



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação,
como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino
Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Camila Antunes Fernandes

Orientador:

Professor Doutor João Fernandes

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

setembro de 2019



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação,
como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino
Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Camila Antunes Fernandes

Orientador:

Professor Doutor João Fernandes

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

setembro de 2019

À memória de meu pai,
Américo da Conceição Fernandes

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Doutor João Fernandes, pelo interesse demonstrado pelo meu trabalho, por todo o acompanhamento neste estágio, pela paciência e por todo o apoio incondicional.

À instituição Conservatório Regional Silva Marques e à Diretora Pedagógica e amiga Mariana Aguiar, pelo apoio permanente e por acreditar no meu trabalho.

Aos alunos da turma de 4º ano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva, pelo seu interesse constante em aprender mais.

A todos os Professores e Mestres que acompanharam o meu percurso e contribuíram para minha formação como profissional.

Ao meu avô, pela alegria de me poder chamar ‘professora’.

À minha mãe Cândida Fernandes, aos meus irmãos Hugo Jacinto e Américo Fernandes por todo o amor, paciência e apoio prestado desde sempre.

Ao Rui Pedro Melo Mendes, pelo apoio incondicional, pela paciência, amor e por estar sempre ao meu lado.

Às minhas colegas e amigas, Cláudia Santos, Ana Margarida Silva, Ana Delgado, por todo o apoio, ajuda e carinho.

Às minhas amigas e colegas, Bárbara Vicente, Marta Almeida e Andreia Fernandes por todos os risos, brincadeiras e aprendizagens que tivemos ao longo deste curso.

A todos vós muito obrigada.

Resumo

O presente relatório de estágio surge no âmbito do Curso de Mestrado de Ensino de Dança da Escola Superior de Dança, do Instituto Politécnico de Lisboa. Este resulta da análise do trabalho desenvolvido no estágio realizado no ano letivo de 2018/2019, numa turma de 4ºano do Ensino Artístico Especializado, inserido no 3ºCiclo do Curso Básico de Dança do Conservatório Regional Silva Marques, situado em Alhandra. Teve como objetivo potenciar a capacidade criativa dos alunos através da elaboração de improvisações conjuntas, cruzando simultaneamente, a aprendizagem de conteúdos no âmbito do trabalho de contacto-relação de forma a desenvolver estratégias a nível de improvisação com o/s outro/s. Esta temática foi desenvolvida na disciplina de Criação Coreográfica, com uma carga horária de 90 minutos semanais.

Sendo que, o Ensino Artístico Especializado tem como objetivo a formação de futuros bailarinos, é de salientar que o conceito de bailarino contemporâneo remete-nos para um corpo versátil, pois ao estar inserido no que é a contemporaneidade, torna-se fulcral o contacto com as mais diversas técnicas e experiências.

Este relatório pretende destacar a importância do trabalho de contacto neste contexto de ensino. Incentivado pelas múltiplas noções de movimento com o/s outro/s, que poderá tornar-se uma mais-valia nas diversas áreas abrangentes no universo da dança . Deste modo, o trabalho elaborado em estágio incidiu na utilização do trabalho de relação com o outro e no contacto físico em improvisação, como iniciação às técnicas de *Contact Improvisation*.

Aliado a estas estratégias e à aplicação do estágio, o mesmo contemplou ainda uma investigação incorporada, que decorreu segundo a metodologia de investigação-acção no qual foram utilizados os seguintes instrumentos de recolha grelhas de observação, diários de bordo e registo audiovisual.

Palavras- Chave: Improvisação; Contacto; Relações; *Contact Improvisation*

Abstract

The present internship report comes under the Master's Degree in Dance Teaching at the Escola Superior de Dança, at the Instituto Politécnico de Lisboa. This intership was applied to the academic year 2018/2019, and was directed to 4th year students of the Specialized Artistic Education, inserted in the 3rd cycle of the Basic Dance Course of the Conservatório Regional Silva Marques, in Alhandra. It aimed to enhance the creative capacity of students through the elaboration of joint improvisations, simultaneously crossing the learning of content in the context of contact-relationship work in order to develop strategies at the level of improvisation with the other(s). This theme was inserted in the discipline of Choreographic Creation, with a workload of 90 minutes per week.

Since the Specialized Artistic Education aims at the formation of future dancers, it is noteworthy that the concept of contemporary dancer must consist on a versatile body, being inserted in what is contemporary, it becomes crucial to contact the most various techniques and experiences.

This report aims to highlight the importance of the contact work in this teaching context. Encouraged by the multiple notions of the movement with the other, that can become asset in the various areas of dance. In this way, the work developed in internship focused on the use of work related to the other and physical contact in improvisation, as an initiation to Contact Improvisation techniques.

Allied to these strategies and the application of the internship, it also included an incorporated research, which was carried out according to the action research methodology in which the following instruments were used to collect observation grids, logbooks and audiovisual recording.

Índice Geral

Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstract.....	v
Introdução.....	1
CAPITULO I : Enquadramento Geral.....	3
1. Identificação do problema e Motivação	3
2. Tema de Investigação e Pertinência do Estudo	4
3. Caracterização da Instituição.....	6
4. Plano de Estudos.....	7
5. Objetivos.....	9
5.1 Objetivo geral.....	9
5.1 Objetivos específicos	9
CAPITULO II: Fundamentação teórica	10
1. Os Paradigmas da Dança Contemporânea.....	10
2. O Corpo Contemporâneo.....	12
3. Perspetiva de Laban : Trabalho de Relações	14
4. Os veículos da improvisação	16
4.1 No âmbito da Composição.....	18
4.1 No âmbito da Performance	21
5. <i>Contact Improvisation</i> : As perspetivas de Paxton.....	22
CAPITULO III : Metodologia de Investigação.....	27
1. Metodologia Qualitativa	27
1.1 Investigação-Ação.....	27
2. Técnicas e Instrumentos de recolha de dados.....	28
3. Amostra	30

3.1	Caracterização da turma.....	30
3.1.1	A turma de 4ºano do Curso Básico de Dança	30
4.	O período da adolescência e a relação com a temática.....	31
5.	Plano de ação e Procedimentos	33
6.	Calendarização Geral.....	36
CAPITULO IV: Estágio - Apresentação e análise de dados.....		38
1.	Desenvolvimento do estágio	38
1.1	Observação estruturada.....	38
1.1.1	Desenvolvimento e Calendarização.....	38
1.1.2	Objetivos	38
1.1.3	Reflexões.....	39
1.2	Lecionação Acompanhada.....	42
1.2.1	Desenvolvimento e Calendarização.....	42
1.2.2	Objetivos	44
1.2.3	Reflexões.....	44
1.3	Lecionação Autónoma	47
1.3.1	Desenvolvimento e Calendarização	47
1.3.2	Objetivos	49
1.3.3	Reflexões.....	50
1.4	Participação em outras atividades	55
2.	Apresentação dos parâmetros de avaliação	56
3.	Apresentação de dados	58
4.	Interpretação dos dados	61
CAPITULO V: Conclusão.....		64
Referências bibliográficas		67
APÊNDICES		i
Apêndice A- Calendarização: Observação Estruturada.....		ii
Apêndice B- Grelha de Observação geral do trabalho de relações e contacto		iii
Apêndice C- Grelha de Observação específica do trabalho de relações e contacto		iv
Apêndice D- Diário de bordo.....		v

Apêndice E- Grelhas de observação específica do trabalho de relações e contacto	vi
Apêndice F- Calendarização: Lecionação Acompanhada	x
Apêndice G- Diário de bordo com planificação do exercício de iniciação ao CI.....	xi
Apêndice H- Calendarização: Lecionação Autónoma	xiii
Apêndice I- Estrutura de prova de transição	xvi
Apêndice J- Estrutura de Exame 4ºano Curso Básico de Dança	xviii
Apêndice L- Vídeo Improvisação Conjunta de 20 de Março	xxi
Apêndice M- Vídeo Improvisação Conjunta de 12 de Junho	xxii
Apêndice O- Avaliação da 2ª Improvisação Conjunta	xxiv
Apêndice P- Avaliação da 3ª Improvisação Conjunta	xxv
ANEXOS	xxvi
Anexo A- Programa da Disciplina de Criação Coreográfica 3º Ciclo	xxvii
Anexo B- Plano Anual de Atividades 2018/2019 CRSM.....	xxx
Anexo C- Cartaz da Mostra Coreográfica	xxxviii
Anexo D - Matriz Prova de Transição	xxxix
Anexo E- Matriz de Exame de 4ºano Curso Básico de Dança	xliii
Anexo F- Poema <i>Movimento</i>	xlvi

Índice de Tabelas

Tabela 1-1ºCiclo de Ensino Básico	8
Tabela 2- 2º Ciclo de Ensino Básico	8
Tabela 3- 3º Ciclo Ensino Básico	8
Tabela 4- Calendarização de estágio no CRSM	37
Tabela 5- 1ª Grelha de observação geral do trabalho de relações e contacto.....	41
Tabela 6- 2ª Grelha de observação geral do trabalho de relações e contacto	46
Tabela 7- Grelha de conteúdos avaliados na Improvisação Conjunta de 20 de Março.....	60
Tabela 8- Grelha de conteúdos avaliados na Improvisação Conjunta de 12 de Junho.....	61

Introdução

O presente relatório surge, como produto final do estágio elaborado no âmbito do Curso de Mestrado de Ensino de Dança, da Escola Superior de Dança, do Instituto Politécnico de Lisboa. O Curso de Mestrado em Ensino de Dança tem como objetivo formar professores competentes para a área da dança, mais propriamente para o Ensino Artístico Especializado, inculcando o pensamento crítico, analítico, reflexivo e inovador, de forma a contribuir para enriquecimento da prática pedagógica e didática no ensino da dança em Portugal.

Desta forma, apresenta-se o seguinte relatório de estágio, realizado no Conservatório Regional Silva Marques, em Alhandra, aplicado durante o ano letivo de 2018/2019, tendo sido desenvolvido com a turma do 4º ano (8º ano do Ensino Regular) do Ensino Artístico Especializado, inserido no 3ºCiclo do Curso Básico de Dança. Nesta investigação, o principal objetivo foi promover a capacidade criativa dos alunos através do desenvolvimento de estratégias, dando ênfase ao trabalho de contacto-relação, numa improvisação conjunta. Este estágio esteve inserido na disciplina de Criação Coreográfica, com a carga horária correspondente ao tempo letivo de 90 minutos semanais.

A temática abordada surgiu a partir do contacto direto com a instituição, assim como pela experiência da própria estagiária, que valoriza o facto do Ensino Artístico Especializado ter a responsabilidade de formar bailarinos capazes de se adaptarem ao meio artístico da atualidade. É de salientar ainda, que o conceito de bailarino/intérprete contemporâneo aproxima-se de um corpo versátil, devendo ter contacto com as mais diversas técnicas e experiências.

Para além destes corpos cultivados numa técnica de dança singular, há um outro corpo importante a considerar na contemporaneidade: o que é concebido como um projeto estético diversificado. Chamemos-lhe o ‘corpo versátil’. É um corpo caracterizado pelo domínio de várias técnicas sem que, contudo, adote a estética de uma única. (Fazenda, 2012, p.74)

Deste modo, o trabalho desenvolvido em estágio incidu nas estratégias de contacto-relação em improvisação, como método de iniciação às técnicas de *Contact Improvisation*, de forma a possibilitar a existência e desenvolvimento de uma improvisação conjunta.

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

A implementação do conceito Improvisação Conjunta surge da ideia de *Jam* relacionada com a prática de *Contact Improvisation*, criando, desta forma um momento em constante improvisação de grupo, promovendo nos alunos o desenvolvimento de ferramentas a nível de interação toque, olhar, *lifts*, ‘sentir’ e ‘ouvir o outro’, sendo, intencionalmente, dirigida ao público, procura ainda destacar o lado interpretativo e performativo dos alunos. Esta investigação pretendeu desenvolver nos alunos a criatividade, uma atitude reflexiva sobre o outro e uma experiência artística distinta. Inicialmente, como objetivo, estavam previstas a elaboração de três improvisações conjuntas em contexto formal, acabando por terem sido realizadas apenas duas, sendo estas utilizadas como meio de obtenção de resultados, e avaliadas de forma qualitativa, com os seguintes parâmetros: Interpretação; Relações e contacto; Relação de grupo; Diversidade de movimentos; Iniciativa; Relação com o espaço.

No que diz respeito à metodologia utilizada, trata-se de uma investigação-ação, tendo sido prevista a utilização dos seguintes instrumentos de recolha de dados: diário de bordo, grelha de observação e apoio audiovisual.

Este relatório de estágio está dividido em quatro secções, com a seguinte estrutura: Enquadramento geral, no qual incidirá a identificação do problema, a motivação para o tema escolhido, a sua pertinência e quais as ambições relativamente ao estudo. De seguida será apresentada a fundamentação teórica, a qual deverá sustentar esta investigação a nível teórico. Na terceira secção apresentar-se-á a Metodologia de Investigação, respetivos instrumentos de recolha de dados e caracterização da amostra. Na quarta secção serão apresentados a análise de resultados e a sua reflexão consoante as fases do estágio e por fim a conclusão.

CAPITULO I : Enquadramento Geral

1. Identificação do problema e Motivação

Na atualidade, o Ensino de Dança em Portugal tem cada vez mais afluência, nomeadamente com o surgimento de mais escolas de Ensino Artístico Especializado. Deste crescimento do número de escolas resulta também um aumento do número de alunos, facto que tem elevado o nível técnico e artístico da dança em Portugal. Esta constatação pode ser também suportada pelos resultados obtidos por diversos alunos em concursos, mostras e festivais de dança que atualmente têm ocorrido que, por sua vez, têm contado com uma crescente adesão e nos quais é perceptível o nível, a qualidade e a quantidade de escolas existentes no nosso país. Por contraste, outra realidade do contexto nacional é a parca existência de empregabilidade para a quantidade de bailarinos que neste momento se está a formar, sendo que desta forma se pode também afirmar que a concorrência para as poucas companhias em funcionamento e projetos independentes em dança existentes é muito maior. Batalha (2007) revela-nos que esta situação para os estudantes de dança não é apenas de agora, referindo já em 2007 a mesma condição a que os profissionais de dança estavam sujeitos.

A realidade profissional está a mudar, pois quer as tradicionais carreiras profissionais (...) quer os empregos ao longo da vida estáveis e plenos de garantias, já não existem e em vez disto passamos para um novo corpus de competências especializadas, adquiridas através de uma Aprendizagem ao Longo da Vida que permitem a adaptabilidade e igualmente lidar com as contingências e as oportunidades envolventes. (Batalha, 2007, p.15)

De acordo com o estado atual do país anteriormente referido, é possível considerar como verdadeira a afirmação da autora, reforçando que a exigência requerida ao futuro bailarino é bastante alta, visto que tem de preencher requisitos como rapidez de raciocínio, soluções rápidas, bem como a ‘aquisição’ de um corpo versátil. A afirmação que se segue de Batalha tornou-se intemporal, visto ser um facto que se mantém cada vez mais evidente “Hoje, os estudantes para além da sua missão de aprofundamento temático, devem adquirir

outras competências que lhes satisfaçam as necessidades atuais, de forma a conseguirem problematizar questões emergentes e poderem atingir a excelência” (Batalha, 2007, p.13) Desta forma, o propósito das escolas que se responsabilizam pela formação de bailarinos deverá ser, proporcionar aos seus alunos a maior diversidade de ferramentas, como forma, de preparação para o futuro bailarino.

Assim, a motivação para a abordagem à temática desta investigação surge principalmente, da observação do trabalho da instituição Conservatório Regional Silva Marques (CRSM), e da experiência de lecionação na mesma, constatando a carência de versatilidade encontrada no trabalho de relações e contacto físico, onde se reflete a dificuldade dos alunos na sua aplicação em trabalhos coreográficos e/ou, na realização de sessões de improvisação. Simultaneamente, considerou-se importante invocar o conceito de *Jam* (improvisação conjunta) ao Ensino Artístico Especializado, pela possibilidade de aplicar esses mesmos conteúdos através da improvisação, apelando paralelamente à criatividade dos alunos.

2. Tema de Investigação e Pertinência do Estudo

Desta forma, surge como interesse para a investigação o foco no trabalho de relações e contacto através da improvisação (iniciação ao *Contact Improvisation*) de forma a desenvolver/potenciar uma improvisação conjunta (*Jam*), desenvolvendo capacidades como: raciocínio rápido, a descoberta de soluções criativas, assim como promover o sentido criativo e expressivo dos alunos.

A abordagem deste tema pretende desenvolver¹ competências ao nível de *partnering* em improvisação e, por consequência, para a criação de movimento expressivo, potenciando todo o trabalho com o/s outro/s corpo/s, como por exemplo, estimular a capacidade de improvisar com o/s outro/s, entendendo, de que forma pode transferir o peso, por onde agarrar, pegar, largar, deslizar, consoante as diferentes situações que surjam.

A implementação de ferramentas e noções, acima descritas, partem dos conceitos de contacto e relação com o outro, de Laban, iniciando uma abordagem à técnica *Contact*

¹ Considera-se como *partnering* a elaboração de trabalho em contacto com o outro “The essential sensitivity to weight, alignment, timing, and style which a ballroom couple need to find in each other.” (Hearn G., 1995 p. 372)

Improvisation (CI). Esta consolidação de conhecimentos teve como objetivo a desinibição no contacto e na relação com o outro.

O trabalho de improvisação conjunta é inspirado no conceito de *Jam* (que surge da técnica CI), noção que será descrita no ponto referente ao enquadramento teórico. Tendo como base os seus conteúdos primários, este estudo trabalha os conceitos da mesma e elabora a conceção de duas improvisações conjuntas em contexto formal, como forma de obtenção de resultados e comparação dos mesmos. Estas improvisações conjuntas visam potenciar as especificidades do trabalho de contacto e relações, assim como desenvolver a criatividade e expressividade dos alunos.

Este estudo insere-se e revela pertinência na instituição, pelos conteúdos programáticos e objetivos a que se propõe para o 3º Ciclo da disciplina de Criação Coreográfica, que são: A consolidação da matéria de 2º Ciclo, trabalhar e desenvolver estratégias de criação, interpretação, análise/apreciação, processo de composição coreográfica, estrutura coreográfica, criação a partir de diferentes estímulos coreográficos, manipulação das estratégias inerentes à construção/criação e dinâmica, manipulação do corpo no espaço, manipulação do espaço, manipulação do tempo, trabalho de relações e manipulação das ações.²

É possível destacar, analisando o programa em questão, a diversidade de conteúdos que o CRSM se propõe a oferecer aos alunos em termos de composição coreográfica, e estratégias/ferramentas de manipulação de corpo, espaço, ação, tempo, relações e ações. Verificando-se a recetividade e abertura reveladas pela escola nas disciplinas criativas os objetivos e conteúdos programáticos poderão ser trabalhados em simultâneo, focando o trabalho de relação e contacto e de improvisação conjunta, que abarcará todos os outros.

No Ensino Artístico Especializado, na perspetiva de estar a formar futuros bailarinos para o meio profissional, é de uma enorme relevância pensar na ambiguidade do mercado artístico e na capacidade versátil exigida ao corpo na área da dança, na atualidade. O tema deste estágio pretende oferecer aos alunos de Ensino Artístico Especializado um desenvolvimento mais profundo do trabalho de relações e contacto, semelhante à atualidade do bailarino contemporâneo, arriscando na improvisação conjunta potenciando o seu lado artístico, expressivo e criativo. Como já foi referido anteriormente, sem que se afaste

² Informação recolhida do programa da disciplina Anexo A

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

completamente dos conteúdos existentes no atual programa da disciplina de Criação Coreográfica do CRSM mas de forma a aprofundá-los. Respeitando o programa, proporcionou-se aos alunos a abordagem do trabalho de relação e contacto através da iniciação à técnica CI, desenvolvendo os seus conteúdos, através de improvisações conjuntas inspiradas nas *Jams* da técnica.

Assim, esta investigação-ação pretende oferecer as ferramentas necessárias para o desenvolvimento do sentido criativo e trabalho com o/s outro/s, permitindo assim, uma preparação mais sólida para todo o trabalho de improvisação individual, conjunta e de *partnering* no seu futuro como bailarinos profissionais.

3. Caracterização da Instituição³

Conservatório Regional Silva Marques é uma instituição vinculada aos Estatutos e Regulamentos da coletividade Sociedade Euterpe Alhandrense (SEA), fundada a 1 de Dezembro de 1862.

Este é sediado e propriedade da SEA, fundado em 1996. A origem do nome CRSM deve-se à inicial designação ‘Escola de Formação Artística Silva Marques’, compositor e maestro que tantos anos dedicou à instituição. Atualmente é uma escola de ensino particular e cooperativo que oferece o Ensino Artístico Especializado da Música e da Dança.

Por ser uma Escola do Ensino Particular e Cooperativo onde é lecionado o Ensino Artístico Especializado da Música e da Dança rege-se pelo disposto na legislação aplicável a este tipo de ensino, usufruindo de Autonomia Pedagógica, desde o ano letivo de 2011/2012. O CRSM, sendo a única escola de ensino artístico existente na região, atrai alunos dos concelhos limítrofes a Vila Franca de Xira (Alenquer, Arruda dos Vinhos, Azambuja, Benavente e Cartaxo), e da região norte da Área Metropolitana de Lisboa, onde Vila Franca de Xira se insere.

Para além do ensino da Música e da Dança, sendo a SEA um centro artístico abarca outras atividades regulares como: Banda de Música, Grupo Coral, Grupos de Teatro (‘Esteiros’, ‘Cais 14’), Comissão de Carnaval, e diversas atividades no âmbito Desportivo, Fitness e Saúde e Bem-Estar.

³ Informação retirada do documento Projeto Educativo do Conservatório Regional Silva Marques, gentilmente disponibilizado pela instituição.

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Na perspetiva da SEA, a formação de crianças e jovens nas referidas áreas da Música e da Dança revela-se essencial, promovendo não somente a formação de profissionais, mas igualmente desenvolvendo a capacidade de fruição artística, coadjuvando à emergência de públicos mais eruditos e numerosos.

No ano de 2011, o CRSM ampliou as suas atividades de forma a abranger igualmente o Ensino Artístico Especializado da Dança. Nesse ano deu-se a criação do Projeto ANIMA, no qual os alunos consolidam as suas aprendizagens enquanto bailarinos e coreógrafos. Caracteriza-se por ser um núcleo coreográfico, constituído por jovens alunos, com qualidades artísticas para a dança e para a composição.

O CRSM apresenta diversas propostas educativa na área da dança que abrange diversas disciplinas: Dança para Bebés, Dança Criativa, Expressões (3 aos 5 anos) e Iniciações de Dança, Técnica de Dança Clássica, Pontas, Barra de Chão, Dança Contemporânea, Expressão Criativa, Danças Tradicionais, Dança Jazz, Composição Coreográfica e Música. Existem diversas atividades e projetos, no sentido de promover campanhas de sensibilização para as Artes. CRSM participa e cria diversas atividades e encontros para os seus alunos tanto do Regime Livre, como do Ensino Artístico Especializado, como por exemplo: Encontro Nacional de Escolas de Dança (DANÇAhandra), o envolvimento em processos criativos e coreográficos no âmbito de diversos projetos do concelho e de outras instituições, tais como o Festival da Juventude, o Encontro Regional de Dança das Caldas da Rainha – EVDCR - Passos D´Arte no Teatro Pax Júlia (CRBA), entre outros.

4. Plano de Estudos

Atualmente, o CRSM articula-se com diferentes escolas de ensino oficial proporcionando aos alunos uma harmonização em conformidade com os planos de estudo do curso de ensino artístico especializado ao abrigo da Portaria nº 225/2012, Artigo 2º.

Apenas a turma de 8º ano⁴ é destacada para esta investigação, sendo apresentado o seu plano de estudos na Tabela 3⁵. Para a compreensão do percurso dos alunos e conhecimento da organização curricular por parte da instituição, são também apresentadas nas Tabelas 1 e 2 o

⁴ Correspondente ao 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Curso Básico de Dança

⁵ Segundo a Matriz Curricular do ano 2018/2019

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

plano de estudos de todo o curso Ensino Artístico Especializado do Curso Básico de Dança, correspondente ao 1º, 2º e 3º Ciclo de Ensino Básico (CEB).

O plano de estudos do 8º ano revela uma carga horária dividida em 6 blocos de 45 minutos de Técnica da dança Contemporânea, correspondendo a três dias por semana com duração de 1h e 30 minutos, 8 blocos de 45 minutos de Técnica de dança Clássica correspondente a 1h e 30 minutos quatro vezes por semana, e 2 blocos de 45 minutos da disciplina de Criação Coreográfica, onde se desenvolveu este estágio, correspondente a 1h e 30 minutos uma vez por semana.

Tabela 1-1ºCiclo de Ensino Básico

1º CEB

Componentes do Currículo	Carga Horária Semanal (x45min)				
	1º ano	2ºano	3ºano	4ºano	Total
Ensino Artístico Especializado do Curso Básico de Dança (Portaria nº 225/2012, Artigo 2º)	4	4	4	4	16
Técnica de Dança Clássica	2	2	2	2	8
Dança Criativa	2	2	2	2	8

Tabela 2- 2º Ciclo de Ensino Básico

2º CEB

Componentes do Currículo	Carga Horária Semanal (x45min)		
	5º ano	6ºano	Total
Ensino Artístico Especializado do Curso Básico de Dança Ensino (Portaria nº 225/2012, Artigo 2º)	14	14	28
Técnica de Dança Clássica	6	6	12
Técnica de Dança Contemporânea	4	4	8
Expressão Criativa	2	2	4
Música	2	2	4

Tabela 3- 3º Ciclo Ensino Básico

3º CEB

Componentes do Currículo	7º Ano / Carga Horária Semanal (x45min)
Ensino Artístico Especializado do Curso Básico de Dança Ensino (Portaria nº 225/2012, Artigo 2º)	16
Técnica de Dança Clássica	8
Técnica de dança contemporânea	6
Práticas Complementares de Dança – C.C.	2
Música	2

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Componentes do Currículo	8º Ano / Carga Horária Semanal (x45min)
Ensino Artístico Especializado do Curso Básico de Dança Ensino (Portaria nº 225/2012, Artigo 2º)	18
Técnica de Dança Clássica	8
Técnica de dança contemporânea	6
Práticas Complementares de Dança – C.C.	2
Música	2
Componentes do Currículo	9º Ano / Carga Horária Semanal (x45min)
Ensino Artístico Especializado do Curso Básico de Dança Ensino Artístico (Portaria nº 225/2012, Artigo 2º)	22/24
Técnica de Dança Clássica	10
Técnica de dança contemporânea	10
Oferta Complementar (facultativo)	2
Música	2

5. Objetivos

5.1 Objetivo geral

- Desenvolver o trabalho de relação e contacto através da improvisação conjunta, valorizando a pesquisa de movimento, potenciando a criatividade do aluno.

5.1Objetivos específicos

- Elaborar exercícios técnicos de contacto e relação com o outro como introdução ao CI;
- Desenvolver improvisações (livres e estruturadas) em pequenos e grandes grupos;
- Fomentar a consciência e noção de uma improvisação conjunta (baseada no conceito de *Jam*);
- Desenvolver estratégias e ferramentas para conceção do trabalho de improvisação com o/s outro /s;
- Desenvolver improvisações conjuntas formais ao longo do estágio.

CAPITULO II: Fundamentação teórica

1. Os Paradigmas da Dança Contemporânea

O filósofo Nietzsche em 1874 citado por Agamben (2009) revela que “Contemporâneo é o intempestivo” (p.59). Desta forma o autor Agamben (2009) situa a sua exigência de ‘atualidade’, a sua ‘contemporaneidade’ em relação ao presente numa desconexão e numa dissociação. O autor explica que esta definição de ser contemporâneo encontra-se também com a definição de contemporaneidade. O contemporâneo é aquele que pertence ao seu tempo, sendo verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com o mesmo. Define assim a contemporaneidade, como uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, mas que ao mesmo tempo se distancia.

Partindo desta explicação, a dança contemporânea é também por vezes um conceito complexo de definir. Na atualidade, deparamo-nos com uma corrente de técnicas que se ligam e misturam, questionando-nos, ‘o que é o quê’. Esta questão leva nos imediatamente para a dualidade existente entre a dança moderna e a dança contemporânea, que é exposta por Fernandes e Garcia (2015) onde demonstram diferentes perspetivas de vários autores chegando à conclusão de Diehl e Lampert (2014) “Contemporary dance is characterized by many styles and ways of working, and the different types of training each have a unique role to play” (p.10) Cronologicamente os autores destacam a ascensão da dança contemporânea nos anos 60 com Merce Cunningham, mas fazendo também referência nos anos 50 ao Ballet Joos, também considerado como impulsionador da dança contemporânea teatral, definição que começou a ser sinónimo da dança moderna. É, de certa forma necessário explicar a dificuldade em definir cronologicamente o início exato da história da dança contemporânea, visto que o seu desenvolvimento surge de um processo constante de experimentação e alterações (Fernandes & Garcia, 2015)

De acordo com Fazenda (2016) a modernidade situa-se do séc. XIX ao início do séc. XX até à década de 60, considerando os fundadores da dança contemporânea nomes como Isadora Duncan, Judson Dance Theatre, Mary Wigman, Martha Graham e Merce Cunningham, Yvonne Rainer incluindo o contact improvisation de Steve Paxton.

É importante destacar que na técnica de dança contemporânea e na sua transmissão, existem vários percursos de métodos que servem de referência como Martha Graham,

Merce Cunningham, José Limón, Doris Humphrey, entre outros, tendo influenciado através dos seus próprios métodos as suas visões e filosofias sobre o corpo, sendo considerados bases e modelos para a dança contemporânea até aos dias de hoje.

Deste modo e ao longo dos tempos, a dança contemporânea foi sofrendo constantemente uma híbrida junção de movimentos e conceitos tornando a sua definição e clareza diluída nas diversas dimensões em que a encontramos. Assim, é possível considerar que este conceito é definido por isso mesmo, pela sua híbrida junção de diversas técnicas (Fernandes & Garcia, 2015), sendo estas, segundo Fazenda (2012), diversificadas e flexíveis com a possibilidade de coexistirem num mesmo tempo e lugar, pois as convenções são múltiplas e maleáveis.

Na perspetiva de Xavier e Monteiro (2016) “(...) a complexidade do fenómeno da Dança Contemporânea, não se encerra na forma como cada proposta parece procurar redefinir os seus elementos constitutivos libertando-os de relações tradicionalmente rígidas, mas também, pela forma como cada processo criativo se despoleta, define e concretiza.” (p.27). Neste sentido as autoras definem a dança contemporânea não apenas através da desconstrução e reconstrução de técnicas mas também, demonstrando as constantes mudanças a nível criativo que representa e desta forma, a sua reestruturação em termos coreográficos como exemplifica Fazenda (2016),

Na dança contemporânea, criadores e intérpretes estabelecem modelos de interação através dos quais exprimem o modo como se veem a si próprios na sua relação com os outros. Pela forma como se dispõem espacialmente e interagem, confrontando-se, tocando-se ou afastando-se, eles reproduzem ou criticam os modos de organização intergrupar ou interpessoal no mundo exterior à própria dança e os valores e ideias implícitos a essa organização. (p.166)

Xavier e Monteiro acrescentam que a Dança Contemporânea potencia o desenvolvimento de projetos multidisciplinares, pluridisciplinares e transdisciplinares, facto que lhe atribui características de uma disciplina abrangente e complexa. Segundo Marques (2012),

(...) há, na dança contemporânea, uma alteração face às hierarquias estabelecidas segundo a visão ontológica modernista. Tudo agora pode tornar-se dança já que esta

não tem apenas origem no movimento e na natureza emocional do sujeito. As diversas forças intrínsecas à dança contemporânea não provêm somente dos recursos cinéticos do sujeito. (p.49)

É possível concluir que a Dança Contemporânea e as suas técnicas constituem um processo revolucionário em constante mudança desde a sua ascensão e até aos dias de hoje, por vezes gradual e em muitos casos de forma drástica, em termos dos métodos utilizados, estilo e linguagem (Fernandes & Garcia, 2015)

Desta forma, é possível constatar que a dança contemporânea poderá ser constituída por um ciclo de transformações, existindo um cruzamento entre a sua transmissão e a sua evolução em termos coreográficos. Distingue-se assim, pelas múltiplas transformações das técnicas e, conseqüentemente, pelas novas criações contemporâneas, levando-nos a múltiplas variações de estilos, linguagem, coreógrafos e criações.

2. O Corpo Contemporâneo

Considerando as características da dança contemporânea, distingue-se aqui a mesma questão que a autora Louppe (2012) coloca ‘que corpo?’

Para responder a esta questão será inevitável recuar até aos anos 60, onde de acordo com Fazenda (2012), os coreógrafos e bailarinos como Yvonne Rainer e Steve Paxton entre outros, romperam com as convenções artísticas que predominavam na altura, surgindo a necessidade de alargar a definição de novos movimentos. “Eles alargaram o âmbito das atividades necessárias para definir uma serie de movimentos e gestos quotidianos ou ações de outras atividades físicas, como as artes marciais ou a ginástica; redefiniram o treino necessário para identificar um bailarino ou intérprete.” (Fazenda, 2016, p. 38) Com efeito, o bailarino começou, progressivamente, a tornar-se também intérprete, pela sua necessidade de abordar diferentes áreas na dança, alterando progressivamente as ideias de ‘corpo’ do passado. A referida autora afirma que:

(...) um corpo feminino esvoaçante, desmaterializado, passa para uma nova ordem, aberta à invenção de novos estilos e novas ideias de corpo mais adequados à expressão dos modos de vida e das conceções de género contemporâneos, em que o corpo se

dobra em direção ao chão, à terra, e em que o tronco é explorado em todas as suas potencialidades expressivas. (Fazenda, 2016, p. 166)

Louppe segundo Fazenda (2016) destaca a diversidade de ferramentas e teorias que alteraram a maneira de artistas como Isadora Duncan, Doris Humphrey, Mary Wigman, Martha Graham, Merce Cunningham, ou Steve Paxton vêm e reflectem sobre o mundo, destacando a valorização do indivíduo e as suas experiências intersubjetivas, assim como a relação que estabelece com os outros, com a realidade física e social, ou seja com o envolvente em que o próprio sujeito se encontra.

Através da evolução da dança e da técnica de dança contemporânea anteriormente descrita por Fernandes e Garcia (2015), a mudança, de uma forma genérica, passou não só pela estética das obras coreográficas, mas também pela técnica de dança que tem como objetivo a (de)formação dos corpos, tornando-os específicos para enquadrarem uma narrativa apoiada pela fisicalidade e pela teatralidade da ação performativa. Corroborando esta afirmação de Fazenda (2016) “(...) a dança contemporânea recusa-se a seguir um modelo exterior, sendo elaborada a partir da individualização de um corpo”(p.167).

Nesta linha de pensamento a autora Louppe (2012) afirma que o bailarino contemporâneo deve procurar compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e sobretudo, fazer dele um projeto lúcido e singular, ser uma ferramenta de conhecimento e sensações. Da mesma maneira que a dança contemporânea contempla diversos universos e dimensões, o mesmo acontece com o corpo contemporâneo.

Assim, de acordo com Fazenda (2012) na contemporaneidade há um corpo de enorme relevância a considerar: o que é concebido como um projeto estético diversificado. A que chama de ‘corpo versátil’, “(...) um corpo caracterizado pelo domínio de várias técnicas sem que, contudo, adote a estética de uma única” (p.14). Assim, é de enorme importância para o corpo contemporâneo, o contacto com inúmeras técnicas para acompanhar as exigências e os projetos da atualidade coreográfica, permitindo ao bailarino uma maior flexibilidade de movimento e expansão da sua capacidade de expressão e produção de sentidos.

Em suma, são as técnicas de dança que proporcionam ao corpo o conhecimento necessário para se movimentar (...) são um conjunto de procedimentos que visam desenvolver no corpo competências para se mover de determinadas formas e com

determinados fins. As técnicas medeiam a relação do homem com o mundo, situam-no no campo físico e social e permitem a agência do corpo. (Fazenda, 2012, p. 61)

Concordando com esta afirmação Fernandes e Garcia (2015) referem então que o contacto com as diferentes técnicas e a experimentação com diferentes princípios e finalidades das mesmas, são fundamentais, não só no treino do corpo e da mente, mas também fundamental à parte expressiva e artística que contribuirá para a prática performativa. “O fazer inerente ao processo performativo e o treino do corpo implica a incorporação de técnicas de movimento. São estas que tornam o corpo apto a movimentar-se no tempo e no espaço de forma significativa.” (Fazenda, 2012, p. 60).

Desta forma é possível concordar que a dança contemporânea e os seus diferentes estilos e linguagens são, uma ferramenta de trabalho fundamental na formação de um bailarino/ intérprete capaz de acompanhar as novas abordagens ao uso do corpo, tornando-o versátil. A este propósito Fernandes e Garcia (2015) referem que, “Não obstante, o processo de interpretação não passa apenas pelo ‘treino em várias técnicas’, mas também pelo desenvolvimento de capacidades criativas provindas de áreas como a composição coreográfica e a improvisação”. (p.55) É de facto possível confirmar que na atualidade quanto mais valências o bailarino/ intérprete obtiver, mais facilmente se adaptará às novas abordagens e concessões coreográficas, assim a formação artística deverá acompanhar o mercado de trabalho e as novas visões dos corpos e das suas potencialidades na performance. (Fernandes & Garcia, 2015).

3. Perspetiva de Laban : Trabalho de Relações

Rudolf Laban, segundo Langton (2007) explica os conceitos do desenvolvimento do movimento dividindo-os entre Corpo, Espaço, Tempo, Ações e Relações. Este método é desenvolvido por Laban com intuito de tornar a capacidade do estudo do movimento mais acessível.

O conceito do trabalho de relações, segundo Laban, foca-se nos aspetos com ‘o quê’, ou ‘com quem’ o corpo se relaciona enquanto se move. Segundo o autor, este trabalho sucede na maneira como o bailarino / intérprete se relaciona com o/s outro/s, em grupo, objetos, ou outros fatores. (Langton, 2007) Destacando a relação com contacto tátil “the rendering of

prehensile, tactile, and support effects of the movement” (Maletic, 1987, p. 125)
Considerando o toque um impulsionador para a execução de movimento/s com o/s outro/s e fator de destaque no trabalho de relações. Maletic (1987) explica na visão de Laban:

(...) its intentionality of the action relating to self, another person, objects, and environment (...)When moving we create changing relationships with something. This something can be an object, a person or even a part of our own body and physical contact can be established with any of these. (pp. 125-126)

O conceito de relação em movimento, ocorre com tudo aquilo com o qual o corpo pode criar uma ligação, seja consigo próprio, com partes do corpo, com objetos, com o ambiente em que está inserido e/ou com o/s outro/s. Tendo a possibilidade de atribuir em todas estas opções contacto tátil.

Laban em *The Master of Movement* distingue o processo de trabalho de relação em três fases distintas (Laban, 1980): A) *Preparation*; B) *Actual Contact*; C) *Release*.

Na fase A) de preparação (*preparation*) É quando acontece o abordar, dirigir-se ‘a’. A fase de contacto B) (*actual contact*), poderá corresponder a diferentes abordagens: aproximar, (*approaching*), encontrar (*meeting*) rodear (*surrounding*), furar (*penetrating*), evitar (*avoiding*), confrontar (*clashing*), fusão (*merging*), abraçar (*Embracing*). Dirigindo-se à última fase C) largar, soltar (*release*) destacando a conclusão do movimento, ou ação anterior (Laban, 1980)

Todas estas ações estabelecem concordância ou, discordância, podendo ser conjugados ou usados separadamente (Dunlop, 1986).

O contacto físico pode ser estabelecido das seguintes formas:

Touching from any direction, gliding along any direction of object surface; transferring weight from above object; carrying from below object with rest on a body part; holding on to any side of the object, by surrounding it with several body parts.
(p. 66)

O toque, ou contacto físico é possível ser estabelecido através de diferentes direções e abordagens, utilizando transferências de peso, carregando, ou levantando.

O trabalho de relações reconhecido por Laban distingue o trabalho relacional que poderá existir entre bailarinos/intérpretes. Destacando diferentes possibilidades de abordagens, validando o trabalho de interação. Segundo Duplon (1986) dançar em *partnering*, significa que ambas as partes são participantes ativos nos quais irão ocorrer adaptações e respostas criativas. “The give and take ideas presented by the presence and actions of the other person provide the situation that brings about a new experience”. (pp. 41- 42) Deste modo, através da relação utilizada, surgem novos movimentos, promovendo a capacidade criativa dos bailarinos/ intérpretes.

Dunlop (1986) destaca também que dançar com outra pessoa é fundamental, tanto a nível social, como na aprendizagem e sensibilização do bailarino.

It is sensitising to the ability to empathise with people as people and as dancers (...)

It is important from an early age that the concepts built up of another moving person are empathetic, sensitive, personalized, for that is the affective stuff of relationships in dance. (pp. 47- 48)

Neste ponto de vista de Dunlop (1986), dançar com alguém é ter a capacidade de fazer aquilo que não conseguiríamos fazer sozinhos, pelas ações e movimentos que requerem a presença de outras pessoas.

Esta perspetiva de Laban, realça as múltiplas variações e ferramentas envolventes no trabalho de relação, possibilitando a descoberta de diferentes interações, entre bailarinos/intérpretes e objetos. O reconhecimento do trabalho de relações, permite uma maior consciencialização a nível de trabalho de *partnering* e/ou em grupo, assim como em termos de composição coreográfica. É importante salientar que na metodologia de Laban, os conceitos, Corpo, Espaço, Tempo, Ações e Relações, apesar de serem possíveis de definir separadamente, estes cruzam-se inevitavelmente.

4. Os veículos da improvisação

Improvisação define-se pela execução de movimento, sem que este esteja planeado, “Dance improvisation fuses creation with execution. The dancer simultaneously originates and performs movement without pre-planning. It is thus creative movement of the moment”

(Blom & Chaplin, 1982) citado por Preston- Dunlop (1995, p.409). Podendo ser considerada uma ferramenta para inovação de movimentos, assim como para a composição.

Historicamente a improvisação na dança pós-moderna, teve variadas funções e significados desde os anos 60: Espontaneidade, auto expressão, expressão espiritual, liberdade, acessibilidade, escolha, comunidade, autenticidade, o natural, presença, desenvoltura, risco, sentido de conectividade, um jogo, uma brincadeira, um desporto. Estes conceitos atribuídos são considerados corretos, pois a improvisação surge com aspetos, valores, objetivos, consoante o sentido histórico em que se insere. Nos anos 60 e 70 a dança pós-moderna foi enfatizada com o sentido de liberdade, abundância e comunidade. E deste modo a improvisação acabou por servir esses valores. A improvisação nos anos 60 era uma cultura abundante, e tanto era praticada como era assistida, ao contrário dos anos 90 que caiu numa cultura de escassez.(Albright & Gere, 2003)

A improvisação, como explica Albright e Gere (2003) está implícita em qualquer execução de uma ação, mesmo as ações mais premeditadas contêm um elemento de improvisação. Essa é a plenitude de suspense e do desconhecido que oferece o brilho de uma performance ao vivo. Os autores referem também, que a perspetiva sobre o ato da improvisação, deixar de lado o pensamento da mente para que o corpo se possa expressar de forma espontânea, não é correta, demonstrando ser impossível executar movimentos sem pensar. Explicam então, que cada movimento, cada dinâmica, ou, modelação do corpo necessita de pensamento, para além de uma maior capacidade de *awarness*⁶. Pois, a improvisação depende muito do pensamento consciente e pragmático

Improvisation involves moments where one thinks in advance of what one is going to do, other moments where actions seem to move faster than they can be registered in full analytic consciousness of them, and still other moments where one thinks the idea of what is to come at exactly the same moment that one performs that idea.

(Albright& Gere 2003 p.4)

A variedade de ações que necessitam de ser pensadas, no momento, antes das efetuar, demonstram que a improvisação invoca o pensamento rápido, ativo e uma híper-

⁶ Compreende-se como a capacidade/ qualidade ou estado de estar atento (*aware*); Perceber e compreender, o que está a acontecer, quem e o que o rodeia.

consciencialização da relação entre a ação imediata e o que está prestes a ocorrer e que ocorrerá, tornando-se um ato de composição constante “Improvisation does not, therefore, entail a silencing of the mind in order for the body ‘to speak’. Rather, improvisation pivots both mind and body into a new apprehension of relationalities.” (p.4)

Apesar da improvisação requerer espontaneidade corporal é importante destacar a exigência técnica que esta implica, assumindo que esta procura, entre o conhecido e desconhecido, implica uma postura que só pode ser adquirida através da prática.

4.1 No âmbito da Composição

De acordo com Butterworth (2004), os métodos coreográficos envolvendo a improvisação e experimentação, surgem na nova dança, tendo como ponto de partida temas como: política, atitudes relacionadas com o corpo, ou, impacto ambiental. “Setting movement tasks controlled by particular rules, or using chance scores or instructions, graphic notation or structures from other art forms such as music or painting, led to new movement invention.” (p.51)

Deste novo movimento revolucionário surge a capacidade de abordar diferentes temas e conceitos, assim como unir diferentes universos artísticos.

Diversos autores como Blom e Chaplin(1988), Burrows (2010), Smith Autard (2010), entre outros, concordam que a improvisação é considerada uma ferramenta para a composição de um trabalho coreográfico. Na perspetiva de Burrows (2010) a improvisação caracteriza-se por oferecer uma liberdade, que segue o impulso e a inteligência do instante, liberdade na estrutura que é construída no momento e a liberdade de trabalhar na velocidade de um corpo e mente pensante. Refere ainda que a liberdade de não ter de fazer escolhas, se pode também apresentar como categoria. Blom e Chaplin (1988) referem a improvisação como um meio de chegar a novos movimentos (principalmente para jovens compositores/ coreógrafos que estão constantemente à procura de movimentos inovadores), tal como é uma excelente maneira de experimentação de diferentes conceitos coreográficos antes de começar a compor. Para Burrows (2010) o processo de improvisação pode ser utilizado para selecionar material. Daqui poderão ser retirados movimentos de interesse para posteriormente passar ao processo de ordená-los, como se achar mais apropriado. A este processo, o autor designa-o de *cut and paste*, e menciona o uso da improvisação, como forma de encontrar material para peças ou

estruturas coreográficas marcadas (*set*). Segundo o autor, a aplicação da improvisação, como ferramenta, torna mais rápido o processo de encontrar material coreográfico.

Na perspetiva de Smith- Autard (2010), a improvisação tem um papel inicial na composição, considerando-a a exploração inicial de movimento, mas também como um princípio para a composição. Com efeito, a improvisação poderá ser utilizada para encontrar, desenvolver e construir um ponto de partida, ou um desenvolvimento para a elaboração da mesma. Assim “The beginnings of composition- stimulus- decision on type of dance - decision on mode of presentation: representational or symbolic – improvisation- evaluation of improvisation; selection and refinement- motif” (Autard, 2010, p.39) A autora refere também que a improvisação é uma ferramenta para retirar movimentos, ideias, sentimentos, estímulos “Improvisation which comes from within, a sheer abandonment in movement to indulge feeling, (...) this feeling may well be tapped and recaptured as the basis for a composition.” (2010, p.37) Sendo que o coreógrafo / compositor deverá ter a capacidade de seleccionar, retirar movimentos, ou até de apurar ideias que a improvisação lhe oferece: “1. the movement has meaning and relevance to the idea for the dance; 2. the movement is interesting and original in action, dynamics and spatial patterning 3. the movement has potential for development” (2010, p.39)

Através do modelo Didactic-Democratic, desenvolvido a partir de um estudo de coreografia do séc. XXI, Butterworth (2004) explica, que através deste modelo é possível compreender as diferentes ferramentas, conhecimentos e abordagens de relação artística e social entre coreógrafo-bailarino. Envolvendo, assim, a utilização da improvisação para a criação. Segundo a autora, os métodos de criação envolvem cada vez mais o uso da improvisação, sendo que os papéis entre bailarino e coreógrafo tornaram-se mais discretos e diluídos.

Este modelo é constituído por cinco processos (*Processes*) diferentes de criação coreográfica, nos quais incluem a improvisação do intérprete, a partir do *Process 3. Choreographer as pilot—dancer as contributor*, onde o coreógrafo decide o ponto de partida da criação e o seu conceito. Para o desenvolvimento da mesma, o coreógrafo, a partir da improvisação, propõe tarefas através de imagens ou outros estímulos, guiando e estimulando as descobertas feitas pelos intérpretes, compondo através das suas improvisações, assim como “The dancer is also required to work divergently, creating and developing dance content by responding to tasks set, problem-solving in relation to the intention of the work, practising

and honing dance material with others and demonstrating an awareness of developing style” (Butterworth, 2004, p.58) O coreógrafo assume-se como o responsável por manter a intenção e o conceito da coreografia.

Este processo é o primeiro de cinco que oferece a oportunidade do intérprete intervir e aprender sobre facilitação do processo, a observar e a interiorizar os métodos utilizados, sobre o desenvolvimento do processo e compreender como o trabalho coreográfico é estruturada. Ao coreógrafo, este processo oferece a oportunidade de gerar material inovador dado pelos próprios bailarinos/ intérpretes, assim como a sugestão de novas ideias que surjam através desse mesmo processo.

O *Process 4 Choreographer as facilitator—dancer as creator* assemelha-se em termos da utilização da improvisação ao *Process 3* (improvisar através de estímulos, resolução de problemas) mas, com a diferença que o intérprete poderá contribuir também para o processo criativo, intenção da criação e da estrutura coreográfica, existindo uma partilha, um diálogo e uma maior interação entre ambas as partes. Isto não quer dizer que o coreógrafo perca o controlo, ou a liderança, existe apenas uma maior abertura ao diálogo e à contribuição do intérprete.

No *Process 5 Choreographer as collaborator—dancer as co-owner* poderá considerar-se uma colaboração entre todos os membros participantes na coreografia, sendo uma liderança partilhada, mantendo todos os métodos em termos de improvisação referidos nos *Processes* anteriores. Este *Process 5* é maioritariamente utilizado em termos educacionais, em comunidades, ou no sector independente.

A utilização da improvisação em criação permitiu ao coreógrafo a partir da liberdade de movimento uma consonância entre a interiorização do movimento e a individualidade física de cada bailarino, utilizando a sua inteligência e a experiência prévia, desafiando-os a nível cognitivo, técnico e interpretativo.

Laban (1975) citado por Butterworth (2004) refere que “believed in the dancer as creator as well as interpreter. He emphasized mastery of movement and personal expression, placed importance on dance play, improvisation and experimentation, and a desired synthesis between understanding dance and practising dance.” (p.52) Conclui-se assim que na abordagem à criação coreográfica do séc. XXI, poderão ser tomados diferentes caminhos e opções. É, cada vez mais, dada a oportunidade ao bailarino/ intérprete de colocar a sua própria individualidade, expressividade e tomada de decisões no processo criativo, aproximando-o do

processo de criação. Transcende-se a hierarquização dos papéis coreógrafo e bailarino/intérprete, enriquecendo o resultado final, proporcionando assim, ao coreógrafo uma manipulação de material sempre distinta, e ao bailarino/ intérprete um maior desenvolvimento em termos criativos.

4.1 No âmbito da Performance

Uma performance, como distingue Fazenda (2012) é “(...) algo em curso, que se vai processando e não apenas algo que se efetua” (p.23) e como a própria cita Turner (1982) “ O ato da performance é, então, de completar um processo mais ou menos complexo e não apenas o de efetuar uma ação ou um ato simples” (p.23) De acordo com Schechner (2013) o conceito de performance consiste:

(...) to succeed, to excel. In the arts, “to perform” is to put on a show, a play, a dance, a concert. In everyday life, “to perform” is to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are watching. In the twenty-first century, people as never before live by means of performance. (p.28)

O termo performance abrange uma multiplicidade de conceitos em diversas áreas artísticas que, muitas vezes, adquire características multidisciplinares, tornando-se uma arte híbrida (Santos, 2008). Neste caso, o termo performance, é utilizado como a ação do momento artístico, direcionado a um público.

A utilização da improvisação em performance distingue-se pela diferença que normalmente separa a improvisação da performance, pois por definição a improvisação enfatiza o processo e a performance enfatiza o produto e neste caso é o momento em que o processo se torna o produto (Blom & Chaplin, 1988) A improvisação pode também ser utilizada em toda a performance, ou elaborada apenas numa parte de uma coreografia *set*.

Os autores salientam ainda que este tipo de trabalho requer uma responsabilidade para o performer, pois deve ter a capacidade no momento de dar resposta rápida e criativa, cativar o público, despertar constantemente a sua curiosidade e envolvê-lo na sua criatividade. “The invasion of public eye (...) includes not only an attitude change but a willingness to give up any sense of preciousness.” (p.121), destacando-se também a energia e cooperação de grupo necessárias à sua elaboração.

O trabalho de improvisação em performance muitas vezes recorre a estratégias para não correr o risco de cair na monotonia, como a construção de uma estrutura interna, ou ainda, a utilização de interação com o público, onde este poderá ser convidado a oferecer estímulos (palavras, frases) ou a intervir na ação “Whatever the structure, the audience does participate, if not with body, with voice, then with attention: accelerating the risk, sharpening the edge, and supporting the performer’s involvement with their own.”(Blom & Chaplin, 1988, p. 123)

Este tipo de utilização da improvisação, pode ser considerado pelos autores Blom e Chaplin (1988) arriscado, sendo esse risco considerado tanto para os performers como para o público parte do interesse deste método. É também reconhecido como, entusiasmante para o público assistir ao processo em ação, onde existe uma antecipação do inesperado, do desconhecido.

Improv has a raw intensity, a vital energy at work, an edge, an on-the-limitless, a balancing of passion and freedom with craft and control. For performers the challenge is to capitalize instantaneously on what gets thrown into being, and to form, cultivate, and bring it to its fullest development. (Blom & Chaplin, 1988, p. 119)

Segundo os autores os movimentos são sempre diferentes e a sensação de grupo neste sentido é fascinante de ver, sendo notável a urgência da energia partilhada de *one time only* uma natureza que não é equiparável com uma performance *set* (marcada e ensaiada). Pode concluir-se que obviamente com este tipo de performance não se obtém a garantia de se obter uma obra de arte, pois é um processo a cru (sem qualquer ensaio) feito no momento, mas considerado algo entusiasmante, pelos acontecimentos inesperados de conteúdo interessante e surpreendente.

Burrows (2010) defende que a improvisação pode ser um princípio para a performance, sendo um processo que exige o mesmo foco, objetividade na intenção, no processo criativo, na tomada de decisões e tempo, como qualquer outra performance (ex.*set*) Considera-se ainda a improvisação em performance um ato coreográfico.

5. *Contact Improvisation*: As perspetivas de Paxton

Segundo os autores Novack (1990) e Pallant (2006) o desenvolvimento do *Contact Improvisation* pode ser atribuído a diversas origens, tendo início nos anos 60 e 70, marcados

pelas grandes alterações culturais, sociais e políticas, contraindo um movimento artístico de oposição, a estes níveis. Os ideais culturais denotavam uma mudança com a expansão dos direitos da mulher, da raça negra, outras religiões, opondo-se às diferenças, rejeitando o papel tradicional do género e as hierarquias sociais. Contando assim, com um período de uma enorme exploração e necessidade de expressão artística, onde se destacaram pessoas como Deborah Hay, Yvonne Rainer, Meredith Monk e grupos como Judson Church Theatre, integrando o desenvolvimento da dança moderna na América.

Segundo Novack (1990), a filosofia inicial do CI é descrita exatamente como esta ocorre “*going with the flow*”⁷. Num grupo sem líder, onde toda a gente coopera. Assim a prática do CI era entendida como uma dança social, informal na qual quem desejasse podia participar. Para além disso, inicialmente as diferenças entre amadores e profissionais eram ignoradas. É com Steve Paxton, em 1972, que ocorre a definição desta técnica, através das suas ideias e experiências, não desvirtuando da linha específica já antes praticada nos anos 60.

Steve Paxton foi bailarino na companhia de Merce Cunningham em 1961, tendo posteriormente trabalhado com Jose Limon, Martha Graham, Doris Humphrey, The Judson Project e Grand Union. Segundo Albright e Gere (2003), Steve Paxton começou por explorar duetos apenas entre homens sem qualquer tipo de luta ou agressão, abraçando até um sentido de ternura. Depressa integra todos os géneros, permitindo a participação de homens e mulheres e, de acordo com Fazenda (2012) sem fazer distinção de papéis ou posições; explorando diferentes maneiras de mexer em dueto ou até em pequenos grupos; utilizando trocas de peso, levantar, carregar, liderar, seguir, considerando a experiência de tocar em outra pessoa independentemente do sexo, uma experiência pessoal construtiva (Fazenda, 2012)

Pallant (2006) refere que a intenção primordial de Paxton prendia-se na exploração de movimentos específicos que surgissem do trabalho de dois corpos em constante movimento, visto que, inicialmente, não sabia especificamente o que procurava, ou onde até o levaria. A este propósito, Steve Paxton citado por Pallant (2006) refere “ When we started we didn’t Know what we were making or where precisely it was going we had to leave room for its organic development rather than where wanted it to go...” (p.10).

⁷ Frase que compreende o sentido de se render às circunstâncias que ocorrem; deixando-se disponível para a fluidez do movimento (Reeve, 2011)

O CI é frequentemente realizado em dueto/ *partnering*, independentemente do género como referido anteriormente, onde os praticantes se focam na descoberta de novos movimentos, mantendo um contacto constante com o outro, à medida que mantêm o *motion*⁸ do movimento e usando o *momentum*⁹ em “concordância “ com o *partner*¹⁰. Estes movimentos não sendo marcados acontecem dependendo do *awareness* e da dinâmica do toque. (Pallant, 2006)

De acordo com Novack (1990), o corpo é o foco do CI, não havendo preocupação com o material de movimento, expressões específicas ideias ou emoções. Este centra-se no diálogo físico entre os bailarinos, a ação e as sensações que resultam do toque e das constantes transferências de peso.

Segundo Pallant (2006), a linguagem utilizada por Steve Paxton vem da linguagem da física *momentum*, *gravity* (gravidade) , *chaos* (caos) e *inertia* (inércia) Estas palavras-chave tiveram origem nos treinos de CI, nos anos 70. Não existe uma forma, ou linguagem para o que acontece entre o dueto, mas sim uma preparação para o mesmo.

Ao longo do tempo, Steve Paxton deteve a necessidade de desenvolver conceitos pré-definidos, como forma de manter a integridade da técnica e de modo a evitar a ‘cópia’ dos movimentos, prevenindo lesões, inserindo-se também na forma de transmissão de conhecimentos da técnica. Estes conceitos fundamentais focam-se na técnica de *rolling*¹¹ e *falling*¹² proveniente da técnica Akido, na sensibilidade de toque, gravidade, equilíbrio, suporte, e arriscar criativamente (Pallant, 2006).

O contacto físico, como o nome indica, é o ponto central desta técnica. Visto que é estabelecido um ponto de contacto, entre dois corpos, estando em constante movimento. Existem inúmeras variações e combinações possíveis entre os pontos de contacto estabelecidos, (ombro com barriga, costas com costas, anca com anca) Este contacto une intimamente os bailarinos/praticantes através do espaço utilizado, que parte do pressuposto de uma dança igualitária, numa resposta simultânea a diversos estímulos sensoriais, incidindo

⁸ Considera-se como *motion* a qualidade de energia contínua do movimento; “Movement is the gross or general pattern of action, and motion the inner itinerary that qualifies it and distinguishes it as dance”(Alwin Nikolais 1980 citado por Preston- Dunlop, p.223, 1995)

⁹ Por *momentum* entende-se ser a força que mantém um objeto em movimento ou mantém um evento em desenvolvimento depois de ter começado (Pallant, 2006)

¹⁰ Entende-se pelo conceito *partner* quem efetua o trabalho de dueto;

¹¹ Técnica de rolar no chão

¹² Considera-se uma ação básica do vocabulário de dança onde a gravidade atua e puxa o corpo para baixo; Capacidade/ ação movimento resultante de mudanças de equilíbrio, ou desequilíbrio.(Preston-Dunlop, 1995)

nas decisões imediatas que desafiam os praticantes de uma forma física e psicológica. (Pallant, 2006)

É com o contacto que existe o diálogo entre os corpos, segundo Pallant (2006), através do peso, energia, equilíbrio, força, sensibilidade e as diferentes superfícies utilizadas. No decorrer da improvisação é possível um envolvimento de um toque mais firme com trocas de peso mais acentuadas, onde prevalece a ocorrência de *lifts*¹³ e *pivots* e/ou *contact points*¹⁴.

Como descreve a autora “ (...) body angling into another sets all sorts rhythmic and erratic actions into motion. Bodies spiral an roll around another, pour weight, into the other, limbs and torsos, shifting, relaxing, stretching, following, bending, realizing.” (Pallant, 2006, p. 23)

Cada movimento ‘proposto’ influencia o próximo movimento. Um dueto de CI é distinto pois foca-se na descoberta de novos movimentos e no *motion*. Uma dança improvisada com o *partner* sustentando-se no movimento do outro. Estes movimentos não são marcados, os movimentos acontecem dependendo do *awarness* e da dinâmica do toque.

Acompanhando o aparecimento desta técnica surgem simultaneamente, nos anos 70, as *Jams*¹⁵ definindo-se como reuniões sociais onde se punha em prática o trabalho de CI, tendo também como conceito a socialização e a partilha de experiências. Inicialmente na América do Norte, em Boston , Berkeley, San Francisco , Montreal, Vancouver, Toronto e mais tarde em cidades como Putney, Vermont, Washington D.C, Mineápolis, Seattle, e Juneau, Alasca e posteriormente em Inglaterra e Dinamarca. (Pallant, 2006)

As *Jams* no CI incluíam um aquecimento e eram elaboradas por vezes numa estrutura mais formal alternando entre duetos, trios, quartetos, enquanto outros observam e aguardam pela sua vez. Segundo Pallant (2006) esta prática é identificada pelo seu carácter participativo e não impulsionado pelo seu nível de desempenho. Podem ser elaboradas com acompanhamento musical e os participantes podem ser praticantes experientes, ou pelo contrário, praticantes principiantes. Esta prática, segundo Albright e Gere (2003) não tem de ter apenas um carácter de exercício, podendo também, ser feita como apresentação ao público, sob a forma de uma dança teatral (Fazenda, 2012) É importante referir, que com o aumento

¹³ Ação elaborada em *partnering* que compreende a deslocação de um corpo sem contacto no chão

¹⁴ Entende-se ser a rotação num ponto de contacto; O ponto onde fisicamente estão em contacto (Pallant, 2006)

¹⁵ Considera-se um encontro vagamente estruturado para a prática de Contact Improvisation (Pallant, 2006); O termo *JAM* significa *Jazz After Midnight*, utilizado por músicos de Jazz quando se uniam para praticar com instrumentos musicais a improvisação na música.

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

de interesse nesta área, foi criado em 1975 por Nancy Stark Smith uma plataforma chamada *Contact Quarterly*, que continua a ser atualizada, informando e divulgando *Jams* e aulas de CI para os praticantes de Mundo.

A referida prática sobressai, também, pela maneira como é executada, dando relevância à pesquisa de movimento, sem que exista certo ou errado. Contudo os praticantes têm de manter o contacto físico para o seu desenvolvimento, de outra forma, perde o seu intuito e distinção. (Pallant, 2006) O CI expandiu-se em áreas diversas, na área da meditação, do teatro, terapias e desporto. No entanto, mantém a sua forma original, conforme Danny Lapkoff citado por Pallant (2006) refere “ Contact Improvisation speaks for the belief that the realm of the organic body movement is limitless and rich in the possibilities of one’s being” (p.19).

No ensino, esta técnica também se destaca, por ser utilizada em escolas por todo o mundo, tanto para treino físico, como para a área de criação e composição. Em Portugal, são cada vez mais recorrentes os estudos de investigação direcionados para esta técnica, motivados pela sua plasticidade e a eficiência que demonstram a nível de ensino artístico.

CAPITULO III : Metodologia de Investigação

1. Metodologia Qualitativa

Esta é uma metodologia de investigação que aceita a subjetividade e a intuição no seu processo, sendo a fonte direta dos dados o ambiente natural em que o estudo acontece, que constitui como instrumento principal o investigador. “(...) um tipo de estratégia metodológica de estudo que é geralmente levado a efeito pelo professor sobre a ação pedagógica desempenhada por si com os seus alunos ” (Sousa, 2005, p.25), visto ser uma metodologia que realça a descrição, a indução, a teoria fundamentada e o estudo das perceções pessoais, de forma que o significado e o sentido da investigação é mais relevante que os resultados em si. (Sousa, 2005)

1.1 Investigação-Ação

Este estágio recorreu à Metodologia de Investigação- Ação, utilizada segundo Bogkan e Biklen (1994) como uma forma de promover alterações na qual o investigador intervém no meio e se envolve ativamente.

Segundo Sousa (2005) a palavra investigação tem como significado procurar, pesquisar e a palavra ação tem como significado atuação, desempenho. Assim a investigação-ação é usada como uma modalidade de investigação qualitativa, sendo que a recolha de dados se foca na observação, no recurso a documentos, entre outros (Sanches, 2005) Neste sentido, de acordo com Cohen e Manion (1987) citado por Sousa (2005)

Trata-se de um procedimento *in loco* (...) constantemente controlado passo a passo (numa situação ideal) durante períodos de tempo variáveis, utilizando diversos modos de avaliação (diários, narrativas, entrevistas, questionários e estudo de casos, por exemplo), de modo que os resultados obtidos levem a reformulações, modificações, ajustamentos e mudanças de direção, conforme as necessidades de modo a orientar a investigação no caminho mais adequado. (2005, pp.95-96)

Não obstante, de acordo com Bogkan e Biklen (1994) este processo de investigação tem como objetivo alcançar uma mudança relativamente ao assunto particular investigado,

assim como, a procura de resultados sobre a problemática descrita no Capítulo I. Esta investigação segundo Sousa e Batista (2011) desenvolve-se numa espiral de ciclos entre reflexão, ação, observação e planificação para que desta forma fossem encontradas as estratégias para a resolução do problema.

Desta forma, segundo Sanches (2005) ao longo deste processo surge um ciclo entre ação-reflexão e a própria investigação-ação, sendo que os resultados da mesma se transformam em *praxis*, “ (...) o professor regula continuamente a sua ação, recolhendo e analisando informação que vai usar no processo de tomada de decisões e de intervenção pedagógica.” (p.129)

2. Técnicas e Instrumentos de recolha de dados

Neste contexto a observação é essencial. Como explica Estrela (1994), o conceito observação em investigação, tem um carácter específico e científico. Apenas através de uma prática pedagógica deste carácter é que o professor tem a capacidade de intervir no real de modo fundamentado, logo terá de ser capaz de saber observar, para problematizar, interrogar a realidade e construir hipóteses explicativas.

Desta forma e completando com a perspectiva de Sousa e Baptista (2011) a observação é uma técnica de recolha de dados, baseando-se na presença do investigador no local ativamente empenhado na apuração de dados para complementar a sua investigação. Considera-se ainda que pode usar métodos categoriais, descritivos ou narrativos.

- **Observação Participante**

A observação participante ocorre ao longo da investigação-ação na medida em que a estagiária intervém, tanto na lecionação acompanhada como na lecionação autónoma caracterizando-se, segundo Estrela (1994), “ (...) quando de algum modo, o observador participa na vida do grupo por ele estudado” (p.31). Esta pode também ser denominada por observação etnológica ou antropológica. O observador participante, deverá ter um papel objetivo e bem definido no seu ato de observação do grupo em questão (Estrela, 1994)

Em suma, segundo Sousa e Baptista (2011) o investigador é o instrumento principal da observação. Inclui-se num determinado meio social, pretendendo integrar-se nas

atividades/vivências do grupo, para que assim lhe seja facilitada a compreensão de um fenómeno que lhe é exterior. Tem ainda a capacidade de interceder realizando desta forma o trabalho de campo.

- **Grelhas de Observação**

Para esta investigação foram utilizadas as grelhas de observação, como forma de recolha de dados mais específicos, numa primeira fase para a compreensão da frequência de utilização do trabalho de relação e contacto, na utilização do cânone, uníssono/simetria, toque, manipulação do outro, transporte do outro/ *lifts*, utilização de peso e contrapeso, utilização do espaço (negativo) do outro, e a interação com o olhar.

Sendo que falamos de improvisação revelou-se importante conseguir dados específicos, para durante a investigação ser possível progredir na medida de alcançar os objetivos. Uma vez que esta ferramenta é um método categorial, que recorre a unidades de observação previamente definidas. Trata-se de um sistema fechado, no qual o observador fica limitado às opções de registo dos itens que surgem na lista das variáveis previamente definidas (Sousa & Baptista, 2011).

- **Diário de bordo**

Este instrumento também foi utilizado nesta investigação sendo talvez o que adquiriu maior destaque em todo o processo, pois, segundo Sousa (2005) o diário de bordo constitui-se pelos registos do professor, ao longo da investigação, servindo de apoio na recolha de dados, assim como, no registo do que ocorreu, alternativas ocorrentes, observações relevantes. Este tipo de registo proporcionou a progressão da pesquisa.

- **Registo de Vídeo**

O registo de vídeo foi utilizado durante toda a investigação, mas principalmente na elaboração de improvisações conjuntas, pois este registo foi considerado fulcral para a observação da evolução das mesmas, prendendo-se com a temática principal da investigação.

Segundo Sousa (2005) as técnicas de registo de vídeo distanciam-se do que são as técnicas de realização de vídeocinematografia, visto que, a intenção não é realizar um espetáculo ou contar uma história, mas apenas registar uma determinada ação durante um determinado tempo.

3. Amostra

3.1 Caracterização da turma

3.1.1 A turma de 4ºano do Curso Básico de Dança

A turma de 4º ano do CBD é constituída por onze alunos, sendo dez elementos do sexo feminino e um elemento do sexo masculino. Nesta turma, quatro alunos articulam-se com a escola de ensino oficial E. B 2,3 Soeiro Pereira Gomes em Alhandra, três alunos com a escola Externato João Alberto Faria em Arruda, um aluno com a escola Reynaldo dos Santos em Vila Franca de Xira, um aluno com a escola D. Martinho Vaz de Castelo Branco, um aluno com a escola E.B 2,3 Duarte Lopes em Benavente e um aluno na escola Pedro Jaques Magalhães, situada em Alverca. Na escola de ensino regular, nove alunos encontram-se no 8º ano e dois alunos no 9ºano de escolaridade.

Na referida turma, todos os alunos frequentaram o Curso Básico de Dança desde o 1º ano à exceção do caso dos dois alunos que estão atualmente no 9º ano, como já antes referido, que entraram no 3º ano do curso, sendo que contam com um ano de desfasamento entre a escola de ensino regular e a escola de ensino artístico especializado de dança. Pela entrada ‘tardia’ destes alunos e o seu desfasamento, todos os anos fazem uma prova de transição (2º Período) para frequentarem o ano equivalente ao ensino regular. Existe outro aluno que frequentou o curso durante os dois primeiros anos, desistiu e este ano voltou a ingressar.

Esta turma caracteriza-se por ser recetiva, cooperante entre eles, participativa, empenhada, criativa e expressiva e com boa disposição. No entanto, ao longo deste Estágio foi possível verificar algumas fragilidades como por exemplo: demora na composição, organização de ideias, alguma falta de domínio no trabalho de contacto e dificuldade na utilização de espaço.

4. O período da adolescência e a relação com a temática

É importante começar por referir que, durante esta fase da adolescência, são englobadas diversas alterações não só físicas, como também alterações a nível psicológico, cognitivo, emocional, e socio-emocional. Esta fase tem um enorme impacto na organização, ativação e estruturação cerebral, liderando as emoções, desempenho e motivações (Mitchell, 2010). A amostra, deste estudo, situa-se na adolescência intermédia (13-16 anos) (Tavares, Pereira, Gomes, Monteiro & Gomes, 2007), na qual segundo Pressley e McCormick (1994), os adolescentes parecem ter uma capacidade aumentada de assimilação e processamento de informação. Segundo os autores é nesta fase que a capacidade de criar novas estratégias e resolução de problemas aumenta, com um conhecimento e uma consciência mais abrangente do mundo envolvente, ou seja, de acordo com Tavares, Pereira, Gomes, Monteiro e Gomes (2007), os adolescentes adquirem novas possibilidades cognitivas, refletindo um maior grau de complexidade e flexibilidade mental, desta forma “(...) assiste-se à transição progressiva do pensamento operatório e concreto para um pensamento formal e abstrato.” (Tavares, Pereira, Gomes, Monteiro & Gomes, 2007, p.70) .

De acordo com os autores, através da transição para o pensamento abstrato a capacidade de pensar sobre coisas que não existem e que pertencem ao domínio do impossível desenvolve-se, permitindo a reflexão sobre diversas temáticas com maior ou menor grau de abstração, assim como a capacidade de construir teorias explicativas e cruzamento de conceitos.

É também nesta fase da vida em que as alterações no meio social se tornam evidentes, visto que, estas mudanças a nível social entre os adolescentes são traçadas pelo número de amizades e as suas diferentes interações (Pressley e McCormick, (1994). Segundo Aguiar (2013), é na adolescência que começa a formação da personalidade (construção do ‘eu’) deixando de ser narcisista e passando a estabelecer mais relações interpessoais com o outros, e com o mundo, enquadrando-se em valores sociais orientados para a realidade. De acordo com Tavares, Pereira, Gomes, Monteiro e Gomes (2007) alguns adolescentes têm as suas capacidades sociais bastante desenvolvidas, tendo a capacidade de refletir sobre a natureza das relações e interações interpessoais, adquirindo também a capacidade de pensar sob a perspectiva do outro. Aguiar (2013) refere ainda que, o adolescente tenta controlar as suas

emoções, graças a uma maior aquisição de consciência social, sendo que como procura a sua personalidade, o adolescente, poderá ser inseguro, provocando falta de autonomia e iniciativa.

Cruzando a definição da amostra e a temática em estudo, é possível verificar que esta fase em que os alunos se encontram é um período de reestruturação a diferentes níveis, mas também de grande capacidade de consolidação de conteúdos e de uma capacidade aumentada de construção de pensamento e reflexão. Desta forma este estudo pretende desenvolver essas capacidades dotando o adolescente de um pensamento construtivo “capacidade em planificar a resolução de problemas através da formulação e manipulação de hipóteses” (Tavares, Pereira, Gomes, Monteiro e Gomes , 2007 p. 71) Assim como, procura desenvolver e potenciar as suas características sociais (relações interpessoais) de forma gradual, incentivando a autonomia, iniciativa contribuindo para um desenvolvimento das suas aptidões preceptivas e motoras.

Portanto, de acordo com Fazenda (2012) citando Mauss, esta fase da adolescência é quando os homens e mulheres “(...) aprendem definitivamente as técnicas do corpo que conservarão na idade adulta.” (p.62) logo, na idade adulta os atos técnicos inscritos no corpo através do processo de educação adquirem uma forma e uma eficácia plenas. (Fazenda, 2012).

5. Plano de ação e Procedimentos

Em função das normas estabelecidas pelo Regulamento do Estágio do Curso de Mestrado em Ensino de Dança¹⁶ foram cumpridas e distribuídas pelas quatro fases as horas estipuladas. O funcionamento do Estágio decorreu durante os três períodos letivos.

O primeiro período foi destinado às oito horas de Observação Estruturada e a seis horas de Lecionação Acompanhada (cada aula corresponde a 1h30 minutos) O Estágio decorreu na normalidade, onde foi possível retirar a partir das aulas da professora cooperante e da observação estruturada, elementos cruciais para o estudo (caracterização da turma, particularidades sobre o trabalho de relação e contacto) para assim planear estratégias de ensino para a fase seguinte. No final deste período, segundo o Plano Anual de Atividades (Anexo B) os alunos elaboraram uma Aula Pública (apresentação formal) na qual a estagiária participou com um exercício de CI (*Back to back and rolling*) Na última aula de cada período foi elaborada uma reflexão e análise sobre a conclusão da mesma na qual a estagiária esteve incluída.

No início do segundo período a disciplina de Criação Coreográfica foi determinante para a preparação do espetáculo Mostra Coreográfica, na qual a professora estagiária teve um papel ativo no auxílio dos trabalhos dos alunos, assim como na preparação de todo o espetáculo. Neste período desenrolaram-se as últimas aulas de Lecionação Acompanhada e o início da fase da Lecionação Autónoma. A continuação do segundo período desenrolou-se dentro da normalidade, sendo marcado pela pesquisa de movimentos de forma individual, dueto e grupo apoiados por exercícios de improvisação. Nesta fase, desenvolveram-se também trabalhos de criação a partir das improvisações efetuadas (solo, dueto, grupo) sendo constantemente recolhidas notas e registo de vídeo para análise de dados. Iniciaram-se também as primeiras improvisações conjuntas (*jams*)

Neste segundo período, seguindo o Plano Anual de Atividades da escola, ocorreram os exames do Curso Básico de Dança. Foram realizados dois exames, pelo facto de terem de ser avaliados dois níveis distintos, visto que dois alunos da turma estavam em anos desfasados. Estes foram estruturados pela professora estagiária apoiada pela professora cooperante.

¹⁶ Escola Superior de Dança. (2017). Cursos. Consultado em Junho 2019, em www.esd.ipl.pt/wpcontent/uploads/2015/01/03_regulamentoestagiofinal_mestradoensinodanca_mai2012.pdf

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

No terceiro período, desenvolveram-se as últimas aulas de Lecionação Autónoma, tendo como foco o desenvolvimento e aperfeiçoamento dos conteúdos de improvisação conjunta, utilizando diferentes métodos de aplicação. Este último período destacou-se também pela construção da coreografia de grupo #Contacta-me para o espetáculo de Agrupamento de Escolas de Benavente, a pedido da professora cooperante.

No quadro seguinte verifica-se o plano de ação e os procedimentos desenvolvidos ao longo do estágio :

Quadro -1 Plano de ação

Planificação horária	Instrumentos de recolha de dados	Objetivos	Estratégias
8h de Observação Estruturada	Grelhas de observação Diários de bordo	<ul style="list-style-type: none"> Compreender a resposta dos alunos em função dos estímulos dados pelo professor cooperante Observar a capacidade de interação (contacto e relações) entre os alunos. 	<ul style="list-style-type: none"> Planificar aulas consoante os resultados obtidos, progredindo para a problemática do tema em questão
8h de Lecionação Acompanhada	Grelhas de observação; Diários de bordo;	<ul style="list-style-type: none"> Intervir no trabalho elaborado pelos alunos. Elaborar exercícios de CI (<i>Back to back and rolling</i>) Elaborar grelhas de observação geral e específicas 	<ul style="list-style-type: none"> Observar e analisar conjuntamente com o professor titular as dificuldades observadas no desempenho técnico e artístico dos alunos relativamente ao trabalho de relação e contacto.
40h de Lecionação Autónoma	Registo audiovisual; Diário de bordo; Reflexão da parte dos alunos;	<ul style="list-style-type: none"> Elaborar Improvisações conjuntas Registar cada sessão para que fosse possível a sua revisão quando necessário . Elaborar exercícios de improvisação a solo, dueto e grupo em contacto Compor de solos, duetos e grupos em contacto Elaborar improvisações conjuntas (<i>Jam</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> Elaborar exercícios técnicos de relação e contacto como iniciação á técnica CI Elaborar exercícios de improvisação (solo, dueto, grupo) Desenvolver noções sobre improvisação conjunta (baseada no conceito de <i>Jam</i>) Desenvolver três apresentações previamente marcadas de improvisação conjunta

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

		<ul style="list-style-type: none"> • Registrar cada improvisação conjunta (<i>Jam</i>) tendo como intuito observar e analisar a sua evolução • Análisar e observar as três improvisações conjuntas • Apresentar a Improvisação Conjunta; • Refletir sobre o trabalho elaborado em cada aula 	
--	--	--	--

Nas 8 horas de Observação Estruturada

A primeira fase do estágio prendeu-se com a necessidade de observar a turma, de forma a compreender as competências já adquiridas. Através de grelhas de observação e diários de bordo, pretendeu-se compreender as características da amostra. Este período de observação foi também uma oportunidade, para aferir se o trabalho, já desenvolvido na instituição, de relações (contacto, interação) é recorrente ou inexistente. Esta fase permitiu, analisar e elaborar estratégias adequadas para o decorrer do estágio.

Nas 8 horas de Lecionação Acompanhada

Para uma melhor condução e introdução dos conteúdos do tema de estudo, a segunda fase deste estágio situou-se na necessidade de sugerir em consonância com o professor titular propostas de exercícios a nível do trabalho de CI (*Back to back and rolling*) Foi também possível a elaboração e análise de grelhas de observação geral e específicas. Esta fase foi relevante pelo contato e colaboração do/com professor titular e a transmissão e partilha de conhecimentos. O objetivo foi compreender quais as dificuldades dos alunos ao se relacionarem em termos de exercícios de contacto, de forma a futuramente serem elaborados exercícios para colmatar essas dificuldades.

Nas 40 horas de Lecionação Autónoma

Esta última fase correspondeu à grande maioria da aplicação do estágio na qual se pretendeu desenvolver a temática em estudo. Consoante as fases anteriores foram reunidos

dados e observações de enorme relevância para o desenvolvimento do estudo pretendido. A estagiária nesta fase teve como objetivos: o desenvolvimento de ferramentas e conhecimentos relativamente à improvisação conjunta (baseada no conceito de *jam*), elaboração de exercícios de CI e de improvisação a solo, dueto e grupo em contacto, composição coreográfica de solos, duetos e grupos, prática de improvisações conjuntas (com e sem a aplicação de temas/conceitos). É de destacar ainda, que a professora estagiária foi recorrendo sempre aos seus registos (tendo como intuito observar e analisar a evolução da turma), procurando sempre efetuar uma reflexão e análise dos resultados obtidos.

6. Calendarização Geral

Seguidamente será apresentada na tabela 4, a calendarização que corresponde á distribuição de horas de Observação Estruturada e Lecionação Acompanhada de Lecionação Autónoma, das avaliações formais, Aula Pública e Exame e, por fim, de outras atividades, como por exemplo, a Mostra Coreográfica e apresentação da peça *#Contacta.me*.

A estrutura da calendarização aqui apresentada correspondeu de forma bastante eficaz ao desenvolvimento do estágio e cumprimento dos seus objetivos. A colocação da ordem cronológica de Observação Estruturada, Lecionação Acompanhada e Lecionação Autónoma demonstrou-se uma enorme mais-valia. Pelo facto da observação se tornar fulcral á caracterização da turma, permitindo compreender a sua predisposição para com a temática em estudo. Seguidamente a Lecionação Acompanhada que permitiu à estagiária e aos alunos uma adaptação gradual de ambas as partes ao tema de investigação. Desta forma a Lecionação Autónoma, torna-se facilitada por todo o processo anterior de observação e de interação progressiva a que foi sujeito. Esta estruturação permitiu que a estagiária, tivesse inicialmente o professor cooperante como um modelo de interação com a turma, assim como, possibilitou reunir tempo para observar e poder estruturar, de forma mais eficaz, as suas aulas.

Tratando-se de uma disciplina que ocorre apenas uma vez por semana com a duração de 1h30 minutos, foi inevitável que o período de estágio se estende-se todo o ano letivo. Este facto permitiu uma proximidade com os alunos e com outras atividades desenvolvidas. A ocorrência do estágio ao longo do ano permitiu também a existência de espaço temporal para compreender as diferenças e os resultados dos métodos utilizados, tendo sido fundamental ao cumprimento dos objetivos propostos para este estágio.

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Tabela 4- Calendarização de estágio no CRSM

	1ºP			2º P.				3º P.		
	Out.	Nov.	Dez.	Jan.	Fev.	Mar.	Abril	Maió	Jun.	
1										
2										
3							L.AUT			
4							L.AUT			
5			LA				L.AUT		L.AUT	
6					L.AUT	L.AUT	Interrupção letiva			
7		LA								
8									L.AUT	
9				LA						
10	OE								L.AUT	
11										
12									L.AUT	
13					L.AUT	L.AUT				
14		LA								
15			Interrupção letiva			L.AUT			L.AUT	L.AUT
16					L.AUT					
17	OE									
18					Mostra Coreográfica					
19										
20						L.AUT		L.AUT Exame de avaliação		
21		LA								
22									L.AUT	
23					L.AUT					
24	OE							L.AUT		
25										
26										
27						L.AUT			L.AUT	
28		OE Aula Pública								
29									L.AUT Apresentação peça #Contactame	
30				L.AUT						
31	OE							L.AUT		

Legenda:

OE- Observação Estruturada

LA-Lecionação Acompanhada

L.AUT- Lecionação Autónoma

CAPITULO IV: Estágio - Apresentação e análise de dados

1.Desenvolvimento do estágio

1.1 Observação estruturada

1.1.1 Desenvolvimento e Calendarização

O estudo foi iniciado com a fase de Observação Estruturada, desenvolvida ao longo de quatro aulas correspondente a 7h e 30 minutos. Temporalmente inserido no 1º período do ensino oficial ¹⁷. É importante desde já referir, que nem todas as horas estipuladas para a Observação Estruturada foram utilizadas de seguida, mas alternadas com horas de Lecionação Acompanhada. Esta organização demonstrou-se bastante proveitosa para recolha de dados mais específicos, assim como, mais tarde, de apuramento de resultados. No Apêndice A encontra-se a calendarização desta fase e as abordagens referentes à mesma, onde é possível observar, que para a recolha e análise de dados foram elaboradas grelhas de observação geral (Apêndice B), específica (Apêndice C) e diários de bordo (Apêndice D) que ao longo desta fase foram essenciais para a compilação de informações sobre o desempenho da turma, designadamente: competências e conhecimentos adquiridos, de que forma se envolvem nas tarefas propostas pela professora cooperante e observar os resultados obtidos. Deste modo, esta fase serviu essencialmente para caracterizar a turma relativamente ao tema em estudo.

Esta primeira fase do estágio revelou-se importante também para a análise de documentos oficiais, assim como para dialogar sobre o tema investigado com a professora cooperante.

1.1.2 Objetivos

- Observar e a analisar o trabalho de relação e contacto (problemática em questão);
- Caracterizar a turma (Desempenho e Competências).

¹⁷ Ensino público do sistema educativo português

1.1.3 Reflexões

A fase de observação foi fulcral para este estudo, tornando possível analisar a turma de forma cuidada e profunda no contexto do estudo desenvolvido, assim como conhecer o contexto pedagógico em que se integrou este estágio. A observação neste tipo de trabalho revela-se indispensável para a recolha de dados gerais e específicos através de tabelas de frequência de utilização de trabalho de relação e contacto. Nos conteúdos programáticos (Anexo A) insere-se o trabalho de relações contando com aquisição de conteúdos para o 3º ciclo aproximar/ afastar; rodear/ tocar; grupo/ solo, na observação foi importante compreender se estes conteúdos estavam ou não adquiridos e de que forma. Ao analisar o programa da disciplina foi possível verificar quais os objetivos gerais da mesma e os seus conteúdos como: Exploração do seu próprio estilo de movimento; Aquisição do domínio de noção de macro e micro estrutura ; Contato com diversas linguagens de movimento. Nos objetivos específicos foi possível verificar-se o trabalho de: relações (aproximar/afastar; rodear/ tocar; grupo/solo) ; Manipulação de ações (Macro-Estrutura); Manipulação do Tempo (métrica; repetição encadeada (assíncrona) cânon; repetição; pausa; *delays/ forwards*); Manipulação do espaço (incorporar ações (deslocamento, gestualidade, expressividade); níveis, direções, retrocesso localização. Desta forma, o estudo desenvolveu-se com conhecimento prévio do programa e análise dos seus conteúdos gerais e específicos propostos pelo mesmo.

No início do estágio, os alunos já tinham elaborado um solo em aulas anteriores (dado que o estágio não teve início no primeiro dia do ano letivo). O tema da aula provinha do conceito do poema de Júlio Pomar- *Olhar e sentir*. Ao longo de todo o período os alunos transportaram o conceito - intenção do poema/pintar- para explorações a pares e em trio, no qual foi necessário a recorrência ao toque e à manipulação do outro, sendo possível retirar dados de frequência de utilização de trabalho de relação e contacto relevantes para a temática de investigação.

Ao longo da observação, os dados analisados prendiam-se essencialmente em compreender qual a frequência de uso do trabalho de relação e contacto na turma, quando existia e como era abordada. Da mesma forma que foi essencial compreender a utilização de conteúdos previamente adquiridos e a abordagem para com a utilização espacial, sendo necessária à realização do estudo. A noção espacial e a conjugação de conteúdos revelou-se muito importante pela complexidade que o mesmo exigia. Esta primeira análise foi essencial à

construção das grelhas de observação específica. Analisando os diários de bordo, e as grelhas de observação elaborados nesta fase, foi possível compreender e retirar observações que se repetem de aula para aula. Nos exercícios de improvisação em contacto (manipulação do outro e deixar se ser manipulado) foi visível uma constante dificuldade relativamente à exploração de movimento em contacto, na cedência ao movimento do outro, como reagir e quando reagir (*timing*¹⁸), ainda que a turma aparentemente se demonstrasse bastante recetiva e à vontade com esse tipo de trabalho. Neste campo em específico, foi perceptível que os alunos se sentiam ‘perdidos’ e sem as ferramentas necessárias para a elaboração dos exercícios em contacto com o outro.

Nesta fase de observação, os alunos iniciaram também, trabalhos coreográficos em duetos, ou trio, nos quais lhes era pedido para colocarem o conceito do poema usando trabalho de relação.

Recorrendo a uma primeira grelha de observação geral, destacada na tabela 5, é possível observar que o grupo 1 utilizava com pouca frequência o espaço, o trabalho de relações e contacto e a conjugação de conteúdos de 2ºciclo, previamente adquiridos, o grupo 2 iguala essa frequência. O grupo 3 utilizava o espaço de forma mais abrangente, mas utilizava pouco o trabalho de relação e contacto, assim como a conjugação de conteúdos previamente adquiridos. O grupo 4 mantém também a pouca utilização do espaço, do trabalho de relação e contacto e da conjugação de conteúdos previamente adquiridos. O grupo 5, assim como o 3 utilizava bastante o espaço, mas pouco o trabalho de relação e contacto e a conjugação de conteúdos previamente adquiridos. Em todos os grupos foi registado no campo das observações que o trabalho de relações observado é maioritariamente de espelho, simetria, unísono, afastar, rodear. Foi possível chegar à conclusão que o trabalho dos alunos em termos de espacialidade e utilização de trabalho de contacto de forma geral era idêntico, criando a necessidade de passar para uma análise mais específica.

¹⁸ Sincronização; Escolha

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Tabela 5- 1ª Grelha de observação geral do trabalho de relações e contacto

Grelha de observação geral do trabalho de relações e contacto				
Grupos	Utilização do espaço	Trabalho de relação em contacto	Conjugação de conteúdos previamente adquiridos ¹⁹	Observações
Grupo 1	2	2	2	*
Grupo 2	2	2	2	*
Grupo 3	3	2	2	*
Grupo 4	2	2	2	*
Grupo 5	3	2	2	*
				*

Legenda:

- 1- Não utiliza
- 2- Utiliza pouco
- 3- Utiliza muito

* O trabalho de relações observado é maioritariamente de espelho, simetria, uníssono, afastar, rodear.

As grelhas de observação específicas surgiram deste ponto coreográfico, estimando analisar o uso do trabalho de relação e contacto, analisando de forma específica a frequência de utilização de : cânone; uníssono/simetria; toque; manipulação do outro; transporte do outro/ *lifts*; utilização de peso e contrapeso; utilização do espaço (negativo) do outro; interação com o olhar. Assim, examinando os resultados das grelhas de observação específicas (Apêndice E) e dos diários de bordo, foi de salientar que a turma em geral, utilizava com enorme frequência a simetria e uníssonos, utilizava de forma razoável o toque, e com pouca frequência a utilização da manipulação do outro, transporte do outro/movimentos de *lifts*, pouca interação com o olhar, pouca ou quase inexistente utilização do espaço negativo do outro. De forma a concluir, nos trabalhos coreográficos com o outro, que os alunos utilizavam maioritariamente os uníssonos, simetria, espelho, afastar, rodear e por vezes, cânones, sendo que recorriam pouco ao contacto físico. Verificou-se também, a

¹⁹ Conjugação de conteúdos adquiridos nos anos anteriores, assim como referido no Programa do CRSM

persistência na utilização de movimentos técnicos e pouca utilização do espaço na sua extensão. Tratando-se de um trabalho de relações em duetos, ou em trios foi evidente a dificuldade neste tipo de trabalho.

Ao longo desta fase de observação, foi também possível verificar a facilidade e disponibilidade que os alunos apresentavam no âmbito da improvisação, sendo que por vezes surgia alguma complexidade em desvincular-se da forma técnica. Ainda que extremamente expressivos, a maioria da turma nem sempre recorria a ideias de movimento ‘inovadoras’ verificando-se de forma geral uma constante reincidência nos movimentos técnicos.

1.2 Lecionação Acompanhada

1.2.1 Desenvolvimento e Calendarização

A fase de Lecionação Acompanhada como referido anteriormente, foi desenvolvida em alternância com a fase de Observação Estruturada. A utilização destas fases alternadas tornou-se uma mais valia para o desenvolvimento do estágio, visto que, a estagiária poderia intervir numa aula e, na seguinte, parar para observar o desenvolvimento dos alunos, assim como retirar dados e resultados mais específicos para o tema de investigação. No **Apêndice F**, encontra-se a calendarização detalhada desta fase, assim como, os meios de recolha, análise de dados e as abordagens que a constituíram.

Nesta fase, a professora cooperante permitiu que a estagiária aplicasse, em aula, um exercício relacionado com o tema em estudo, para que este fosse englobado no momento para o dia de avaliação formal (aula pública). Nestas aulas a professora estagiária pôde também interferir nos trabalhos coreográficos, com autorização da professora cooperante, de forma a auxiliar os alunos a nível de aplicação de trabalho de relações. A estagiária foi avaliando através de grelhas de observação específica a evolução da turma.

Na fase final da calendarização das aulas de lecionação acompanhada ocorreram também ensaios para os trabalhos para a *Mostra coreográfica* (Anexo C) nos quais a professora estagiária teve o papel de auxiliar os alunos nos seus trabalhos (tema, figurinos, exploração de movimentos, ensaios). É de realçar que a intenção neste espetáculo é existir a menor intervenção dos professores possível, pois tem o intuito de responsabilizar os alunos pelos seus próprios trabalhos coreográficos.

É também importante referir, que mesmo nas aulas de Observação Estruturada, a professora cooperante ao longo de todo o processo permitiu que a professora estagiária interviesse, completando, adicionando correções, ou fazendo outro tipo de análises.

A fase de Lecionação Acompanhada foi principalmente desenvolvida através da intervenção da estagiária com um exercício de iniciação ao CI , *Back to back and rolling* (Apêndice G). Este exercício inicialmente consistia apenas na técnica de *rolling*²⁰ em contacto com o colega, mas de forma a que o exercício se tornasse mais interessante agregando-se um maior desenvolvimento das competências que promove, o exercício evoluiu para *Back to back and rolling*²¹ Esta alteração aumenta a dificuldade do exercício, mas também oferece uma maior diversificação de movimentos, implicando uma maior exploração de diversos conceitos (contrapeso, *timing*, cedência de peso, e poder de decisão). Por decisão da professora cooperante, este exercício tinha como intenção ser integrado na aula de avaliação formal (aula pública)

O exercício aplicado foi de iniciação ao contacto improvisação utilizando o *Rolling* com o colega: o início do exercício consiste na colocação dos alunos a pares costas com costas de pé, mantendo as costas direita e o contacto com o colega, posteriormente, vão descendo em contrapeso com o colega até chegarem ao chão. A pessoa que se deita (*wave*) vai rolando de forma descontráida, quem fica por cima (*flyer*) deixa-se ir, sendo que ao rolando um pelo outro vão ao encontro de diversas soluções de movimento no *rolling* . Os alunos vão entre *wave* e *flyer* ao longo do exercício. Com a alteração: *Back to back and rolling*: O início do exercício consiste na colocação dos alunos a pares, de pé, costas com costas, mantendo as costas direitas e o contacto com o colega. Logo de seguida vão descendo sentido o peso do colega até chegarem ao chão partindo para o *rolling*. A pessoa que se deita (*wave*) vai rolando de forma descontráida, quem fica por cima (*flyer*) deixa-se ir. O par volta a subir ainda em contacto sentindo-se mutuamente (poder de decisão) utilizando o contrapeso, não necessariamente costas com costas, poderão subir e logo de seguida voltar a descer, em contacto com qualquer outra parte do corpo e assim sucessivamente. Alternando, de forma constante, entre *wave* e *flyer*. Este exercício promove, assim, a utilização do contrapeso;

²⁰ Compreende-se por Técnica de rolar no chão

²¹ Exercício utilizando o contrapeso um com o outro, de seguida utilizando o rolar um sobre o outro, voltando a subir em contrapeso

consciência do outro; poder de decisão; a manipulação da cedência de peso; e a pesquisa de soluções de movimento.

1.2.2 Objetivos

- Intervir com exercício de CI;
- Observar e analisar dificuldades específicas relativamente ao trabalho de contacto e relações.

1.2.3 Reflexões

A fase da Lecionação Acompanhada torna-se fulcral e de extrema importância por ser a primeira abordagem pedagógica direta que a estagiária tem com os alunos. Interferindo na sua maneira de pensar, propondo e abordando uma temática de forma diferente da que estariam habituados. A partir da análise da recolha de informação feita, serão aqui apresentadas as reflexões elaboradas ao longo desta fase.

É importante referir que nesta fase iniciámos a preparação para apresentação formal/ aula pública, sendo que as aulas começaram a ganhar uma estrutura: iniciavam as aulas com o exercício da professora estagiária. De seguida para o exercício individual de espacialidade, seguidamente para o exercício de manipulação com o outro (inspirados no conceito do poema de Julio Pomar- *Olhar e sentir*) e por último trabalhavam os seus trabalhos coreográficos inspirados em todo o conceito do poema, elaborando duetos/ trios, pensando também no trabalho de relação.

Como já foi referido a recolha de informação através de grelhas de observação específicas foram elaboradas ao longo das duas fases. Como se pode verificar no Apêndice E a frequência de utilização de conteúdos foi sofrendo alterações. Possivelmente, pelo facto de ao longo das aulas os alunos receberem correções da parte da professora cooperante e por vezes da parte da professora estagiária, que tentava interferir nos métodos de composição dos alunos, de forma a não caírem na utilização de conteúdos menos complexos como uníssonos/ simetria; cânones e aliciando-os a utilizar o contacto, para outras estratégias de movimento e composição.

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Os resultados finais da observação específica relativamente aos trabalhos coreográficos, de forma geral demonstram que desde o início até ao fim das duas fases (Observação e Lecionação Acompanhada) Existiu uma diminuição da utilização de simetria e uníssonos e cânones, um aumento da utilização do toque e na utilização de manipulação do outro, um aumento na utilização de peso e contrapeso, aumento na utilização do espaço negativo do outro. No entanto, a interação com olhar foi o ponto que menos evoluiu.

Em relação ao exercício que a professora estagiária propôs á turma *Back to back and rolling* foi visível que os alunos se demonstraram cada vez mais confortáveis com a proposta e, apesar do exercício ao longo do tempo ter vindo a evoluir de forma positiva verificaram-se diversas dificuldades recorrentes tais como: noção do outro, cedência do peso ao outro e *timing*. Foi possível verificar, ao longo da análise de dados, o melhoramento a cada aula no que respeita os diversos momentos de utilização de contacto. Apesar das dificuldades sentidas na elaboração do exercício *Back to back and rolling*, foi notório que de forma indireta, que o exercício produziu resultados positivos e uma melhor compreensão do trabalho de contacto e relações. Nos trabalhos coreográficos foi evidente uma enorme evolução também sobre o tema, sendo visível uma utilização e exploração das ferramentas adquiridas no exercício de CI, assim como, no exercício de manipulação do outro, podendo considerar-se este exercício uma mais-valia para a compreensão do movimento do outro, cedência de peso e *timing*. Observando novamente a tabela 5 e comparando com a tabela 6, verifica-se uma diferença substancial entre o período sem a execução do exercício da estagia e o período após o desenvolvimento do exercício proposto pela estagiária.

Tabela 5- 1ª Grelha de observação geral do trabalho de relações e contacto

Grelha de observação geral do trabalho de relações e contacto				
Grupos	Capacidade de utilização espacial	Trabalho de relação em contacto	Conjugação de conteúdos previamente adquiridos	Observações
Grupo 1	2	2	2	*
Grupo 2	2	2	2	*
Grupo 3	3	2	2	*
Grupo 4	2	2	2	*
Grupo 5	3	2	2	*
				*

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Legenda:

- 1- Não utiliza
- 2- Utiliza pouco
- 3- Utiliza muito

* O trabalho de relações observado é maioritariamente de espelho, simetria, uníssono, afastar, rodear.

Tabela 6- 2ª Grelha de observação geral do trabalho de relações e contacto

Grelha de observação geral do trabalho de relações e contacto				
Grupos	Capacidade de utilização espacial	Trabalho de relação em contacto	Conjugação de conteúdos previamente adquiridos	Observações
Grupo 1	2	3	3	Grupo que procurou explorar os espaços do outro (negativo), boa exploração de contacto
Grupo 2	2	3	2	Limitou-se á utilização de toque com alguma distância do outro
Grupo 3	3	3	3	Utilização do <i>rolling</i> coreograficamente e trocas de peso (<i>lifting</i>)
Grupo 4	3	2	2	Exploração do espaço. Utilizou o toque ainda com alguma distância
Grupo 5	3	3	3	Bastante exploração do espaço e de contacto com o outro

Legenda:

- 1- Não utiliza
- 2- Utiliza pouco
- 3- Utiliza muito

* O trabalho de relações observado é maioritariamente de espelho, simetria, uníssono, afastar, rodear.

Terminando esta fase de Lecionação Acompanhada, verifica-se que em termos de contacto e relações a evolução foi positiva no que respeita à exploração em termos

coreográficos, captando e aprendendo novas maneiras de compor com o outro utilizando de forma mais recorrente o toque, a manipulação do outro, diminuindo a utilização da simetria, uníssonos e cânones a que estavam habituados. Nesta fase, a turma ainda demonstra uma visível dificuldade sobre conceitos como: contrapeso, cedência de peso, exploração de movimentos em contacto com o outro, atenção e noção do outro, a na utilização de interação com o olhar, sendo pontos importantes a abordar e trabalhar na próxima fase.

1.3 Lecionação Autónoma

1.3.1 Desenvolvimento e Calendarização

A Lecionação Autónoma foi desenvolvida ao longo do 2º e 3º período, e é possível afirmar que foram dois períodos irregulares e com diversas atividades. No Apêndice H encontra-se a calendarização detalhada desta fase, assim como, uma pequena síntese do que foi elaborado em cada aula. O início do 2º período foi focado no espetáculo *Mostra Coreográfica*, sendo que os ensaios para o mesmo ocorreram na aula de Criação Coreográfica, na qual a estagiária ofereceu correções e sugestões para a melhoria dos trabalhos dos alunos.

O 2º período revelou-se mais tranquilo, visto que os alunos no final deste têm o exame referente à disciplina. Neste período situou-se também a elaboração da prova de transição para os alunos que contam com um desfazamento de um ano, para que assim incorporem o nível de ensino que deveriam estar a frequentar (referido no Capítulo III, Caracterização da Amostra), com a supervisão da professora cooperante. A professora estagiária elaborou e estruturou a prova de transição para os dois alunos, de acordo com a matriz fornecida pela professora cooperante (Anexo D), assim como, o exame final, desenvolvido cruzando o tema em estudo com a matriz dos conteúdos programáticos da disciplina destinados ao 4º ano de Curso Básico de Dança referente a instituição (Anexo E).

É importante salientar que a professora cooperante, ao longo do estágio, deu à estagiária toda a liberdade para a sua intercedência e aplicação do seu tema, referindo a importância da aplicação de material em criação e composição. Facultou igualmente o material necessário para a estruturação da prova de transição e de exame final de 2º Período.

Na Lecionação Autónoma foi efetivamente possível aplicar o tema em estudo. O desenvolvimento desta fase de estágio de 2º Período, compreendeu três etapas distintas de

exploração e improvisação tendo, a primeira sido destinada à improvisação individual (através de estímulos ideacionais²² que proporcionam movimentos diferentes e inovadores) com objetivo de elaboração de um pequeno solo.

Como ponto de partida, para a interação e contacto com o/s outro/s foram elaborados exercícios simples de ‘quebra gelo’ para o desenvolvimento deste processo, assim como exercícios de utilização de peso, contrapeso e cedência de peso, trabalho de relação e interação com o/s outro/s utilizando o olhar/ toque/ abraço. Após o desenvolvimento e maior apuramento do trabalho de contacto, interação e relação, foi realizada a primeira proposta de improvisação conjunta com premissas de execução obrigatória: Abraço; toque seguido de *freeze*/pausa; interação com o olhar. (já trabalhadas em aula).

Numa segunda etapa, foram elaborados exercícios com a intenção de explorar o contacto em improvisação em pequenos grupos utilizando superfícies espaciais e posteriormente, as superfícies do corpo do/s outro/s, resultando, através do material explorado, mais tarde, numa composição em dois grupos distintos.

Numa terceira etapa, segue-se o trabalho de improvisação a pares/dueto sendo elaborados exercícios de confiança, manipulação a pares (olhos fechados/abertos), trocas de peso, contrapeso, cedência de peso e *lifts*, alternando várias vezes de par, como forma de experimentação. Mais tarde, fixados os pares prosseguiu-se para um processo de elaboração e composição do material encontrado. Após a terceira e última fase, surge a segunda proposta de improvisação conjunta utilizando premissas como: *freeze*/ pausa em contacto com o/s outro/s, *freeze*/ pausa de grupo, utilização da voz.

De acordo com o programa da disciplina de Criação Coreográfica do CRSM, esta disciplina deverá incidir não só na improvisação, como também muito acentuadamente na capacidade de criação. Desta forma, as três fases de improvisação (individual, pequeno grupo, par) resultaram, cada uma delas, em três pequenos trabalhos de criação (solo, pequeno grupo, dueto).

A meio do 2º Período foi, como já antes referido, elaborada a prova de transição, estruturada pela estagiária (Apêndice I). Toda a aula foi destinada à prova realizada por todos os alunos da turma, sendo que apenas dois foram avaliados (para transitarem para o 5ºano). A prova continha elementos do nível seguinte, baseando-se na aplicação do conceito em

²² Estímulo ideacionais são estímulos com a intenção de transmitir uma ideia, uma história, de forma, a limitar o movimento nesse contexto. Podendo fornecer ideias para a criação de movimento. (Smith Autard, 2010)

improvisação, em criação e na reflexão analítica. A prova como avaliação à improvisação, cruzava o tema em estudo da estagiária, tendo sido elaborada numa Improvisação Conjunta (*jam*) que continha como elementos de 5º ano, a utilização de voz e da gestualidade.

O exame final de 2º Período, também estruturado pela estagiária (Apêndice J), conteve exercícios de improvisação (solos, grupo, dueto) semelhantes aos elaborados em aula. Apresentando as composições que daí resultaram, assim como, foram avaliados em termos de improvisação e de aplicação de conteúdos (utilização do contacto com o outro, manipular a componente temporal, transmissão da mensagem/conceito pretendida) através de uma improvisação conjunta que contou pela primeira vez com a introdução de conceito/tema (poema) Esta improvisação conjunta pode ser visualizada no Apêndice L (Vídeo).

A segunda fase da Lecionação Autónoma desenvolveu-se ao longo do 3º Período, sendo este muito irregular, com o surgimento de atividades e apresentações com ensaios para as mesmas a decorrerem na disciplina de Criação Coreográfica. Uma das apresentações que a professora estagiária ensaiou foi para a apresentação formal no Festival da Juventude de Vila Franca de Xira (coreografias da *Mostra Coreográfica* do início do 2º Período).

A pedido da professora cooperante, a professora estagiária elaborou uma coreografia compilando as pequenas criações de solos, grupo e dueto, denominando-a de *#Contacta-me* para apresentação no Espetáculo do Agrupamento de Escolas de Benavente de beneficência para Moçambique.

Este período, correspondente à última fase do estágio, apesar de curto e irregular, destinou-se à aplicação dos conceitos adquiridos de relação e contacto na improvisação conjunta, assim como, chegar mais além no seu desenvolvimento. Desta forma, os alunos elaboraram diversas improvisações conjuntas sendo que a última terá sido a mais formal, que poderá ser visualizada no Apêndice M (vídeo).

1.3.2 Objetivos

- Aplicar exercícios de interação, relação e contacto com o/s outro /s;
- Aplicar exercícios de improvisação individual, em dueto e em grupo;
- Desenvolver e aplicar o conceito de Improvisação conjunta (*Jam*).

1.3.3 Reflexões

A Lecionação Autónoma corresponde à disponibilidade que é dada à estagiária para desenvolver e colocar o seu tema de estudo em prática. A primeira fase da Lecionação Autónoma desenvolve-se no 2º Período, tendo sido as aulas planeadas com foco no trabalho da improvisação individual, em pequeno grupo e a pares, devindo-a assim em três etapas. O estudo debruçou-se sobre estas etapas pelas dificuldades observadas e pontos a trabalhar, relevantes para o tema em questão, através dos dados destacados e retirados das grelhas de observação geral estruturadas (tabela 6 e 7) e específicas (Apêndice E) recolhidos nas fases de Observação Estruturada e Lecionação Acompanhada.

Torna-se fundamental reforçar que a instituição, assim como a professora cooperante, destacaram a importância dos alunos, não se debruçarem apenas no trabalho de improvisação mas também no desenvolvimento de trabalho de criação coreográfica.

A primeira etapa da Lecionação Autónoma teve início com o trabalho de improvisação individual. A improvisação individual destaca-se neste estudo, pela importância que se revelou a inovação e exploração de movimentos, de forma que os alunos deixem de ficar ‘presos’ aos elementos técnicos e formais da aula (fator identificado na fase de Observação Estruturada). Este tipo de improvisação foi desenvolvido através de estímulos ideacionais dados pela professora estagiária e, sendo estes tão específicos, em termos dinâmicos e de qualidade de movimento foi distinta e visível a transformação dos movimentos dos alunos. Demonstraram, no entanto, alguma dificuldade inicial na interiorização dos estímulos para aplicação em movimento, denotando-se também alguma dificuldade na utilização dos diferentes níveis espaciais. A transição da exploração e improvisação para a criação, onde os alunos tentam transferir os movimentos explorados para a construção de um solo, demonstrou-se por vezes complicada na memorização do que poderiam ter feito no momento da improvisação, tendo de voltar a criar *in loco* novos movimentos, lembrando sempre os estímulos iniciais. Ainda assim os resultados destacaram-se, de forma geral, bastante positivos, principalmente na apresentação final do solo.

Na segunda etapa da Lecionação Autónoma foram elaborados exercícios de improvisação aplicando o trabalho de relação, contacto e interação entre toda a turma utilizando o olhar, o toque, a pausa/*freeze* com toque, ou o abraço (mais envolvente) com pausa/*freeze* (de forma aleatória e inesperada). Os alunos demonstraram-se bastante à vontade

com este tipo de trabalho, resolvendo os problemas de forma muito original e inovadora. Foi também imediatamente visível que os alunos, de diferentes géneros, não tiveram qualquer repulsa, medo, ou intimidação neste tipo de trabalho, antes pelo contrário a reação foi de curiosidade e entusiasmo. Posteriormente foi realizada a primeira proposta de Improvisação Conjunta aplicando estas premissas (olhar, toque/pausa, abraço/pausa) É de destacar que os alunos compreenderam de forma positiva os objetivos e conceitos de ‘Improvisação Conjunta’ estabelecidos pela professora estagiária, tendo-se verificado resultados surpreendentes, visto que conseguiram aplicar as premissas dadas em aula de forma natural e intuitiva.

Seguidamente decorreu o trabalho de contacto e relação em pequenos grupos. Os exercícios de improvisação em contacto, desenvolveram-se através da exploração de movimento estabelecendo pontos de contacto nas superfícies das partes do corpo do/s outro/s. Este tipo de trabalho revelou alguma fragilidade na capacidade de ‘ouvir o outro’, na capacidade de *awarness* e na capacidade de dar continuidade ao movimento, visto que se precipitavam nas opções que tomavam. Um aspeto observado pela estagiária, que possivelmente se revelou importante ao longo destas improvisações em pequenos grupos, foi o facto de terem sido elaboradas, alternando os grupos em questão, proporcionando aos alunos a capacidade de observar o que resultava, ou não, refletindo assim uma melhoria. A partir destas explorações de movimento, os alunos criaram uma pequena composição, lembrando os movimentos efetuados no momento da improvisação e as soluções que melhor resultaram. Sendo um trabalho com mais de dois elementos, a professora estagiária apercebeu-se que o processo de seleção e extração a partir da improvisação tornou-se ligeiramente mais fácil, pelo facto dos momentos poderem ser lembrados em conjunto, discutidos e conversados, sucedendo a uma memorização mais facilitada, assim como ir ao encontro de soluções de movimento.

Nesta terceira etapa da Lecionação Autónoma desenvolveram-se os trabalhos a pares, começando por exercícios de confiança e mais tarde de manipulação. Ambos os exercícios foram elaborados de olhos fechados e posteriormente de olhos abertos, ambos feitos só a andar sem movimento improvisado e, de seguida, com movimento improvisado. Os alunos demonstraram-se muito entusiasmados com a experiência e sem qualquer insegurança ao serem manipulados, isto, enquanto o exercício era desenvolvido sem movimento improvisado (apenas a andar). Quando o exercício evoluiu para a manipulação de olhos fechados, foi perceptível que os alunos corresponderam melhor à liderança do outro, do que de olhos

abertos. Aparentemente compreenderam melhor o toque e a manipulação do colega ao estarem de olhos fechados, livres de estímulos externos. Por outro lado, foi observada uma enorme dificuldade em saber como manipular o outro, havendo uma sistemática utilização das mãos, sem haver exploração de outras partes do corpo (superfícies). A pares foram também efetuados exercícios de utilização de peso, contrapeso, cedência de peso, exploração de movimentos e de *lifts*. A partir destas improvisações foi também elaborada uma criação em dueto, a sua construção revelou-se a mais fácil de alcançar, talvez por ser o método de criação a que estão mais habituados de executar.

Após estas três etapas foi elaborada a proposta da segunda improvisação conjunta, contendo premissas/ tarefas previamente definidas, algumas já trabalhadas anteriormente, como: a utilização do olhar; da pausa em contacto com o outro; pausa em conjunto (sensação de grupo) e utilização da voz. Esta improvisação conjunta revelou-se positiva, pois os alunos tentaram alcançar os objetivos, ainda assim, demonstrando excessivamente momentos de improvisação individual e dificuldade na utilização da voz e na elaboração da pausa em conjunto, revelando a sua fragilidade na perceção de grupo.

Na prova de transição elaborada para a avaliação dos dois alunos, que contam com um desfasamento de um ano, os alunos elaboraram a terceira Improvisação Conjunta, contando com premissas dos conteúdos da matriz de prova de transição para o 5º ano (Anexo D) como: a utilização da voz e da gestualidade. Os alunos demonstraram alguma dificuldade na utilização das novas premissas inseridas, mas revelaram uma melhoria no estabelecimento de relação e contacto entre eles.

O exame estruturado pela professora estagiária, com auxílio da professora cooperante contou com exercícios de improvisação individual, em grupo e a pares, resultando da apresentação das composições feitas ao longo do período: solo, pequeno grupo e dueto. Os alunos em todos os exercícios de improvisação em exame, revelaram melhores resultados que em aula, mesmo contando com a ansiedade do momento, entendendo ser uma avaliação formal e contando com a presença de dois júris (júri interno e júri externo). A nível individual demonstraram maior capacidade em inovar e transformar as suas dinâmicas de movimento. No trabalho em pequenos grupos revelaram ainda alguma dificuldade na capacidade de ‘ouvir o outro’ e, por consequência na utilização e reconhecimento do *timing*. No trabalho a pares, a maioria da turma revelou uma melhoria significativa no trabalho de manipulação ao serem manipulados, tentando explorar diferentes partes do corpo para manipular (contrariamente ao

demonstrado em aula). As criações solos, pequenos grupos e duetos revelaram-se muito interessantes, ‘fugindo’ ao que foi observado na fase de Observação Estruturada e Lecionação Acompanhada no 1º período, tanto em termos de relação e contacto como inovação de material, surgindo trabalhos bastante ricos em conteúdo de movimento e na sua utilização e composição.

No exame foi também elaborada a quarta Improvisação Conjunta, considerada para este estudo a 1ª Improvisação Conjunta formal, (tabela 7, Apêndice L), esta improvisação ao contrário das anteriores teve um conceito/tema associado, o poema Movimento de Mário Cesariny (1981) (Anexo F) conceito no qual os alunos se deveriam inspirar para a sua elaboração. Esta improvisação demonstrou resultados muito positivos, surgindo de diversos momentos de contacto e interação, diversidade de movimentos, assim como manipulação dos mesmos. A nível de manipulação de ação, os alunos alcançaram boas estratégias na resolução de problemas e na manipulação da ação, tornando-se uma apresentação bastante dinâmica.

A segunda e última fase da Lecionação Autónoma ocorreu no 3º Período, com a duração de aproximadamente dois meses. Esta fase terá sido dirigida ao foco no trabalho de Improvisação conjunta, mas a pedido da professora cooperante, a professora estagiária iniciou um trabalho de criação com a turma a partir das criações (solo, pequeno grupo e dueto) do exame de 2º Período para o Espetáculo do Agrupamento de Escolas de Benavente de beneficência a Moçambique. Os alunos demonstraram-se entusiasmados com a compilação do seu material para uma única coreografia. O conceito da pequena coreografia foi elaborado e estruturado pela professora estagiária pela gestão de tempo e rapidez a que teve sujeita. O conceito desenvolvido teve como objetivo tentar que os alunos se identificassem com o mesmo. Inspirado na atualidade dos adolescentes, das redes sociais, satirizando poses que *Instagramers*, *Influencers* fazem para as fotografias. Cruzando o tema da peça e o trabalho inspirado na interação e contacto elaborado no 2º Período surgiu o título *#Contacta me*. A professora estagiária foi conversando com os alunos sobre o tema escolhido e as reações foram bastante positivas, demonstrando grande entusiasmo, parecendo identificarem-se com o mesmo.

As últimas aulas de Lecionação Autónoma destinaram-se ao trabalho do conceito de improvisação conjunta, não deixando de elaborar exercícios de aquecimento, de trabalho de relação e contacto. Foi elaborada a quinta improvisação conjunta, onde os alunos associavam uma personagem/característica inspirada no poema trabalhado no exame de 2º Período. Esta

improvisação revelou-se bastante interessante, pela facilidade com que os alunos conseguiram estabelecer relações. Os alunos referiram-se a essa facilidade exatamente pela determinação prévia do seu objetivo durante a improvisação, por outro lado, reconheceram, a dificuldade de comprometer-se com a sua escolha ao longo de toda a improvisação pelo desencadear da ação e pelas interações/relações que se vão estabelecendo no meio envolvente, chegando à conclusão que o seu ‘papel’ teria de ser mutável e adaptável às situações que iam ocorrendo.

A sexta improvisação conjunta, ao contrário das outras, que teve como tema a atribuição de tarefas/ intenções prévias elaboradas pelos alunos e atribuídas aleatoriamente. Os alunos escreveram num papel a tarefa/ intenção que pretendiam que ocorresse na improvisação conjunta, aleatoriamente os alunos retiraram um papel, o qual estabeleceria a sua tarefa. Nesta improvisação refletiu-se a dificuldade dos alunos em compreender de que forma se poderá utilizar um conceito/ intenção/característica/ tarefa. É de realçar que este exercício serviu maioritariamente para os alunos compreenderem os diferentes ‘papeis’/ tarefas/ intenção que podem existir, ou de que forma os podem utilizar numa improvisação conjunta. Ainda assim, esta revelou que os alunos, em termos de trabalho de contacto com o/s outro/s e interação, demonstraram uma maior maturidade e possível aquisição de ferramentas (‘ouvir o outro’, procurar criar opções para o outro e deixar-se ir) A dificuldade na elaboração das tarefas aleatoriamente atribuídas prendiam-se com o facto de não se sentirem confortáveis, não conseguindo contornar a questão, sentindo-se limitados. Demonstraram ainda a dificuldade na manipulação de conceito/intenção/tarefa no momento imediato (pensamento rápido, soluções rápidas)

Na penúltima aula foi marcada a 2ª e última Improvisação Conjunta Formal (tabela 8, Apêndice M) Esta improvisação foi livre, no sentido em que não havia tema/ conceito, ou qualquer tarefa, intenção/característica pré-definida. Foi lhes proposto apenas que levassem, um figurino para a Improvisação Conjunta Formal. Esta improvisação, ao contrário da anterior obteve resultados bastante positivos, pela evolução dos alunos em termos de trabalho de relação e contacto e também pelo lado interpretativo e performativo.

Nas diversas improvisações conjuntas foram recolhidos dados para o entendimento da evolução dos alunos, em termos de trabalho de relação, contacto e interação com a ação. Em suma, ao longo de todo o processo de Lecionação Autónoma a professora estagiária, no fim de cada exercício, ou aula, estabelecia um diálogo de reflexão de forma a compreender de que forma se sentiram, o que retiraram, quais as facilidades e dificuldades, dando-lhes sempre que

necessário correções, ou feedback de forma a melhorarem. Considera-se assim, após esta experiência, que este tipo de interação se revela uma mais valia na relação com os alunos e na compreensão das suas dificuldades.

1.4 Participação em outras atividades

Como referido anteriormente, a professora estagiária acompanhou e participou nos ensaios de diversos momentos para espetáculo, pois a disciplina de Criação Coreográfica, muitas vezes destina-se a esse fim. Desta forma, não só a professora estagiária participou ativamente na correção e aperfeiçoamento das peças a apresentar na *Mostra Coreográfica* (1º e 2º Período) como participou na produção do ensaio geral e do espetáculo, assim como prestou apoio aos alunos. Desta forma foi possível acompanhar os alunos e estabelecer uma maior relação de proximidade com os mesmos, conseguindo ver a sua prestação em palco (Apresentação).

Este espetáculo de *Mostra Coreográfica* tem como objetivo aproximar os alunos de uma experiência semelhante ao trabalho de coreógrafos e co-criadores. Esta Mostra é disponibilizada a todos os alunos do Ensino Artístico Especializado e aos alunos de Regime Livre a partir dos 10 anos. Os alunos só podem participar numa criação como intérpretes e numa como criadores, à exceção de quem apresenta um solo, que poderá entrar noutra criação apenas como intérprete. A participação não é obrigatória. Todo o processo de criação (tema/conceito, música, figurinos) é da responsabilidade dos alunos. Os ensaios também são da sua inteira responsabilidade, ainda que os professores das disciplinas de Técnica de Dança Contemporânea e, principalmente, de Criação Coreográfica se disponibilizem para ensaiar, e auxiliar os alunos. As coreografias são selecionadas pelos professores das disciplinas, considerando todo o processo e esforço demonstrado pelos alunos.

A turma de 4ºano do Curso Básico de Dança demonstrou ao longo deste processo muito entusiasmo, sendo que existiram, na turma, participações de todos os formatos, a solo, em co-criação, e apenas como coreógrafo. Os temas/ intenções dos trabalhos foram bastante díspares, uns já revelavam bastante maturidade, outros aliaram-se às letras das músicas. Definitivamente o ponto mais frágil em geral, foi a seleção musical que incidia, muitas vezes, em músicas comerciais partindo dos seus gostos pessoais. A este propósito, os professores

viram-se obrigados a ter um papel mais ativo, demonstrando aos alunos outras alternativas, explicando qual a importância e o porquê das escolhas musicais em coreografia.

De uma forma geral, foi revelada uma diferença bastante acentuada, entre os ensaios e a prestação dos alunos em palco. No estúdio, era visível inseguranças, que por consequência inibiam a projeção de movimento e a sua intenção. No palco, os alunos demonstraram mais energia e confiança, colocando a intenção necessária nos movimentos revelando uma enorme expressividade.

Em suma, é necessário salientar a importância da presença do professor nestas atividades. Considera-se assim, fundamental a sua presença no ‘momento do aluno’, onde este tem oportunidade de demonstrar aquilo para que ambos trabalharam. Assim, a experiência de estar em palco, ensaio de luzes, ensaio geral e toda a produção que envolve, é de extrema importância para o percurso do aluno, pois o momento de espetáculo, poderá ser considerado o culminar do trabalho do bailarino, capacitando-o e colocando-o à prova na apresentação ao público das suas capacidades.

2. Apresentação dos parâmetros de avaliação

Para uma melhor compreensão do desenvolvimento do trabalho elaborado através das improvisações conjuntas, surgiu a necessidade de criar grelhas, para que, de forma qualitativa fosse avaliado o desempenho dos alunos. Compreendendo-se a necessidade de definição dos conceitos e parâmetros avaliativos, de seguida serão explicados e apresentados. Os parâmetros atribuídos pretendem nivelar os resultados obtidos através da análise das improvisações conjuntas ao longo do 3º Período. Procura-se assim, compreender a evolução dos alunos nos diferentes parâmetros. Apesar da investigação ser focada no trabalho de contacto e relações, o conceito definido pela estagiária de ‘Improvisação Conjunta’, abarca inevitavelmente outros conceitos mais performativos, que se demonstraram também bastante relevantes.

Relações e contacto:

O conceito aqui destacado de Relações e Contacto, como referido anteriormente, foca-se portanto na perspectiva de Langton (2007) nos aspetos com ‘o quê’, ou ‘com quem’ o corpo se relaciona enquanto se move. Desenvolvendo-se na maneira como o bailarino/intérprete se relaciona com o/s outro/s, em grupo, objetos, ou outros fatores.

Destaca-se também a utilização de contacto físico, a partir dos princípios de CI, que segundo Pallant (2006) consiste na resposta simultânea aos diversos estímulos sensoriais estabelecidos através do toque e do contacto, incidindo conseqüentemente em soluções de movimento imediatas. Neste tipo de trabalho, a interação estabelecida entre bailarinos/ intérpretes, surge como a capacidade de criar movimentos uns com os outros.

Interpretação:

Este ponto define-se pela capacidade de incorporar significados e intenções, utilizando o corpo como um veículo, de forma a serem interpretados pelo público (Silva, 2016) Sendo que envolve um processo de pesquisa por parte do intérprete, pois “The process when a dancer takes the steps and makes them his own, concerned with how they will look best on him” (Preston-Dunlop, 1995, p. 137) de forma a que exista uma adaptação no seu corpo para que essa mensagem, significado, intenção seja transmitida. Este processo poderá requerer uma procura inversa, visto que “Finding the meaning that is in the movement rather than adding to it” (Preston-Dunlop, 1995, p. 138), passando pela capacidade de procurar um significado no movimento.

Relação de grupo:

A Relação com o grupo trata-se da capacidade que cada elemento do grupo (bailarino/ intérprete), tenha de estar atento ao que está a ocorrer no momento da *performance* em que outros elementos estão a dançar em simultâneo, no mesmo sítio. De acordo com a autora Banes citada por Preston-Dunlop (1980) “(...)overlap, intervene, coexist, initiate, follow, collide, respond, avoid”. (p.378), obtendo assim a percepção do que está a acontecer num todo.

Diversidade de movimentos:

A utilização de movimentos diversificados prende-se com a capacidade de executar movimentos durante a improvisação diferentes dos quais realizam habitualmente, ou lhes foram ‘incutidos’ pelas disciplinas de técnicas de dança. Com base na reflexão feita por Blom e Chaplin (1988) a técnica e as capacidades do corpo têm influência em termos de força, fragilidades e coordenação, podendo ser um aspeto limitativo, visto que poderão ser evitados certos movimentos que podem ser considerados, estranhos, feios, sem interesse, ou até impossíveis. Segundo os autores, a dança em improvisação funde-se com a criação e com a

execução, onde o bailarino/ intérprete efetua o movimento sem planear, criando-o de forma simultânea. Considera-se também que esta exploração de movimentos depende do corpo do bailarino/ intérprete, da auto imagem, das afinidades pessoais, do estilo de movimento, da escolha estética e ainda das experiências, valores, gostos e desejos pessoais, influenciando nas escolhas de movimento e como o corpo responderá, pois "With all its complexities and nuances, each dancer's body is a unique expressive instrument"(Blom & Chaplin, 1988, p. 3) Deste modo este parâmetro define-se pela capacidade criativa de executar e explorar novos movimentos.

Relação com espaço :

Este parâmetro consiste essencialmente na capacidade de interagir com o espaço destinado à *performance*. "The body can generally fill the space, by leaping and spreading, the limbs gesticulating all round to sweep every particle of space to different places, parts of the body simultaneously reaching out and finding new places to move in."(Dunlop, 1986, p. 21), tendo constantemente atenção ao espaço que o rodeia e pelo qual é envolvido, utilizando o movimento e o corpo de forma a preencher esse espaço.

Iniciativa:

Este parâmetro surge da capacidade de tomar iniciativa para entrar na improvisação conjunta de forma a relacionar-se com ação da *performance* e eventualmente provocar alterações na mesma. Que surge de uma tomada de decisão própria e individual.

3. Apresentação de dados

Os dados recolhidos a partir da observação analítica das improvisações conjuntas, através das grelhas de avaliação (Apêndice N), permitiram compreender o progresso na frequência de utilização de parâmetros avaliativos como a utilização da Interpretação, do Trabalho de relação e contacto, Relação de grupo, Diversidade de movimentos, Iniciativa e Relação com o espaço. É importante esclarecer que 1 corresponde a 'não utiliza', 2 'utiliza pouco', 3 'utiliza' e 4 'utiliza muito'.

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Encontram-se aqui destacadas as tabelas 8²³ e 9²⁴ Grelha de Conteúdos avaliados na Improvisação Conjunta 20 de Março e Grelha de conteúdos avaliados na Improvisação Conjunta 12 de Junho, correspondentes às Improvisações Conjuntas Formais. Ao contrário do previsto nos objetivos, apenas foi possível a elaboração de duas Improvisações Conjuntas que poderemos considerar ‘Formais’, ao longo da fase da Lecionação Autónoma, foram elaboradas sete Improvisações Conjuntas, das quais quatro foram avaliadas através das grelhas de avaliação analítica (tabela 7 e 8 e Apêndices O e P). O seu intervalo de tempo entre a ocorrência de ambas foram de três meses (Março e Junho) este intervalo corresponde à distância temporal entre o final do 2º e 3º Período. Esta análise distanciada pressupõe conseguir destacar diferenças mais acentuadas pela prática mais frequente de Improvisações Conjuntas e pelos exercícios de contacto e relações efetuados ao longo do estágio. É ainda importante destacar que grande parte do 3º período foi dedicado à criação da peça *#Contacta me*, criada pela estagiária a partir dos trabalhos de exame dos alunos de 2º Período.

A análise das tabelas aqui destacadas, demonstram de forma imediata resultados positivos, pela acentuada diferença de resultados em ambas as tabelas, revelando uma crescente melhoria, que corresponde a uma evolução na maioria dos tópicos apresentados e evidentemente na prestação dos alunos.

²³ Exame de Criação Coreográfica (Apresentação Formal)

²⁴ Última Improvisação Conjunta

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Tabela 7- Grelha de conteúdos avaliados na Improvisação Conjunta de 20 de Março

Improvisação Conjunta 20 de Março						
Alunos	Interpretação	Relações e contacto	Relação de grupo	Diversidade de movimentos	Iniciativa	Relação com o espaço
A1	4	4	4	4	4	3
A2	2	3	2	2	2	3
A3	3	3	3	2	3	3
A4	2	3	2	2	2	2
A5	3	4	4	3	3	3
A6	4	4	4	3	4	4
A7	3	4	3	3	3	3
A8	4	4	4	3	3	4
A9	4	4	3	3	3	2
A10	4	3	3	4	4	3
A11	4	3	3	3	3	3

Legenda:

1-	Não Utiliza
2-	Utiliza pouco
3-	Utiliza
4-	Utiliza Muito

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Tabela 8- Grelha de conteúdos avaliados na Improvisação Conjunta de 12 de Junho

Improvisação Conjunta 12 de Junho						
	Interpretação	Relações e contacto	Relação de grupo	Diversidade de movimentos	Iniciativa	Relação com o espaço
Alunos						
A1	4	3	4	4	3	3
A2	4	4	4	4	4	4
A3	4	4	4	4	4	4
A4	3	4	3	3	3	3
A5	4	3	4	3	4	3
A6	4	4	4	4	4	4
A7	4	3	2	3	3	2
A8	3	3	3	3	2	3
A9	4	4	4	3	3	2
A10	4	4	4	4	4	4
A11	3	4	3	3	3	3

Legenda:

1- : Não Utiliza
2- Utiliza pouco
3- Utiliza
4- Utiliza Muito

4. Interpretação dos dados

Fazendo a reflexão e comparando as tabelas 7 e 8 é possível observar diversas diferenças, não deixando de ser importante referir que ambos os momentos das Improvisações Conjuntas, são diferentes. Na Tabela 7 surge como ilustração de um momento de avaliação formal, com a presença de júris (interno e externo) que inevitavelmente coloca alguma tensão, nervosismo nos alunos. Na Tabela 8, os alunos estão em vias de terminar o ano letivo, contando com algum cansaço, mas também alguma desconcentração. Ambos os momentos têm as suas condicionantes.

O parâmetro **Interpretação** demonstrou um aumento relevante. Este ponto foi desenvolvido, alertando os alunos para a tomada de consciência que estavam ‘em palco’ em

‘*performace*’ a dançar para um público (mesmo que nem sempre fosse essa a realidade). Esta melhoria demonstrou-se bastante acentuada na maioria dos alunos.

Na frequência de utilização do trabalho de **Relação e Contacto** é possível denotar um equilíbrio muito positivo entre ambas as tabelas, sendo que apenas um aluno revelou uma subida de frequência nesse sentido. Ainda assim, foi visível uma progressão constante sobre estes conteúdos. Podendo-se inferir e destacar que um dos objetivos da elaboração das improvisações conjuntas, nesta turma, foi frequentemente desenvolvido.

Na **Relação de Grupo** observa-se uma melhoria substancial em metade da turma, sendo que apenas dois alunos decresceram na avaliação. Fazendo a análise deste ponto é possível compreender que em momento de improvisação em grupo este estado de *awarness* terá de ser constante, desta forma requer bastante treino e a frequência do mesmo. Assim, esta melhoria neste curto espaço de tempo, que tem a duração do estágio, poderá considerar-se bastante positiva, tanto pela frequência da sua utilização como na sua tomada de consciência.

Na **Diversidade de Movimentos** é também possível observar um aumento na frequência da sua utilização. Neste caso, constata-se que quanto mais frequente a participação em Improvisações Conjuntas, mais os alunos adquirem a capacidade de descobrir e explorar novos movimentos.

No tópico da **Iniciativa** foi revelada uma melhoria muito positiva em mais de metade da turma, com exceção de um aluno que piorou os seus resultados. Este ponto demonstrou ser um dos mais interessantes a avaliar, pois, destacou-se pela sua evolução acentuada. Visto que este tópico revela a capacidade dos alunos saberem o momento mais oportuno para intervir, ou não, ou até o seu ‘à vontade’ com a improvisação, com execução de um solo, dueto, ou em momentos de grupo.

A **Relação com o espaço** foi igualmente um ponto que demonstrou uma evolução positiva, apesar de dois alunos terem decrescido nesta avaliação. A progressão neste ponto apesar de se revelar significativa seria provavelmente um ponto a trabalhar no futuro. A utilização espacial em termos da utilização dos níveis demonstrou evolução, no entanto, no que toca ao espaço do palco e à sua transversalidade não ocorreu tão frequentemente, visto que recorreram muitas vezes ao fundo do palco.

Após esta análise, infere-se que o desempenho geral da turma, conseguiu atingir resultados positivos, sendo que os parâmetros avaliados subiram maioritariamente na

sua frequência, contribuindo desta forma para o seu progresso. Deduz-se assim, que a utilização da Improvisação Conjunta, nesta amostragem, revelou resultados sustentáveis.

Verifica-se que os tópicos avaliados, estão profundamente ligados ao trabalho de improvisação (tanto individual, como em grupo), assim como, se compreende que estes são facilmente relacionados com o universo da Criação, e *Performance*, revelando um contributo, não só, para o desenvolvimento das capacidades em improvisação, mas também, para a evolução em diversas áreas. Através desta análise de dados é possível destacar que os resultados de cada aluno demonstram uma evolução distinta em termos individuais, o que revela que a Improvisação Conjunta possibilita a promoção das capacidades dos alunos de forma autónoma e gradual.

Os resultados desta avaliação contribuíram para a compreensão da eficácia da aplicação do método Improvisação Conjunta e para entender qual o impacto nos alunos a nível artístico, de aquisição de conteúdos e de promoção de criatividade. Deste modo, é viável aferir, que pelos resultados apresentados nesta amostra, o método revela-se significativo, pelo seu carácter educativo, de aquisição de conteúdos de movimento (Relações, Corpo, Tempo, Espaço, Ações) e pela sua capacidade de desenvolver a expressão criativa.

CAPITULO V: Conclusão

Destacando como imprescindível a versatilidade do bailarino/ intérprete na atualidade e verificando a evolução constante da dança contemporânea, surge a necessidade de uma constante modernização profissional. Enquanto professores das próximas gerações é importante dar continuidade a uma pesquisa constante encontrando métodos e estratégias de ensino que se mantenham atualizadas.

Esta investigação debruçou-se sobre uma temática que poderá suscitar controvérsia pela faixa etária em que os alunos se encontram, e pela maturidade técnica e mental que o trabalho de CI, ou de Improvisações Conjuntas poderá requerer. Desta forma é importante destacar que a evolução ocorre não só na tecnologia, ou na arte como também a nível geracional. É importante ainda referir que todo o trabalho e eficácia depende das características do público alvo.

A abordagem feita ao longo deste estágio, à improvisação e criação, ofereceu uma perspetiva distinta dos diferentes métodos que podem ser utilizados no âmbito da disciplina de Criação Coreográfica, particularmente, da improvisação à composição, capazes de desenvolver diferentes conteúdos, propostas criativas, novas linguagens e estratégias de movimento inovadoras.

O início do processo da Lecionação Autónoma foi direcionado para o trabalho de contacto e relações, por ter sido previamente detetada essa fragilidade nos alunos, pois para aplicação do método Improvisação Conjunta destacado neste estudo, a sua eficiência não faria qualquer sentido sem que antes fossem oferecidas estratégias básicas sobre o trabalho de improvisação em contacto-relação. Assim, a execução prévia de exercícios de relações e contacto demonstrou ser fundamental e uma mais-valia para a elaboração das improvisações conjuntas, visto que, através das improvisações conjuntas foi possível observar a facilidade com que aplicavam e solidificavam os conteúdos previamente trabalhados em aula.

Através da recolha de dados elaborada a partir das grelhas das improvisações conjuntas, verificou-se uma melhoria na aplicação e consolidação de diferentes conteúdos, como: Interpretação, Relações e Contacto, Relação de grupo, Diversidade de movimento, Iniciativa, Utilização da espacialidade. Apesar de nem todos os conteúdos apresentados demonstrem uma melhoria substancial, a realidade é que de certa forma individualmente, para cada aluno ocorreu uma evolução.

Apesar de se poder considerar que de forma geral os objetivos tenham sido cumpridos, é inerente ao ser humano querer sempre fazer melhor.

Deste modo, considero importante apresentar alguns pontos menos positivos que condicionaram esta investigação. O tempo para desenvolver uma investigação desta natureza revelou-se curto para a obtenção de resultados de cariz mais aprofundada e de forma geral para aplicação e desenvolvimento do tema em si. Assim, não foi possível dar o destaque das três Improvisações Conjuntas Formais, tendo sido possível fazer apenas duas, e apenas uma com a presença de público. Outro ponto menos positivo a destacar foram os resultados das improvisações conjuntas relacionadas com conceito/intenção, neste grupo específico, devido ao curto espaço de tempo. É de considerar, que esta implementação tenha sido demasiado ambiciosa por parte da estagiária, mas ainda assim com resultados interessantes.

É também importante verificar que ao longo do processo de estágio, a turma foi se revelando cada vez mais próxima, na relação entre pares. Naturalmente por ser uma turma em Ensino Artístico Especializado, no 4º ano Curso Básico de Dança, e ter desenvolvido laços ao longo dos quatro anos, mas possivelmente pelo constante trabalho de relação desenvolvido, que facilitava o trabalho em improvisação conjunta e vice-versa. Como se verificou de forma geral, a turma correspondeu positivamente aos desafios e estímulos colocados ao longo de todo o processo.

Outra característica que marca este estudo é sem dúvida a Instituição, pelo impulso criativo que oferece e propõe aos alunos, destacando a capacidade de improvisação e de mentalidade ‘aberta’. Durante toda a realização do estágio a Instituição e a professora cooperante abraçaram e disponibilizaram todas as condições possíveis para eficácia do mesmo.

Desta forma, é possível concluir que o objetivo desta temática se estendeu para além do trabalho de contacto-relação pois desenvolveu diversos conteúdos inerentes ao método, com capacidade de enriquecer o vocabulário criativo e artístico do aluno. Deste modo, foi facilitado a aplicação de conteúdos, o desenvolvimento da resposta rápida e a conceção de soluções criativas. Em suma, o método de Improvisação Conjunta pode ser valorizado, não só como produto final mas pelo processo ativo de aquisição de conteúdos.

Como conclusão deste estudo, é importante destacar o impacto e os resultados que os exercícios e as noções de CI tiveram no aprofundamento do trabalho de contacto-relação, proporcionando aos alunos uma ponte de conhecimento entre as estratégias de CI e o

movimento criativo, tal como, oferecendo uma maior diversidade de material a explorar e a utilizar coreograficamente. Desta forma, valoriza-se a utilização do CI no Ensino Artístico Especializado, pelos múltiplos conteúdos de movimento que abrange, pela diversidade de movimento que oferece, pela potencialização efetiva de trabalho de *partnering* necessária a qualquer área da dança, assim como, por se considerar que a versatilidade do aluno é promovida pela quantidade e variedade de experiências técnicas e artísticas absorvidas.

Apresenta-se para estudos futuros a utilização desta temática abarcando outros conteúdos e conceitos ou inserindo o mesmo em outras turmas e/ou escolas de forma a aferir a real eficácia do método. Deste modo, poderá vir a ser realmente avaliada a diferença de a improvisação conjunta com ou, sem a presença de público.

Por fim, constata-se que a concretização deste estágio foi imprescindível para a compreensão e validade do método Improvisação Conjunta.

Torna-se imprescindível oferecer aos futuros bailarinos as mais diversas técnicas, experiências e ferramentas para que tenham a possibilidade de se tornarem o mais versáteis possível, mesmo que de uma forma indireta, para enfrentar a realidade do mundo Contemporâneo.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *O Que é o Contemporâneo e outros ensaios.pdf. O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Aguiar, M. F. C. (2013). As Emoções E O Desenvolvimento Da Criatividade Dos Alunos De 3º Ciclo , No Âmbito Da Composição Coreográfica. *Instituto Politécnico de Lisboa Escola Superior de Dança*, 1–78. Retrieved from http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3735/1/RF_MED-2013MarAgu.pdf
- Albright, C. A., & Gere, D. (2003). *Taken by surprise*. (C. A. Albright & D. Gere, Eds.). Middletown: wesleyan University Press.
- Blom, L. A., & Chaplin, J. L. (1988). *The moment of movement - Dance improvisation*. London: Dance Books Ltd.
- Bogdan, R. & Biklen, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora.
- Burrows, J. (2010). *A choreographer's handbook*. London and New York: Routledge taylor and francis group.
- Butterworth *, J. (2004). Teaching choreography in higher education: a process continuum model. *Research in Dance Education*, 5(1), 45–67. <https://doi.org/10.1080/1464789042000190870>
- Diehl, I., & Lampert, F. (2014). *Dance techniques 2010 tanzplan germany*. (I. Diehl & F. Lampert, Eds.), *Dance Techniques 2010 Tanzplan Germany (2ª)*. Berlim: Henschel Verlag in der Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig. Retrieved from https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCAQFjAA&url=http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/sites/KSB/download/Tanztechniken_2010.pdf&ei=SrspVbP3OsnvUrC-gZAB&usg=AFQjCNHNgrJJw0Vi6cssUIY8eITv4adXRA&%5Cnhttps://ww
- Dunlop, V. P. (1986). *Handbook for dance in education (2ª)*. London and New York: Longman Group.
- Estrela, A. (1994). *Teoria e prática de observação de classes Uma estratégia de Formação de professores (4ª)*. Porto: Porto Editora.
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral ideias experiências ações*. (I. P. Lisboa, Ed.). Edições Colibri.
- Fazenda, M. J. (2016). Ensaio sobre prática e pedagogia, nas artes performativas. *Alicerces*

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Revista de Investigação Ciência, Tecnologia e Arte- Interações Na Cena Da Dança Contemporânea Solos, Duetos e Grupos, 6.

- Fernandes, J., & Garcia, V. (2015). A Híbrida relação entre as técnicas de dança contemporânea e a formação artística profissional - As técnicas de dança e o ensino artístico. *Repositório Científico Instituto Politécnico de Lisboa*, 85–99. <https://doi.org/http://hdl.handle.net/10400.21/6264>
- Laban, R. (1980). *The mastery of movement* (4ª). Plymouth: Nothcote House Publishers Ltd.,
- Langton, T. W. (2007). Applying laban ' s movement physical education. *JOPERD - The Journal of Physical Education, Recreation & Dance (Reston, Va.)*, 78(1), 17–29.
- Maletic, V. (1987). *Body- Space- Expression*. (T. A. Sebeok, R. Posner, & A. Rey, Eds.). Mouton de Gruyter Berlin · New York · Amsterdam.
- Marques, A. (2012). *Corpos (im)perfeitos na performance contemporânea livro de atas*. (A. Macara, A. P. Batalha, & K. Mortari, Eds.).
- Mitchell, B. S. (2010). *The growing dancer : Physiological challenges*.
- Novack, C. (1990). *Sharing the dance contact improvisation and american culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Pallant, C. (2006). *Contact improvisation: An introduction to a vitalizing dance form*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Pressley, M., & McCormick, C. B. (1994). *Child and adolescent development*.
- Preston-Dunlop, V. (1995). *Dance words*. Chur: Harwood Academic Publishers.
- Reeve, J. (2011). *Dance improvisations warm ups, games and choreographics tasks*. United States of America: Human Kinetics.
- Sanches, I. (2005). Da investigação-ação à educação inclusiva, 127–142.
- Santos, J. M. P. (2008). Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. *Revista Ohun*, 4, 1–32. Retrieved from http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf
- Schechner, R. (2013). *Performance studies an introduction* (Third). London and New York: Routledge taylor and francis group.
- Silva, A. (2016). *Dança e fotografia: Uma experiência pedagógica no âmbito da disciplina de criação coreográfica no 3º ciclo da escola vocacional de dança do centro de formação artístico da sociedade filarmónica gualdim Pais*. Escola Superior de Dança, Instituto Politécnico de Lisboa.
- Smith-Autard, J. M. (2010). *Dance composition: a practical guide to creative success in*

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

dance making (6^a). London: Methuen Drama.

Sousa, A. (2005). *Investigação em educação*. Lisboa: Livros Horizonte.

Sousa, M., & Baptista, C. S. (2011). *Como fazer investigação, dissertações, teses e relatórios*. Lisboa: PACTOR- Edições de Ciências Sociais e Política Contemporânea.

Tavares, J., Pereira, S. F., Gomes, A. A., Monteiro, M. S., & Gomes, A. (2007). *Manual de psicologia do desenvolvimento e aprendizagem*. Porto: Porto Editora.

Xavier, M., & Monteiro, E. (2016). Contextos , impulsos e temáticas da criação coreográfica contemporânea nacional. Que tendências? (Vol. 6, pp. 25–42). *Revista Portuguesa de Educação Artística*. <https://doi.org/https://doi.org/10.23828/rpea.v6i1.81>

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

APÊNDICES

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Apêndice A- Calendarização: Observação Estruturada

Data	Aula	Nº Aula	Duração (90min.)	
1º Período				
10 de Outubro 2018	Observação Estruturada	Nº1	1.30h	Observação analítica e realização de diário de bordo
17 de Outubro 2018	Observação Estruturada	Nº2	1.30h	Observação detalhada e realização de tabela de observação geral e específica
24 de Outubro 2018	Observação Estruturada	Nº3	1.30h	Observação analítica e realização de diário de bordo
31 de Outubro 2018	Observação Geral Estruturada	Nº4	1.30h	Observação analítica e realização de diário de bordo
28 de Novembro 2018	Observação Estruturada	Nº5	1.30h	Aula Pública (Apresentação formal) Observação detalhada, realização de diário de bordo e tabela de observação e específica
Total de Horas				
7.30h				

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Apêndice B- Grelha de Observação geral do trabalho de relações e contacto

Grelha de Observação geral do trabalho de relações e contacto				
Grupos	Capacidade de utilização espacial	Trabalho de relação em contacto	Conjugação de conteúdos previamente adquiridos	Observações
Grupo 1				
Grupo 2				
Grupo 3				
Grupo 4				
Grupo 5				

Legenda:

- 1- Não utiliza
- 2- Utiliza pouco
- 3- Utiliza

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Apêndice C- Grelha de Observação específica do trabalho de relações e contacto

Grelha de Observação específica do trabalho de relações e contacto								
Grupo	Cânone	Unísono/Simetria	Toque	Manipulação do outro	Transporte do outro/ <i>lifts</i>	Utilização de peso e contrapeso	Utilização do espaço (negativo) do outro	Interação com o olhar
Grupo 1								
Grupo 2								
Grupo 3								
Grupo 4								
Grupo 5								

Legenda:

- 1- Não Utiliza
- 2- Utiliza pouco
- 3- Utiliza
- 4- Utiliza Muito

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Apêndice D- Diário de bordo

Diário de bordo	
Nº	
Data:	
Descrição da Aula	Observações
Reflexão	

Apêndice E- Grelhas de observação específica do trabalho de relações e contacto

1ª Grelha de Observação específica do trabalho de relações e contacto								
Grupos	Cânone	Unísono /Simetria	Toque	Manipulação do outro	Transporte do outro/ <i>lifts</i>	Utilização de peso e contrapeso	Utilização do espaço (negativo) do outro	Interação com o olhar
Grupo 1	1	4	3	2	2	2	3	2
Grupo 2	1	4	2	1	2	1	1	1
Grupo 3	3	4	2	1	1	1	1	1
Grupo 4	1	4	3	2	1	1	1	2
Grupo 5	1	2	4	2	1	1	1	3

Legenda:

- 1- Não Utiliza
- 2- Utiliza pouco
- 3- Utiliza
- 4- Utiliza Muito

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

2ª Grelha de Observação específica do trabalho de relações e contacto								
Grupos	Cânone	Unísono /Simetria	Toque	Manipulação do outro	Transporte do outro/ <i>lifts</i>	Utilização de peso e contrapeso	Utilização do espaço (negativo) do outro	Interação com o olhar
Grupo 1	1	4	3	2	2	2	3	1
Grupo 2	1	4	2	2	2	1	1	1
Grupo 3	3	4	3	2	2	3	1	1
Grupo 4	1	3	3	3	3	2	2	2
Grupo 5	*							

Legenda:

1- Não Utiliza

2- Utiliza pouco

3- Utiliza

4- Utiliza Muito

*Ausência dos elementos do grupo

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

3ª Grelha de Observação específica do trabalho de relações e contacto								
Grupos	Cânone	Unísson /Simetria	Toque	Manipu- lação do outro	Transpor- te do outro/ <i>lifts</i>	Utilização de peso e contrape- so	Utilização do espaço (nega- tivo) do outro	Interação com o olhar
Grupo 1	2	2	3	3	3	2	2	2
Grupo 2	1	4	3	2	2	2	2	2
Grupo 3	2	3	4	4	3	3	2	3
Grupo 4	2	2	3	3	2	2	1	2
Grupo 5	3	4	3	2	2	2	1	2

Legenda:

- 1- Não Utiliza
- 2- Utiliza pouco
- 3- Utiliza
- 4- Utiliza Muito

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

4ª Grelha de Observação específica do trabalho de relações e contacto								
Grupos	Cânone	Unísson /Simetria	Toque	Manipu- lação do outro	Transpor- te do outro/ <i>lifts</i>	Utilização de peso e contrape- so	Utilização do espaço (nega- tivo) do outro	Interação com o olhar
Grupo 1	1	2	4	2	3	3	3	2
Grupo 2	1	4	4	3	2	2	1	1
Grupo 3	1	3	4	4	3	4	2	2
Grupo 4	1	3	4	3	2	3	2	2
Grupo 5	1	2	4	3	2	3	2	2

Legenda:

- 1- Não Utiliza
- 2- Utiliza pouco
- 3- Utiliza
- 4- Utiliza Muito

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Apêndice F- Calendarização: Lecionação Acompanhada

7 de Novembro 2018	Lecionação Acompanhada	Nº2	1.30h	Exercício de iniciação ao CI (<i>Rolling</i>) Observação analítica, realização de diário de bordo. Observação detalhada e realização de tabela de observação específica.
14 de Novembro 2018	Lecionação Acompanhada	Nº3	1.30h	Desenvolvimento do exercício de CI (<i>Back to back and rolling</i>)
21 de Novembro 2018	Lecionação Acompanhada	Nº4	1.30h	Desenvolvimento do exercício de CI (<i>Back to back and rolling</i>) Observação e análise da evolução da aula. Observação detalhada e realização de tabela de observação específica.
5 de Dezembro 2018	Lecionação acompanhada	Nº5	1.30h	Análise da aula apresentada
2º Período				
9 de Janeiro 2018	Lecionação acompanhada	Nº6	1.30h	Desenvolvimento de trabalhos para a <i>Mostra Coreográfica</i> , com apoio de ambas as professoras (cooperante e estagiária)
Total de Horas				
7.30h				

Apêndice G- Diário de bordo com planificação do exercício de iniciação ao CI

Diário de bordo	
Lecionação Acompanhada Nº1 7 de Novembro 2018	
Descrição da Aula	Observações
<p>Dá-se o início da construção da aula pública. A partir do poema como estímulo e de exercícios feitos ao longo do período a professora cooperante começa a estruturação da aula que será de avaliação e que conta com a presença de público (Aula pública)</p> <p>Para a aula pública a professora cooperante autoriza a estagiária a aplicar um exercício relacionado com o seu tema de investigação.</p> <p>1ª Fase da aula: O exercício aplicado foi de iniciação ao contacto improvisação <i>Rolling</i> com o colega: o início do exercício consiste na colocação dos alunos a pares costas com costas de pé, mantendo as costas direita e o contacto com o colega, vão descendo sentido o peso do outro até chegarem ao chão. A pessoa que se deita (<i>wave</i>) vai rolando de forma descontráida, quem fica por cima (<i>flyer</i>) deixa-se ir, sendo que ao rolando um pelo outro vão ao encontro de diversas soluções alternando entre <i>wave</i> e <i>flyer</i>.</p> <p>2ª Fase da aula: A professora cooperante deu autorização á professora estagiária para intervir nos trabalhos coreográficos dos alunos aplicando o tema a ser investigado (relações de contacto)</p>	<p>Os alunos mostraram-se empenhados, e descontráidos relativamente ao exercício. Observa-se alguma dificuldade no momento de se ‘deixarem ir’. Ainda assim o exercício foi bem conseguido e ao longo do mesmo demonstraram alguma evolução.</p> <p>(Correções da estagiária a cada grupo a baixo das tabelas)</p>

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Reflexão
<p>Os alunos demonstraram-se bastante confortáveis com a proposta do exercício de improvisação com o colega a partir do <i>rolling</i>. Apesar do exercício ter sido bem conseguido, verifica-se diversas dificuldades tais com: Noção do outro, cedência do peso ao outro e <i>timing</i>. Antes de dar correções, como recolha de dados e para comparação de resultados foram utilizadas novamente as tabelas de observação específicas de forma a poder analisar e comparar a evolução do trabalho, é já notório uma evolução geral na diversidade de elementos utilizados relativamente ao trabalho de relação e contacto devido às correções dadas pela professora cooperante.</p>

Planificação do Exercício de iniciação ao CI	
<p>O exercício aplicado foi de iniciação ao contacto improvisação utilizando o <i>Rolling</i> com o colega: o início do exercício consiste na colocação dos alunos a pares costas com costas de pé, mantendo as costas direita e o contacto com o colega, vão descendo em contrapeso com o colega até chegarem ao chão. A pessoa que se deita (<i>wave</i>) vai rolando de forma descontráida, quem fica por cima (<i>flyer</i>) deixa-se ir, sendo que ao rolando um pelo outro vão ao encontro de diversas soluções de movimento no <i>rolling</i>. Vai alternando entre <i>wave</i> e <i>flyer</i> ao longo do exercício.</p>	
Alteração	
<p><i>Back to back and rolling</i> : O início do exercício consiste na colocação dos alunos a pares, de pé, costas com costas, mantendo as costas direitas e o contacto com o colega. Logo de seguida vão descendo sentido o peso do colega até chegarem ao chão partindo para o <i>rolling</i>. A pessoa que se deita (<i>wave</i>) vai rolando de forma descontráida, quem fica por cima (<i>flyer</i>) deixa-se ir. O par volta a subir ainda em contacto sentindo-se mutuamente (poder de decisão) utilizando o contrapeso, não necessariamente costas com costas, puderam subir e logo de seguida voltar a descer, em contacto com qualquer outra parte do corpo. E assim sucessivamente. Sendo que vão sempre alternando entre <i>wave</i> e <i>flyer</i>.</p>	
<u>Promove:</u>	<u>Objetivos:</u>
<ul style="list-style-type: none"> - Utilização do contrapeso -Consciência do outro - Poder de decisão - Cedência de peso - Soluções de movimento 	<ul style="list-style-type: none"> - Continuidade do movimento com o outro - Criar movimentos e soluções de movimento - Adaptação ao movimento do outro

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Apêndice H- Calendarização: Lecionação Autónoma

16 de Janeiro	Lecionação Autónoma	Nº1	1.30h	Trabalho de peso e contrapeso. Desenvolvimentos dos trabalhos para a <i>Mostra coreográfica</i> .
23 de Janeiro	Lecionação Autónoma	Nº2	1.30h	Trabalho de improvisação individual (dinâmicas e estímulos ideacionais)
30 de Janeiro	Lecionação Autónoma	Nº3	1.30h	Exercícios de trabalho de relação (olhar, contacto, toque, abraço) Experimentação de improvisação conjunta
6 de Fevereiro	Lecionação Autónoma	Nº4	1.30h	Exercícios de relação e contacto (superfícies da sala e do outro) Composição em pequenos grupos.
13 de Fevereiro	Lecionação Autónoma	Nº5	1.30h	Composição do trabalho a solo e grupo.
20 de Fevereiro	Lecionação Autónoma	Nº6	1.30h	Exercícios de confiança e manipulação em dueto. Composição de dueto em contacto. Improvisação conjunta
27 de Fevereiro	Lecionação Autónoma	Nº7	1.30h	Exame transição. Continuação dos trabalhos a solo e grupo.
6 de Março	Lecionação Autónoma	Nº8	1.30h	Preparação para exame. Continuação do trabalho de composição em contacto.
13 de Março	Lecionação Autónoma	Nº9	1.30h	Composição e correção das composições a solo, dueto e grupo.
15 de Março	Lecionação Autónoma	Nº10	1.30h	Improvisação individual (emoções) Continuação do trabalho de composição a dueto
20 de Março	Lecionação Autónoma	Nº11	3h	Estruturação e correção da aula de exame. Elaboração de exame de

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

				avaliação
3 de Abril	Lecionação Autónoma	Nº12	1.30h	Exercícios de improvisação em contacto (duetos) Observação e análise
4 de Abril	Lecionação Autónoma	Nº13	1.30h	Exercício de <i>lifts</i> e <i>partnering</i> . Exercício de relaxamento a pares.
5 de Abril	Lecionação Autónoma	Nº14	1.30h	Reflexão e análise de final de período
3º Período				
24 de Abril	Lecionação Autónoma	Nº15	3h	Improvisação individual e a pares com a utilização dos níveis espaciais. Improvisação Conjunta (<i>jam</i>) com utilização do poema utilizado no exame de 2º Período definição de personagem/característica/intenção. Reflexão sobre a mesma. Ensaio dos trabalhos da <i>Mostra Coreográfica</i> para apresentação no Festival da Juventude de Vila Franca de Xira.
8 de Maio	Lecionação Autónoma	Nº16	1.30h	Revisão dos conteúdos e trabalhos de exame de 2º Período.
10 de Maio	Lecionação Autónoma	Nº17	1.30h	Composição da peça <i>#Contacta-me</i> através dos trabalhos de exame de 2º Período para apresentação no Espetáculo do Agrupamento de escolas de Benavente. Ensaio das peças da <i>Mostra Coreográfica</i>
15 de Maio	Lecionação Autónoma	Nº18	1.30h	Revisão dos exercícios
22 de Maio	Lecionação Autónoma	Nº19	1.30h	Composição e estruturação da peça <i>#Contacta-me</i> através dos trabalhos de exame de 2º Período para

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

				apresentação no Espetáculo de agrupamento de escolas de Benavente
27 de Maio	Lecionação Autónoma	Nº20	1.30h	Composição e estruturação da peça <i>#Contacta-me</i> através dos trabalhos de exame de 2ºPeríodo para apresentação no Espetáculo do Agrupamento de escolas de Benavente
29 de Maio	Lecionação Autónoma	Nº21	1.30h	Ensaio da peça <i>#Contacta-me</i> para apresentação no Espetáculo do Agrupamento de escolas de Benavente.
31 de Maio	Lecionação Autónoma	Nº22	1.30h	Elaboração de exercícios de improvisação individual, dueto e grupo.
5 de Junho	Lecionação Autónoma	Nº23	1.30h	Improvisação Conjunta com estabelecimento de forma aleatória de tarefas
12 de Junho	Lecionação Autónoma	Nº24	1.30h	Improvisação Formal (livre)
15 de Junho	Lecionação Autónoma	Nº25	1.30h	Reflexão de todo o trabalho elaborado ao longo do período.
Total de horas				
40.30h				

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Apêndice I- Estrutura de prova de transição

Conservatório
Silva Marques
Curso de Dança

CRSM – CURSO DE DANÇA 2018/2019

Prova de transição CBD – 5º ANO ARTICULADO

DISCIPLINA: CRIAÇÃO COREOGRÁFICA

I -IMPROVISACÃO CONJUNTA (JAM) IMPROVISACÃO INDIVIDUAL/ PARES/ GRUPO

Conteúdos:

- *Manipulação da componente temporal
- *Relação Corpo- Espaço Cénico
- *Relação com o outro
- *Raciocínio rápido para soluções de movimento
- *Utilização de Gestualidade
- * Utilização de Voz

Expressividade/ Intenção:

- *Improvisação lógica e coerente consoante o espaço, o outro e o próprio corpo
- * Performance em tempo real para um público

II - EXPLORAÇÃO INDIVIDUAL – IMAGEM À PRIMEIRA VISTA (escolha de imagem)



A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Conteúdos:

- * Utilização de espaço progressivo
- * Partes do corpo, superfícies e articulações
- * Progressão espacial nos três níveis
- * Gestualidade
- * Manipulação da componente rítmica e dinâmica

EXPRESSIVIDADE/INTENÇÃO:

- * Usar a imagem como estímulo para o movimento e intenção
- * Utilizar o que a imagem transmite/ faz sentir/ representa

III – CONSTRUÇÃO (solo relativo á imagem escolhida) :

- Coreográfica
- Conceptual (história/ tema/ mensagem)
- Analítica
- Sinopse Escrita

IV – ANALISE REFLEXIVA

- Auto-reflexão
- Pensamento analítico

Apêndice J- Estrutura de Exame 4ºano Curso Básico de Dança

CRSM – CURSO DE DANÇA 2018/2019

Exame CBD – 4º ANO ARTICULADO

DISCIPLINA: CRIAÇÃO COREOGRÁFICA

1 – IMPROVISACÃO INDIVIDUAL

Conteúdos:

- *Exploração de movimentos fora do contexto técnico e aula
- *Raciocínio rápido indo ao encontro de soluções de movimento
- *Noção da temática/ estímulo

Expressividade/ Intenção:

- * Exploração de movimento
- * Transmitir a intensão do estímulo dado

1.2 – SOLO (criação coreográfica)

Conteúdos:

- * Construção e estruturação coreográfica
- * Aquisição de movimentos criativos
- * Organicidade e fluidez de movimentos
- * Manipulação da componente rítmica e dinâmica

EXPRESSIVIDADE/INTENÇÃO:

- *Construção do solo com base nos movimentos explorados
- * Intensão dos estímulos dados

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

2- IMPROVISACÃO EM DUETO

Conteúdos:

- * Cooperação de movimento (trocas/ cedências de peso)
- * Noção do outro
- *Raciocínio rápido para soluções de movimento

* Saber manipular e ser manipulado

EXPRESSIVIDADE/INTENÇÃO:

*Utilização da exploração em contacto

(Espaço: Progressão/Direções/Níveis)

2.1- DUETO (criação coreográfica)

- * Construção e estruturação das ideias coreográficas
- * Aquisição de movimentos e soluções criativas
- * Cooperação de movimento (trocas/ cedências de peso)

EXPRESSIVIDADE/INTENÇÃO:

*Utilização da temática contacto com o outro

3- IMPROVISACÃO EM PEQUENO GRUPO

Conteúdos:

- * Cooperação de movimento (trocas/ cedências de peso)
- * Raciocínio rápido para soluções de movimento
- * Noção da energia de grupo

Expressividade/ Intenção:

*Exploração de movimentos em contacto

3.1- GRUPO (criação coreográfica)

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Conteúdos:

- * Construção e estruturação das ideias coreográficas
- * Aquisição de movimentos e soluções criativas
- * Cooperação de movimento (trocas/ cedências de peso)
- *Manipulação de dinâmicas; corpo; espaço; tempo

4. JAM (Improvisação Conjunta)

Conteúdos:

- *Manipulação da componente temporal
- *Dá significado aos movimentos
- *Noção de criatividade e interpretação dos movimentos
- *Noção da mensagem que é transmitida
- *Relação Corpo- Espaço Cénico
- *Relações e contacto com o outro

Expressividade/ Intenção:

- *Improvisação lógica e coerente consoante o espaço, o outro e o tema
- * Performance em tempo real para um público

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Apêndice L- Vídeo Improvisação Conjunta de 20 de Março

(vídeo colocado no exterior do documento)

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Apêndice M- Vídeo Improvisação Conjunta de 12 de Junho

(vídeo colocado no exterior do documento)

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Apêndice N- Grelha avaliativa de Improvisação Conjunta

	Interpretação	Relações e Contacto	Relação de grupo	Diversidade de movimentos	Iniciativa	Relação com espaço
Alunos						
A1						
A2						
A3						
A4						
A5						
A6						
A7						
A8						
A9						
A10						
A11						

Legenda:

- 1- Não Utiliza
- 2- Utiliza pouco
- 3- Utiliza
- 4- Utiliza Muito

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Apêndice O- Avaliação da 2ª Improvisação Conjunta

Improvisação Conjunta 24 de Abril						
	Interpret ação	Relações e contacto	Relação de grupo	Diversida de de movimen tos (criativid ade)	Iniciativa	Relação com o espaço
Aluno						
A1	4	4	4	3	3	4
A2	4	3	2	3	4	4
A3	3	3	3	2	4	4
A4	3	2	2	3	2	3
A5	3	4	4	3	3	3
A6	4	4	4	4	4	4
A7	2	3	2	3	2	3
A8	3	4	3	4	3	4
A9	*					
A10	4	4	4	4	4	4
A11	2	3	2	3	2	3

Legenda:

1- Não Utiliza

2- Utiliza pouco

3- Utiliza

4- Utiliza Muito

*Aluno ausente

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Apêndice P- Avaliação da 3ª Improvisação Conjunta

Improvisação Conjunta 5 de Junho						
	Interpret ação	Relações e contacto	Relação de grupo	Diversida de de movimen tos	Iniciativa	Relação com o espaço
Aluno						
A1	2	4	2	2	3	3
A2	2	2	2	2	3	2
A3	2	3	3	2	3	3
A4	2	2	2	2	2	2
A5	4	4	4	3	4	3
A6	4	4	4	4	4	4
A7	4	3	3	3	4	3
A8	3	4	3	3	3	3
A9	4	3	3	3	2	3
A10	4	4	4	4	4	3
A11	3	3	3	2	3	3

Legenda:

- 1- Não Utiliza
- 2- Utiliza pouco
- 3- Utiliza
- 4- Utiliza Muito

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

ANEXOS

Anexo A- Programa da Disciplina de Criação Coreográfica 3º Ciclo

Objetivos Gerais e Específicos

1. Consolida os objetivos enunciados para a disciplina de Expressão Criativa, no 2º ciclo
2. Utiliza e manipula os conceitos introduzidos no 1º e 2º ciclo com vista à criação coreográfica
3. Domina o processo de composição coreográfica: criação, planificação, estruturação
4. Domina a noção de macro e micro estrutura coreográfica
5. Explora o seu próprio estilo de movimento
6. Investiga estratégias de composição coreográfica, particularmente aquelas desenvolvidas no séc. XX
7. Contacta com linguagens diversificadas de movimento (repertório)
8. Investigam o uso de novas tecnologias aplicadas à coreografia como, video-dança, trabalho “site-specific”, etc.
9. Explora espaços cénicos alternativos
10. Cria trabalhos de investigação coreográfica e apresentam-nas em público, discutindo o seu processo de trabalho.
11. Cria trabalhos de investigação coreográfica e apresentam-nas em público, discutindo o seu processo de trabalho.

Manipulação dos conteúdos desenvolvidos no 2º Ciclo na disciplina de Expressão Criativa, mais:

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Conteúdos Programáticos	3º Ciclo
CRIAÇÃO – INTERPRETAÇÃO – ANÁLISE/APRECIÇÃO	
1. Processo composição coreográfica	-criação, -planificação, -estruturação
2.Estrutura coreográfica	-micro-estrutura -macro-estrutura
3.Criação a partir de diferentes estímulos coreográficos	- Exploração de poemas, textos, histórias, temas, objetos, imagens, etc.
4. Manipulação das estratégias inerentes à construção/criação	- Adição, repetição, acumulação, transposição, desenvolvimento, desconstrução, <i>rewind</i> , cânone, etc.
4.Manipulação da dinâmica	-oposto -alternância
5. Manipulação do Corpo – Espaço	-orientação -simetria / assimetria -transposição do movimento para outras partes do corpo -transposição do movimento para outras partes do espaço
6. Manipulação do Espaço	-incorporar ações (deslocamento, gestualidade, expressividade) -níveis -direções -retrocesso -localização
7. Manipulação do Tempo	-métrica -repetição encadeada (assíncrona) – cânon -repetição -pausa - <i>delays / forwards</i>
8. Relações	-aproximar / afastar -rodear / tocar -grupo / solo
9. Manipulação das Ações	-Macro-estrutura
10.Organização das micro-estruturas	-princípio, meio e fim

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

11. Estratégias estruturais	<ul style="list-style-type: none"> -ordem natural (previsível) / surpresa -simetria / assimetria -ciclos -crescendos / decrescendos de energia -base estrutural musical idêntica/ desigual - análise
12. Linha dramática	<ul style="list-style-type: none"> -Intenção -história ou tema -mensagem
13. Escolha musical	<ul style="list-style-type: none"> -pesquisa -estilo -contexto -análise -estrutura -adaptação e montagem
14. Exploração do espaço cénico	<ul style="list-style-type: none"> -identificação -limites -potencialidades
15. Plano de produção	<ul style="list-style-type: none"> -cenário -adereços -figurinos -luzes -som -música -montagem
16. Linguagens e diversos estilos de movimento	<ul style="list-style-type: none"> -visionamento de repertório -aprendizagem de repertório -contextualização -análise e apreciação
17. Análise dos diferentes “strands” em Dança	<ul style="list-style-type: none"> -performer, espaço, público, etc.
18. Experiências pelas tecnologias	<ul style="list-style-type: none"> -Video-dança
19. Conceção de um projeto coreográfico	<ul style="list-style-type: none"> - Criação, ensaios e produção
20. Apresentações formais ao público	<ul style="list-style-type: none"> -criação -interpretação -organização e produção

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Anexo B- Plano Anual de Atividades 2018/2019 CRSM

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Conservatório Regional Silva Marques

Plano anual de atividades 18.19

DATA	ATIVIDADE	INTERVENIENTES	ORGANIZAÇÃO	PÚBLICO ALVO	OBSERVAÇÕES
3/09	Reunião DP	Direção Pedagógica	Direção Pedagógica		
4/09	Reunião Geral Prof Reunião Departamentos	Departamentos			
6/09 10H	Reuniões Conselhos de Avaliação Dança	Docentes Oficial			
10/09 12H	Reunião CP	Direção Pedagógica			
11/09	Reuniões EE	EE Curso Básico Dança	Direção Pedagógica	EE Iniciações	
12/09	Reuniões EE	EE Curso Básico Dança	Direção Pedagógica	CBD 2º e 3º Ciclo	
10 a 15/09		Dança	Departamentos		
12/09	Início Aulas Iniciações				
17/09	Secundário e	CBD e Regime Livre			
1/10	Início Ateliers 4º Ano Dança e Música	Agrupamentos de Escolas	DP	4º Anos AE	

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

6/10 9.30 H	Audição Projeto [anima]	CBD e Regime Livre	Mariana Aguiar	Alunos c/ + 15 anos c/ experiência	Recrutamento de novos alunos
----------------------	--------------------------------	--------------------	----------------	------------------------------------	------------------------------

31/10 21 H	VISITA DE ESTUDO CCB "Venezuela" de Ohad Naharin, pela Batsheva Dance Company (+ 12 anos)	Curso de Dança	Departamentos	CBD 3º e 4ºano + Anima/Livre	Oportunidade de contacto com um trabalho coreográfico Transporte da responsabilidade dos Enc. Educação
Dez 16 H	VISITA ESTUDO CNB (1º Ciclo/ outros)	Curso de Dança	Departamento TD Clássica	(Limite de Vagas)	Transporte da Resp. Enc. Educação
Nov	DIA DO AMIGO	Curso de Dança Polos	Departamento Criativa	Comunidade	Recrutamento de novos alunos
19/11 a 6/12	AULAS PÚBLICAS OFICIAIS	CBD Iniciações, 2º e 3º Ciclo CBD	Professores disciplinas	Público geral	Sala de Aula
3 a 6/12	DANÇA DOS AVÓS	Expressões e Iniciações	Professores disciplinas criativas		Convite aos avós para participarem na aula de Dança Criativa
DEZ	Participação Festa de Natal POLOS	Curso de Dança Polos		Comunidade	

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

7 DEZ 11H 14.30H	A MAIOR FLOR DO MUNDO Sessões p/ escolas	Projeto [anima] PAPP	CRSM	Comunidade escolar Agrupamentos de Escolas	2 Sessões: 11h /14.30h
8 DEZ 16.30H	A MAIOR FLOR DO MUNDO Espetáculo p/ comunidade	Projeto [anima] PAPP	CRSM	Comunidade em geral	16H
3 a 7/12	Avaliações na MUSA		Professores disciplinas		
10 a 12/12			Mariana Aguiar		
13 e 14/12			Mariana Aguiar		
15/12	Términus 1º Período				
18/12 a 20/12		Curso de Dança		Iniciações CBD 2º e 3º Ciclo	
3/01	Início do 2º Período				
19/01	MOSTRA COREOGRÁFICA	CBD / REG LIVRE	CURSO DANÇA		
1 a 8/02	AULAS PÚBLICAS REG LIVRE	Dança - Regime Livre	Professores disciplinas	Público geral	Sala de Aula
23/02 9 H às 20 H	DANÇALHANDRA	Curso de Dança	Departamentos	Alunos participantes e escolas (convidados)	Workshops c/ coreógrafos e professors convidados

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

					Espetáculo de Dança – Intercâmbio de escolas
4 a 6/03	Interrupção Carnaval				
11 a 29/03	EXAMES Oficial e Livre	Curso Básico de Dança	Professores disciplinas	CBD + Regime Livre+ Iniciações	
25 a 29/03	DANÇA DOS AFETOS	Curso de Dança	Departamento Criativa	Pré + Iniciações	Convite aos pais para participarem na aula de Dança Criativa
25 a 29/03	Avaliações na MUSA		Professores disciplinas		
1 a 3/04			Mariana Aguiar		
5 a 6/04		Dança e Música	DP		
22/03	Renovações de Matricula	Cursos Básicos de Dança e Música	DP		
23/03 a 3/05	Inscrições 1ª chamada Provas Seleção	Cursos Básicos de Dança e Música	DP		
23/03	Data Limite Afixação Condições Ingresso e Matrizes Provas de seleção				

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

6/04 21.15H	PASSOS E COMPASSOS Concerto da Páscoa	CBD / REG LIVRE (Turmas a serem escolhidas)	CRSM Música e Dança		
6/04	Términus 2º Período				
10 a 11/04		Curso de Dança		Iniciações CBD 2º e 3º Ciclo	
13/04 9H	WORKSHOPS 1ª temporada	Alunos em geral	Departamentos	Comunidade geral	Contacto com outras linguagens da dança Local: Academia
23/04	Início 3º Período				
Abril	Visita de Estudo Museu Nacional do Teatro e da Dança Escola de Dança do Conservatório Nacional				Passeio com os alunos o dia todo com piquenique no jardim
3,4 e 5 Maio	COMEMORAÇÕES DIA MUNDIAL DA DANÇA	Professores + Projeto [anima] Curso de Dança	Departamentos	Comunidade escolar Agrupamentos de Escolas	
04/05	1ª CHAMADA PROVAS DE SELEÇÃO				
7/05	Publicação Resultados Provas Dança				
7/05 a 31/05	Matriculas 1ª Chamada				
9/05	Reunião/Entrevistas EE Provas Dança				

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

11, 12 e 13/05	QUEM SOMOS CONCURSO INTERNACIONAL DE				Inscrições até 28 de Fev.
	BAILADO DO PORTO				
18/05 16H	Pé aqui, Som acolá!	Projeto 4º Anos Iniciações			
25/05 18H	ESPETÁCULO FINAL CURSO DE DANÇA	Curso de Dança Regime Livre + Iniciações + Polos	DP + Departamentos	Comunidade escolar Público geral	Apresentação em Palco dos resultados do trabalho desenvolvido ao longo do ano letivo \
7/05 a 31/05	Inscrições 2ª chamada Provas Seleção				
1/06	2ª CHAMADA PROVAS DE SELEÇÃO				
4/06	Publicação Resultados Provas Dança				
6/06	Reunião/Entrevistas EE Provas Dança				
3 a 7/06	Avaliações na MUSA		Professores disciplinas		
10 a 12/06	Reuniões Conselhos Avaliação	Curso Básico de Dança e Música	DP		

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

13 e 14/06			DP		
15/06 21.15 H 16/06 18 H	ESPETÁCULO DE ENCERRAMENTO DAS ATIVIDADES	Banda Euterpe + CRSM Dança e Música	DP	Comunidade escolar Público geral	Mostra de trabalhos com um tema aglutinador
16/06	Términus 3º Período				
24 a 26/06		Curso de Dança		Iniciações CBD 2º e 3º Ciclo	
1 a 31/07	T' É	Música, Dança e Teatro	DP e Docentes	Comunidade escolar Público geral	Incrementar o gosto pelas artes performativas

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Anexo C- Cartaz da Mostra Coreográfica



MOSTRA COREOGRÁFICA

TRABALHOS DOS ALUNOS
CURSO DE DANÇA

19 JAN
21.30H

EUTERPE
ALHANDRENSE

Conservatório
Silva Marques
Curso de Dança



Reservas e mais informações:
219500592 / 940448744
euterpe@euterpealhandrense.

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Anexo D - Matriz Prova de Transição

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

	CURSO BÁSICO DE DANÇA	MATRIZ PROVA DE TRANSIÇÃO
		Ano Letivo 2018/2019

Ano: 5º Ano (9º Ano de escolaridade) **Turma:** Articulado **DISCIPLINA:** CRIAÇÃO COREOGRÁFICA **Duração:** 90 min.

Estrutura	Conteúdos	Competências/Objetivos	Cotações	Crterios de Avaliaço
PARTE I IMPROVISAO EM TEMPO REAL	<ol style="list-style-type: none"> 1. Corpo 2. Energia Ritmo Dinâmica 3. Espaço 4. Relaço 5. Aço 	<ul style="list-style-type: none"> . Superfícies . Aço: quaisquer combinaço . Manipula a componente temporal . Manipulaço do ritmo . Progressão espacial . Projeço espacial do movimento . Relaço Corpo- Peso . Relaço Corpo - Espaço Cénico . Relaço entre Corpos num espaço progressivo Temática (caso exista): . Gestualidade	20%	<ul style="list-style-type: none"> . Autonomia . Controlo do esforço . Consciência lógica do movimento . Consciência do grupo . Fluidez . Dinâmicas/Ritmo e Musicalidade . Criatividade e originalidade . Noço do outro, da açço, do conteúdo e da forma

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

		<ul style="list-style-type: none"> . Dramaturgia . Teatralidade . Voz 		
<p>PARTE II</p> <p>a) LINHAS DRAMATURGICAS</p>	<p>1.</p> <p>- Intenção</p> <p>- História ou tema</p> <p>- Mensagem</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Desenvolve uma linha dramática; . Cria e compõe conteúdos de movimento e composição coreográfica; . Memoriza e reproduz; . Noção lógica da forma e do conteúdo; . Identifica os diferentes elementos e sua organização 	25%	<ul style="list-style-type: none"> . Autonomia Criativa . Capacidade rápida de organização de ideias . Sentido artístico e estético . Noção objecto criado . Significado da mensagem ou expressivo na construção e interpretação
<p>b) ORGANIZAÇÃO DAS MICRO- ESTRUTURAS E ESTRATÉGIAS ESTRUTURAS</p>	<p>-princípio, meio e fim</p> <p>-ordem natural (previsível) / surpresa</p> <p>-simetria / assimetria</p> <p>-ciclos</p> <p>-crescendos / decrescendos de energia</p> <p>-base estrutural musical idêntica/ desigual</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Lógica do Processo Criativo 	25%	<ul style="list-style-type: none"> . Dinâmicas utilizadas . Progressão e Projeção espacial . Criatividade e Originalidade . Capacidade de trabalho em grupo

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques


<p>PARTE III APRESENTAÇÃO / ANÁLISE / CRITICA</p>	<p>. Apresentação . Análise/Critica</p>	<p>.Desenvolve capacidade de interpretação . Desenvolve a capacidade de análise e crítica</p>	<p>30%</p>	<p>.Identificação das estruturas coreográficas de composição . Identificação do significado . Avaliação do sucesso da aplicação dos conteúdos no exercício . Avaliação estética/originalidade</p>
---	---	--	------------	---

O Professor responsável: Mariana Aguiar 09/10/2018

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

Anexo E- Matriz de Exame de 4ºano Curso Básico de Dança

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

	CURSO BÁSICO DE DANÇA	MATRIZ DE EXAME / 2º Período
		Ano Letivo 2018/2019

Ano: 4º Ano (8º Ano de escolaridade) **Turma:** Articulado **DISCIPLINA:** CRIAÇÃO COREOGRÁFICA **Duração:** 90 min

Estrutura	Conteúdos	Competências/Objetivos	Cotações	Crítérios de Avaliação
PARTE I IMPROVISACÃO INDIVIDUAL	1 Improvisação individual 2 Improvisação a par ou em grupo	- Manipula: Corpo, Ação, Dinâmica, Tempo, Velocidade, Relação - Noção da energia do grupo - Noção da temática / Linha dramática	10% 10%	
PARTE II EXPLORAÇÃO E COMPOSIÇÃO INDIVIDUAL	1 Criação a partir de diferentes estímulos coreográficos	- Exploração de movimentos e composição de uma frase coreográfica a partir de um poema, texto, história, tema, objetos, imagens, etc.	30%	. Autonomia . Criatividade . Resolução lógica das partes . Fluidez . Dinâmicas/Ritmo e Musicalidade . Originalidade . Organicidade . Forma e Conteúdo

A improvisação conjunta, ancorada no trabalho de contacto-relação, como forma de potenciar a criatividade nos alunos de 4ºano de Ensino Artístico Especializado do Conservatório Regional Silva Marques

<p>PARTE II</p> <p>MANIPULAÇÃO E CONSTRUÇÃO PAR / GRUPO</p>	<p>2</p> <p>Manipulação das estratégias inerentes à construção/criação</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Manipulação da dinâmica; . Manipulação do Corpo – Espaço; . Manipulação do Espaço; . Manipulação do Tempo 	<p>30%</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Autonomia . Capacidade rápida de organização de ideias . Organização lógica das partes . Noção da mensagem transmitida . interpretação clara das ideias e dos movimentos . Consciência da sua própria linguagem e do seu movimento . Criatividade
<p>PARTE III</p> <p>APRESENTAÇÃO E ANÁLISE</p>	<p>3</p> <p>Finalização / Aperfeiçoamento / Incorporação/Análise</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Noção de criatividade e interpretação dos movimentos; . Limpeza e Rigor; . Noção da mensagem que é transmitida; . Escolha criteriosa de todas as partes . Cria, memoriza e reproduz; . Incorpora o todo no seu corpo; . Dá significado aos movimentos <ul style="list-style-type: none"> . Noção da sua própria estrutura de composição e do seu conceito para a obra 	<p>20%</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Autonomia criativa . Sentido artístico e estético . Noção do estímulo fornecido . Noção do produto final . Significado da mensagem ou expressivo na construção e interpretação . Dinâmicas utilizadas . Progressão e Projeção espacial . Criatividade e Originalidade

O Professor responsável: Mariana Aguiar

Anexo F- Poema *Movimento*

movimento de alma
silêncio, emoção
de doçura meia,
essa tua palma
sobre a minha mão
o que tem que eu leia?
para lá da floresta
onde as coisas são
sem minha licença,
mais linear que esta
confusa razão
da tua presença
não há outro sim
que não tem dizer
e é mais movimento?
qualquer coisa assim
como um tempo sem fim
como um espaço sem tempo

Manual de Prestidigitação Lisboa, Assírio & Alvim, (1981)