pertencentes ao 2º ano do Curso Básico de Dança, desta instituição de ensino. A prática do estágio decorreu na disciplina de T.D.C..

A abordagem de investigação-ação foi desenvolvida neste estágio, utilizando-se estratégias metodológicas e pedagógicas que permitiram avaliar o processo de ensino-aprendizagem da turma em questão. Consideramos que a temática em estudo é uma mais valia no contexto da aula de T.D.C., permitindo potenciar a capacidade artística e expressiva dos alunos, o que consequentemente viabiliza uma maior consistência, motivação e solidez na presença dos alunos durante a aula de T.D.C.

#### **1.1. Caracterização da Instituição de Acolhimento**

A Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha (EVDCR) surge em 2002, sendo uma escola particular de ensino artístico especializado, sujeita ao Estatuto do Ensino Particular e Cooperativo. É a única escola de Dança das Caldas da Rainha reconhecida oficialmente pelo Ministério da Educação. Integrou o projeto da Experiência Pedagógica de 2002/2003 a 2008/2009, ao abrigo do Despacho nº 25 549/99, visando o desenvolvimento do Curso Básico de Dança e Iniciações ao 1º Ciclo. Ministra Cursos Oficiais e Livres. (Centro Cultural Caldas da Rainha [CCC], 2016) A EVDCR tem protocolo com o Colégio Rainha D. Leonor e protocolo com o agrupamento de escolas Raúl Proença, nas Caldas da Rainha, no âmbito do Ensino Articulado e mantém desde 2008 protocolo de colaboração com a Escola Superior de Dança de Lisboa, parceria que visa a integração de licenciados na área da dança no mercado de trabalho, bem como proporcionar ao Grupo Experimental de Dança (GED) um trabalho pré-profissional na área da interpretação. Contudo, em 2012/2013 reforça a sua ligação com a Escola Superior de Dança de Lisboa, realizando mais um protocolo de colaboração no âmbito do Mestrado em Ensino de Dança, fazendo parte da rede de Escolas Cooperantes. (Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha, [EVDCR], 2013a)

No que diz respeito às suas instalações “... a EVDCR tem na sua escola 2 estúdios e utiliza também outros espaços físicos, como as salas de ensaio do CCC e as salas de Dança do Colégio Rainha D. Leonor com o Curso Básico de Dança (Ensino Vocacional Articulado).” (EVDCR, 2013b)

## **2 Identificação dos Objetivos do Estágio**

### **2.1 Objetivos Gerais**

Através deste Relatório procurou-se alcançar os objetivos relativos à questão da complementaridade que se prende entre expressão e técnica nas aulas de T.D.C.. Pretende-se essencialmente que os alunos melhorem a sua capacidade expressiva e interpretativa através da aprendizagem de um excerto adaptado do bailado *Coppélia*, compreendendo e assimilado a pantomima característica desse bailado. De seguida, descreve-se por pontos os seguintes objetivos gerais delineados neste estudo:

1. Explorar o carácter expressivo do movimento no contexto da Técnica de Dança Clássica e da pantomima;
2. Aprendizagem da pantomima em geral e a de um excerto adaptado do bailado *Coppélia* (ato II).
3. Criação de um dicionário pantomímico com os próprios alunos;

### **2.2 Objetivos Específicos**

1. Desenvolver estratégias na aula de Técnica de Dança Clássica para que o aluno se expresse na sua plenitude e de forma natural;
2. Potenciar a expressividade dentro do contexto da T.D.C. através do trabalho de *port de bras*; expressão facial e corporal;
3. Desenvolver a sensibilidade estética e o conhecimento histórico na área da dança;
4. Compreender o significado da expressão de diferentes atitudes, emoções e sentimentos através do movimento e da música;
5. Conhecer e distinguir os diferentes gestos, intenções e os seus significados.

## C A P Í T U L O II – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

### A mímica: Origem e significado

Segundo o que nos é dito por Snodgrass (2015), a mímica terá tido a sua origem em 467 a.C, na Grécia, na esteira do trabalho desenvolvido pelo ator-bailarino Telestes, onde se adaptavam os rituais de altar para as peças de Ésquilo. Assim, a raiz etimológica do termo mímica, de acordo com McClain (1998) deriva do grego *mimus*, semelhante ao termo *mimesthai*, que significa “imitar”, segundo o qual o ator se referia tanto ao género de peça que lidava com imitações de todos os aspetos do quotidiano, bem como ao ator que nela representava.

De acordo com Lawson (1957), a mímica é a arte de contar uma história, expressar um estado de espírito ou uma emoção, descrevendo uma ação sem recorrer a palavras. O artista deve, portanto, treinar e disciplinar o seu corpo de tal forma que estará apto a responder a vários tipos de estímulos gerados pela imaginação. Ao fazê-lo, cada movimento será expressivo do papel que desempenha, bem como a sua história, tema, ação ou humor que ele descreve.

If the artist works in ballet, every expressive movement he makes must reinforce the content of his dance. He should fill in all the pertinent details of his role and make it come alive within the framework and style of choreography. Moreover, he must phrase his movements and bring them into harmony with the music. They will then become part of the dance. (Lawson, 1957, p. VIII)

A mímica e pantomima, na perspetiva de McClain (1998), são termos usados alternadamente hoje em dia para descrever apresentações teatrais que dependem dos movimentos e gestos do ator. Enquanto estas definições são difíceis de formular, mudando com facilidade e rapidamente, há certos elementos associados à mímica e à pantomima ao longo das suas diversas histórias:

These elements are amplified gesture, mask or mask like makeup, acrobatics, juggling, and clowning; satire and improvisation; and puppets and marionettes. During a few notable periods in the history of these arts they were completely silent, but from Greek times forward many mime and pantomime performances have been accompanied by

music as well as by speech, either of the mime actor, a narrator, or a chorus. (McClain, 1998, p.423)

Por conseguinte, a mímica e a pantomima seriam, aparentemente, populares quer em zonas de mercado, quer nos palácios da Grécia e Roma antigas. A sua arte, que talvez derive de cerimónias religiosas e de animação popular da Mesopotâmia e do Egito, deixaria o seu legado em peças de mistério da Europa Medieval. No entanto, a falta de som que é hoje fortemente associada à mímica e à pantomima foi, curiosamente, um facto que durou apenas durante breves períodos da História. Reza a lenda, segundo McClain (1998), que o mimo Livius Andronicus perdeu a sua voz em 240 a.C. e contratou um ator para falar por ele. No entanto, até pela perspectiva de contingências de legislação, foram várias as limitações a que os mimos foram sujeitos, como por exemplo, o serem silenciados por lei durante períodos da ditadura de estado, ou o decreto francês do século XVIII que limitou os teatros de oratória, que se considerava competirem com a oficialmente sancionada *Comédie-Française* e a Ópera de Paris.

Contudo, no contexto da dança clássica, almeja-se o virtuosismo e o transcendente, no sentido de se evitar o mero replicar do movimento banal ou do quotidiano, para ao invés, se apresentar ao público momentos de exaltação artística que o conduza para além disso mesmo, como nos refere Royce (1984):

The goal of classical ballet, with its highly stylized and patterned movements, is not to replicate ordinary movement but to present an art form that goes far beyond the ordinary. (...) “Mime, by contrast, is a form of gesture and movement that has as its goal the presentation of the ordinary, and it must have the ring of authenticity. (p.12)

Por outro lado, a mímica quer-se menos auspiciosa e mais coadunante com aquilo que é o quotidiano ou o rotineiro.

No entanto, na Itália do século XVIII onde o *ballet* também se desenvolveu, como na França a par da ópera, os bailarinos italianos, além do mais, tinham um estilo forte e bastante característico:

Muitos distinguiam-se na mímica e em gesticulações animadas misturadas com saltos, piruetas e proezas acrobáticas «semelhantes ao voo», e o seu estilo era geralmente chamado «grotesco», pelos seus exageros físicos deliberados. (...) a dança dos *grotteschi* possuía um sentido de liberdade e naturalidade que contrastava com as

hierarquias obsessivamente constrangidas que oprimiam o ballet francês. (Homans, 2010, p.241)

Será já evidente que o *ballet* e a mímica partilham imensas virtudes. Curiosa é, contudo, a forma como as duas artes dependem de quatro características estruturais fundamentais, segundo Royce (1984): a narrativa, o ritmo ou a resposta cinestésica, tempo e espaço, e peso. Relativamente à narrativa, é claro que a dança poderá contar uma história, no entanto, qualquer apreciador desta arte reconhecerá mérito e regozijar-se-á, de forma idêntica, observando apenas o domínio técnico e execução exímia dos bailarinos em palco. Assim, a existência de uma narrativa será mais um complemento e não um requisito da dança. Já no universo da mímica, a componente da narrativa é essencial na medida em que o prazer do espetador derivará de uma história que é contada, de um tecer de um comentário sobre a vida, ou de uma verdade universal que é partilhada. Relativamente à resposta cinestésica, Royce (1984), refere que há uma capacidade que a dança tem de provocar uma experiência sensorial a quem a assiste, consequência natural da fluidez do movimento que alterna entre elementos fortes e fracos atinentes ao ritmo sentido. A dança é, assim, de certa forma indissociável dos ritmos musicais que a acompanham. Logo, o que torna a dança uma forte experiência cinestésica para o espetador é a fruição da combinação do ritmo do próprio movimento com a ênfase do ritmo da música. Pelo contrário, à mímica não é tão facilmente reconhecida esta capacidade de despoletar na audiência uma resposta cinestésica. O que não significa, ainda assim, que não possa acontecer, como nos sugere o autor Royce (1984), enunciando o exemplo do mimo Marceau, na sua obra *The Cage* “... which often causes audiences to emphasize with the trapped man. They feel more and more stifled and finally breathe a sigh of relief when they, along with the man, are released by the appearance of an opening in the cage.” (p.67)

Uma transição de movimentos fluida é a essência da dança, sendo que esta, em particular o *ballet*, ao estar intimamente ligada à música, deve respeitar uma determinada continuidade; já na mímica há um consciente retardar do tempo que implicitamente tornará os gestos executados mais facilmente entendidos pela audiência. Se houver ritmo, e porque a música é usada seletivamente para enfatizar ou pontuar, esta contribuirá apenas para evidenciar esta execução lenta dos movimentos, ao invés de aprisionar o mimo ao ritmo musical que é sentido. “For Marceau, it is an elliptical device that condenses complicated stories or dramatic themes, into the space of a few minutes.” (Royce, 1985, p.69) De acordo com este autor, relativamente ao espaço, Marceau parece ter feito a melhor consideração: “Dancers fill space, mimes sculpt

space.” (Royce, 1985, p.70) Deste modo, depreende-se que a relação da dança com o espaço que ocupa é diferente daquela que existe entre este e a mímica. Enquanto os bailarinos se movem livremente pelo espaço, não se deixando constrangir pela gravidade, já o mimo está alegremente ligado ao chão e move-se como se o espaço tivesse peso e densidade. O autor acrescenta: “Dance fills space with geometric patterns; mime takes empty space and fills it with objects and people.” (Royce, 1984, p.70).

## 2. Principais impulsionadores da mímica

Jean Gaspard Debourau (1792-1846) interpretou a sua personagem muda de nome Baptiste, no *Théâtre des Funambules*, recebendo uma aclamação do público e dos críticos. A sua imagem de Pierrot, com a face branca e com uma indumentária longa e esvoaçante, serviu de modelo para gerações de seguidores. (Leabhart, 1998)

Contudo, um dos revolucionários mais proeminentes foi Jacques Copeau (1878-1949), fundador da *L'École du Vieux-Colombier* em Paris. Desta forma, Copeau advogava a redescoberta do corpo de um ator, tornando-o flexível através de ginástica, *ballet* e improvisação. Um corpo a que fossem dadas nova liberdade e expressividade através do uso de uma máscara expressiva e neutra durante o treino e a *performance*. As suas reformas são vistas como garantidas, e muitos teatros contemporâneos, pouco mais de quarenta anos depois da sua morte, usam a máscara no treino e na performance, estudam mímica e técnicas de teatro asiático e valorizam a improvisação e o treino físico para produzir um ator criador que se quer completo e liberal. (Leabhart, 1998)

Étienne Decroux (1898-1991) inscreveu-se num curso à noite na instituição *Vieux-Colombier*, para estudar dicção com o intuito de se preparar para uma carreira na política. Por lá, Decroux viu improvisações com véus ou máscaras na face, improvisações estas que colocavam o peso da comunicação no corpo do ator ao invés de, primariamente, na face ou no discurso. Leabhart (1998) refere que estes exercícios cativaram de tal forma Decroux que este se desviou da sua intenção original e ocupou mais de metade de um século de trabalho naquilo que ele chamou mímica corporal, assim chamada para se distinguir da pantomima, facial e das mãos, do século XIX, que ele tanto detestava. Porém, para este autor, Marcel Marceau (1923-2007) foi um dos aprendizes de Decroux. A sua característica única de simbiose de mímica corporal com a pantomima e maquilhagem captou a imaginação do público muito mais que Debourau conseguiu fazer no século XIX. Durante décadas, Marceau atuou mais de trezentas vezes por ano em todo o mundo, para casas cheias de adultos entusiastas e crianças.

Por fim, de salientar que Jacques Lecoq (1912-1999) é, em conjunto com Decroux, Barrault, e Marceau, um dos quatro mais importantes e influentes na mímica contemporânea ocidental.

### **3. Os três tipos de gestos**

Lawson (1957), apresenta-nos três categorias de gestos: Expressão Emocional Natural, gestos Ocupacionais e gestos Convencionais. Dentro destas categorias, são vários os tipos de gestos que nelas podemos encontrar, sendo que alguns dos quais estão integrados na mímica e na pantomima de diversos bailados clássicos, em virtude de se procurar a criação de uma narrativa.

#### **3.2. Expressão Emocional Natural**

Assim que o mimo aprende a mover todas as partes do seu corpo servindo-se de uma disciplina muscular, tal como um bailarino clássico, terá de seguida que disciplinar-se a dirigir e a colocar o seu corpo de forma a que simule as emoções, temperamentos e ações exigidas pela mímica, peça ou bailado. Sir John Davies refere, na sua poesia, sete direções a serem seguidas pelo mimo, são estas: “The mime can move forwards, backwards, upwards and outwards, downwards and inwards, sideways open, sideways closed and turn around.” (Lawson,1957, p.15)

No que diz respeito aos possíveis usos dos gestos de expressão emocional natural, o autor afirma que devemos ter em conta que estes implicam o estudo dos sentidos, não devendo subestimar-se a importância e a aprendizagem que advêm do uso perspicaz do sentido da visão no dia-a-dia, permitindo ao mimo recolher e processar informação de tudo e todos aqueles que nos rodeiam, usando-a em seu proveito.

Uma das principais coisas a reter aquando do uso de uma expressão emocional natural é que cada movimento deve aparentar ser natural no contexto do ambiente artificial em que é inserido. O artista tem de criar, enquanto se movimenta, um retrato vivo de uma qualquer personagem que experiencie estados de espírito, temperamentos e emoções da mesma forma que um humano comum o faria.

É nos bailados modernos que se baseiam na dança clássica que um correto uso da expressão emocional natural pode dar o maior dos significados ao movimento. Isto porque, na sua mais pura forma académica, a técnica de dança clássica era desprovida de emoção, sendo que os mestres de *ballet* de antigamente tinham por hábito depender apenas das passagens de gestos convencionais para contar a sua história.

### **3.2 Gesto Ocupacional**

A mímica natural deve aceitar de bom grado o estudo da personagem na medida em que um mimo deve sempre aparentar mover-se de forma natural dentro do meio e do ambiente em que está inserido, exigidos pela atuação. Assim, o estudo da personagem exige o conhecimento do gesto ocupacional, pois na vida real a ocupação de uma pessoa, bem como o seu estatuto, infere no desenvolvimento da personalidade e de uma forma de movimento característica. O bailarino clássico que interpreta gestos convencionais em cenas de ação deve fazê-lo no âmbito ou dentro dos limites da técnica de dança clássica que devem, por sua vez, dar cor a cada movimento que executam. De forma semelhante, o mimo que interpreta o papel de um aldeão deve permitir-se que todo e qualquer aspeto, que se julga pertencer à vida de trabalho deste, dê cor aos seus gestos. Curiosamente, e juntando aquilo que já foi referido, Lawson (1957) acrescenta que: “Again, the mime who plays an old man should see that each gesture not only reflects the working background of his imaginary character, but also how age has affected his movements.” (p.32)

### **3.3. Gesto Convencional**

É uma linguagem composta por sinais que nos são dados pelos braços e pelas mãos, derivando de várias fontes. Alguns surgem do hábito do ator de enfatizar o significado das suas palavras, encontrando-se normalmente nas peças, de milagres e da moralidade. Alguns derivam de rituais e cerimónias e são descritos nas ordens de identidades religiosas em pinturas antigas, esculturas ou fontes semelhantes.

Porém, Lawson (1957) refere que o gesto convencional se divide em três categorias: narrativa, descritiva e emocional. Nos narrativos, os gestos são usados para conversação verbal e são limitados no seu alcance. No que diz respeito aos descritivos, são usados para descrever a aparência, o tato, o sabor, o cheiro e o som de algo, ou para descrever algum acontecimento ou circunstância, normalmente acontecendo fora do palco. Por fim, o gesto emocional descreve as emoções, as ações e os sentimentos de quem fala ou de outro, e derivam das expressões naturais emocionais que se tornaram estereotipadas ao longo de vários anos de uso em palco. Os gestos não devem ser usados sem ser tida uma cuidadosa reflexão sobre o impacto real que o efeito físico das emoções terá no corpo, sendo que o conteúdo emocional nunca deve ser excessivamente enfatizado.

## **4. Pantomima: Origem e significado**

De acordo com MacClain (1998) *Pantomimus*, ou pantomima, tem a sua raiz etimológica do Grego *pantos*, “tudo ou todos” e *mimos*, “imitador ou ator”. Pantomima, no

entanto, pode também referir-se ao intérprete ou à performance. Desta forma, e sendo a pantomima um dos elementos fulcrais num bailado, define-se segundo Trindade (2014), pela: “Forma de expressão gestual e fisionómica que pode descrever acontecimentos e factos, sentimentos e emoções.” (p.24), ou seja, a pantomima faz uso de técnicas de mímica, agindo sem palavras, para contar uma história dentro do bailado.

Contudo, ao contrário da pantomima, a mímica procura estilizar e exagerar a realidade, é abstrata e por assim o ser não procura imitar a ação física tal como ela ocorre na realidade, mas sim uma ilusão dessa ação, sendo tão melhor a mímica quanto menos exata for e mais adulterar a realidade, exagerando nas ações e nas expressões faciais. Assim, toda a pantomima é baseada na realidade e tem como objetivo principal a pantomima exata de uma ação específica. (Glencoe, 2005)

Historicamente, embora algumas formas de dança interpretativa existissem já há muito na Roma antiga, apenas no ano 23 a.C., talvez durante os jogos de Marcellus, ou no ano 22 a.C., de acordo com Jerome, citado por McClain, (1998), durante o principado de César Augusto em que Pylades de Cilícia e Bathyllus da Alexandria vieram até à cidade, e formaram escolas de dança que apresentavam a pantomima como uma performance altamente desenvolvida e organizada. No que diz respeito aos aspetos da performance da Pantomima dessa altura, esta era uma forma de dança interpretativa altamente estilizada, incluindo um bailarino mudo que usava uma máscara com a boca fechada e representava histórias com recurso a movimentos corporais, rítmicos e expressivos, bem como gestos. (McClain, 1998) Pylades, para este autor, foi o primeiro a usar uma orquestra e coro completos no lugar de um flautista a solo e um vocalista. O coro, acompanhado pela orquestra, cantava ou entoava as palavras da história enquanto os intérpretes de pantomima eram muitas das vezes vistos como *saltatones* (dançarinos) – tendencialmente interpretavam todos os papéis da história alterando as suas máscaras e os seus figurinos para representar as diferentes personagens. As máscaras tinham bocas fechadas e pormenores realistas. Já os figurinos aparentavam ter sido roupas flutuantes que podiam ser facilmente trocados para representar uma variedade de personagens.

Outro género de pantomima havia sido criado por Viaganò, um coreógrafo do século XIX, diferente dos ballets *d'action* de Noverre e dos *grotteschi* italianos, conhecido por *coreodrama*, onde as suas coreografias “... insistem na completa originalidade do seu tipo de pantomima, que tinha um jeito de levar o olhar a passear pelas cenas panorâmicas muito pormenorizadas, ao mesmo tempo que se concentrava nas emoções e nos dilemas pessoais das suas personagens.” (Homans, 2010, p.250)

De acordo com este autor, a pantomima não devia ser confundida com mímica, sendo esta o instrumento de improvisadores descalços e sem máscara que faziam piadas, canções, danças e acrobacias (muitas vezes obscenas). Nas palavras deste autor, a pantomima, “... era um espetáculo de um homem só, um actor com uma máscara (de boca fechada e muda), que representava dramas e mitos gregos, desempenhando todos os papéis e acompanhado por músicos e um coro de canto.” (Homans, 2010, p.252) Contudo, a pantomima foi muito popular até há era cristã, mas a Igreja, desconfiando do teatro e de qualquer exibição pública do corpo, tentou proibi-la por diversas vezes.

Por fim, a importância da pantomima no contexto do bailado clássico é referida pelo autor Lawson (1957) no seu livro sobre a técnica do *ballet* pantomima, enfatizando e fornecendo-nos pistas acerca da relevância dos gestos no bailado clássico. O autor reforça a ideia de que cada gesto no bailado deve ser desenvolvido a partir do *port de bras*, com a ulterior consequência de se alterar a ordem das palavras de um discurso por forma a preservar a fluidez e naturalidade desse mesmo *port de bras*. Na verdade, e também no que diz respeito a esta temática, Royce (1984) corrobora desta posição tida por Lawson (1957), para que seja perceptível e inequívoca a mensagem que se pretende transmitir, entende-se que há que, por vezes, prescindir da mera lógica linguístico-gramatical em detrimento da preservação de uma mensagem inalterada e, acima de tudo, entendível pelo recetor através dos gestos executados pelos bailarinos:

Miming “I love you” as “I you love” does not derive from French word order. The problem is that “I” and “love” occur within the same inner circle of gesture, and when they are mimed together they do not present clear images. In contrast, moving from “I” (inner circle) to “you” (outer circle) to “love” (inner circle) gives each image a clear outline (...). Moreover, it follows the requirements of the *port de bras*. (Royce, 1984, p.18)

## **5. Jean Georges Noverre e John Weaver: Os principais impulsionadores da pantomima no bailado clássico**

A carreira de John Weaver desenvolve-se na primeira metade do século XVIII, sendo ele o fundador da pantomima inglesa. Além disso, foi considerado uma grande influência sobre os coreógrafos subsequentes, incluindo Jean-Georges Noverre. Para Onesti (2015), Weaver era um precursor importante de Jean-Georges Noverre e Gasparo Angiolini, coreógrafos

inovadores que, no final do século XVIII, trabalhavam nos *ballets d'action*. Este autor refere também que Weaver escreveu sobre os aspetos físicos da dança nas Lições Anatómicas e Mecânicas sobre Dança (1721), nas quais enfatizou a necessidade de compreender a anatomia humana para usar o corpo como uma ferramenta de expressão. As contribuições de Weaver ajudaram a estabelecer a dança na Inglaterra como uma forma narrativa e um método respeitado de expressão artística.

Por sua vez, um dos grandes impulsionadores da pantomima foi Jean-George Noverre, através da sua pesquisa incessante bem como em virtude de ter redigido as memoráveis *Lettres sur la danse*, onde de uma maneira original para a sua época, pretendia uma analogia da dança com as restantes artes.

Assim, Jean-Georges Noverre idealiza segundo Trindade (2014):

...a criação de um estilo de dança, o bailado pantomima, que deverá ser o espelho de ideias, paixões, sentimentos humanos e que, de uma forma clara e compreensiva, transmitirá ao espectador, através de uma acção gestual e mímica, o tema inicialmente concebido. A esta concepção da dança na representação teatral, irá chamar de Bailado de Ação. (p.10)

Este conceito de bailado (*ballet d'action*), para Noverre, traduz-se na procura e descoberta de uma ligação coerente entre todos os elementos num bailado em que este se apoia nas suas cartas. Contribui assim, com as suas produções, para um esplendor de uma arte necessitada de renovação, fugindo às regras pré-estabelecidas pela época e por ele criticadas, tornando-se impulsionador deste estilo de dança, sendo a sua reputação como mestre de bailado amplamente reconhecida no seu tempo. Pasi (1991), reforça esta ideia, visto que “...este homem de grande talento estabeleceu linhas-mestras a seguir por esta arte: na prática, era o regresso à verdade, à expressão, à verdadeira arte, excluindo tudo quanto pudesse ser apenas moda (ou vício, ou preguiça).” (Pasi, 1991, p.51)

Noverre, na sua II Carta, descreve poeticamente o seu ideal de bailado: “O bailado bem composto é uma pintura viva das paixões, dos costumes, dos usos das cerimónias e das reacções naturais de todos os povos da terra. Consequentemente, ele deve ser uma pantomima em todos os géneros e falar à alma pelos olhos.” (Trindade, 2014, p.32)

Assim, de acordo com Kirstein (1987), Noverre fez uma distinção qualitativa entre dançar adequadamente o *ballet* e a linguagem da pantomima:

Dance is the art of steps employing gracious movements and lovely attitudes. Ballet, of which dance is an adornment, consists of design in related figures. Pantomime is the explanation of emotion by gesture, which “passion” should determine, while "good taste" orders dance and ballet. (p. 223)

Este autor refere também que Noverre considerava a perfeição técnica num fim em si mesmo, visto que certamente a reconhecia como um meio necessário de expressão. Essa expressão passava bastante pela expressão facial. Para Nye (2011), a fé de Noverre na verdade artística do rosto parece não ter limites: “it is the soul alone which imprints on the facial features in energetic characters the sentiments, affections, passions, pleasures, and pains that it experiences.” (p.88)

Vallejos (2014) afirma que Noverre considera a pantomima uma ferramenta através da qual os bailarinos usavam a sua vida emocional como força de trabalho. O mecanismo expressivo do gesto da pantomima requer a criação de uma relação ligada ao domínio das paixões, inserido num quadro de regulação estética do movimento. Refere também que a técnica da dança é projetada para a vida emotiva do bailarino, onde os seus sentimentos devem ser fluidos, voluptuosos, plausíveis e associados a um mecanismo de introspecção que desencadeia o entusiasmo do movimento. Esta abordagem irá produzir um bailarino mais sensível, habitado por uma fragilidade emocional, e mais espetacular, pronto para expor uma experiência enriquecedora em palco.

Concluindo, o *ballet d'action* para Noverre conduz uma nova abordagem de aproximação à natureza, tornando a dança cada vez mais viva, mais expressiva e real servindo-se da pantomima como um meio para adquirir esse nível de expressividade.

## **6. Historiografia do bailado *Coppélia***

Antes de nos debruçarmos sobre o contexto histórico do bailado *Coppélia*, é importante e esclarecedor conhecer a sinopse do bailado. De acordo com Anderson (2015), o ato I desenrola-se na praça de uma pequena cidade no leste da Europa. O Dr. *Coppélius*, um misterioso feiticeiro e fabricante de brinquedos, criara uma boneca de tamanho real, a *Coppélia*, e colocou-a na varanda de sua casa, aparentemente a ler um livro. Seguidamente, surge *Swanilda* que cumprimenta a boneca, dirigindo-se a ela como se fora uma humana. Contudo, fica prontamente indignada quando *Coppélia*, naturalmente, a ignora. Logo depois, *Franz*, o namorado de *Swanilda*, encantado com a boneca, sopra beijos para esta. No entanto, e numa clara tentativa de iludir o namorado de *Swanilda*, o Dr. *Coppélius* finge endereçar um beijo para

ele gesticulando com a mão da boneca na sua direção, transmitindo a ideia de que ela é, de facto, humana e lhe retribuirá o beijo.

Posteriormente, o Senhor da cidade anuncia as celebrações e o seu contentamento por ter sido adquirido um novo sino e afirma que os dotes serão entregues a casais nobres. *Franz* espera um dia casar-se com *Swanilda*, mas discussões de namoro multiplicam-se. Numa dança em conjunto, com um *pas de deux* e danças para os amigos de *Swanilda*, ela testa a fidelidade de *Franz* recorrendo a uma espiga de milho. Assim, e se ao agita-la esta fizer barulho, *Swanilda* irá casar-se com ele - mas o resultado é dececionante – a espiga é silenciosa. Ao anoitecer, *Coppélius* tranca a sua casa para sair. É aí que surge então um grupo de jovens da aldeia, simulando um assalto, onde *Coppélius* é ameaçado e deixa cair a chave de casa. Por sorte, este é salvo por um hospedeiro. Durante a noite, *Swanilda* e as suas amigas voltam à praça e encontram a chave de *Coppélius*, decidindo ir investigar o atelier do misterioso feiticeiro e a misteriosa rapariga. Noutra cena, *Franz* aparece com uma escada, planeando também procurar *Coppélia*. A cortina começa a fechar enquanto ele inicia a subida à sua varanda.

O ato II começa no atelier do Dr. *Coppélius*. *Swanilda* e as suas amigas descobrem que o atelier está cheio de autómatos e brinquedos mecânicos, descobrindo finalmente que a *Coppélia* também é uma boneca. Apercebendo-se do sucedido ao retornar ao atelier, *Coppélius* expulsa as raparigas, exceto *Swanilda* que, entretanto, se escondera. É aqui que *Franz* entra pela janela. *Coppélius* confronta-o, até que tem a ideia de roubar a vida de *Franz*, usando-a para dar vida à *Coppélia*. Engendra assim o plano de oferecer-lhe vinho com uma substância que o adormece. Depois do acto consumado, *Coppélius* dirige-se a *Coppélia* e a boneca parece responder às solicitações – isto, no entanto, sucede porque ela é, na realidade, *Swanilda* que se disfarçara de *Coppélia*. *Coppélius* fica encantado, mas logo ela começa a desobedecer ao seu criador, perguntando o que aconteceu com *Franz*. Aflito, *Coppélius* tenta distraí-la fazendo-a dançar uma dança espanhola e uma dança escocesa. *Swanilda* acorda, finalmente, *Franz*, derrubando o manequim de *Coppélia* e fazendo com que *Coppélius* se aperceba que afinal o seu feitiço não tivera qualquer resultado. O jovem casal escapa, deixando *Coppélius* triste por a sua boneca não ter ganho vida como tanto ambicionava.

Por fim, no ato III, os habitantes da cidade celebram a chegada do novo sino. O senhor da cidade dá dotes a casais desposados, que agora incluem *Swanilda* e *Franz*. *Coppélius* recebe também uma compensação pela oficina danificada. As celebrações incluem uma dança das horas, solos que representam o amanhecer e a oração, um *pas de deux* para *Swanilda* e *Franz*,

e um *galop* final. No terceiro ato, há uma mudança notável de tom: menos pantomima, menos história e mais apoteose na dança mais formal (Anderson, 2015).

De acordo com Conyers (1998) o bailado *Coppélia* está dividido em três atos, com coreografia de Arthur Saint-León e música de Léo Delibes, demorando três anos a ser criado. O libreto foi concebido por Charles Nuitter e o coreógrafo adaptou a história de acordo com o escritor E.T.A. Hoffman, pela obra “Der Sandman” de 1815. Os responsáveis pelo cenário foram Charles Cambon, Édouard Despléchin e Antoine Levastre. Os figurinos foram criados por Alfred Albert e o bailado teve a sua estreia a 25 Maio de 1870 no *Théâtre Impérial de l’Opéra Paris*. Os primeiros solistas deste bailado foram: Giuseppina Bozzacchi (*Swanilda*), Eugénie Fiocre (*Franz*), Françoise-Édouard Dauty (*Dr. Coppélius*). (Conyers, 1998)

Este autor revela que era do género feminino – Eugénie Fiocre – a primeira intérprete do personagem Franz, reconhecida como uma especialista em papéis desse calibre. Em 1870, os bailarinos do sexo masculino eram tidos com parca estima pela Ópera de Paris. Assim, se se requisitasse um bailarino masculino, sem dúvida que Saint-Léon sofreria para conseguir um que viesse fora da Ópera, se necessário, uma vez que, e aparentemente por ciúmes: “The members of the Jockey club, who profoundly influenced artistic matters at the Opera, were not interested in having male dancers share the stage with their female favorites”. (Conyers, 1998, p.199)

Segundo Pasi (1991), Arthur Saint-León inspirou-se para o seu bailado *Coppélia*, nos contos de E. T. A. Hoffman, onde estavam em voga os autómatos e as bonecas mecânicas. Deste modo, são várias as razões para a popularidade universal de *Coppélia*, desde logo, e vista como uma das principais, a música original de Léo Delibes. Esta obra é largamente tida como a primeira peça musical de grande qualidade escrita para um bailado. Consta que Delibes viajou até à Hungria, na companhia de Jules Massenet, para transcrever música *folk* e assim a sua peça para *Coppélia* adquire uma componente étnica deveras autêntica, qualidade esta que escasseia, segundo Conyers (1998), em outras peças “nacionalistas” daquela era. Nesta perspetiva, “... esta obra-prima, graças à beleza das partes a solo, ao esplendor das danças de carácter popular (*mazurcas, czardas, bolero, etc.*), à delicada qualidade da música e à jovialidade da história, estava destinada a um êxito duradouro.” (Pasi, 1991, pp. 68-69) Foi a primeira peça para um bailado a conter *czardas*, e a *mazurka* do primeiro ato tornou-se, *a posteriori* e autonomamente, uma peça para concerto bem conhecida.

Contudo, *Coppélia* foi o último êxito do bailado francês do século XIX devido à guerra Franco-Prussiana e ao desaparecimento de toda uma geração de artistas e emigração de muitos

talentos. Reforçando esta constatação, Snodgrass (2015) vem também afirmar que o bailado *Coppélia* perdeu rapidamente a sua atenção merecida – não obstante a sua popularidade – atribuindo também ele culpa à eclosão da guerra franco-prussiana, em Julho de 1870. A partir deste marco histórico, o coreógrafo e a primeira bailarina deste bailado tiveram diversos contratemplos:

The next month, choreographer Saint-Léon died of a heart attack in a Paris cafe. Because of the closure of the Paris Opera, Bozzacchi received no salary, suffered malnutrition, and died of smallpox the following November on her seventeenth birthday. Her demise contributed to the mythos of ballet and its performers and to the cult of willowy female beauty. (Snodgrass, 2015, p.104)

Por fim, Snodgrass (2015) afirma que em 1910 a diva Anna Pavlova escolheu a personagem *Coppélia* para o seu papel de estreia nos Estados Unidos.

## **CAPÍTULO III – METODOLOGIA**

### **1. Metodologia de Investigação**

Com vista ao estudo a que nos propusemos, a metodologia de investigação-ação revelou-se como sendo a que reúne mais virtudes, conduzindo-nos objetivamente a uma reflexão sobre a ação, o que determinará um substancial aprimoramento estratégico, resultando por sua vez, em termos práticos, numa transformação positiva do ambiente educativo. Esta metodologia é amplamente utilizada nas práticas educativas dado o seu carácter transformador e reflexivo, tal como refere Filipe (2004) “...a investigação é acção sobre a qual o investigador age, participa e se projeta.” (p.112)

O papel do investigador é fulcral na recolha de dados. Sousa (2005), indica que os procedimentos mais utilizados nesta estratégia metodológica se centram na planificação de ações, ao longo do tempo, contendo determinados conteúdos ou objetivos através de uma calendarização dividida por etapas. No final de cada etapa, decorre uma avaliação, aferindo se existe uma evolução ou se é necessário efetuar ajustes. “Há uma avaliação constante da acção e dos seus resultados, procedendo-se de imediato às necessárias alterações correctoras, o que mantém um permanente clima de aprendizagem por ensaio-e-erro.” (Sousa, 2005, p.99)

### **2. Instrumentos de Recolha de Dados**

Os instrumentos de recolha de dados são essenciais para o investigador delinear com sucesso a sua estratégia de investigação, tendo estes de ser zelosamente escolhidos; assim, “...devem possuir ainda uma série de requisitos, como sensibilidade, adequação, viabilidade, objetividade, fidelidade e sobretudo, garantia e validade que são determinantes.” (Sousa, 2005, p.182) Desta forma, permite ao investigador enquadrar-se e direccionar a sua investigação, seleccionando o que realmente é importante, refletindo sobre os acontecimentos e seleccionar novas estratégias de ação. Neste estudo foram seleccionados os seguintes instrumentos: observação estruturada, questionários, meios audiovisuais e diários de bordo. De seguida, será analisada de uma forma resumida cada um destes instrumentos de recolha de dados, e qual a sua função em cada uma das fases de estágio.

#### **2.1. Observação**

Num primeiro momento, foram usadas técnicas de observação no contexto das aulas de T.D.C., com as quais se pretendia recolher dados sobre as características técnicas e artísticas do público-alvo. No âmbito das diretrizes propostas pela metodologia da investigação-ação, a observação “...tem como objectivo fixar-se na situação em que se produzem os comportamentos a fim de obter dados que possam garantir uma interpretação “situada” desses

comportamentos. Por isso, a precisão da situação constitui um dos objectivos principais.” (Estrela, 1994, p.18)

Assim, no decorrer do estágio, a observação ocorreu em duas fases:

- observação estruturada, direta e não participante na 1ª fase de estágio;
- observação direta participante na 2ª fase, no que diz respeito à participação acompanhada e, posteriormente, na fase da leccionação.

No que concerne à 1ª fase, foram organizadas grelhas de observação (apêndices B e C), onde estão enunciados os principais parâmetros a observar, que nos permitiram ter uma percepção real da amostra. Seguidamente, procedeu-se à elaboração de uma estratégia de atuação apropriada ao resultado da observação, que fosse de encontro aos objetivos que se definiram no estudo da temática em questão. A apresentação destes dados e reflexão realizada sobre os mesmos, farão parte do Capítulo IV – Apresentação e Análise de Dados.

Numa 2ª fase, a observação foi registada com base em comentários e reflexões pessoais presentes no diário de bordo, bem como na observação dos registos audiovisuais, onde se questionou qual a melhor abordagem para se conseguir uma melhoria de atuação do investigador, face aos desafios que este ia encontrando no âmbito da participação acompanhada e na fase da leccionação.

## **2.2. Questionário**

O questionário permite recolher informações no que diz respeito às variáveis que interessam para o estudo do investigador. Assim, de acordo com Sousa (2005), o questionário revela-se “...como uma técnica de investigação em que se interroga por escrito uma série de sujeitos, tendo como objectivo conhecer as suas opiniões, atitudes, predisposições, sentimentos, interesses, expectativas, experiências pessoais, etc.” (p.204) Desta forma, o investigador deve elaborar o seu questionário tendo em conta um “...objectivo central específico, concreto e obtido em termos operacionais. (...) Interessa que os objetivos sejam formulados de modo curto, claro...” (Sousa, 2005, p.204) Este instrumento deverá garantir o anonimato dos inquiridos, levando assim a uma maior veracidade nas respostas.

Tendo em conta estes princípios, foram elaborados dois questionários dirigidos aos alunos da turma. O primeiro questionário (apêndices E e F), foi apresentado durante a fase de observação, sendo organizado em duas partes. A primeira parte contemplou perguntas fechadas, aferindo a opinião dos alunos relativamente à sua percepção no desempenho do professor nas aulas ao nível do uso da imagética nos exercícios, apelo ao uso da respiração, olhar, uso de emoções, correções, entre outros. A segunda parte contemplou perguntas abertas e fechadas e

pretendeu aferir a opinião dos alunos relativamente ao seu desempenho nas aulas de T.D.C., especialmente, uma reflexão em relação ao uso da respiração, da importância do olhar, uso da expressão facial e corporal, intenção nos *port de bras*, musicalidade, receios e encarnação de personagens.

Por conseguinte, o segundo questionário (apêndices H e I), na fase final do estágio (3º período), contemplou questões abertas e fechadas. Propôs uma reflexão aos alunos sobre a temática principal que tínhamos proposto estudar ao longo do estágio, especificamente, a importância da pantomima, as emoções associadas ao excerto adaptado do bailado *Coppélia* que foi trabalhado, as maiores dificuldades, e volta a ser questionada a importância do impacto do uso da respiração e do olhar, por forma a ser realizado um estudo comparativo com os dados obtidos através do primeiro questionário.

### **2.3. Diário de Bordo**

O diário de bordo foi outro instrumento fulcral para a reflexão das aulas. Sousa (2005) salienta que este instrumento “poderá proporcionar conclusões de elevado interesse relativos à motivação, às técnicas mais adequadas para cada tipo de material, às ferramentas mais eficazes, aos cuidados a ter com o seu emprego e outras considerações...” (p.97) Assim, este instrumento permitiu um registo detalhado de aspetos positivos e negativos, situações a melhorar tendo em conta o contexto do estudo, bem como uma reflexão da atuação do próprio investigador perante o público alvo durante as fases de observação, participação acompanhada e lecionação (Apêndice J).

### **2.4. Meios Audiovisuais**

Nas fases de participação acompanhada e lecionação, existiu um registo fotográfico e audiovisual a fim de poder observar a evolução das características técnicas e artísticas dos alunos. Para a realização destes registos, foram produzidos os respetivos documentos de consentimento autorizado (apêndice D). No que diz respeito à importância do registo audiovisual, Sousa (2005) refere que se pretende “registar o mais fielmente e completamente possível uma determinada acção durante um determinado tempo.” (Sousa, 2005, p.202) Através desta atuação, foi possível registar o processo de ensino-aprendizagem, bem como o espetáculo final de ano letivo, havendo por parte do investigador uma análise e reflexão relativamente às dificuldades e capacidades a nível técnico e artístico dos alunos. Assim sendo, mediante reflexões através do diário de bordo, orientaram-se adaptações e/ou reformulações das estratégias a aplicar ao longo das aulas.

## **2.5. Análise documental e revisão bibliográfica**

Para a elaboração deste Relatório foi consultada bibliografia diversa e documentos oficiais, com o propósito de recolher informações que consideramos essenciais e significativas para o desenvolvimento da nossa investigação, além de se revelar crucial para atingirmos os objetivos a que nos propusemos alcançar.

## **2.6. Outros instrumentos não contemplados metodologicamente**

Foi elaborado um dicionário pantomímico, culminando no resultado da recolha fotográfica relativa à aprendizagem e estudo com os alunos dos diversos gestos lecionados durante o decorrer do estágio, incidindo principalmente nos gestos trabalhados no excerto do bailado *Coppélia*, respetivamente legendados e ilustrando a forma de realizar cada gesto (apêndice L).

## **3. Caracterização da Amostra**

Na investigação-ação, de cariz qualitativo, é importante que a amostra seja claramente identificável. A turma sobre a qual incidiu este estudo frequentava à data do mesmo (ano letivo 2016/2017) o 6º ano escolar, 2º ano articulado do 3º ciclo do ensino Básico na EVDCR. A amostra, constituída por quinze elementos do sexo feminino e um elemento do sexo masculino, compreendia alunos com idades compreendidas entre os 11-12 anos de idade. Dos dezasseis alunos, apenas nove frequentaram quatro anos de iniciação à dança antes de iniciarem o ensino articulado, existindo alguma heterogeneidade entre a turma, tanto a nível técnico como artístico. Contudo, considerou-se importante a participação de todos os elementos da turma dada a pertinência da temática, sendo esta claramente enriquecedora para todos os envolvidos, potenciando o seu nível artístico.

### **3.1. Plano de Ação**

De acordo com o art.º 9º do Regulamento do Estágio do Curso de Mestrado em Ensino de Dança, são estipuladas sessenta horas anuais distribuídas da seguinte forma:

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

Assim sendo, a metodologia da investigação-ação pretende propor uma mudança e produzir conhecimento, através da reflexão crítica, de forma a que se criem reformulações,

consoante as necessidades ao longo da investigação. Após ter conhecimento do plano geral de atividades da EVDCR, e em articulação com a professora cooperante, delineou-se um plano de ação ao longo do ano letivo. Deste modo, o mesmo foi elaborado tendo em conta a carga horária da disciplina de T.D.C. da turma de 4h30 semanais, divididas em 3 blocos: uma aula de 90 minutos, uma aula de 120 minutos e uma aula de 60 minutos. Apesar da turma ter 3 blocos, toda a calendarização foi realizada com base nas aulas de 90 e 120 minutos, por indicação inicial da EVDCR, descrita no apêndice A.

Além das sessenta horas estipuladas pelo regulamento do Estágio do Curso de Mestrado em Ensino de Dança, houve a necessidade de se ampliar esta carga horária inicialmente definida, face à necessidade de articulação das atividades da turma, como por exemplo a coordenação com a existência de exames internos, mas sobretudo com a preparação do espetáculo final de ano letivo (17 de Junho de 2017, anexo D) e do registo fotográfico para o dicionário pantomímico, tendo-se assim registado um acréscimo de quatro horas e trinta minutos perfazendo um total de sessenta e quatro horas e trinta minutos. Estas repartiram-se da seguinte forma:

- 7h30 m de observação estruturada;
- 9h30 m de participação acompanhada;
- 47h30 m de lecionação;
- 5 horas de colaboração em outras atividades pedagógicas realizadas na escola cooperante.

Assim, com base nos objetivos do estágio, o plano de ação é desenvolvido e pode dividir-se, simplificadamente, em 3 fases principais:

- **1ª Fase** – Observação estruturada dos alunos e seu desempenho artístico durante a aula, bem como da professora cooperante. Entrega das autorizações para cedência de imagem e o questionário de primeiro contato. Em simultâneo, iniciou-se a pesquisa bibliográfica sobre a temática desta investigação.

Estas observações e respetivos registos possibilitaram compreender a turma tanto ao nível do comportamento, maturidade, motivação, relações entre alunos e relação professor-alunos, bem como permitiram observar a metodologia aplicada pela professora, analisar as competências técnicas e artísticas da turma, tanto ao nível global como individual. Enquanto isto, foram realizadas pesquisas documentais com o objetivo do aprofundamento e desenvolvimento do suporte teórico na área da mímica, pantomima e T.D.C..

- **2ª Fase** – Participação acompanhada: Desta maneira, a análise bibliográfica tanto sustentou a análise e planeamento da lecionação da pantomima, através do estudo de cada gesto, como também a aula de T.D.C. articulada com elementos de pantomima a ser aplicada na fase posterior da lecionação. De salientar que no apêndice L ilustram-se todos os gestos lecionados nesta 2ª fase, tendo em conta, de entre outros, os decorrentes da pantomima do excerto do bailado *Coppélia* a trabalhar posteriormente no bloco II da 3ª fase.
- **3ª Fase** – Lecionação: Bloco I (total 10 aulas: 6 aulas de 120 minutos e 4 aulas de 90 minutos); Bloco II (total 15 aulas: 7 aulas de 120 minutos; 6 aulas de 90 minutos e dois ensaios com total duração de 6h30 minutos).

No Bloco I pretendeu-se que os alunos potenciasssem o seu lado artístico e expressivo no contexto das aulas de T.D.C., através da articulação das competências exigidas pelo programa da EVDCR e o enriquecimento através da introdução de um gesto de pantomima no final de cada exercício (lecionado anteriormente na fase de participação acompanhada).

Posteriormente, no Bloco II, culminou-se na utilização do vocabulário aprendido anteriormente, mas aplicando-o no contexto de repertório, através da aprendizagem da pantomima de um excerto adaptado do bailado *Coppélia* (ato II). O excerto teve de ser adaptado visto que ao ser apresentado no espetáculo final de ano da EVDCR (anexo D), foi estipulado pela professora cooperante que a duração não poderia exceder um minuto e meio. Como o excerto tem cerca de cinco minutos, teve que ser sujeito a uma adaptação, segundo a qual se deu mais importância aos diálogos mais prolongados de pantomima. Inicialmente os alunos visionaram o vídeo do excerto que iriam trabalhar dos autores Delibes, Valois & The Royal Ballet (2001), com o objetivo de proporcionar, por um lado, um conhecimento histórico mais aprofundado deste bailado de repertório, através da explicação do enredo, personagens, compositor, coreógrafo, entre outros; por outro lado, como incentivo artístico, funcionando assim como estímulo para a entrega e dedicação de cada um dos alunos. Posteriormente, procedeu-se à seleção e entrega de personagens a cada um dos alunos, seguindo-se a lecionação desse excerto adaptado, sempre preservando as características e boa execução da pantomima em cada aluno. O excerto aprendido teve também como finalidade a apresentação pública no espetáculo final de ano letivo da EVDCR. Ainda neste bloco, foi também entregue um segundo questionário, de forma a que os alunos refletissem a aprendizagem da pantomima ao longo do ano letivo. Através deste questionário pudemos comparar o impacto da aprendizagem da pantomima do excerto do bailado *Coppélia* nos alunos e aferir se existiu uma melhoria e compreensão da importância da temática trabalhada ao longo do estágio.

No que diz respeito às horas de colaboração em outras atividades, promoveu-se o apoio nos ensaios de preparação e ainda durante o dia do próprio espetáculo de final de ano letivo, no qual o excerto aprendido foi apresentado.

Neste estudo foram realizadas várias filmagens que permitiram a perceção das fragilidades e consequente reflexão para uma adaptação das estratégias de intervenção.

Todos os procedimentos e sua calendarização estão dispostos no quadro 1 abaixo apresentado:

**Quadro 1 - Sistematização de procedimentos**

<b>PERÍODOS</b>	<b>PROCEDIMENTOS</b>
<b>1º Período</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) Revisão bibliográfica;</li> <li>b) <u>Observação estruturada</u> dos alunos e seu desempenho artístico durante a aula, bem como da professora titular cooperante;</li> <li>c) Entrega das autorizações para cedência de imagem;</li> <li>d) Questionário I – primeiro contato.</li> </ul>
<b>2º Período</b>	<p><u>Participação acompanhada:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>a) Introdução aos alunos da temática a estudar através da definição e explicação da diferenciação entre mímica e pantomima;</li> <li>b) Abordagem da importância das diferentes emoções e consequente exploração (<b>Filmagem</b>);</li> <li>c) Indagação das diferentes expressões faciais e corporais;</li> <li>d) Lecionação de pantomima de diversos bailados. Continuação da revisão bibliográfica (<b>Filmagem e registo fotográfico</b>).</li> </ul>
<b>3º Período</b>	<p><u>Lecionação:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>a) Bloco I - construção de uma aula de T.D.C. com introdução de pantomima no final de cada exercício (<b>Filmagem e registo fotográfico</b>);</li> <li>b) Bloco II - No final do período, aprendizagem e estudo de um excerto adaptado de pantomima do bailado <i>Coppélia</i>, com finalidade de apresentação no espetáculo final de ano letivo da EVDCR (<b>Filmagem e registo fotográfico</b>);</li> <li>c) Questionário II;</li> <li>d) Continuação da revisão bibliográfica.</li> </ul>
Análise dos dados recolhidos; Redação do relatório final.	

## CAPÍTULO IV – APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS

### 1. Apresentação e análise de Dados da fase de Observação

#### 1.1. Reflexão sobre a fase da observação e estratégias a aplicar

A fase da observação não participante teve a duração de sete horas e meia, onde se pretendeu observar o desempenho dos alunos ao nível da expressividade, mais concretamente a expressão facial e corporal, projeção do olhar, intenção de movimento, à conduta da professora e à sua dinâmica durante a aula, entre outros fatores que enunciaremos mais à frente, não preterindo ainda pontuais avaliações registadas fora dos parâmetros da grelha de observação (presentes no diário de bordo), que considerámos pertinentes para o desenvolvimento deste estudo. Importa salientar que foram realizadas quatro aulas de observação, nas quais se efetuou sempre treino de condição física, seguida de aula de T.D.C.

Assim, retiraram-se as seguintes conclusões relativamente às **questões técnicas**:

- A maioria dos alunos detém a postura, *en dehors* e alinhamento corretas, embora existam três alunos que o executam com maiores dificuldades, entre as quais: zona abdominal relaxada, fragilidade na correta colocação da rotação externa, colocação incorreta do cotovelo na posição de braços *à la seconde* -, sendo necessário estar sempre a alertar para essa situação, bem como para as transferências de peso corretas;
- Alguns alunos apresentaram dificuldades ao nível da coordenação, principalmente os que registam maiores dificuldades técnicas;
- A maioria dos alunos está de tal forma focada ou preocupada com a aprendizagem dos exercícios que acaba por descuidar as características inerentes a determinados movimentos, não obstante a professora estar constantemente a alertar para a qualidade destes;
- A maioria dos alunos apresenta uma boa condição física, reforçada pelo facto da professora ter essa preocupação no início de cada aula.

No que diz respeito às **questões artísticas**, conclui-se:

- A maioria não tem consciência do uso da respiração ao longo dos exercícios. Quando a professora alerta para o facto, tomam alguma consciência;
- A maioria dos alunos não usa os *port de bras* com intenção, alguns usam apenas quando estão seguros nos exercícios, ou quando a música os estimula;
- Nem sempre utilizam a projeção do olhar ao longo do exercício, claramente porque estão demasiado preocupados em não errar;

- As mãos são muitas vezes esquecidas por alguns alunos e apresentam uma tensão desnecessária, principalmente na componente de *allegro*.

De salientar que esta fase de observação se passou no 1º Período, durante o mês de outubro, estando a turma, portanto, no início do ano letivo, o que leva a que os alunos se encontrem numa fase de aprendizagem inicial de novos conteúdos e que demonstrem uma preocupação natural com a execução técnica e aprendizagem do novo vocabulário, descurando na maioria das vezes a expressividade nos exercícios.

De seguida, apresentam-se os resultados dos dados recolhidos nos quadros de observação. Recordar-se que foram observadas quatro aulas e que os números apresentados na tabela correspondem ao número de vezes em que cada parâmetro foi observado.

**Tabela 1 - Observações sobre a professora cooperante (recolha de dados)**

<b>Observações sobre a professora cooperante (recolha de dados)</b>				
<b>A Professora:</b>	<b>Sempre</b>	<b>Algumas Vezes</b>	<b>Nunca</b>	<b>Não Observado</b>
- Apresenta os exercícios de forma clara de acordo com o objetivo do exercício;	3	1		
- Explica os erros comuns;	2	2		
- Apresenta a contagem correta dos exercícios;	3	1		
- Descreve o movimento;	3	1		
- Recorre à imagética na descrição da qualidade do movimento;	3	1		
- Utiliza uma escolha musical apropriada à estrutura dos exercícios;	4			
- Adverte para o uso da respiração;	4			
- Adverte para o uso do olhar;	2	2		
- Alerta para a importância da intenção nos <i>ports de bras</i> ;	2	2		
- Alerta para a importância da expressão facial e corporal;		2	2	
- Apela à atenção entre a qualidade técnica em consonância com a qualidade artística;	1	1	2	
- Corrige e verifica a sua eficácia e observa o aluno na sua resposta (feedback).	2	2		

Verifica-se assim que a professora é bastante cuidadosa no que diz respeito: ao uso da imagética, à apresentação clara dos exercícios, à contagem e música adequadas, utiliza sempre o toque e indicações verbais para correção dos seus alunos, alerta frequentemente para o uso da respiração, bem como para a importância do uso do *port de bras* e tem ainda um grande cuidado na descrição dos movimentos. Sempre que a professora verifica um erro, corrige individualmente e explica o porquê do erro ao aluno e efetua a sua correção. Contudo, dá menos ênfase ao incentivo da expressão facial e corporal nos exercícios - visto que esteve em preparação de uma aula aberta -, tendo por isso a prioridade e atenção na lecionação de uma grande quantidade de exercícios novos.

Deste modo, visto que os alunos estavam em preparação para a aula aberta do final do 1º período, foi visível a preocupação de um trabalho mais técnico e de assimilação dos novos conteúdos. Contudo, pensamos que por falta de tempo de aula, não se conseguiu despende de tempo suficiente em cada exercício de forma a perceber-se a diferença de energia de cada movimento, dissociando-se as diferentes sensações/emoções e as diferentes dinâmicas de movimento. É importante o despertar de emoções em cada exercício, de forma a potenciar a presença e expressividade do aluno, sendo este um elemento essencial no trabalho da pantomima. Contudo, no 2º ano, admitimos que a maturidade ainda não é suficiente e apesar da professora apelar constantemente à imagética dos movimentos e à dinâmica e qualidade de cada movimento, alguns alunos por vergonha ou maiores dificuldades não conseguem transmitir essa qualidade artística em aula, mais tarde tão essencial para o trabalho da pantomima a realizar, sendo uma questão para focar na fase da lecionação.

Assim, nos quadros seguintes, apresentamos a recolha de dados resultante da observação dos alunos. O resultado de cada parâmetro originou-se através da observação individual de cada aluno ao longo das quatro aulas.

**Tabela 2 - Observação individual dos alunos (recolha de dados):**

<b>Observações individuais dos alunos</b>					
<b>A ALUNA(O):</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>
<b>Questões técnicas:</b>					
- Apresenta domínio dos conteúdos técnicos;	<b>S</b>	<b>AV</b>	<b>AV</b>	<b>AV</b>	<b>S</b>
- Trabalha no sentido de transpor para o corpo as características inerentes a cada movimento;	<b>S</b>	<b>AV</b>	<b>S</b>	<b>AV</b>	<b>S</b>
- Tem presente a colocação e postura corretas;	<b>S</b>	<b>AV</b>	<b>AV</b>	<b>AV</b>	<b>S</b>

- Tem controlo e coordenação na execução dos exercícios;	S	AV	AV	AV	S
<b>Questões artísticas:</b>					
- Tem consciência da respiração;	S	AV	AV	AV	S
- Usa os <i>port de bras</i> com intenção;	S	AV	AV	AV	AV
- Usa a projeção do olhar em cada movimento que executa;	AV	AV	AV	N	AV
- Executa os movimentos nos tempos musicais determinados pelo professor;	S	AV	AV	AV	S
- Mostra-se concentrada na técnica;	S	S	S	S	S
- Demonstra uma ação expressiva durante o movimento (expressão facial e corporal);	S	AV	AV	N	S
<b>Legenda: S – Sempre; AV – Algumas Vezes; N – Nunca; NO – Não Observado.</b>					

**Tabela 3 - Observação individual dos alunos - Continuação I (recolha de dados)**

<b>Observações individuais dos alunos</b>					
<b>A ALUNA(O):</b>	<b>F</b>	<b>G</b>	<b>H</b>	<b>I</b>	<b>J</b>
<b>Questões técnicas:</b>					
- Apresenta domínio dos conteúdos técnicos;	AV	N	S	AV	AV
- Trabalha no sentido de transpor para o corpo as características inerentes a cada movimento;	AV	AV	S	AV	AV
- Tem presente a colocação e postura corretas;	AV	AV	S	AV	AV
- Tem controlo e coordenação na execução dos exercícios;	AV	AV	S	AV	AV
<b>Questões artísticas:</b>					
- Tem consciência da respiração;	AV	AV	AV	N	AV
- Usa os <i>port de bras</i> com intenção;	AV	N	S	AV	AV
- Usa a projeção do olhar em cada movimento que executa;	AV	AV	S	AV	AV

- Executa os movimentos nos tempos musicais determinados pelo professor;	AV	AV	S	AV	S
- Mostra-se concentrada na técnica;	S	S	S	S	S
- Demonstra uma ação expressiva durante o movimento (expressão facial e corporal);	AV	N	S	N	AV
<b>Legenda:</b> S – Sempre; AV – Algumas Vezes; N – Nunca; NO – Não Observado.					

**Tabela 4 - Observação individual dos alunos - Continuação II (recolha de dados)**

Observações individuais dos alunos			
A ALUNA(O):	L	M	N
<b>Questões técnicas:</b>			
- Apresenta domínio dos conteúdos técnicos;	AV	S	S
- Trabalha no sentido de transpor para o corpo as características inerentes a cada movimento;	S	S	S
- Tem presente a colocação e postura corretas;	S	S	S
- Tem controlo e coordenação na execução dos exercícios;	S	S	S
<b>Questões artísticas:</b>			
- Tem consciência da respiração;	S	AV	AV
- Usa os <i>port de bras</i> com intenção;	S	AV	S
- Usa a projeção do olhar em cada movimento que executa;	S	S	S
- Executa os movimentos nos tempos musicais determinados pelo professor;	S	S	S
- Mostra-se concentrada na técnica;	S	S	S
- Demonstra uma ação expressiva durante o movimento (expressão facial e corporal);	S	AV	S
<b>Legenda:</b> S – Sempre; AV – Algumas Vezes; N – Nunca; NO – Não Observado.			

**Tabela 5 - Observação individual dos alunos - Continuação III (recolha de dados)**

<b>Observações individuais dos alunos</b>			
<b>A ALUNA(O):</b>	<b>O</b>	<b>P</b>	<b>Q</b>
<b>Questões técnicas:</b>			
- Apresenta domínio dos conteúdos técnicos;	<b>S</b>	<b>AV</b>	<b>AV</b>
- Trabalha no sentido de transpor para o corpo as características inerentes a cada movimento;	<b>S</b>	<b>AV</b>	<b>AV</b>
- Tem presente a colocação e postura corretas;	<b>S</b>	<b>AV</b>	<b>AV</b>
- Tem controlo e coordenação na execução dos exercícios;	<b>S</b>	<b>AV</b>	<b>AV</b>
<b>Questões artísticas:</b>			
- Tem consciência da respiração;	<b>AV</b>	<b>AV</b>	<b>N</b>
- Usa os <i>port de bras</i> com intenção;	<b>S</b>	<b>AV</b>	<b>N</b>
- Usa a projeção do olhar em cada movimento que executa;	<b>S</b>	<b>AV</b>	<b>N</b>
- Executa os movimentos nos tempos musicais determinados pelo professor;	<b>S</b>	<b>AV</b>	<b>N</b>
- Mostra-se concentrada na técnica;	<b>S</b>	<b>S</b>	<b>AV</b>
- Demonstra uma ação expressiva durante o movimento (expressão facial e corporal);	<b>S</b>	<b>AV</b>	<b>N</b>
<b>Legenda: S – Sempre; AV – Algumas Vezes; N – Nunca; NO – Não Observado.</b>			

Após análise das grelhas de observação dos alunos, pode constatar-se que:

- Os alunos apresentam um conhecimento e domínio da técnica razoáveis, bem como apresentam uma colocação e postura corretas;
- A maioria tenta transpor para o corpo as características de cada movimento, apesar de tal esforço ser mais notório quando vem na sequência de uma chamada de atenção da professora;
- Grande parte da turma apresenta dificuldades ao nível da coordenação;
- Na sua grande maioria, os alunos tendem a não usar o *port de bras* com intenção, nem com a devida projeção do olhar;
- Uma respiração correta é algo que os alunos se esquecem durante os exercícios;
- A maioria dos alunos mostra-se mais concentrada na técnica, deixando invariavelmente a expressão facial e corporal para um segundo plano;

- A maioria dos alunos mostra-se sensível ao contexto musical, executando os movimentos nos tempos musicais determinados pelo professor.

Assim, após refletir criticamente sobre a 1ª fase da observação, pretende-se elaborar na planificação da fase de lecionação, além de se seguir a matriz de exame do 2º ano de T.D.C. do Curso Básico de Dança, da EVDCR (anexo B), uma estratégia que potencie um desenvolvimento técnico e artístico, delineando-se:

- Trabalho de coordenação dos membros inferiores e superiores (braços, pernas e cabeça - indispensável posteriormente para a pantomima a trabalhar);
- Trabalho de costas e de braços firmes, na medida em que os braços contribuem para a consolidação de uma postura correta e execução clara dos movimentos;
- Limpeza e trabalho das mãos – muitas vezes são esquecidas e contêm tensão desnecessária (a consciência é imprescindível para o trabalho da pantomima);
- Foco nas transferências de peso corretas;
- Ênfase na expressão facial e corporal dos alunos ao longo dos exercícios.

De salientar que se procurou desenvolver um trabalho equilibrado entre a técnica e a expressividade, sem nunca descurar os objetivos do plano curricular da EVDCR, tal como se pode verificar na apresentação e análise de dados na fase de lecionação. Seguidamente, apresenta-se uma análise e tratamento de dados realizada ao 1º inquérito por questionário, após quatro aulas de observação, com o tema “A expressividade no contexto da aula de T.D.C.”

## **2. Análise e tratamento de dados do 1º inquérito por questionário aos alunos (1º Período)**

Após conclusão de quatro aulas de observação não participante, foi realizado um questionário aferindo individualmente a perceção e opinião dos alunos relativamente à importância da expressividade no contexto da T.D.C., elemento que é importante para o trabalho de pantomima a desenvolver posteriormente no bloco II da fase de lecionação. Este primeiro questionário anónimo foi dividido em duas partes (Apêndice E e F): uma primeira com perguntas fechadas e uma segunda parte com perguntas fechadas e abertas. Os dezasseis alunos da turma responderam ao questionário, sendo que os números apresentados na tabela abaixo, relativamente a cada parâmetro, totalizam sempre o número de respostas apresentadas.

**Tabela 6 - Recolha de dados do questionário realizado aos alunos no início do 1º Período – Primeira parte (Respostas de tipo fechado)**

Recolha de dados do questionário realizado aos alunos no início do 1º Período – Primeira parte (Respostas de tipo fechado)				
<b>Tempo previsto de resposta:</b> 5 minutos				
<b>Tema:</b> A expressividade no contexto da aula de T.D.C.				
<b>A Professora:</b>	<b>S</b>	<b>AV</b>	<b>N</b>	<b>NS</b>
- A professora corrige-te?	8	8	-	-
- A professora é clara quando explica e compreendes bem os exercícios?	11	5	-	-
- A professora usa ideias, ou imagens para te explicar as diferentes qualidades de movimento nos exercícios?	7	9	-	-
- A professora pede para usares a tua respiração nos exercícios?	11	5	-	-
- A professora pede para que uses o teu olhar quando danças?	3	8	1	4
- A professora pede para que sintas o movimento quando danças?	9	5	1	1
- A professora já falou nas diferentes emoções que podemos sentir quando dançamos?	1	11	1	3

Nesta primeira parte do questionário pretendeu-se averiguar se durante as aulas os alunos manifestam, efetivamente, ter uma consciência ampla da importância da expressividade, nomeadamente como é incentivado pelo trabalho que a professora desenvolve e lhes procura inculcar. Revelou-se que as respostas “Sempre (S)” perfazem um total muito aproximado ao das respostas “Algumas Vezes (AV)”, verificando-se assim que os alunos têm consciência de que a professora recorre bastante à imagética nas suas aulas, dá ênfase à respiração, e que aborda, de quando em vez, a questão das emoções nas suas aulas. De salientar que na fase de observação se constatou que, na sua génese, esta é uma turma expressiva. Deduz-se que as respostas “Nunca (N)” e “Não Sei (NS)” tenham sido dadas por alunos desatentos ou com maiores dificuldades, visto que as respostas “Sempre (S)” e “Algumas Vezes (AV)”, predominam quando analisada a totalidade das respostas dos alunos.

No que diz respeito à segunda parte do questionário (carácter fechado e aberto), centrou-se o objetivo em aferir se os alunos, eles próprios, tinham noção e perceção da importância da expressividade e das características a ela inerentes (respiração, olhar, emoções, musicalidade e personagem).

Abaixo, em cada questão de resposta fechada enunciada, apresenta-se um quadro com a contagem das respetivas respostas. Expõe-se também a sintetização e tratamento das respostas abertas em quadros, associados às perguntas de resposta fechada e a sua respetiva análise.

**Quadro 2 - Perceção dos alunos relativamente às qualidades de movimento presentes nos diferentes exercícios ao longo da aula – Questão 1**

Percebeste as qualidades de movimento presentes nos diferentes exercícios ao longo da aula?	
Sim	Não
87,50 %	14%

Na fase de observação, verificou-se que a turma em si é bastante expressiva, sendo então natural que tenham alguma perceção das diferentes qualidades de movimento, como se verifica na pergunta seguinte.

**Quadro 3- Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – questão nº 1.1 “Se sim, pensas que foi importante para a tua evolução técnica e expressiva? Porquê?”**

Questão	Respostas dadas	Análise das respostas
1.1. Se sim, pensas que foi importante para a tua evolução técnica e expressiva? Porquê?	<p><b>R.1</b> - “Sim porque me consigo expressar melhor e realizar melhor os movimentos e os exercícios.”</p> <p><b>R.2</b> - “Sim, porque cada exercício tem movimentos diferentes e cada movimento tem diferentes graus de dificuldade.”</p> <p><b>R.3</b> - “Sim; eu acho que beneficiou a minha evolução.”</p> <p><b>R.4</b> - “Sim porque é importante para o meu ensino.”</p> <p><b>R.5</b> - “Sim...”</p> <p><b>R.6</b> - Não respondeu, colocou apenas sim.</p> <p><b>R.7</b> - “Sim, porque fiquei com mais conhecimentos.”</p> <p><b>R.8</b> - “Porque, aumenta o meu conhecimento.”</p> <p><b>R.9</b> - “Sim, para podermos aprender como se expressa cada movimento na dança.”</p> <p><b>R.10</b> - “Sim, porque as qualidades do movimento são muito importantes.”</p> <p><b>R.11</b> - Não respondeu, colocou apenas sim.</p> <p><b>R.12</b> - “Sim, porque assim consigo fazer cada movimento como deve ser feito.”</p> <p><b>R.13</b> - “Sim, porque assim consigo efetuar melhor os meus movimentos.”</p> <p><b>R.14</b> - “Sim, porque posso aperfeiçoar os meus movimentos, tornando o exercício mais bonito.”</p>	<p>De um modo geral, grande parte da turma tem consciência das qualidades do movimento, no entanto, no que diz respeito à componente prática do exercício, muitas vezes isso não se verifica. Entendem bem a diferença entre, por exemplo, um movimento <i>legato</i> e um <i>staccato</i>, embora seja necessário que haja, na maioria das vezes, a professora a alertá-los, pois concentram-se demasiado na estrutura do exercício.</p>

**Quadro 4 - Perceção da respiração enquanto dançam – Questão 2**

<b>Quando danças, pensas na respiração?</b>	
<b>Sim</b>	<b>Não</b>
<b>93,75 %</b>	<b>6,25 %</b>

**Quadro 5 - Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – questão nº 2.1 “Se sim, reconheces a sua importância? Porquê? Ou reconheces que é importante só porque a professora alerta?”**

<b>Questão</b>	<b>Respostas dadas</b>	<b>Análise das respostas</b>
<b>2.1. Se sim, reconheces a sua importância? Porquê? Ou reconheces que é importante só porque a professora alerta?</b>	<p><b>R.1</b> - “Porque considero importante e para não nos doer tanto nos exercícios que incluem flexibilidade”</p> <p><b>R.2</b> - “Sim, porque considero importante, porque nos ajuda a fazer os movimentos melhor.”</p> <p><b>R.3</b> - “Porque considero importante para não me cansar.”</p> <p><b>R.4</b> - “Sim, porque é importante para alguns movimentos.”</p> <p><b>R.5</b> - “Penso porque considero importante e às vezes porque a professora alerta.”</p> <p><b>R.6 e R.7;</b> - “Porque a professora alerta.”</p> <p><b>R.8</b> - “Porque a professora alerta e é normal eu esquecer-me.”</p> <p><b>R.9</b> - “Eu penso porque acho importante manter a respiração para conseguir fazer os exercícios.”</p> <p><b>R.10</b> - “Penso porque considero importante. Porque se não pensarmos em respirar ficamos muito tensas.”</p> <p><b>R.11</b> - “Porque considero importante.”</p> <p><b>R.12</b> - “Porque a professora alerta, porque normalmente estou mais concentrada em fazer bem os exercícios.”</p> <p><b>R.13</b> - “Porque considero importante, porque se fizermos por exemplo um <i>cambré</i> se nós não respirarmos depois ficamos sem ar.”</p> <p><b>R.14</b> - “Sim porque a professora alerta e eu penso que se respirar não me canso a fazer os exercícios.”</p> <p><b>R.15</b> - “A professora alerta porque tornou-se mais fácil e é por isso que eu considero importante.”</p>	<p>A esta pergunta, todos os alunos com exceção de um, respondem ter noção da respiração enquanto dançam. As respostas reiteram uma forte consciencialização das virtudes de uma boa respiração em dança por parte dos alunos, e tal acontece, em muitos dos casos, porque a professora alerta para tal (aliás, como verificado também na fase de observação).</p> <p>Consciência de tal facto contribui para um aprimorar da expressividade e fluidez de movimento, daí ser deveras importante o alerta durante as aulas na fase de leção.</p>

**Quadro 6 - Perceção do olhar enquanto dançam – Questão 3**

<b>Quando danças, pensas no teu olhar?</b>		
<b>Sim</b>	<b>Não</b>	<b>Não respondeu</b>
<b>43,75%</b>	<b>50 %</b>	<b>6,25 %</b>

A esta questão, a maioria dos alunos respondeu que não tem noção do olhar enquanto dança. No decorrer do estágio, é necessário encontrar estratégias para que essa situação se altere, visto que o olhar é um dos elementos importantes da pantomima.

**Quadro 7 - Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – Questão nº 3.1 “Se sim, reconheces a sua importância? Porquê? Ou reconheces que é importante só porque a professora alerta?”**

<b>Questão</b>	<b>Respostas dadas</b>	<b>Análise das respostas</b>
<b>3.1. Se sim, reconheces a sua importância? Porquê? Ou reconheces que é importante só porque a professora alerta?</b>	<p><b>R.1</b> - “Por causa das duas coisas, mas é alternando a posição derivado à posição da perna.”</p> <p><b>R.2 e R.3</b> - “Penso porque considero importante.”</p> <p><b>R.4</b> - “Eu considero importante pois acho que aprender com os erros é muito bom.”</p> <p><b>R.5</b> - “Porque a professora alerta.”</p> <p><b>R.6</b> - “Porque a professora alerta, porque normalmente, quando estou concentrada olho para baixo e a professora alerta.”</p> <p><b>R.7</b> - “Sim porque considero importante porque assim demonstro os meus sentimentos.”</p>	<p>Nesta questão, apenas sete alunos (de um total de dezasseis) responderam “Sim”, o que demonstra que a maioria não tem consciência do olhar enquanto dança, inferindo-se que tal se deve ao foco exclusivo na execução dos exercícios. Os alunos que de facto dão relevância ao papel do olhar na dança parecem justificar-se através da noção do olhar/cabeça relativa à colocação da perna nas posições em <i>croisé</i> (<b>R.1</b>); e na importância da demonstração de sentimentos (<b>R.7</b>).</p>

**Quadro 8 - Perceção das emoções enquanto dançam – Questão 4**

<b>Quando danças, pensas em algumas emoções?</b>	
<b>Sim</b>	<b>Não</b>
<b>87,50%</b>	<b>12,50 %</b>

A esta pergunta, a maioria dos alunos respondeu que sente emoção enquanto dança. Na questão seguinte, iremos descobrir quais as emoções apontadas pelos alunos. Os alunos que responderam “Não” talvez não sintam propriamente uma emoção em particular ao dançar, apenas sigam a música ou executem o movimento por referência a outro estímulo não especificado.

**Quadro 9 - Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – Questão nº 4.1 “Se sim, quais?”**

Questão	Respostas dadas	Análise das respostas
4.1. Se sim, quais?	<p><b>R.1</b> - “Depende, quando é uma música mais forte sai tudo o que está cá dentro acumulado e que é mau.”</p> <p><b>R.2</b> - “Quando eu danço penso em alegria, felicidade, euforia e às vezes tristeza.”</p> <p><b>R.3</b> - “Penso na alegria que sinto.”</p> <p><b>R.4</b> - “Alegria, serenidade.”</p> <p><b>R.5</b> - “Penso em felicidade e alegria.”</p> <p><b>R.6</b> - “Alegria, euforia, tristeza, fúria, são os sentimentos que normalmente sinto”</p> <p><b>R.7</b> - “Depende da disciplina.”</p> <p><b>R.8</b> - “Amor, alegria e delicadeza”</p> <p><b>R.9</b> - “Alegria, serenidade.”</p> <p><b>R.10</b> - “Penso na felicidade e na alegria.”</p> <p><b>R.11</b> - “Alegria, satisfação, felicidade.”</p> <p><b>R.12</b> - “Sim penso na alegria, na felicidade.”</p> <p><b>R.13</b> - “São a felicidade, para tudo correr bem.”</p> <p><b>R.14</b> - “No desejo de ser bailarina, porque depois quando me dá qualquer coisa eu penso nisso e depois já não me dá tanto.”</p>	<p>A esta questão, 14 de um total de 16 alunos respondeu que sente efetivamente emoção ao dançar. Na maioria das respostas dadas, os sentimentos que prevalecem são a alegria/felicidade e serenidade. Duas das respostas (<b>R.2; R.6;</b>) referem que também sentem tristeza e euforia. De salientar a <b>R.1</b>, a qual não refere um sentimento em particular, antes evidenciando a imensidão de emoções que a música pode veicular; e a <b>R.14</b> que nos remete para a alegria imensa que advirá do imaginar-se um dia enquanto bailarina, expectativa esta que a fará ultrapassar qualquer dificuldade.</p>

**Quadro 10 - A influência da música enquanto dançam – Questão 5**

Sentes que a música te influencia enquanto danças?	
Sim	Não
87,50%	12,50 %

Por esta diferença significativa de pontos percentuais, depreende-se claramente que os alunos reconhecem e apreciam a importância da musicalidade na dança.

**Quadro 11 - Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – Questão nº 5.1 “Se sim, como?”**

Questão	Respostas dadas	Análise das respostas
<b>5.1. Se sim, como?</b>	<p><b>R.1</b> - “Faz com que eu pareça outra.”</p> <p><b>R.2</b> - “Quando danço, a música influencia-me a fazer movimentos graciosamente.”</p> <p><b>R.3</b> - “Influencia-me, ajudando-me a fazer o exercício nos tempos corretos e a ter ritmo.”</p> <p><b>R.4</b> - “A música influencia-me se estiver muito rápida.”</p> <p><b>R.5</b> - “Como se estivesse no baile.”</p> <p><b>R.6</b> - “Na musicalidade do movimento e da forma de expressão.”</p> <p><b>R.7</b> - “Por causa do ritmo, da dinâmica e da energia que me transmite”</p> <p><b>R.8</b> - “Sinto a música.”</p> <p><b>R.9</b> - “Torna-me mais feliz.”</p> <p><b>R.10</b> - “Não sei, sei apenas que me influencia.”</p> <p><b>R.11</b> - “Sim porque gosto de música alegre.”</p> <p><b>R.12</b> - “Sim influencia-me na maneira como faço o movimento.”</p> <p><b>R.13</b> - “Porque sem música, não só estávamos descoordenados, como o público não achava tanta piada.”</p> <p><b>R.14</b> - “Se eu me perder na coreografia, eu consigo, com os tempos da música, voltar ao lugar.”</p>	<p>Nesta pergunta, a maioria dos alunos afirmou que a música, de facto, os influencia enquanto dançam. De salientar: a <b>R.6</b> que afirma que a musicalidade é importante no movimento e na forma de expressão; a <b>R.7</b> que refere a importância do ritmo, dinâmica e energia que a música transmite; As <b>R.3, R.12, R.13, R.14</b> ressaltam a importância que os tempos da música têm para a execução e coordenação dos movimentos.</p>

**Quadro 12 - Existência ou ausência de medos, receios ou vergonha enquanto dançam – Questão 6**

Quando danças, tens algum medo/receio ou vergonha?	
Sim	Não
31,25 %	68,75 %

Neste quadro, denota-se que os alunos sentem algum tipo de constrangimento ou limitação enquanto dançam, aqui numa percentagem que nos deve deixar atentos e levar-nos a procurar identificar quais exatamente os sentimentos em causa por forma a minimizar a sua influência.

**Quadro 13 - Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – questão nº 6.1 “Se sim, qual/quais? Porquê?”**

<b>Questão</b>	<b>Respostas dadas</b>	<b>Análise das respostas</b>
<b>6.1. Se sim, qual/quais? Porquê?</b>	<p><b>R.1</b> - “Eu tenho algum medo de errar, porque tenho algumas dificuldades.”</p> <p><b>R.2</b> - “Tenho medo de dançar e receio que não gostem.”</p> <p><b>R.3</b> - “Sim, vergonha, porque sou tímida.”</p> <p><b>R.4</b> - “Sim tenho medo de falhar, porque pode influenciar muito na minha nota.”</p> <p><b>R.5</b> - “Tenho medo que o exercício me tenha corrido mal.”</p>	<p>A maioria dos alunos considera não experienciar sentimentos de medo/receio ou vergonha enquanto dançam, com a exceção de 5 alunos que responderam “Sim”. Do cômputo das respostas dadas, a vergonha/timidez e o medo de falhar são os sentimentos apontados que mais relevam.</p>

**Quadro 14 - Dançando enquanto personagem - Questão 7**

<b>Já dançaste alguma personagem?</b>	
<b>Sim</b>	<b>Não</b>
<b>25 %</b>	<b>75 %</b>

É importante que os alunos encarnem diferentes personagens, e com esta percentagem é notório que, na sua maioria, tal não tem acontecido, ou pelo menos, não se têm tratado de personagens principais.

**Quadro 15 - Tratamento das respostas abertas do 1º questionário – Questão nº 7.1 “Se não, qual/quais gostarias de interpretar?”**

Questão	Respostas dadas	Análise das respostas
7.1. Se sim, qual/quais?	<p><b>R.1</b> - “...já fiz o lago dos cisnes, fui o cisne da asa partida, e muito mais...”</p> <p><b>R.2</b> - “Sim, o cisne negro do lago dos cisnes.”</p> <p><b>R.3</b> - “Um cisne, um rato, uma lua, o mar, etc...”</p> <p><b>R.4</b> - “O Michael Jackson.”</p>	<p>A maioria dos alunos respondeu que ainda não teve a ocasião de interpretar um personagem. Temos a convicção de que talvez considerem não ter interpretado uma personagem, na medida em que não foram personagens principais, daí a resposta maioritariamente negativa. Posteriormente, deverá alertar-se para a igual importância de qualquer que seja a personagem a interpretar.</p> <p>De entre as personagens referidas nas respostas afirmativas, predominam aquelas que ostentam um carácter fantasioso.</p>
7.2. Se não, qual/quais gostarias de interpretar?	<p><b>R.1</b> - “Giselle.”</p> <p><b>R.2</b> - “Eu gostaria muito de interpretar Odette do lago dos Cisnes, pois é muito bonito o bailado.”</p> <p><b>R.3</b> - “Gostaria de interpretar a Coppélia.”</p> <p><b>R.4</b> - “Gostaria de representar a Swanilda do bailado Coppélia.”</p> <p><b>R.5</b> - “Gostaria de interpretar a Giselle.”</p> <p><b>R.6</b> - “Eu gostaria de interpretar as personagens de Coppélia e do lago dos cisnes.”</p> <p><b>R.7</b> - “Adorava ser a <i>Coppélia</i>.”</p> <p><b>R.8</b> - “Não sei.”</p> <p><b>R.9</b> - “Gostaria de interpretar a Alice no País das Maravilhas.”</p> <p><b>R.10</b> - “Eu gostaria de interpretar a menina do bailado Quebra Nozes.”</p> <p><b>R.11</b> - “Bailarina do Lago dos Cisnes.”</p> <p><b>R.12</b> - “O Quebra Nozes.”</p>	<p>Relativamente aos seus desejos de interpretação de personagens, predominam as respostas que referem personagens de cariz fantasioso e etéreo dos grandes bailados de repertório (<i>Giselle</i>, <i>Odette</i> do Lago dos Cisnes, Alice no País das Maravilhas, Clara do bailado Quebra Nozes). As respostas de <i>Coppélia</i> e <i>Swanilda</i>, acreditamos que em parte tenham sido dadas muito em função do excerto do bailado <i>Coppélia</i> que se iria trabalhar posteriormente e que os alunos já sabiam de antemão - quando fora apresentado o contexto e objetivo do estágio -, na esperança de serem atribuídas essas personagens.</p>

### 3. Apresentação e análise de Dados da fase de participação acompanhada

#### 3.1. Reflexão sobre a fase da participação acompanhada e estratégias aplicadas

No que diz respeito à participação acompanhada, esta foi iniciada em novembro de 2016 e teve a duração de cinco aulas (quatro aulas de cento e vinte minutos e uma aula de noventa minutos). Foi delineado desde o início, em conjunto com a professora cooperante, o contato com os alunos ao longo da aula através de correções, principalmente na correção dos alunos com maiores dificuldades. De salientar, que, durante esta fase, a turma encontrava-se em preparação para a aula aberta aos pais, no mês de dezembro de 2016. Assim, nos últimos dez minutos da aula, abordaríamos a temática da pantomima. Esta articulação foi assim delineada para que os alunos cumprissem com os objetivos e conteúdos programáticos da T.D.C. do 2º ano do Curso Básico de Dança da EVDCR e articular também a temática do estágio, com as suas características inerentes, segundo o art.º 9º do Regulamento do Estágio do curso de Mestrado em Ensino de Dança.<sup>1</sup>

Na **1ª aula**, os alunos demonstraram uma certa preocupação em aprender os exercícios para a aula aberta. A professora alertou para a utilização da projeção do olhar, presença e respiração, e alguns alunos ganham consciência disso mesmo, sobretudo porque se sentem já seguros de alguns exercícios. No que diz respeito ao início da abordagem da nossa temática, começámos por explicar a definição e a diferença entre mímica e pantomima, onde posteriormente os alunos a escreveram nos seus cadernos *bailativos* (anexo C). Estes cadernos são uma ferramenta bastante útil de aprendizagem dos conteúdos da T.D.C. que a professora cooperante utiliza sempre que os alunos aprendem um novo conteúdo técnico, um bailado, um marco histórico, nova música, etc. Manteve-se a designação de caderno *bailativo* por a mesma ter sido proposta pelos alunos e pela professora cooperante. Ficaram entusiasmados com o início da nossa abordagem e de registarem a definição nos seus cadernos. Nesta aula procedeu-se à recolha dos dois questionários de primeiro contato e à distribuição das autorizações para os Encarregados de Educação, relativas aos direitos de imagem.

Na **2ª aula**, a professora cooperante procurou garantir que os alunos tivessem bem memorizada a estrutura da aula aberta. No final da aula, revimos os conceitos de pantomima e mímica com os alunos e voltámos a explicar a diferença entre estes conceitos em conjunto com os alunos, sobretudo porque duas alunas haviam faltado na aula anterior. Abordámos ainda as diferentes emoções, distinguindo entre as emoções de pendor mais triste ou alegre, referindo

---

<sup>1</sup> *Regulamento do Estágio do Curso de Mestrado em Ensino de Dança*. Escola Superior de Dança, Instituto Politécnico de Lisboa, Maio de 2012, Artigo nº9 - *Avaliação do Estágio*, p.4.

que a caixa torácica, ou a chamada "caixa de emoção" para Lawson (1957), tem uma forte importância visto que é lá que se albergam os órgãos vitais do corpo - o coração e os pulmões, que por sua vez são os mais afetados pelas emoções. Os movimentos são facilmente alcançados através de uma respiração correta, percebendo que a quantidade de movimento feito na caixa torácica pode, então, ser largamente controlada pela respiração. O uso dos olhos, boca e sobrancelhas, é também deveras importante na pantomima, quer na transmissão de sentimentos e na expressão de emoções, quer na narrativa do bailado clássico. O mesmo autor salienta que os olhos representam a parte principal na direção do movimento, ou seja, até no mais simples *port de bras*, os olhos devem liderar as mãos no sentido do movimento, significando que o olhar geralmente precede, ainda que de forma muito ténue, o movimento da cabeça, fazendo com que o movimento tenha assim uma maior intenção, também Martyn (1985) corrobora desta ideia. Assim, experimentou-se a diferença desta panóplia de emoções na expressão facial, tendo em conta as premissas anteriores. A maioria dos alunos correspondeu bem, havendo entusiasmo em responder e assumir as diferentes expressões faciais, embora alguns alunos, os que revelam um pouco mais de timidez, mostraram-se um pouco menos à vontade. Posteriormente, pedimos para que, em suas casas, pensassem como poderiam transpor essas emoções para o corpo, já pensando na aula seguinte durante a qual iríamos abordar essa temática.

Na **3ª aula**, prosseguiu-se com a preparação da aula aberta de T.D.C.. No final da aula, realizámos um exercício de exploração das emoções e estados de espírito. Este exercício tinha como finalidade entender que sentimentos os alunos experienciariam em duas músicas com ambiências emocionais diferentes (música alegre e música triste/misteriosa). Assim, tinha como objetivos principais desenvolver e apelar à/ao:

- Expansão e diminuição da projeção da energia do movimento (caixa torácica);
- Uso dos braços;
- Uso e consciência do olhar;
- Importância da comunicação através da expressão facial (sobrancelhas, boca e olhos);
- Importância do uso do espaço.

Pedi-se para realizarem uma improvisação no registo da Técnica da Dança Clássica, em que se usaram duas músicas distintas. Uma valsa alegre do bailado *Coppélia* (acto II), onde os alunos no final verbalizaram que exploraram e sentiram as expressões de alegria, euforia, suavidade e energia; enquanto que na segunda música (música do acto II, nomeadamente quando Franz invade a oficina do Dr. *Coppélius*) procurou-se explorar emoções opostas às transmitidas pela primeira música. A raiva, o medo, a insegurança, a vergonha e o mistério

foram as mais sentidas pelos alunos. Efetivamente, as emoções foram bem visíveis durante a exploração livre, na maioria dos alunos, tendo eles conseguido cumprir com os objetivos do exercício. É certo que a música assim os incentivou e foram de encontro ao que se pretendia, sendo uma turma bastante criativa e com facilidade na interpretação. Contudo, ao observar o exercício em aula e posteriormente a gravação audiovisual, chegámos à conclusão de que gostaríamos de ter tido mais tempo para exploração, nomeadamente em grupos mais pequenos, o que facilitaria a observação, bem como partilhar algumas dicas e correções por forma a enfatizar ainda mais as expressões que pretendiam transmitir.

Na **4ª e 5ª aula** - após a aula aberta aos pais e as férias de Natal -, a professora cooperante lecionou condição física durante as primeiras metades das mesmas, visto ser muito importante para os alunos voltarem à sua boa forma física. As segundas metades das aulas ficaram a cargo da nossa temática. Assim, começámos com uma pequena revisão dos principais conceitos da pantomima, apelando à memória dos alunos e aferindo a sua consciência relativamente ao trabalho que tínhamos vindo a desenvolver. Na perspetiva de Glencoe (2005), “... the techniques of pantomime are based on what human beings do physically in response to emotional stimulation, other people, and the objects around them.” (p.37) Por conseguinte, realizámos um exercício de exploração da personagem, para o qual procedemos à divisão da turma em dois grupos e sorteámos dezasseis cartões com personagens de diferentes bailados e do quotidiano, entre as quais: bruxo(a), príncipe ou princesa, rei ou rainha, idoso(a), criado(a), palhaço(a), cisne, músico, sem-abrigo, ladrão, homem ou mulher de negócios, *robot*, menino(a), bebé, prisioneiro(a), fada ou elfo. Os objetivos principais neste exercício passavam por apelar:

- À diferença entre as diferentes emoções;
- Ao imaginar de diferentes tipos de pessoas no quotidiano e suas características;
- Ao uso e ênfase da expressão facial e corporal;
- À observação intergrupar;
- Ao sentido crítico e capacidade de análise.

Assim, cada grupo improvisou a interpretação da sua personagem tendo em conta o pretendido com estes objetivos. Glencoe (2005) reforça que a fonte mais rica em material autêntico de pantomima e mímica é a observação cuidadosa das pessoas no seu quotidiano, seja a nível individual ou em multidões. Aos alunos que observavam pediu-se que procurassem descobrir as personagens dos colegas. A maioria dos alunos foi bastante expressivo e foi notório um forte entusiasmo neste processo de descoberta das personagens dos colegas. Foi um exercício

muito produtivo e, uma vez mais, a turma provou ser bastante expressiva e demonstrou-se bem capaz de representar, havendo apenas três alunas que passaram por dificuldades em disfarçar a sua timidez, o que de certa forma condiciona o que lhes fora pedido. O ponto negativo deste exercício foi a escassez de tempo para exploração, visto que com um período mais alargado poderia desenvolver e potenciar o próprio exercício através de diálogos e ações entre personagens (pense-se, por exemplo, numa coreografia para cada personagem e procurando-se ajudar cada aluno individualmente, potenciando a exploração da sua personagem e consequente troca entre elas). Uma das correções dada aos alunos teve como base a perspetiva de Martyn (1985) “...dancers should always speak the words to themselves. (...) There must be time for thought to take place before the gesture is made, in conversation, time for the reaction before the reply. The tone of voice used should also be reflected in gesture.” (p.166) Desta forma, verificou-se que os alunos cujas personagens foram mais dificilmente descobertas pelos colegas, ora tal aconteceu por acelerarem o discurso dos seus gestos (não atingido assim uma prestação clara e coerente), ora tal se devia à timidez e consequente falta de uma total entrega à personagem.

Ainda na mesma aula, procedeu-se à correção minuciosa dos movimentos das mãos e consciência da sua colocação na T.D.C., ponto este alertado pela professora cooperante, que pretendia que os alunos melhorassem a sua colocação de braços durante as aulas, nomeadamente focando-se na posição correta dos dedos, alinhamentos do pulso e consequente suavidade e intenção pretendidas e essenciais aos gestos que posteriormente iriam aprender. Lawson (1957), alerta-nos para a importância dos dedos das mãos na pantomima:

It is when the emotional movement is about to be completed that the artist must decide just how large or how little part the fingers will play, a decision depending largely on the emotion depicted. In the happy emotional movements, in excitement and in fear, the fingers naturally tend to be extremely active. Yet when expressing such movements, particularly a joyous one, there can be nothing more lovely than the simple, gradual unfolding of the fingers... (pp. 9-10)

Seguidamente, demos início à lecionação dos gestos da pantomima, alertando e reforçando a intenção necessária para a realização dos gestos, a importância de sentir realmente o que estão a transmitir para que o público entenda de fato o que o bailarino está a tentar passar. Isto é um fator importante para o autor Lawson (1957), que refere que a cabeça é a parte vital

do corpo do artista, não só porque contém o cérebro que inicia o pensamento, aspeto vital de todo o processo, mas porque leva a intenção para cada movimento, tanto na pantomima como na dança clássica. Contudo, a qualidade do movimento da cabeça deve estar sempre em conformidade com a mantida pelo resto do corpo, o que deve ser adequadamente sintonizado no contexto da pantomima. Ou seja, se o artista acreditar no que está a expressar, a sua face mudará instantaneamente. Glencoe (2005) refere, com igual importância, que em todo o trabalho dramático o pensamento vem primeiro, depois o rosto e a cabeça, de seguida o peito e, finalmente, o resto do corpo.

Iniciámos ainda a primeira sessão fotográfica em grupos dos gestos aprendidos nesta aula, para que posteriormente fizesse a análise comparativa destas fotografias em relação às realizadas para o dicionário pantomímico (apêndice L). Contudo, e pese embora os alunos serem muito expressivos, existe ainda uma grande falta de noção da zona posterior do corpo, por exemplo não usando as costas de forma correta, pensando apenas na realização do movimento diretamente a partir das mãos. Posteriormente, na fase da lecionação, ter-se-á de enfatizar mais a intenção do movimento que surge a partir das costas e não apenas pela forma dos braços e mãos.

#### **4. Apresentação e análise de Dados da fase da Lecionação**

##### **4.1. Reflexão sobre a fase da lecionação e estratégias aplicadas na aula de T.D.C. –**

##### **Bloco I**

O primeiro bloco da fase da lecionação teve a duração de oito aulas no mês de Janeiro e Fevereiro (quatro aulas de cento e vinte minutos e quatro aulas de noventa minutos, perfazendo um total de catorze horas), tendo como objetivo principal potenciar o lado artístico e expressivo dos alunos, através da introdução da pantomima no final de cada exercício, durante as aulas de T.D.C., articulando com as competências exigidas pelo programa da EVDCR. Estas aulas tiveram em conta a preparação do exame interno do 2º ano do Curso Básico de Dança sendo estruturado mediante o anexo B, para o qual a professora cooperante havia definido a matriz de exame e, através disso, foi assim preparada uma aula de T.D.C. realizada para este efeito, que se encontra descrita na íntegra no apêndice G. Cada gesto foi escolhido especificamente mediante a ambiência musical e energia que acompanhava cada tipo de exercício, como descreve resumidamente o quadro 16 abaixo:

Quadro 16 - Síntese da aula de T.D.C. com a introdução de pantomima

<u>Barra</u>	<u>Pantomima</u>	<u>Center practice</u>	<u>Pantomima</u>
Aquecimento	Eu	<i>Adagio</i>	Dormir
<i>Pliés</i>	Amar	<i>Battement Tendú e battement glissé</i>	Falar
<i>Battement Tendú</i>	Menina/o bonita/o	<i>Rond de jambe à terre</i>	Por favor!
<i>Battement Jeté</i>	Dançar	<i>Pirouettes en dehors</i>	Não
Preparação <i>demi detourné</i>	Tu	Preparação <i>pirouette en dedans</i>	Casar
<i>Rond de jambe à terre</i>	Chorar	<b><u>Allegro</u></b>	<b><u>Pantomima</u></b>
<i>Battement Fondu</i>	Ouvir	<i>Petit Sautés</i>	Sim!
<i>Preparação pirouette en dehors</i>	Louco	<i>Echappés sautés</i>	Pensar
<i>Battement Frappé</i>	Olhos de boneca	<i>Petit jetés derrière</i>	Beijar
<i>Petit Battement</i>	Malvado	<i>Glissade, pas de bourrée</i>	Bebé
<i>Adagio</i>	Rei e Rainha	<i>Assemblés over</i>	Aqui!
Preparação para <i>Assemblé</i>	Escutar	<i>Temps levés sautés en arabesque et retiré</i>	Medo
<i>Grand Battement</i>	Morte	<b><u>Révérance</u></b>	Cumprimentar

Pedi-se aos alunos que procurassem sentir o que transmitiriam com esse gesto, como por exemplo, encarnando uma personagem ao realizar o dito gesto e, no acorde final da música, que voltassem à posição de *bras bas*. “In the vocabulary, it is supposed that each word, unless stated otherwise, commences with the arms in preparatory position. But once the artist starts to speak, the arms rarely return to this position until the end of the speech.” (Lawson, 1957, p.74)

Com esta estratégia, pretendeu-se desenvolver o lado expressivo na aula de T.D.C., bem como a noção clara de ausência de expressão, sem nunca perder a postura e presença características da T.D.C.. Após observação dos registos audiovisuais da referida aula, é possível testemunhar uma noção expressiva dos alunos ao realizar os gestos e a colocarem em prática as características da pantomima que se tinham trabalhado anteriormente. De seguida, apresenta-se uma reflexão das aulas do bloco I, referentes à fase da lecionação:

### **1ª aula**

Sendo uma aula nova, e com a introdução de novos conteúdos e sua explicação e demonstração (*por de bras devant*, voltando por *flat back*, *port de bras de côté* fora da barra, *demi detourné*), não foi possível realizar a totalidade do plano para a aula em questão dada a quantidade de informação inerente. Após *feedback* da professora cooperante e análise final da aula, chegámos à conclusão que é necessário ser-se mais claro e direto nas contagens e gerir melhor o tempo, introduzindo, nomeadamente, alguns exercícios como o *battement tendu e jeté* sem a marcação de braços para, posteriormente, em *build up* poder introduzir e organizar assim melhor o tempo, a qualidade dos exercícios e a aula propriamente dita. Contudo, os alunos estavam bastante atentos, revelando uma boa capacidade de concentração e memorização dos exercícios, o que a longo prazo vai ajudar a que a aula renda muito mais. Verificou-se que há um grande entusiasmo no momento da execução do gesto no final de cada exercício, verificando assim que a pantomima na aula de T.D.C. corresponde a uma boa estratégia motivacional e de grande enriquecimento artístico e expressivo.

### **2ª aula**

Os alunos estavam igualmente recetivos. No exercício de *plié*, foi necessária uma correção das respirações e um foco maior na mão para uma correta coordenação de braços e pernas, visto que a relação olhar/intenção é fundamental para este estudo. A propósito do exercício de *rond de jambe à terre*, dado que houve um novo conteúdo a lecionar (preparação para *rond de jambe en l'air*), e por sugestão da professora cooperante, acordou-se que na aula seguinte realizar-se-ia o movimento no chão, na posição de decúbito dorsal para uma melhor perceção e colocação da perna e anca. Dentro da gestão de tempo, optou-se apenas pelo *adagio* da barra, lecionando o conteúdo *battement developpé* de lado para esta, visto que até este momento só tinham aprendido de frente. Funcionou, e assim na aula seguinte já se poderia lecionar o exercício na totalidade, pois já assimilaram o novo conteúdo. No 1º *port de bras de Cecchetti*, era importante definir-se com clareza para onde se dirige o olhar e a cabeça. No 2º

*port de bras de Cecchetti*, enfatizou-se que após o *arabesque epaulé*, o braço passa pela 2ª posição.

Posteriormente, ao trocar e simplificar o exercício de *petit sautés* por sugestão da professora cooperante, verificou-se que se tornara bem mais eficaz e assim os alunos deram mais ênfase ao uso do *plié*. Por fim, no final da aula e após conversa com a professora cooperante, chegou-se à conclusão que os momentos finais dos exercícios com a introdução da pantomima são deveras importantes de enfatizar e interiorizar. Para isso, devem guardar-se os quatro tempos no final da música antes do acorde final para realizá-los, e não durante o próprio acorde, de modo a que os alunos valorizem o movimento antes de pensarem em terminar logo o exercício, sendo isto que acontecia anteriormente.

### **3ª aula**

Os últimos 20 minutos da aula destinaram-se a que a professora cooperante iniciasse a introdução às pontas, sendo que interviríamos nas eventuais correções. De referir que no *battement jeté* a introdução dos braços ao longo de várias fases resultou de forma muito positiva, assim como foi bem notória uma melhoria substancial na execução do exercício. Durante o *battement fondu*, alertou-se para que os alunos procurassem sempre testar o peso, não agarrassem e aplicassem força na barra, bem como promovessem o alinhamento das ancas *à la seconde*. Refletindo sobre quais os pormenores a corrigir, é evidente que tal só será possível no decurso e evolução das aulas, não sendo de todo expectável nem positivo ambicionar a perfeição numa mesma aula, apontando-se antes para a existência de tempo suficiente para introduzir os elementos presentes na matriz de aula. Em reflexão com a professora cooperante, definiu-se que futuramente se deve promover de forma ainda mais afincada a autonomia nos alunos, como por exemplo, marcando-se apenas uma vez o exercício ou recordando-o rapidamente, tendo isto até o seu impacto na própria rentabilização da aula. No cômputo geral, a aula correu muito bem, porventura tal se deveu também ao facto de que os alunos estavam bastante recetivos e deveras entusiasmados por irem ter a sua primeira aula de pontas. Verificou-se também que em cada um dos exercícios, ao reforçar-se a contagem dos quatro tempos finais para os alunos realizarem o gesto de pantomima, é natural que haja mais tempo para o assimilarem, não demonstrando os alunos ansiedade ou pressa para terminarem o exercício.

### **4ª aula**

Entre a realização de cada exercício, os alunos apresentavam-se preguiçosos, não aproveitando o tempo para trabalhar ou simplesmente aperfeiçoar certos aspetos, como por

exemplo, marcando à esquerda, promovendo assim a sua autonomia. Tivemos que alertar para esta situação e voltar a reforçar esta ideia. Contudo, poderemos ser mais exigentes no *en dehors do plié*. Constatámos, com bastante agrado, que os alunos já têm consciência da respiração e seguem a mão em todos os exercícios. No exercício de preparação de *pirouettes* na barra, posteriormente, deverá frisar-se a rapidez do *retiré* e consciencializar-se os alunos de quais os músculos que estão envolvidos nesse movimento. No exercício de *temps levé sauté en arabesque et retiré derrière*, os alunos estavam muitíssimo entusiasmados. Deverá deixar-se um forte incentivo a quem manifestou ou mostrou dificuldades ou, inclusive, errou efetivamente no exercício, a persistir e tentar novamente com outro grupo.

### **5ª aula**

No exercício de *rond de jambe à terre*, entendemos ser necessário alterar a música para uma com um andamento ainda mais lento, para que os braços e pernas no *rond de jambe* sejam mais eficazes e para que os alunos consigam dar importância ao olhar durante o *port de bras*. Já no exercício de *grand battement*, despendemos tempo da aula individualmente com os alunos, para que todos percebessem a correta colocação da perna *à la seconde*. Perdeu-se mais tempo do que fora inicialmente estipulado, é certo, mas ganhou-se em termos de boa execução do exercício. De referir que no exercício de *adagio* no centro, os *port de bras* foram muito mais fluídos e suaves, registando-se uma boa evolução, tal devendo-se ao facto de se optar por uma música com andamento mais lento.

### **6 e 7ª aula**

Nestas duas aulas que antecedem o fim do Bloco I e a visita da professora orientadora Doutora Vera Amorim, verificou-se no geral que correu bastante bem, na medida em que os alunos estavam incutidos de um grande sentido de responsabilidade e dever cumprido em realizar uma boa prestação. Assim, realizou-se a aula completa e afinaram-se os seguintes pormenores:

- Nos *petit sautés*: corrigiu-se e reforçou-se o alinhamento da coluna durante o *plié* que antecede o salto;
- No exercício de *échappé sauté*: procurar-se uma música com um andamento ainda mais lento. No exercício de *glissade pas de chat, pas de bourrée* - deverá corrigir-se e alertar-se para que se estiquem os pés sempre aquando da execução do *pas de bourrée*;
- No exercício de *temps levé sauté en arabesque et retiré derrière*: corrigir os pés e braços.

## 8ª aula

Nesta última aula do bloco I, a professora orientadora Doutora Vera Amorim esteve presente para assistir e dar a sua opinião relativamente ao trabalho desenvolvido. Os alunos estavam muito bem-apresentados e igualmente nervosos. No geral, a aula foi bastante positiva embora devemos ressaltar alguns aspetos a melhorar:

- Nas correções, ter atenção ao toque. Deverá ser claro e com um dedo apenas;
- Não falar do início ao fim do exercício, pois não é eficaz e os alunos não ouvem a música; deverá ainda reduzir-se o volume da música até a um nível que satisfaça a turma, evitando-se assim um esforço em demasia na voz;
- Nos *battement frappés* devem existir mais repetições, por forma a consolidar-se efetivamente o exercício;
- No exercício de *échappé sauté à la seconde*, e de forma a trabalhar a ação do *ballón*, realçar a ação de *plié* e estica, terminando o exercício e acabando em *plié*.

A professora salientou que se apresentou um tom de voz motivador para a execução dos exercícios, bem como se verificou uma boa transmissão de entusiasmo e intenção dos movimentos.

Efetivamente, verificou-se que o trabalho e introdução da pantomima na aula de T.D.C. é um elemento motivador e de grande potencial artístico e expressivo dos alunos na aula de T.D.C.. Esta conclusão foi reiterada tanto pela professora orientadora, como pela professora cooperante, consonante com um dos objetivos principais traçados para esta investigação.

### 4.2 Reflexão sobre a fase da lecionação e estratégias aplicadas na construção do excerto adaptado do bailado *Coppélia* – Bloco II

O bloco II da fase de lecionação teve a duração de sete aulas de cento e vinte minutos cada; seis aulas de noventa minutos e dois ensaios com a duração total de seis horas e trinta minutos. Deu-se início a este Bloco II com a visualização de excertos do vídeo do bailado *Coppélia* dos autores Delibes, Valois & The Royal Ballet (2001), como recurso pedagógico, despertando assim o interesse estético, histórico e coreográfico para este excerto que viríamos a trabalhar. Este não era um bailado de todo desconhecido para os alunos, na medida em que fora já abordado e, conseqüentemente, analisado na disciplina de música.

Assim, dada a contextualização histórica e coreográfica do bailado como recurso pedagógico e motivacional, seguiu-se a distribuição das personagens tendo em conta o registado na fase de observação e o que resultara do contato com os alunos ao longo das aulas. Foi, assim,

possível definir-se quem melhor se adequava ao Dr. *Coppélius* rezingão, à robotizada *Coppélia*, à corajosa *Swanilda* e às suas amigas aventureiras. Evidentemente, a capacidade de contar uma história, aliada ao significado de cada gesto e à forma como se deve interpretá-lo são fatores preponderantes naquela que se pretende como uma formação completa de futuros bailarinos.

Sendo um dos mais famosos repertórios de *ballet* clássico, a escolha do estudo de um excerto do ato II do bailado *Coppélia* justifica-se pela brilhante conjugação do *ballet* teatro, dança clássica, dança folclórica e pantomima, pois tratando-se de um bailado rico, colorido e alegre, *Coppélia* distingue-se por ser uma quebra na tristeza dos *ballets* românticos da época, revelando-se um tremendo sucesso com o seu humor e brilho tão característicos.

Contudo, uma vez que o excerto a trabalhar foi apresentado no espetáculo final de ano letivo do Curso Básico de Dança da EVDCCR (anexo D), a pedido da professora cooperante foi necessário efetuar uma adaptação, dado o limite de tempo previsto de apresentação para cada turma. Assim, tendo o excerto de pantomima no bailado original dos autores Delibes, Valois & The Royal Ballet (2001) a duração de cerca de cinco minutos, procedeu-se a uma adaptação que restringiu esta duração original para apenas um minuto e trinta segundos, isto porque seria ainda apresentada uma sequência coreográfica com a turma demonstrando os conteúdos aprendidos ao longo do ano letivo, preservando-se a temática do bailado *Coppélia*. De seguida, apresenta-se uma reflexão das aulas do **bloco II** referentes à fase da lecionação, com apoio do registo dos diários de bordo (Apêndice J):

### **1ª aula**

O bloco II iniciou-se com uma aula de técnica de pontas (barra) dada pela professora cooperante. As alunas corresponderam bem, procurando seguir as nossas correções. Na segunda parte da aula, conversou-se sobre a temática abordada nas aulas anteriores (pantomima e suas características) onde os alunos recordaram o trabalho que foi feito.

Resumiu-se também o enredo do bailado *Coppélia* com o próprio auxílio dos alunos dado que muitos já o tinham visualizado e estudado na disciplina de Música. Por conseguinte, contextualizou-se e houve uma explicação relativamente aos fatos históricos associados ao bailado *Coppélia*, indo ao encontro de um dos objetivos específicos deste trabalho, o do desenvolvimento da sensibilidade estética e o enriquecer do conhecimento histórico na área da dança. Por último, visualizou-se o excerto do bailado a trabalhar e definiu-se a distribuição das personagens (alertando-se para a igual importância de todas as personagens, sem exceção), registando-se da parte dos alunos um enorme interesse e motivação com a história e curiosidades acerca do bailado.

## 2ª aula

Começámos a aula com condição física e, seguidamente, repetimos a visualização do excerto do bailado *Coppélia* com os alunos. Alertou-se para as características da ação das personagens durante o excerto, e suas vicissitudes, atribuindo alguns adjetivos para mais fácil interiorização, nomeadamente:

- *Swanilda* e suas amigas: corajosas, bonitas, aventureiras, divertidas, ansiosas, impulsivas;
- *Coppélia*: boneca, bonita, rígida;
- *Dr. Coppélius*: idoso, rezingão, feiticeiro, corcunda, dificuldades de locomoção.

Após uma cuidada observação das personagens e perceção das características acima citadas pelos alunos, procedeu-se à exploração das personagens. Seguidamente, iniciámos a leção total da adaptação do excerto (01'35'') que se estendeu ao resto da aula. As alunas foram bastante expressivas, rapidamente assimilando as deixas na música e toda a ação. Porém, no decorrer das aulas seguintes, foram várias vezes alertadas para não perderem a concentração e autenticidade da expressão. Enquanto trabalhámos o excerto que continha apenas as raparigas da turma (*Swanilda*, as suas amigas e a *Coppélia*), o rapaz ficou a assistir ao bailado, atentando na observação dos gestos, postura e expressões da personagem do *Dr. Coppélius*.

## 3ª aula

Iniciámos a primeira parte da aula com técnica de pontas na barra. Na segunda metade da aula, reviu-se e fizeram-se correções do excerto lecionado na aula anterior. Alertou-se para o facto de os alunos estarem a realizar os gestos muito rápidos e gestos do quotidiano para dar ênfase às ações solicitadas. Foi ainda alertado para que usassem mais a expressão facial (ênfase nos olhos, boca e sobrancelhas) e apenas os gestos presentes no excerto em si, havendo a possibilidade das personagens amigas da *Coppélia* enfatizarem a ação com os gestos aprendidos durante a fase da participação acompanhada. Refletiu-se em conjunto na importância do *port de bras* na realização dos gestos, referindo que este deve ser o maior possível, e que o papel das mãos é muito importante. Para Lawson (1957), os braços desempenham um papel fulcral na expressão do significado das palavras. Neste sentido, as correções dadas foram-no com base nas palavras desta autora:

Speech in conventional mime is conveyed from within a large circle, the circumference of which is made by the artist himself and is drawn by pushing the arms up sideways, elbows and fingers fully stretched, from their lowest to their highest point and then down

over the front of the body. The greatest activity of the hands, which are the finishing point of gesture, occurs within a smaller circle, bounded by the bottom of the breast-bone, the outside edge of the elbows and the crown of the head. It is by the constant movement of the arms and hands flowing in and out of this smaller area that the artist gives continuity to his sentences and emphasis to their content. (p.74)

Outra correção importante nas raparigas foi a correta colocação das posições dos pés. Houve uma solicitação do *en dehors* durante os passos e deslocações e também nas posições preparatórias, pois invariavelmente a concentração dos alunos incidia apenas na execução dos gestos. Para Lawson (1957), deve ser dada uma atenção cuidadosa ao trabalho de pés, uma vez que não só auxilia o bailarino a chegar a uma posição adequada para falar, mas também a enfatizar o momento do seu discurso. Esta autora salienta:

The woman has a particular walk. Her foot is slightly raised forwards with toe pointing.

The toe reaches the floor first, the foot relaxing as it falls, but only when the entire foot rests on the floor is the weight transferred to the front foot. (p.72)

Começámos então a montagem da coreografia que vinha no seguimento do excerto adaptado de pantomima, ainda no âmbito do bailado *Coppélia* e em conjunto com a professora cooperante. Paralelamente, iniciou-se também a montagem do *pas de deux* do *Dr. Coppélius* com a *Coppélia*. Os alunos demonstraram estarem recetivos ao material dado. Nas aulas seguintes, foi necessário articular a expressividade com a técnica e a música, após a correta assimilação da coreografia.

#### **4ª aula**

Deu-se início à aula com técnica de pontas na barra. Uma professora da escola EVDCR veio assistir ao ensaio e comentou que os alunos no que respeita ao excerto adaptado da pantomima apresentavam imensa expressividade, o que evidentemente nos deixou com o sentimento de dever cumprido e nos levou a crer que o nosso trabalho tem realmente produzido resultados.

Posteriormente, trabalhou-se individualmente na construção da personagem do *Dr. Coppélius*. Para Lawson (1957), a construção de uma personagem de homem idoso deve ter em conta, embora não só:

Their feet, if not their knees, are somewhat as if rheumatism had set in, and, at some point or other, they either sit or fall down with their legs stuck out, or else they put their hands to their back as if they had lumbago. (p.53)

Relativamente à expressão corporal, era evidente uma clara dificuldade em adotar a postura característica do idoso *Coppélius*, sendo esta uma postura absolutamente contraditória à exigida nas aulas de T.D.C., nomeadamente exigindo a simulação de uma cifose, tal como descreve Lawson (1957). Sugeriu-se que usasse mais o *plié* durante as suas deslocações e que realizasse o arrastamento de uma perna para enfatizar a fragilidade, recorrendo ao uso de uma bengala. No que diz respeito à expressão facial, o aluno respondeu muitíssimo bem e foi muito criativo, demonstrando uma face sempre zangada e desconfiada.

### **5ª à 10ª aula**

No decorrer destas aulas, e no que ao excerto de pantomima concerne, advertiu-se para as corridas na meia ponta que não foram corretamente executadas, para o *spacing* entre o grupo, e novamente para a colocação dos pés e a colocação dos braços durante a transição das ações (a passagem pelas segundas posições, *allongés, demi secondes...*).

No dueto, foi-se alertando para eventuais correções nas transferências de peso e direções durante o *pas de deux* - que não estavam claras -, bem como a intenção da ação e expressividade entre o Dr. *Coppélius* e a *Coppélia*. Finalizou-se ainda a seção coreográfica grupal.

### **11ª à 14ª aula**

Estas aulas tiveram já lugar na sala de ensaios do CCC e no palco, na própria semana do espetáculo. Afinaram-se correções de *spacing* do excerto de pantomima do bailado *Coppélia* e da coreografia. Uma vez que a sala de ensaios é bastante ampla e semelhante ao palco, os alunos tiveram algumas dificuldades na correta distribuição do espaço, o que seria de esperar dadas as menores dimensões do estúdio da EVDCR.

Em relação à expressão na pantomima e na restante coreografia, apelou-se a um maior exagero nas expressões faciais e na expressão corporal, não olhando para o chão enquanto executavam os gestos, o que numa fase inicial talvez não acontecesse em virtude da falta de conforto sentido com o *spacing* e de estarem sempre preocupados com o seu próprio lugar.

### **Espetáculo**

Escusado será dizer que foi, para nós, um dia deveras especial, ou não fora este o resultado final de um ano letivo em estágio. O resultado global foi bastante satisfatório, não obstante a ocasião de duas alunas cometerem um lapso numa das sequências da coreografia,

claramente por nervosismo. Já a secção da pantomima correu irrepreensivelmente bem. O público reagiu de forma efusiva e bastante entusiasta, confessando-se realmente satisfeitos com o resultado. A direção da EVDCR pronunciou-se sobre e elogiou de forma categórica o trabalho desenvolvido e reconheceu a evolução artística e técnica nesta turma, que muito também se deve ao trabalho persistente e muito bem estruturado da professora Mestre Ana Sofia Castanhinha.

### 5. Análise e tratamento de dados do 2º inquérito por questionário aos alunos (3º Período)

Já próximos do espetáculo final de ano letivo - onde foi apresentado o excerto adaptado do bailado *Coppélia* (ato II) e a coreografia com os conteúdos aprendidos ao longo do ano letivo (também esta na temática do bailado) -, foi entregue um questionário, por sua vez dividido em dois, com vista a aferir individualmente a perceção e opinião dos alunos relativamente à importância da pantomima no contexto da T.D.C. e do espetáculo final (Apêndices H e I). Uma primeira parte com perguntas fechadas e uma segunda parte com perguntas fechadas e abertas. Os dezasseis alunos da turma responderam ao questionário, sendo que os números apresentados na tabela abaixo, relativamente a cada parâmetro, totalizam sempre o número de respostas apresentadas.

**Tabela 7 - Recolha de dados do questionário realizado aos alunos no final do 3º Período – Primeira parte (Respostas de tipo fechado)**

<b>Tema: A importância da Pantomima na Dança Clássica</b>				
<b>Questionário anónimo sobre a professora Joana Inês Santos</b>				
	<b>Sempre</b>	<b>Algumas Vezes</b>	<b>Nunca</b>	<b>Não Sei</b>
- A professora corrigiu-te?	6	10		
- A professora foi clara quando explicou e compreendeste bem os exercícios?	11	5		
- A professora usou ideias, ou imagens para te explicar as diferentes qualidades de movimento nos exercícios?	5	10	1	
- A professora pediu para usares a tua respiração nos exercícios?	11	4		1
- A professora pediu para usares o teu olhar quando danças?	10	5	1	
- A professora pediu para que sentisses o movimento enquanto danças?	12	4		

- A professora falou nas diferentes emoções que podemos sentir quando dançamos?	8	7	1	
- A professora explicou bem todos os gestos da pantomima que aprendeste?	14	2		

Nesta primeira parte do questionário pretendeu-se averiguar se os alunos prestaram atenção ao que foi trabalhado ao longo do estágio e se a nossa intervenção foi positiva e clara durante todo o processo. Efetivamente, a maioria dos alunos teve consciência dos aspetos importantes no estudo da pantomima que foram incutidos (olhar, respiração, sentimento do movimento), sendo estes claramente reconhecidos enquanto potenciadores da sua expressividade, tal como se concluiu no final do bloco II. De salientar que um número considerável de alunos referiu que apenas algumas vezes foram apontadas ideias ou imagens para explicar as diferentes qualidades de movimento nos exercícios. Consideramos agora que gostaríamos de ter tido um pouco mais de oportunidades para explorar este ponto, pese embora o tempo já por si limitado que tínhamos em cada aula para desenvolver os objetivos traçados. É um facto que a maioria dos gestos era fácil de aprender, revelando-se assim mais premente a preocupação em corrigir a sua execução, nomeadamente a correta intenção, expressão facial e corporal, não esquecendo ainda a articulação com a técnica.

Revelou-se que as respostas “Sempre (S)” perfazem um total muito superior às respostas “Algumas Vezes (AV)”, verificando-se assim que os alunos têm efetivamente consciência de que a professora abordou positivamente a pantomima e as suas características inerentes. Deduz-se que as respostas “Nunca (N)” e “Não Sei (NS)” tenham sido dadas por alunos que faltaram algumas vezes, alunos desatentos ou com maiores dificuldades, visto que surgem muito pontualmente e são, de facto, residuais quando comparadas com as respostas “Sempre (S)” e “Algumas Vezes (AV)”, que predominam quando analisada a totalidade das respostas dos alunos.

No que diz respeito à segunda parte do questionário (carácter fechado e aberto) definiu-se, como objetivo principal, que os alunos adquirissem a plena consciência da importância da pantomima no melhoramento da expressividade e que efetivamente tivessem noção e perceção da importância da expressividade e das características a ela inerentes (respiração, olhar). Abaixo, em cada questão de resposta fechada enunciada, apresenta-se um quadro com a contagem das respetivas respostas. Expõe-se também a sintetização e tratamento das respostas abertas em quadros, associados às perguntas de resposta fechada e a sua respetiva análise.

**Quadro 17 - Perceção da pantomima como competência que melhora a expressividade dos movimentos –**

**Questão 1**

<b>Consideras a pantomima uma competência que contribui para melhorar a expressividade dos movimentos?</b>	
<b>Sim</b>	<b>Não</b>
<b>100 %</b>	<b>0%</b>

**Quadro 18 - Tratamento das respostas abertas do 2º questionário – questão nº 1.1 “Porquê?”**

Questão	Respostas dadas	Análise das respostas
1.1. Porquê?	<p><b>R1:</b> “Porque ao utilizarmos a pantomima, os nossos movimentos tornam-se mais expressivos.”</p> <p><b>R2:</b> “Porque esta, ajudando na expressividade dos movimentos, ajuda também a melhorá-los.”</p> <p><b>R3:</b> “Porque nos ajuda a expressar melhor os nossos sentimentos e o que a dança ou espetáculo representam.”</p> <p><b>R4:</b> “Porque nós temos de ser muito expressivos.”</p> <p><b>R5:</b> “Porque dá mais expressividade ao movimento e a dança fica mais engraçada.”</p> <p><b>R6:</b> “Eu acho que a pantomima é muito importante, pois assim conseguimos expressar melhor os nossos sentimentos e o público consegue perceber melhor o que queremos mostrar.”</p> <p><b>R7:</b> “Eu considero a pantomima uma competência que contribui para melhorar a expressividade dos movimentos, porque ao ser uma linguagem não verbal (mímica), a pessoa tem de se exprimir sem palavras, só por gestos, o que é difícil.”</p> <p><b>R8:</b> “Porque a pantomima ajuda-nos a contar melhor uma história num bailado.”</p> <p><b>R9:</b> “Sim, eu acho que a pantomima contribui para melhorar a expressividade dos movimentos, pois ela ajuda a perceber uma história.”</p>	<p>A resposta à pergunta foi unânime, demonstrando que todos os alunos consideram a pantomima uma competência que em muito melhorou a forma de se expressarem.</p> <p>De salientar a <b>R.7</b>, bem reveladora da atenção deste aluno durante as aulas e do trabalho que fora desenvolvido; e a <b>R.6</b> que demonstra a importância da pantomima para um melhor entendimento do público da narrativa do bailado.</p>

	<p><b>R10:</b> “Porque nos ajuda a contar melhor uma história através dos movimentos.”</p> <p><b>R11:</b> “Porque a pantomima são gestos expressivos e os movimentos normais não têm expressividade, logo a pantomima enriquece os movimentos expressivamente.”</p> <p><b>R12:</b> “Porque a pantomima não só contribui para melhorar a expressividade como também nos ensina a transmitir os sentimentos pelo movimento.”</p> <p><b>R13:</b> “Porque com a pantomima conseguimos explicar melhor a história de um bailado.”</p> <p><b>R14:</b> “As pessoas quando nos veem dançar, veem uma “peça”, e quando utilizamos a pantomima fica mais claro em se entender o que estamos a fazer.”</p> <p><b>Nota:</b> 2 alunos não responderam apesar de terem colocado “Sim”.</p>	
--	--	--

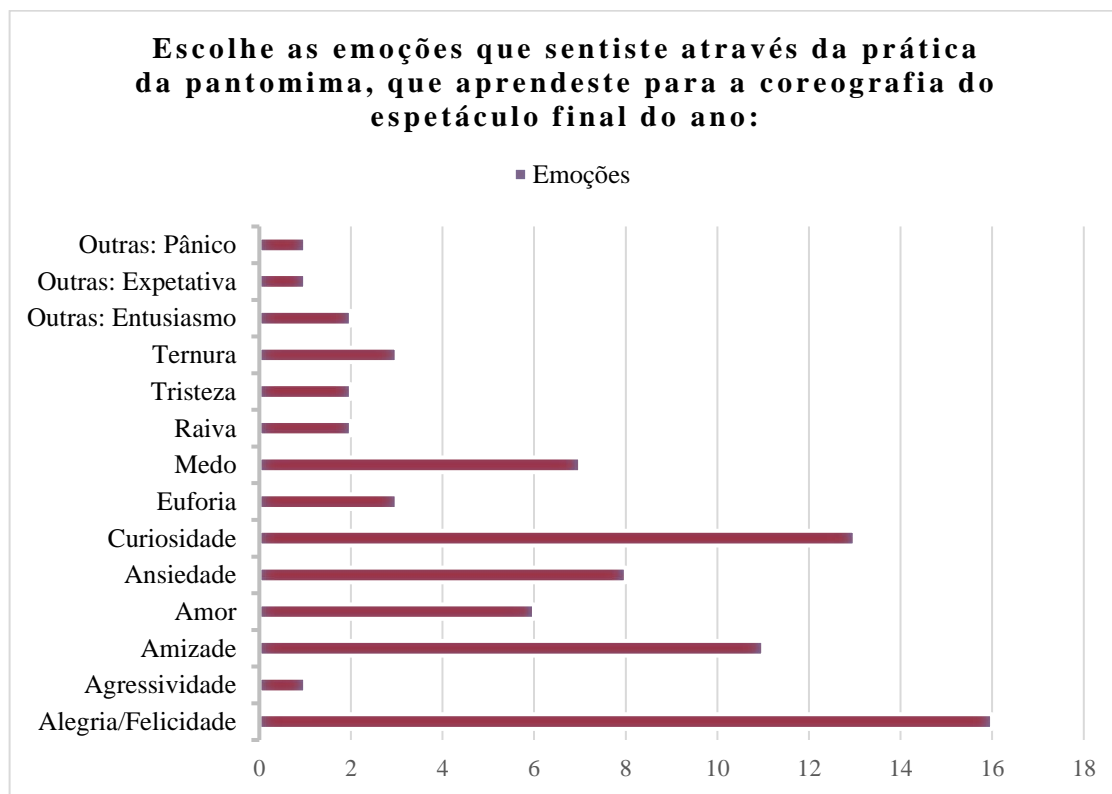
**Quadro 19- Tratamento das respostas abertas do 2º questionário – Questão nº 2 “Consegues enunciar algumas das características importantes na realização da pantomima, para as quais a professora Joana Santos te alertou ao longo das aulas e ensaios?”**

Questão	Respostas dadas	Análise das respostas
<p>2. Consegues enunciar algumas das características importantes na realização da pantomima, para as quais a professora Joana Santos te alertou ao longo das aulas e ensaios?</p>	<p><b>R1:</b> “A respiração, o olhar e o sentirmos o movimento”</p> <p><b>R2:</b> “Sim, a professora alertou para a expressividade, para a postura, a técnica e para a importância da expressão dos sentimentos pelo movimento.”</p> <p><b>R3:</b> “Algumas características são que devemos usar o olhar e que devemos começar e acabar um gesto em posição neutra, para se perceber bem.”</p> <p><b>R4:</b> “Temos de ser expressivos e executar bem os nossos movimentos para que as pessoas</p>	<p>Está patente que a maioria dos alunos considerou a respiração, o olhar e o sentir do movimento como as principais características inerentes à pantomima. A postura e importância da expressão facial e corporal também não foram esquecidas. De salientar que a <b>R.3</b> e a</p>

	<p>percebam o que estamos a fazer e a história que devemos transmitir.”</p> <p><b>R5:</b> “O mais importante é a capacidade de transmitir sentimentos com a expressão facial e o trabalho de braços.”</p> <p><b>R6:</b> “Na realização da pantomima temos que ser expressivos, temos que fazer os movimentos grandes e a pantomima começa na posição neutra.”</p> <p><b>R7:</b> “É preciso muita expressividade e principalmente sentir o movimento de pantomima que se está a realizar, fazendo o nosso melhor.”</p> <p><b>R8:</b> “Algumas características são o olhar, temos de demonstrar as diferentes emoções e temos que sentir o que estamos a fazer.”</p> <p><b>R9:</b> “Foi pelo gesto medo, riso e beijo.”</p> <p><b>R10:</b> “Ser expressivo, usar o olhar.”</p> <p><b>R11:</b> “Os braços fortes, dedos esticados, barriga encolhida, cabeça para cima, um sorriso na cara e fazer as coisas com subtileza.”</p> <p><b>R12:</b> “A professora Joana Santos explica os movimentos muito bem, diz as indicações todas e diz as características de cada movimento.”</p> <p><b>R13:</b> “A professora Joana Santos alertou-me para não subir os ombros, abrir a caixa torácica nos gestos e dar mais expressividade no movimento.”</p> <p><b>R14:</b> “Algumas características são que temos de fazer movimentos de pantomima grandes, que temos de usar o olhar e que quanto mais exagerado, melhor.”</p>	<p><b>R.6</b> escrevem sobre a importância do começo de um gesto de pantomima iniciando-se na posição neutral/preparatória, tal como sugere Lawson: “In the vocabulary it is supposed that each word, unless stated otherwise, commences with the arms in preparatory position.” (Lawson, 1957 p.74)</p>
--	---	--

<b>Nota:</b> 2 alunos não responderam apesar de terem colocado “Sim”.
---

Gráfico 1 – Emoções sentidas pelos alunos na prática de pantomima na coreografia do espetáculo – questão nº 3



O objetivo principal desta questão era não tanto conseguir elencar um a um todos os sentimentos e emoções sentidos pelos alunos, mas, mais relevante do que isso, aferir quais foram comuns e para eles se evidenciaram ao contactarem com a pantomima no contexto do excerto trabalhado. Dito isto, a alegria/felicidade foram os sentimentos que sobressaíram na totalidade das respostas, seguindo-se a curiosidade e a amizade. Estes são, de facto, os mais presentes e, de certa forma, transversais. Os sentimentos elencados coadunam-se assim com o espectro emocional que lhes fora transmitido nas aulas de preparação e no qual deveriam submergir ao entregarem-se a este excerto. A título de exemplo, o medo e a curiosidade predominam em simultâneo quando *Swanilda* estava com receio de cumprimentar a *Coppélia*, bem como as suas amigas, fazendo o célebre gesto de medo em que abanam firmemente os joelhos. A alegria/felicidade está presente principalmente no final do excerto, quando *Swanilda* descobre que a *Coppélia* é apenas uma boneca, ficando feliz por poder finalmente casar com *Franz*. O sentimento de agressividade provavelmente corresponde ao Dr. *Coppélius*, que sempre que intervém demonstra invariavelmente um mau humor e aborrecimento com as

restantes personagens. Por fim, no que corresponde às emoções assinaladas na resposta “Outras”, é exetável a resposta pânico, que em muito se deve ao gesto de “Medo”, e a expetativa e entusiasmo que resultará da curiosidade de *Swanilda* e suas amigas em explorar o atelier do Dr.*Coppélius*.

**Quadro 20 - Dificuldades sentidas pelos alunos na prática de pantomima na coreografia do espetáculo – Questão nª4**

<b>Sentiste dificuldades na execução da pantomima para o espetáculo final?</b>	
<b>Sim</b>	<b>Não</b>
<b>12,50 %</b>	<b>87,50 %</b>

**Quadro 21 - Tratamento das respostas abertas do 2º questionário – Questão nª4.1 “Se sim, quais?”**

<b>Questão</b>	<b>Respostas dadas</b>	<b>Análise das respostas</b>
<b>4. 1. Se sim, quais?</b>	<p><b>R1:</b> “Senti dificuldades em executar alguns movimentos devido à rapidez do movimento”;</p> <p><b>R2:</b> “No gesto do medo e no riso”.</p>	<p>A <b>R.1</b> lamenta o facto de muitos dos gestos serem executados demasiado rápido, o que é realmente verdade sobretudo na parte final do excerto no momento em que as amigas fazem troça de <i>Swanilda</i> devido à descoberta que <i>Coppélia</i> é uma boneca e que vai poder finalmente casar com Franz. Identificada essa dificuldade, foi acordado com os alunos a definição de vários gestos e expressões para cada um deles, minimizando assim a probabilidade de se baralharem com o tempo acelerado quer das deixas, quer da música.</p> <p>A <b>R.2</b> revela que o aluno sentiu dificuldade no gesto do medo e do riso, interpreta-mo-lo, no entanto, no sentido de ser árduo para ele senti-lo de forma autêntica.</p>

**Quadro 22 - A importância do olhar e da respiração em contexto de aula e no espetáculo final – Questão nª5**

<b>Durante a prática das tuas aulas diárias, bem como no espetáculo final, sentes que o olhar e a respiração foram importantes?</b>	
<b>Sim</b>	<b>Não</b>
<b>100%</b>	<b>0 %</b>

É de salientar que a totalidade dos alunos considera que tanto a respiração como o olhar são importantes e determinantes tanto em aula como em espetáculo, o que não havia acontecido no primeiro questionário, alcançando-se assim uma clara progressão no reconhecimento qualitativo destas duas características tão preponderantes na expressão e na pantomima.

**Quadro 23 - Tratamento das respostas abertas do 2º questionário – Questão nº5 “Porquê?”**

Questão	Respostas dadas	Análise das respostas
5. Porquê?	<p><b>R1:</b> “Porque na execução dos movimentos de pantomima eu preciso de respirar, senão eu não consigo realizar o movimento.”</p> <p><b>R2:</b> “Respiração: Porque se não respirarmos ficamos cansados, mas se respirarmos fazemos os movimentos maiores. Olhar: expressamos melhor o nosso movimento, tal como dizem: Os olhos dizem o que as pessoas não falam.”</p> <p><b>R3:</b> “Conseguimos controlar melhor os nossos movimentos através da respiração.”</p> <p><b>R4:</b> “Porque dá para executar melhor os movimentos de pantomima.”</p> <p><b>R5:</b> “Porque o olhar e a respiração são importantes para manter a postura e conseguirmos expressar-nos e movimentar-nos melhor.”</p> <p><b>R6:</b> “O olhar é importante para as pessoas perceberem se as personagens estão tristes, contentes, zangadas, etc... A respiração também é importante porque o é para tudo.”</p> <p><b>R7:</b> “Porque nos ajuda a executar melhor os movimentos.”</p> <p><b>R8:</b> “Sim, ambas bastante importantes porque o olhar e a respiração são fundamentais na dança.”</p> <p><b>R9:</b> “O olhar ajuda na expressividade. E a respiração ajuda a fazermos os movimentos maiores.”</p> <p><b>R10:</b> “Porque ajuda-nos a expressar melhor os sentimentos e também ajuda as pessoas que estão a ver a pantomima perceberem a sua história.”</p> <p><b>R11:</b> “Sim, acho que foi muito importante porque nos ajudou a transparecer melhor aquilo que queremos mostrar ao público.”</p>	<p>Muitos alunos consideram que a respiração é necessária para uma melhor expressão do movimento. O olhar também é fundamental para que o público perceba a relação entre as personagens e o que está a ser transmitido. De salientar as <b>R.2, R.5 R.6 e R.10</b>, que de forma categórica apontam estas mesmas virtudes do olhar e da respiração, denotando uma clara perceção do que lhes fora transmitido.</p>

	<p><b>R12:</b> “Porque se usarmos o olhar e a respiração, torna-se muito mais bonito de se ver.”</p> <p><b>R13:</b> “Porque se não usarmos o olhar, quem está no público lá atrás não nos vê, e a respiração porque temos de respirar.”</p> <p><b>R14:</b> “Porque estes ajudaram-me a executar os movimentos.”</p> <p><b>Nota:</b> 2 alunos não responderam apesar de terem colocado “Sim”.</p>	
--	--	--

Quadro 24 - A influência da pantomima ao longo do ano letivo – Questão nº6

Consideras que o trabalho de pantomima desenvolvido ao longo do ano letivo influenciou a tua prestação ao longo das aulas e no espetáculo final?	
Sim	Não
93,50 %	6,25 %

É inequívoco que a maioria dos alunos reconhece que a pantomima em muito influenciou a sua prestação, tanto em aula, como em espetáculo. No quadro seguinte, entenderemos as razões das suas respostas.

Quadro 25 - Tratamento das respostas abertas do 2º questionário – Questão nº6.1 “Porquê?”

Questão	Respostas dadas	Análise das respostas
6.1. Porquê?	<p><b>R1:</b> “Porque eu até achei divertido aprender a pantomima e acho que os espetáculos ficam mais engraçados e divertidos.”</p> <p><b>R2:</b> “Porque sem pantomima o espetáculo seria como todos os outros espetáculos normais. Mas com a pantomima é uma coisa completamente diferente e o espetáculo fica único e maravilhoso.”</p> <p><b>R3:</b> “Sim, porque ao longo das aulas e no espetáculo final, a pantomima influenciou a forma como danço e os meus movimentos.”</p>	<p>Muitos alunos referem que a aprendizagem da pantomima foi divertida, que enriquece em muito o espetáculo, que potenciou a sua expressividade, ajudando assim a reduzir a timidez, admitindo ainda que conseguem realizar os movimentos com uma maior qualidade e expressividade.</p> <p>Curiosa a <b>R.14</b>, na qual um aluno que pretendendo focar-se na parte mais técnica e</p>

<p><b>R4:</b> “Porque comecei a expressar-me mais na dança através do olhar da respiração e da execução dos exercícios.”</p> <p><b>R5:</b> “Porque agora consigo expressar melhor os meus sentimentos, na dança e no “exterior”.”</p> <p><b>R6:</b> “Porque consigo fazer movimentos com mais qualidade e expressividade.”</p> <p><b>R7:</b> “Porque me ajudou a desenvolver e a interpretar melhor os meus movimentos.”</p> <p><b>R8:</b> “Sim, influenciou muito pois aprendi a controlar a minha expressão.”</p> <p><b>R9:</b> “Sim porque ter mais conhecimentos acerca da dança faz de mim uma aluna melhor.”</p> <p><b>R10:</b> “Porque agora tenho menos dificuldade em expressar os meus sentimentos.”</p> <p><b>R11:</b> “Sim, pois fiquei a saber muito mais do que quando começámos as aulas, e fiquei a gostar e a ter ainda mais interesse pela disciplina.”</p> <p><b>R12:</b> “Porque tive mais facilidade em aplicar depois na coreografia final.”</p> <p><b>R13:</b> “Porque me ajudou na postura.”</p> <p><b>R14:</b> “Porque devido a este trabalho eu não fui recompensada pelo meu trabalho técnico.”</p> <p><b>Nota:</b> 2 alunos não responderam apesar de terem colocado “Sim”.</p>	<p>reconhecendo a sua mais-valia nesse campo, sentiu que a sua prestação foi, de certa forma, desvalorizada por haver agora um novo parâmetro em foco.</p>
---	--

## **CAPÍTULO V – CONCLUSÃO**

### **1. Relação com a instituição**

A relação com a EVDCR revelou-se profundamente benéfica para mim, na qualidade de estagiária, e em face do *feedback* deveras positivo fica a convicção que esta experiência fora também do agrado da instituição. A professora cooperante assumiu um papel fortemente motivador, criticando construtivamente, e procurando garantir que a integração fosse o mais positiva possível, não obstante permitindo apenas o espaço suficiente para que delimitássemos o raio de atuação de forma responsável e atinente ao contexto em que o estágio ocorreu. De salientar que a temática em questão, marcadamente potenciadora do nível artístico dos alunos e motivadora quer em contexto de aula quer em espetáculo, foi bem-recebida não apenas por quem tem responsabilidade pedagógica na escola, mas também e de forma entusiasta pelos alunos, tal devendo-se possivelmente a uma evidente ausência de referências à pantomima durante as aulas de T.D.C..

O esforço, a paixão e o empenho que foram por mim empreendidos durante este período resultaria no brotar de uma relação profissional que viria a reforçar o vínculo entretanto criado entre mim e a escola. Assim, foi-me estendido um convite para lecionar duas turmas (ensino vocacional e ensino livre) na área de T.D.C., vaga entretanto criada por ocasião de um espaço aberto na escola. Parece-me ser legítimo inferir que tal convite reitera a confiança que fora depositada e a conseqüente valorização do trabalho desenvolvido durante o estágio, onde agora acresce a responsabilidade em continuar aquele que considero ser um trabalho de excelência, tão característico da EVDCR.

### **2. Participação em outras atividades**

No que diz respeito à participação em outras atividades, fizemo-lo de forma incisiva (durante um período que claramente excedeu o limite mínimo de quatro horas) ora nos ensaios preparatórios ora no próprio espetáculo final de ano letivo do Curso Básico de Dança da EVDCR, no CCC, no dia 17 de junho de 2017, onde foi apresentado o excerto adaptado do bailado *Coppélia*. Por conseguinte, acompanhámos toda a semana preparatória com ensaios de *spacing* e palco e apoio de bastidores, bem como prestámos apoio durante o espetáculo referido, situação que se tornou enriquecedora na articulação com a escola, pais, professores e alunos.

### **3. Conclusão e reflexão sobre o trabalho desenvolvido**

Concluído o estágio (resultado do conjunto de todas as atividades, entre elas: a observação, participação acompanhada, lecionação, participação em outras atividades e reflexão), o mesmo culminou com a apresentação de um excerto adaptado do ato II do bailado

*Coppélia*, no contexto do espetáculo final de ano letivo da EVDCR, seguindo-se uma reflexão sobre o trabalho desenvolvido ao longo de todo o estágio.

Os principais objetivos deste estágio centraram-se: na exploração do caráter expressivo do movimento no contexto da T.D.C.; na aprendizagem da pantomima em geral e de um excerto adaptado do bailado *Coppélia* (ato II); e ainda na criação de um dicionário pantomímico com os próprios alunos que inclui uma descrição dos diferentes elementos em estudo, descrição esta textual e enriquecida com uma descrição visual e fotográfica dos mesmos, sendo algo elaborado de acordo com a pesquisa desenvolvida de forma original (o resultado das pesquisas elaboradas neste âmbito não referem qualquer abordagem desta natureza). Posto isto, desenvolveram-se assim estratégias e metodologias de ensino que nos permitiram articular o desenvolvimento da capacidade artística dos alunos em simultâneo com a capacidade técnica. Procurou-se intensificar a expressividade nas aulas de Técnica de Dança Clássica através da linguagem da Pantomima, não só como elemento potenciador de uma técnica consistente, mas sobretudo como elemento responsável pela manifestação de sentimentos, personalidade, ações e intenções de movimento, virtudes estas tão admiráveis num bailarino no contexto da Dança Clássica. Temos consciência de quanto os objetivos foram criteriosamente escolhidos de acordo com o contexto e o tempo disponível para implementação. O estudo de outros relatórios de estágio e situações semelhantes, alertou-nos para a necessidade de se gerirem bem quer objetivos e conteúdos, quer expectativas e ambições, sem, contudo, deixar de estabelecer metas bem concretas a atingir.

A nossa conduta de atuação começou por assegurar a criação de formas de maximizar a correta capacidade expressiva dos alunos, mediante a execução de exercícios oriundos do universo da mímica. Optámos por nos focar, primeiramente, na expressão facial e corporal, para posteriormente lecionar os gestos de pantomima, visto que estes têm uma grande componente de expressão/intenção, alertando e inculcando nos alunos as necessárias variações de cada gesto consoante o bailado/época. A título de exemplo, o gesto no bailado *Coppélia* que transmite o medo apresenta-se de forma distinta - os joelhos tremem -, daquele que se observa no bailado Lago dos Cisnes - o Cisne vira a face e coloca as mãos junto da sua cara.

Desta forma, e para suportar o nosso plano de ação, apoiámo-nos em: observação; inquéritos por questionário; registo audiovisual; revisão bibliográfica e no visionamento de vídeos e documentários sobre a temática em estudo. Através desta análise bibliográfica e do visionamento de vídeos, seleccionámos um leque de gestos de pantomima a lecionar com base no excerto adaptado do bailado *Coppélia* não nos cingindo, contudo, exclusivamente a estes

gestos mas aproveitando a oportunidade para expandir este vocabulário numa perspetiva de enriquecimento e motivação. A análise de dados obtida através dos instrumentos e técnicas de recolha de dados e respetiva reflexão, foram também uma importante componente de estruturação e direcionamento durante o estágio.

Como foi já referido, ao longo do estágio foi também sendo desenvolvido um dicionário pantomímico, com o intuito de registar a pantomima aprendida pelos alunos. Este tornou-se, sem dúvida, numa mais-valia a nível pedagógico e motivacional, uma vez que todos os alunos tiveram a experiência de participar ao serem fotografados individualmente, analisando-se cada gesto na sua plenitude, contribuindo assim para um enriquecimento do processo ensino-aprendizagem. De notar que assistimos, no decorrer do estágio, ao facto da maioria dos alunos começar a sentir a necessidade de enfatizar a intenção nos movimentos, usando de forma mais atenta o olhar e a respiração, demonstrando uma maior consciência que verteu para a melhoria da qualidade dos *port de bras*.

Podemos assim concluir, em face deste estágio, que o contributo da pantomima enriqueceu o gosto pela aula de T.D.C. em muitos dos alunos. Desenvolveu-se assim um espaço em aula dedicado ao trabalho da expressão, que é muitas vezes subestimado em virtude da exigência da lecionação dos conteúdos programáticos de nível técnico (porventura menorizando as questões relacionadas com a expressividade). Ao aferir as respostas dos alunos via questionário, comprovou-se que a pantomima é um meio libertador da expressão tanto nas aulas de T.D.C. como em contexto performativo, além de ser um elemento motivador dos alunos em contexto de sala de aula. Alguns exemplos retirados dos questionários identificam melhoria ao nível da timidez e expressividade, bem como o reconhecimento de que a pantomima enriquece em muito o bailado, na medida em que se estabelece uma ligação ao espetador através da sua narrativa.

Não obstante o que atrás se afirmou durante a fase de Lecionação-Bloco II, a constante aferição do trabalho desenvolvido obriga, muitas vezes, a um esforço de adaptação que se constitui como uma aprendizagem, como aliás sucedeu na necessidade de adaptação do excerto de pantomima do bailado *Coppélia*, que inicialmente tinha a duração de cinco minutos e, por indicação da direção pedagógica, teve que ser comprimido na apresentação final para a duração de um minuto e meio – situações desta natureza que inicialmente se constituem como um fator de instabilidade e ansiedade, na realidade convertem-se em aprendizagem para a prática docente futura. No entanto, uma das dificuldades sentidas durante o bloco II da fase da lecionação foi a existência de uma certa desconexão entre pantomima e a componente técnica quando -

contrariando o que faria mais sentido -, estas deverão estar em sintonia. Uma das explicações poderá passar pela constatação de que a faixa etária com que trabalhámos, pelo nível de maturidade que lhe é subjacente, muitas vezes atende apenas à componente da pantomima, obliterando por vezes os conceitos técnicos da dança clássica. Foi uma dificuldade que mais se fez sentir durante o período de estudo do excerto adaptado do bailado *Coppélia*, onde então os próprios andares, corridas e a colocação correta do *en dehors* eram, muitas das vezes, esquecidos por se focarem demasiado nos gestos de pantomima. Todavia, e alertando também os alunos de forma reiterada para o problema exposto, é nossa convicção que através do estudo da pantomima contribuiu-se para: 1) uma maior tomada de consciência da simultaneidade de tarefas e de ações físicas a garantir pelo bailarino; 2) despertar neles o interesse pela expressividade e 3) reconhecer a sua importância como um dos elementos-chave da formação artística tão presente nos bailados e na educação de um bailarino.

Temos consciência de quão abrangente, ainda que igualmente específica, é esta temática. Este excerto foi escolhido de acordo com a faixa etária em questão. Seria, assim, incauto e injusto da nossa parte crer que todo o potencial do universo pantomímico se esgota neste excerto do ato II do bailado *Coppélia*, pelo contrário, vimo-lo como um reforçar do que fora já lecionado, recorrendo-se também a outros bailados com uma natureza igualmente rica em pantomima, tais como: *O Lago dos Cisnes*; *A Bela Adormecida*; *La Fille Mal Gardée*; entre tantos outros. Esperamos ter demonstrado aos alunos e desenvolvido ao longo deste trabalho o quanto a pantomima é uma linguagem vasta, complexa, e que suscita diferentes interpretações/execuções consoante o bailado ou coreógrafo. Neste sentido, permanecerá connosco o desejo e a ambição de que as sementes agora plantadas nestes alunos para o estudo da pantomima, desabrochem num vasto leque de atributos que lhes permitam não só estar atentos a este aspeto outrora por eles subestimado, mas acima de tudo que lhes despertem o interesse em beneficiar deste espólio de natureza expressiva.

Como reflexão crítica final e consumando assim uma retrospectiva que se estende até ao primeiro contato com a turma, podemos afirmar que estes alunos evoluíram imenso, tanto a nível técnico como a nível artístico. Apesar dos limites e desafios no decurso do estágio, foram sempre procuradas estratégias para melhorar a nossa forma de atuação e de reflexão. É também certo que houve sempre disponibilidade e aceitação para a temática do estágio parte da direção da escola, e ainda por parte da professora cooperante, facto este que contribuiu em grande medida para a evolução do projeto e concretização dos objetivos traçados.

Por fim, uma palavra sobre o nosso reconhecimento de quanto o estágio desenvolvido se revelou nas suas diferentes vertentes como um desafio e um processo, mais tarde constituindo-se como uma mais valia efetiva na habilitação para uma docência que se deseja mais estimulante, mais criativa e, porque não afirmar, mais feliz.

## BIBLIOGRAFIA:

- Anderson, Z. (2015). *The Ballet Lover's Companion*. Londres: Yale University Press.
- Centro Cultural Caldas da Rainha. (2016). *Escola vocacional de dança das Caldas da Rainha*. Consultado em junho 8, 2016, em <http://www.ccc.com.pt/oficina-para-adultos/590-escola-vocacional-de-danca-das-caldas-da-rainha>.
- Conyers, C. (1998). Coppélia. In Cohen, S. J. (Ed.), *International encyclopedia of dance: a project of Dance Perspectives Foundation, Inc*, (Vol. 4, pp. 198-201). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Delibes, L. (Compositor), Valois, N. (Coreografia) & The Royal Ballet (Interpretação). (2001). *Coppélia* [DVD]. Londres: Opus Arte.
- Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha. (2013a). *A escola: História*. Consultado em junho 8, 2016, em <http://evdcr.weebly.com/histoacuteria.html>.
- Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha. (2013b). *Instalações*. Consultado em junho 8, 2016, em <http://evdcr.weebly.com/instalaccedilotildees.html>.
- Filipe, B. (2004). A investigação-ação enquanto possibilidade e prática de mudança. In Oliveira, L., Pereira, A. & Santiago, R. (Org.). *Investigação em educação: Abordagens conceituais e práticas* (p.112). Porto: Porto Editora.
- Glencoe, M. H. (2005). *The Stage and the School, Student Edition*. EUA: McGraw-Hill Education.
- Homans, J. (2010). *Os anjos de Apolo: Uma história do ballet*. Lisboa: Edições 70.
- Kirstein, L. (1987). *Dance: a short history of classic theatrical dancing*. Princeton: Princeton Book Company.
- Lawson, J. (1957). *Mime: The Theory and Practice of Expressive Gestures*. USA: A Dance Horizons Republication.
- Leabhart, T. (1998). Mime. In Cohen, S. J. (Ed.), *International encyclopedia of dance: a project of Dance Perspectives Foundation, Inc*, (Vol. 4, pp. 423-426). Nova Iorque: Oxford University Press.

- MacGibbon, R. (Produtor), (2002). *Mime matters: featuring excerpts from classics and a complete vocabulary of classical ballet mime gestures demonstrated by some of the greatest exponents of the form*. [Documentário]. Londres: Royal Academy of Dance.
- Martyn, L. (1985). *Let them dance*. USA: Dance Books Ltd.
- McClain, T., Davina. (1998). Pantomimus. In Cohen, S. J. (Ed.), *International encyclopedia of dance: a project of Dance Perspectives Foundation, Inc*, (Vol.5, pp. 72-75). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Nye, E. (2011). *Mime, music and drama on the eighteenth-century stage: the ballet d'action*. Cambridge University Press: United Kingdom.
- Pasi, M. (1991). *A dança e o bailado*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Royce, A., P. (1984). *Movement and meaning: Creativity and interpretation in ballet and mime*. EUA: Indiana University Press.
- Shook, K. (1977). *Elements of Classical Ballet Technique as practiced in the school of the Dance Theatre of Harlem*. New York: Dance Horizons.
- Snodgrass, M. (2015). *The encyclopedia of world ballet*. EUA: Rowman & Littlefield.
- Sousa, A. (2005). *Investigação em Educação*. Livros Horizonte: Lisboa.
- Trindade, V. (Coord., Ed., Trad.). (2014). *Cartas sobre a dança e bailados*. (S.l): SPA Autores.
- Vallejos, J. (2014). La técnica de las pasiones del ballet-pantomima: Construcción de saberes sobre la danza durante los siglos XVII y XVIII. *Cuadernos dieciochistas*, 15, 297- 320. doi: <http://dx.doi.org/10.14201/cuadeci201415297320>.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A – Calendarização das diferentes fases do estágio

	2016			2017						
	Out.	Nov.	Dez.	Jan.	Fev.	Mar.	Abr.	Mai.	Jun.	
Domingo					1					
Segunda					2				1	
Terça			1		3				2	
Quarta			2		4	1	1		3	
Quinta			3	1	5	2	2		4	1
Sexta			4	2	6	3	3		5	2
Sábado		1	5	3	7	4	4	1	6	3
Domingo	2		6	4	8	5	5	2	7	4
Segunda	3		7	5	9	6	6	3	8	5
Terça	4		8	6	10	7	7	4	9	6
Quarta	5		9	7	11	8	8	5	10	7
Quinta	6		10	8	12	9	9	6	11	8
Sexta	7		11	9	13	10	10	7	12	9
Sábado	8		12	10	14	11	11	8	13	10
Domingo	9		13	11	15	12	12	9	14	11
Segunda	10		14	12	16	13	13	10	15	12
Terça	11		15	13	17	14	14	11	16	13
Quarta	12		16	14	18	15	15	12	17	14
Quinta	13		17	15	19	16	16	13	18	15
Sexta	14		18	16	20	17	17	14	19	16
Sábado	15		19	17	21	18	18	15	20	17
Domingo	16		20	18	22	19	19	16	21	18
Segunda	17		21	19	23	20	20	17	22	19
Terça	18		22	20	24	21	21	18	23	20
Quarta	19		23	21	25	22	22	19	24	21
Quinta	20		24	22	26	23	23	20	25	22
Sexta	21		25	23	27	24	24	21	26	23
Sábado	22		26	24	28	25	25	22	27	24
Domingo	23		27	25	29	26	26	23	28	25
Segunda	24		28	26	30	27	27	24	29	26
Terça	25		29	27	31	28	28	25	30	27
Quarta	26		30	28			29	26	31	28
Quinta	27			29			30	27		29
Sexta	28			30			31	28		30
Sábado	29			31				29		
Domingo	30							30		
Segunda	31									

Observação	Lecionação
Participação acompanhada	Colaboração em outras atividades

## APÊNDICE B – Grelha de Observação Estruturada dos alunos – 1º Período

Nome do Professor da Prática Pedagógica:

Ano Vocacional:

-Data:

Horas:

Idade das Alunas:

Nº de alunas presentes:

Tabela de Observação (recolha de dados)	S	AV	N	NO	S	AV	N	NO
<b>Nome do Aluno(a):</b>								
<b>Questões Técnicas:</b>								
- Apresenta domínio dos conteúdos técnicos;								
- Trabalha no sentido de transpor para o corpo as características inerentes a cada movimento;								
- Tem presente a colocação e postura corretas;								
- Tem controlo e coordenação na execução dos exercícios;								
<b>Questões Artísticas:</b>								
- Tem consciência da respiração?								
- Usa os <i>port de bras</i> com intenção?								
- Usa a projeção do olhar em cada movimento que executa?								
- Executa os movimentos nos tempos musicais determinados pelo professor?								
- Mostra-se concentrada na técnica?								
- Demonstra uma ação expressiva durante o movimento (expressão facial e corporal)?								
<b>Legenda: S – Sempre; AV – Algumas Vezes; N – Nunca; NO – Não Observado</b>								

### APÊNDICE C – Grelha de observação estruturada do professor – 1º Período

Nome do Professor da Prática Pedagógica:

Ano Vocacional:

<b>Tabela de Observação (recolha de dados)</b>				
<b>O PROFESSOR:</b>	<b>Sempre</b>	<b>Algumas Vezes</b>	<b>Nunca</b>	<b>Não Observado</b>
- Apresenta os exercícios de forma clara de acordo com o objetivo do exercício;				
- Explica os erros comuns;				
- Apresenta a contagem correta dos exercícios;				
- Descreve o movimento;				
- Recorre à imagética na descrição da qualidade do movimento;				
- Utiliza uma escolha musical apropriada à estrutura dos exercícios;				
- Adverte para o uso da respiração;				
- Adverte para o uso do olhar;				
- Alerta para a importância da intenção nos <i>ports de bras</i> ;				
- Alerta para a importância da expressão facial e corporal?				
- Apela à atenção entre a qualidade técnica em consonância com a qualidade artística;				
- Corrige e verifica a sua eficácia e observa o aluno na sua resposta (feedback).				

## APÊNDICE D – Consentimento Autorizado

### CONSENTIMENTO INFORMADO, ESCLARECIDO E LIVRE PARA PARTICIPAÇÃO EM TRABALHO DE MESTRADO – 1ª Autorização

**Enquadramento:** Trabalho desenvolvido no âmbito do Estágio do Mestrado em Ensino da Dança, da Escola Superior de Dança de Lisboa, sob orientação da professora Doutora Vera Amorim.

**Explicação do trabalho:** No presente ano letivo realizarei o meu Estágio de Prática Pedagógica, na Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha com a turma do 2º ano, na disciplina de Técnica de Dança Clássica. O trabalho a ser desenvolvido, centra os seus objetivos na metodologia e pedagogia desta técnica. Para o desenvolvimento do trabalho, o seu educando participará em 2 questionários anónimos, e durante algumas aulas de Dança Clássica, será fundamental a gravação da mesma para apresentação na Escola Superior de Dança.

**Direitos de imagem:** Informa-se que na exposição dos vídeos resultantes das aulas, serão assegurados os direitos de imagem, será garantida a confidencialidade de informações pessoais do seu educando. A identificação dos participantes nunca será tornada pública e a apresentação será feita em ambiente de privacidade e para uso exclusivo do estudo em causa – “A importância da Pantomima no bailado clássico.”

Agradecemos a sua disponibilidade e colaboração para o desenvolvimento deste trabalho, pois apenas com a participação da população em estudo, e conseqüente resultado do mesmo, será possível obter um conhecimento da temática a estudar.

Por favor, após ter lido com atenção toda a informação contida neste documento, e se considerar que algo não está claro, não hesite em solicitar mais informações.

#### **Identificação da responsável:**

**Nome:** Joana Inês Santos

**Profissão:** Professora de Dança e Mestranda no Mestrado em Ensino de Dança, da Escola Superior de Dança, de Lisboa

Se concorda com a proposta que lhe foi feita, queira por favor **assinar o documento** que se anexa. Deve entregar este documento devidamente preenchido e assinado à responsável acima referida ou à professora do seu educando para que seja posteriormente encaminhado para a responsável.

Atentamente, Joana Inês Santos



-----

Declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações que me foram fornecidas pela pessoa acima referida.

Desta forma, aceito participar neste estudo e permito a utilização dos dados que de forma voluntária forneço, confiando em que apenas serão utilizados para esta investigação e com as garantias de direitos de imagem que me são dadas pela responsável Joana Inês Santos.

**SENDO MENOR DE IDADE**

**(será o seu representante legal a assinar)**

**NOME (Enc. Educação):** \_\_\_\_\_

**GRAU DE PARENTESCO OU TIPO DE REPRESENTAÇÃO:** \_\_\_\_\_

**NOME DO EDUCANDO:**

\_\_\_\_\_

**ASSINATURA ENC. EDUCAÇÃO:** \_\_\_\_\_

**CONSENTIMENTO INFORMADO, ESCLARECIDO E LIVRE PARA  
PARTICIPAÇÃO EM TRABALHO DE MESTRADO – 2ª Autorização**

**Explicação do trabalho:** No presente ano letivo realizarei o meu Estágio de Prática Pedagógica, na Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha com a turma do 2º ano, na disciplina de Técnica de Dança Clássica. Em virtude da continuação do meu trabalho, o seu educando participará, no final de algumas aulas de Dança Clássica, em sessões fotográficas com o objetivo da criação de um dicionário de gestos da Técnica de Dança Clássica (Pantomima). Este registo fotográfico culminará na apresentação oral do meu relatório final de estágio à Escola Superior de Dança e para consequente divulgação on-line do meu relatório, através do repositório científico online do Instituto Politécnico de Lisboa.

**Direitos de imagem:** Informa-se que durante a exposição das fotografias resultantes das aulas será garantida a confidencialidade de informações pessoais do seu educando, tais como o nome e a idade; assim, será apenas divulgada a fotografia do seu educando (incluindo o rosto) a realizar os diferentes gestos de pantomima (diferentes expressões, gestos faciais e corporais no contexto da Técnica de Dança Clássica). Agradecemos a sua disponibilidade e colaboração para o desenvolvimento deste trabalho, pois apenas com a participação da população em estudo, e consequente resultado do mesmo, será possível obter um conhecimento da temática a estudar.

**Identificação da responsável: Nome:** Joana Inês Santos

**Profissão:** Professora de Dança e Mestranda no Mestrado em Ensino de Dança, da Escola Superior de Dança, de Lisboa

Se concorda com a proposta que lhe foi feita, queira por favor **assinar o documento** que se anexa. Deve entregar este documento devidamente preenchido e assinado à responsável acima referida ou à professora do seu educando para que seja posteriormente encaminhado para a responsável.



Declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações que me foram fornecidas pela pessoa acima referida.

Desta forma, aceito participar neste estudo e permito a utilização dos dados que de forma voluntária forneço, confiando em que apenas serão utilizados para esta investigação e com as garantias de direitos de imagem que me são dadas pela responsável Joana Inês Santos.

**NOME (Enc. Educação):** \_\_\_\_\_

**GRAU DE PARENTESCO OU TIPO DE REPRESENTAÇÃO:** \_\_\_\_\_

**NOME DO EDUCANDO:** \_\_\_\_\_

**ASSINATURA ENC. EDUCAÇÃO:** \_\_\_\_\_

---

**APÊNDICE E – Inquérito por questionário I - primeiro contato (1º Período) - A Importância do professor na expressividade da Dança Clássica**

O presente inquérito por questionário, serve para ser aplicado no âmbito de um Estágio de Prática Pedagógica, inserido no Mestrado em Ensino de Dança da Escola Superior de Dança. O questionário é anónimo e individual. Agradecemos a tua colaboração!

**Tempo Previsto de Resposta | 5 minutos**

Assinala com uma cruz (x) a resposta que mais se adequa à tua experiência.

<b>Questionário anónimo sobre a professora:</b>	<b>Sempre</b>	<b>Algumas Vezes</b>	<b>Nunca</b>	<b>Não Sei</b>
- A professora corrige-te?				
- A professora é clara quando explica e compreendes bem os exercícios?				
- A professora usa ideias, ou imagens para te explicar as diferentes qualidades de movimento nos exercícios?				
- A professora pede para usares a tua respiração nos exercícios?				
- A professora pede para que uses o teu olhar quando danças?				
- A professora pede para que sintas o movimento quando danças?				
- A professora já falou nas diferentes emoções que podemos sentir quando dançamos?				

## APÊNDICE F – Inquérito por questionário II - primeiro contato (1º Período) - A importância da expressividade na Dança Clássica

### Tempo Previsto de Resposta | 10 minutos

O presente inquérito por questionário, serve para ser aplicado no âmbito de um Estágio de Prática Pedagógica, inserido no Mestrado em Ensino de Dança da Escola Superior de Dança. O questionário é anónimo e individual. Agradecemos a tua colaboração!

Por favor, assinala com uma cruz (X) a opção que aches mais adequada. Responde o mais completo possível nas respostas por extenso.

1. Percebeste as qualidades de movimento presentes nos diferentes exercícios ao longo da aula? Sim  Não

1.1. **Se sim**, pensas que foi importante para a tua evolução técnica e expressiva? Porquê?

---

2. Quando danças, pensas na respiração? Sim  Não

2.1. **Se sim**, reconheces a sua importância? Porquê? Ou reconheces que é importante só porque a professora alerta?

---

3. Quando danças, pensas no teu olhar? Sim  Não

3.1. **Se sim**, reconheces a sua importância? Porquê? Ou reconheces que é importante só porque a professora alerta?

---

4. Quando danças, pensas em algumas emoções? Sim  Não

4.1. **Se sim**, quais?

---

5. Sentes que a música te influencia quando danças? Sim  Não

5.1. **Se sim**, como?

---

6. Quando danças, tens algum medo/receio ou vergonha? Sim  Não

6.1. **Se sim**, qual/quais? Porquê?

---

6. Já dançaste alguma personagem? Sim  Não

6.1. **Se sim**, qual/quais?

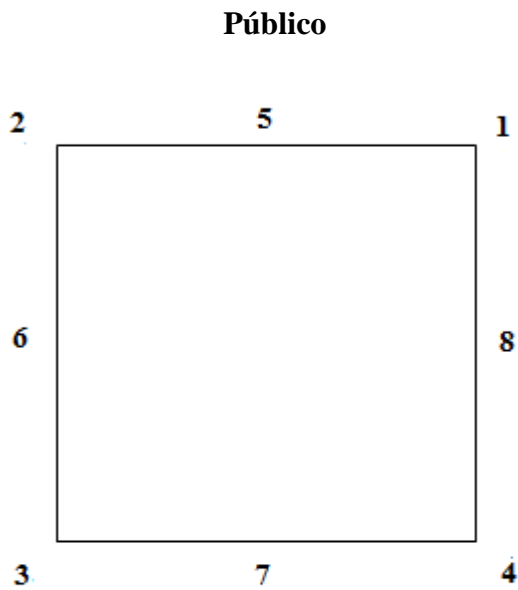
---

6.2. **Se não**, qual/quais gostarias de interpretar?

---

## **APÊNDICE G – Aula de Técnica de Dança Clássica com introdução da Pantomima – Fase Lecionação**

Através da introdução da pantomima, na aula de T.D.C., procurou-se potenciar a expressividade dos alunos. Para facilitar a interpretação dos exercícios realizados no trabalho de centro, exemplifica-se a direção numérica adotada do método *Cecchetti*, tendo como ponto de referência o posicionamento do público.



## BARRA

### 1. Aquecimento

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	De frente para a barra; pés em paralelo, braços <i>bras bas</i>	
1-2	braços em 1ª posição	olha para mão
3-4	coloca na barra	olha em frente
1	1 <i>rise</i>	
2-7	6 trocas de 1/2 ponta para <i>pied plat</i> alternado	
8	Desce	
1	1 <i>battement tendu devant</i> com pé direito	
2-4	<i>flex and point</i> , fecha	
5-8	% com o lado esquerdo	
1-4	Enrola partindo da cabeça, volta ao eixo	
5-8	1 <i>demi plié</i> em paralelo, abrindo em primeira posição e estica	
1-8	% as trocas em <i>en dehors</i>	
1-4	1 <i>pas de chevall</i> com o pé direito	
5-8	% com o pé esquerdo	
1-4	1 <i>retiré</i> com a perna direita, vira <i>in and out</i> , desce	
5-8	% com a perna esquerda	
1-4	1 <i>port de bras de côté</i> com braço direito	
5-8	% com braço esquerdo	
1-4	1 <i>cambré</i> , cabeça vira para lado direito	
5-8	% com cabeça virando para lado esquerdo + <b>gesto: "Eu"</b>	

## 2. *Pliés*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	De lado para a barra; pés em primeira posição, braços <i>bras bas</i>	
1	braços em 1ª posição	
2	coloca braço esquerdo na barra	olha para mão da barra
3	braço direito abre para 2ª posição	olha para mão de fora da barra
4	desce <i>bras bas</i>	
1-4	2 <i>demi pliés</i>	braço de <i>bras bas</i> para 1ª posição; abre 2ª posição
5-8	1 <i>grand plié</i>	braço desce <i>bras bas</i> ; 1ª abre para 2ª posição
1-4	1 <i>port de bras devant</i>	<i>allongé</i> , volta por <i>flat back</i> , braço em 5ª posição
5-8	1 <i>degagé</i> para 2ª posição	braço abre 2ª posição, fecha <i>bras bas</i>
1-8	% <i>demis</i> e <i>grand pliés</i>	
1-4	1 <i>port de bras de côté</i> fora da barra	
5-8	1 <i>degagé</i> , fecha 5ª posição <i>devant</i>	braço fecha <i>bras bas</i>
1-8	% <i>demis</i> e <i>grand pliés</i>	
1-2	1 <i>relevé</i>	braço em 1ª posição
3-4	1 <i>pas courru</i> , virando para a barra	
5-6	desce em 5ª posição, 1 <i>degagé devant</i>	coloca mãos na barra
7-8	pousa em 4ª posição	(em <i>build up</i> , alterou-se para <i>demis</i> e <i>grand pliés</i> em 4ª posição de lado para a barra)
1-4	2 <i>demi pliés</i>	
5-8	1 <i>grand plié</i>	
1-4	1 <i>cambré</i>	mão por baixo da barra, pressionando-a
5-6	Fecha 5ª posição <i>devant</i>	
7-8	<b>Gesto: "Amar"</b>	

### 3. *Battement tendu*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	De lado para a barra; pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
	1 braços em 1ª posição	olha para mão da barra
	2 coloca braço esquerdo na barra	olha para mão de fora da barra
	3 braço direito abre para 2ª posição	
	4 desce <i>bras bas</i>	
1-2	1 <i>battement tendu devant</i> , fecha em quinta posição em <i>demi plié</i>	braço em 2ª posição
3-4	estica, direto para <i>cou de pied devant</i> , fecha quinta posição <i>devant</i>	
5-8	1 <i>battement tendu temps lié an avant</i>	
1-8	% <i>derrière</i>	
1-2	1 <i>battement tendu à la seconde</i> , fecha em quinta posição em <i>demi plié derrière</i>	
3-4	estica, direto para <i>cou de pied derrière</i> fecha quinta posição <i>derrière</i>	
5-8	2 <i>battement tendu temps liés de côté</i>	
1-2	1 <i>relevé</i>	braço em 5ª posição
3-4	desce em 5ª posição	abre segunda posição
5-8	<b>Gesto: "Menino ou menina bonita(o)"</b>	

#### 4. *Battement Jeté*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	De lado para a barra; pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
1	braços em 1ª posição	olha para mão da barra
2	coloca braço esquerdo na barra	olha para mão de fora da barra
3	braço direito abre para 2ª posição	
4	desce <i>bras bas</i>	
1-4	1 <i>battement jeté devant</i> , fecha em quinta posição em <i>demi plié</i>	braço em 2ª posição
5-8	estica, direto para <i>retiré devant</i> , fecha quinta posição <i>devant</i>	
1-8	1 <i>battement jeté temps lié an avant</i>	
1-16	% <i>derrière</i>	
1-4	1 <i>battement tendu à la seconde</i> , fecha em quinta posição em <i>demi plié derrière</i>	
5-8	estica, direto para <i>retiré derrière</i> fecha quinta posição <i>derrière</i>	
1-8	1 <i>battement jeté à la seconde</i> , pausa em <i>demi plié</i> , estica e fecha em 5ª <i>devant</i>	
1-2	1 <i>relevé</i>	braço em 5ª posição
3-4	sobe para <i>sur le cou de pied devant</i>	
5-8	Equilíbrio	
1-4	Desce fechando em 5ª posição <i>devant</i>	abre para 2ª posição
5-8	<b>Gesto: "Dançar"</b>	

### 5. Preparação para *demi detourné*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{3}{4}$	De lado para a barra; pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
1	braços em 1ª posição	olha para mão da barra
2	coloca braço esquerdo na barra	olha para mão de fora da barra
3	braço direito abre para 2ª posição	
4	desce <i>bras bas</i>	
1-3	1 <i>relevé</i>	braço em 1ª posição
4	desce em <i>demi plié</i>	
5-8	%	
1-8	1 <i>demi detourné</i>	
1-16	% outro lado	
1-4	1 <i>relevé</i>	braço em 5ª posição
5-6	desce	
7-8	<b>Gesto "Tu"</b>	

## 6. *Rond de jambe à terre*

Música	Descrição do exercício	Observações
3 4	De lado para a barra; pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
1	braços em 1ª posição	olha para mão da barra
2	coloca braço esquerdo na barra	olha para mão de fora da barra
3-4	1 <i>demi plié</i> , 1 <i>demi rond de jambe à terre</i> e estica	
1-8	3 <i>rond de jambe à terre en dehors</i> com <i>full port de bras en dehors</i>	braço de <i>bras bas</i> sobe para 1ª posição; sobe 5ª e abre em 2ª posição
1-4	1 <i>rise</i>	braço sobe para 5ª posição
5-8	1 <i>pas couru</i> , virando de frente para a barra e desce em 5ª posição.	coloca mãos na barra
1-8	1 <i>battement relevé lent à la seconde</i> , 2 <i>rond de jambe en l'air a 45º</i> , desce, fechando em 5ª posição, <i>derrière</i>	
1-8	% terminando em 5ª posição <i>devant</i>	
5-8	estica, direto para <i>retiré derrière</i> fecha quinta posição <i>derrière</i>	
1-4	1 <i>port de bras de côté</i>	
5-8	1 <i>cambré</i>	
1-8	1 <i>demi detourné</i> , descendo em <i>demi plié</i> e estica	
1-8	<b>Gesto: "Chorar"</b>	

### 7. *Battement Fondu*

Música	Descrição do exercício	Observações
4 4	De frente para a barra; pés em 5ª posição, braços <i>bras bas</i>	
1-2	braços em 1ª posição	olha para a mão
3-4	coloca na barra	olha em frente
1-8	1 <i>battement fondu devant</i>	braço em 2ª posição
1-8	1 <i>battement fondu à la seconde</i>	
1-8	1 <i>battement fondu derrière</i>	
1-8	1 <i>battement fondu à la seconde</i>	
1-8	1 <i>relevé lent</i> , 1 <i>rond de jambe en l'air</i> , fecha 5ª posição <i>derrière</i>	
1-8	% fechando <i>devant</i>	
1-8	1 <i>relevé em sur le cou de pied devant</i> , equilíbrio	braço em 5ª posição
1-4	1 <i>demi detourné</i>	
5-8	<b>Gesto: "Ouvir"</b>	

## 8. Preparação para *pirouette en dehors*

Música	Descrição do exercício	Observações
4 $\frac{4}{4}$	De frente para a barra; pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
1-2	braços em 1ª posição	olha para a mão direita
3-4	coloca braços na barra	olha em frente
1-3	1 <i>relevé</i> em <i>sur le cou de pied devant</i>	
4	1 <i>demi plié</i>	
1-4	% em <i>retiré</i>	
1-4	1/2 <i>pirouette en dehors</i> (termina de costas para a barra)	braço em 1ª, abre em 3ª no <i>demi plié</i>
5-8	% virando para a barra	
1-8	% fechando <i>devant</i>	
1-8	% primeiros 8 tempos do exercício	
1-4	1 <i>pirouette en dehors</i> , fecha em 5ª posição <i>devant</i>	braço em 1ª, abre em 3ª no <i>demi plié</i>
5-8	% fechando <i>derrière</i> + gesto: "Louco"	

### 9. *Battement Frappé*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	De lado para a barra; pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
1	braços em 1ª posição	olha para mão da barra
2	coloca braço esquerdo na barra	
3	braço direito abre para 2ª posição e perna em <i>degagé à la seconde</i>	olha para mão de fora da barra
4	pé recolhe para <i>sur le cou de pied devant</i> fletido	
1-4	2 <i>battements frappé devant</i>	
5-8	% <i>à la seconde</i>	
1-4	% <i>derrière</i>	
5-8	% <i>à la seconde</i>	
1-4	1 <i>relevé retiré devant</i> , equilíbrio	braço em 1ª posição
5-6	fechando 5ª posição <i>devant</i>	
7-8	<b>Gesto: "Olhos de boneca"</b>	

### 10. *Petit Battement*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	De frente para a barra; pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
1	braços em 1ª posição	olha para a mão direita
2	coloca braços na barra	olha em frente
3	1 <i>degagé à la seconde</i> com a perna direita	
4	coloca pé em <i>sur le cou de pied devant</i>	
1-16	4 <i>petit battements sur le cou de pied devant e derrirère</i> a 4 tempos	
1-8	4 <i>petit battements sur le cou de pied devant e derrirère</i> a 2 tempos	
1-4	<i>I rise</i>	
5-8	desce, mantendo o <i>sur le cou de pied devant</i>	
1-24	% os <i>petit battements sur le cou de pied, en dedans</i>	
1-4	desce, fechando em 5ª posição <i>devant</i>	
5-8	<b>Gesto: "Malvado"</b>	

### 11. Adagio

Música	Descrição do exercício	Observações
4 4	De lado para a barra; pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
1	braços em 1ª posição	
2	coloca braço esquerdo na barra	olha para mão da barra
3	braço direito abre para 2ª posição	olha para mão de fora da barra
4	desce <i>bras bas</i>	
1-8	1 <i>battement développé devant</i>	
1-8	1 <i>battement développé à la seconde</i>	
1-4	1 <i>battement développé derrière</i>	
5-8	1 <i>battement développé à la seconde</i>	
1-8	1 <i>port de bras devant</i> , voltando por <i>flat back</i>	braço sobe para 5ª posição
1-4	1 <i>cambré</i>	braço em 1ª posição
5-8	1 <i>rise</i>	braço sobe para 5ª posição e desce para 1ª
1-8	1 <i>retiré passé derrière</i> , fechando em 5ª posição	braço de 1ª posição, abre para 2ª
1-8	1 <i>retiré passé devant</i> fechando em 5ª posição	braço em 2ª posição, fecha em 1ª
1-8	<b>Gesto: "Rei ou rainha"</b>	

## 12. *Grand Battement*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	De lado para a barra; pés em primeira posição, braços <i>bras bas</i>	
1	braços em 1ª posição	olha para mão da barra
2	coloca braço esquerdo na barra	olha para mão de fora da barra
3	braço direito abre para 2ª posição	
4	Espera	
1-4	1 <i>grand battement devant, pointé, fecha 5ª posição</i>	
5-8	2 <i>grand battements devant</i>	
1-4	1 <i>grand battement à la seconde, pointé, fecha 5ª posição derrière</i>	
5-8	2 <i>grand battements à la seconde</i>	
1-4	1 <i>grand battement derrière, pointé, fecha 5ª posição derrière</i>	
5-8	2 <i>grand battement derrière</i>	
1-4	1 <i>battement tendu à la seconde, fecha em 5ª posição devant</i>	
5-8	<b>Gesto: "Morte"</b>	

## CENTRO

### 13. Adagio

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	<i>Croisé devant</i> , virados para o canto 2, pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
1-2	braços abrem <i>demi seconde</i>	cabeça olha mão direita
3-4	fecham <i>bras bas</i>	cabeça 1/4 de volta
1-4	1º <i>port de bras de Cecchetti</i>	
5-8	%	
1-4	3º <i>port de bras de Cecchetti</i>	
5-8	%	
1-4	2º <i>port de bras de Cecchetti</i>	
5-8	%	
1-8	1 <i>battement developé devant</i>	braços em 2ª posição
1-8	1 <i>battement developé à la seconde</i>	
1-8	<b>Gesto: "Dormir"</b>	

#### 14. *Battement tendu e battement glissé*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	<i>Croisé devant</i> , virados para o canto 2, pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
	1-2 braços sobem para 1ª posição	cabeça olha mão direita
	3-4 abrem para 3ª posição	cabeça 1/4 de volta
1-3	1 <i>battement tendu devant</i> , fecha em <i>demi plié</i> estica, marcando 1 <i>sur le cou de pied devant</i> e	
4	desce	
5-8	1 <i>battement temps lié en avant</i>	
1-8	% <i>derrière</i>	braços trocam de 3ª posição
1-4	1 <i>battement glissé à la seconde</i> , acento fora a 2 tempos, fecha <i>derrière</i>	braços em 2ª posição
5-8	% com a perna esquerda	
1-4	1 <i>battement tendu à la seconde</i> , 1 <i>temps lié de côté</i> , fecha 5ª posição <i>devant</i> , terminando em <i>croisé devant</i>	braços em 2ª posição
5-8	<b>Gesto: "Falar"</b>	

### 15. *Rond de jambe à terre*

Música	Descrição do exercício	Observações
3 4	<i>En face</i> , ponto 5, pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
1-2	braços sobem para 1ª posição	cabeça olha mão direita
3-4	abrem 2ª posição	cabeça olha em frente
1-8	3 <i>rond de jambe à terre en dehors</i> , fechando em 5ª posição <i>devant</i>	
1-4	1 <i>retiré passé derrière</i> , equilíbrio	braços fecham para 1ª posição, abrem em 2ª
5-8	1 <i>retiré passé devant</i> , equilíbrio	braços fecham para 1ª posição, abrem em 2ª
1-4	1 <i>port de bras devant</i> , voltando por <i>flat back</i>	braços em 5ª posição
5-6	1 <i>relevé</i>	braços em 5ª posição
7-8	<b>Gesto: "Por favor!"</b>	

### 16. *Pirouettes en dehors*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{3}{4}$  1-2 3-4	<i>En face</i> , ponto 5, pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
	braços abrem <i>demi seconde</i>	cabeça olha mão direita
	fecham <i>bras bas</i>	cabeça olha em frente
1-4	1 <i>degagé à la seconde</i> , fecha em 5ª posição <i>devant</i> em <i>demi plié</i>	braços em 3º posição
5-8	1 <i>relevé retiré passé derrière</i> , equilíbrio, fecha em 5º posição <i>derrière</i>	braços fecham para 1ª posição
1-4	1 <i>degagé à la seconde</i> , fecha em 5ª posição <i>devant</i> em <i>demi plié</i>	braços em 3º posição
5-8	1 <i>pirouette en dehors</i> com 1/2 volta, fecha 5ª posição <i>derrière</i>	braços fecham para 1ª posição
1-4	1 <i>degagé à la seconde</i> , fecha em 5ª posição <i>devant</i> em <i>demi plié</i>	braços em 3º posição
5-8	1 <i>pirouette en dehors</i> com 1/2 volta, fecha 5ª posição <i>derrière</i>	braços fecham para 1ª posição
1-4	1 <i>degagé à la seconde</i> , fecha em 5ª posição <i>devant</i> em <i>demi plié</i>	braços em 3º posição
5-8	1 <i>pirouette en dehors</i> , fecha 5ª posição <i>derrière</i> + <b>gesto: "Não!"</b>	braços fecham para 1ª posição

### 17. Preparação *pirouettes en dedans*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{3}{4}$	<i>En face</i> , ponto 5, pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
	1-2 braços abrem <i>demi seconde</i> 3-4 fecham <i>bras bas</i>	cabeça olha mão direita cabeça olha em frente
1-4	1 <i>degagé à la seconde</i> , fecha em 5ª posição <i>derrière</i> em <i>demi plié</i>	braços em 3º posição
5-8	1 <i>relevé retiré passé devant</i> equilíbrio, fecha em 5º posição <i>devant</i>	braços fecham para 1ª posição
1-4	1 <i>degagé à la seconde</i> , fecha em 5ª posição <i>derrière</i> em <i>demi plié</i>	braços em 3º posição
5-8	1 <i>relevé retiré passé devant</i> equilíbrio, fecha em 5º posição <i>devant</i>	braços fecham para 1ª posição
1-4	1 <i>degagé à la seconde</i> , fecha em 5ª posição <i>derrière</i> em <i>demi plié</i>	braços em 3º posição
5-8	1 <i>relevé retiré passé devant</i> equilíbrio, fecha em 5º posição <i>devant</i>	braços fecham para 1ª posição
1-4	1 <i>degagé à la seconde</i> , fecha em 5ª posição <i>derrière</i> em <i>demi plié</i>	braços em 3º posição
5-8	1 <i>pirouette en dedans</i> , fecha em 5º posição <i>devant</i> + gesto: " <b>Casar</b> "	braços fecham para 1ª posição

**ALLEGRO**

### 18. *Petit Sautés*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{6}{8}$	<i>En face</i> , ponto 5, pés em primeira posição, braços <i>bras bas</i>	
1-2	braços abrem <i>demi seconde</i>	cabeça olha mão direita
3-4	fecham <i>bras bas</i>	cabeça olha em frente
1-4	2 <i>relevés</i>	braços de 1ª, abre para 2ª posição
5-8	3 <i>sautés</i> em 1ª posição, abrindo para 2ª posição no tempo 8	braços <i>bras bas</i> , abre para 2ª posição
1-8	% em 2ª posição, fechando em 5ª posição <i>devant</i>	1-4- % braços; 5-8 mantém os braços em 2ª posição nos <i>sautés</i>
1-4	% em 5ª posição	1-4- % braços; 5-8 mantém os braços em <i>bras bas</i> nos <i>sautés</i>
1e2	2 <i>changements</i> no lugar com 1/4 de volta	braços em 3º posição
3-8	% ate virar <i>en face</i> + gesto: " <b>Sim!</b> "	braços <i>bras bas</i>

### 19. *Echappés sautés*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	<i>En face</i> , ponto 5, pés em quinta posição, braços <i>bras bas</i>	
1-2	braços abrem <i>demi seconde</i>	cabeça olha mão direita
3-4	fecham <i>bras bas</i>	cabeça olha em frente
1-4	1 <i>échappé sauté à la seconde</i>	braços abrem 2ª posição, e fecham <i>bras bas</i> nas 5ª posições de pés
5-8	%	
1-4	1 <i>échappé sauté à la seconde</i> , ação <i>plié</i> e estica antes de fechar	
1-4	1 <i>échappé sauté à la seconde</i> , 2 <i>temps levé</i>	
5-8	%	
1-16	% lado esquerdo e no final: <b>gesto: "Pensar"</b>	

## 20. *Petit Jetés*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	<i>En face</i> , ponto 5, pés em primeira posição, braços <i>bras bas</i>	
1-2	braços abrem <i>demi seconde</i>	cabeça olha mão direita
3-4	fecham <i>bras bas</i>	cabeça olha em frente
1-4	1 <i>sauté</i> em 1ª posição, 1 <i>petit jeté derrière</i> (direita atrás), 1 <i>sauté</i> em 1ª posição, 1 <i>petit jeté derrière</i> (esquerda atrás)	<i>bras bas</i>
5-8	1 <i>sauté</i> em 1ª posição, 3 palmas	
1-4	2 <i>petit jetés derrière</i> alternado	
5-8	2 <i>emboités devant</i> , 1 <i>sauté</i> em 1ª posição, <i>plié</i> esticou + <b>gesto: Beijar</b>	<i>bras bas</i> , sobe 1ª, abre 2ª, <i>bras bas</i>

## 21. *Glissade, pas de chat, pas de bourrée*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	<i>En face</i> , ponto 5, pés em quinta posição, perna direita atrás, braços <i>bras bas</i>	
1-2	braços abrem <i>demi seconde</i>	cabeça olha mão direita
3-4	fecham <i>bras bas</i>	cabeça olha em frente
1-4	1 <i>glissade de côté</i> , 1 <i>pas de chat</i>	braços em 1ª posição, braços em 3ª posição
5-8	1 <i>pas de bourrée piqué over</i>	braços em 1ª posição, braços em 3ª posição
1-8	% lado esquerdo	braços em <i>bras bas</i>
1-8	1 <i>pas de bourrée under</i> (perna direita), 1 <i>pas de bourrée over</i> (perna esquerda)	braços em 2ª posição
1-4	1 <i>pas de bourrée piqué over</i>	
5-8	<b>Gesto: "Bebé"</b>	

## 22. *Assemblé over*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	<i>En face</i> , ponto 5, pés em quinta posição, perna direita atrás, braços <i>bras bas</i>	
1-2	braços abrem <i>demi seconde</i>	cabeça olha mão direita
3-4	fecham <i>bras bas</i>	cabeça olha em frente
1-4	1 <i>demi plié</i> , 1 <i>degagé à la seconde</i> perna direita esticada, fecha 5ª posição <i>devant</i>	braços em 2ª posição
5-8	1 <i>demi plié</i> , 1 <i>degagé à la seconde</i> perna esquerda esticada, fecha 5ª posição <i>devant</i>	
1-4	1 <i>degagé à la seconde en demi plié</i> , perna direita, junta <i>relevé</i> em 5ª posição <i>devant</i>	
5-8	1 <i>degagé à la seconde en demi plié</i> , perna esquerda, junta <i>relevé</i> em 5ª posição <i>devant</i>	
1-4	1 <i>assemblé over</i> com a perna direita	
5-8	% perna esquerda	
1-4	% perna direita	
5-8	<b>Gesto: "Aqui!"</b>	

### 23. *Temps levé arabesque et retiré*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	<i>Em diagonal no canto 3, pés em quinta posição croisé, braços bras bas</i>	
1-4	1 <i>chassé en avant</i> , braços abrem <i>en demi seconde</i>	cabeça olha ao público
1-2	1 <i>temps levé arabesque</i>	braços em 1º <i>arabesque</i>
3-4	1 <i>temps levé en retiré</i>	braços em 1ª posição
5-6	%	
7-8	<b>Gesto: "Medo"</b>	
1-16	% lado esquerdo	

#### 24. *Révérance*

Música	Descrição do exercício	Observações
$\frac{4}{4}$	<i>En face</i> , ponto 5, pés em quinta posição <i>croisé</i> , braços <i>bras bas</i>	
1-2	braços abrem <i>demi seconde</i>	cabeça olha mão direita
3-4	fecham <i>bras bas</i>	cabeça olha em frente
1-4	1º <i>port de bras de Cecchetti</i>	
5-8	%	
1-16	<i>Révérance</i> para o lado direito e o lado esquerdo	
1-8	<b>Gesto: "Cumprimentar" (lado direito e lado esquerdo)</b>	

## **APÊNDICE H – Inquérito por questionário I - Final (3º Período) - A Importância da Pantomima na Dança Clássica**

**Tempo Previsto de Resposta | 10 minutos**

O presente inquérito por questionário, serve para ser aplicado no âmbito de um Estágio de Prática Pedagógica, inserido no Mestrado em Ensino de Dança da Escola Superior de Dança. O questionário é anónimo e individual. Agradecemos a tua colaboração!

Assinala com uma cruz (x) a resposta que mais se adequa à tua experiência e descreve pormenorizadamente as respostas abertas.

1. Consideras a pantomima uma competência que contribui para melhorar a expressividade dos movimentos? Sim  Não

**1.1. Porquê?**

---

---

---

2. Consegues enunciar algumas das características importantes na realização da pantomima, para as quais a professora Joana Santos te alertou ao longo das aulas e ensaios?

---

---

---

3. Escolhe as emoções que sentiste através da prática da pantomima, que aprendeste para a coreografia do espetáculo final do ano:

Alegria/Felicidade  Agressividade  Amizade  Amor  Ansiedade

Curiosidade  Euforia  Medo  Raiva  Tristeza  Ternura

Outra(s):  \_\_\_\_\_

4. Sentiste dificuldades na execução da pantomima para o espetáculo final?

Sim  Não

**4.1. Se sim, quais?** \_\_\_\_\_

---

---

5. Durante a prática das tuas aulas diárias, bem como no espetáculo final, sentes que o olhar e a respiração foram importantes? Sim  Não

**5.1. Porquê?**

---

---

---

6. Consideras que o trabalho de pantomima desenvolvido ao longo do ano letivo influenciou a tua prestação ao longo das aulas e no espetáculo final?

Sim  Não

**6.1. Porquê?**

---

---

---

## **APÊNDICE I – Inquérito por questionário II - Final (3º Período) - A Importância do professor na expressividade da Dança Clássica**

**Tempo Previsto de Resposta | 5 minutos**

O presente inquérito por questionário, serve para ser aplicado no âmbito de um Estágio de Prática Pedagógica, inserido no Mestrado em Ensino de Dança da Escola Superior de Dança. O questionário é anónimo e individual. Agradecemos a tua colaboração!

Assinala com uma cruz (x) a resposta que mais se adequa à tua experiência.

<b>Questionário anónimo sobre a professora Joana Inês Santos:</b>				
	<b>Sempre</b>	<b>Algumas Vezes</b>	<b>Nunca</b>	<b>Não Sei</b>
- A professora corrigiu-te?				
- A professora foi clara quando explicou e compreendeste bem os exercícios?				
- A professora usou ideias, ou imagens para te explicar as diferentes qualidades de movimento nos exercícios?				
- A professora pediu para usares a tua respiração nos exercícios?				
- A professora pediu para usares o teu olhar quando danças?				
- A professora pediu para que sentisses o movimento enquanto danças?				
- A professora falou nas diferentes emoções que podemos sentir quando dançamos?				
- A professora explicou bem todos os gestos da pantomima que aprendeste?				

## APÊNDICE J – Diários de Bordo

<b><u>Diário de Bordo - Fase Observação</u></b>	
<b>1ª aula de Observação</b>	<b>Data:</b> 18/10/16 <b>Duração:</b> 120 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 15; Faltas: 1
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Aula nova, iniciada por treino de condição física seguida de Aula de TDC (barra, <i>center practice e petit allegro</i>);</li><li>• Preenchimento de grelhas de observação de alguns dos alunos.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Fui muito bem-recebida na escola e na aula. Alunos muito curiosos com a minha presença. Ficaram bastante entusiasmados com a temática que iria desenvolver.</li></ul>

<b><u>Diário de Bordo - Fase Observação</u></b>	
<b>2ª aula de Observação</b>	<b>Data:</b> 25/10/16 <b>Duração:</b> 120 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 14; Faltas: 2
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Preenchimento de grelhas de observação de alguns dos alunos;</li><li>• Aula nova, iniciada por treino de condição física seguida de Aula de TDC (barra <i>center practice e petit allegro</i>).</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Foi uma aula de avaliação aos alunos. Estavam muito bem-apresentados. Correu bem, apesar da evidente preocupação de não errarem os exercícios. Entrega dos cadernos <i>bailativos</i> à professora cooperante para avaliação. (Anexo C)</li></ul>

<b><u>Diário de Bordo - Fase Observação</u></b>	
<b>3ª aula de Observação</b>	<b>Data:</b> 02/11/16 <b>Duração:</b> 90 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Continuação do preenchimento de grelhas de observação de alguns dos alunos;</li><li>• Início da preparação da aula aberta aos pais. Aula nova composta no início por condição física, seguida de aula de TDC (barra <i>center practice</i> e trabalho de flexibilidade).</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Correu bem, embora se notasse algum cansaço dos alunos. Preocupação dos alunos em aprender os exercícios, não estando focados na projeção do olhar, presença e respiração. Os alunos com dificuldades no campo da flexibilidade, apesar das dificuldades, esforçaram-se imenso.</li></ul>

<b><u>Diário de Bordo - Fase Observação</u></b>	
<b>4ª aula de Observação</b>	<b>Data:</b> 08/11/16 <b>Duração:</b> 120 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Preenchimento de grelhas de observação dos alunos em falta;</li><li>• Aula nova, iniciada por treino de condição física seguida de Aula de T.D.C. (barra <i>center practice, petit allegro e echaînement</i>);</li><li>• Entrega dos dois questionários de primeiro contato e autorização para os Encarregados de Educação relativa aos direitos de imagem.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Preocupação dos alunos em aprender os exercícios para a aula aberta, não estando focados na projeção do olhar, presença e respiração, apesar da professora alertar.</li></ul>

<b><u>Diário de Bordo - Fase Participação Acompanhada</u></b>	
<b>1ª aula de Participação Acompanhada</b>	<b>Data:</b> 15/11/16 <b>Duração:</b> 120 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 14; Faltas: 2
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Início da Lecionação partilhada através do contato com os alunos ao longo da aula através de correções. Apenas 10 minutos no final da aula para abordagem da minha temática, visto que estavam em preparação da aula aberta aos pais. No final da aula, comecei por explicar a definição e a diferença entre mímica e pantomima, onde posteriormente os alunos a escreveram nos seus cadernos <i>bailativos</i>. (Anexo C). Faltaram 2 alunas;</li> <li>• Aula composta no início por condição física com bandas elásticas, seguida de Aula de T.D.C. (barra, <i>center practice</i>, <i>petit allegro</i> e um <i>echaînement</i>); Definição dos lugares das barras e do centro;</li> <li>• Recolha dos dois questionários de primeiro contato e autorização para os Encarregados de Educação relativa aos direitos de imagem.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Preocupação dos alunos em aprender os exercícios para a aula aberta; a professora alerta para a utilização da projeção do olhar, presença e respiração e alguns ganham consciência, pois já estão seguros de alguns exercícios. Ficaram entusiasmados com o início da minha abordagem e de escreverem a definição nos seus cadernos <i>bailativos</i>. (Anexo C)</li> </ul>

<b><u>Diário de Bordo - Fase Participação Acompanhada</u></b>	
<b>2ª aula de Participação Acompanhada</b>	<b>Data:</b> 22/11/16 <b>Duração:</b> 120 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Realização da aula de T.D.C. aberta aos pais.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nesta aula, a professora certificou-se de que os alunos tivessem bem memorizada a estrutura da aula aberta. No final, em 10 minutos revi os conceitos de pantomima e</li> </ul>

<p>Contato com os alunos através de correções;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Revisão de conceitos da aula anterior;</li> <li>• A aula atrasou-se 5 minutos, pois o autocarro que transportava os alunos estava avariado e as professoras tinham em conjunto com os pais de realizar as boleias dos alunos.</li> </ul>	<p>mímica e voltei a explicar a diferença para as duas alunas que tinham faltado. Abordei ainda as diferentes emoções, distinguindo a diferença entre as emoções tristes e alegres, onde a caixa torácica é importante na distinção de ambas, o uso dos olhos, boca e sobrancelhas. Experimentou-se a diferença de ambas na expressão facial. Pedi para pensarem em casa como transpunham essas emoções para o corpo, pois na próxima aula iríamos abordar essa temática.</p>
--	---

<b><u>Diário de Bordo - Fase Participação Acompanhada</u></b>	
<p><b>3ª aula de Participação Acompanhada</b></p>	<p><b>Data:</b> 29/11/16  <b>Duração:</b> 120 min.  <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0</p>
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Realização da aula de T.D.C. aberta aos pais. Contato com os alunos através de correções;</li> <li>• Revisão de conceitos da aula anterior;</li> <li>• Exercício de exploração das emoções e estados de espírito.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Em 10 minutos realizei: <ul style="list-style-type: none"> <li>- revisão de conceitos da aula anterior;</li> <li>- revisão e alerta no exercício para o uso da intenção e projeção do olhar, sobrancelhas, boca, braços e para a importância da caixa torácica.</li> </ul> </li> </ul>
<p><b>Exercício de exploração das emoções e estados de espírito - Exercício filmado</b></p> <p><b><u>Objetivos:</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Uso e consciência do olhar;</li> <li>• Expansão e diminuição da projeção da energia do movimento (caixa torácica);</li> <li>• Uso dos braços;</li> <li>• Importância da comunicação através da expressão facial (sobrancelhas, boca e olhos);</li> <li>• Importância do uso do espaço.</li> </ul>	

**Música 1: Valsa *Coppélia***

**Música 2: *Coppélia* Acto II**

**Descrição e análise do exercício:**

Pediu-se uma improvisação no registo da Técnica da Dança Clássica em que se usaram duas músicas distintas. Uma valsa da *Coppélia* (alegre), onde as alunas no final revelaram que exploraram e sentiram as expressões de alegria, euforia, suavidade, energia, enquanto que na segunda música (música do ato 2, nomeadamente quando *Franz* invade a oficina do Dr. *Coppélius*), onde se procurou explorar emoções opostas à primeira música, foram estas as sentidas pelas alunas: raiva, medo, insegurança, vergonha e mistério.

Efetivamente, conseguiu-se uma correspondência entre as emoções sentidas e as músicas propostas durante a exploração livre, com a música a desempenhar um papel determinante, ajudando o facto de a turma ser bastante criativa e com facilidade na interpretação. Os objetivos do exercício foram bem conseguidos. Contudo, gostaria de ter tido mais tempo para exploração, nomeadamente no contexto de pequenos grupos para observar de forma mais minuciosa, não obstante o ter registado tudo em vídeo.

<b><u>Diário de Bordo - Fase Participação Acompanhada</u></b>	
<b>4ª aula de Participação Acompanhada</b>	<b>Data:</b> 03/01/17 <b>Duração:</b> 120 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Aula de condição física;</li><li>• Revisão de conceitos;</li><li>• Exercício de exploração da personagem;</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Findo as férias de natal, a professora definiu que metade da aula fosse com exercícios de condição física, dado a urgência em zelar pela recuperação da forma física dos alunos, sendo que a outra metade da aula ficou ao meu encargo;</li><li>• Exercício de exploração da personagem: divisão da turma em 2 grupos, com sorteio de 16 cartões com personagens, entre as quais: criado(a), palhaço(a), cisne, sem-abrigo, ladrão, homem/mulher de negócios, robot, menino(a), bebé, etc...onde se alertou para a diferença entre as diferentes emoções, e para o uso e importância de enfatizar a expressão facial e corporal. Cada grupo improvisou a sua personagem tendo em conta estas premissas, tentando adivinhar as personagens de cada um. Foi um exercício claramente produtivo, ajudando o facto de ser uma turma bastante expressiva, com</li></ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lecionação de pantomima.</li> </ul>	<p>bastante à-vontade. Mais uma vez, o único ponto negativo foi a escassez de tempo para exploração, gostava efetivamente de ter tido mais tempo por forma a desenvolver e a potenciar o próprio exercício e ajudar mais cada um, individualmente, com a exploração da personagem e consequente troca entre elas;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Posteriormente, procedeu-se a uma correção da colocação das mãos relativamente à posição correta dos dedos, alinhamentos do pulso e consequente suavidade e intenção pretendidas e essenciais aos gestos que mais tarde iriam aprender;</li> <li>• Início da lecionação dos gestos da pantomima e, no final, realizei uma sessão fotográfica em grupo, registando os gestos entretanto aprendidos. Os alunos são muito expressivos, mas existe uma grande falta de noção da zona posterior do corpo. Não usam as costas de forma correta e pensam na realização do movimento diretamente a partir das mãos. Terei de enfatizar mais que a intenção do movimento surge a partir das costas e não apenas pela forma dos braços e mãos.</li> </ul>
--	--

<b><u>Diário de Bordo - Fase Participação Acompanhada</u></b>	
<p><b>5ª aula de Participação Acompanhada</b></p>	<p><b>Data:</b> 04/01/17  <b>Duração:</b> 90 min.  <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0</p>
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aula de condição física;</li> <li>• Revisão de conceitos;</li> <li>• Lecionação de pantomima.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Após a treino de condição física, realizei uma breve revisão da pantomima aprendida na aula anterior, lecionando a restante pantomima selecionada para o efeito. No final, realizei uma sessão fotográfica em grupo dos restantes gestos aprendidos. Registo que os alunos continuam a não ter noção das costas. Têm até bastante noção da expressão facial, mas continuam a pensar e a agir no gesto apenas pela forma, a partir das mãos. Na aula de T.D.C. na fase da lecionação autónoma, certificar-me-ei de que isso não volte a acontecer.</li> </ul>

<b>Diário de Bordo - Fase Lecionação</b>	
<b>1ª aula de Lecionação – Bloco I</b>	<p><b>Data:</b> 10/01/17</p> <p><b>Duração:</b> 120 min.</p> <p><b>Nº de alunos presentes:</b> 14; Faltas: 2</p>
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Início da lecionação autónoma;</li> <li>• No início da aula realizei 10 minutos de condição física e prossegui com a aula de T.D.C.;</li> <li>• <u>Introduzi na Barra:</u> Exercício de aquecimento, <i>plié</i>, <i>battement tendu</i>, <i>battement jeté</i>, <i>rond de jambe à terre</i>, preparação de <i>demi detourné</i>;</li> <li>• <u>Centro</u> - <i>Petit sautés</i> e alongamentos no final da aula.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apercebi-me de que apesar de ser uma aula nova e com introdução de novos conteúdos, e de levar a cabo a sua explicação e demonstração (<i>por de bras devant</i>, voltando por <i>flat back</i>, <i>port de bras de côté</i> fora da barra, <i>demi detourné</i>), por tal fato não consegui realizar a totalidade do meu plano para a aula em questão. Recebido o <i>feedback</i> da professora cooperante e partilhada a minha reflexão final da aula, chego à conclusão de que tenho de ser mais clara e direta nas contagens e gerir melhor o tempo, nomeadamente, introduzindo alguns exercícios como o <i>battemet tendu e jeté</i> sem a marcação de braços, para posteriormente em <i>build up</i> poder integrá-los e, desta forma, render assim melhor o tempo, a qualidade dos exercícios e a aula;</li> <li>• Não obstante, os alunos estavam bastante atentos do início ao fim, revelando uma boa capacidade de concentração e memorização dos exercícios, o que a longo prazo vai ajudar a que a aula renda muito mais;</li> <li>• De sublinhar que há um grande entusiasmo pela elaboração de cada gesto no final de cada exercício.</li> </ul>

<b>Diário de Bordo - Fase Lecionação</b>	
<b>2ª aula de Lecionação – Bloco I</b>	<p><b>Data:</b> 11/01/17</p> <p><b>Duração:</b> 90 min.</p> <p><b>Nº de alunos presentes:</b> 15; Faltas: 1</p>
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• No início da aula realizei 5 minutos de condição física e prossegui com a aula de T.D.C.. Os alunos atrasaram-se 10 minutos vindos da aula anterior...;</li> <li>• <u>Barra:</u> Exercício de aquecimento, <i>plié</i>, <i>battement jeté</i>, <i>rond de jambe à terre com prep. de rond de jambe en l'air</i>, <i>adagio</i>: lecionação do <i>battement devellopé devant, à la seconde e derrière</i>;</li> <li>• <u>Centro</u> – Lecionação do 1º, 2º e 3º <i>port de bras</i> de <i>Cecchetti</i>;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Os alunos estavam recetivos;</li> <li>• No exercício de <i>plié</i> terei de corrigir mais as respirações e o foco na mão na coordenação de braços e pernas, visto que a relação olhar /intenção, é fundamental para este estudo;</li> <li>• Alerta para a conexão das costas ao realizar os gestos;</li> <li>• Mais eficaz a marcação e realização do exercício de <i>battement jeté</i>;</li> <li>• Relativamente ao exercício de <i>rond de jambe à terre</i>, uma vez que tenho o novo conteúdo de preparação para <i>rond de jambe en l'air</i> e por sugestão da professora cooperante, na próxima aula realizarei o movimento no chão, na posição de decúbito dorsal para uma melhor perceção e colocação da perna e anca;</li> <li>• Dentro da minha gestão de tempo, optei por apenas no <i>adagio</i> da barra lecionar o <i>battement devellopé</i> de lado para esta, visto que só tinham aprendido de frente para a mesma. Funcionou, e assim na próxima aula já poderei lecionar o exercício na totalidade, pois já interiorizaram o novo conteúdo;</li> <li>• No 1ª <i>port de bras</i> de <i>Cecchetti</i>, tenho de definir bem para onde vai o olhar e a cabeça. No 2ª <i>port de bras</i> tenho de enfatizar bem que após o <i>arabesque epaulé</i>, o braço passa por 2ª posição;</li> <li>• Ao trocar e simplificar o exercício de <i>petit sautés</i> por sugestão da professora cooperante, verificou-se que foi bem mais eficaz e assim os alunos dão mais ênfase ao uso do <i>plié</i>;</li> <li>• No final da aula, após conversa com a professora cooperante, chegámos à conclusão de que os momentos finais de pantomima são muito importantes de enfatizar e interiorizar, para isso, devo</li> </ul>

<p>alongamentos no final da aula.</p>	<p>guardar o final da música antes do último acorde para realizá-los. Desta forma, os alunos valorizarão o movimento antes de pensarem em terminar logo o exercício, que era o que estava a acontecer até aí. Guardar os últimos 4 tempos da música antes do acorde final para realizar o gesto.</p>
---------------------------------------	--

<p style="text-align: center;"><b>Diário de Bordo - Fase Lecionação</b></p>	
<p style="text-align: center;"><b>3ª aula de Lecionação – Bloco I</b></p>	<p>Data: 18/01/17                      Duração: 90 min.                      Nº de alunos presentes: 16; Faltas: 0</p>
<p style="text-align: center;"><b>Resumo:</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>Reflexão:</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• No início da aula realizei 5 minutos de condição física e prossegui com a aula de T.D.C.;</li> <li>• Filmei esta aula;</li> <li>• Os últimos 20 minutos da aula foram destinados à professora cooperante para introdução às pontas e eu ajudei nas correções.</li> <li>• Para esta aula estipulei:  <u>Barra:</u> Aquecimento, <i>pliés</i>, <i>battement jeté</i>, <i>battement fondu</i>, <i>rond de jambe en l'air</i> (correção no chão); <i>prep.</i> <i>Pirouette en dehors</i> na barra; <i>battement frappe</i>; <i>grand battement</i>. <u>Centro:</u> <i>battement tendu</i> e <i>battement glissé</i>, <i>petit sautés</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Terei de promover ainda mais a autonomia nos alunos. Marco apenas uma vez ou recorde rapidamente, de forma a rentabilizar a aula;</li> <li>• No <i>battement jeté</i>, funcionou muito melhor introduzindo os braços por várias fases, assim executam-no muito melhor;</li> <li>• <i>Battement fondu</i>: A música é rápida. Avisar para estarem sempre a testar o peso, não agarrar e fazer força na barra. Alinhar as ancas <i>à la seconde</i>;</li> <li>• <i>Ex.</i> de preparação de <i>pirouette en dehors</i> - Reformular o exercício, introduzir uma volta inteira para a barra e ser progressivo;</li> <li>• <i>Battement frappé</i>: música é rápida, desdobrar o tempo e alterar música. Reforçar a ação <i>staccato</i>;</li> <li>• <i>Grand battement</i>: correu bem, e sendo a preparação a 2 tempos, esta começa já com a mão colocada na barra. Corrigir mais as ancas <i>à la seconde</i>;</li> <li>• No <i>battement tendu</i> e <i>glissé</i> do centro, corrigir os braços da terceira posição enquanto estão em <i>croisé</i>. Ter cuidado com a anca no <i>battement glissé à la seconde</i>;</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nota geral, atentando aos pormenores a corrigir, só ao longo das aulas é possível colmatar todas as imperfeições, fazendo paulatinamente pequenos ajustes nos exercícios. Os alunos estavam recetivos e muito entusiasmados por terem a sua primeira aula de pontas.</li> </ul>
--	--

### **Diário de Bordo - Fase Lecionação**

<b>4ª aula de Lecionação – Bloco I</b>	<p><b>Data:</b> 24/01/17</p> <p><b>Duração:</b> 120 min.</p> <p><b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0</p>
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• No início da aula realizei 5 minutos de condição física e prossegui com a aula de T.D.C.;</li> <li>• Filmei esta aula;</li> <li>• Entre cada exercício, os alunos estavam preguiçosos e não aproveitavam o tempo para trabalhar ou, por exemplo, marcar à esquerda. Tive que alertar e voltar a reforçar esta ideia...;</li> <li>• Para esta aula estipulei: <u>barra</u> - aquecimento, <i>pliés</i>, <i>prep. Assemblé na barra</i>; <i>prep. Pirouette en dehors na barra</i>; <i>battement frappé</i>; <u>centro</u> - (<i>petit sautés</i>); exercício de <i>petit jetés</i> com <i>emboités</i>; <i>temps</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Poderei ser mais exigente no <i>en dehors do plié</i>. Já respiram e seguem a mão em todo o exercício;</li> <li>• No exercício de <i>pirouettes</i> na barra, frisar posteriormente a rapidez do <i>retiré</i> e quais os músculos que estão envolvidos nesse movimento. Correu bem;</li> <li>• <i>Petit jetés</i>: organizar as filas e cantar caso a música termine, não quebrando assim a dinâmica da aula. Correu bem!</li> <li>• No <i>temps levé arabesque e retiré</i>, correu bastante bem! Os alunos estavam muito entusiasmados. Incentivar quem tem dificuldades ou errou no exercício a tentar novamente com o grupo seguinte. Corrigir na próxima aula os principais erros (passagem dos braços de 1ª <i>arabesque</i> por 1ª posição; o joelho deve esticar atrás no <i>arabesque</i>; esticar bem os pés nos <i>temps levés</i>);</li> <li>• Em reflexão com a professora cooperante, definiu-se que futuramente se deve promover de forma ainda mais afincada a autonomia nos alunos, para que estes rentabilizem o tempo entre as correções nos exercícios.</li> </ul>

<p><i>levé arabesque com temps levé em retiré derrière).</i></p>	
--	--

<b><u>Diário de Bordo</u> - Fase Lecionação</b>	
<b>5ª aula de Lecionação – Bloco I</b>	<p><b>Data:</b> 25/01/17</p> <p><b>Duração:</b> 90 min.</p> <p><b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0</p>
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• No início da aula realizei 5 minutos de condição física e prossegui com a aula de T.D.C.;</li> <li>• Filmei esta aula;</li> <li>• Os últimos 20 minutos da aula foram destinados à professora cooperante para introdução às pontas e eu ajudei nas correções;</li> <li>• Para esta aula estipulei: <u>barra</u>: aquecimento, <i>pliés, battement tendu, rond de jambe à terre, petit battement sur le cou de pied, adagio, grand battement</i>; <u>Centro</u>: <i>adagio com port de bras</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No exercício de <i>pliés</i>, reforçar a coordenação dos braços durante o <i>grand plié</i>;</li> <li>• <i>Rond de jambe à terre</i>: alterar a música para uma ainda mais lenta, para que os braços e pernas no <i>rond de jambe</i> sejam mais eficazes;</li> <li>• <i>Petit battement sur le cou de pied</i>: retirar o <i>rise</i> no final do exercício para ter tempo para os 4 tempos da pantomima;</li> <li>• <i>Adagio</i>: alterar a música para uma ainda mais lenta e marcar bem a dinâmica do <i>devellopé</i>;</li> <li>• <i>Grand battement</i>: neste exercício gastei tempo individualmente para que todos percebessem a correta colocação <i>à la seconde</i>. Perdi mais tempo do que inicialmente estipulado, é certo, mas ganhei em termos de boa execução do exercício. Ficaram assim a perceber melhor o seu encaixe <i>à la seconde</i>, melhorando posteriormente a execução do exercício. Reforçar a importância da perna de apoio que terá de estar bem firme;</li> <li>• <i>Adagio e port de bras</i>: Correu bem! alterar apenas para uma música mais lenta.</li> </ul>

<b>Diário de Bordo - Fase Lecionação</b>	
<b>6ª aula de Lecionação – Bloco I</b>	<b>Data:</b> 31/01/17 <b>Duração:</b> 120 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; <b>Faltas:</b> 0
Resumo:	Reflexão:
<ul style="list-style-type: none"> <li>Para esta aula estipulei: <u>barra</u> - aquecimento, <i>pliés</i>, exercício de preparação de <i>assemblée</i>, <i>battement frappé</i>. <u>Centro</u> - <i>petit sautés</i>; <i>petit jetés</i>, <i>échappés sautés</i>, <i>glissade pas de chat</i>, <i>temps levé arabesque et retiré</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Deverei insistir mais no alongamento dos joelhos no exercício de <i>pliés</i>;</li> <li>Preparação para <i>assemblée</i>: correu muito bem;</li> <li><i>Battement frappé</i>, muito melhor a energia da perna em <i>stacatto</i>;</li> <li><i>Petit Sautés</i>: corrigir e reforçar o alinhamento da coluna durante o <i>plié</i> que antecede o salto;</li> <li><i>Echappé sautés</i>: arranjar uma música ainda mais lenta;</li> <li><i>Glissade pas de chat</i>, <i>pas de bourrée</i>: Corrigir no <i>pas de bourrée</i> para o facto de que os pés devem esticar sempre;</li> <li><i>Temps levé en arabesque e retiré derrière</i>: Corrigir os pés e braços.</li> </ul>

<b>Diário de Bordo - Fase Lecionação</b>	
<b>7ª aula de Lecionação – Bloco I</b>	<b>Data:</b> 01/02/17 <b>Duração:</b> 90 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; <b>Faltas:</b> 0
Resumo:	Reflexão:
<ul style="list-style-type: none"> <li>Para esta aula estipulei: <u>barra</u> - aquecimento, <i>pliés</i>, exercício de preparação de <i>assemblée</i>, <i>battement frappé</i>. <u>Centro</u> - <i>petit sautés</i>; <i>petit jetés</i>, <i>échappés sautés</i>,</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Nesta sétima aula, visto que seria a penúltima aula do Bloco I e a aula que antecedia a visita da professora Doutora Orientadora Vera Amorim, verificou-se que correu, no geral, bastante bem, na medida em que os alunos se revelaram incutidos de um grande sentido de responsabilidade e dever cumpridor em realizar uma boa prestação. Assim, realizou-se a aula completa e afinaram-se os seguintes pormenores:           <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>petit sautés</i>: corrigiu-se e reforçou-se o alinhamento da coluna durante o <i>plié</i> que antecede o salto;</li> </ul> </li> </ul>

<p><i>glissade pas de chat, temps levé arabesque et retiré.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>echappé sauté</i>: procurar-se uma música com um andamento ainda mais lento;</li> <li>- <i>glissade pas de chat, pas de bourrée</i>: deverá corrigir-se e alertar-se para que estiquem os pés sempre aquando da execução do <i>pas de bourrée</i>;</li> <li>- <i>temps levé sauté en arabesque et retiré derrière</i>: corrigir os pés e braços.</li> </ul>
---	---

Diário de Bordo - Fase Lecionação	
<p><b>8ª aula de Lecionação – Bloco I</b></p>	<p><b>Data:</b> 07/02/17  <b>Duração:</b> 120min.  <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0</p>
Resumo:	Reflexão:
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nesta aula, a professora Doutora Vera Amorim veio assistir e dar o seu <i>feedback</i> em relação ao trabalho desenvolvido;</li> <li>• Para esta aula estipulei: <u>barra</u> - aquecimento, <i>pliés, battement tendu, battement jeté, battement frappé, petit battement sur le cou de pied, adagio, grand battement.</i> <u>Centro</u> - <i>adagio, petit sautés; echappés sautés, petit jetés, temps levé arabesque e retiré.</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nas correções, ter atenção ao toque. Claro, e com um dedo apenas;</li> <li>• Não falar do início ao fim do exercício, pois não é eficaz e os alunos não ouvem bem a música; reduzir o volume desta, evitando esforço acrescido na voz;</li> <li>• Alertar ainda mais para os <i>port de bras</i>, dando ênfase à respiração e significado, encontrando uma música com compasso 4/4 lento, intercalando os vários <i>port de bras</i> de <i>Cecchetti</i> (1ª, 3ª e 2ª <i>port de bras</i> de <i>Cecchetti</i>);</li> <li>• Bom contributo motivador no tom de voz usado nos exercícios, bem como uma interessante transmissão de entusiasmo;</li> <li>• Nos <i>battement frappés</i>, realizar mais repetições de forma a consolidar-se o exercício;</li> <li>• No exercício de <i>echappé sauté à la seconde</i>, e de forma a trabalhar a ação do <i>ballón</i>, realçar a ação de <i>plié</i> e estica, terminando o exercício em <i>plié</i>.</li> </ul>

<b>Diário de Bordo - Fase Lecionação</b>	
<b>1ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	<b>Data:</b> 26/04/17 <b>Duração:</b> 90 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aula de técnica de pontas (barra);</li> <li>• Conversa com os alunos relativamente à temática do bailado <i>Coppélia</i> – história, ação, personagens e curiosidades.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1ª parte - Aula de técnica de pontas (barra) dada pela professora cooperante. As alunas corresponderam bem, procurando seguir as minhas correções e as da professora cooperante;</li> <li>• 2ª parte - Conversa sobre a temática abordada nas aulas anteriores – fantomima e suas características; resumo do bailado <i>Coppélia</i> com a ajuda dos alunos (estes realizaram um trabalho escrito sobre este bailado na disciplina de Música, o que facilitou a perceção, contexto e interesse a todos os alunos); contextualização e explicação de fatos históricos associados ao bailado <i>Coppélia</i>; visualização do excerto do bailado a trabalhar; distribuição das personagens.</li> </ul>

<b>Diário de Bordo - Fase Lecionação</b>	
<b>2ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	<b>Data:</b> 02/05/17 <b>Duração:</b> 120 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0 1 Aluna estava lesionada e ficou a assistir.
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Condição física; aprendizagem e adaptação do excerto de fantomima do bailado <i>Coppélia</i> – Início do Ato II;</li> <li>• Filmei o resultado final do excerto.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Visualização do excerto do bailado <i>Coppélia</i> com os alunos - alerta para a perceção, e características, da ação das personagens;</li> <li>• Lecionação total da adaptação do excerto (01m 35s) durante a aula. Correu muito bem, as alunas foram rápidas a assimilar a ação seguindo as deixas na música, mostrando-se também bastante expressivas, pese embora se deva continuar a alertar para não perderem a concentração e a autenticidade da expressão ao longo dos ensaios. Enquanto trabalhámos o excerto que continha apenas as raparigas da turma (<i>Swanilda</i>, as suas amigas e a <i>Coppélia</i>), o rapaz ficou a assistir ao bailado, atentando na observação dos</li> </ul>

	gestos, postura e expressões da personagem do Dr. <i>Coppélius</i> ao longo do bailado.
--	---

<u>Diário de Bordo</u> - Fase Lecionação	
<b>3ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	<p><b>Data:</b> 03/05/17</p> <p><b>Duração:</b> 90 min.</p> <p><b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0</p> <p>1 Aluna estava lesionada e ficou a assistir.</p>
Resumo:	Reflexão:
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aula de técnica de pontas (barra); revisão e correções do excerto de pantomima; início da construção da sequência coreográfica com os alunos; início da montagem de um <i>pas de deux</i> com o Dr.<i>Coppélius</i> e a <i>Coppélia</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1ª parte - Aula de técnica de pontas (barra) dada pela professora cooperante. As alunas estão a melhorar e a aprimorar a técnica de pontas. Introdução do <i>relevé retiré devant</i> direto;</li> <li>• 2ª parte – Revisão e correções do excerto aprendido na aula anterior. Alertei para o facto de estarem a realizar gestos muito rápidos e do quotidiano, para dar ênfase às ações solicitadas. Usar mais a expressão facial e os gestos lecionados anteriormente. Reflexão conjunta relativamente à importância do <i>port de bras</i> na realização do gesto, referindo que este deve ser o maior possível. Alertar também para:             <ul style="list-style-type: none"> <li>- a posição dos pés: solicitação de <i>en dehors</i> nos passos e deslocações, definindo se é em posição preparatória, 4ª ou 5ª posição e não pés paralelos ou sem noção de colocação;</li> </ul> </li> <li>• Em conjunto com a professora cooperante demos início à montagem da coreografia que se segue ao excerto do bailado <i>Coppélia</i>;</li> <li>• Início da montagem do dueto do Dr.<i>Coppélius</i> com a <i>Coppélia</i> (<i>pas de deux</i>). Boa resposta ao material dado. Posteriormente - após a assimilação da coreografia -, trabalhar a expressividade.</li> </ul>

<b>Diário de Bordo - Fase Lecionação</b>	
<b>4ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	<p><b>Data:</b> 09/05/17</p> <p><b>Duração:</b> 120 min.</p> <p><b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0</p>
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aula de técnica de pontas (barra); revisão e correções do excerto de pantomima; continuação da construção da sequência coreográfica com os alunos; continuação da montagem do <i>pas de deux</i> com o Dr. <i>Coppélius</i> e a <i>Coppélia</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Na secção do excerto da pantomima, os alunos mostraram-se bastante expressivos. Uma professora da escola EVDCR veio assistir ao ensaio e frisou isso mesmo;</li> <li>• Trabalho individual na construção da personagem do Dr. <i>Coppélius</i>: No que diz respeito à expressão facial, o aluno responde bastante bem e é muito criativo. Já no que toca à postura física, teve bastante dificuldade em adotar a postura característica do idoso <i>Coppélius</i>, pois é uma postura contraditória à exigida nas aulas de T.D.C., nomeadamente na simulação de uma cifose.</li> </ul>

<b>Diário de Bordo - Fase Lecionação</b>	
<b>5ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	<p><b>Data:</b> 10/05/17</p> <p><b>Duração:</b> 90 min.</p> <p><b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0</p>
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aula de condição física; revisão e correções do excerto de pantomima; continuação da construção da sequência coreográfica com os alunos; continuação da montagem do <i>pas de deux</i> com o Dr. <i>Coppélius</i> e a <i>Coppélia</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Na secção do excerto de pantomima, alertou-se para as corridas, para o <i>spacing</i> entre grupo, novamente para as posições dos pés e para onde se colocam os braços durante a transição das ações (passam por 2ª posições, <i>allongés...</i>);</li> <li>• No dueto, alertou-se para as transferências de peso durante o <i>pas de deux</i>, que não estavam claras bem como as direções e a intenção da ação entre <i>Coppélius</i> e <i>Coppélia</i>.</li> </ul>

<b><u>Diário de Bordo</u> - Fase Lecionação</b>	
<b>6ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	<b>Data:</b> 16/05/17 <b>Duração:</b> 120 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 15; Faltas:1
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aula de pontas (barra), revisão e correções do excerto de pantomima; continuação da construção da sequência coreográfica com os alunos; continuação da montagem do <i>pas de deux</i> com o Dr.<i>Coppélius</i> e a <i>Coppélia</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Correu tudo muito bem, reforçaram-se as correções da aula anterior.</li> </ul>

<b><u>Diário de Bordo</u> - Fase Lecionação</b>	
<b>7ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	<b>Data:</b> 23/05/17 <b>Duração:</b> 120 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 15; Faltas:1
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aula de condição física; revisão e correções do excerto de pantomima; continuação da construção da sequência coreográfica com os alunos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Os alunos estavam particularmente cansados e a sofrer imenso com o calor que se fez neste dia. Uma menina assistiu à aula pois teve uma entorse no dia anterior;</li> <li>• Correção de <i>spacing</i> e introdução de mais material coreográfico;</li> <li>• Alteração da estrutura da coreografia, nomeadamente adiantando-se a entrada da <i>Coppélia</i>, colocando-a assim a dançar mais cedo do que o previsto para que a aluna tivesse mais oportunidade de dançar;</li> <li>• Verificou-se que seria mais viável e económico, além de esteticamente interessante, a <i>Coppélia</i> estar sentada numa cadeira mas com um véu de tule por cima, ao invés da construção de uma caixa de madeira específica.</li> </ul>

### Diário de Bordo - Fase Lecionação

<b>8ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	
	<b>Data:</b> 24/05/17 <b>Duração:</b> 90 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Presença de um professor de música na primeira parte da aula, munido de uma guitarra elétrica, a fim de escolher-se uma música para uma seção do espetáculo a coreografar, apenas com técnica de pontas;</li><li>• Revisão e correções do excerto de pantomima; finalização da estrutura coreográfica dos alunos.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Os alunos estavam particularmente entusiasmados com a vinda do professor de música e a sua guitarra elétrica. A professora cooperante e os alunos, com a minha ajuda também, experimentaram algumas sequências com conteúdo aprendido na técnica de pontas ao som da música da guitarra. Uma menina assistiu à aula devido a uma entorse no pé;</li><li>• Correção de <i>spacing</i>, e introdução de mais material coreográfico, finalizando a seção coreográfica grupal.</li></ul>

### Diário de Bordo - Fase Lecionação

<b>9ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	
	<b>Data:</b> 30/05/17 <b>Duração:</b> 120 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Revisão e correções do excerto de pantomima; finalização da estrutura coreográfica dos alunos.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Correção de <i>spacing</i>, e introdução de mais material coreográfico, finalizando a coreografia da secção do bailado <i>Coppélia</i>;</li><li>• Revisão das contagens corretas, visto que estavam com alguma dificuldade especificamente numa parte da música que era mais acelerada.</li></ul>

### Diário de Bordo - Fase Lecionação

<b>10ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	<b>Data:</b> 31/05/17 <b>Duração:</b> 90 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Continuação e limpeza da secção coreográfica neoclássica, com guitarra interpretada ao vivo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Correção de <i>spacing</i>, e introdução de mais material coreográfico desta coreografia.</li> </ul>

### Diário de Bordo - Fase Lecionação

<b>11ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	<b>Data:</b> 06/06/17 <b>Duração:</b> 90 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 14; Faltas: 2
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aula na sala de ensaios do Centro Cultural de Congressos das Caldas da Rainha; correção de <i>spacing</i> do excerto e coreografia do bailado <i>Coppélia</i>; continuação e limpeza da secção coreográfica neoclássica com guitarra interpretada ao vivo. Duas meninas faltaram porque tinham ido receber um prémio das olimpíadas de matemática.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Correção de <i>spacing</i> do excerto de pantomima do bailado <i>Coppélia</i> e da coreografia: uma vez que a sala de ensaios é bastante ampla e semelhante ao palco, os alunos tiveram algumas dificuldades na correta distribuição do espaço, visto que na EVDCR o estúdio é muito menor. Em relação à expressão na pantomima e na restante coreografia, apelou-se a um maior exagero nas expressões faciais e na expressão corporal, não olhando para o chão enquanto executavam os gestos. Isto talvez tenha acontecido, uma vez que não estavam confortáveis com o <i>spacing</i> e estavam sempre preocupados com o seu lugar;</li> <li>• Correção de <i>spacing</i> da coreografia de neoclássico.</li> </ul>

<b>Diário de Bordo - Fase Lecionação</b>	
<b>12ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	<b>Data:</b> 07/06/17 <b>Duração:</b> 90 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 14; Faltas: 2
<b>Resumo:</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>Ensaio no Colégio Rainha Dona Leonor, apenas da secção coreográfica neoclássica com guitarra ao vivo – limpeza e correções em conjunto com a professora cooperante.</li> </ul>	

<b>Diário de Bordo - Fase Lecionação</b>	
<b>13ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	<b>Data:</b> 13/06/17 <b>Duração:</b> 120 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Ensaio de <i>Spacing</i> no Centro Cultural e Congressos das Caldas da Rainha.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>Spacing</i> na Sala de Ensaios do CCC e no Palco – os alunos estavam distraídos na sala de ensaio, até porque estavam as restantes turmas da escola a assistir e ensaiar. Falharam em algumas deixas da coreografia posterior ao excerto adaptado do bailado <i>Coppélia</i>, talvez por alguns nervos. No palco já estavam mais concentrados, principalmente para que o <i>spacing</i> batesse certo com as deixas de luz.</li> </ul>

<b>Diário de Bordo - Fase Lecionação</b>	
<b>14ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	<b>Data:</b> 14/06/17 <b>Duração:</b> 120 min. <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Ensaio pré geral no Centro Cultural e Congressos das Caldas da Rainha.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>Spacing</i> na Sala de Ensaios do CCC e no Palco pela ordem que viria a ser a do espetáculo, e dadas as indicações onde deixar as mudas de roupa. No geral correu bem, exceto o <i>spacing</i> que para os alunos não foi fácil, visto que o palco era enorme.</li> </ul>

<b>Diário de Bordo - Fase Lecionação</b>	
<b>15ª aula de Lecionação – Bloco II</b>	<b>Data:</b> 16/06/17 <b>Duração:</b> 02h30 min <b>Nº de alunos presentes:</b> 16; Faltas: 0
<b>Resumo:</b>	<b>Reflexão:</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Ensaio Geral com figurino no Centro Cultural e Congressos das Caldas da Rainha.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• No geral correu bem, exceto o <i>spacing</i>, que como já frisei anteriormente, para os alunos não foi, de facto, fácil;</li><li>• Correções, no final, acerca de dúvidas de lugares.</li></ul>

## **APÊNDICE L – Dicionário Pantomímico**

Este Dicionário foi criado em estreita colaboração com os alunos da turma, com o objetivo de registrar os gestos de pantomima lecionados na fase de participação acompanhada. Foram fotografadas as várias passagens dos membros dos alunos e posteriormente editadas por uma *designer*, demonstrando a execução correta de cada gesto. A cada imagem apresentada foi atribuída a correta designação do gesto executado, bem como uma breve descrição da ação deste. O estudo de cada gesto teve como suporte bibliográfico obras dos autores Delibes, Valois & The Royal Ballet (2001), Lawson (1957) e MacGibbon (2002). De salguardar que todos os gestos enunciados podem ser transformados dependendo do bailado ou coreografia, uma vez que um mesmo gesto pode ter várias formas de execução.



### 1. Gesto “Ali!”

**Descrição:** Qualquer um dos braços pode ser levantado. Levante um braço na diagonal, apontando para a frente e para cima com o dedo indicador, na direção desejada. A posição das pernas pode variar.



## 2. Gesto “Amar”

### Descrição:

- **1 e 2** - O braço esquerdo levanta, até a mão esquerda tocar no coração;
- **3 e 4** - O braço direito levanta, até a mão direita ficar sobreposta à mão esquerda, como se ambas segurassem o coração.



### 3. Gesto “Aqui!”

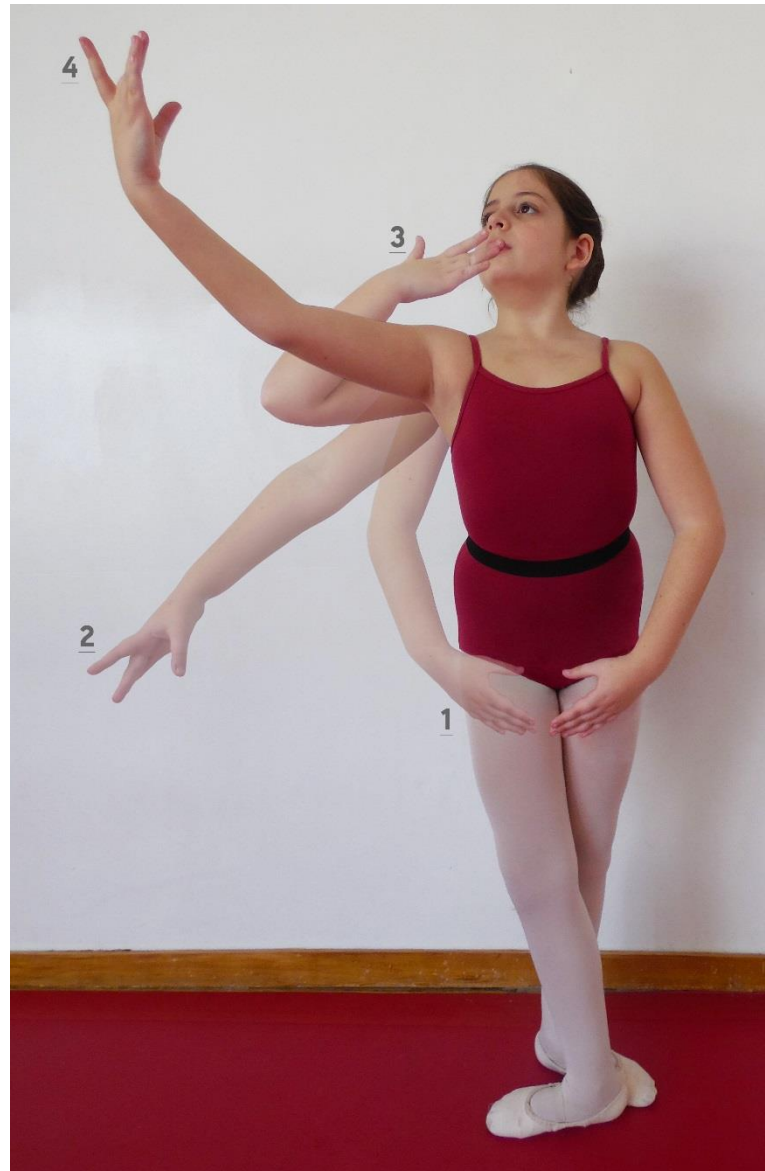
**Descrição:** Qualquer um dos braços pode ser levantado. Levante um braço na diagonal, apontando para baixo com o dedo indicador, na direção desejada, ao nível da cintura. A posição das pernas pode variar.



#### 4. Gesto: “Bebé”

##### Descrição:

- **1 e 2** - Levante o braço direito e dobre-o, até que a mão direita fique abaixo do peito;
- **3 e 4** - Levante o braço esquerdo ao nível da cintura e abrace a mão direita como se segurasse um bebé.



### 5. Gesto “Beijar”

#### Descrição:

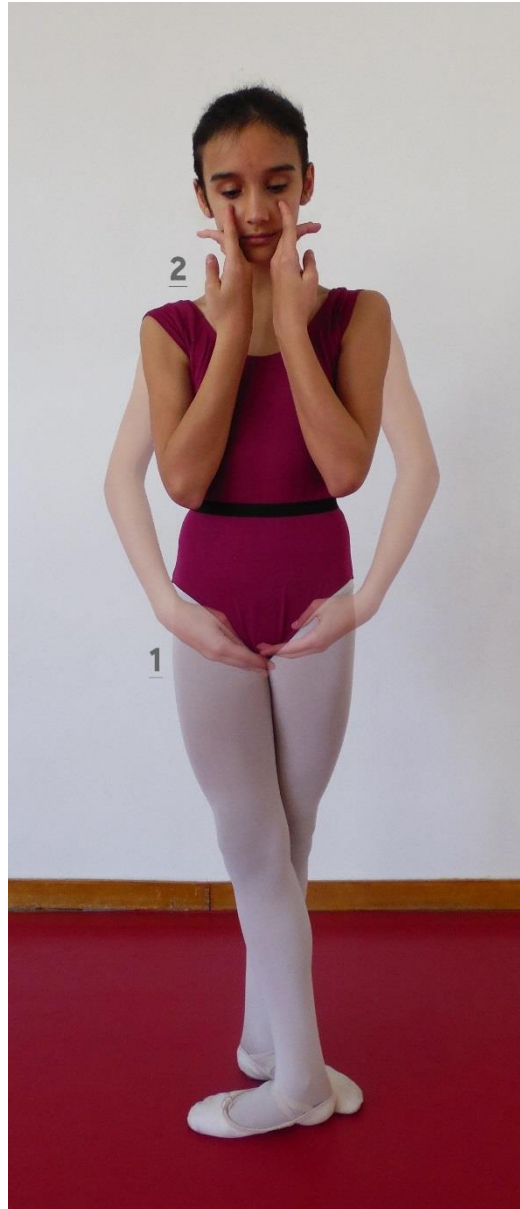
- **1 e 2** - Levante um braço passando por *demi seconde*, e coloque o dedo indicador ou o dedo médio nos lábios;
- **3 e 4** - Beije o dedo e retire-o levemente para longe, na direção da pessoa que está a enviar o beijo. A forma mais antiga deste gesto é colocar a mão esquerda no coração antes do primeiro movimento da mão que irá ser beijada. Este gesto também pode ser executado com as mãos alternadas, enviando vários beijos. (Lawson, 1957).



### 6. Gesto: “Casar”

#### Descrição:

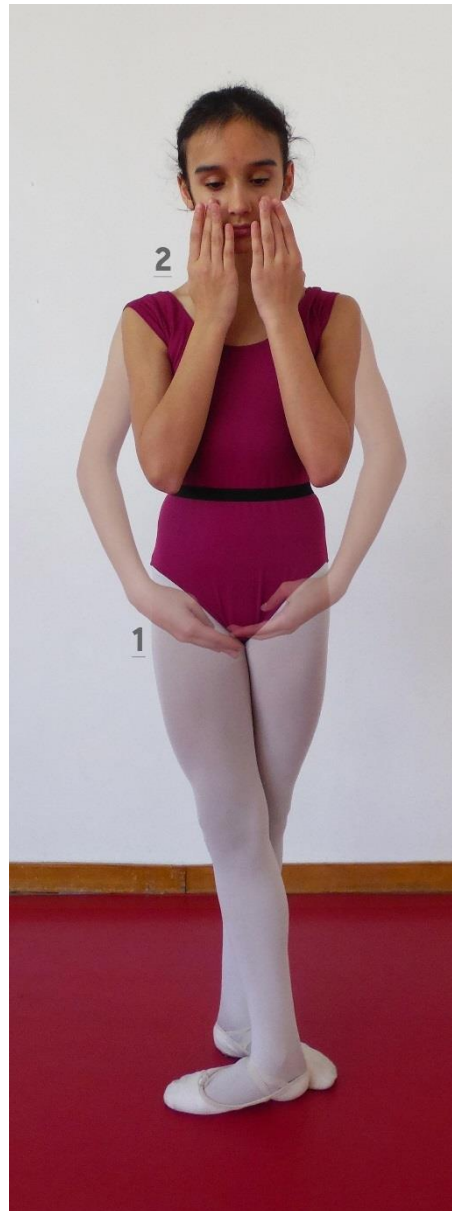
- **1** - Levante o braço esquerdo para *demi-seconde* e alongue o braço para a frente, com a palma da mão voltada para baixo;
- **2 e 3** - Levante o braço direito por *demi-seconde*;
- **4** - Mova o dedo indicador direito até à mão esquerda, apontando para o dedo anelar desta.



### 7. Gesto: “Chorar I”

#### Descrição:

- **1 e 2** – Os braços levantam em direção ao rosto pela frente do corpo, com as palmas das mãos viradas para fora. O dedo indicador aponta para debaixo dos olhos, como se de lágrimas se tratassem, deslizando pelo rosto.



### 7.1. Gesto: “Chorar II”

#### Descrição:

- **1 e 2** - Os braços levantam em direção ao rosto pela frente do corpo, com as palmas das mãos viradas para dentro. O dedo médio aponta debaixo dos olhos, como de lágrimas se tratassem, deslizando pelo rosto. Este gesto também poderá ser realizado apenas com as duas mãos juntas a tapar o rosto.



### 8. Gesto: “Dançar”

#### Descrição:

- 1 e 2 - Levante os dois braços passando pela primeira posição;
- 3 - Inicie um círculo com as mãos, começando por girar a mão direita para dentro;
- 4 - Abra os braços amplamente para fora e descendo através da segunda posição, mantendo o contato visual com quem dirige o convite para dançar.



### 9. Gesto: “Dormir I”

**Descrição:** Qualquer braço pode ser levantado.

- **1** - Levante o braço por *demi-seconde*;
- **2** - Coloque a mão suavemente encostada na face, com a palma da mão virada para baixo. Os dedos da mão devem estar debaixo do queixo;
- **3** - Levante o outro braço por *demi-seconde*;
- **4** - Coloque a parte de trás da mão até tocar no cotovelo oposto, inclinando a cabeça em simultâneo, como se de uma almofada se tratasse.



### 9.1.Gesto: “Dormir II”

**Descrição:** Qualquer braço pode ser levantado.

- **1** - Levante o braço até uma segunda posição;
- **2** - Coloque a mão suavemente encostada na face, com a palma da mão virada para baixo e o cotovelo bem paralelo ao chão. Os dedos da mão devem estar por debaixo do queixo;
- **3** - Levante o outro braço até uma segunda posição;
- **4** – Coloque a mão debaixo do cotovelo oposto e incline a cabeça, descansando.



### 10. Gesto: “Escutar”

**Descrição:** Qualquer braço pode ser levantado.

- 1 – Levante o braço por uma *demi-seconde*;
- 2 – Coloque a mão atrás da orelha, circundando-a, e incline-se na direção de onde vem o som.



### 11. Gesto: “Eu”

**Descrição:** Qualquer braço pode ser levantado.

- 1 - Levante o braço por *demi-seconde*;
- 2 – Toque com o dedo médio no meio do peito. As duas mãos também podem ser usadas em simultâneo.



## 12. Gesto: “Falar”

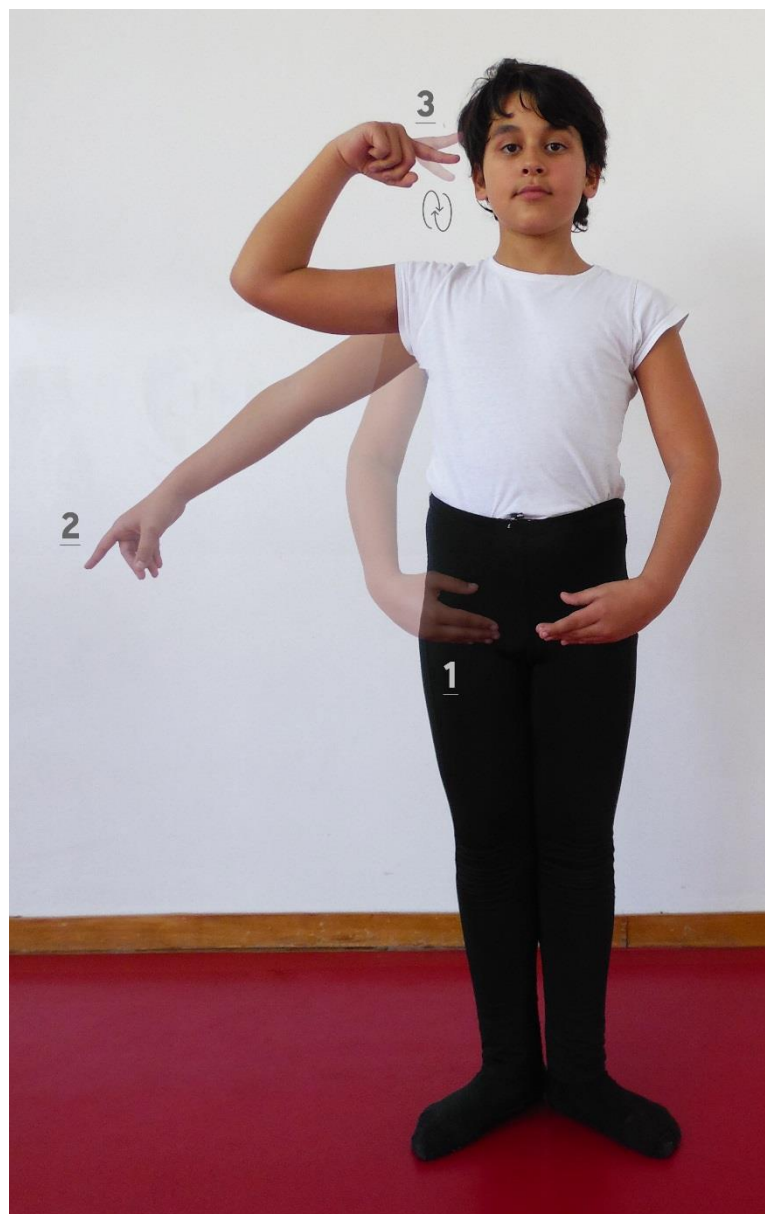
**Descrição:** Qualquer braço pode ser levantado.

- **1 e 2** – Levante um braço em direção aos lábios; Expanda na diagonal, no sentido ascendente, os braços para longe como se retirasse palavras da boca. Repita o movimento de forma alternada com os braços.



### 13. Gesto “Idoso(a)”

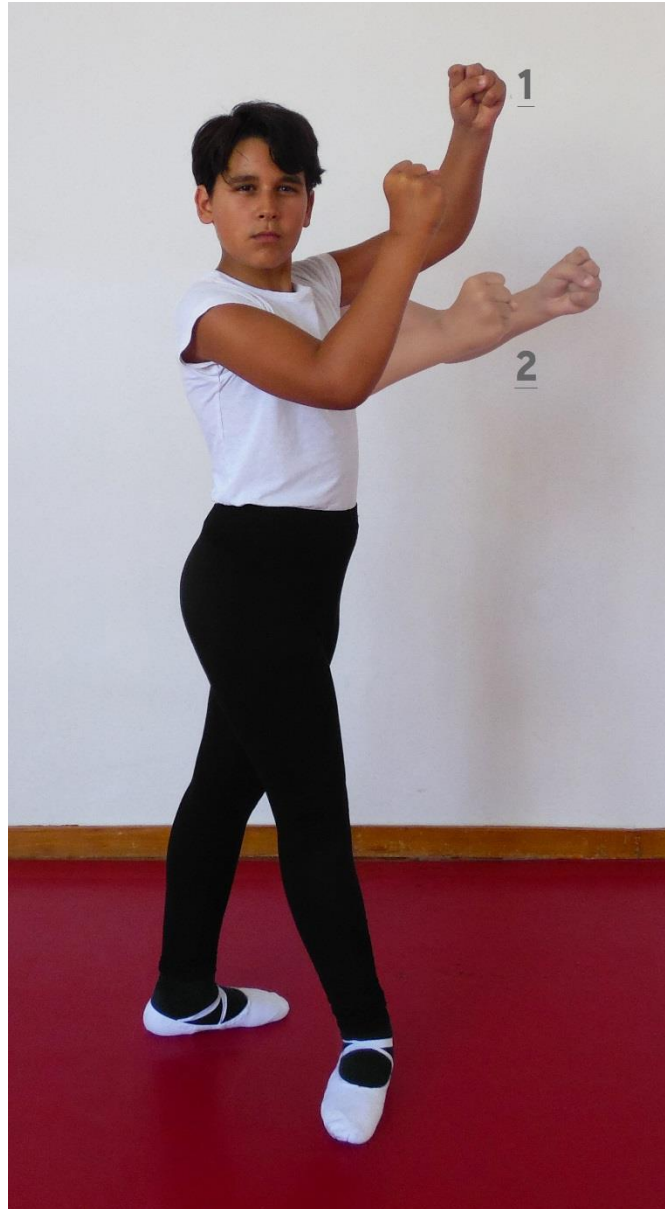
**Descrição:** Numa posição cabisbaixa, as mãos tremem, como se segurassem uma bengala. Uma das mãos segura na zona lombar, como se tivesse dores de costas. O andar é arrastado.



#### 14. Gesto: “Maluco”

**Descrição:** Qualquer braço pode ser levantado.

- 1 e 2 – Levante o braço por *demi-seconde*;
- 3 – Aponte o dedo indicador junto da têmpora, rodando-o várias vezes.



### 15. Gesto: “Malvado”

#### **Descrição:**

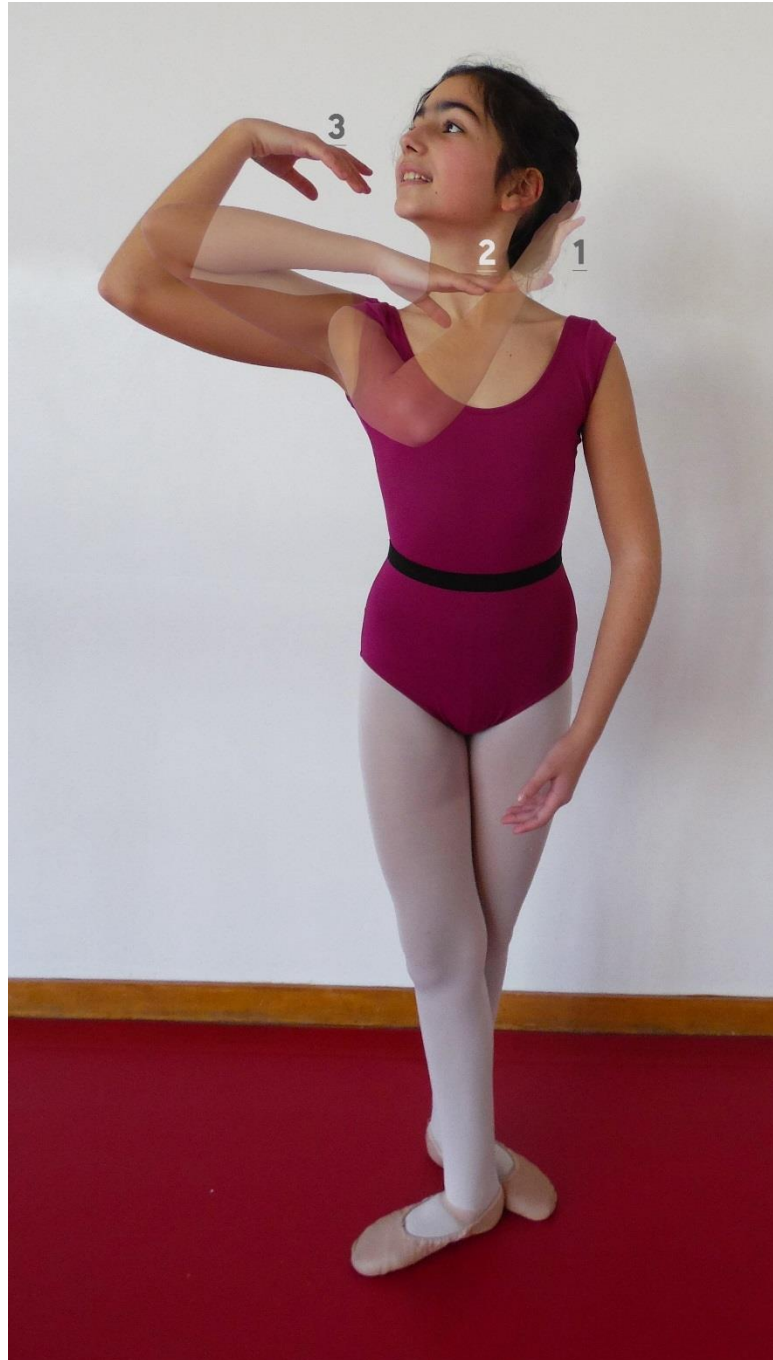
**1 e 2** – Levante os braços à frente do corpo e agite-os firmemente duas vezes, como se estivesse muito zangado.



### 16. Gesto: “Medo”

**Descrição:** Baixe-se com os pés em paralelo e as mãos no rosto;

- **1 a 4** - Abra e feche os joelhos rapidamente, como se tremessem de medo.



### 17. Gesto: “Menina/rapariga ou princesa bonita”

**Descrição:** Qualquer braço pode ser levantado.

- 1 – Levante o braço direito, através da *demi-seconde*, até estar abaixo da orelha esquerda;
- 2 – Circunde o queixo como se desenhasse uma meia lua, até à orelha direita;
- 3 – Afaste suavemente a mão no prolongamento da direção da orelha esquerda.



### 17.1. Gesto: “Menino/rapaz ou príncipe bonito”

**Descrição:** Qualquer braço pode ser levantado.

- 1 – Levante o braço direito, através da 2ª posição;
- 2 – Coloque a mão sobre a testa, com a palma da mão virada para o rosto;
- 3 e 4 – Deslize a mão pelo rosto, como se desenhasse o contorno deste, até chegar ao queixo.



### 17.2. Gesto: “Menino/rapaz ou príncipe bonito com barba”

**Descrição:** Qualquer braço pode ser levantado.

- 1 – Levante o braço direito, através da 2ª posição;
- 2 – Coloque a mão sobre a testa, com a palma da mão virada para o rosto;
- 3 – Deslize a mão pelo rosto, como se desenhasse o contorno deste, passando pelo queixo;
- 4 – Termine o contorno consoante o tamanho da barba.



### 18. Gesto “Morte”

#### Descrição:

- 1 e 2 – Levante os dois braços através da *demi-seconde*;
- 3 – Continue até ao cimo da cabeça;
- 4 – Cruze as mãos à frente da cintura, com os punhos cerrados.



### 19. Gesto “Não”

#### Descrição:

- 1 - Cruze as mãos em *allongé* abaixo da cintura;
- 2 - Afaste firmemente para uma *demi seconde*. Poderá também cruzar duas vezes seguidas, e afastar de seguida.



## 20. Gesto: “Obedecer/cumprimentar”

**Descrição:** Qualquer braço por ser levantado.

- 1 – Levante a mão em direção ao ombro, tocando com a palma da mão neste;
- 2 – Desça a mão e acompanhe com o olhar e a cabeça. Normalmente este gesto demonstra obediência e respeito por uma ordem de um superior. Também pode ser considerado como um cumprimento.



### 21. Gesto: “Olhos de boneca”

#### Descrição:

- 1 – Levante os braços por *demi-seconde*, até cerrar os punhos junto aos olhos;
- 2 – Abra as mãos e feche duas vezes. Também pode mexer suavemente os dedos, como se estes fossem pestanas.



## 22. Gesto: “Ouvir”

**Descrição:** Pode ser usado um braço ou ambos em simultâneo.

- 1 - Levante um braço pela segunda posição até ao nível da orelha;
- 2 - Toque duas vezes na orelha, ficando com o dedo encostado na segunda vez, dando a ideia de que o som entra no ouvido.



### 23. Gesto: “Pensar”

#### Descrição:

- 1 - Levante um braço pela *demi-seconde*;
- 2 - Dobre o antebraço e toque com o dedo indicador na testa (mesmo lado do braço levantado).



**24. Gesto: “Por favor/Implorar”**

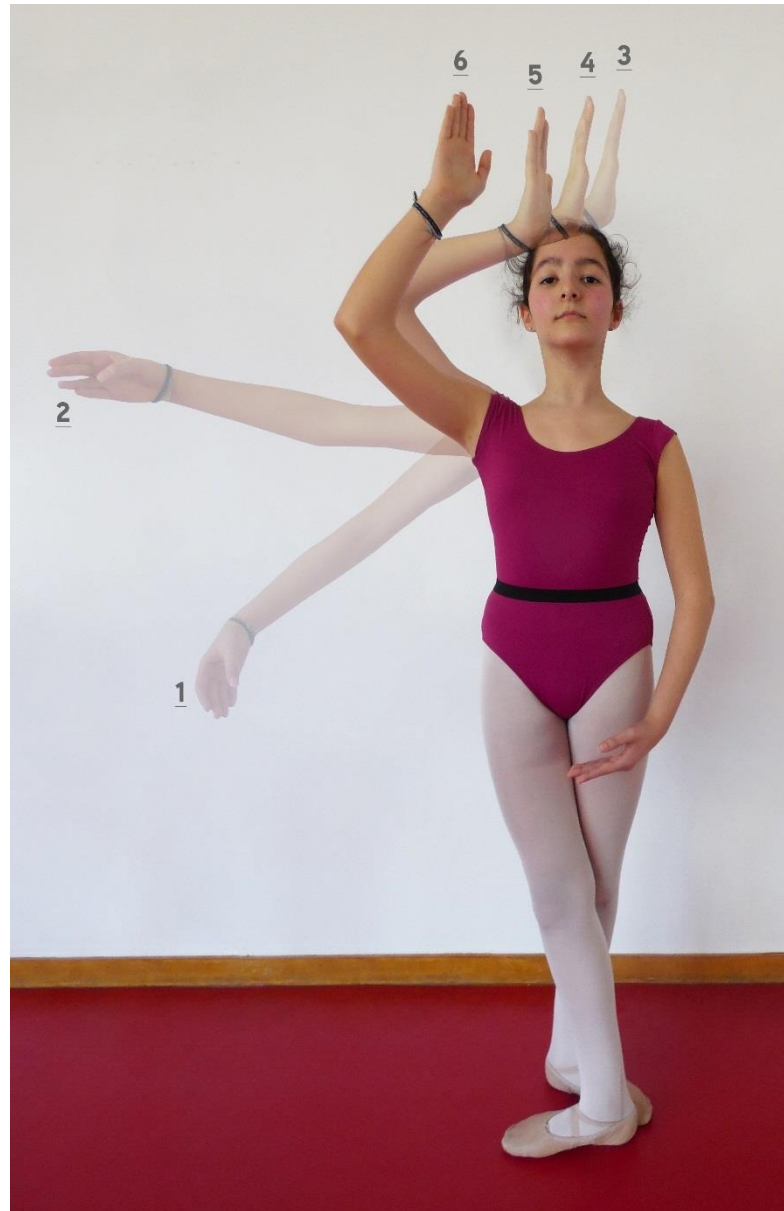
**Descrição:** Una as duas mãos em frente ao peito; agite-as energicamente em jeito de súplica.



### 25. Gesto: “Porquê”

#### Descrição:

- **1 e 2** – Suba os antebraços pela *demi-seconde*, ao nível do peito, com as palmas das mãos viradas para cima.



## 26. Gesto: “Rei”

**Descrição:** Qualquer braço pode ser levantado.

- **1 e 2** - Levante um braço pela *demi-seconde*, passando pela segunda posição;
- **3** – Com os dedos levantados e a mão reta, cruze o pulso ao nível da testa, do lado oposto ao braço que foi levantado;
- **4 e 5** – Em deslocamento, toque na testa duas vezes com o pulso, simulando o formato de uma coroa;
- **6** – Afaste a mão suavemente para fora.



### 27. Gesto “Salvar”

#### Descrição:

- **1** – Este gesto inicia-se no nível baixo, como se fosse levantar alguém que está inanimado;
- **2** - Levantando-se, abra os braços lateralmente em linha reta e o mais amplamente possível, virando as palmas das mãos para cima, como se carregasse alguém nos braços.
- **3** - Tendo atingido a maior extensão do movimento, levante os braços diretamente para cima, através da segunda posição, mantendo os braços retos, mas não tensos, as mãos curvadas ligeiramente para cima como se estivessem carregando alguém, fazendo uma pausa, com os braços estendidos ao nível da cabeça.



### 28. Gesto: “Sim”

#### Descrição:

- 1 – Comece com a cabeça virada para a frente;
- 2 e 3 – Agite duas vezes a cabeça (baixo e cima).



### 29. Gesto “Tu/Todos(as)/Vocês”

**Descrição:** Qualquer braço pode ser levantado. Ambos em simultâneo também podem ser levantados.

- **1 e 2** - Levante o braço para a primeira posição;
- **3** – Vire a mão com a palma desta virada para cima em direção a quem pretende dirigir-se. Este gesto também pode ser antecedido do gesto: “Eu”, em que a mão parte diretamente do externo para a posição 3.

### **APÊNDICE M – Vídeo-resumo da prática do estúdio**

No vídeo abaixo disponibiliza-se o resumo visual da prática do estúdio. Estão presentes excertos dos exercícios de exploração de emoções, excertos da aula de T.D.C. com introdução de pantomima, seleção de imagens do dicionário pantomímico e dos cadernos *bailativos* dos alunos, bem como um vídeo comparativo entre o excerto adaptado do bailado *Coppélia* (ato II), trabalhado com os alunos do 2º ano do Curso Básico de Dança da EVDCR, e o vídeo dos autores Delibes, Valois & The Royal Ballet (2001).

## **A N E X O S**

## ANEXO A - Portaria 225/2012 de 30 de julho

3916

*Diário da República, 1.ª série — N.º 146 — 30 de julho de 2012*

### PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA

#### Decreto do Presidente da República n.º 107/2012

de 30 de julho

O Presidente da República decreta, nos termos do artigo 133.º, alínea b), da Constituição, o seguinte:

E fixado, de harmonia com o artigo 19.º do Decreto-Lei n.º 267/80, de 8 de agosto, na redação dada pela Lei Orgânica n.º 2/2000, de 14 de julho, o dia 14 de outubro de 2012 para a eleição dos deputados à Assembleia Legislativa da Região Autónoma dos Açores.

Assinado em 25 de julho de 2012.

Publique-se.

O Presidente da República, ANÍBAL CAVACO SILVA.

### MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

#### Portaria n.º 225/2012

de 30 de julho

O Decreto-Lei n.º 139/2012, de 5 de julho, estabelece os princípios orientadores da organização e da gestão dos currículos do ensino básico, reforçando, entre outros aspetos, a autonomia pedagógica e organizativa das escolas. Introduziu-se uma maior flexibilidade na organização das atividades letivas, designadamente na definição da duração, no tempo a atribuir a cada disciplina, dentro de limites estabelecidos — um mínimo por disciplina e um total de carga curricular a cumprir.

Importa então harmonizar, em conformidade, os planos de estudo dos cursos de ensino artístico especializado de nível básico, criados pela Portaria n.º 691/2009, de 25 de junho, alterada pela Portaria n.º 267/2011, de 15 de setembro, de forma a valorizar a especificidade curricular do ensino artístico especializado, assegurando uma carga horária equilibrada na qual, progressivamente, predomine a componente artística especializada.

Assim:

Ao abrigo do n.º 2 dos artigos 1.º, 2.º, 3.º e 4.º, todos do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de julho, alterado pelo Decreto-Lei n.º 352/93, de 7 de outubro, e pelo Decreto-Lei n.º 74/2004, de 26 de março, dos artigos 1.º, 11.º e 13.º do Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de novembro, alterado pelo Decreto-Lei n.º 74/2004, de 26 de março, e do artigo 5.º do Decreto-Lei n.º 139/2012, de 5 de julho, manda o Governo, pela Secretária de Estado do Ensino Básico e Secundário, o seguinte:

#### Artigo 1.º

##### Objeto e âmbito

1 — O presente diploma cria o Curso Básico de Dança, o Curso Básico de Música e o Curso Básico de Canto Gregoriano dos 2.º e 3.º Ciclos do Ensino Básico e aprova os respetivos planos de estudo, constantes dos anexos I a VI da presente portaria, do qual fazem parte integrante.

2 — O presente diploma estabelece ainda o regime relativo à organização, funcionamento, avaliação e certificação dos cursos referidos no número anterior, bem como o regime de organização das iniciações em Dança e em Música no 1.º Ciclo do Ensino Básico.

3 — As disposições constantes no presente diploma aplicam-se aos estabelecimentos de ensino público, particular e cooperativo.

#### Artigo 2.º

##### Organização do currículo

1 — Os planos de estudo integram:

a) Áreas disciplinares e disciplinas de formação geral, de acordo com o Decreto-Lei n.º 139/2012, de 5 de julho, que visam contribuir para a construção da identidade pessoal, social e cultural dos alunos;

b) Áreas disciplinares e disciplinas de formação vocacional que visam desenvolver o conjunto de conhecimentos a adquirir e capacidades a desenvolver inerentes à especificidade do curso em que se insere;

c) Carga horária semanal mínima de cada uma das disciplinas;

d) Carga horária total a cumprir.

2 — Nos cursos básicos da área da Música são ministrados os instrumentos que constam do anexo VII da presente portaria, da qual faz parte integrante, sem prejuízo de outros poderem vir a ser lecionados, na sequência de proposta devidamente fundamentada formulada pelos estabelecimentos de ensino e homologada pelo membro do Governo responsável pela área da educação.

3 — Nos termos do disposto nas alíneas b) e c) do n.º 7 do artigo 9.º, e no âmbito da disciplina de Instrumento pode igualmente ser lecionado Canto.

4 — As cargas horárias dos planos de estudo são estabelecidas em função da natureza das disciplinas e das condições existentes na escola, em conformidade com o disposto nos anexos I a VI.

5 — Os conhecimentos e capacidades a adquirir e a desenvolver, no âmbito das componentes do currículo previstas na alínea a) do n.º 1, têm como referência os programas e as metas curriculares das disciplinas e áreas disciplinares em vigor para o ensino básico geral.

6 — Os programas e as metas curriculares das disciplinas que integram a componente de formação vocacional, à exceção da disciplina de Oferta Complementar, são homologados por despacho do membro do Governo responsável pela área da educação.

#### Artigo 3.º

##### Organização das iniciações: no 1.º ciclo

1 — As iniciações em Dança e em Música destinam-se a alunos que frequentem o 1.º ciclo do ensino básico e têm uma duração global mínima de 135 minutos semanais.

2 — As iniciações em Dança integram disciplinas de conjunto como Técnica de Dança Clássica, Técnica de Dança Contemporânea e ou Dança Criativa.

3 — As iniciações em Música integram disciplinas de conjunto como Classes de Conjunto e Formação Musical e a disciplina de Instrumento, esta última com a duração mínima de 45 minutos, lecionada individualmente ou em grupos que não excedam os quatro alunos.

#### Artigo 4.º

##### Regimes de frequência

1 — Os Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano são frequentados em regime integrado, num

estabelecimento de ensino, ou em regime articulado, em dois estabelecimentos de ensino.

2 — Os Cursos Básicos de Música e de Canto Gregoriano podem ainda ser frequentados em regime supletivo, num estabelecimento de ensino, sendo a sua frequência restrita à componente de formação vocacional dos planos de estudo constantes dos anexos III a VI da presente portaria, da qual fazem parte integrante.

3 — Para efeitos do número anterior, é aplicada a tabela de correspondência entre o ano de escolaridade dos Cursos Básicos de Música e de Canto Gregoriano e o grau das disciplinas da componente de formação vocacional que integra os respetivos planos de estudo constante do anexo VIII à presente portaria, da qual faz parte integrante.

#### Artigo 5.º

##### Gestão do currículo

1 — Ao abrigo da sua autonomia as escolas organizam os tempos letivos na unidade que considerem mais conveniente, desde que respeitem as cargas horárias semanais, constantes dos anexos I a VI, sem prejuízo do disposto no número seguinte.

2 — A organização dos planos de estudo obedece às seguintes regras de gestão de tempos letivos:

a) O tempo de reforço semanal de 45 minutos, de aplicação facultativa na área disciplinar de formação vocacional, pode ser utilizado em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas e gerido por período letivo;

b) Os tempos apresentados para as áreas disciplinares e ou disciplinas não vocacionais correspondem, salvo no que respeita à disciplina de Educação Moral e Religiosa, a tempos mínimos semanais;

c) Não podem ser aplicados apenas os mínimos, em simultâneo, em todas as áreas disciplinares e disciplinas, abrangidas pela alínea anterior, sem prejuízo de poderem ser feitos ajustes de compensação entre semanas;

d) Os ajustes de tempo que venham a ser necessários nas áreas disciplinares e ou disciplinas abrangidas pelas alíneas anteriores de modo a cumprir o total de tempo mínimo definido nos planos de estudo é determinado pela escola de ensino básico geral, quando o curso seja frequentado em regime articulado.

#### Artigo 6.º

##### Oferta Complementar

1 — Na componente de formação vocacional dos 2.º e 3.º ciclos do Curso Básico de Dança e do 3.º ciclo do Curso Básico de Música é dada às escolas de ensino artístico especializado a possibilidade de criarem disciplinas de Oferta Complementar, que podem ser anuais, bienais ou trienais.

2 — As disciplinas de Oferta Complementar anuais e bienais podem, consoante as suas características e a sua integração no currículo, ser lecionadas em qualquer dos anos de escolaridade do ciclo em que se integram.

3 — As disciplinas criadas devem ser harmonizadas com o projeto curricular de escola, integrado no respetivo projeto educativo, e ter uma natureza complementar relativamente às outras disciplinas da componente de formação vocacional do plano de estudo.

4 — As escolas devem informar a Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional, I. P. (ANQEP, I. P.), da proposta de disciplinas de Oferta Complementar que

pretendem oferecer, nos termos e condições constantes de orientações a transmitir por aquele organismo.

#### Artigo 7.º

##### Matrícula e renovação de matrícula

1 — A matrícula e sua renovação nos Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano regem-se pelas disposições aplicáveis ao ensino básico geral, com as especificidades constantes da presente portaria.

2 — Considera-se matrícula o ingresso pela primeira vez no Curso Básico de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano, bem como aquele que é efetuado após um ou mais anos sem que o aluno tenha efetuado a renovação da matrícula.

3 — A matrícula num dos cursos frequentado em regime de ensino articulado é efetuada nos dois estabelecimentos de ensino que ministram o plano de estudo correspondente.

4 — No caso referido no número anterior, no ato da matrícula ou da renovação da matrícula efetuada no estabelecimento de ensino que ministra as áreas disciplinares não vocacionais deve ser apresentado documento comprovativo da matrícula ou da renovação da matrícula efetuada no estabelecimento de ensino que ministra a componente de formação vocacional.

5 — As escolas de ensino básico geral devem aceitar os alunos que se matriculem nos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano em regime articulado em escolas de ensino artístico especializado com as quais tenham estabelecido protocolo, independentemente da área de residência dos seus encarregados de educação e sem prejuízo da aplicação dos demais critérios de distribuição de alunos estabelecidos em regulamentação própria.

#### Artigo 8.º

##### Admissão de alunos

1 — Podem ser admitidos nos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano os alunos que ingressam no 5.º ano de escolaridade.

2 — Para admissão à frequência dos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano é realizada uma prova de seleção aplicada pelo estabelecimento de ensino responsável pela componente de formação vocacional.

3 — O resultado obtido, na prova referida no número anterior, tem carácter eliminatório.

4 — O modelo da prova de seleção e as regras da sua aplicação são aprovados e divulgados pela ANQEP, I. P.

5 — Podem ser igualmente admitidos alunos em qualquer dos anos dos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano lecionados em regime integrado ou articulado, desde que, através da realização de provas específicas, o estabelecimento de ensino que ministra a componente de formação vocacional ateste que o aluno tem, em todas as disciplinas daquela componente, os conhecimentos e capacidades necessários à frequência do ano/grau correspondente ou mais avançado relativamente ao ano de escolaridade que o aluno frequenta.

6 — Sem prejuízo do disposto no número anterior, excepcionalmente, podem ser admitidos alunos nos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano em regime de ensino integrado/articulado, nos 6.º, 7.º ou 8.º anos de escolaridade desde que o desfazamento entre o ano de escolaridade frequentado e o ano/grau de qualquer

das disciplinas da componente de formação vocacional não seja superior a um ano e mediante a elaboração de planos especiais de preparação e recuperação que permitam a progressão nas disciplinas da componente de formação vocacional, com vista à superação do desfazamento existente no decurso do ano letivo a frequentar.

7 — Podem ser admitidos alunos em qualquer dos anos dos Cursos Básicos de Música ou de Canto Gregoriano lecionados em regime supletivo, desde que, através da realização de provas específicas, o estabelecimento de ensino ateste que o aluno tem, em qualquer das disciplinas da componente de formação vocacional, os conhecimentos e capacidades necessários à frequência em grau com desfazamento anterior não superior a dois anos relativamente ao ano de escolaridade que o aluno frequenta.

8 — Podem ser admitidos alunos, em regime supletivo, em condições distintas das expressas no número anterior, desde que os mesmos não sejam alvo de financiamento público.

9 — Mediante o reconhecimento do carácter de excepcionalidade do aluno pelo estabelecimento de ensino responsável pela lecionação da componente de formação vocacional, os alunos que, embora não tendo ainda concluído o 9.º ano de escolaridade, tenham obtido aprovação em todas as disciplinas da componente da formação vocacional dos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano e desde que cumpridas as demais normas de acesso aplicáveis, podem frequentar, em regime integrado ou articulado, disciplinas dos cursos de nível secundário nas áreas da Dança e da Música.

10 — Nos casos previstos no número anterior, o aluno deve frequentar, no mínimo, três disciplinas das componentes de formação científica ou técnica-artística do plano de estudos do curso de nível secundário.

#### Artigo 9.º

##### Constituição de turmas e organização dos tempos escolares

1 — As turmas devem ser, prioritariamente, constituídas apenas por alunos que frequentam os Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano, em regime integrado ou articulado.

2 — Para efeitos do disposto no número anterior, as escolas do ensino básico geral devem integrar na mesma turma os alunos que frequentam, em regime integrado ou articulado, os Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano.

3 — Esgotadas todas as hipóteses de constituição de turmas, os alunos matriculados nos Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano em regime integrado ou articulado podem integrar outras turmas não exclusivamente constituídas por alunos do ensino artístico especializado, devendo, nesse caso, frequentar as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral.

4 — Sob proposta dos estabelecimentos de ensino, pode ser excepcionalmente autorizada, mediante requerimento do órgão competente de direção ou gestão da escola dirigido aos serviços do Ministério da Educação e Ciência territorialmente competentes, a constituição de turmas, abrangidas pelo n.º 1 do presente artigo, com um número de alunos inferior ao previsto em regulamentação própria.

5 — Os horários das turmas devem ser elaborados permitindo que os alunos não fiquem sujeitos a tempos não

letivos intercalares, com exceção dos que correspondem ao período da refeição.

6 — Para efeitos do disposto no número anterior, as escolas do ensino básico geral articulam a elaboração dos horários com o estabelecimento de ensino responsável pela componente de formação vocacional.

7 — A organização dos tempos escolares da componente de formação vocacional dos Cursos Básicos de Música e de Canto Gregoriano deve tomar em consideração as seguintes regras:

a) É autorizado o desdobramento em dois grupos na disciplina de Formação Musical, exceto quando o número de alunos da turma seja igual ou inferior a 15.

b) A disciplina de Instrumento do Curso Básico de Música pode ser organizada para que metade da carga horária semanal atribuída seja lecionada individualmente, podendo a outra metade ser lecionada a grupos de dois alunos ou repartida entre eles, ou a totalidade da carga horária semanal atribuída é lecionada a grupos de dois alunos, podendo, por questões pedagógicas ou de gestão de horários, ser repartida igualmente entre eles.

c) Excepcionalmente pode ser autorizado, mediante requerimento do órgão competente de gestão ou direção da escola dirigido aos serviços do Ministério da Educação e Ciência territorialmente competentes, o funcionamento da disciplina de Instrumento em termos diferentes dos previstos na alínea b).

d) As disciplinas de Iniciação à Prática Vocal e de Prática Vocal do Curso Básico de Canto Gregoriano são lecionadas a grupos de dois a cinco alunos e a disciplina de Prática Instrumental é lecionada individualmente.

e) Podem ser lecionadas em simultâneo a alunos de diferentes anos/graus disciplinas cuja natureza pode implicar a integração de alunos provenientes de diversos níveis e ou regimes de frequência.

#### Artigo 10.º

##### Avaliação da aprendizagem

1 — A avaliação do aproveitamento escolar dos alunos dos Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano rege-se de acordo com as normas gerais aplicáveis ao ensino básico geral e pelas especificidades previstas na presente portaria.

2 — Os dois estabelecimentos de ensino envolvidos na lecionação dos planos de estudo dos cursos frequentados em regime articulado devem estabelecer os mecanismos necessários para efeitos de articulação pedagógica e de avaliação.

3 — A progressão nas disciplinas da componente de formação vocacional é independente da progressão de ano de escolaridade.

4 — O aproveitamento obtido nas disciplinas da componente de formação vocacional não é considerado para efeitos de retenção de ano no ensino básico geral, ou de admissão às provas finais de 2.º e 3.º ciclos do ensino básico, a realizar nos 6.º e 9.º anos de escolaridade.

5 — A retenção, em qualquer dos anos de escolaridade, de um aluno que frequenta o Curso Básico de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano não impede a sua progressão na componente de formação vocacional.

6 — A obtenção, no final do terceiro período letivo, de nível inferior a 3, em qualquer das disciplinas da componente de formação vocacional dos Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano impede a pro-

gressão nessas disciplinas, sem prejuízo da progressão nas restantes disciplinas daquela componente.

7 — Os alunos que frequentam os Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano, em regime integrado ou articulado, e apresentem um desfasamento entre o ano de escolaridade que frequentam no ensino básico e os anos/graus que frequentam em disciplinas da componente de formação vocacional que funcionem em regime de turma podem, por decisão do estabelecimento de ensino artístico especializado, integrar o ano/graus dessa disciplina correspondente ao ano de escolaridade frequentado, sem prejuízo da necessidade de realização da prova constante do artigo 11.º

8 — O estabelecimento de ensino artístico especializado pode adotar medidas de apoio e complemento educativo aos alunos dos Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano frequentados em regime integrado ou articulado que não tiverem adquirido os conhecimentos essenciais em qualquer das disciplinas da componente de formação vocacional, de modo a permitir a progressão nessas disciplinas e a superar o desfasamento existente no decurso do ano letivo a frequentar.

#### Artigo 11.º

##### Provas para transição de ano/graus

1 — Os alunos dos Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano podem requerer, ao órgão competente de gestão ou direção do estabelecimento de ensino que ministra a componente de formação vocacional, a realização de provas de avaliação para transição de ano ou grau em disciplinas que integram aquela componente.

2 — As provas referidas no número anterior incidem sobre todo o programa do ano de escolaridade anterior àquele a que o aluno se candidata.

3 — Compete ao estabelecimento de ensino responsável pela componente de formação vocacional definir as regras, que constam no respetivo regulamento interno, a que deve obedecer a realização de provas de avaliação para a transição de ano/graus.

#### Artigo 12.º

##### Provas globais

1 — A avaliação das disciplinas de 6.º ano/2.º grau e 9.º ano/5.º grau, da componente de formação vocacional, pode incluir a realização de provas globais cuja ponderação não pode ser superior a 50 % no cálculo da classificação final da disciplina, sendo obrigatória nas disciplinas de Técnicas de Dança, Instrumento, Iniciação à Prática Vocal e Prática Vocal.

2 — A realização das provas globais, referidas no número anterior, deve ocorrer dentro do calendário escolar previsto para este nível de ensino, podendo ainda decorrer dentro dos limites da calendarização definida para a realização de provas finais e exames de equivalência à frequência e desde que em datas não coincidentes com provas, de âmbito nacional, que os alunos pretendam realizar.

3 — O departamento curricular competente ou estrutura equivalente deve propor ao conselho pedagógico ou equivalente a informação sobre as provas globais, da qual conste o objeto de avaliação, as características e estrutura da prova, os critérios gerais de classificação, o material permitido e a duração da mesma.

4 — Após a sua aprovação, a informação sobre as provas globais é afixada em lugar público da escola no decurso do 1.º período letivo.

5 — A não realização da prova global por motivos excecionais, devidamente comprovados, dá lugar à marcação de nova prova, desde que o encarregado de educação do aluno tenha apresentado a respetiva justificação ao órgão competente de gestão e direção da escola, no prazo de dois dias úteis a contar da data da sua realização, e a mesma tenha sido aceite pelo referido órgão.

#### Artigo 13.º

##### Condições especiais e restrições de matrícula

1 — Os alunos que frequentam os Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano em regime integrado ou articulado têm de abandonar este regime de frequência quando não consigam superar o desfasamento previsto no n.º 6 do artigo 8.º ou no n.º 8 do artigo 10.º da presente portaria.

2 — Os alunos que frequentam os Cursos Básicos de Música ou de Canto Gregoriano, em regime supletivo, ficam impedidos de renovar a matrícula neste regime de frequência quando o desfasamento referido no número anterior, em qualquer das disciplinas da componente de formação vocacional relativamente ao ano de escolaridade que frequentam, seja superior a dois anos.

3 — Os alunos que frequentam os Cursos Básicos de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano ficam impedidos de renovar a matrícula quando:

a) Não obtenham aproveitamento, em dois anos consecutivos, em qualquer das seguintes disciplinas: Técnicas de Dança, Formação Musical, Instrumento, Classes de Conjunto, Iniciação à Prática Vocal ou Prática Vocal;

b) Não obtenham aproveitamento em dois anos interpolados em qualquer das seguintes disciplinas: Técnicas de Dança, Instrumento, Iniciação à Prática Vocal ou Prática Vocal;

c) Não obtenham aproveitamento em duas disciplinas da componente de formação vocacional no mesmo ano letivo;

d) Se verifique a manutenção da situação do incumprimento do dever de assiduidade por parte do aluno, uma vez cumpridos por parte do estabelecimento de ensino os procedimentos inerentes à ultrapassagem do limite de faltas injustificadas previsto na lei.

4 — Para efeitos do disposto nas alíneas a) e b) do número anterior, é tomado em consideração o aproveitamento obtido, independentemente de poder ter ocorrido alteração do regime de frequência do curso em algum dos anos.

5 — Os alunos que, por motivo de força maior devidamente comprovado, se encontrem numa das situações referidas nas alíneas a), b) e c) do n.º 3 do presente artigo podem renovar a matrícula no Curso Básico de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano, mediante requerimento apresentado ao órgão competente de gestão ou direção do estabelecimento de ensino que ministra a componente de formação vocacional, desde que tal seja aprovado pelo conselho pedagógico ou equivalente.

#### Artigo 14.º

##### Conclusão e certificação

1 — Os alunos que concluíam com aproveitamento o Curso Básico de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano têm direito a um diploma e a um certificado.

2 — Os alunos que frequentam o Curso Básico de Música ou de Canto Gregoriano, em regime supletivo, que obtenham aproveitamento em todas as disciplinas da componente de formação vocacional têm direito a um diploma e certificado dos referidos cursos mediante comprovativo da certificação do 9.º ano de escolaridade.

3 — Para os alunos em regime integrado ou articulado, a certificação da conclusão do ensino básico pode ser feita independentemente da conclusão das disciplinas da componente de formação vocacional, de acordo com a regulamentação em vigor para aquele nível de ensino.

4 — A conclusão de um Curso Básico de Dança, de Música ou de Canto Gregoriano implica a obtenção de nível igual ou superior a 3 em todas as disciplinas da componente de formação vocacional.

5 — A pedido dos interessados podem ainda ser emitidas, em qualquer momento do percurso escolar do aluno, certidões das habilitações adquiridas, as quais devem discriminar as disciplinas concluídas e os respetivos resultados de avaliação.

6 — A emissão do diploma, do certificado e das certidões referidas nos números anteriores é da competência:

a) Da escola pública ou particular e cooperativa com autonomia pedagógica, responsável pela componente de formação vocacional;

b) Da escola pública de vinculação, no caso da componente de formação vocacional ser ministrada numa escola do ensino particular e cooperativo com paralelismo pedagógico.

7 — Para efeitos do disposto no número anterior, deve a escola ser detentora de toda a informação relativa ao percurso escolar do aluno.

#### Artigo 15.º

##### Nível de qualificação dos cursos básicos

Os cursos básicos criados ao abrigo da presente portaria conferem o nível 2 do Quadro Nacional de Qualificações, regulamentado pela Portaria n.º 782/2009, de 23 de julho.

#### Artigo 16.º

##### Disposições transitórias

1 — Os alunos que reúnam as condições de renovação de matrícula, de acordo com a legislação em vigor no ano letivo 2011/2012, devem inscrever-se, no ano letivo 2012/2013, nas disciplinas da componente de formação vocacional, no ano ou grau imediatamente subsequente

ao último frequentado e desde que tenham obtido nível igual ou superior a 3 ou no ano ou grau em cuja frequência obtiveram nível inferior a 3.

2 — Até à homologação referida no n.º 6 do artigo 2.º, aplicam-se os programas atualmente em vigor com ajustamentos caso necessário.

#### Artigo 17.º

##### Norma revogatória

São revogados:

a) A Portaria n.º 691/2009, de 25 de junho, com as alterações introduzidas pela Portaria n.º 267/2011, de 15 de setembro;

b) A Portaria n.º 264/2010, de 10 de maio;

c) A Portaria n.º 36/2011, de 13 de janeiro;

d) O Despacho n.º 92/MEC/86, de 20 de maio;

e) O despacho n.º 25549/99, de 27 de dezembro;

f) O despacho n.º 18041/2008, de 4 de julho, retificado pela declaração de retificação n.º 138/2009, de 20 de janeiro.

#### Artigo 18.º

##### Produção de efeitos

A presente portaria produz efeitos a partir do ano letivo de 2012/2013.

A Secretária de Estado do Ensino Básico e Secundário, *Isabel Maria Cabrita de Araujo Leite dos Santos Silva*, em 17 de julho de 2012.

#### ANEXO I

##### Curso Básico de Dança — 2.º Ciclo

(a que se referem os artigos 1.º, 2.º e 5.º)

##### Parte A

No âmbito da sua autonomia, as escolas têm liberdade de organizar os tempos letivos na unidade que considerem mais conveniente desde que respeitem as cargas horárias semanais constantes do quadro infra. Os tempos apresentados correspondem aos tempos mínimos por área disciplinar e disciplinas, pelo que não podem ser aplicados apenas os mínimos, em simultâneo, em todas as disciplinas. O tempo a cumprir é realizado pelo somatório dos tempos alocados às diversas disciplinas, podendo ser feitos ajustes de compensação entre semanas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a)-(f)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
<b>Áreas disciplinares</b>			
Línguas e Estudos Sociais .....	(c) 500	(c) 500	1000
Português.			
Inglês.			
História e Geografia de Portugal.			
Matemática e Ciências .....	(d) 350	(d) 350	700
Matemática.			
Ciências Naturais.			
Educação Visual .....	90	90	180

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
Formação Vocacional.....	630	630	1260
Técnicas de Dança (c).....	450	450	900
Música.....	90	90	180
Expressão Criativa.....	90	90	180
Educação Moral e Religiosa (f).....	(45)	(45)	(90)
(g).....	(45)	(45)	(90)
Tempo a cumprir (h).....	1665/1710 (1710/1755)	1665/1710 (1710/1755)	3330/3420 (3420/3510)
Oferta Complementar (i).....	(90)	(90)	(180)

(a) Carga letiva semanal em minutos referente a tempo útil de aula, ficando ao critério de cada escola a distribuição dos tempos pelas diferentes disciplinas de cada área disciplinar, dentro dos limites estabelecidos — mínimo por área disciplinar e total por ano ou ciclo.  
 (b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turnos não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.  
 (c) Do total da carga, no mínimo, 250 minutos para Português.  
 (d) Do total da carga, no mínimo, 250 minutos para Matemática.  
 (e) Sob a designação de Técnicas de Dança incluem-se as seguintes técnicas: Técnica de Dança Clássica e Técnica de Dança Contemporânea. De acordo com o seu projeto pedagógico, os estabelecimentos de ensino artístico especializado podem desenvolver mais aprofundadamente uma das técnicas de dança, contudo devem assegurar o desenvolvimento das capacidades de base específicas das várias técnicas. Atendendo à sua natureza, a disciplina pode ser lecionada por mais de um professor, desde que tal não implique, no âmbito dos horários dos professores da disciplina, mais que a carga letiva prevista para a leção da mesma.  
 (f) Disciplinas de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.  
 (g) Contempla mais 45 minutos de oferta facultativa, a serem utilizados na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo esta carga letiva global ser gerida por período letivo.  
 (h) Se, da distribuição das cargas letivas das componentes de formação não vocacional, em tempos letivos semanais, resultar uma carga letiva inferior ao total de tempo mínimo a cumprir, subtraído o tempo semanal a cumprir na componente de formação vocacional, o tempo sobrante é utilizado no reforço de atividades letivas da turma nas componentes de formação não vocacional, pela escola de ensino básico geral, quando a frequência ocorrer em regime articulado.  
 (i) A carga letiva indicada corresponde à carga máxima da disciplina da componente de formação vocacional, podendo ser também aplicada na leção da disciplina de Oferta Complementar. Esta oferta é gerida em função dos recursos da escola. Caso as escolas não pretendam oferecer a disciplina de Oferta Complementar a carga letiva correspondente não é transferível para outras disciplinas.

Parte B

O plano de estudos apresenta, para referência e para efeito exemplificativo, a carga horária semanal organizada em períodos de 45 minutos, assumindo a sua distribuição semanal e por anos de escolaridade um caráter indicativo para as escolas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
<b>Áreas disciplinares:</b>			
Línguas e Estudos Sociais.....	(c) 12	(c) 12	24
Português.			
Inglês.			
História e Geografia de Portugal.			
Matemática e Ciências.....	(d) 9	(d) 9	18
Matemática.			
Ciências Naturais.			
Educação Visual.....	2	2	4
Formação Vocacional.....	14	14	28
Técnicas de Dança (e).....	10	10	20
Música.....	2	2	4
Expressão Criativa.....	2	2	4
Educação Moral e Religiosa (f).....	(1)	(1)	(2)
(g).....	(1)	(1)	(2)
Tempo a cumprir.....	37/38 (38/39)	37/38 (38/39)	74/76 (76/78)
Oferta Complementar (h).....	(2)	(2)	(4)

(a) A carga horária semanal refere-se ao tempo útil de aula e está organizada em períodos de 45 minutos, ficando ao critério de cada escola o estabelecimento de outra unidade com a consequente adaptação aos limites estabelecidos.  
 (b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turnos não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.  
 (c) Do total da carga, no mínimo, 6 x 45 minutos para Português.  
 (d) Do total da carga, no mínimo, 6 x 45 minutos para Matemática.  
 (e) Sob a designação de Técnicas de Dança incluem-se as seguintes técnicas: Técnica de Dança Clássica e Técnica de Dança Contemporânea. De acordo com o seu projeto pedagógico, os estabelecimentos de ensino artístico especializado podem desenvolver mais aprofundadamente uma das técnicas de dança, contudo devem assegurar o desenvolvimento das capacidades de base específicas das várias técnicas. Atendendo à sua natureza, a disciplina pode ser lecionada por mais de um professor, desde que tal não implique, no âmbito dos horários dos professores da disciplina, mais que a carga letiva prevista para a leção da mesma.  
 (f) Disciplinas de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.  
 (g) Contempla mais um tempo letivo semanal de oferta facultativa, a ser utilizado na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo a sua carga horária global ser gerida por período letivo.  
 (h) A carga horária indicada corresponde à carga horária máxima da disciplina da componente de formação vocacional, podendo ser também lecionada em 45 minutos, ou a carga máxima indicada ser aplicada na leção da disciplina de Oferta Complementar. Esta oferta é gerida em função dos recursos da escola. Caso as escolas não pretendam oferecer a disciplina de Oferta Complementar a carga horária correspondente não é transferível para outras disciplinas.

ANEXO II

Curso Básico de Dança — 3.º Ciclo

(a que se referem os artigos 1.º, 2.º e 5.º)

Parte A

No âmbito da sua autonomia, as escolas têm liberdade de organizar os tempos letivos na unidade que considerem mais conveniente desde que respeitem as cargas horárias semanais constantes do quadro infra. Os tempos apresentados correspondem aos tempos mínimos por área disciplinar e disciplinas, pelo que não podem ser aplicados apenas os mínimos, em simultâneo, em todas as disciplinas. O tempo a cumprir é realizado pelo somatório dos tempos alocados às diversas disciplinas, podendo ser feitos ajustes de compensação entre semanas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)			
	7.º ano	8.º ano	9.º ano	Total do ciclo
<b>Áreas disciplinares:</b>				
Português .....	200	200	200	600
Línguas Estrangeiras .....	225	225	225	675
Inglês. Língua Estrangeira II				
Ciências Humanas e Sociais .....	200	200	225	625
História. Geografia .....				
Matemática .....	200	200	200	600
Ciências Físicas e Naturais .....	225	225	225	675
Ciências Naturais. Físico-Química				
Educação Visual (c) .....	(90)	(90)	(90)	(270)
Formação Vocacional .....	720	810	990	2520
Técnicas de Dança (d) (e) .....	540	630	900	2070
Música .....	90	90	90	270
Práticas Complementares de Dança (e) (f)	90	90	-	180
Educação Moral e Religiosa (g) .....	(45)	(45)	(45)	(135)
(h) .....	(45)	(45)	(45)	(135)
Tempo a cumprir (i) ...	1845/1980 (1890/2025)	1935/2070 (1980/2115)	2115/2250 (2160/2295)	5895/6300 (6030/6435)
Oferta Complementar (j) .....	(90)	(90)	(90)	(270)

(a) Carga letiva semanal em minutos referente a tempo útil de aula, ficando ao critério de cada escola a distribuição dos tempos pelas diferentes disciplinas de cada área disciplinar, dentro dos limites estabelecidos — mínimo por área disciplinar e total por ano ou ciclo.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turmas não exclusivamente constituídas por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Disciplinas de frequência facultativa, mediante decisão do encarregado de educação — e de acordo com as concretas possibilidades da escola — a tomar no momento de ingresso no Curso Básico de Dança do 3.º ciclo regulado pelo presente diploma. A opção tomada deve manter-se até ao final do ciclo.

(d) Sob a designação de Técnicas de Dança incluem-se as seguintes técnicas: Técnica de Dança Clássica e Técnica de Dança Contemporânea. De acordo com o seu projeto pedagógico, os estabelecimentos de ensino artístico especializado podem desenvolver mais aprofundadamente uma das técnicas de dança, contudo deverão assegurar o desenvolvimento das capacidades de base específicas das várias técnicas.

(e) Atendendo à sua natureza, a disciplina pode ser lecionada por mais de um professor, desde que tal não implique, no âmbito dos horários dos professores da disciplina, mais que a carga letiva prevista para a leção da mesma.

(f) A carga letiva semanal da disciplina de Práticas Complementares de Dança pode ser reduzida para 45 minutos, sendo o tempo letivo remanescente gerido de forma flexível pela escola, dentro do mesmo período letivo. Esta alteração deve constar do horário dos alunos e ser dada a conhecer aos encarregados de educação.

(g) Disciplinas de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(h) Contempla mais 45 minutos de oferta facultativa, a serem utilizadas na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo esta carga letiva global ser gerida por período letivo.

(i) Se, da distribuição das cargas horárias das componentes de formação não vocacional, em tempos letivos semanais, resultar uma carga letiva inferior ao total de tempo mínimo a cumprir, subtrahido o tempo semanal a cumprir na componente de formação vocacional, o tempo sobeante é utilizado no reforço de atividades letivas da turma nas componentes de formação não vocacional, pela escola de ensino básico geral, quando a frequência ocorrer em regime articulado.

(j) A carga letiva indicada corresponde à carga máxima da disciplina da componente de formação vocacional, podendo ser também aplicada na leção de duas disciplinas de Oferta Complementar. Esta oferta é gerida em função dos recursos da escola. Caso as escolas não pretendam oferecer a disciplina de Oferta Complementar a carga letiva correspondente não é transferível para outras disciplinas.

Parte B

O plano de estudos apresenta, para referência e para efeito exemplificativo, a carga horária semanal organizada em períodos de 45 minutos, assumindo a sua distribuição semanal e por anos de escolaridade um caráter indicativo para as escolas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)			
	7.º ano	8.º ano	9.º ano	Total do ciclo
<b>Áreas disciplinares</b>				
Português .....	5	5	5	15
Línguas Estrangeiras .....	5	5	5	15
Inglês. Língua Estrangeira II				
Ciências Humanas e Sociais .....	5	5	5	15
História. Geografia.				
Matemática .....	5	5	5	15
Ciências Físicas e Naturais .....	5	5	5	15
Ciências Naturais. Físico-Química.				
Educação Visual (c) .....	(2)	(2)	(2)	(6)
Formação Vocacional .....	16	18	22	56
Técnicas de Dança (d) (e) .....	12	14	20	46
Música .....	2	2	2	6
Práticas Complementares de Dança (e) (f)	2	2	-	4
Educação Moral e Religiosa (g) .....	(1)	(1)	(1)	(3)
(h) .....	(1)	(1)	(1)	(3)
<i>Tempo a cumprir</i> .....	<b>41/44</b> (42/45)	<b>43/46</b> (44/47)	<b>47/50</b> (48/51)	<b>131/140</b> (134/143)
Oferta Complementar (i) .....	(2)	(2)	(2)	(6)

(a) A carga horária semanal refere-se ao tempo útil de aula e está organizada em períodos de 45 minutos, ficando ao critério de cada escola o estabelecimento de outra unidade com a consequente adaptação aos limites estabelecidos.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turnos não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Disciplina de frequência facultativa, mediante decisão do encarregado de educação — e de acordo com as concretas possibilidades da escola — a tomar no momento de ingresso no Curso Básico de Dança do 3.º ciclo regulado pelo presente diploma. A opção tomada deve manter-se até ao final do ciclo.

(d) Sob a designação de Técnicas de Dança incluem-se as seguintes técnicas: Técnicas de Dança Clássica e Técnicas de Dança Contemporânea. De acordo com o seu projeto pedagógico, os estabelecimentos de ensino artístico especializado podem desenvolver mais aprofundadamente uma das técnicas de dança, contudo devem assegurar o desenvolvimento das capacidades de base específicas das várias técnicas.

(e) Atendendo à sua natureza, a disciplina pode ser lecionada por mais de um professor, desde que tal não implique, no somatório dos horários dos professores da disciplina, mais que a carga letiva prevista para a leção da mesma.

(f) A carga horária semanal da disciplina de Práticas Complementares de Dança pode ser reduzida para 45 minutos, sendo o tempo letivo ministrado gerido de forma flexível pela escola, dentro do mesmo período letivo. Esta alteração deve constar do horário dos alunos e ser dada a conhecer aos encarregados de educação.

(g) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(h) Compreende mais um tempo letivo semanal de oferta facultativa, a ser utilizada na componente de formação vocacional em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo a sua carga horária global ser gerida por período letivo.

(i) A carga horária indicada corresponde à carga horária mínima da disciplina da componente de formação vocacional, podendo ser também lecionada em 45 minutos, ou a carga máxima indicada ser aplicada na leção de duas disciplinas de Oferta Complementar.

Esta oferta é gerida em função dos recursos da escola. Caso as escolas não pretendam oferecer a disciplina de Oferta Complementar a carga horária correspondente não é transferível para outras disciplinas.

ANEXO III

Curso Básico de Música — 2.º Ciclo

(a que se referem os artigos 1.º, 2.º e 5.º)

Parte A

No âmbito da sua autonomia, as escolas têm liberdade de organizar os tempos letivos na unidade que considerem mais conveniente desde que respeitem as cargas horárias semanais constantes do quadro infra. Os tempos apresentados correspondem aos tempos mínimos por área disciplinar e disciplinas, pelo que não podem ser aplicados apenas os mínimos, em simultâneo, em todas as disciplinas. O tempo a cumprir é realizado pelo somatório dos tempos alocados às diversas disciplinas, podendo ser feitos ajustes de compensação entre semanas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
<b>Áreas disciplinares</b>			
Línguas e Estudos Sociais .....	(c) 500	(c) 500	1000
Português. Inglês.			

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
História e Geografia de Portugal			
Matemática e Ciências	(d) 350	(d) 350	700
Matemática			
Ciências Naturais			
Educação Visual	90	90	180
Formação Vocacional (e)	315	315	630
Formação Musical	90 (135)	90 (135)	180 (270)
Instrumento	90	90	180
Classes de Conjunto (f)	90 (135)	90 (135)	180 (270)
Educação Física	135	135	270
Educação Moral e Religiosa (g)	(45)	(45)	(90)
(h)	(45)	(45)	(90)
Tempo a cumprir (i)	1485/1530 (1530/1575)	1485/1530 (1530/1575)	2970/3060 (3060/3150)

(a) Carga letiva semanal em minutos referente a tempo útil de aula, ficando ao critério de cada escola a distribuição dos tempos pelas diferentes disciplinas de cada área disciplinar, dentro dos limites estabelecidos — mínimo por área disciplinar e total por ano ou ciclo.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turmas não exclusivamente continuada por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Do total da carga, no mínimo, 250 minutos para Português.

(d) Do total da carga, no mínimo, 250 minutos para Matemática.

(e) A componente inclui, para além dos tempos mínimos constantes em cada disciplina, 45 minutos a ser integrados, em função do projeto de escola, na disciplina de Formação Musical ou na disciplina de Classes de Conjunto.

(f) Sob a designação de Classes de Conjunto incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara e Orquestra.

(g) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

(h) Compreende mais 45 minutos de oferta facultativa, a serem utilizados na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo esta carga letiva global ser gerida por período letivo.

(i) Se, da distribuição das cargas letivas das componentes de formação não vocacional, em tempos letivos semanais, resultar uma carga letiva inferior ao total de tempo mínimo a cumprir, subtrahido o tempo semanal a cumprir na componente de formação vocacional, o tempo sobrante é utilizado no reforço de atividades letivas da turma nas componentes de formação não vocacional, pela escola de ensino básico geral, quando a frequência ocorrer em regime articulado.

#### Parte B

O plano de estudos apresenta, para referência e para efeito exemplificativo, a carga horária semanal organizada em períodos de 45 minutos, assumindo a sua distribuição semanal e por anos de escolaridade um caráter indicativo para as escolas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (b)		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
<b>Áreas disciplinares:</b>			
Línguas e Estudos Sociais	(c) 12	(c) 12	24
Português			
Inglês			
História e Geografia de Portugal			
Matemática e Ciências	(d) 9	(d) 9	18
Matemática			
Ciências Naturais			
Educação Visual	2	2	4
Formação Vocacional (e)	7	7	14
Formação Musical	2 (3)	2 (3)	4 (6)
Instrumento	2	2	4
Classes de Conjunto (f)	2 (3)	2 (3)	4 (6)
Educação Física	3	3	6
Educação Moral e Religiosa (g)	(1)	(1)	(2)
(h)	(1)	(1)	(2)
Tempo a cumprir	33/34 (34/35)	33/34 (34/35)	66/68 (68/70)

(a) A carga horária semanal refere-se ao tempo útil de aula e está organizada em períodos de 45 minutos, ficando ao critério de cada escola o estabelecimento de outra unidade com a consequente adaptação aos limites estabelecidos.

(b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turmas não exclusivamente continuada por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

(c) Do total da carga, no mínimo, 6 = 45 minutos para Português.

- (d) Do total da carga, no mínimo, 6 × 45 minutos para Matemática.  
 (e) A componente inclui, para além dos tempos mínimos constantes em cada disciplina, 45 minutos a ser integrados, em função do projeto de escola, na disciplina de Formação Musical ou na disciplina de Classes de Conjunto.  
 (f) Sob a designação de Classes de Conjunto incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara e Orquestra.  
 (g) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.  
 (h) Contempla mais um tempo letivo semanal de oferta facultativa, a ser utilizado na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo a sua carga horária global ser gerida por período letivo.

ANEXO IV

Curso Básico de Música — 3.º Ciclo

(a que se referem os artigos 1.º, 2.º e 5.º)

Parte A

No âmbito da sua autonomia, as escolas têm liberdade de organizar os tempos letivos na unidade que considerem mais conveniente desde que respeitem as cargas horárias semanais constantes do quadro infra. Os tempos apresentados correspondem aos tempos mínimos por área disciplinar e disciplinas, pelo que não podem ser aplicados apenas os mínimos, em simultâneo, em todas as disciplinas. O tempo a cumprir é realizado pelo somatório dos tempos alocados às diversas disciplinas, podendo ser feitos ajustes de compensação entre semanas:

Componentes do currículo	Carga horária semanal (a) (h)			
	7.º ano	8.º ano	9.º ano	Total do ciclo
<b>Áreas disciplinares:</b>				
Português .....	200	200	200	600
Línguas Estrangeiras .....	225	225	225	675
Inglês. Língua Estrangeira II				
Ciências Humanas e Sociais .....	200	200	225	625
História. Geografia.				
Matemática .....	200	200	200	600
Ciências Físicas e Naturais .....	225	225	225	675
Ciências Naturais. Físico-Química.				
<b>Expressões:</b>				
Educação Visual (c) .....	(90)	(90)	(90)	(270)
Educação Física .....	135	135	135	405
<b>Formação Vocacional (d) .....</b>				
Formação Musical .....	90 (135)	90 (135)	90 (135)	270 (405)
Instrumento .....	90	90	90	270
Classes de Conjunto (e) .....	90 (135)	90 (135)	90 (135)	270 (405)
Educação Moral e Religiosa (f) .....	(45)	(45)	(45)	(135)
(g) .....	(45)	(45)	(45)	(135)
Tempo a cumprir (h) .....	1575/1710 (1620/1755)	1575/1710 (1620/1755)	1575/1710 (1620/1755)	4725/5130 (4860/5265)
Oferta Complementar (i) .....	(45)	(45)	(45)	(135)

- (a) Carga letiva semanal em minutos referente a tempo útil de aula, ficando ao critério de cada escola a distribuição dos tempos pelas diferentes disciplinas de cada área disciplinar, dentro dos limites estabelecidos — mínimo por área disciplinar e total por ano ou ciclo.  
 (b) Quando as disciplinas forem lecionadas em turnos não exclusivamente contínuos por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.  
 (c) Disciplina de frequência facultativa, mediante decisão do encarregado de educação — e de acordo com as concretas possibilidades da escola — a tomar no momento de ingresso no Curso Básico de Música do 3.º ciclo regulado pelo presente diploma. A opção tomada deve manter-se até ao final do ciclo.  
 (d) A componente inclui, para além dos tempos mínimos constantes em cada disciplina, 45 minutos a ser integrados, em função do projeto de escola, na disciplina de Formação Musical, na disciplina de Classes de Conjunto ou a ser destinados à criação de uma disciplina de Oferta Complementar.  
 (e) Sob a designação de Classes de Conjunto incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara e Orquestra.  
 (f) Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.  
 (g) Contempla mais 45 minutos de oferta facultativa, a serem utilizados na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo esta carga letiva global ser gerida por período letivo.  
 (h) Se, da distribuição das cargas letivas das componentes de formação não vocacional, em tempos letivos semanais, resultar uma carga letiva inferior ao total de tempo mínimo a cumprir, subtrahido o tempo semanal a cumprir na componente de formação vocacional, o tempo sobrante é utilizado no reforço de atividades letivas da turma nas componentes de formação não vocacional, pela escola de ensino básico geral, quando a frequência ocorrer em regime articulado.  
 (i) Caso as escolas não pretendam oferecer a disciplina de Oferta Complementar a carga letiva da mesma é obrigatoriamente transferida para a disciplina de Formação Musical ou de Classes de Conjunto. Esta oferta é gerida em função dos recursos da escola.

## ANEXO B – Matrizes das aulas de Técnica de Dança Clássica do 2º Ano do Curso Básico de Dança da EVDCR - ano letivo 2016/2017

Escola Vocacional de Dança das Caldas da Rainha

### 2º ano Articulado

2016-2017



### Matriz | 1º Período

(Aquecimento com trabalho de condição física)

#### Na barra...

---

**Warm up-** No alinhamento paralelo e *en dehors*, *rises*,  $\frac{3}{4}$  de ponta, *battement tendus* a 4 tempos, *pas de cheval à la seconde*.

**Plié** - *Demi pliés* e *Grand pliés* em 1ª, 2ª e 4ª (de frente para a barra) e 5ª posição. Introdução de *Port de Bras en avant*, a 90º. Trabalho de coordenação de braços nos *Grand pliés* (1º port de bras).

**Battement Tendus** - Em todas as direções, a 4 tempos musicais. Articulando bem os  $\frac{3}{4}$  da ponta. Com pausa de 2 tempos fora e/ou dentro. Coordenação da posição de braços consoante a direção da perna. Trabalho do foco. Transferência de peso por *chassé en avant*, *en arrière* ou *de côté*. Ação de *slide*.

**Battement Jeté** - Todas as direções. A 4 tempos musicais. Articulando bem os  $\frac{3}{4}$  da ponta. Com pausa de 2 tempos fora e/ou dentro. Coordenação da posição de braços consoante a direção da perna. Trabalho do foco. Transferência de peso por *chassé en avant*, *en arrière* ou *de côté*. Ação de *slide*.

**Rond de Jambe à terre** - a 4 tempos musicais, *port de bras en avant*, e *cambré* (de frente para a barra).

**Demi Grand Rond de Jambe en l'air**- a 30º e 45º. *En dehors* e *en dedans*.

**Battement Fondu** - Nas 3 direções base. De frente para a barra e de lado para a barra.

**Retirés**- *devant*, *derrière* e *passés*.

**Preparação para pirouettes en dehors** - *Relevés devant*, articulado com  $\frac{1}{4}$  de volta e com *pas de bourrée courrus*.

**Battement Frappés** - Com acento igual, a 4 tempos musicais. Nas 3 direções base. Articulado com *pas de bourrée piqué over e under*.

**Adagio**- *Battement développés* nas 3 direções, a 8 tempos musicais.

**Grand Battement** - A 4 tempos musicais. Dividido. Nas 3 direções base, de lado para a barra. Preparação para *Grand battement en clôche* com paragem em 1ª posição. Ação de slide.

### No centro...

---

**Port de bras e Adagio** - 1º e 3º *Port de Bras de Cecchetti*. *Battement relevé lent* nas 3 direções, *en face*. Transferência de peso por *chassé en avant, en arrière* ou *de côté*. Ação de slide.

**Battement tendu e Glissé**- estrutura semelhante aos exercícios da barra. Coordenação do trabalho de braços.

**Rond de jambe à terre e retiré passés**- estrutura semelhante ao exercício da barra.

**Pas de valse**- *De côté* com braços em *demi seconde*.

### No Allegro...

---

**Petit Sautés** - *Sautés* em 1ª, 2ª e 5ª posição. *Changement* (estica *plié* e *de suite*) *Soubresauts*.

**Echappés sautés**- *Changé* para 2ª posição e em combinação com *petit sautés* (2 apoios).

**Petit Jetés**- *Derrière*, combinado com pausas e palmas.

**Galops**- *En avant, de côté*, com ½ volta. A pares e individualmente.

**Pony trotes e Pony Galops**- vários trajetos espaciais. Articulado com outros saltos elementares.

**Spring points e spring heels** - *Devant* e *à la seconde*. Articulado com outros saltos elementares.

**Pas de chat** - A 4 tempos musicais, coordenação com braços em 3ª posição.

**Glissades**- *Derrière, devant*, a 4 tempos musicais.

**Pas de bourrée**- *Piqué over e under*.

**Temps levés**- *en retiré* e *en arabesque*.

Trabalho de composição coreográfica, manipulando os conteúdos abordados. Crescente complexidade espacial e musical. Várias estruturas espaciais: roda, colunas, linhas, duetos.

A professora titular,  
Ana Sofia Castanhinha



## 2º ano Articulado

2016-2017

### Matriz | 2º Período

(Continuação do trabalho de condição física)

#### Na barra...

---

**Warm up**- No alinhamento paralelo e *en dehors*, usando ação de *flex e point* com a ação do *plié* na perna de apoio. *Pas de cheval à la seconde*. Movimento de *retiré* com ação de *in out*. *Port de bras* vários. *Rises* na 1ª e 2ª pos.

**Plié** -*Demi-pliés e Grand pliés* em todas as posições dos pés, de lado. *Rises e port de bras* de tronco. *Port de Bras en avant*- introduzir o regresso por “*flat back*” com braço e, 5ª posição *Port de bras de côté* para a barra e fora da barra.

**Battement Tendus** - Em todas as direções. Trabalhando acento fora e dentro a 2 tempos. Com transferência de peso por *temps lié en avant, de côté e en arrière*. Com coordenação de braços e foco da cabeça.

**Battement Jeté** - Todas as direções. A 4 tempos musicais. Com transferência de peso por *temps lié en avant, de côté e en arrière*. Com coordenação de braços e foco da cabeça.

**Preparação para *demi detourné***- a 8 tempos e a 4 tempos.

**\*Rond de Jambe à terre** - a 2 tempos musicais, com coordenação de braços em *full port de bras en dehors*. Articulado com *demi grand rond de jambe en l'air en dehors e en dedans* (de frente para a barra). *Port de bras* vários.

**\*Battement Fondu** - de lado para a barra, nas 3 direções e com maior amplitude articular. Articular com preparação para *rond de jambe en l'air*. Ação de subir à ½ ponta no *cou de pied*.

**Preparação para *pirouettes en dehors*** - trabalho de ¼, ¾ de volta e ½ voltas.

**\*Battement Frappés** - de lado para a barra, *pas de bourrée piqué, over e under*.

**\*Petit Battement**: de frente para a barra: *devant e derrière* a 4 tempos e a 2 tempos musicais.

**Adagio**- *battement développé devant, à la seconde e derrière* de lado para a barra. Articular com *Port de bras* vários, ação de *retiré passé* na ½ ponta.

**Grand Battement** - a 4 tempos musicais e 2 tempos musicais. Nas 3 direções base, de lado para a barra.

\*Não fazer todos os exercícios na mesma aula. Ao invés, ir alternando entre aulas de forma lógica e coerente com o trabalho desenvolvido posteriormente no trabalho de centro e *allegro*.

## No centro...

---

**Port de bras e Adagio** - 1º, 2º e 3º *Port de Bras de Cecchetti, Battement developpé devant e à la seconde. Battement relevé lent derrière. Port de bras en avant e cambré. Demi Grand Ron de jambe en l'air en dehors e en dedans* a 45º.

**Battement tendu e Glissé**- estrutura semelhante aos exercícios da barra. Direções do corpo: *Croisé e effacé (devant e derrière)*

**Rond de jambe à terre e retiré passés**- estrutura semelhante ao exercício da barra.

**Battement frappés e temps liés** - estrutura semelhante ao exercício da barra.

**Pirouettes en dehors**- com ½ volta e volta inteira

**Pirouettes en dedans** - preparação com *relevés retiré passé*. A partir de 5ª posição. Aplicação na barra e no centro.

**Pas de valse**- *De côté* com coordenação de braços em 3ª posição e em 4ª posição.

## No Allegro...

---

**Petit Sautés** - *sautés* em 1ª, 2ª e 5ª posição *Changement* com ¼ de volta (*estica plié e de suite*) *Soubresauts*.

**Echappés sautés**- *changé* para 2ª posição e em combinação com *petit sautés* (2 apoios).

**Petit Jetés**- *derrière* e *en attitude derrière*, combinado com pausas e palmas.

**Emboîtés devant** - *en attitude devant*, articulado com *spring points*.

**Pas de chat** - Em combinação com outros conteúdos.

**Glissades**- *derrière, devant, over e under*.

**Assemblés over**- inicia na barra e progressivamente no centro. Com preparação a 4 tempos.

\* **Pas de bourrée**- estudo de vários *pas de bourrée (devant, derrière, over e under* com perna da frente e com perna de trás).

**Temps levés**- *en retiré e en arabesque e devant e en attitude devant*.

Trabalho de composição coreográfica, manipulando os conteúdos abordados. Crescente complexidade espacial e musical.

## Nas pontas...

---

De frente para a barra:

**"Step up to point"** - no paralelo, a 1 e a 2 tempos.

**Rises**- em 1ª, 2ª posição a 4 tempos musicais.

**Relevés**- de 1ª posição, 2ª posição e 5ª posição.

**Echappés relevés** - para 2ª posição, *changé*.

**Retirés** - *devant e derrière*, na ponta - a partir de *relevé* em 5ª posição a 4 tempos.

Exercícios vários de **fortalecimento de joelhos** e quadríceps

Exercícios vários para **desenvolver a rotação externa** dos membros inferiores;

Exercícios vários para **desenvolver o alinhamento do pé/perna**.

A professora titular,  
Ana Sofia Castanhinha



## 2º ano Articulado

2016-2017

### Matriz | 3º Período

(Continuação do trabalho de condição física)

#### Na barra...

---

**Warm up**- No alinhamento paralelo e *en dehors*, usando ação de *flex* e *point* com a ação do *plié* na perna de apoio. *Pas de cheval à la seconde*. Movimento de *retiré* com ação de *in out*. *Port de bras* vários. *Rises* na 1ª e 2ª posição,

**Plié** - Introdução de *Port de Bras en avant*, na ½ ponta. Maior complexidade no exercício e no uso de braços com *port de bras en dehors* e *en dedans*. *Port de Bras de côté* na ½ ponta, de frente para a barra

**Battement Tendus** - Em todas as direções. Trabalhando acento fora e dentro a 1 tempo. Introdução da direção *croisé* e *effacé devant* e *derrière*. Com transferência de peso de uma para outra perna. Articular com *coupés*.

**Battement Jeté** - Todas as direções. A 1 tempo musical. Introdução da direção *croisé* e *effacé devant* e *derrière*. Com transferência de peso de uma para outra perna. Articular com *coupés*.

**Demi detourné**- A 4 e a 2 tempos musicais. Com coordenação de braços.

**Rond de Jambe à terre** - a 2 tempos musicais, com coordenação de braços em *full port de bras en dehors*. Articulando com *demi grand rond de jambe en l'air en dehors* e *en dedans* (de frente para a barra). *Port de bras* vários.

**Grand Rond de Jambe en l'air**- *En dehors* e *en dedans* a 8 tempos musicais.

**Battement Fondu** - Maior amplitude articular. Preparação para duplo com extensão do *battement fondu* ainda em *pied à plat*. Coordenação de braços. Introdução da direção *croisé* e *effacé devant* e *derrière*

**Preparação para pirouettes en dehors** - Volta inteira, *en dehors*.

**Battements Frappés** - Com acento fora, a 1 tempo, com transferência de peso de uma para outra perna (articulado com *coupés*)

**Petit Battement**: De lado para a barra: *devant* e *derrière* a 2 tempos musicais e a 1 tempo.

**Adagio**- *Battement développés*, *Grand rond de jambe en l'air*, *Battement relevé lent* nas 3 direções. Equilíbrios em grandes poses: *attitude devant*, *attitude derrière* e *arabesque*. *Pied à plat*.

**Grand Battement** - A 2 tempos musicais e a 1 tempo. Nas 3 direções base, de lado para a barra.  
*Grand battement en clôche*.

### No centro...

---

**Port de bras e Adagio** - Revisão dos conteúdos. Maior complexidade do exercício articulando 3 conteúdos diferentes. Aperfeiçoamento dos *Port de Bras de Cecchetti*.

**Battement tendu e Glissé**- estrutura semelhante aos exercícios da barra. Direções do corpo: *Croisé e effacé (devant e derrière)*. Maior complexidade do exercício articulando diferentes conteúdos.

**Rond de jambe à terre e retiré passés**- estrutura semelhante ao exercício da barra. Maior complexidade do exercício articulando diferentes conteúdos.

**Battement frappés e temps liés** - estrutura semelhante ao exercício da barra. Maior complexidade do exercício articulando diferentes conteúdos

**Pirouettes en dehors**- Volta inteira.

**Pirouettes en dedans** - preparação com relevés *retiré passé*. A partir de 5ª posição Aplicação na barra e no centro. Volta inteira.

**Pas de valse**- De côté com coordenação de braços em 3ª posição e em 4ª posição. *En avant e en arrière*.

### No Allegro...

---

**Petit Sautés** - *sautés* em 1ª, 2ª e 5ª posição. *Changement* com ¼ de volta (estica *plié e de suite*) *Soubresauts* com ¼ de volta.

**Echappés sautés**- *changé* para 2ª posição e em combinação com *petit sautés* (2 apoios). Com ½ volta a 4 tempos.

**Petit Jetés**- *derrière e en attitude derrière*, combinado com pausas e palmas, com direções do espaço.

**Emboîtés devant** - *en attitude devant*, articulado com *spring points*, com ¼ de volta.

**Pas de chat** - Em combinação com outros conteúdos, terminando em 4ª posição *lunge*.

**Glissades**- *derrière, devant, over e under*. Maior complexidade do exercício articulando diferentes conteúdos.

**Assemblés over**- *Over e Under*. Maior complexidade do exercício articulando diferentes conteúdos.

**Pas de bourrée**- estudo de vários *pas de bourrée (devant, derrière, over e under* com perna da frente e com perna de trás). Maior complexidade do exercício articulando diferentes conteúdos.

**Temps levés-** *en retiré e en arabesque e devant e en attitude devant*. Maior complexidade do exercício articulando diferentes conteúdos.

### **Nas pontas...**

---

De frente e de lado para a barra:

**“Step up to point”** - Marchas no paralelo

**Rises-** em 1ª, 2ª pos., a 4 tempos musicais. Maior complexidade do exercício, articulando com outros conteúdos.

**Relevés-** de 1ª posição, 2ª posição e 5ª posição. Maior complexidade do exercício, articulando com outros conteúdos.

**Echappés relevés** - para 2ª posição, *changé*. Duplos *echappés relevés* para 2ª posição.

**Relevés Retirés** - *devant e derrière* (de frente para a barra)

**Battement soutenu-** *en croix*. Maior complexidade do exercício, articulando com outros conteúdos.

Exercícios vários de **fortalecimento de joelhos** e quadríceps

Exercícios vários para **desenvolver a rotação externa** dos membros inferiores;

Exercícios vários para **desenvolver o alinhamento do pé/perna**.

### **No Centro...**

---

**Rises** - em 1ª, 2ª posição, a 4 tempos musicais. Maior complexidade do exercício, articulando com outros conteúdos.

**Relevés-** de 1ª posição 2ª posição e 5ª posição Maior complexidade do exercício, articulando com outros conteúdos.

**Echappés relevés** - para 2ª posição, *changé*. Duplos *echappés relevés* para 2ª posição.

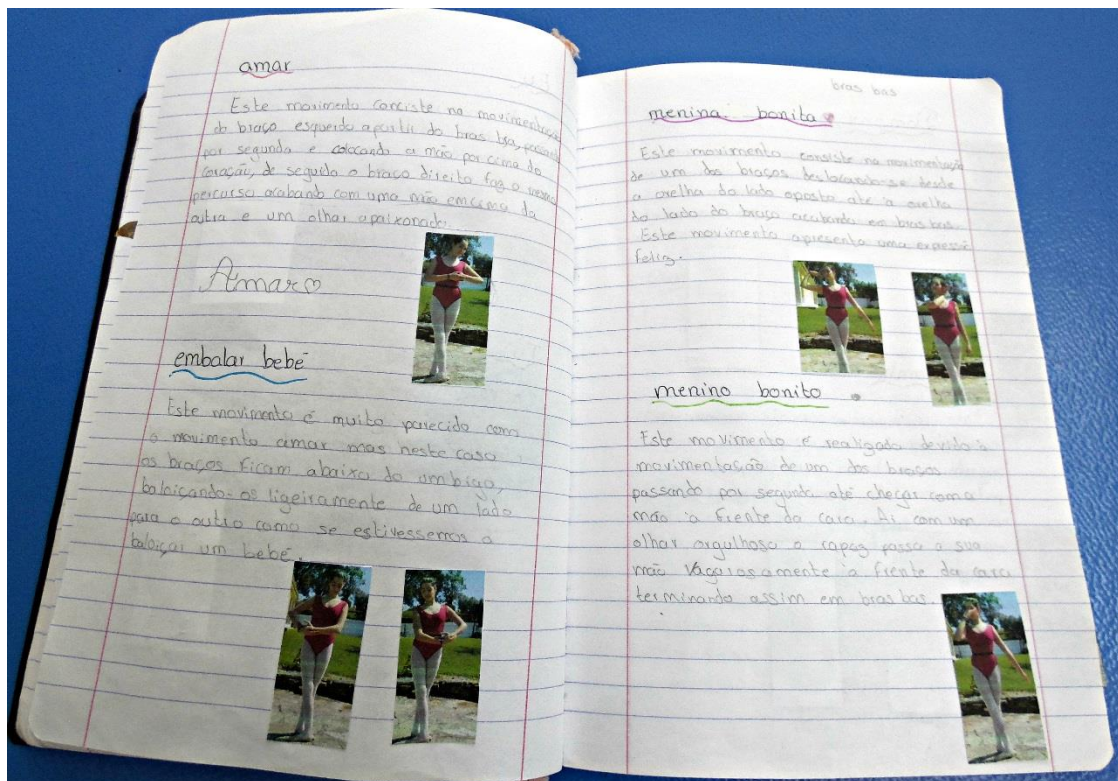
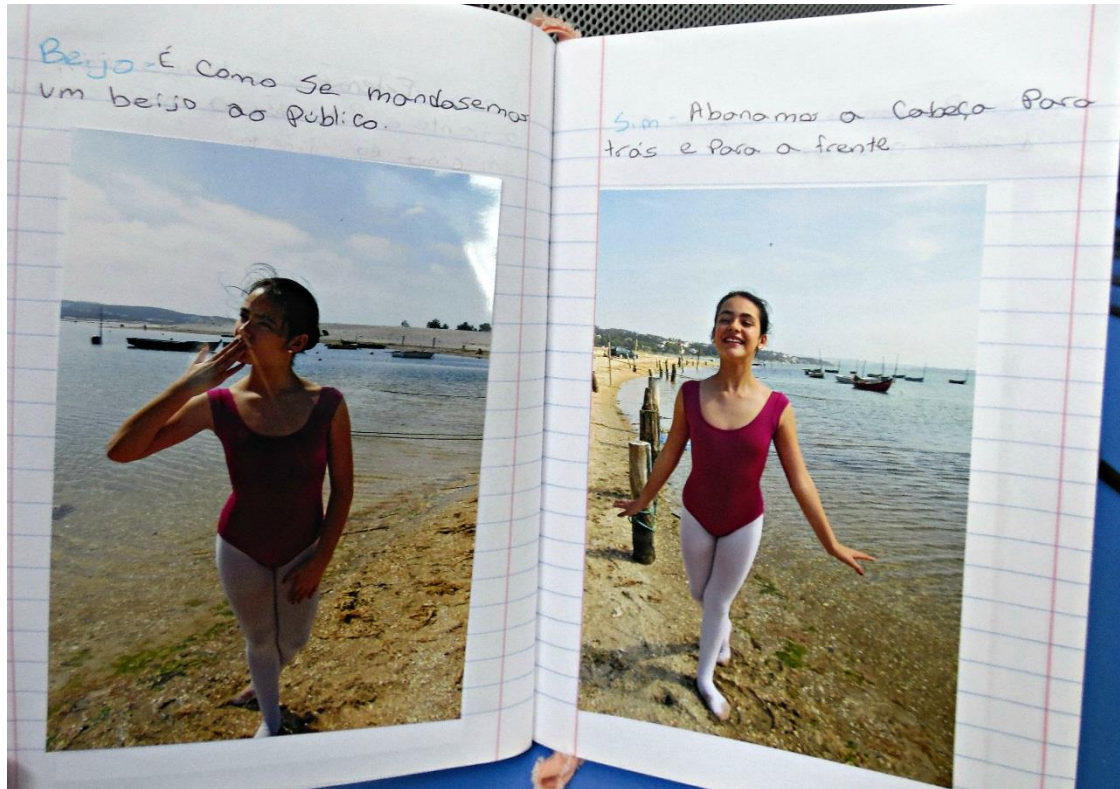
**Battement soutenu-** *en croix*. Maior complexidade do exercício, articulando com outros conteúdos.

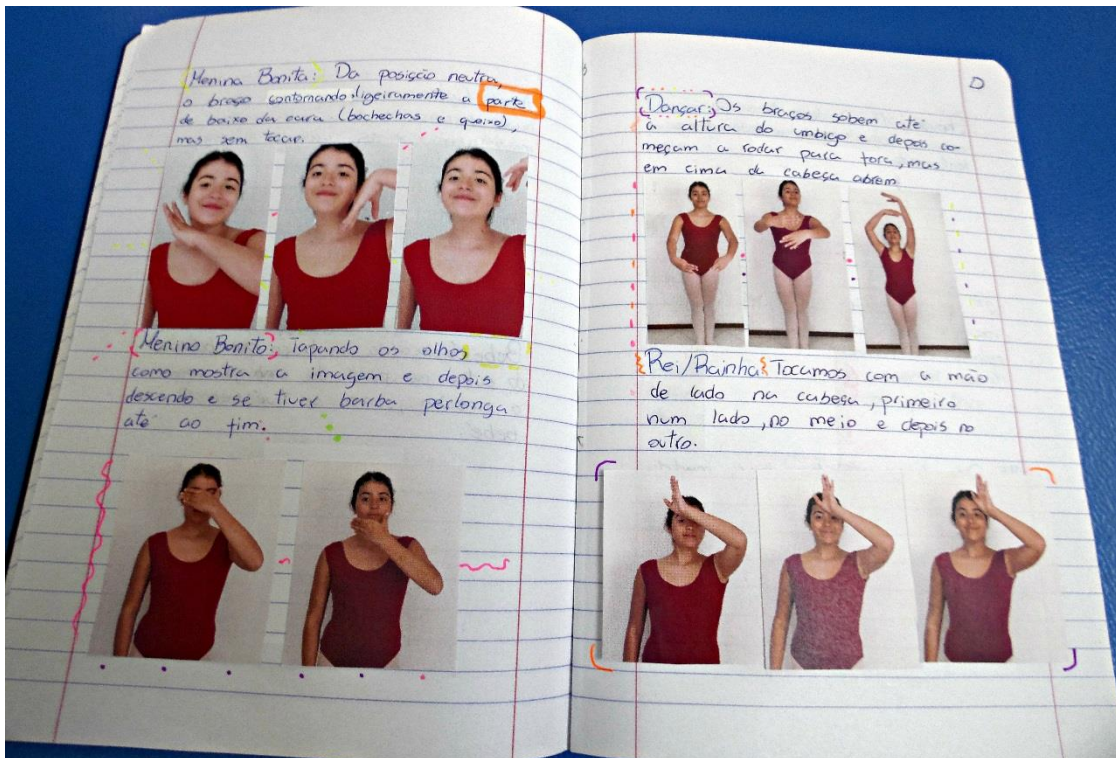
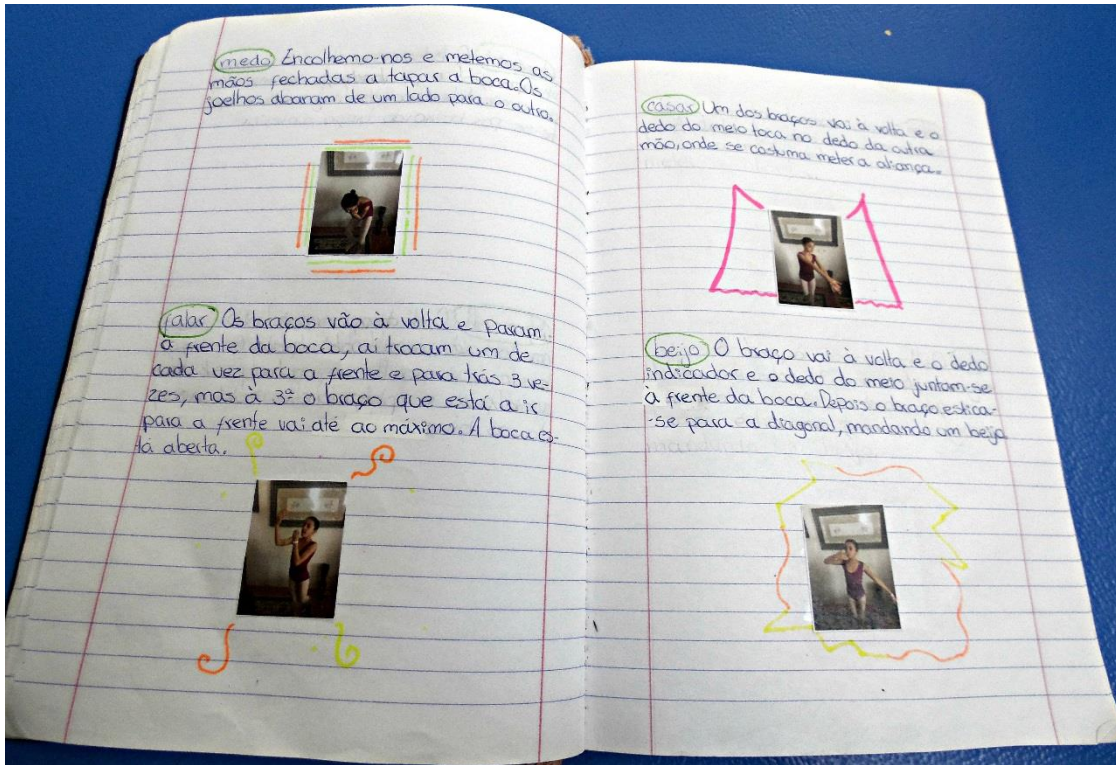
Trabalho de composição coreográfica, manipulando os conteúdos abordados. Crescente complexidade espacial e musical.

A professora titular,  
Ana Sofia Castanhinha

**ANEXO C – Seleção dos registos fotográficos dos cadernos *bailativos* dos alunos, relativamente à aprendizagem da pantomima**









**ANEXO D – Cartaz do Espetáculo Final de Ano Letivo 2016/2017 do Curso Básico de Dança da EVDCR**



**EVDCR** CURSO BÁSICO DE DANÇA | Apresentação Final 16.17

**17<sup>18H</sup> junho**  
GA | CCC

    EDUCAÇÃO