



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Dança

O contributo da técnica de dança clássica para uma adequada
execução do repertório de William Forsythe, com o 6º grau da
Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra, no
ano letivo 2023/24

Mariana de Cristo Moreira

Orientação
Professor Vítor Garcia

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

setembro 2024



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Dança

O contributo da técnica de dança clássica para uma adequada
execução do repertório de William Forsythe, com o 6º grau da
Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra, no
ano letivo 2023/24

Mariana de Cristo Moreira

Orientação
Professor Vítor Garcia

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

setembro 2024

“Não tenho tempo para relaxar.
Tenho apenas uma existência, apenas
uma vida para alcançar o maior refinamento possível
no uso do corpo humano.”

George Balanchine (s.d.)

Agradecimentos

Ao longo desta jornada tenho alguns agradecimentos a fazer, visto que foi uma viagem atribulada pelos mais variados motivos.

Quero iniciar por agradecer aos meus pais, que apesar de todas as dificuldades, nunca me 'largaram' e nunca deixaram de me apoiar de todas as formas possíveis.

A todos os professores que passaram neste percurso do Mestrado, mas em especial ao meu Professor Orientador, Professor Vítor Garcia, que sem ele não teria chegado até aqui, obrigada pelo seu apoio, as suas palavras amigas e a sua compreensão.

Aos meus colegas do MED, que foram fundamentais por todo o apoio e carinho.

Aos meus colegas da EACMC, por todo o conhecimento que adquiri na prática com eles e pelo apoio prestado durante este projeto. Por todas as conversas, pelos livros, pela partilha, por tudo!

Aos meus alunos por acreditarem nas minhas competências e qualidades enquanto professora, e embarcarem nas minhas 'loucuras' onde temos obtido frutos!

Obrigada!

Resumo

O presente relatório final de estágio insere-se no campo de ação do curso de Mestrado em Ensino de Dança da Escola Superior de Dança – Instituto Politécnico de Lisboa. Reflete para a lecionação, no ano letivo 2023/2024, nas disciplinas de técnica de dança clássica e de repertório contemporâneo, na Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra. Este relatório teve como objeto de estudo estudantes do 6º grau do Curso Secundário de Dança (10º ano do ensino regular), cujas idades estão compreendidas entre os 15-16 anos.

A área de intervenção pedagógica em que se insere este estudo decorre na disciplina de técnica de dança clássica, apoiando-se no método e na linguagem de George Balanchine.

Pretende-se com esta investigação exponenciar a execução técnica e artística dos estudantes, através do desenvolvimento e melhoria dos elementos de dança em contexto de aula, a partir dos conteúdos de movimento da técnica de dança clássica. Utilizar-se-á o contexto da disciplina de repertório contemporâneo, para a aprendizagem de um excerto da peça coreográfica *In the middle Somewhat Elevated*, de William Forsythe, como estratégia para o desenvolvimento e melhoria destes conteúdos, promovendo, assim, uma maior consciência dos estudantes na aprendizagem das suas competências técnicas e artísticas e uma relação interdisciplinar. Culminando numa apresentação pública do excerto referenciado.

Foi necessário pesquisar também outras temáticas, tais como: a técnica de Balanchine, com um pequeno enquadramento histórico sobre a origem e conteúdos da sua metodologia e sobre a linguagem coreográfica de William Forsythe, bem como uma análise mais profunda da peça coreográfica *In the middle Somewhat Elevated*.

A metodologia aplicada foi investigação - ação, recorrendo-se a tabelas de observação, diário de bordo, questionários fechados, questionários abertos e vídeos como instrumentos de recolha de dados.

Foi conseguida uma mudança positiva nas estudantes com o estágio, bem como, uma boa apresentação do excerto referenciado.

Palavras-chave: dança clássica, repertório de dança contemporânea, interdisciplinaridade, William Forsythe, George Balanchine

Abstract

This internship proposal is part of the Master's Degree in Dance Teaching at Escola Superior de Dança – Instituto Politécnico de Lisboa. This internship report was thought to be applied in the year 2023/2024, on the discipline of classical dance technique and contemporary dance repertory, at the Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra. This project had as object of study students of the 6th grade of the Secondary Dance Course (10th year of regular education), whose ages are between 15-16 years old.

The area of pedagogical intervention in which this study is inserted takes place in the discipline of classical dance technique, based on the method and language of George Balanchine.

The aim of this investigation is to enhance students' technical and artistic execution, through the development and improvement of dance elements in the classroom context, based on the movement content of classical dance technique. The context of the contemporary repertoire discipline will be used to learn an excerpt from the choreographic piece “In the middle Somewhat Elevated”, by William Forsythe, as a strategy for the development and improvement of these contents, thus promoting greater student awareness in learning their technical and artistic skills and an interdisciplinary relationship. Culminating in a public presentation of the referenced excerpt.

It was also necessary to research other themes, such as: Balanchine's technique, with a small historical framework on the origin and contents of his methodology and William Forsythe's choreographic language, as well as a deeper analysis of the choreographic piece “In the Middle Somewhat Elevate”.

The methodology applied was research - action, using observation tables, logbooks, closed questionnaires, open questionnaires and videos as data collection instruments.

A positive change was achieved in the students with the internship, as well as a good presentation of the referenced excerpt.

Keywords: classic dance, contemporary dance repertory, interdisciplinarity, William Forsythe, George Balanchine

Siglas

- CMC: Conservatório de Música de Coimbra;
- EACMC: Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra;
- EAE: Ensino Artístico Especializado;
- EBSQF: Escola Básica e Secundária Quinta das Flores;
- FCT: Formação em Contexto de Trabalho;
- IA: Investigação-Ação;
- TDC: Técnica de Dança Clássica;
- IDTA: International Dance Teachers Association

Índice Geral

Introdução	10
Secção I - Enquadramento geral	12
Caracterização da Escola Cooperante	13
Objetivos	17
Motivações e pertinência para o estudo	18
Secção II - Enquadramento teórico.....	20
Técnica de Dança Clássica	21
Balanchine e a sua técnica.....	26
Elementos técnicos.....	28
Utilização das sapatilhas de pontas.....	36
Elementos coreográficos	39
Repertório de Dança Contemporânea.....	42
William Forsythe.....	45
A linguagem coreográfica	46
<i>Impressing the czar</i>, uma peça em quatro atos	49
<i>In the Middle Somewhat Elevated</i>	50
O contributo da técnica de Balanchine para a peça coreográfica de Forsythe	52
Secção III - Enquadramento metodológico	56
Instrumentos e técnicas de recolha de dados	58
Observação e a avaliação do desenvolvimento dos alunos.....	58
Tabelas de observação e verificação de desempenho	58
Diário de bordo	59
Registo audiovisual (fotográfico/videográfico).....	59
Secção IV - Descrição do projeto nas suas fases/plano de ação	61
Observação Estruturada.....	65
Reflexão sobre a Observação Estruturada.....	66
Participação Acompanhada	67
Reflexão da Participação Acompanhada.....	68

Lecionação Autônoma.....	70
Reflexão sobre a Lecionação Autônoma.....	73
Colaboração em outras atividades pedagógicas.....	76
Reflexão sobre a Colaboração em outras atividades pedagógicas	76
<i>Reflexão Final.....</i>	78
<i>Referências Bibliográficas.....</i>	81

Índice de Apêndices

<i>Apêndice A - Autorização de utilização de imagem para a participação em trabalho de estudo de mestrado</i>	<i>I</i>
<i>Apêndice C – Observação Inicial</i>	<i>III</i>
<i>Apêndice D – Planos de Aula</i>	<i>VII</i>
Plano de Aula 1.....	<i>VII</i>
Plano de aula para Prova de Avaliação.....	<i>XXXIX</i>
Plano de Aula 3.....	<i>LII</i>
<i>Apêndice F - Questionários</i>	<i>LXV</i>
<i>Apêndice G – Reflexão das alunas</i>	<i>LXX</i>
<i>Anexo A – Portaria nº 229-A/2018</i>	<i>LXXII</i>
<i>Anexo B - Programa Repertório Contemporâneo</i>	<i>XC</i>
<i>Anexo C – Registo de Sumários</i>	<i>XCVI</i>
<i>Anexo D - Cartaz</i>	<i>XCIX</i>
<i>Anexo E – Fotografias da apresentação</i>	<i>C</i>
<i>Anexo G – Programa TDC EACMC</i>	<i>CVI</i>
<i>Anexo F – Regulamento de Estágio</i>	<i>CX</i>

Índice de tabelas

Tabela 1 - Oferta Educativa EACMC	15
Tabela 2 – Detalhes dos elementos técnicos segundo o método de Balanchine.....	28
Tabela 3 – Distribuição das horas das várias fases do Estágio.....	61
Tabela 4 – Calendarização - Descrição das várias atividades desenvolvidas em cada uma das fases de desenvolvimento do Estágio.....	62
Tabela 5 – Descrição das várias fases do Estágio.....	63

Introdução

O presente relatório final de estágio foi realizado no âmbito do Mestrado em Ensino de Dança, nomeadamente nas disciplinas de TDC e de repertório contemporâneo, criando uma interdisciplinaridade entre si.

Nesta investigação, procurar-se-á compreender a interdisciplinaridade entre a TDC e o repertório de dança contemporânea, verificando em que medida a TDC, aplicando uma metodologia mais 'Balanchiana', influencia a aprendizagem técnico-artística da peça coreográfica de William Forsythe, através de um excerto da peça coreográfica de *In the Middle Somewhat Elevated*. Esta investigação foi implementada numa turma do Curso Secundário de Dança da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra, no ano letivo 2023/2024.

As opções pela realização da presente investigação resultam, sobretudo, da experiência profissional na área das técnicas de dança, e especificamente no Ensino Artístico Especializado, mas também no interesse e na necessidade em compreender de que modo estas técnicas relacionadas 'transformam' um adolescente, no seu movimento e na sua forma de se expressar. Bem como este corpo versátil será necessário após a sua formação académica.

A escolha do tema prende-se com as semelhanças dos elementos técnicos, tais como a utilização das sapatilhas de ponta e a utilização de movimentos de dança clássica em várias peças coreográficas contemporâneas, sendo este um objetivo pessoal pensado há muito, até então não concretizado. Contudo o objetivo final foi compreender o contributo das aulas de TDC, utilizando movimentos do método de Balanchine, no repertório de William Forsythe, da peça coreográfica supracitada, culminando numa apresentação pública do excerto trabalhado. Visto que esta peça coreográfica é uma das peças salientada no programa de repertório contemporâneo da EACMC, bem como a sua abordagem constitui um objetivo pessoal.

A metodologia de investigação, as técnicas de recolha de dados e a calendarização também serão discriminadas para uma melhor compreensão da mesma, como Coutinho (2011) afirma "a investigação é uma atividade de natureza cognitiva que consiste num processo sistemático, flexível e objetivo de indagação e que contribui para explicar e compreender os fenómenos sociais" (p. 7). Desta forma, este projeto terá como base a Investigação-Ação,

contudo é colocada em prática através da *Practice-led Research*, onde a recolha de dados foi executada através de questionários, vídeos, diário de bordo e grelhas de observação.

Este trabalho está estruturado em quatro secções:

Na primeira secção, o enquadramento geral, identifica-se e caracteriza-se a instituição de acolhimento, incluindo o motivo da escolha do público-alvo, a identificação dos objetivos do estágio e a motivação para o estudo e prática pedagógica;

Na secção II refere-se a importância do estudo, ou seja, o enquadramento teórico; neste relatório final de estágio foi realizada uma breve contextualização da TDC, dando primazia à metodologia de TDC segundo Balanchine, abordando assim determinados aspetos desta metodologia e a sua linguagem coreográfica, seguindo-se uma abordagem ao repertório de dança contemporânea realçando o coreógrafo William Forsythe, quer na sua linguagem coreográfica e dando saliência à peça coreográfica selecionada, e finalizando com a pertinência do uso da interdisciplinaridade como recurso de aperfeiçoamento do movimento, neste caso o contributo do método de TDC segundo Balanchine para a peça coreográfica *In The Middle Somewhat Elevated* de Forsythe;

Na secção III, o enquadramento metodológico, é apresentada a metodologia de investigação utilizada, descrevendo-se os instrumentos de recolha de dados utilizados;

A última secção, o plano de ação descreve o estágio implementado na sua totalidade com todas as suas reflexões individualizadas, finalizando com uma reflexão global referente ao estudo realizado.

Por último, serão apresentados as referências bibliográficas e os anexos, com os apêndices referentes e a documentação que considerámos necessárias, com vista ao complemento deste trabalho.

Secção I - Enquadramento geral

Este estágio, como já anteriormente referido, aplicou-se no 10º ano/ 6º grau do Curso Secundário de Dança. A escolha desta turma específica, deveu-se ao facto da turma do 6º grau de Dança, da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra, no ano letivo de 2023/24, ser composta por 2 raparigas, ou seja, o correspondente a um dueto de raparigas na peça *In the Middle Somewhat Elevated*, inserido na peça *Impressing the Czar*, de William Forsythe. Esta turma em específico pertence ao Curso Secundário, onde se insere a aprendizagem desta peça coreográfica, bem como existiu a necessidade de contacto com novas linguagens e novos métodos, visto que as alunas em causa tinham algumas dificuldades artísticas. Podemos salientar que tentámos promover a interdisciplinaridade que as alunas, após terminarem o Curso Secundário de Dança, poderão encontrar na realidade profissional, ou seja, nas companhias de repertório clássicas que executam peças coreográficas contemporâneas, não se limitando ao repertório clássico, e por isso a necessidade do contacto com as mais variadas linguagens e métodos.

Após a turma e a peça coreográfica de William Forsythe eleitas, determinou-se com a devida adequação a metodologia das aulas de TDC, visto que o objetivo destas seria trazer uma qualidade virtuosista na técnica de pontas para as bailarinas, na execução de *pirouettes* em várias poses e uma rapidez exímia. Sendo que a utilização dos *off balances* e das oposições foi mencionada e testada durante as aulas de TDC, bem como a rapidez nas transições de movimentos. Estes conteúdos podem ser observados no método da escola americana, de Balanchine, visto que a sua ousadia é caracterizada nos semelhantes movimentos que William Forsythe utiliza nesta peça selecionada, tendo em conta a sua linguagem de movimento muito própria. A aprendizagem deste excerto na aula de repertório contemporâneo será um incentivo para as aulas de técnica de dança clássica.

Esta experiência é composta por uma análise qualitativa, visto que se trata de investigar ideias, de descobrir significados nas ações individuais e nas interações sociais a partir da perspectiva dos atores intervenientes no processo. (Coutinho, 2011). Afirmando assim que o investigador recolhe os dados, neste caso analisa o contributo da disciplina de técnica de dança clássica para a disciplina de repertório contemporâneo através da peça coreográfica de William Forsythe, formando a categoria de dados que consiste na utilização da técnica de dança clássica, que trará de forma mais rápida a aquisição de conhecimento do movimento utilizado nesta peça do coreógrafo William Forsythe. Esta busca de padrões desta teoria, que

poderão confirmar ou rejeitar esta hipótese. O culminar da experiência foi a apresentação em palco, onde as alunas demonstraram as suas capacidades técnicas e artísticas adquiridas.

Caracterização da Escola Cooperante

Segundo o Conservatório de Música de Coimbra (2023), este é um estabelecimento público do ensino artístico especializado de música, criado pela Portaria n.º 656 de 5 de setembro de 1985. Durante a criação do Conservatório de Música de Coimbra (CMC), a atual EACMC, existiu a integração de duas escolas particulares de música em Coimbra.

O CMC iniciou a sua atividade letiva em fevereiro de 1986, no edifício de Cerca de S. Bernardo, na Ladeira do Carmo, cedido pela Câmara Municipal. Em outubro de 1987 mudou-se para o edifício da antiga maternidade, cedido pela Junta Distrital de Coimbra. Nos anos letivos de 1996/97 a 2002/03, utilizaram-se também instalações do Instituto de Coimbra, na Rua da Ilha, na continuidade de um protocolo realizado com o próprio e a Universidade de Coimbra.

A EACMC ocupou provisoriamente as instalações da Escola Secundária Dom Dinis, desde o início do ano letivo 2003/04, na Rua Adriano Lucas até à conclusão do novo edifício previsto. Presentemente o Conservatório localiza-se nas novas instalações na Rua Pedro Nunes, 3030 -193 em Coimbra.

A implementação do modelo de gestão reconhecido no decreto-lei 75/2008, de 22 de abril, atribui à EACMC uma modificação possibilitando-se novos desafios. A escola compromete-se a atingir desafios como:

1. O encontro com os projetos educativos do Conservatório e da Escola Básica e Secundária da Quinta das Flores (EBSQF);
2. A integração do ensino de dança, sendo esta a segunda escola de ensino público de dança. Este tipo de ensino é gratuito e a sua gestão pertence ao poder governamental;
3. A possibilidade de diversificar a oferta educativa proporcionando-se o acesso à educação e/ou a certificação de estudantes nas três áreas, de música, teatro e de dança;
4. A possibilidade de inscrever o auditório do Conservatório na oferta cultural da cidade e da região.

A EACMC rege-se pela principal prioridade de revigorar modalidades de ensino, que assumem uma importância central na cultura das sociedades. Pretendendo assim, levar os

estudantes a aquisição de competências de conhecimento nas áreas artísticas, permitindo-lhes continuar os seus futuros enquanto artistas profissionalizados nestas três áreas.

Segundo a EACMC (2023), em setembro de 2015 abriu, na Escola Profissional da Sertã, um polo educativo da EACMC. A aliança entre o Ministério da Educação e Ciência, a EACMC, a Câmara Municipal da Sertã, as Filarmónicas da zona e a Escola Profissional da Sertã permitiu a abertura do Polo Educativo da Sertã. Mais tarde foram iniciadas as solicitações para a abertura de um novo polo educativo da EACMC, desta vez em Arganil. De modo a obter a autorização do Ministério da Educação para abertura deste novo polo foi necessária uma união de vontades e respetiva colaboração entre o Agrupamento de Escolas de Arganil, a Câmara Municipal de Arganil e a EACMC, iniciando a sua atividade no ano letivo 2017/2018.

A EACMC impulsiona a Orquestra Geração | Sistema Portugal, um projeto de inclusão social que abrange a oferta da aprendizagem da Música a crianças e jovens de comunidades mais desfavorecidas, que nunca tiveram contacto com a prática orquestral.

No ano letivo 2022/2023, no seguimento da publicação da Portaria n.º 65/2022, de 1 de fevereiro, que procede à primeira alteração à Portaria n.º 223-A/2018, de 3 de agosto, a EACMC amplia a sua oferta educativa com a abertura do Curso Básico de Teatro, em regime articulado com a Escola Básica dos 2.º e 3.º ciclos Dra. Maria Alice Gouveia.

A oferta formativa ao nível do EAE, na área de dança iniciou no ano letivo 2010/2011. O Curso de Dança, no presente ano letivo (2023/2024), tem na Coordenação Pedagógica a Prof. Ana Margarida Carvalho e na Coordenação do Secundário a Prof. Susana Francisco. O diretor da EACMC é o Prof. António Devesa e o Subdiretor o Prof. Hugo Brito, como adjunto da direção, responsável do curso de dança, a Prof. Ismael Silva. O Curso de Dança da EACMC têm como corpo docente: Ana Margarida Carvalho, Ilana Oliveira, José Ávila, Mafalda Fideles, Mariana Moreira, Mariana Pires, Rita Grade e Susana Francisco.

A EACMC tem como oferta educativa o curso de iniciação IV no Curso de Dança (4º ano do 1º ciclo do ensino básico), o Curso especializado de Dança do 1º/5º ano ao 8º/12º ano abrangido pelo 2º ciclo, 3º ciclo e ensino secundário em regime articulado com a EBSQF. O curso de iniciação inclui as disciplinas de Técnica de Dança Clássica (TDC) e Expressão Criativa (EC).

No ensino secundário os estudantes obtêm as mesmas disciplinas do Portaria n.º 229-A/2018 de 14 de agosto de 2018.

Tabela 1 – Oferta Educativa EACMC

Ciclo de estudos	2º ciclo	3º ciclo	Ensino Secundário
Disciplinas	1º grau: - Técnica Dança Clássica; - Expressão Criativa; - Danças Tradicionais; - Preparação Física.	3º grau: - Técnica Dança Clássica; - Técnica Dança Contemporânea; - PCD: Repertório de dança clássica; - Dança Character; - Preparação Física.	6º grau: - Técnica Dança Clássica; - Técnica Dança Contemporânea; - Repertório de Dança Clássica; - Repertório de Dança Contemporânea; - Composição Coreográfica (clássico e contemporâneo). - <i>Pas de Deux</i> .
	2º grau: - Técnica Dança Clássica; - Técnica Dança Contemporânea; - Expressão Criativa; - Danças Tradicionais; - Preparação Física.	4º grau: - Técnica Dança Clássica; - Técnica Dança Contemporânea; - PCD: Repertório de dança clássica; - Oficina Coreográfica.	7º grau: - Técnica Dança Clássica; - Técnica Dança Contemporânea; - Repertório de Dança Clássica;

			<ul style="list-style-type: none"> - Repertório de Dança Contemporânea; - Composição Coreográfica (clássico e contemporâneo); - <i>Pas de Deux</i>; - Técnicas Teatrais.
		<p>5º grau:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Técnica Dança Clássica; - Técnica Dança Contemporânea; - PCD: Repertório de dança clássica; - Repertório de Dança Contemporânea; - Oficina Coreográfica. 	<p>8º grau:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Técnica Dança Clássica; - Técnica Dança Contemporânea; - Repertório de Dança Clássica; - Repertório de Dança Contemporânea; - Composição Coreográfica (clássico e contemporâneo). - <i>Pas de Deux</i>. - Técnicas Teatrais.

Legenda – Descrição das disciplinas do Curso de Dança na EACMC.

Objetivos

Segundo Sousa & Batista (2011), “o objetivo geral indica a principal intenção de um projeto, ou seja, corresponde ao produto final que o projeto quer atingir.” (p. 26). Os objetivos específicos são as ações que pretendemos realizar através de uma descrição temporal das atividades articuladas com as fases do estágio, de forma a responder gradualmente aos objetivos gerais do estudo. Posto isto, o presente estudo, foi desenvolvido de acordo com os objetivos geral e específicos, identificados abaixo.

Objetivos Gerais

- Adequar o contributo da técnica de dança clássica na execução e interpretação da peça coreográfica *In The Middle Somewhat Elevated* de Forsythe, através da interligação com a disciplina de repertório contemporâneo;

Objetivos Específicos

- Analisar as componentes técnico-artísticas da peça coreográfica *In the Middle Somewhat Elevated*;
- Criar maior aproximação das alunas do 6º grau da EACMC em relação ao trabalho do coreógrafo William Forsythe através do conhecimento global (estilo e linguagem), bem como da peça coreográfica de eleição desenvolvida na disciplina de repertório contemporâneo;
- Desenvolver a qualidade técnico-artística dos movimentos e vocabulário existentes na peça selecionada, através dos exercícios na aula de TDC com a metodologia de Balanchine (trabalho de pontas, *pirouettes* em várias poses...);
- Desenvolver uma relação de interdisciplinaridade com as duas disciplinas;
- Confirmar a relevância e a conveniência deste estudo - da articulação entre a aula de TDC de Balanchine e a aula de repertório contemporâneo, neste caso específico, com a peça coreográfica *In the Middle Somewhat Elevated*.

Motivações e pertinência para o estudo

Conforme Xarez (2012) refere:

o virtuosismo técnico terá sempre espectadores, mas pede-se que a dança, tal como a música, seja um pouco (de preferência, muito) mais do que isso (...). Por isso, a formação de jovens bailarinos deve contemplar a aprendizagem de obras coreográficas, com oficinas de pendor expressivo e criativo, com a participação frequente em espetáculos (...) de modo a criar um ambiente em que a técnica seja, não uma barreira mas um meio (poderoso sem dúvida), para quem nos quer dizer alguma coisa através da dança. (pp. 129 – 130).

De um ponto de vista pessoal, a vida artística é moldada pelas experiências que vivenciamos, mas também com quem nos relacionamos. Desta forma, a vontade de desenvolver o tema descrito manifestou-se, de certa forma, pela vivência pessoal enquanto bailarina, estudante e professora, bem como se prendeu ao facto de ser algo que sentíamos como uma mais-valia para os alunos. Pretendeu-se desenvolver esta temática, definindo-a como recurso pertinente para a motivação e aperfeiçoamento técnico, enquanto instrumento de apoio na formação do aluno. Desta forma, leva-nos a eleger uma temática que relacione a disciplina de TDC e a disciplina de repertório contemporâneo, uma peça coreográfica de William Forsythe. Neste sentido, pensámos de que forma poderíamos contribuir nesta área utilizando a mais-valia da nossa prática e vivência artística. De acordo com esta vivência e participação nos mais variados concursos nacionais e internacionais de dança, pensámos que seria interessante desenvolver algo relacionado com peças de repertório contemporâneo. Tendo como base este pressuposto e na reflexão consciente das nossas capacidades, define-se a ideia de articular as disciplinas de TDC e o repertório contemporâneo, o qual acreditamos, de benéfica contribuição na área de formação dos alunos no âmbito de ensino vocacional. Visto que nos dias de hoje é necessário formar bailarinos profissionais versáteis e capazes de executarem as mais variadas técnicas, sendo que as alunas em causa ainda não tinham tido contacto com estas linguagens e estéticas em concreto.

Segundo Delattre (citado por Pombo, Guimarães & Levy, s.d.) a interligação entre disciplinas “pode ser entendida como uma simples associação de disciplinas que concorrem para uma realização comum, mas sem que cada disciplina tenha que modificar significativamente a sua própria visão... e os seus próprios métodos.” (p.177). Assim, quando se realiza uma

abordagem interdisciplinaridade pretende-se apenas observar as várias técnicas, pelo que é apenas considerada como uma justaposição de disciplinas e a sua convocação não admite alterações nas suas visões (Piaget, 1972).

Desta forma, tendo em conta que a interdisciplinaridade não se caracteriza pelo intercâmbio de saberes, aproximemo-nos agora do conceito, baseado numa “colaboração entre disciplinas diversas ou entre setores heterogêneos de uma mesma ciência que conduz a integrações propriamente ditas, isto é, a uma certa reciprocidade de trocas tendo como resultado final o enriquecimento recíproco” (Pombo, 2004, p. 32). Com esta definição, na medida em que nos aproxima de uma visão mais abrangente da realidade que pretendemos estudar. Deste modo, consideramos que a interdisciplinaridade é o enriquecimento de saberes, uma mais-valia para os futuros bailarinos.

Após o conceito de interdisciplinaridade ter sido creditado por vários autores, a questão da motivação e como incentivar o público-alvo em causa, foi o mais importante para que o resultado fosse positivo e houvesse uma clarificação da mesma. Desta forma e segundo Pintrich (2000) a planificação da motivação e a ativação da mesma implica adotar metas, de acordo com o tipo de tarefas a que nos propomos, bem como a estimulação de um conjunto de crenças motivacionais, tais como os interesses pessoais nas tarefas propostas e as crenças sobre a importância dessas mesmas tarefas. Assim sendo, e desde o início da investigação, inteirar as alunas em causa fez parte do plano, para que elas se sentissem cooperantes de forma integrante da investigação em causa. Toda a forma de interagir com as mesmas, a utilização do reforço positivo e dando motivações para continuarem o trabalho, foi deveras importante para o seu empenho constante e o seu entusiasmo nunca diminuir. No contexto educacional a motivação dos alunos é um importante desafio com que nos devemos confrontar, pois tem implicações diretas na qualidade do envolvimento do aluno com o processo de ensino-aprendizagem. O aluno motivado procura novos conhecimentos e oportunidades, evidenciando envolvimento com o processo de aprendizagem; participando nas tarefas com entusiasmo e revela disposição para novos desafios. (Alcará e Guimarães, 2007).

Neste sentido, pensamos que o professor deve estimular a capacidade expressiva dos seus alunos durante todas as aulas de técnica de dança, e não apenas quando ensaia as coreografias, dessa forma, estimula a interligação entre a técnica e a expressividade, transformando cada aluno em verdadeiros artistas na primeira instância, dentro da sala de aula, e que se refletirá, em consequência, no palco.

Secção II - Enquadramento teórico

Através da pesquisa e consulta bibliográfica - focalizada em aspetos que se entendem desenvolver e aplicar na implementação do Estágio - foi possível fundamentar e suportar o desenvolvimento do mesmo com bases credíveis, integrando e clarificando alguns conceitos importantes relacionados com a temática em estudo. Assim, nesta investigação existem autores que creditam a pertinência deste estudo, contudo é necessário um enquadramento da TDC segundo a escola americana e do seu fundador Balanchine. Visto que não é apenas a técnica em causa, mas também como Balanchine motivava os bailarinos, de forma que existisse uma vertente artística intensa nas suas coreografias.

Com esta experiência, visa-se aprofundar também os conhecimentos sobre o repertório de dança contemporânea e investigar afincadamente uma parte do universo de William Forsythe, neste caso como coreógrafo. Saliendo a peça coreográfica *In the Middle Somewhat Elevated* e criar conexão de onde advêm as suas influências.

Também tem como objetivo, esta secção, verificar que conceitos comuns existem, como por exemplo: o uso da espiral para criar a ilusão da linha estética mais alongada, dado que é fundamental para a fluidez dos movimentos; bem como a utilização das sapatilhas de pontas, sendo este, dentro dos vários conceitos, o mais relevante nesta investigação.

Suportando a nossa afirmação e objetivo, refere-se Balanchine "It takes a long time to develop a body for dancing especially the feet. The pointes for girls have to be, I always say, like an elephant's trunk; strong and yet flexible and soft. It takes some time." (s.d.)

Técnica de Dança Clássica

Neste estudo em particular, refletimos que a TDC era um elemento essencial para a peça coreográfica selecionada a ser desenvolvida na disciplina de repertório contemporâneo, visto que a abordagem técnica se desenvolve com vocabulário de TDC com uma estética de Balanchine. Desta forma iremos fazer uma breve abordagem das origens da dança clássica e das suas metodologias, contudo iremos aprofundar a TDC segundo a Escola Americana, a técnica de Balanchine.

Em 2005, Minden refere existirem termos, estilos e linguagens diferentes - na árvore genealógica do *ballet*, os descendentes do *ballet de cour* são como primos que se assemelham devido à sua genética comum, mas que diferem pelas mais variadas questões. Desta forma podemos afirmar que o *ballet* evoluiu em linhas divergentes quando se espalhou para além de Itália e França nos séculos XVIII e XIX.

Pierre de Beauchamp colocou em prática um 'sistema de dança', que, de acordo com os ideais de Luís XIV, se dedicava à beleza das formas, à rigidez e ao virtuosismo, que valorizava a estética do corpo, demonstrando o quanto a estética do movimento, naquela época, era mais importante do que a emoção que o gerou. Beauchamp, para além de estabelecer as cinco posições básicas dos pés e de outros conceitos importantes, apropriou-se dos passos do *Ballet de Cour* lapidando-os e transformando-os até chegar aos passos que são conhecidos atualmente. Tendo sido, com Raoul-Auget Feuillet, autor de um sistema de notação de dança, que este registou no livro *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse* (publicado em 1699). (Feuillet, 1699).

Foi a partir desses pequenos avanços que surgiu a dança académica, com uma técnica definida, que é a mesma técnica que conhecemos hoje, apesar das mudanças e influências sofridas nestes mais de três séculos, entretanto decorridos.

Jean-Georges Noverre (Noverre, 1760) ficou conhecido pela sua insatisfação com a dança e as suas regras da época. Noverre estudou dança, mas não frequentou a Academia Real, como seria normal. Começou 'a viajar de um lugar para o outro', primeiramente como bailarino, e depois como coreógrafo. Com apenas 27 anos era um *maître de ballet* de renome espalhando as suas ideias inovadoras por onde passasse e influenciando toda a Europa. Dessa forma, depois de muito viajar por todo o continente, foi finalmente nomeado *Maître de Ballet* da Academia Real de Paris.

No seguimento das ideias de Noverre e do *Ballet d'Action*, surge no séc. XIX o *Ballet Romântico*, que em linha com as ideias que se manifestaram em todas as artes da época, foi um movimento artístico de valorização do sentimento em detrimento da razão (tal como desejava o mestre Noverre) e no qual a imaginação era deixada à solta, sem qualquer controle ou autocensura. Dessa forma, a dança que expressa algo, que mostra sentimentos, cresce notoriamente, sem deixar morrer o imenso desenvolvimento técnico que havia acontecido anteriormente. No momento, o que se buscava através da técnica eram formas expressivas, a poesia do corpo, a fluidez da dança e não o virtuosismo e a beleza das formas.

O Bailado é a única arte em que o termo 'romântico' aparece como sinónimo de 'clássico': o que é tanto mais singular quanto as características que assumiu o bailado romântico se situam nos antípodas dos valores que ilustram as etapas ditas clássicas nas restantes artes. Esta confusão deriva na tardia definição da dança como arte autónoma, atribuindo-se a designação de clássica à forma assumida nesse tempo, fora dos momentos históricos do classicismo plástico, teatral ou musical. Por outro lado, se se for à procura de uma obra que, pelo equilíbrio e a concisão dos seus meios, atinja a concentração e a maturidade clássicas, teremos de avançar ainda mais no tempo e chegarmos a Les Sylphides (Fokine), nos primeiros anos do séc. XX.

Sasportes (1991, p. 31)

Uma das grandes inovações do período Romântico foi o surgimento das sapatilhas de pontas, surgindo a supremacia feminina no *ballet*.

Para transmitir esta ideia romântica (a mulher etérea, sem peso, quase voadora, desprendida de uma Terra desonesta, lunar e transparente como uma aparição), a técnica do bailado modificou-se velozmente. As vestes ganharam uma leveza e uma mobilidade cada vez maiores – para permitir à bailarina dar a ilusão do incorpóreo. Os tules, os véus, eram relâmpagos brancos numa noite misteriosa; e dera origem ao *tutu* que hoje todos conhecemos. Os sapatinhos de dança, leves como luvas de cetim, tinham de ser silenciosos e misteriosos. Por volta de 1820, automaticamente, as bailarinas começaram a dançar 'em pontas'. (...) O costume de dançar em pontas partiu da bailarina Amalia Brugnoli, discípula de Carlo Blasis, e a oportunidade veio-lhe com o bailado *La Fata e il cavaleire*, de Armand Vestris, apresentado em Viena em 1823. A Brugnoli foi, portanto, a primeira borboleta (como até a divina Maria Taglioni reconheceu) da dança, o seu primeiro espírito celestial.

Pasi (1991, p.56)

A partir do início do século XX, a influência do *ballet* russo espalhou-se por toda a Europa. A grande expansão da dança russa dá-se com Diaghilev, um amante das artes, que apresentava os *ballets* russos por todo o mundo. Com Diaghilev trabalharam alguns dos maiores nomes do século XX: Michel Fokine (coreógrafo de *Les Sylphides*), Anna Pavlova, Nijinsky (grande bailarino e autor de peças como *A Sagração da Primavera*) e Balanchine. Diaghilev acreditava que a dança deveria ser o encontro de todas as artes, e por isso os cenários das peças da sua companhia costumavam ter assinatura de grandes nomes, e as músicas eram de autoria dos novos talentos como compositores, entre eles Stravinsky. Isso tudo sem contar com inovações como a valorização do corpo de baile, que então deixou de apenas figurar, ganhando mais destaque.

Nessa mesma época, um grupo sueco causa grande polémica. Interessados em romper com as tradições, em 1920, Rolf de Maré e o coreógrafo Jean Börlin fundam um grupo cuja maioria provinha da Ópera Real de Estocolmo. Os suecos passaram cinco anos a espalhar a sua polémica na Europa, participando da extraordinária criatividade da sua época e transformando o *ballet* numa arte contemporânea. As suas peças mais marcantes foram *La Création du Monde*, em 1923 e *Relâche*, em 1924, sendo que esta última foi a primeira peça de ballet que utilizava cinema (o filme *Entre'acte*, de René Clair). Os suecos foram ainda responsáveis pela introdução do cubismo no *ballet*, utilizando até um cenário de Picasso no *ballet Icaro*. (Castro, 2013) Foi assim que a dança, ainda clássica, incorporou os ideais modernos, através desses grupos, das concepções coreográficas de Balanchine, Fokine e Nijinsky, de bailarinas revolucionárias e marcantes como Anna Pavlova. As primeiras décadas do século XX dividiram-se, assim, entre o brilhantismo académico russo e as inovações dos grupos (russo e sueco) que percorreram o ocidente.

Após percorrermos a cronologia da dança clássica avistamos que certos professores ou coreógrafos notáveis desenvolveram métodos altamente influentes. Podemos assim verificar que os vários métodos penetram na pedagogia. O resultado são várias escolas diferentes, as metodologias – cada uma com o seu próprio espectro e a sua própria abordagem. Sendo que todas as diferentes abordagens produzem bailarinos exímios.

O isolamento – especialmente o isolamento geográfico da Dinamarca e o isolamento político da União Soviética – manteve estes estilos e métodos de ensino distintos durante décadas, segundo Minden (2005). Contudo nos dias de hoje as técnicas misturaram-se. Para um bailarino estudante, a desvantagem desta polinização cruzada é a terminologia inconsistente e alguns ideais estilísticos conflitantes; contudo a maior vantagem é a educação na dança mais rica que os ‘híbridos’ podem oferecer.

Nunca esquecendo que a dança clássica é uma arte performática que teve origem no ocidente e que data de mais de quatro séculos. Toda a competência inicia no coração, que evoluiu com a contribuição de bailarinos e coreógrafos de todo o mundo, tendo estas capacidades e competências exímias para levar longe o *ballet*, ou seja, foram esses bailarinos que sentiam o que dançavam que fizeram com que o *ballet* fosse uma arte tão apreciada. Esta capacidade e competência consiste num vocabulário de exercícios, movimentos, posições e poses. Onde existem características muito próprias como o alinhamento, o *en dehor* e um 'puxar contínuo' do *upper body*, bem como as posições de pés e de braços.

O ballet é um sistema de movimentos tão rigoroso e complexo como qualquer língua. (...) Fazer o correto não era uma questão de opinião ou gosto: o ballet era uma ciência exata com factos físicos demonstráveis. Era também, e de forma igualmente apelativa, pleno de emoções e sentimentos que surgiam com a música e o movimento. (Homans, 2012, p. 15)

A aula de TDC necessita de determinadas características por parte do executante, desta forma Minden (2005) refere que ensinar a um corpo escolhido a dedo para as exigências do *ballet* é diferente de ensinar um amador dedicado. Esta é uma das grandes diferenças entre os grandes sistemas como os da *Royal Academy of Dance* de Inglaterra e de Cecchetti, por um lado, e os das Academias Nacionais de Bailado de Paris, Copenhaga ou São Petersburgo, por outro. Sendo que nas Academias Nacionais, a escola assume todos os aspetos da educação, visto que seleciona os seus alunos cuidadosamente, oferecendo a educação artística e a educação académica.

Já nos Estados Unidos podemos encontrar uma formação baseada em qualquer combinação das principais escolas, segundo Minden (2005), que refere que os bons professores nem sempre seguem um método específico à risca; podem começar com uma base sólida numa abordagem e adicionar detalhes de outros estilos. A qualidade do professor é mais importante do que o seu currículo. Visto que o professor poderá ter a capacidade de ensinar de forma exímia e não ter a capacidade de executar, muitas vezes um bom bailarino não significa que seja um bom professor, um bom executante é diferente de um bom professor que explica cada movimento e motiva os seus alunos.

Desta forma abordamos os principais métodos existentes e sistematizados:

- Francês
- Bournonville (Dinamarquês)

- Cecchetti (Italiano)
- Royal Academy of Dance (Inglês)
- Vaganova (Russo)
- Balanchine (Americano)
- Cubano

O método francês foi a primeira metodologia de ensino da dança clássica e é a língua francesa que nomeia a maioria do vocabulário de *ballet*, visto que Pierre Beauchamps foi quem elaborou as 5 posições dos pés e definiu a base do academicismo da dança clássica. (Martinez, 2019).

O método de Bournonville foi desenvolvido por August Bournonville na Dinamarca. A sua metodologia centra-se sobre o estilo romântico e mistura as escolas francesa e italiana. Tem grande destaque para o homem e trabalha, intensamente, as baterias, grandes saltos e trabalhos de pés. (Martinez, 2019).

Enrico Cecchetti desenvolveu a metodologia italiana, conhecida como um sistema rigoroso que exige muita dedicação. (Kassing, 2016). Este método foca na agilidade, principalmente demonstra a vivacidade do bailarino, valorizando os saltos e as baterias.

A *Royal Academy of Dance* foi fundada por professores da Grã-Bretanha para desenvolver um estilo único de *ballet*, unindo técnicas de dança francesas, italianas e russas. Este método fundamenta-se numa execução técnica limpa a todos os níveis e distingue-se com o uso suave da cabeça e braços. (Minden, 2005).

No início do séc. XX, Agrippina Vaganova, bailarina russa e professora desenvolveu a metodologia russa. (Kassing, 2016, p.53). O fundamento da metodologia é a formação do bailarino por meio da coordenação: coordenação física de forma que os movimentos mais difíceis pareçam fáceis. (Homans, 2012, p.396).

A escola cubana foi desenvolvida a partir da grande influência que os russos exerceram em Cuba, e na experiência pessoal de Alicia Alonso. O método cubano mistura a metodologia russa e adiciona características próprias do temperamento e do biótipo dos bailarinos latino-americanos. As aulas são bem expansivas e trabalham muito *allegros*, baterias e giros. Bailarinos cubanos são conhecidos pela sua agilidade e grande força. (Martinez, 2019).

Balanchine e a sua técnica

George Balanchine (1904-1983), segundo Minden (2005), é um gênio do século XX por ter criado mais de uma centena de bailados clássicos e inventado uma técnica e um método que produzia os bailarinos mais rápidos que alguma vez se viu.

O método americano foi estruturado durante a década de 30, através da influência do então bailarino/professor/coreógrafo russo que foi para os Estados Unidos e fundou em 1934 a primeira escola americana de *ballet*, *School American Ballet*, em Nova Iorque. Esta escola formava os bailarinos para a grande companhia de Nova Iorque, *New York City Ballet*. Balanchine é reconhecido como o coreógrafo que revolucionou o pensamento e a visão sobre a dança no mundo, sendo responsável pela fusão dos conceitos modernos com as ideias tradicionais do ballet clássico. (Carlés, 2012).

O estilo de Balanchine foi descrito como neoclássico, uma resposta ao anticlassicismo romântico (transformando em teatralidade exagerada) que era o estilo predominante no *ballet* russo e europeu quando iniciou a sua carreira como bailarino. Como coreógrafo, Balanchine geralmente desenfativava o enredo nos seus bailados, preferindo deixar “dance be the star of the show”, como referiu (s.d).

Segundo Schorer (2009) a aula da companhia foi para Balanchine, na qualidade de coreógrafo e professor, um campo de testes para as ideias que teve para seus novos bailados. Soube utilizar a aula como um laboratório, para experimentar novas ideias que conseguisse estender a técnica além dos seus limites em qualquer área e a qualquer ritmo. Observava muito os seus bailarinos, descobrindo novas possibilidades de movimento para explorar. Ao contrário do que muitas vezes foi dito ou escrito, não existe um modelo de bailarino *Balanchiniano* que possa ser definido por um corpo, por um temperamento particular ou mesmo por formação prévia. Balanchine referiu que “A minha companhia é como um jardim. Um jardim apenas repleto de rosas é enfadonho. Pessoalmente, gosto da variedade.” A diversidade das reações individuais às situações que Balanchine criava durante as suas aulas e nas suas coreografias agradou-o. As suas obras demonstram isso claramente, refere Schorer (2009).

A maneira como trabalhava durante as aulas também ensinou aos bailarinos uma espécie de ética. Ele às vezes pedia exercícios tão rápidos que os bailarinos mal conseguiam esticar a perna ou o pé... O seu objetivo, naquele momento, era mostrar o que faltava tecnicamente e ensinar como trabalhar além dos limites, em vez da precisão clássica e rotineira. Ele pedia para correr riscos, para ousar até mesmo naquilo de que realmente não existia certeza. Durante a aula, ele gostava quando os bailarinos se surpreendiam com a ousadia e os resultados obtidos.

Para ele, a precisão era igualmente importante. Schorer (2009)

Balanchine queria que todos os bailarinos, não apenas os solistas, fizessem todo o possível para ir além da sua técnica pessoal: por exemplo, tendo em atenção na articulação do pé ao pousar dos grandes saltos ou durante uma subida lenta, refere Schorer (2009). Tendo em conta que cada indivíduo é único em si mesmo, o progresso não terá a mesma evolução nem o mesmo ritmo para todos; o principal estará, portanto, no compromisso de cada um em dar sempre o seu melhor. “Tente, tente de novo e tente de novo.” (Schorer, 2009, p. 49). Ele sabia que foi sobretudo este reforço positivo e esta energia constante que tornou os bailarinos mais interessantes, mais cativantes. A aula de companhia era um momento especial em que os bailarinos podiam partilhar com ele. Quanto ao benefício que se poderia obter com isso dependia exclusivamente dos bailarinos. Cada evolução durante os ensaios era algo para oferecer ao mestre Balanchine e para oferecer mais tarde, uma vez no palco, ao público.

Poderemos concluir, que Balanchine possuía o conhecimento de como motivar os seus bailarinos e de como extrair o melhor de cada um, mantendo assim a diversidade em palco e a sensibilidade artística individual, sempre com as regras da técnica de clássico e com uma conduta correta e certa.

Elementos técnicos

Em 2005, Minden refere que nos Estados Unidos, os ensinamentos de George Balanchine tiveram um impacto significativo. Balanchine não desenvolveu um plano de estudos, mas influenciou a aparência da dança e dos bailarinos. Balanchine utilizou as suas aulas da companhia no *New York City Ballet* para desenvolver nos bailarinos a velocidade, o ritmo e a musicalidade. A sua técnica é uma extensão do classicismo do século XIX: é mais rápida, com passos mais limpos, claros e articulados e com uma aparência mais alongada e varrida pelo vento.

Tabela 2 – Elementos técnicos característicos na metodologia de Balanchine

Elementos técnicos	Detalhes
1 .Posição das mãos	Balanchine teria a intenção que as mãos dos seus bailarinos parecessem redondas e macias, mas não que fossem macias em demasia. O interior (a palma) e o dorso são mantidos curvados, em vez de serem mantidos rigidamente planos ou serem deixados pendurados relaxados e retos. Eles são mantidos por músculos que mantêm a forma que ele queria. A mão macia e relaxada pende sem vida do pulso, quase certamente com um cotovelo caído. Balanchine chamou esse visual de 'asa de frango morta'. A mão cuidadosamente moldada com suas curvas internas e externas equilibradas e dedos separados pode ser vista como uma flor, com suas pétalas se abrindo e olhando para o sol, com energia, tentando alcançar esse sol. A mão caída é a flor murcha pronta para a pilha de composto.
2.Port de bras	No <i>port de bras devant e derrière</i> , ele pretendia que se executasse um movimento

	<p>lindamente coordenado e integrado. Ele queria um fluxo contínuo do começo ao fim: da posição vertical, todo o caminho para a frente, todo o caminho para trás e, finalmente, de volta à posição inicial.</p> <p>Em quinta posição de pés com o braço <i>à la seconde</i>, o movimento inicia com uma respiração, fazendo um leve arco com o braço enquanto a parte de trás do pulso se levanta enquanto a palma da mão se vira para o chão. O braço começa para baixo, seguido pela cabeça e tronco - o pulso, a mão e o braço conduzem o corpo para baixo, em vez da cabeça ir primeiro, seguida pelo braço.</p>
<p>3.Épaulement</p>	<p>O objetivo de mudar a orientação do corpo para a frente — ou seja, para o público — é, claro, fornecer e multiplicar os visuais disponíveis, tornando o bailarino e a dança mais interessantes e mais bonitos. Balanchine trabalhou para melhorar esse efeito garantindo que cada bailarino soubesse a localização de sua própria frente, lado e costas. Como se referem ao seu próprio corpo e permanecem o mesmo, não importa como esteja orientado na sala ou para o público, cada orientação do seu corpo na sala tem a sua própria aparência muito distinta. Balanchine definiu exercícios com orientações muito específicas (<i>épaulement</i>) do corpo e posições da cabeça, braços, pernas e pés para nos ajudar a adquirir memória muscular.</p>
<p>4.Postura</p>	<p>O peso do corpo é levado muito para a frente, de modo que os calcanhares</p>

	permaneçam leves e disponíveis para se movimentarem rapidamente.
5. Battement Tendu	<p>Os <i>battement tendus</i> devem ser executados diariamente e em grande número, porque para Balanchine, o ditado era, “quanto mais <i>tendus</i>, melhor” (s.d.). Geralmente sequências de dezesseis, ou talvez trinta e dois, frente, lado e trás em um ritmo moderado, mas frequentemente com esta diferença: fazia-se um lado com a perna para a frente e gira-se para fazer a outra perna para a frente.</p> <p>A ação do pé que move corretamente para fora e voltando para a quinta posição é uma das habilidades mais elementares e uma base fundamental do trabalho de pés articulado de Balanchine.</p>
6. Colocação da anca	<p>Nos movimentos da perna atrás (<i>battement tendu, jeté, grand battement, arabesque, attitude</i>, etc.) a perna de trabalho, deve manter rigorosamente o ‘quadrado’ da anca de apoio. Este detalhe contribui para a particular elevação e linha dinâmica do <i>arabesque</i>, ou seja, a linha é mais aberta do que em outras metodologias.</p>
7. Plié	<p><i>Plié</i> está para a dança como a respiração está para a vida: nunca pára. Quando pára, o movimento morre, a dança termina.</p> <p>Tanto o <i>demi-plié</i> como o <i>grand plié</i> são movimentos contínuos e ininterruptos. Muitas vezes há a sensação de que o <i>demi-plié</i> está separado do <i>grand plié</i>. Pelo contrário, deve ser contínuo. Não há paragem ou mudança de velocidade quando os calcanhares saem do chão. Quando saem, os bailarinos devem mantê-los o mais</p>

	<p>próximo possível do chão enquanto se continua a descer. No regresso, deve trazê-los de volta ao chão assim que puder, sem qualquer pausa ou hesitação enquanto avança no <i>demi-plié</i>.</p> <p>O objetivo central do <i>plié</i> é recolher energia. “O joelho e o tornozelo dobram juntos. Não é apenas uma curva, são duas. Força dupla como motor duplo com duas peças a trabalhar para si.” (Balanchine, s.d.). Esta recolha de energia é reforçada pela flexão com resistência contra o chão.</p>
<p>8.Adagio</p>	<p>Ele ensinou os bailarinos a se moverem lindamente, tanto lentamente quanto rapidamente. No entanto, o movimento bonito é de grande importância no trabalho de adágio, porque o momento dura muito tempo. Um bailarino que inicia e termina o movimento, perde o senso de fluxo, de continuidade, ou iniciar lentamente de forma desarticulada e descoordenada não é agradável de assistir. Para atingir o movimento mais interessante e bonito, ele queria ver todo o corpo do bailarino participando - rosto e cabeça, braços e peito, todo o tronco e assim por diante. A energia do movimento deve tomar conta de todo o ser para que até mesmo a sua respiração faça parte dele. Isso é verdade para movimentos lentos e rápidos, mas a ausência dessa qualidade pode ser mais perceptível no adágio.</p>
<p>9.Pirouettes e voltas</p>	<p>Para girar, a ponta do pé de trabalho geralmente é colocada na frente e na linha média da perna de apoio no joelho ou logo abaixo dela. O dedo do pé não deve ‘cruzar’,</p>

	<p>ou seja, ir além da perna de apoio. Além disso, o dedo do pé não deve ser pressionado contra a perna de apoio. Balanchine gostava de dizer que deveríamos ser capazes de deslizar aquele pedaço de papel entre o dedinho do pé e a perna de apoio. Somente se isso for possível, o bailarino pode ter certeza de que está mantendo o <i>turnout</i> com os músculos da perna de trabalho e anca, em vez de forçar o joelho para trás empurrando ativamente o pé de trabalho contra a perna de apoio. Manter o <i>turnout</i> da maneira correta fortalece a pirueta e dá vida à posição.</p> <p>Balanchine era muito específico sobre os braços durante as voltas. Logo antes do <i>plié</i> começar uma <i>pirouette en dehors</i> a partir da quinta ou <i>en dedans</i> a partir da quarta ou quinta, geralmente tínhamos um braço arredondado na primeira posição e o outro para o lado na segunda – braços padrão para a <i>pirouette</i>. Durante o <i>plié</i>, o braço da frente se abria para a frente e para o lado. Então, quando se gira, ambos os braços se fecharam em uma primeira posição arredondada, ligeiramente cruzada e um pouco mais baixa do que o normal, uma primeira posição relativamente firme que é semelhante a um aperto suave - como se estivesse a auto abraçar-se.</p> <p>Ele diferencia-se de outros professores e coreógrafos porque queria que o foco fosse sempre na frente em qualquer tipo de volta, independentemente de onde iniciava a volta.</p>
--	--

<p>10.Técnica de Pontas</p>	<p>Segundo o método Balanchine, o <i>relevé</i>, executa-se sem saltos nem sobressaltos, como se fosse executado em meia-ponta. Ou seja, os dedos dos pés não se mexem durante a subida, permanecendo onde estavam quando toda a sola do pé permanecia no chão. No que diz respeito à descida do dedo do pé, o pé não pode cair pela força da gravidade, mas é ativamente ‘desenrolado’, sempre sem saltos ou sobressaltos e sem mover a localização dos dedos do pé. Em algumas posições serão necessários ajustes (quinta e quarta posição) devido à necessidade de apertar o cruzamento das pernas, e, ao descer, afastá-las um pouco novamente. Tanto o <i>relevé</i> na ponta dos pés como a descida a partir deles, e até mesmo o movimento do <i>piqué</i> na ponta, dão-se por meio de uma articulação completa de todas as articulações do pé, de forma suave e ininterrupta, sem nenhuma transição brusca. A ideia é obter um movimento que pareça completamente natural e fluido, mas ao mesmo tempo muito sofisticado. Noutros tipos de movimentos na ponta (saltos ou movimentos que exigem um certo <i>sprint</i>) o salto necessário é realizado de qualquer maneira com maior precisão e delicadeza do que em outras técnicas.</p>
<p>11.Saltos</p>	<p>Balanchine dizia que “uma bailarina deve descer de um salto como uma mãe pássaro pousa nos seus ovos” (s.d.). Como muitos de seus ditados, este inclui algumas ideias essenciais. Primeiro, ela tem de saber onde vai pousar. E deve controlar o seu peso</p>

	<p>enquanto aterrada, suavemente. A bailarina segura-se nas pontas dos dedos dos pés; como os pés estão totalmente apontados no ar, os dedos dos pés tocam o chão em primeiro. Ela não cai nos dedos dos pés e/ou cai no pé inteiro; em vez disso, ela articula os dedos dos pés, enquanto o tornozelo relaxa e o joelho dobra sobre os dedos dos pés.</p> <p>O <i>plié</i> deve ser contínuo, sem pausas, paragens ou solavancos, após o salto é geralmente tão profundo quanto o anterior. Na aterragem, o <i>plié</i> serve como amortecedor. Se a força na aterragem do salto for devidamente absorvida. O peso é controlado sobre a planta do pé pela colocação da anca e do tronco, bem como pelos músculos do pé, gêmeos e da coxa; a rotação é mantida e o calcanhar não desliza para trás. O <i>plié</i> pode ser pensado como uma recuperação do salto, especialmente se for o último salto da combinação.</p> <p>Trazer ou colocar o segundo pé no chão em passos como <i>glissade</i> e <i>sissonne faillie</i>, com os dedos dos pés primeiro e calcanhar um pouco para a frente, mas não necessariamente para baixo.</p> <p>Coordenar o movimento dos braços com o salto.</p> <p>Controlar o tronco durante todo o salto; sem esforço.</p>
--	--

Legenda – Descrições dos elementos técnicos na metodologia de Balanchine.¹

¹ Os elementos técnicos da metodologia de Balanchine descritos segundo Schorer (2009, pp. 59 - 290), onde existe uma descrição detalhada para cada elemento técnico, dando ênfase aos elementos supracitados no seu livro *Suki Schorer et la Technique Balanchine*.

Na nossa prática pedagógica um dos elementos centrais foi a utilização da sapatilha de ponta, visto que a peça coreográfica selecionada é executada em sapatilha de ponta. Claramente que a questão do *plié*, a articulação do pé, o alinhamento do olhar, a nuance das cabeças, as *pirouettes* seguidas umas das outras, os pequenos saltos rápidos e os adágios de força estiveram presentes na aula de TDC, contudo poderemos observar, no Apêndice D, nas tabelas descritivas dos exercícios de TDC, qual seria o foco de cada exercício, bem como a execução técnica dos mesmo a segundo Schorer (2009).

De salientar que a forma como Balanchine trabalhava a partir da articulação do pé, quer fosse num *plié*, na aterragem de um salto ou no subir ou descer das pontas, existindo uma característica muito própria e um controlo muito preciso, auxiliando os bailarinos na destreza e na rapidez que o coreógrafo exigia para aplicar nos seus bailados. Sem dúvida que a consciência corporal e o controlo do corpo era algo que Balanchine queria que os seus bailarinos desenvolvessem, visto que os elementos técnicos eram executados na sua própria linguagem e que estes trouxessem a plasticidade e o virtuosismo para o palco.

Utilização das sapatilhas de pontas

Como apresentado na tabela descrita, a utilização do *relevé* é bastante precisa sobre a colocação do pé e da utilização dos dedos. Contudo, a utilização de sapatilhas de pontas na técnica de Balanchine ultrapassa essa questão, na medida em que a importância atribuída a esta vertente da técnica da dança clássica fica evidente nos seus bailados e na sua constante atenção ao trabalho que desenvolveu com os bailarinos do *New York City Ballet*. As suas aulas abrangeram muitos dos aspetos que todos os bailarinos deveriam trabalhar, mas principalmente o trabalho específico de pontas.

Schorer (2009) refere que durante os anos em que trabalhou com Balanchine, existiram muitas conversas sobre diferentes aspetos da técnica de trabalho de pontas e sua estética. Relevando que Balanchine apreciava o quanto a sapatilha de ponta alongava a perna da bailarina, aumentando sua beleza e o quanto um pé comprido reforçava esse efeito. Sendo que foi a sua paixão platónica por sapatilhas de ponta que o levou a ser coreógrafo. Discutindo as diferentes formas de realizar cada tipo de movimento na ponta, considerando-os em todos os seus aspetos: por exemplo, como subir na ponta, como descer, como dançar evitando bater com força os calcanhares no chão. Discutindo as diferentes aparências que as bailarinas tinham com as sapatilhas de ponta calçadas e os efeitos proporcionados pelas diferentes proporções das pernas e pés. As bailarinas eram obrigadas a fazer a aula inteira com sapatilhas de ponta por vários motivos, mas um deles foi simplesmente porque ele gostava da aparência delas.

Nas suas peças coreográficas Balanchine utilizou o trabalho de pontas para todas as intenções expressivas possíveis, visto que o interessante era ter bailarinos que conseguissem executar os movimentos que ele criava, com uma técnica apurada e uma sensibilidade musical especial, para que suas coreografias expressassem exatamente o que o havia inspirado na música. Como ele utilizava um repertório musical muito extenso, os seus bailarinos precisavam saber usar sapatilhas de ponta com as mais variadas nuances e ritmos, desde dum *adagio* a um *allegro*.

Ao longo da sua carreira, mas especialmente durante a criação do *New York City Ballet*, Balanchine esforçou-se para desenvolver bailarinos com um alto grau de proficiência técnica no uso de sapatilhas de ponta. Além disso, ele também exigia isso de todos os bailarinos do corpo de baile, visto que dentro da sua companhia, com o 'desenrolar' do tempo, a técnica avançada e articulada da ponta ficou cada vez menos reservada aos primeiros bailarinos. Desde o início dos anos sessenta, todas as bailarinas foram obrigadas a dominar a técnica de pontas, visto que a maioria das bailarinas envolvidas na companhia já tinham desempenhado com sucesso o papel de bailarina principal ou de solista. Nunca esquecendo

que normalmente as variações para solistas ou para primeiros bailarinos incluem sequências cuja técnica é mais complicada e a musicalidade mais complexa.

Durante as aulas, ele enfatizava um aspecto em particular que depois desenvolveu em todas as suas formas: a articulação completa do pé durante a elevação máxima e seu retorno à posição plana. Para muitos dos elementos técnicos, ele queria um *take roll-up* ou *press*, durante a subida na ponta e na descida como um ‘desenrolar’ do pé, passando gradualmente pelas articulações dos metatarsos e dedos dos pés.

Porém, na sua extensão da técnica de dança, Balanchine não descartou os movimentos mais simples nas pontas, pequenos saltos ou saltos nas pontas. Ele fez todos os bailarinos praticá-los em sala de aula e utilizou-os nos seus bailados. Contudo os bailarinos necessitavam de ocupar mais o espaço ao fazer determinados movimentos, para quando se colocasse a ponta no chão, saltasse levemente ou realmente saltasse para uma distância muito maior que a sua posição inicial. O que levou a um simples *sissonne* ou mesmo a um simples *piqué* um aspecto muito mais dinâmico. De certa forma, esses movimentos, esses elementos técnicos, esses pequenos saltos ou saltos sobre a ponta são mais fáceis de executar do que o seu levantamento *roll-up* que exige mais força. Além disso, ao descer da ponta, tem de existir um ‘desenrolar’ do pé e depois segurar o corpo e o pé durante a descida e qualquer que seja a forma como se inicia a descida, em qualquer caso, continua gradualmente passando pelo pé. A plena articulação do pé torna-se mais viva, sensível e sensual e influencia um grande número de outros passos; por todas estas razões, esta é certamente a sua maior inovação. Apesar da sua importância fundamental, para dominar as maiores dificuldades da ‘técnica de vanguarda’, o subir ‘desenrolado’ não deve ser considerado separadamente do resto da técnica de Balanchine. À medida que aprendemos a fazer a leitura da nossa maneira, descobrimos que a perna e o pé, como meio de expressão, tinham muito mais a nos oferecer do que poderíamos imaginar. Deixou-nos como legado a forma de como apresentar a perna e o pé antes de dar um passo, seja na ponta ou *pied plan*. (Schorer, 2009) Aprendemos a colocar os pés no chão de uma forma muito particular, dependendo de cada passo, na ponta ou não. Ele ensinou a refinar o passo na ponta, o ‘mergulho’, colocando os dedos no chão e, portanto, a borda da ‘concha’ do sapato de uma forma muito precisa. Apresentou-nos uma maior consciência dos pés, das suas articulações, como parte integrante do corpo.

Balanchine deu ênfase especial à técnica das pontas, tanto no estúdio como em palco. O seu progresso técnico evidenciou, como a apresentação da perna e do pé, o apuramento detalhado de como dar um passo na ponta e descer dela, mas sobretudo a subida e descida da ponta com o tal ‘desdobramento’ tão enfatizado anteriormente e o seu trabalho atento durante a aula, tendo assim bailarinos capazes de realizar movimentos fluidos no palco a

qualquer velocidade e com uma grande variedade de textura ou sensação de movimento: incisivo, macio, vigoroso, delicado, sensual e assim por diante. Com estes bailarinos, ele poderia entrelaçar a tela da dança clássica com a execução exímia do trabalho de pontas, ao som de qualquer música de sua escolha. Qualquer elemento técnico nas pontas adquiriu uma nova adaptabilidade. Não era mais necessário limitar o uso de pontas a certos papéis virtuosos, como fizeram Fokine e muitos outros. Os bailarinos de Balanchine podiam dançar nas pontas tão facilmente quanto outros o faziam com chinelos macios.

Elementos coreográficos

Segundo Kassing (2016), Balanchine criou mais de 400 peças coreográficas e foi aclamado de pai do *ballet* americano, visto que o seu foco eram os bailados abstratos no estilo neoclássico. Uma das grandes obras-primas de Balanchine foi *Apollo*, criada em 1926 para o *Ballets Russes*, mas foi já nos Estados Unidos da América, em 1946, que revelou o novo estilo americano do século XX, sendo este atlético e com linhas limpas e ergonómicas, com *The Four Temperaments*.

A singularidade do bailado deve ser atribuída à perfeita simbiose (neoclássica) entre a música de Stranvisky e as danças inventadas por Balanchine, pois o coreógrafo retomava a lição de Petipa e Fokine e fazia-a avançar mais uns passos no território do chamado bailado sem intriga. Os quatro bailarinos em cena inventavam uma nova geometria, sempre fiel, no entanto, às coordenadas da dança clássica.

(Sasportes, 2006, p. 201)

Balanchine diferencia-se por implementar determinados elementos coreográficos. Assim sendo, podemos identificar os mais enfáticos:

- **musicalidade:** segundo o próprio Balanchine (sd), “ser capaz de ver a música e ouvir a dança”. Para refinar a musicalidade do bailarino, durante a aula, o respeito quer pelos andamentos quanto pelo fraseado dentro de cada tipo de movimento é cuidado de forma extrema. Além disso, os exercícios são estruturados através de acentos musicais. Na maioria dos movimentos de abertura e fecho da perna, mesmo em grandes amplitudes, são estruturados com a abertura no tempo em cima e não no tempo em baixo.

Ao estudar a partitura, percebi, pela primeira vez, que os movimentos, tal como os tons na música e as tonalidades de uma cor na pintura, estabelecem entre si determinadas relações de afinidade, constituem uma família. Fazendo parte de um conjunto têm as suas leis próprias, e, quanto mais consciente é o artista, melhor se apercebe das suas leis, melhor lhes reage. Desde que trabalhei com Stravinsky neste bailado, toda a minha obra se desenha no quadro que estas relações me sugerem.

(Balanchine, sd, in Sasportes, 2012, p. 261)

- **autonomia de qualquer estrutura narrativa:** para Balanchine a dança era suficiente em si mesma. Nenhum enredo era necessário e qualquer sentimentalismo interpretativo deveria ser evitado.
- **prioridade da dinâmica:** a energia e o movimento prevalecem. O resultado é muitas vezes uma dinâmica quase que 'horizontal' dos passos, profundos e fluidos, todos unidos por um *plié* 'rico, generoso e suculento'. É frequente uma exacerbação dos contrastes de qualidade do movimento, levados ao extremo. A velocidade dos movimentos, principalmente em sapatilha de ponta ou os *petit allegro*, muitas vezes atingem níveis que se aproximam do impraticável.
- **linhas geométricas e simetria do corpo:** as pernas e os braços devem se mover em trajetórias traçadas precisamente a partir da linha central do corpo (eixo vertical). A quarta e a quinta posição, e em geral os *épaulements*, são, profundamente cruzadas. O *en dehors* deve ser sempre levado ao máximo; a limpeza e compactação da quinta posição são essenciais. Esta geometria precisa não expira em rigidez, graças à grande suavidade do pescoço e da cabeça. A precisão das direções e linhas formadas pelo corpo é evidenciada tanto nos exercícios quanto na coreografia de Balanchine pelas frequentes e inesperadas mudanças de direção do movimento.
- **valorização de todas as partes do corpo:** 'a respiração dos braços', com uso de cotovelos, punhos e mãos, de forma bem articulada, e o realce de cada dedo da mão; o olhar profundo, a suavidade da linha do pescoço e, de forma mais geral, da vitalidade de toda a parte superior do corpo. A execução extremamente detalhada de cada movimento do pé (especialmente nos movimentos de saída e chegada, e nos movimentos de passagem). A anca também assume uma relevância inusitada, ao contrário da técnica de dança clássica russa, visto tornar-se um motor impulsionador do movimento como no *tombé*, no *chaîne* e no *piqué*, enquanto em certas coreografias é destacada de forma independente.
- **importância do impacto no espectador:** não se trata de uma espetacularidade pelo uso do virtuosismo técnico ou da acrobacia circense, mas sim de uma força expressiva constante e de uma irradiação do bailarino, pela qualidade incisiva do seu movimento individual.

Podemos resumir a maioria dos aspetos com as palavras do próprio Balanchine, existentes no livro de Sasportes (2012):

Para mim um *ballet* existe apenas quando alguém está a dançar, de outro modo não tem existência. Quando me sirvo dos bailarinos, desejo fazer coisas para os seus corpos, são estes corpos, não o meu, que vão estar em frente do público (*to entertain*). Antes de estes músculos serem vistos pelo espectador, as minhas ideias não existem. Se não pudesse dispor dos bailarinos com quem gosto de estar - porque gosto de os ver e de lhes mostrar como são e como se movem - se assim fosse nunca pensaria na dança. Quando os ensaios acabam, até me esqueço de que a dança existe.

[...] Apenas me interessa pelas pessoas que estão à minha volta, pelas pessoas com quem trabalho; pelas pessoas que vêm ver-nos dançar e pelas que dançam. Gosto de viver agora, hoje.

Que me interessa o que vai passar-se daqui a dez anos, daqui a cem anos? Daqui a cem anos não haverá bailado como o que fazemos hoje. (p. 256)

Schorer (2009) também nos evidenciou esta questão supracitada:

Balanchine costumava dizer que bailarino é daquelas pessoas que quer duas coisas. Adorava o trabalho diário de aperfeiçoar os movimentos da dança clássica. Trabalhei em um ambiente musical maravilhoso e a música era parte integrante do meu trabalho. Balanchine dizia que o compositor cria o ritmo vital do bailarino e que este flui na música. Não há melhor ambiente ou ritmo para trabalhar. Depois existia o palco, os espetáculos em que nos expressávamos na linguagem da dança clássica, o que me deu ainda mais prazer. Achei que ser bailarina era a melhor forma de ser artista, porque a bailarina une dentro de si diferentes artistas.

Ela terá de desenvolver as habilidades físicas exigidas da maioria dos atletas, apresentar-se com o mesmo brilho de qualquer modelo e, além do mais, saber se mover lindamente ao som da música.

O Sr. B disse: "Eu sou professor. Esta é a minha missão. " Não há dúvidas sobre isso. Ele me ensinou a dançar e a ensinar. (p. 418).

Repertório de Dança Contemporânea

A dança contemporânea segundo Minden (2005) refere-se à técnica criada por Martha Graham, Doris Humphrey, Paul Taylor, José Limon e Merce Cunningham, bem como ao estilo *swinging* de Lester Horton. Desenvolvendo-se até aos dias de hoje com as mais variadas técnicas e a misturas delas, contudo a dança contemporânea engloba a conhecida técnica moderna nascida nos Estados Unidos e não a afasta. Segundo Laginha (2021, p.56) designa-se por dança contemporânea qualquer tipo de espetáculo de movimento, interpretado por artistas quase sempre formados em dança, que trate de temas atuais (...) uma designação muitíssimo abrangente e de contornos pouco precisos. Nesta perspetiva retrocedemos à questão da dança moderna onde Laginha (2021, p.52) nos refere:

A palavra 'moderno', em dança, associa-se a um movimento norte-americano denominado *Modern Dance*. Ele começou a ter maior expressão a partir dos anos 20 do século XX e teve uma natureza essencialmente 'anti balética', frequentemente expressionista e, por vezes, algo idiossincrática.

Tratou-se de um movimento de rutura e contestação com base na dança livre e iniciado, entre outras, pela artista californiana Isadora Duncan (1878-1927). A que se seguiram gerações e 'famílias' de coreógrafos muito bem referenciadas, quer seja nos Estados Unidos da América, quer seja na Europa. Na Alemanha, por volta de 1914, Mary Wigman (1886-1973) lançou os fundamentos da chamada 'dança expressionista germânica', mas a sua carreira de criadora e intérprete só se vem a desenvolver depois do fim da I Guerra Mundial, a partir de 1918.

A Dança Moderna emergiu de uma rica confluência de influências, que solidificaram principalmente nos Estados Unidos. Nomes como Hanya Holm, Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Loïe Fuller foram fundamentais para essa transformação, cada uma trazendo sua própria visão e estilo. Isadora Duncan, com a busca incessante por liberdade expressiva, rejeitou as convenções da dança clássica, transportando inspiração nas danças gregas. Ruth St. Denis e Ted Shawn, através da escola Denishawn, exploraram danças exóticas, enquanto Fuller inovou com as performances visuais, utilizando tecidos e luzes para criar atmosferas únicas. (Laginha, 2021).

Na Europa, a receção dessas novas ideias foi complexa, especialmente em um contexto marcado por guerras e crises políticas. A expressão corporal de Mary Wigman, por exemplo,

reflete essa dualidade: uma trajetória de inovação que, ao mesmo tempo, enfrentou as dificuldades impostas pelo nazismo.

Laginha (2021) refere que a herança deixada por essas pioneiras abriu espaço para grandes nomes da dança moderna americana, como Martha Graham e Alvin Ailey, que continuaram a expandir os limites da dança. Na Europa, a *ausdrucktanz* e as inovações de escolas como a de *Folk-wang*, assim como os trabalhos de Pina Bausch nos anos 70, revitalizaram a dança, trazendo novas narrativas e abordagens que ecoavam as tendências desenvolvidas nos Estados Unidos.

Essa troca contínua entre o Novo e o Velho Mundo moldou a dança moderna, levando-a a uma universalização que transformou a forma de dançar e perceber o movimento no século XX.

Desta forma podemos afirmar que os primeiros criadores de peças coreográficas, no contexto da dança contemporânea, vieram da dança moderna nos Estados Unidos. E segundo Louppe (2012, p. 290):

Retomemos essa parte de herança que define a obra coreográfica e, em particular, além das escolhas estéticas, os modos de representações reproduzidos inconscientemente. (...) Não somente o *ballet* mas também o seu nome se inscreveram na nossa cultura. O nome ballet permanece ainda ligado à definição da atividade coreográfica. (...) Porém, no contexto da dança contemporânea, tudo é mais ambíguo. As atitudes face ao *ballet*, enquanto termo ou prática, são variadas: desde o desejo de reconhecimento no mundo da dança, que levou os modernos (na França e na Alemanha) a utilizar a palavra na designação das suas companhias, até ao arcaísmo intencional de um exercício de estilo, como em *Das Triadische Ballet* (1922), de Oskar Schlemmer, no qual a primeira frase do prefácio anunciava, como um toque de clarim, a sua determinação em colar-se a um género que já denunciava o seu carácter obsoleto: '*Ballet? Ballet!*' De facto, a palavra permanece no uso corrente e aplica-se mesmo às performances de dança contemporânea, em paralelo com termos mais modernos, que associam a obra dançada a qualquer outra produção de arte contemporânea, visual ou musical (Stuck ou a peça de Pina Bausch, inspirada pela terminologia anglo-saxónica da arte).

Na dança contemporânea, existe apenas uma verdadeira dança: a de cada um (como reconhece Isadora Duncan em *The Art of the Dance*, "a mesma dança não pode pertencer a

duas pessoas”). (Louppe, 2012, p. 52). De facto, a dança não é apenas uma técnica ou uma série de movimentos a serem reproduzidos; é uma expressão íntima e pessoal que revela a individualidade de cada bailarino.

As técnicas contemporâneas servem como ferramentas que permitem ao bailarino explorar e expandir a própria linguagem corporal. Elas não impõem uma forma rígida, mas oferecem um espaço para que a criatividade e a originalidade floresçam. A inclusão de práticas como a performance enriquece essa interação, desafiando as fronteiras tradicionais da dança e incentivando uma co-criação entre o artista e a obra. Nesse sentido, a dança contemporânea não apenas reflete a subjetividade do bailarino, mas também propõe uma reflexão sobre a própria natureza da arte, enfatizando que a verdadeira essência da dança reside na expressão única de cada corpo e na capacidade de comunicar experiências e emoções. A dança, assim, torna-se um meio de autodescoberta e uma forma de diálogo com o mundo, onde cada movimento é uma afirmação da individualidade.

Em suma a disciplina de repertório de dança contemporânea poderá e deverá ter uma ampla escolha de coreógrafos desde o início do séc. XX até aos dias de hoje, atravessando coreógrafos mais técnicos aos mais performativos. Retomando a Cunningham e a sua descendência, a dança moderna, que na linhagem de Martha Graham exaltara a expressividade, coloca-se no mundo do movimento puro, embora apoiado por uma estética e uma técnica bem diferentes das do *ballet* (Sasportes, 2006, p.196). Atualmente e conforme Laginha nos indica vários coreógrafos e nos refere que hoje há tantos nomes de vulto que seria apenas possível nomear uma pequena parte, visto que estão sempre a surgir muitos coreógrafos que nos surpreendem com obras que podemos ver nos grandes e pequenos teatros do Mundo (2021, p.75). Desta forma, no nosso projeto decidimos trazer para o ensino artístico, para o Curso Secundário de Dança da EACMC, segundo o programa da disciplina Repertório Contemporâneo, a linguagem do coreógrafo William Forsythe.

William Forsythe

William Forsythe (nasceu em 1949), iniciou a sua criação artística enquanto coreógrafo em 1976, a criação de instalações em 1989 e a criação de exposições em 2007. Assim como desenvolveu uma técnica de improvisação, a *Improvisation Technologies*, uma ferramenta computadorizada para a ajuda do desenvolvimento da dança e da improvisação.

A importância do seu trabalho, no contexto do desenvolvimento de novas linguagens, reorientação da prática da dança clássica, para uma dinâmica forma de arte do século XXI, torna-se crucial no entendimento e desenvolvimento da Dança, colocando-o assim num patamar fulcral da história da dança e da performance, como investigador e inovador. Considera muito importante o seu estudo das obras de outros artistas, que assim influenciaram e alicerçaram todo o seu percurso e trabalho: Jean- Georges Noverre, George Balanchine, Marius Petipa, John Cranko, Rudolf von Laban, Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Trisha Brown. Foi o desenvolvimento, o estudo, a análise, os métodos e processos do trabalho destes investigadores conceituados, que funcionaram como ignição e mapa do seu percurso, provocando e alicerçando uma continuidade e progresso contínuos.

Desde o início que Forsythe refere Balanchine como sua principal referência, influenciando-o bastante ao longo da sua carreira e seguindo a mesma tradição que este reinventara.

“Os coreógrafos que se inscreveram na linhagem de Balanchine, como Van Manen ou William Forsythe, acentuaram essa tendência e se às suas formas de dança se pode aplicar a expressão *drastic classicism*, cunhada por Karole Armitage, ...” (Sasportes, 2012, p. 285)

No seguimento desta cultura, podemos encontrar semelhanças de Forsythe com o rei da *Pop Art*, Andy Warhol (1928-1987). A arte de Andy Warhol apresenta uma perspetiva sobre a cultura americana que vacila entre o criticismo e a ‘glamorização’, explorando a questão do poder da tecnologia moderna, da liberdade de expressão e do culto do consumismo, enquanto questiona continuamente os seus objetivos e o valor do seu produto artístico, desafiando o público a fazer o mesmo. Assim como Forsythe desafia o público com a sua irreverência no palco e traz algo desconforto para quem assiste. Procura revelar um criticismo sobre a sociedade e trazê-lo para o palco.

A linguagem coreográfica

As peças de Forsythe exploram frequentemente o ideal de individualismo extremo – aspeto caracterizador da sociedade americana – e que as democracias modernas da Europa, com as suas comunidades mais antigas e resilientes, geralmente demoram a aceitar. Nesse sentido, os bailados prestam tributo aos valores de diversidade, igualdade, independência e liberdade, enquanto apresentam uma apatia pela violência e um desprezo pelo amor que podem ser interpretados como a profecia de uma sociedade degenerativa, corrompida e subjugada a regras e princípios morais que defendem os indivíduos a perseguirem apenas recompensas económicas.

Contudo, apesar de toda esta análise sobre os principais atributos da democracia americana, Forsythe não deixa de homenagear e tirar proveito das suas consequências lucrativas. Ou seja: apesar de defender que o progresso tecnológico desenfreado, a economia autossuficiente e a cultura do consumismo não conduzem necessariamente a uma sociedade mais rica, justa e pacífica, Forsythe recorre constantemente ao conhecimento técnico e científico na envolvência sensorial dos seus espetáculos através dos adereços, figurinos, cenários e desenhos de luz absolutamente originais.

No entanto, é a complacência americana relativamente ao consumismo que William Forsythe despreza e teme acima de tudo. De forma a contestar esta indiferença, ele emprega uma linguagem que requer uma participação intelectual ativa da audiência, exigindo, constantemente, que sejam feitas associações entre o que se passa em palco e outros pontos da história cultural – na dança, nas artes visuais ou na literatura – ao mesmo tempo que integra parte da cultura popular americana. Estas referências são transitórias e combinadas, dificultando a sua compreensão e facilmente passando despercebidas ao observador mais desatento.

Apesar de tudo, um dos aspetos mais significativos do trabalho desenvolvido por Forsythe é a sua capacidade de combinar temas, efeitos coreográficos e teatrais distintos em longos bailados, cada um em cada ato que, embora sejam autossuficientes, alteram e enriquecem os outros atos.

Em 1983, tendo acesso a todas as possibilidades técnicas na Frankfurt Opera House, Forsythe interrogava sistematicamente cada aspeto do *ballet* clássico, desde o espaço cénico – música, luz, adereços, perspetivas – à autoria artística, conteúdo e o próprio corpo '*ballético*'. (Spier, 2011, p.2). Esta exploração expandiu amplamente o vocabulário da dança clássica e originou um tipo de movimento distinto, peculiar e rico. Através da renovação de

uma arte que se encontrava estagnada, o coreógrafo conseguiu a admiração das gerações mais novas.

“Anyone who saw performances at the Frankfurt Opera House could only marvel at how he had engaged a huge, young audience in his quest and their delight in his complex choreographic thinking, artistic daring and theatrical force.” (Spier, 2011, p. 2)

Naturalmente, a companhia foi sendo solicitada por grandes teatros internacionais e diversas companhias queriam o trabalho de William Forsythe no seu repertório. No final de maio de 2002, a companhia de Frankfurt estava decidida a não renovar o contrato que expiraria em 2004, com intenções de o substituir por uma companhia que apresentaria um repertório clássico mais convencional. A sua partida foi considerada uma afronta internacional e até como um ato de vandalismo, deixando o mundo da dança a lamentar a perda da mais desafiante e inovadora companhia de ballet.

One flat thing, reproduced, é uma das peças que marca precisamente a previsão desta época de mudança para Forsythe, em que este deixa de ter de se ‘justificar’ perante outrem e toma total controlo independente do seu trabalho.

A partir de então, em abril de 2004, Forsythe fundou a bem mais pequena *The Forsythe Company*, dando continuidade e intensificando as novas abordagens e experiências na sua investigação do processo composicional.

A partir da formação da companhia, Forsythe alargou as suas explorações desde a produção de movimento e a contestação das premissas formais na dança, ainda mais ambiciosa, à interrogação da própria natureza coreográfica. Trata-se de alguém que investiga, através da prática coreográfica, as questões mais fundamentais da arte, chegando ao ponto de se interrogar sobre a possibilidade de a coreografia em si conseguir gerar expressões autónomas sem necessitar de corpos, desenvolvendo a ideia de *choreographic objects*. O seu trabalho de pesquisa é notório e abrangente, o que explica que o seu reconhecimento se expanda para lá do mundo da dança.

In a prolific career he has become one of the most important artists working in any medium today. His career shows an unflinching, almost reckless intellectual curiosity and a genius for making it a catalyst for riveting, challenging, and often entertaining works that are increasingly hard to categorise since they can incorporate speech, film, video, props, music, and dance. (Spier, 2011, p. 1)

Em entrevista com Roslyn Sulcas, crítica de dança, Forsythe expõe a sua curiosidade e a sua pesquisa sobre os limites da definição de coreografia, o que é um objeto coreográfico em si e quais as suas possíveis expressões.

The installations are also examples of choreography, just under different conditions. Choreography is not so possessed by theatrical performances with dances that one can't find other examples of choreographic principle. There is obviously a received notion about theatrical performance, but if I contemplate not having access to a theatre, how do I practice what I know without the usual materials? I am not trying to think differently. It's the same idea: Where does choreographic thinking arrive? What are the outer limits of this practice? (Sulcas, 2011, p. 18)

Estas entre outras questões e a consequente rejeição das normas estéticas e da fisicalidade imposta por qualquer que seja o estilo de movimento, marcam o seu trabalho desde o início da sua carreira, fazendo com que seja difícil de o categorizar. De facto, para o coreógrafo, tudo poderá conter ou adquirir potencial e ser fonte estimulante na pesquisa e produção de movimento, de tal forma que, um evento ou um objeto se for encarado de uma perspetiva tridimensional ganha forma física.

Apesar da vasta gama de interesses e incidência nos temas de trabalho, é possível apontar alguns pontos comuns no repertório de Forsythe, como por exemplo:

- os momentos de tensão e suspense;
- o movimento incrivelmente criativo que é, simultaneamente, minucioso e complexo;
- os desenhos de luz que tanto iluminam e enaltecem o corpo dos bailarinos, como têm o objetivo de influenciar a resposta emocional do público;
- a forma como o *ballet* é prolongado para lá dos seus limites reconhecíveis, mas reflete-se na sua forma de interdependência de atos;
- os súbitos contrastes entre o caos e o sereno;
- a esfera do inconsciente;
- realização formal.

É impossível avaliar a evolução criativa de Forsythe como uma progressão linear, tendo em conta que sempre tentou fugir à definição, acabando por criar algo inesperado relativamente aos trabalhos anteriores.

Impressing the czar, uma peça em quatro atos

Impressing the Czar é uma peça em 4 atos de William Forsythe que explora a temática do declínio da civilização ocidental. A peça foi criada em 1988, um ano após a estreia daquilo que viria a ser o segundo ato da mesma: *In The Middle Somewhat Elevated*.

Como já foi referido, a peça é constituída por 4 atos intitulados:

- *Potemkins Unterschrift*;
- *In The Middle Somewhat Elevated*;
- *La maison de mezzo prezzo*;
- *Bongo Bongo nageela*

No primeiro ato, Forsythe vai buscar elementos que remontam para os bailados de Noverre: a dança clássica, a dança de carácter, uma narração e referências históricas das tradições baléticas.

O segundo ato, chega para contrastar com o primeiro e é tomado como o ‘ato branco’ onde a cena é despida de elementos cénicos e os figurinos dos bailarinos são removidos até à sua essência, enfatizando assim o movimento puro e cru.

Os dois últimos atos voltam novamente ao mundo barroco e absurdo apresentado no primeiro ato, existindo vários elementos do mesmo ato que se repetem e transportam para esta terceira secção da peça. Estes dois atos levam a peça a um estado mais selvagem e mais cómico sempre carregado de um tom de ironia.

Contudo, para o nosso estudo em particular, iremos abordar e detalhar o segundo ato.

In the Middle Somewhat Elevated

Ficha Artística:

Coreografia: William Forsythe

Música: Thom Willems (1987)

Remontagem: Glen Tuggle

Design cénico, Guarda Roupa & Original Design de Luzes: William Forsythe

Duração: 28 m

Estreia Mundial: 30 de maio, 1987; *Paris Opera Ballet*

Para a criação de *In The Middle Somewhat Elevated* Forsythe apoiou-se, principalmente, sobre a herança *Balanchiana* que empurra os corpos para os seus extremos flexíveis. Assim, o coreógrafo recria os princípios do *ballet*, ignorando a lógica que rege a ordem e os impulsos dos passos, como as formas a que eles estão ligados/contínuos. Mas William Forsythe também se move para além do vocabulário clássico, usando qualquer parte do corpo para determinar os impulsos e a direção, gera cadeias de movimento que se transfere de uma parte do corpo para outro sem qualquer referência implícita à forma, a uma forma predeterminada, simultaneamente coordena e isola os movimentos em configurações desconcertantes e complexas.

Assim, segundo Sulcas, referenciando o trabalho de Forsythe (1995), todas as obras parecem estar destinadas a se tornarem clássicos do repertório do *ballet* contemporâneo. Estes *ballets* são exercícios brilhantes no virtuosismo *ballético*, mas eles também são abstrações, teoremas apertados que encapsulam mundos maiores, insinuando potenciais narrativas e que apresentam variantes brilhantes da tradição do *ballet*.

In The Middle Somewhat Elevated conta com nove bailarinos, seis mulheres e três homens que vagueiam pelo palco como seres majestosos. Forsythe afirma que a coreografia trata de um tema e variações, o movimento explora os vestígios de virtuosismo técnico da dança clássica estendendo-os e acelerando-os. Os bailarinos estão sempre em constante mudança de alinhamento, enfatizando as transições verticais. Segundo Agnès Noltenius (s.d.), bailarina do *Ballet* de Frankfurt, o coreógrafo pediu aos bailarinos que pensassem na relação geométrica entre as diferentes partes dos seus corpos, dando assim origem a um movimento bastante articulado e preciso. A coreografia quase sempre tem frente para o público, no entanto os bailarinos constantemente mudam a direção no seu corpo.

Quanto ao palco, apenas apresenta um par de cerejas douradas, penduradas no centro do palco, onde as bailarinas iniciam olhando para elas antes de iniciar a coreografia. Os bailarinos dançam num espaço amplo e vazio iluminado apenas por luzes brancas ao som de um 4/4 de Thom Willems. Ao contrário dos restantes atos de *Impressing the Czar*, os bailarinos apenas vestem indumentárias justas de tons esmeralda e preto translúcido, enfatizando assim os movimentos de toda a coreografia.

Desta forma, podemos afirmar que Forsythe teria como propósito principal para esta peça testar os limites do *ballet* clássico, e nesta peça não sai da sua rotina, com uma estrutura tradicional, com tema e variações, mas mais estrita. *In The Middle, Somewhat Elevated*, foi assim criado em 1987, para *Paris Opera Ballet*, a pedido do diretor, Rudolf Nureyev, com os mais prestigiados bailarinos da companhia: Sylvie Guillem, Laurent Hilaire, Isabelle Guérin e Manuel Legris. Foi de tal modo chocante e revolucionário que atualmente, ainda é uma peça de repertório de variadas companhias.

“...extending and accelerating the traditional figures of ballet. By shifting the alignment of positions and the emphasis of transitions, the enchainments begin to tilt obliquely and receive an unexpected drive that makes them appear at odds with their origins.” (Forsythe, s.d.)

Os elementos técnicos deste excerto que foram desenvolvidos neste estágio e que ressaltam são: as *pirouettes* em grandes posições (*attitude à la seconde, attitude derrière, arabesque*), as *pirouettes* de 4ª *en dehor* seguidas de *en dedans, petit allegros*, suspensões de pernas à *la seconde* e os *off balances* em várias posições (*retiré, arabesque, developpé à la seconde*). Tendo em atenção que existe sempre contraste de dinâmicas e do ‘puxar’ por determinados pontos do corpo.

O contributo da técnica de Balanchine para a peça coreográfica de Forsythe

“Nem só virtuosismo escolástico, pois sem coração não há arte. Nem só inspiração plástica, pois sem técnica não há estilo: fusão estética do corpo e da alma ardendo emotivamente nas etéreas regiões do sonho.”

Margarida de Abreu (s.d)

Após a revisão do enquadramento dos coreógrafos, podemos refletir de que ambos desejavam revolucionar o *ballet* clássico, levando os movimentos técnicos aos seus extremos das mais variadas formas, quer artisticamente quer tecnicamente. Os elementos técnicos utilizados no excerto em causa são principalmente observados através das *pirouettes* em grandes poses, *pirouettes en dehor* seguidas de *en dedans*, pequenos saltos de transições rápidas, várias posições em *off balance*, suspensões de grandes poses. Desta forma, os planos de aula desenvolvidos recorrendo à técnica de Balanchine foram conduzidos para que os elementos técnicos supracitados fossem todos inseridos em aula, tendo a finalidade de consolidar uma limpeza e correção dos movimentos na execução do repertório.

Balanchine sem dúvida foi um impulsionador da motivação e de conseguir que os seus bailarinos, para além da técnica exímia fossem como os seus produtos de exploração para conseguir buscar o melhor de cada individuo. Desta forma, os seus bailados e a sua técnica, ultrapassava as barreiras dos padrões clássicos revelando-se assim um revolucionário da dança clássica.

Como descrito por Carlés (2012) que os vocabulários na peça coreográfica *In the Middle Somewhat Elevated* são claramente clássicos no seu conceito, contudo a sua execução assume uma dimensão totalmente nova devido à sua irreverência e desarticulação do suposto correto. O tronco move-se para novas direções, os braços também seguem planos diferentes, enquanto as pernas executam um passo clássico exímio, levado assim a um novo limite de intensidade. Nas próprias palavras de Forsythe (2002):

“O vocabulário clássico nunca será velho. É a maneira como se ‘escreve’ que o faz envelhecer. Então eu uso-o para contar as histórias de hoje.”

Segundo Burrows (2010), uma das ferramentas para criar através do vocabulário da técnica de dança clássica, foi como William Forsythe experimentou. Forsythe ‘colocou’ os seus

bailarinos dentro do cubo Laban e pediu que improvisassem, com os pontos de alongamento do corpo para os vinte e sete pontos do cubo, ao mesmo tempo permitindo fundamentalmente que o vocabulário de clássico operasse. O fluxo de movimento resultante ainda parecia *ballet*, mas as frases lineares da dança clássica foram substituídas por uma nova continuidade que ‘reorganizou todos os móveis, deixando a sala reconhecível’.

“It is a different way of thinking about dance and what the body can achieve. It arrives at a point where you can see people can’t go any further. The body can’t do any more. That is what makes the piece so strong.” (Noltenius, 2015, in The Guardian)

Podemos concluir que é a forma como se ligam os movimentos que faz a diferença visual e não a técnica em si, portanto Balanchine não só influenciou Forsythe ao transportar o *ballet* clássico até ao seu limite como também a forma como tencionavam contar a história, ou mesmo ir contra os padrões da dança clássica. Sobre esta diferença notória podemos descrever que a utilização do vocabulário, mas com pontos de iniciação do movimento que não os tradicionais de clássico, transforma visualmente o movimento.

É notório que na peça coreográfica de Forsythe selecionada, a influência clara da técnica de dança clássica foi levada ao seu limite, tal como Balanchine executou em tantos bailados seus. A utilização correta das sapatilhas de pontas é claramente uma ferramenta importantíssima para a execução exigida da peça selecionada, bem como a percepção do *roll-up and roll-down* nas sapatilhas de pontas é uma mais-valia para a qualidade de movimento, quer seja num ritmo frenético ou lento, para que seja executada com rigor e precisão.

Tendo em conta esta revolução contemporânea, podemos afirmar que é uma abordagem diferente sobre o *ballet*, e atrevemo-nos a classificá-la como uma nova poética da dança aproximando-se de uma percepção mais contemporânea do *ballet*. Sendo que este ‘*ballet* contemporâneo’ tem como base a técnica de dança clássica, mas com influência da dança moderna, neste caso em específico, o propósito é o supracitado de levar ao extremo e revolucionar os padrões da dança clássica, alterando o visual.

Segundo Louppe (2012):

A obra coreográfica contemporânea deve ser polimorfa. Decorre de um propósito original que funda os seus próprios códigos, os seus conteúdos e, simultaneamente, os seus modos de atualização. Por isso, é tão difícil propor grelhas de interpretação homogéneas. Observemos que as únicas grelhas sistemáticas oferecidas pela crítica

da dança - as análises de Susan Foster ou as descrições de Marcia Siegel - sempre se centraram em obras dissemelhantes mas análogas e, sobretudo, num corpus de trabalhos coreográficos entre as décadas de 1940 e 1960, nascido da linguagem de um «mestre», ou seja, de um conjunto coerente de dados que une em todos os casos a própria linguagem corporal e as preferências dramatúrgicas, bem como as modalidades do *dance concert* nos EUA, no qual, através das diferentes linguagens de Graham, Balanchine, Cunningham ou Tharp, as modalidades de atualização e as referências estéticas testemunham uma certa permanência entre linguagens. (p.290).

A definição de uma obra coreográfica está para além das escolhas estéticas, os modos de representações reproduzidos inconscientemente, como Louppe (2012, p.290) nos vai destacando que a obra coreográfica ocidental durante muitos séculos foi apenas designada como *ballet*, onde apresentava diversas características que o definirão enquanto tal: desenvolve-se de acordo com uma lógica contínua (que será durante muito tempo narrativa), foi servido por um importante aparato teatral (cenografia e figurinos) e composto por movimentos silenciosos acompanhado por música, permanecendo ainda ligado à definição da atividade coreográfica. A relação entre o *ballet* e a dança contemporânea é realmente fascinante e complexa. Enquanto a dança clássica traz consigo uma tradição rica e um vocabulário bem definido, a dança contemporânea propõe desafiar essas normas e expandir os limites do que a dança pode ser. Esse diálogo entre os dois estilos pode manifestar-se de várias maneiras: algumas obras contemporâneas podem incorporar elementos técnicos da dança clássica para criar um contraste, enquanto outras podem reinterpretar suas técnicas de forma a subverter as suas convenções. A utilização do termo *ballet* no contexto da dança contemporânea também pode refletir uma busca por legitimidade ou uma conexão com essa tradição clássica, ao mesmo tempo em que se explora novas linguagens e experiências. Além disso, a diversidade de estilos e abordagens na dança contemporânea enriquece o panorama artístico, permitindo que os coreógrafos e bailarinos experimentem diferentes formas de expressão, muitas vezes misturando estilos, o que pode levar a criações únicas e inovadoras. Essa ambiguidade e liberdade são características centrais que definem a dança contemporânea, estabelecendo um espaço fértil para a experimentação e a reflexão sobre a própria natureza da dança.

Desta forma, podemos realmente definir que a peça coreográfica *In the Middle Somewhat Elevated* de Forsythe apesar de ter elementos de técnica clássica poderá ser designado com uma produção de 'ballet contemporâneo' por não ter as formas e os padrões de um *ballet* clássico, visto existirem contrastes de dinâmicas, várias direções de pontos e elementos

clássicos misturados com vocabulário contemporâneo. Nunca desconsiderando o contributo de Balanchine principalmente na utilização das sapatilhas de ponta e na sua forma de transformar a dança, para além dos padrões tradicionais.

Nesta investigação podemos demonstrar a interligação entre as duas disciplinas selecionadas, visto que a disciplina de TDC trabalha o vocabulário e tem a intenção de atingir uma técnica limpa; no outro lado a disciplina de repertório contemporâneo pretende despertar a vertente artística. Desta forma, a colaboração destas disciplinas para o aprendizado da peça selecionada, será a interdisciplinaridade pretendida, visto que a base do vocabulário é clássica, mas com dinâmicas e ligações de movimentos não tradicionais, numa linguagem mais contemporânea. Podemos referir que o corpo versátil que alia as mais variadas técnicas é um corpo que nos dias de hoje é o ideal, segundo Fazenda (2012) relembramos:

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. (p.74).

Desta forma podemos afirmar que existiu uma evolução das práticas de dança contemporânea e a importância da formação técnica diversificada para os bailarinos. A flexibilidade em dominar várias técnicas permite que eles se adaptem às exigências criativas e estéticas do ambiente coreográfico atual. Essa diversidade de formação não só enriquece a expressão artística, mas também possibilita a fusão de diferentes linguagens e culturas, resultando em criações únicas. Cada coreógrafo tem a liberdade de desenvolver um estilo próprio, mas essa individualidade está sempre ligada a um repertório de práticas e conhecimentos técnicos, que são constantemente revisitados e reconfigurados. Isso destaca a interligação entre a técnica e a criatividade, mostrando que a inovação na dança é tanto um produto de habilidades adquiridas quanto de um processo de exploração e reinvenção.

Assim, o corpo do bailarino se torna um espaço de experimentação, onde a técnica e a expressão se entrelaçam para comunicar visões e sentimentos de maneira singular. Essa dinâmica é fundamental para a arte da dança, que continua a se transformar e se adaptar às novas realidades culturais e sociais.

Secção III - Enquadramento metodológico

A Investigação-Ação conforme Coutinho (2011), pode ser descrita como uma família de metodologias de investigação que incluem ação (ou mudança) e investigação (ou compreensão) ao mesmo tempo, utilizando um processo cíclico ou em espiral, que alterna entre ação e reflexão crítica. (p.313). Desta forma, a IA será a melhor forma para explicar a experiência que se realizou. Esta IA será participativa no sentido que os alunos serão coexecutores na pesquisa, quase como a existência de um investigador coletivo, na medida em que sem os alunos esta experiência não poderia ser possível de ser levada a cabo.

O propósito e contributo desta investigação, será a intervenção em pequena escala, neste caso a turma do 10º/6º grau, o público-alvo, no funcionamento nas aulas de clássico e repertório contemporâneo, e a sua análise detalhada dos efeitos dessa intervenção, colocando assim o investigador e os participantes no mesmo plano de ação. Numa palavra pode-se relatar como mudança, originar uma mudança nestes bailarinos desde o diagnóstico até ao questionário de perguntas abertas, obviamente passando pela performance, o momento da subida ao palco.

Utilizaram-se como instrumentos de recolha de dados: tabelas de observação, recolha videográfica, diário de bordo, e numa fase final uma observação participante, sendo uma estratégia interativa como a análise reflexiva.

Contudo, nada desta investigação estaria em conformidade, se não fosse o paradigma sócio-crítico estar presente nesta experiência, visto que tem como denominação de Investigação-Ação ou uma Ciência Crítica da Educação, o fundamento teórico é sobre a reflexão crítica e a sua natureza da realidade é holística e dinâmica. A presença da lógica indutiva, um tipo de conhecimento prático com uma esperança de existência de uma mudança, que tem como finalidade de investigação identificar as mudanças que ocorreram durante o processo. A existência de melhorias nas capacidades técnicas e artísticas do público-alvo, a presença da ética intrínseca, bem como se existiu uma relação de sujeito/objeto de inter-relação por compromisso. A teoria foi construída de forma cooperativa e a prática foi a teoria em ação, não podendo dissociar-se uma da outra, bem como o investigador assumiu um papel completamente participativo.

Assim sendo, a metodologia que se implementou foi a qualitativa, visto que foi mais produtivo algo que apenas se focasse naquela amostra tão pequena, as duas alunas, e que a teoria

surgisse após os fatos e a partir da riqueza da diversidade individual como Pacheco (1993) referiu.

O interesse está mais no conteúdo do que no procedimento, razão pela qual a metodologia é determinada pela problemática em estudo, que a generalização é substituída pela particularização, a relação causal e linear pela relação contextual e complexa, os resultados inquestionáveis pelos resultados questionáveis, a observação sistemática pela observação experiencial ou participante. A questionabilidade dos resultados impõe-se porque mais do que o estudo de grandes amostras interessa o estudo de caso, de sujeitos que agem em situações, pois os significados que compartilham são significados em ação. (p. 28).

Desta forma, e para este caso em específico, utilizou-se uma investigação mais indicada para a área do ensino artístico, denominado de *Practice-led Research*, sendo que este tipo de investigação segundo Candy (2006, pp.3 e 6) refere que o principal foco da investigação é progredir no conhecimento através da prática, ou seja, inclui a prática como uma parte integrante do método. Neste seguimento Candy sugere que a Investigação Ação deveria existir antes da pesquisa experimental, visto que até a IA esteja completa, não sabemos o que estudar experimentalmente. Este tipo de investigação baseada nas artes surgiu em grande parte de um desfasamento entre o que é produzido e a tentativa de enquadrar em métodos científicos adotados na investigação. É um tipo de investigação qualitativa dirigida que utiliza procedimentos artísticos, sejam literários, cénicos, visuais ou performativos, para dar conta de experiências práticas tanto nos diferentes sujeitos (investigador, leitor, colaborador) como as interpretações sobre as suas experiências revelam aspetos que não são visíveis noutros tipos de pesquisa. (Oliveira e Charréu, 2016, p.369).

Contudo segundo Charreu (2013, p.7) a *Practice-led Research* utiliza as práticas dos que realizam a pesquisa para estudar uma vasta variedade de atividades, bem como se foca nas compreensões derivadas dos processos e dos produtos da pesquisa. Bem como produzir uma peculiar metodologia com profundas ligações à investigação-ação. (Charreu, 2013, p.8). Assim sendo, o 'produto' final, neste caso em particular, a apresentação da disciplina de repertório será um 'produto' da pesquisa.

Instrumentos e técnicas de recolha de dados

De modo a pesquisar e avaliar a informação necessária de uma forma concreta e precisa em função dos objetivos pretendidos, recorreu-se aos subsequentes instrumentos de avaliação e de recolha de dados:

- Observação e a avaliação contínua das aulas;
- Tabelas de observação e verificação de desempenho;
- Diário de bordo;
- Registo audiovisual.

O objetivo foi estudar as particularidades, a exploração e a evolução individual de cada aluno perante o processo de trabalho.

Observação e a avaliação do desenvolvimento dos alunos

A observação durante o estágio possibilitou a monitorização do trabalho realizado e a verificação do progresso dos alunos bem como o rigor, a exigência e o aperfeiçoamento técnico-artístico no desempenho de cada um. Avaliando desta maneira, quando surgiram dúvidas por parte das alunas, foi possível uma reorganização breve para se ser específico nos esclarecimentos. Conseguiu-se assim, orientar a aluna com diferentes sugestões para a melhoria das aprendizagens (Cosme et al., 2020).

Tabelas de observação e verificação de desempenho

As tabelas de observação serviram como estratégia de avaliação do progresso do desempenho dos conteúdos programáticos dados. Com a sistematização do trabalho e a organização de planos de aulas, foi possível entender se os alunos estavam a compreender o proposto, consolidando, assimilando e retendo a informação dada (Cosme et al., 2020).

Esta ferramenta foi bastante pertinente para a verificação do aperfeiçoamento da execução de cada aluno: “As listas de verificação e as grelhas de observação integram a categoria de observação enquanto técnica de recolha de informação” (Cosme et al., 2020, pp. 153–157).

Durante o estudo, foram realizadas várias tabelas de observação e registo em relação à utilização do corpo em aula. Numa primeira tabela, foram observados e registados os seguintes parâmetros em diferentes exercícios:

- Consciência de eixo e centro;
- Distribuição do peso e alinhamentos corretos como Balanchine descreveu;
- Controlo e coordenação;
- Rapidez;
- Trabalho de pontas;
 - i) Trabalho com controlo e eixo;
 - ii) Cordenação nas *pirouettes* e *allegros*;
 - iii) Controlo e articulação na subida e na descida;

Após a primeira observação e registo, manteve-se a tabela modificando e reestruturando a mesma conforme a nossa necessidade relativamente aos exercícios propostos em aula.

Diário de bordo

Através deste instrumento foi possível registar desde o início até ao final do estágio tudo o que foi observado e praticado (planificação, notas, tarefas, ações e estratégias, trabalho de grupo, questões colocadas à turma, etc.) (Cosme et al., 2020).

O diário de bordo foi uma mais-valia pois permitiu registar a evolução, os planos de aulas, as questões e as respostas realizadas por parte de cada aluno em conversas informais.

Obteve-se, assim, uma forma de poder analisar, de conferir e de reavaliar em qualquer altura vital.

Apresenta-se a informação recolhida anexada nos Apêndices G, D, E com os Planos de Aulas e os vários questionários desenvolvidos com as alunas em causa, bem como algumas observações.

Registo audiovisual (fotográfico/videográfico)

Tal como as tabelas de observação, este instrumento funcionou como complemento para o diário de bordo. Ele facilitou o registo de imagens e de vídeos do desenvolvimento dos alunos.

Foi o apoio, inclusive, para demonstrar aos alunos alguns erros técnicos, pois através da sua

própria visualização e do seu desempenho, os alunos revelaram maior maturidade e a noção de consciência corporal foi consolidada. O registo audiovisual, sendo alvo de observação direta, permitiu, no momento, a avaliação individual do desempenho desejado do aluno.

A apresentação pública também foi gravada e após fez-se uma comparação natural entre a primeira vez que conseguiram fazer o repertório em sapatilhas de pontas até ao dia da apresentação final.

Todos os métodos foram utilizados em todas as fases para registo de comparação.

Secção IV - Descrição do projeto nas suas fases/plano de ação

De acordo com Caires (2001), “Espera-se então que o aluno, ao longo do estágio, adquira e aplique corretamente os conhecimentos que foi aprendendo ao longo do seu percurso académico e que sejam relevantes sob o ponto de vista profissional” (p.21). Assim sendo, o estágio será constituído por diferentes fases tais como a Observação, a Participação Acompanhada, a Lecionação e a Colaboração em outras atividades pedagógicas a realizar na Escola Cooperante. Todas as fases contêm um total de sessenta horas anuais que foram distribuídas ao longo do ano letivo. De seguida, poder-se-á visualizar toda a distribuição das fases com a estipulada carga horária.

Tabela 3 – Distribuição das horas das várias fases do Estágio

Fases	Carga horária
Observação Estruturada	8h
Participação Acompanhada	8h
Lecionação	40h
Colaboração em outras actividades pedagógicas	4h

Legenda – Carga horária detalhada das várias fases do Estágio.

A Observação Estruturada foi realizada ainda no 1º período, bem como a Lecionação Partilhada, visto que a data para a Apresentação Final foi desde logo definida para o dia 29 de abril, uma bonita forma de celebrar a Dança.

A Lecionação Autónoma foi realizada durante o 2º Período e o início do 3º Período, até à data da apresentação. Poderemos observar de forma mais clara na tabela da Calendarização abaixo inserida.

Tabela 4 – Calendarização - Descrição das várias atividades desenvolvidas em cada uma das fases de desenvolvimento do Estágio

Calendário Escolar: 2023/2024										
	setembro	outubro	novembro	dezembro	janeiro	fevereiro	março	abril	maio	junho
S										1
D		1								2
S		2			1 feriado			1		3
T		3			2			2		4
Q		4	1 feriado		3			3	1 feriado	5
Q		5 feriado	2		4	1		4	2	6
S	1	6	3	1 feriado	5	2	1	5	3	7
S	2	7	4	2	6	3	2	6	4	8
D	3	8	5	3	7	4	3	7	5	9
S	4	9	6	4	8	5	4	8	6	10 feriado
T	5	10	7	5	9	6	5	9	7	11
Q	6	11	8	6	10	7	6	10	8	12
Q	7	12	9	7	11	8	7	11	9	13
S	8	13	10	8 feriado	12	9	8	12	10	14
S	9	14	11	9	13	10	9	13	11	15
D	10	15	12	10	14	11	10	14	12	16
S	11	16	13	11	15	12	11	15	13	17
T	12	17	14	12	16	13 Carnaval	12	16	14	18
Q	13	18	15	13	17	14	13	17	15	19
Q	14	19	16	14	18	15	14	18	16	20
S	15	20	17	15	19	16	15	19	17	21
S	16	21	18	16	20	17	16	20	18	22
D	17	22	19	17	21	18	17	21	19	23
S	18	23	20	18	22	19	18	22	20	24
T	19	24	21	19	23	20	19	23	21	25
Q	20	25	22	20	24	21	20	24	22	26
Q	21	26	23	21	25	22	21	25 feriado	23	27
S	22	27	24	22	26	23	22	26	24	28
S	23	28	25	23	27	24	23	27	25	29
D	24	29	26	24	28	25	24	28	26	30
S	25	30	27	25 Natal	29	26	25	29	27	
T	26	31	28	26	30	27	26	30	28	
Q	27		29	27	31	28	27		29	
Q	28		30	28		29	28		30 feriado	
S	29			29			29 feriado		31	
S	30			30			30			
D				31			31 Páscoa			

Legenda – Calendarização das várias fases do estágio, segundo o calendário escolar do ano letivo 2023/24.

- Observação
- Lecionação Partilhada
- Lecionação Autónoma
- Outras Atividades

Tabela 5 – Descrição das várias fases do Estágio

Fases do Estágio	Atividades
Observação Estruturada	<ul style="list-style-type: none"> • Recolher o máximo de informação relativamente ao público-alvo; • Utilizar grelhas de observação; • Utilizar diário de bordo; • Ter conhecimento das turmas e como funcionam enquanto grupo de trabalho; • Ter a perceção de quais as características individuais de cada aluno, para posteriormente trabalhar com cada um individualmente; • Perceber de que forma é que os alunos respondem ao que lhes é solicitado;
Participação Acompanhada	<ul style="list-style-type: none"> • Lecionação compartilhada entre a professora cooperante e a estagiária, trabalhando no plano de intervenção; • Aprofundar competências tanto a nível artístico, pedagógico, didático bem como metodológico; • Propor novas soluções e 'maneiras de ver as coisas' em parceria com a professora da disciplina; • Utilizar grelhas de observação;
Lecionação	<ul style="list-style-type: none"> • Visualização do excerto escolhido: <i>In the middle, Somewhat Elevated</i> de William Forsythe; • Introdução de alguns conteúdos do método de Balanchine na aula de técnica de dança clássica; • Diário de bordo; • Introduzindo mais elementos técnicos e artísticos na aula de clássico; • Registo visual de alguns exercícios; • Desenvolver nos alunos capacidades artísticas, de modo a fortalecer o seu potencial; • Promover em cada aluno um olhar crítico e reflexivo sobre o que se está a desenvolver em estúdio;

	<ul style="list-style-type: none"> • Aplicar uma sequência na aula de clássico que estará presente na peça coreográfica de Forsythe; • Diário de bordo; • Questionários abertos e fechados; • Reflexão Crítica; • Registo Visual da Performance;
Colaboração em outras atividades pedagógicas	<ul style="list-style-type: none"> • Procura de figurinos; • Apoio a maquiagem e cabelos no dia da performance; • Apoio à produção da apresentação em palco;

Legenda - Atividades realizadas em cada fase do Estágio.

De acordo com o Regulamento do Estágio do Curso de Mestrado em Ensino de Dança da ESD (anexo H), foram elaboradas várias etapas para dar cumprimento a cada uma das fases referentes ao desenvolvimento do Estágio. Com intuito de cumprir os objetivos do estudo, transformar, melhorar e superar eventuais dificuldades do público-alvo (turma onde se desenvolveu o estágio), cada fase do estágio foi previamente definida de acordo com a metodologia mais adequada à finalidade do estudo.

Observação Estruturada

Neste campo, as aulas foram sendo interligadas devido à funcionalidade escolar e às necessidades do Curso de Dança da EACMC.

Esta fase ficou demarcada nas aulas de TDC por serem dirigidas para que existisse uma boa prestação na Prova de Avaliação, que decorreu no dia 29 de novembro de 2023.

Durante esta fase tornou-se deveras transparente que o público-alvo em estudo é tecnicamente e expressivamente muito capaz. Na medida que apenas observámos apenas duas alunas, tornando-se mais fácil toda a observação. Fisicamente são alunas com corpos elegantes e com capacidades naturais adequadas para uma boa execução técnica. Tecnicamente descrevendo, ambas muito boas, contudo uma das alunas tem maior facilidade de memorização. Uma das alunas apresentou a particularidade de nos saltos não colocar os calcanhares no chão.

Qualquer correção dada, se traduziu numa correção ativa aplicada no momento. Conseguindo sempre uma boa prestação, uma utilização correta das sapatilhas de pontas, ativando sempre o seu centro e equilíbrio, bem como uma rapidez precisa nos exercícios.

As grelhas de observação anexadas demonstram o descrito. Sendo que a observação foi muito afunilada, devido ao facto de serem apenas duas alunas:

- Consciência de eixo e centro;
- Distribuição do peso e alinhamentos corretos como Balanchine descreveu;
- Controlo e coordenação;
- Rapidez;
- Trabalho de pontas;
 - iv) Trabalho com controlo e eixo;
 - v) Cordenação nas *pirouettes* e *allegros*;
 - vi) Controlo e articulação na subida e descida;

Reflexão sobre a Observação Estruturada

Algo a que se deu relevo, apesar das grelhas de observação nos mostrarem e identificarem que a turma tem características de potencialidade quer técnica quer artísticas, existiu outro elemento a que demos destaque, sendo este a facilidade na comunicação verbal e as imagens utilizadas. Entendemos que esta interação foi importante pois foram identificadas boas práticas e imagens apelativas ajudando-nos a criar estratégias de reforço no que respeita ao processo de incremento da capacidade artística e da melhor compreensão dos elementos técnicos. Este tipo de estímulo revelou-se de grande importância durante as atividades, envolvendo as alunas de forma intrínseca e extrínseca promovendo a aprendizagem através do reforço positivo e facilitando o processo de assimilação dos conteúdos, pois tornou-se mais fácil executar e interpretar um movimento quando se lhe atribui um significado (emoção, imagem, sensação). Podemos dar como exemplo, durante a realização dos adágios enfatizar a questão da respiração e do olhar.

Destacamos de forma muito positiva, a conversa tida com a professora titular da turma antes do início do estágio, em que foi apresentado o Projeto de Estágio e seus objetivos. Desta forma, e numa interação muito enriquecedora, a professora titular foi incorporando, nas suas aulas e nas suas escolhas, a capacidade artística e o trabalho técnico para que fosse enriquecedor para ambas as docentes. Nesta perspetiva, procurámos estabelecer um fio condutor entre as aulas realizadas pela professora titular e as aulas que foram lecionadas na fase seguinte pela professora Estagiária (fase da leção partilhada), ou seja, procurando inserir no âmbito do planeamento das aulas, os conteúdos de forma gradual e articulada com as aprendizagens anteriores, no sentido de proporcionar às alunas, maior eficácia no processo de ensino e aprendizagem.

Participação Acompanhada

De acordo com os objetivos orientadores no regulamento de estágio da ESD, procurámos interagir ativamente em contexto de aula, através da participação acompanhada em correções, marcação dos exercícios e lecionação efetiva de secções de aulas. A colaboração entre a estagiária e a professora titular, foi fundamental para o estabelecimento de confiança, partilha, desenvolvimento profissional e respeito mútuo.

Nesta fase podemos dar destaque à prova da avaliação, no dia 29 de novembro de 2023, que foi realizada numa das aulas da Participação Acompanhada e que podemos destacar as notas que as alunas obtiveram numa escala de 0 a 20, 15 e 17 valores respetivamente. Durante a Participação acompanhada, que decorreu durante 3 semanas, em concreto as últimas semanas do período, apesar de não terem sido contabilizadas para a prática pedagógica, mas as aulas de repertório contemporâneo foram orientadas para a apresentação final de período, no dia 15 de dezembro de 2023, em que as alunas fizeram um excerto da peça *Symphony of Psalms* de Jiri Kylian.

A escolha da peça para o primeiro período assumiu-se deveras relevante, visto a peça apresentada na disciplina de repertório contemporâneo ser dentro de um estilo próximo, o que auxiliou para a compreensão e aprendizagem da peça selecionada a desenvolver neste estágio em específico. As alunas em particular necessitaram algumas vezes de um estímulo imagético, principalmente para a interpretação da peça acima referida. Segundo Ruiz e Vieira (2013, p.7), o papel do imaginário na existência humana e a sua importância nas artes performativas tem sido abordado de forma multidisciplinar, relacionando a experiência sensorial (visual, cinestésica) com o entendimento racional da realidade. Desta forma o processo imaginativo será, assim, uma atividade de (re)construção, de transformação do real, em função das significações que o indivíduo atribui aos acontecimentos ou da forma como estes se repercutem em si.

A turma em causa apresentou uma disponibilidade quer física quer emocional para abraçar este projeto como seu. Desta forma, desde o primeiro dia de observação estruturada ao último de lecionação partilhada colaboraram em aula e fora dela, cooperando sempre com a Professora Titular e com a professora Estagiária.

As aulas em concreto de TDC nesta fase, após a prova de avaliação, foram mais de encontro ao explicar como a metodologia de Balanchine era executada, que questões a terem em atenção e como poderiam obter o controlo exímio da articulação do pé.

Reflexão da Participação Acompanhada

Através das diversas abordagens, constatou-se que a interpretação e a expressividade, se desenvolviam mais naturalmente, em especial na aluna que já havia demonstrado alguma aptidão em expressar-se. Contudo, verificou-se que a interpretação do movimento era visível, mas ficava aquém do esperado, simplesmente pelo motivo de existir alguma inibição por parte das alunas, bem como uma obsessão de atingir a perfeição técnica.

Quando os conteúdos programáticos eram mais complexos, para além do apoio da imagética, optou-se pela nossa demonstração no momento e ao mesmo tempo que o aluno, pelo toque e pela repetição, para que existisse compreensão e consolidação dos mesmos. Para um melhor entendimento existiu uma conversa com os alunos sobre a técnica em si, bem como a expressividade e interpretação, dando-se exemplos concretos de modo a existir uma comparação sobre a execução e interpretação de bailarinos de renome dos dias de hoje.

As correções aplicadas, os exercícios lecionados, durante esta segunda fase de estágio, através da possibilidade do contacto direto e prático com a turma onde se desenvolveu o estágio, os incentivos, as partilhas e correções construtivas por parte da professora titular da turma, proporcionaram um aumento de confiança da nossa prática de ensino, desenvolvendo assim, um ambiente agradável e propício para a realização da seguinte fase do estágio. Podemos referir que a última aula da Lecionação Acompanhada por motivos do Curso de Dança da EACMC, foi implementada como aula de aquecimento para o espetáculo desse próprio dia, ou seja, integrando outras turmas do Curso Secundário.

A turma em causa após adquirir a experiência como sua, demonstrou uma maior motivação e entusiasmo para as aulas de TDC, principalmente com o objetivo de conseguir fazer os exercícios de *pirouettes* até ao final sem quedas ou desequilíbrios. Sendo que sem dúvida existiu uma maior concentração e disponibilidade física e emocional para abraçar a peça coreográfica com uma consciência técnica e artística. Podemos salientar que o aspeto de expressividade e de respirar com o movimento foi altamente desenvolvido em aula com este estudo.

Concluimos que neste público-alvo, apesar de ter um número bastante reduzido, existe um potencial em termos técnicos para atingir uma boa prestação técnico-artística. A sua compreensão foi rápida, apesar de nem sempre conseguirem colocar em prática na primeira tentativa, contudo existiu um interesse para abraçar esta nova metodologia que foi introduzida

na aula de Técnica de Dança Clássica. Bem como para melhorar toda a parte expressiva e interpretativa inerente ao método de Balanchine.

Lecionação Autônoma

A lecionação autônoma iniciou-se no dia 3 de janeiro; por forças maiores teve uma interrupção, uma baixa médica, continuando no dia 24 de janeiro e com finalização no dia 3 de maio, apenas com a interrupção letiva da Páscoa. Em anexo C encontra-se a tabela com a descrição dos dias e do sumário das mesmas.

Esta fase do estágio iniciou-se no 2º Período do ano letivo 2023/2024, e terminando no início do 3º Período, ficou também marcada por algumas prioridades escolares presentes no Plano Anual de Atividades da EACMC, como a Prova de Avaliação do 2º Período e a preparação das alunas para o exame do IDTA, coincidente no dia 3 de maio de 2024, visto que a Professora Titular e Professora Cooperante, Rita Grade, indicou esta turma para a sua avaliação.

A lecionação supervisionada, caracteriza-se por ser efetuada com a supervisão de um professor qualificado na sua área de ensino, contribuindo para uma formação eficaz do estagiário. Esta fase do estágio, assume um papel fundamental para o nosso estudo, onde implementámos os nossos saberes e estratégias durante toda a fase de lecionação, com o intuito de dar cumprimento aos objetivos traçados para este estudo. A fase de lecionação, de acordo com a interdisciplinaridade da nossa prática, verificou-se nas disciplinas de Técnica de Dança Clássica e de Repertório Contemporâneo, sendo que em simultâneo às horas de lecionação de TDC, as 40h correspondentes para o estágio, as alunas tiveram 1h30 semanal de Repertório Contemporâneo para além das estipuladas, dando assim um total de mais 16h30. Essas aulas tiveram lugar às quintas-feiras das 16h15 às 17h45, para aplicarem os elementos técnicos adquiridos em TDC na aula de Repertório Contemporâneo, onde existiu a aprendizagem da peça coreográfica *In the Middle Somewhat Elevated* de William Forsythe, bem como a aquisição de conhecimentos sobre o coreógrafo. Visto que no Programa de Repertório Contemporâneo do Curso Secundário de Dança da EACMC, esta peça está referenciada. Em anexo B poderemos encontrar este mesmo Programa.

Desta forma existiram objetivos centrais nesta fase:

Fase da lecionação de TDC:

- Elaboração de uma planificação de aulas de TDC que visa uma evolução positiva das alunas;
- Adequar estratégias em sala de aula com vista para o desenvolvimento e aperfeiçoamento dos alunos na execução da peça coreográfica *In The Middle Somewhat Elevated*.

Lecionação de Repertório Contemporâneo:

- Remontar a peça coreográfica de William Forsythe de seleção;
- Desenvolver a qualidade do movimento através dos conteúdos técnicos, das formas e do estilo coreográfico;
- Aplicar na aula de TDC as maiores dificuldades, de carácter técnico, identificadas na execução da peça em estudo, fomentando a interdisciplinaridade entre as duas áreas de intervenção (TDC e o Repertório Contemporâneo).

Lecionação das aulas de TDC:

Em concordância com a professora titular da turma, foram lecionadas três aulas de TDC por semana (Terça-feira, Quarta-feira e Sexta-feira), sendo que consoante as necessidades do Curso de Dança EACMC existiram semanas que foram reajustadas. É de referir que o 10º ano realizava todos os dias da semana aulas de Técnica de Dança Clássica. Neste sentido, procurámos lecionar três aulas por semana para garantirmos o trabalho de continuidade, promovendo a capacidade de memorização, consolidação e aprimoramento técnico-artístico dos alunos em relação à aula de TDC, e consequentemente, na peça *In the Middle Somewhat Elevated*. Para este estudo, procurámos desenvolver um planeamento antes e durante o período performativo da EACMC, acompanhando as necessidades técnicas e artísticas das alunas desde a fase inicial das aulas. Após a lecionação de cada aula, procurámos registar através do diário de bordo aspetos relacionados com planificação da aula (tema, objetivos e conteúdos programáticos), descrição das atividades (descrição geral da aula, respostas dos alunos), intervenção pedagógica e competências a desenvolver. Foram também realizados questionários fechados às alunas (Apêndice F).

Foi acordado com a professora titular, que poderíamos lecionar os nossos próprios exercícios, tendo em atenção, obviamente, os conteúdos programáticos (Anexo G). Todos os exercícios foram previamente analisados e aprovados pela professora, especto que teve a intenção de dar continuidade ao nosso trabalho nas suas próprias aulas. Existiu sempre uma simbiose entre a professora titular/professora cooperante com a professora Estagiária em relação às aulas de TDC e ao que poderia ou deveria ser melhorado, quase como uma conversa informal entre colegas.

Abaixo descritos, temos os planos de aula, sem os conteúdos, apenas o foco de cada plano. No Apêndice D encontramos os planos de aula com as tabelas de cada exercício com os seus conteúdos programáticos descritos.

O primeiro plano de aula, foi executado em treze aulas onde existiam exercícios de barra e exercícios de centro, onde o foco foi claramente executarem os exercícios segundo a metodologia de Balanchine, e que ganhassem a consciência corporal para a rapidez e a utilização correta nas sapatilhas de pontas.

O segundo plano de aula, foi realizado em apenas cinco aulas, onde se mantiveram os exercícios de *pirouettes* em pontas, bem como os restantes exercícios de pontas, visto que foram utilizados para a Prova de Avaliação do 2º Período. O foco foram as *pirouettes* bem como o trabalho de respiração de adágio.

O terceiro plano de aula, foi executado em apenas 6 aulas, onde o foco foram claramente as *pirouettes* e a execução correta dos exercícios em pontas, bem como a preparação do exame do IDTA. Neste bloco existiu 1 aula de retorno após as férias da Páscoa.

Lecionação de Repertório Contemporâneo:

A remontagem da peça coreográfica e os respetivos ensaios, iniciaram juntamente com as aulas lecionadas durante o 2º período. Desta forma, podemos afirmar, que as aulas, proporcionaram um meio facilitador no processo dos ensaios, contribuindo para o conhecimento prévio dos elementos técnicos do excerto do bailado, que iam sendo introduzidos e praticados nas aulas de TDC.

De acordo com a exigência técnica da peça selecionada, decidimos adaptar alguns elementos direcionados para a turma onde se desenvolveu o estágio, refletindo sobre a recolha de dados realizada na fase de observação e participação acompanhada.

A escolha do excerto da peça *In The Middle Somewhat Elevated*, foi efetuada de acordo com as características gerais da turma (idades, géneros, número de alunos e nível técnico). Visto que a peça *In the Middle Somewhat Elevated* sofreu pequenas adaptações no seu total, essas alterações foram efetuadas consoante a turma. Segundo a Portaria n.º 229-A/2018, os alunos só iniciam Repertório Contemporâneo no 9ºano/5º grau, desta forma, todas as adaptações realizadas tiveram escolhas muito pertinentes. (Anexo A)

Assim sendo, o 9º ano/5º grau não executaram a peça coreográfica nas sapatilhas de pontas, mas sim em meia ponta, visto não terem a preparação necessária nem condições físicas e técnicas para realizarem o vocabulário técnico nas sapatilhas de pontas. No 10ºano/6º grau a única adaptação existente foi uma parte do solo ter sido dividido pelas alunas, ou seja, uma adaptação espacial e não técnica. O 11ºano/7º grau não teve qualquer adaptação executando dois *Pas de Deux*. Para finalizar o 12ºano/8º grau também não sofreu adaptações técnicas apenas espaciais.

Reflexão sobre a Lecionação Autônoma

As primeiras aulas tinham como objetivo a memorização dos exercícios, bem como terem tempo e proporcionarem o desenvolvimento da consciência de se aplicarem as correções, visto que a abordagem era nova e eram pedidas particularidades às quais as alunas não estavam habituadas. Contudo na sétima aula introduzimos os exercícios de centro em sapatilhas de pontas. Visto que já tinham os conhecimentos adquiridos de como fazer o *roll up and roll down* durante a segunda fase do estágio e já se sentiam mais confortáveis com as novas especificidades exigidas.

Neste primeiro mês de aulas notou-se que as alunas se sentiam desconfortáveis com os exercícios com pouco conteúdo técnico e de terem de pensar na questão da colocação da anca e do pé, de terem de pensar na questão dos braços e da energia que flui deles, principalmente com transições diferentes do que estavam habituadas na disciplina de TDC, mas após o desconforto, começaram a desfrutar das mesmas e a desafiar-se mutuamente para alcançar melhores resultados na técnica em si. Nesse primeiro mês, na aula de repertório, foi notório o interesse pela peça em si, em particular de uma das alunas visto que as *pirouettes* são o seu forte em aula. A escolha e pertinência da peça coreográfica desenvolvida na disciplina de repertório contemporâneo escolhido também foi algo entusiasmante para o público-alvo em si, visto que quiseram envolver-se na temática verificando-se nas conversas extra-aula se centravam apenas nesta temática.

Na décima quarta aula, voltamos a introduzir novos exercícios para a Prova de Avaliação, principalmente exercícios de centro, sendo que alguns exercícios já tinham os conteúdos para a prova da IDTA, que as alunas tinham adquirido com a Professora Titular e mantivemos principalmente os exercícios em sapatilhas de pontas. Os exercícios que mantivemos foram os de *pirouettes* em pontas, que eram os exercícios onde as alunas sentiam maiores dificuldades, principalmente pela velocidade. Desta forma, para a prova em si, definimos que os exercícios seriam a um ritmo mais lento para que as alunas pudessem demonstrar as suas capacidades técnicas com limpeza e correção.

Já neste bloco de aulas, existiu uma flutuação de entusiasmo, visto que as aulas de TDC corriam como esperado, mas nem sempre os ensaios de repertório estavam estáveis, ainda existia muita inconstância nas mudanças rápidas de determinados movimentos, principalmente entre *pirouettes en dehor* e *en dedans*, bem como as *pirouettes* em grandes posições.

Desta forma o foco das aulas foi bastante claro, dando ênfase ao movimento das mais variadas *pirouettes*, para que conseguissem atingir os resultados esperados, tecnicamente e expressivamente.

A prova de avaliação do 2º período teve lugar no dia 13 de março de 2024, onde fomos júri da mesma. As avaliações destas foram, de forma respetiva, 16 e 19 valores. Ou seja, existiu uma evolução notória nas alunas, com elementos técnicos com um nível de dificuldade maior que no período anterior.

Nas aulas seguintes até a finalização do 2º período, que contabilizámos 3 aulas, foram as aulas que tiveram foco principalmente nas *pirouettes* em pontas, principalmente nas de grande pose e nas que transitam rapidamente de *en dehor* para *en dedans*, com a rapidez necessária para ser aplicada na aula de repertório contemporâneo.

No início do 3º Período, existiram apenas cinco aulas de TDC antes da apresentação da disciplina de repertório contemporâneo, sendo que estas foram aulas de retorno ao exercício, e priorizámos os exercícios em pontas com foco na força e nas *pirouettes* para ser aplicado na peça coreográfica, contudo a barra em específico já foi trabalhada apenas com os exercícios de IDTA, bem como os adágios no centro. Sendo que os exercícios da barra trabalharam já determinados conteúdos importantes para a execução correta dos exercícios em pontas e de adagio.

Conseguimos nesta fase observar uma consistência através dos exercícios de *pirouettes*, quer fossem de centro quer fosse numa diagonal, a turma em causa conseguiu superar algumas das suas limitações, neste conteúdo com os exercícios apoiados na TDC de Balanchine. Algo que se demonstrou bastante evidente, foi a força que ganharam com os adágios lentos que marcavam bem as posições de *arabesque* e de *developpé à la seconde*. Isto veio beneficiar assim todas as *pirouettes* de grandes posições e todas as sustentações de pernas em *off balance* na execução da peça coreográfica.

Todos os questionários realizados às alunas foram fora do horário das aulas de TDC ou de repertório. Bem como a apresentação em causa foi desenvolvida na disciplina de repertório contemporâneo e na disciplina de TDC Secundário, onde existia a possibilidade de juntar as turmas do Curso de Dança do Secundário para fazer as ligações entre as várias turmas. Visto

que a apresentação em causa, apesar de ter o carácter de apresentação final do estágio, tinha também o carácter escolar de apresentação da disciplina de repertório contemporâneo, do 9º ano ao 12º ano.

As aulas lecionadas foram um momento oportuno para aplicação dos nossos conhecimentos e das aprendizagens realizadas durante o percurso do Curso de Mestrado em Ensino de Dança. Percebemos com maior clareza, a aplicação da teoria na prática, ampliando e enriquecendo a nossa prática de formação na área da TDC e na leção do repertório contemporâneo.

Julgo que foi algo que nos superou no sentido de terem sido muitas horas durante o período de leção autónoma, contudo os resultados alcançados valeram todo o esforço físico e emocional. As alunas em causa mostraram evolução com as correções, notou-se uma motivação nelas, exatamente como Balanchine fazia e motivava os seus bailarinos, também nós o fizemos na aula de TDC bem como na aula de repertório contemporâneo; toda a técnica e detalhe que Balanchine nos mostrou, influenciou sem qualquer dúvida todo o desempenho enquanto estagiária/professora de dança.

Sobre as aulas de TDC, analisando os questionários realizados pelas alunas, evidenciamos que sentiram melhores resultados na execução técnica e artística na peça de Forsythe, principalmente nas *pirouettes* em grandes posições e na força que adquiriram para sustentar as grandes posições de pernas. A capacidade de interpretação e aquisição dos diferentes pontos no *upper body* enquanto as pernas executavam de forma exímia os elementos técnicos de dança clássica, foram ultrapassados. Talvez por influência da nossa 'bagagem' enquanto alunos e bailarinos, fomos fomentando nas alunas a questão de pensar sempre nos extremos dos dedos para nos dar intenção aos braços, e utilizar determinados músculos para ganharem a consciência corporal. Julgo que esta consciência e todas as conversas e correções aplicadas quer com toque, quer a utilização de um casaco na cintura para lembrar quais os músculos deveria ativar, quer a imagética como ferramenta, quer todas essas ferramentas, nos ajudaram na compreensão dos conteúdos e que as correções acabassem por ser individualizadas. Apenas com duas alunas em estúdio, qualquer professor/estagiário conseguiria obter resultados, caso os alunos estejam com a disposição, motivação e interesse em evoluir. O que sentimos que foi uma mais-valia neste estágio ter um público-alvo tão pequeno, para conseguir resultados notórios.

Colaboração em outras atividades pedagógicas

Esta fase visa auxiliar as atividades previstas na EACMC, fora do âmbito da disciplina de TDC, onde foi desenvolvida a nossa prática pedagógica.

Estava estipulada para um total de 4h, contudo foi ultrapassada a suposta carga horária em grande escala, as horas que conseguimos contabilizar estão pelas 7h, fora as que não foram contabilizadas. Visto que desde a definição dos figurinos, que passou pela escolha de um *maillot* com o tom de verde-esmeralda. A escolha deste prendeu-se por várias questões, onde teríamos de ter um modelo que ficasse bem a todas as alunas que o usariam, o preço do mesmo, dado que os custos do espetáculo foram assegurados pela professora estagiária.

A direção artística de toda a apresentação iniciou-se em outubro com a marcação da data no Grande Auditório da EACMC com um pedido especial, a aplicação do linóleo. Passámos também pela construção das cerejas douradas, visto que é fundamental para a peça coreográfica em causa, na medida em que o próprio nome da peça faz alusão a algo que está pendurado no meio. A edição musical bem como a execução do cartaz (anexo D). Ainda existiram ensaios extras para a junção das várias turmas (9ºano e Secundário), para que existisse uniformidade nas várias transições, bem como a marcação dos agradecimentos finais.

No próprio dia da apresentação final estivemos com apoio à maquilhagem e cabelos, bem como durante a apresentação mantivemo-nos na *régie* com o técnico da EACMC.

Reflexão sobre a Colaboração em outras atividades pedagógicas

A apresentação do excerto da peça *In the Middle Somewhat Elevated* foi bastante positiva, os alunos estavam mais confiantes e realizaram uma belíssima apresentação, reconhecimento comprovado pelos vários elogios dos pais e professores da EACMC.

Desta forma, o nosso objetivo foi cumprido, os alunos conseguiram aprimorar a sua capacidade técnica e artística, realizando uma prestação de muita qualidade, dançando com alma e prazer, despertando um maior interesse nas disciplinas de técnica de dança clássica e de repertório contemporâneo. Bem como, uma nova forma de integrar todos os alunos da mesma disciplina, visto que, na EACMC, nos anos anteriores cada turma apresentava uma

peça, e pela primeira vez os alunos conseguiram recriar uma peça coreográfica de 25 minutos e fazer um excerto de 18 minutos, sem paragens.

Os relacionamentos entre professora estagiária e alunos, intensificaram-se no dia do ensaio de palco e do evento, criando laços repletos de respeito e carinho, constituindo um meio importante na relação entre professor e aluno.

Reflexão Final

Existiu mudança conforme abordado no enquadramento metodológico, que seria a 'palavra de ordem' nesta investigação. Essa mudança ocorreu na qualidade técnica, apesar das alunas terem aulas com diferentes técnicas de dança clássica e com professores distintos, conseguiram evoluir; também conseguiram adquirir uma nova consciência corporal e de colocação postural.

Após a conclusão do estágio, parece-nos fundamental refletir sobre todo o trabalho desenvolvido ao longo da nossa intervenção na EACMC. Bem como na prática pedagógica em que se aprofundou a temática da interdisciplinaridade de TDC e o repertório de dança contemporânea, vivenciou-se que dele resultou uma aprendizagem prazerosa, sendo notório um crescimento nos domínios técnicos e interpretativo das alunas.

Ao longo do estágio, procurámos desenvolver estratégias de ensino que contribuíssem para a promoção da interdisciplinaridade nas duas áreas de intervenção. Este procedimento permitiu às alunas interiorizar os elementos técnicos abordados gradualmente nas aulas de TDC, e ser capaz de executá-los com maior precisão e qualidade técnica no desenvolvimento dos ensaios. Esta articulação teve como objetivo promover o aperfeiçoamento técnico e artístico das alunas, procurando a melhor prestação possível no excerto da peça coreográfica *In the Middle Somewhat Elevated*, coreografada por William Forsythe e apresentada nas celebrações do Dia Mundial da Dança, no dia 29 de abril de 2024, da EACMC no ano letivo 2023/2024.

Conscientes da ainda pouca experiência na área de lecionação, nem na remontagem de uma peça coreográfica na disciplina de repertório contemporâneo, procurámos ultrapassar esta lacuna baseados na nossa experiência pessoal (prática e vivência artística como bailarina profissional e estudante), nos visionamentos de vídeos da peça coreográfica, na nossa observação, pesquisas bibliográficas e, nas valiosíssimas conversas e partilhas entre a estagiária, o nosso orientador Professor Vítor Garcia e a Professora Titular da turma (simultaneamente cooperante), Professora Rita Grade. Assim, os receios, a insegurança e as dificuldades, foram sendo atenuadas. Começámos a estabelecer aos poucos, a confiança e o prazer de lecionar aulas de técnica de dança clássica e, conseqüentemente, remontar os vários excertos da peça coreográfica que para o efeito tinham sido selecionados.

Ao longo do estágio, procurámos intervir de forma a fomentar o desenvolvimento do gosto, o interesse e a compreensão das alunas em relação a TDC enquanto elemento estruturante e de formação para as vias profissionais e na preparação e aperfeiçoamento da execução dos mais variados repertórios, quer sejam clássicos quer sejam contemporâneos. Assim, procurámos incentivar sobre a importância da visualização de espetáculos de dança (através de vídeos ou espetáculos ao vivo), para um maior reconhecimento, identificação e compreensão dos mais variados géneros de dança neste momento existentes e em desenvolvimento. A nossa intervenção neste sentido, foi positiva. Assim, destacamos as palavras de uma aluna, citando parte da reflexão realizada no final do ano letivo:

Ao longo destes meses com a professora Mariana sinto que houve evolução na minha parte. Senti que me eram dadas correções pertinentes e a professora tentava sempre explicar e simplificar a correção de modo que mais facilmente a aplicasse e interiorizasse. Também acho que fui corrigida de forma mais pormenorizada e individual e isto ajudou-me a pensar em que músculos usar ao realizar determinado movimento.

Através da lecionação das aulas de TDC, pretendemos desenvolver e aprimorar alguns dos elementos técnicos que considerámos característicos da peça selecionada, selecionando exercícios que contribuíssem para o melhoramento a nível do produto final – o espetáculo. O trabalho de respiração, colocação dos braços, cabeças e a projeção do movimento, sempre foram estimulados nas aulas de TDC, pois reconhecemos na fase de observação, que a turma necessitava desenvolver a capacidade artística dentro da aula de técnica.

Na abordagem da disciplina de repertório contemporâneo com a peça *In the Middle Somewhat Elevated*, continuámos a desenvolver o aperfeiçoamento dos elementos técnicos, acrescentando o estilo característico do próprio coreógrafo, William Forsythe, a colocação correta dos braços e cabeças, os passos de ligação, a dinâmica correta, o ‘chegar’ aos pontos, os desenhos espaciais e a realização dos movimentos dentro do estilo e andamento musical. Considerámos que a nossa intervenção nas aulas de TDC foram satisfatórias para o desenvolvimento do nosso trabalho, e que correspondemos em relação aos objetivos inicialmente indicados.

Considerámos que as nossas primeiras intervenções nos ensaios da disciplina de repertório contemporâneo revelaram uma grande insegurança, pois não estava estabelecida a confiança no ensino desta disciplina, e principalmente de um estilo tão atual. Pois o ensinar, neste caso o remontar e adaptar uma peça coreográfica, é muito diferente de apenas reproduzir e executar a solicitação do coreógrafo enquanto aluno ou bailarino profissional. As dificuldades sentidas e experimentadas pela professora estagiária, foram-se atenuando com

o decorrer das aulas e ensaios, e a nossa intervenção tornou-se mais dirigida, específica e clara, resultando na melhoria da aprendizagem da peça, por parte das alunas.

Acreditamos que o trabalho foi deveras positivo e que a nossa intervenção atuou como elemento facilitador do ensino-aprendizagem. Foi com base nos princípios da Investigação-Ação, que procurámos desenvolver estratégias de ensino com o intuito de promover melhorias da realidade educativa, refletindo num ciclo constante de ação, observação, planificação e reflexão. Foi através da aplicação prática destes princípios, que constatámos a evolução contínua das alunas, conseguindo verificar através do registo de avaliação da EACMC, e dos melhoramentos das práticas pedagógicas da estagiária.

A boa relação entre professora estagiária, professora titular e as alunas, foi fundamental para a concretização do estágio. Estabelecemos fortes laços afetivos com a turma onde se desenvolveu o estágio, numa relação baseada no respeito mútuo e carinho, constituindo uma fonte de inspiração e motivação para a professora estagiária.

Assim, acreditamos ter cumprido com o objetivo fundamental da nossa intervenção, incrementando a interdisciplinaridade entre as duas áreas de intervenção para o mesmo objetivo final – o espetáculo, reconhecendo a sua importância para a formação artística.

Com a conclusão deste relatório, marca-se uma nova etapa da nossa vida. Consideramos que a nossa intervenção, e todo o percurso do Curso de Mestrado em Ensino de Dança, foi uma grande oportunidade para estabelecermos a confiança necessária para futuras intervenções na lecionação no Ensino Artístico.

Referências Bibliográficas

- Alcará, A.R. e Guimarães, S.E.R. (2007). *A Instrumentalidade como uma estratégia motivacional*. *Psicologia Escolar Educacional*, 11 (1), 177-178.
- Burrows, J. (2010). *A Choreographer's Handbook*. Routledge
- Caires, S. (2001). *Vivências e percepções do estágio no ensino superior*. Universidade do Minho.
- Candy, L. (2006). *Practice Based Research: A Guide*. V1.0 November. University of Technology.
- Carlés, A. A. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Alianza Editorial
- Castro, M. J. (2013). *A Dança e o Poder ou o Poder da Dança: Diálogos e Confrontos no século XX*. Universidade Nova de Lisboa. (dissertação de Doutoramento)
- Charreu, L. (2013). *Métodos alternativos de pesquisa na universidade contemporânea: Uma reflexão crítica sobre a/r/tography e metodologias de investigação paralelas*. Instituto Politécnico de Lisboa
- Cosme, A., Ferreira, D., Sousa, A., Lima, L., & Barros, M. (2020). *Avaliação das Aprendizagens Propostas e Estratégias de Ação (1ª edição)*. Porto Editora.
- Coutinho, C. P. (2013). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. (2ª Ed.). Almedina
- Crompton, S. (2015). The Guardian. (2024, 11 de setembro). *Elevated visions: how William Forsythe changed the face of dance..*
<https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/07/in-the-middle-somewhat-elevated-william-forsythe-dance>
- Fazenda, M.J. (2012). *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações*. (2ª edição). Edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa
- Feuillet, R. A. (1699). *Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse, par caracteres, figures et signes demonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soi-même toutes sortes de danses*. Corte Imperial.
- Forsythe, W; Neri, Louise; Birnbaum, D.; Foster, S. Gorves, R. Nesbite, M. Respini, E. Sulcas, R. (2018). *William Forsythe: Coreographic Objects*. Institute of Contemporary Art e Prestel Publishing.
- Forsythe, W., (2003). *Improvisation Technologies, A Tool for the Analytical Eye (2ª ed.)*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie.
- New York City Ballet. (2023, 29 de maio) *George Balanchine*.
<https://www.nycballet.com/discover/our-history/george-balanchine>,

- Homans, J. (2012). *Os Anjos de Apolo, uma história do ballet*. Edições 70
- Kassing, G. (2016) *Ballet: fundamentos e técnicas*. Editora Manole
- Laginha, A. (2021). *O (pequeno) Livro da dança. (2ª edição)*. Caleidoscópio
- Loupe, L. (2012). *Poética da Dança Contemporânea*. Orfeu Negro
- Martínez, R. (2019). *Una noche en el ballet: Guía para espectadores de buena voluntad*. Ediciones Cumbres
- Minden, E. G. (2005). *The Ballet Companion*. Fireside.
- Noverre, J.G. (1760). Trindade, V. (2014) *Cartas Sobre A Dança e Sobre os Bailados*. Sociedade Portuguesa de Autores
- Pacheco, J. (1993). *O pensamento e a ação do professor em formação*. Instituto de Educação e Psicologia. Universidade do Minho (dissertação de Doutoramento).
- Pasi, M. (1991). *A Dança e o Bailado: Guia Histórico das Origens a Béjart*. Editorial Caminho.
- Piaget, J. (1972). *Epistémologie des relations interdisciplinaire*. In : OCDE. L'interdisciplinarité : problèmes d'enseignement et de recherche dans les universités. OCDE.
- Pintrich, P.R. (2000). *The role of goal orientation in self-regulated learning*. Em: Boekaerts, M.; Pintrich, P.R. e Zeidner, M. (Eds.). *Handbook of self-regulation* (pp. 451-502). Academic Press
- Pombo, O. (2004). *Interdisciplinaridade: ambições e limites*. Relógio d'Água.
- Pombo, O., Guimarães, H. & Levy, T. (1990). *Antologia I. Ciência Integrada, Interdisciplinaridade e Ensino Integrado das Ciências*. Mathesis / DEFCUL
- Pombo, O., Guimarães, H. & Levy, T. (1994). *A Interdisciplinaridade – reflexão e*
- Ruiz, J. e Vieira, M. H. (2018). *Entre a palavra, a imaginação e o som: Imagética e metáfora na pedagogia coral infantil*. In Carvalho, S., Folletto, C., Lopes, F. & Hiney, A. (Eds) *Proceedings of the 1st International Conference "Musichildren. Music for and by children. Perspectives from children, composers, performers and educators"*, vol 1, nº 1 (Special Edition), pp. 88-95.
- Sasportes, J. (2006). *Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- Sasportes, J. (2012). *A Quinta Musa*. Editorial Bizâncio
- Sasportes, J. & Ribeiro, A.P. (1991). *História da Dança*. Imprensa Nacional Casa da Moeda
- Schorer, S. (2009). *Suki Schorer et la Technique Balanchine*. Gremese
- Sousa, M. J. & Batista, C. S. (2011). *Como fazer investigação, dissertações, teses e relatórios: Segundo bolonha*. Factor
- Spier, S., (ed.). (2011). *William Forsythe and the Practice of Coreography*. Routledge.

- Sulcas, R. (2011). *Watching the Ballett Frankfurt, 1988-2009*. In: SPIER, Steven (Ed.). *William Forsythe and the practice of choreography. It starts from any point*. Routledge.
- Sulcas, S. (2015). New York Times. (2023, 9 de maio). *William Forsythe, keeping the brain engaged*. <https://www.nytimes.com/2015/10/17/arts/international/william-forsythe-keeping-the-brain-engaged.html?searchResultPosition=3>
- Xarez, L. (2012). *Treino em dança: Questões pouco frequentes*. FMH edições.

Apêndice A - Autorização de utilização de imagem para a participação em trabalho de estudo de mestrado

No seguimento do trabalho que está a ser desenvolvido com os alunos da turma _____ na disciplina de Técnica de Dança Clássica e Repertório Contemporâneo pela aluna do Mestrado em Ensino de Dança (Escola Superior de Dança de Lisboa) Mariana de Cristo Moreira serve o presente para solicitar aos Encarregados de Educação a indicação da autorização ou não autorização da utilização de imagens dos vossos educandos para efeitos de estudo e de fundamentação do trabalho de Projeto de Estágio de mestrado.

i) Enquadramento do projeto:

“O contributo da Técnica de Dança Clássica no Repertório Contemporâneo de William Forsythe, com o 6º grau da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra, no ano letivo 2023/24”

O projeto em prática com a turma ____, na disciplina de Técnica de Dança Clássica e Repertório Contemporâneo, visa o estudo de enriquecer o processo de ensino-aprendizagem através da interdisciplinaridade como recurso didático para o aperfeiçoamento das competências técnicas e artísticas no processo de aprendizagem.

ii) Finalidade da utilização das imagens recolhidas:

O registo de imagens servirá para o acompanhamento e estudo do desenvolvimento do trabalho em questão, partilha ocasional com a orientadora do Estágio, e eventual integração no relatório e respetiva apresentação de defesa, sendo que **nenhuma imagem que permita identificação de alunos será incluída no documento final que posteriormente se tornará público.**

iii) Indicação da autorização / não autorização:

Solicita-se que a indicação da autorização/não, autorização seja entregue até ao próximo dia _____

Antecipadamente gratos pela atenção dispensada, mantemo-nos ao inteiro dispor para qualquer esclarecimento adicional.

Com os melhores cumprimentos



Eu, _____, Encarregado(a) de Educação do(a) Aluno(a) _____, venho por este meio autorizar / não autorizar (riscar o que não interessa) o seguimento do trabalho que está a ser desenvolvido com os alunos da turma _____ na disciplina de Técnica de Dança Clássica e Repertório Contemporâneo pela aluna do Mestrado em Ensino de Dança (Escola Superior de Dança de Lisboa) Mariana de Cristo Moreira serve o presente para solicitar aos Encarregados de Educação a indicação da autorização ou não autorização da utilização de imagens dos vossos educandos para efeitos de estudo e de fundamentação do trabalho de Projeto de Estágio de mestrado.

O/A Encarregado/a de Educação

Apêndice C – Observação Inicial

De outubro a novembro.

Aluna __1

	Sim	Não	Observação específica
Noção de eixo e centro	X		Necessita de fortalecer o centro e os músculos das costas; Tem de melhorar o posicionamento da anca;
Utilização correta da articulação e alinhamento dos pés como Balanchine descreveu	X		Manutenção do plié do alinhamento do joelho e do pé
Controlo	x		
Utilização de pontas		x	não utilizaram
a) Usa com controlo e eixo			
b) Consegues fazer pirouettes e saltos com rapidez			Contudo tem de melhorar a velocidade e a coordenação;

Aluna _2

	Sim	Não	Observação específica
Noção de eixo e centro	X		Necessita de reforçar o centro
Utilização correta da articulação e alinhamento dos pés como Balanchine descreveu	x		Fortalecimento da zona da anca
Controlo	x		
Utilização de pontas		x	não utilizaram
a) Usa com controlo e eixo			
b) Consegues fazer pirouettes e saltos com rapidez			

De novembro a dezembro.

Aluna _1

	Sim	Não	Observação específica
Noção de eixo e centro	x		Estava com o peso fora do eixo, inclusive na barra o ombro de dentro levantava sempre. Nem sempre transfere o peso para a perna de apoio de forma adequada.
Utilização correta da articulação e alinhamento dos pés como Balanchine descreveu	x		
Controlo	x		Necessitou de num <i>grand rond de jambe</i> ter a consciência da manutenção da perna de apoio e da perna de trabalho, não estava a conseguir fazer o controlo com a coordenação correta
Utilização de pontas			
a) Usa com controlo e eixo	x		Nem sempre transfere o peso para a perna de apoio
b) Consegues fazer pirouettes e saltos com rapidez	x		Estava a fazer pirouette com o olhar muito para cima, mudou o olhar para a sua linha de horizonte, controlou logo.

Aluna __2

	Sim	Não	Observação específica
Noção de eixo e centro	x		
Utilização correta da articulação e alinhamento dos pés como Balanchine descreveu	x		
Controlo	x		
Utilização de pontas	x		
a) Usa com controlo e eixo	x		
b) Consegues fazer pirouettes e saltos com rapidez	x		Estava a fazer força a mais na omoplata para dar balanço nas <i>pirouettes</i> , ou a não usar o musculo certo para tal.

Mais correções no sentido artístico que técnicos, uma aluna muito limpa tecnicamente.

Apêndice D – Planos de Aula

Plano de Aula 1


Barra

1. *Plies*
2. *B.tendu* (preparação)
3. *B.tendu*
4. *B.jeté*
5. *Pas de cheval*
6. *Rond de jambé*
7. *B. Frappé*
8. *Adagio*
9. *Grand Battement*

Centro

10. *B.tendu*
 11. *B.jeté*
 12. Grand battement com b.tendu
 13. *Adagio com fouettes*
 14. *Echappes e sur sur*
 15. *Echappes com pirouettes*
 16. *Pirouettes en dehor e endedans com termino em sur le cou de pied*
 17. Valsa com *pirouettes* em grande pose
 18. Pequenos saltos (*echappes com petit jeté*)
 19. Pequenos saltos (*glissades* sempre a trocar)
 20. *Assemblés*
 21. Grandes Saltos
 22. Diagonal de voltas
- Reverencé* – em cada aula foi realizada uma diferente

1. Pliés


Contagens	Descrição do Movimento	Observações
<p> 4/4</p> <p>5-6</p> <p>7-8</p>	<p>O exercício inicia em 1ª Posição</p> <p>Respiração</p> <p>1º <i>port de bras</i></p>	<p>5ª baixa (<i>Bras bas</i>) mão na barra</p>
<p>1-2</p> <p>3-4</p> <p>5-8</p> <p>E</p> <p>1-4</p> <p>5-6</p> <p>7</p> <p>E 8</p> <p>1-8e</p> <p>1-4</p> <p>5-6</p> <p>7</p> <p>E 8</p> <p>1-8e</p> <p>1-7</p> <p>E 8</p> <p>1-8e</p> <p>1-7</p> <p>E</p> <p>8</p>	<p><i>Demi plié</i> em 1ª posição com meia ponta com o pé direito</p> <p><i>Demi plié</i> em 1ª posição com meia ponta com o pé esquerdo</p> <p><i>Grand plié</i> em 1ª posição</p> <p><i>Rise</i></p> <p>Fica na ½ ponta</p> <p>Desce da ½ ponta</p> <p><i>Degagé à la seconde</i></p> <p>Repete os <i>pliés</i> em 2ª posição</p> <p>Fica em ½ ponta</p> <p>Desce da meia ponta</p> <p><i>Degagé</i> para 4ª cruzada</p> <p>Repete os <i>pliés</i> em 4ª posição cruzada</p> <p>Repete <i>port de bras devant e cambré com degagé</i></p> <p><i>Degagé derrière</i> para 5ª posição</p> <p>Repete os <i>pliés</i> em 5ª posição</p> <p>Fica na ½ ponta</p> <p>Desce da ½ ponta</p> <p><i>Demi plié</i> em 5ª posição</p>	<p>1º <i>port de bras</i></p> <p>1º <i>port de bras</i></p> <p>5º posição alta abre para 2ª</p> <p><i>Suplèsse en avant</i></p> <p><i>Cambré</i></p> <p>5ª posição alta</p> <p>Abre para 2ª</p> <p>Port de bras de côté para a barra</p> <p><i>Port de bras de côté</i> fora da barra (4ª cruzada com o braço de fora em 5ª baixa)</p> <p><i>Grand port de bras</i></p> <p>Desce para 5ª baixa</p>

--	--	--

Notas :

- Continuidade e fluidez do movimento, (não existe separação no movimento de subir e descer);
- Os dedos devem estar alongados no chão;
- Ter em atenção a respiração (1º é feita a inspiração quando o corpo está alongado e só depois a expiração durante o exercício);
- No plié pressionar os pés no chão e em simultâneo alongar a parte superior do corpo;
- Ter em atenção o en dehors no que diz respeito aos músculos das pernas, (coxas, joelhos e pé) (manter o alinhamento dos joelhos com os dedos do pé) ;
- Elasticidade no movimento;
- É necessário um movimento circular e contínuo, segundo a técnica de Balanchine ;
- Costas retas (ombros acima da anca, anca acima dos pés, principalmente para o *grand plié*), mantendo a posição externa, pélvis elevada para cima e joelhos alinhados com os dedos dos pés ;
- Crescer antes e durante a descida, sem inclinar-se para frente, para trás ou para os lados ;
- Movimento contínuo durante todo o exercício, sem pausa ou parada no *demi-plié* ou paragem no *plié*;
- Usar os músculos, exercer resistência;
- Na primeira posição, os calcanhares tocam-se; Na segunda posição, a distância entre as pernas deve estar correta; Na quinta posição, puxar o calcanhar de trás para a frente ;
- Começar o exercício exatamente na música e terminar com a música.

2. Battement Tendu


Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição Respiração 1º <i>port de bras</i>	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) mão na barra
1-15 16 1-15 E 16 1-32	15x <i>Battement tendu devant</i> <i>Demi-plié</i> 15 x <i>Battement tendu derrière</i> <i>Demi-plié</i> <i>Detourné</i> % tudo para o outro lado	O braço fica em 2ª posição

Notas :

- Passagem por todos os pontos do pé (tactilidade do pé);
- Transferência de peso;
- Manutenção do *en dehors*;
- Estabilização do centro do corpo;
- Profundidade na execução do *Plié*;
- Ter em atenção a alteração de dinâmica no decorrer do exercício; - Finalizar a execução na totalidade de cada *Battement Tendu*;
- Manter o alinhamento das ancas, (sem oscilar);
- Extensão precisa do pé trabalhando *devant* e *derrière* (na projeção da linha média do corpo ao solo); *à la seconde*, diretamente ao lado, nunca ligeiramente atrás desta linha
- Contato muito leve com o chão;
- Extensão total do pé de trabalho, com os dedos pressionados contra a sola da sapatilha;
- É necessário uma paragem cuidadosa e precisa na quinta posição;

- Quando a perna está atrás, abrir a linha de trabalho da anca, “a perna se torna numa só com a anca”; linha da perna direita de apoio; ombros perpendiculares, costas retas e centro contraído;

3. *Battement tendu*


Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição Respiração Fica	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) mão na barra Braço em 2ª posição
1-2 3 e 4 5-6 7-8 1-2 3 e 4 5-6 7-8 E 1-16 1-32	<i>Battement devant</i> <i>2x Battement à la seconde</i> <i>Battement derrière</i> <i>Battement à la seconde</i> <i>Battement derrière</i> <i>2x Battements à la seconde</i> <i>Battement devant</i> <i>Battement à la seconde</i> <i>Detourné</i> % para o outro lado % tudo inverso	Braço em 1º arabesque Braço em 2ª posição Braço em 1º arabesque Braço em 2ª posição Braço em 1ª posição Abre braço 2ª posição

Notas :

- Transferência de peso;
- Manutenção do *en dehors*;
- Estabilização do centro do corpo;
- O *B.Jeté* sendo projetado fica fora;
- Manter o alinhamento das ancas, (sem oscilar);
- Ter em atenção à alteração de dinâmica no decorrer do exercício;
- Direções precisas à frente, ao lado e atrás; ao lado, não é ação do *rond de jambe*;
- *En dehor máximo* no pé de trabalho, em todos os momentos; não serpenteiar o pé;
- Esforço máximo na extensão da ponta do pé e no arco do arco do pé;
- Limpeza do movimento atrás, joelho bem estendido;

- O fecho a partir do *à la seconde*, um ritmo acelerado, tente cruzar bem a quinta, não contentar com uma terceira posição;
- Crescer sempre durante o exercício, mas sem qualquer tensão na parte superior do corpo, o que deve dar uma impressão de serenidade;
- Tactilidade do pé;

4. Battement jeté


Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição Respiração Fica	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) mão na barra Braço em 2ª posição
1-2 3 e 4 5-6 7-8 1-2 3 e 4 5-6 7-8 E 1-16 1-32	<i>Battement devant</i> <i>2x Battement à la seconde</i> <i>Battement derrière</i> <i>Battement à la seconde</i> <i>Battement derrière</i> <i>2x Battemente à la seconde</i> <i>Battement devant</i> <i>Battement à la seconde</i> <i>Detourné</i> % para o outro lado % tudo inverso	Braço em 1º arabesque Braço em 2ª posição Braço em 1º arabesque Braço em 2ª posição Braço em 1ª posição Abre braço 2ª posição

Notas :

- Transferência de peso;
- Manutenção do *en dehors*;
- Estabilização do centro do corpo;
- O *B.Jeté* sendo projetado fica fora;
- Manter o alinhamento das ancas, (sem oscilar);
- Ter em atenção à alteração de dinâmica no decorrer do exercício;
- Direções precisas à frente, ao lado e atrás; ao lado, não é ação do *rond de jambe*;
- *En dehor máximo* no pé de trabalho, em todos os momentos; não serpenteiar o pé;
- Esforço máximo na extensão da ponta do pé e no arco do arco do pé;
- Limpeza do movimento atrás, joelho bem estendido;

- O fecho a partir do *à la seconde*, um ritmo acelerado, tente cruzar bem a quinta, não contentar com uma terceira posição;
- Crescer sempre durante o exercício, mas sem qualquer tensão na parte superior do corpo, o que deve dar uma impressão de serenidade;
- Tactilidade do pé;
-

5. Pas de cheval


Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) mão na barra 1º <i>Port de bras</i>
1-2 3-4 5-7 8 1-2 3-4 5-7 8 1-2 3-4 5-7 8 1-2 3-4 5-7 8 1-32	<i>Pas de cheval devant</i> <i>Pas de cheval devant</i> <i>Enveloppe para sur le coup de pied</i> <i>Fecha 5ª</i> <i>Pas de cheval à la seconde</i> <i>Pas de cheval à la seconde</i> <i>Enveloppe para sur le coup de pied</i> <i>Fecha 5ª</i> <i>Pas de cheval derrière</i> <i>Pas de cheval derrière</i> <i>Enveloppe para sur le coup de pied</i> <i>Fecha 5ª</i> <i>Pas de cheval à la seconde</i> <i>Pas de cheval à la seconde</i> <i>Enveloppe para sur le coup de pied</i> <i>Detournè</i> % para o outro lado.	Braços em 2ª posição Fecha em 5ª baixa Abre em 2ª posição Fecha em 5ª baixa Abre em 2ª posição Fecha em 5ª baixa Abre em 2ª posição Fecha em 5ª baixa Abre em 2ª posição

Notas :

- Manutenção do *en dehor* ao máximo;
- Direções precisas *devant*, *derrière* e *à la seconde*;
- De 5ª para a posição de *sur le coup de pied*, os dedos iniciam o movimento deslizando para trás, o calcanhar sai do chão avançando;
- Na posição *sur le coup de pied derrière*, o pé “envolve” o tornozelo imaginário (em ângulo, não completamente estendido). Os dedos dos pés são

- curvados e não flexionados, o formato do pé é o mesmo na frente ou atrás, os dedos ficam um pouco acima do solo, tanto na frente quanto atrás
- Fechando na quinta posição *sur le coup de pied derrière*, os dedos se afastam do calcanhar de apoio, o calcanhar levantado lidera o movimento na quinta posição precedendo os dedos;
 - Manter a posição correta de *sur le coup de pied* se o ritmo permitir; caso contrário, calcanhar para frente e dedos para trás;
 - *Pas de Cheval* é um movimento circular; levante o joelho, evite lançar a perna, chutando no ar;
 - Manutenção o máximo possível do *en dehor* nas pernas e nos pés;
 - Levante e abra a anca quando de faz o *developpe derrière* no *pas de cheval derrière*;
 -

6. Rond de jambe

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 1ª Posição Respiração <i>Demi rond de jambé a la seconde</i>	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) mão na barra Braço em <i>alongé</i> 1º <i>Port de bras</i>
1-4 E 5-8 1-2 3 4 4-8 E 1-16 1-4 5-8 1-2 3-4 5-7 E 8	<i>4 x Rond de jambé par terre en dehor</i> <i>Fica degagé devant</i> <i>4x rond de jambé par terre endedans</i> <i>Battement degagé devant</i> <i>Passé</i> <i>Développé derrière</i> <i>4x Grand rond de jambé jeté</i> <i>Fica degagé devant</i> <i>% tudo inverso</i> <i>Degagé derrière com perna de base em fondu croisé</i> <i>Degagé derrière croisé</i> <i>Arabesque croisé</i> <i>Arabesque penché croisé</i> <i>Fica em arabesque 90º croisé</i> <i>Fecha 5ª</i>	Braços 3º port de bras en dehor Braço 1º arabesque Braço 3º port de bras en dedans Braço para 5ª posição alta Braço em 2ª posição Braço em 2ª posição Braço para 5ª posição alta <i>Braço em 1º arabesque</i> <i>Port de bras em avant</i> <i>Cambré</i> <i>Braço 1º arabesque</i> Fecha em <i>bras bas</i>


Notas :

- Manter o alinhamento das ancas e do tronco (sem oscilar);
- Ter em atenção ao movimento das duas pernas, tem de estar sincronizadas;
- Esticar as pernas até ao fim;
- Musicalidade;
- Elasticidade no movimento;
- Coordenação entre ambas as pernas;
- Controlo e força dos membros inferiores;

- A perna de trabalho tem de ir ao máximo da sua extensão, bem como os dedos nunca podem perder o contacto com o chão;
- Aquecimento da articulação coxofemoral;
- Continuidade e respiração no decorrer do exercício;
- Manter o alinhamento das ancas, (sem oscilar);
- Não existir um cruzamento excessivo das pernas: manter o *en dehor* ao máximo na perna e no pé de trabalho, durante toda a viagem circular;
- Evite rolar em direção ao dedão do pé ao passar pela primeira posição, o pé passa pela primeira exatamente na hora certa e inicia sua jornada circular quando o andamento for mais rápido, execute as voltas mais lateralmente; os círculos serão menores;
- Manter o corpo reto (sem inclinar para frente ou para trás), anca horizontal e perpendicular à barra, com a anca de apoio imóvel e alinhado acima do ante pé de apoio;
- No *grand rond de jambé jeté* atire a perna ativa, não a levante; a rodada é realizada em um único movimento, não dividida;
- Desenhe um círculo tão grande quanto possível no ar, lateralmente ao corpo, com o ponto mais alto em *à la seconde* ou um pouco além dele;
- Não faça o semicírculo atrás dele menor;
- Tenha o cuidado de manter rigorosamente o *en dehor* do pé e da perna de trabalho, como quando o pé sai do chão e começa o círculo interno;
- Segure firmemente metade do corpo no lado de apoio, para não o envolver no movimento da perna ativa;
- Ajuste o mínimo do tronco, na frente ou atrás; não puxe a barra nem se incline em direção a ela;
- É importante manter a parte externa firmemente no lugar e no decorrer do trabalho, mas ela deve ser mantida em movimento por muito tempo e durante todo o movimento, mas principalmente se ficar sobrecarregada por muito tempo, pelo menos como contanto que isso aconteça, saiba o que acontece e como começa a circulação interna.
- Garanta firmeza no corpo sem medo, para que ele não seja envolvido em nenhum movimento da sua atividade

- Ajustar o mínimo do busto, na frente ou atrás; ninguém pode fazer nada além de se inclinar na direção dela
- Ter em atenção no *Enveloppé* e *Developpé* quando passa pelo *retiré*, que o dedo mindinho tem de tocar ao lado do joelho da perna base;

7. Battement Frappé


Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição Respiração <i>Battement tendu à la seconde</i>	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) mão na barra Braço em <i>alongé</i> 1º <i>Port de bras</i>
1-2 3-4 e 5 6 7 8 1-2 3-4 e 5 6-8 1-6 7 8	<i>2 Battement frappé devant</i> <i>3 Battement frappé à la seconde</i> <i>Flic flac en tournant en dehors</i> <i>Fica à la seconde em ½ ponta</i> <i>Fecha em 5ª posição</i> <i>B. tendu à la seconde</i> <i>2 battement frappe derrière</i> <i>3 battement frappé à la seconde</i> <i>Flic flac en tournant en dedans</i> <i>Fica à la seconde</i> <i>Petit battement serré</i> Fecha em 5ª e desce da ½ ponta <i>Demi plié</i>	Braços 2ª posição Braço 5ª posiçãp Braços para 2ª posição Braço em 2ª posição Braço em 5ª posição Braço em 2ª posição Alongé Fecha em <i>bras bas</i>

Notas :

- Não “sacudir” o joelho, nem as coxas;
- É um movimento “de flecha”;
- O corpo deve estar alongado;
- Esticar rapidamente os joelhos;
- Musicalidade;
- Acento musical fora;
- A posição *sur-le-cou de pied* encontra-se fletida;
- O movimento de *flic flac* tem de “lamber” o chão antes de fazer o *sur-le-cou de pied*, para dar dinâmica ao movimento.

- - Rapidez do movimento do *fouetté*, utilização do ombro oposto para uma precisão mais rápida;
- Para Balanchine eram as posições fundamentais para depois conseguir contar uma história; Bem como preferia exercícios mais simples.
- A coordenação é essencial;
-

9. Grand battement


Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição Respiração	<i>Bras bas</i> mão na barra Braço em <i>alongé</i> 1º <i>Port de bras</i>
1 - 4 5 - 8 E 1 - 4 5 - 8 E 1 - 4 5 - 6 7 8	2 <i>Grand battement devant</i> 4 <i>Grand battement en cloché</i> <i>Retiré</i> 2 <i>Grand battement derriere</i> 4 <i>Grand battement en cloché</i> <i>Retiré</i> 4 <i>grand battement à la seconde en face</i> 2 <i>grand battement à la seconde com retire</i> <i>em em dedans</i> <i>Fecha 5ª</i> <i>Detourné</i> <i>% para o outro lado</i>	Braços 5ª posição alta Braços em 2ª posição Braços 1ª posição Braços em 1º arabesque <i>Braços em 2ª posição</i> <i>Braços 1ª posição</i> <i>Braços 2ª posição</i> <i>Braços 1ª posição</i>

Notas :

- “Explosão” da força muscular *en Avant e à la Seconde*;
- Musicalidade;
- Estabilidade na perna base, o joelho deve estar firme e rodado para fora;
- Não oscilar as ancas, mantendo sempre o *en dehors*;
- Acento musical em cima;
- Forma e controlo da perna de trabalho;
- Empurrar a perna de apoio contra o chão;
- A perna tem de ser lançada com força e agilidade;
- Manter o alinhamento das ancas e do tronco (sem oscilar);
- início instantâneo em quinta posição;
- Coloque intencionalmente os dedos dos pés no chão, não deixe cair o pé;
- Precisão da paragem em quinta posição;
- Mostrar exatamente as posições *devant, de côté e derriere*;

- Não inicie a grande batida com o tronco; não haverá movimento antes que a perna inicie o movimento;
- Ficar direita, fique em linha reta;
- Controle na descida do *Grand Battement*;


10. *Battement Tendu*

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 4/4 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição croisé para o ponto 4 Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> <i>Port de bras de 1ª para 3ª</i>
1 e 2 3 e 4 5 e 6 7 e 8 1-8 1-16	3x <i>Battement tendu devant</i> com a perna direita 3 x <i>Battement tendu devant</i> com a perna direita en face 3x <i>Battement tendu devant</i> com a perna direita effacé Battement tendu à la seconde % perna esquerda % tudo inverso.	Braços em 3ª posição oposta Braços em 2ª posição Braços em 3ª posição oposta Braços em 2ª posição Braços em arabesque

Notas :

- Passagem por todos os pontos do pé (tactilidade do pé);
- Transferência de peso;
- Manutenção do *en dehors*;
- Diferentes dinâmicas.
- Estabilização do centro do corpo;
- Manter o alinhamento das ancas, (sem oscilar);


11. *Battement Jeté*

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 4/4 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição croisé para o ponto 4 Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> <i>Port de bras de 1ª para 3ª</i>
1 e 2 3 e 4 5 e 6 7 e 8 1-8 1-16	3x <i>Battement jeté devant</i> com a perna direita 3 x <i>Battement jeté devant</i> com a perna direita en face 3x <i>Battement jeté devant</i> com a perna direita effacé 4x <i>Battement glissé à la seconde</i> % perna esquerda % tudo inverso.	Braços em 3ª posição oposta Braços em 2ª posição Braços em 3ª posição oposta Braços em 2ª posição Braços em <i>arabesque</i>

Notas :

- Passagem por todos os pontos do pé (tactilidade do pé);
- Transferência de peso;
- Manutenção do *en dehors*;
- Diferentes dinâmicas.
- Estabilização do centro do corpo;
- Manter o alinhamento das ancas, (sem oscilar);


12. Grand Battement

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição croisé para o ponto 4 Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> <i>Port de bras de 1ª para 3ª</i>
1-2 3 - 4 5 - 6 7 - 8 1 - 2 3 - 4 5 - 8	<i>Battement tendu devant</i> com a perna direita 2 x <i>Grand Battement devant</i> com a perna direita <i>Battement tendu devant</i> com a perna direita en face 2x <i>Grand Battement devant en face</i> <i>Battement tendu devant</i> com a perna direita effacé 2x <i>Grand Battement devant effacé</i> 3 x <i>Grand Battement à la seconde</i> % perna esquerda % tudo inverso.	Braços em 3ª posição oposta Braços em 2ª posição <i>Braços em 3ª posição oposta</i> <i>Braços em 2ª posição</i> <i>Braços em arabesque</i>

Notas :

- Passagem por todos os pontos do pé (tactilidade do pé);
- Transferência de peso;
- Manutenção do *en dehors*;
- Diferentes dinâmicas.
- Estabilização do centro do corpo;
- Manter o foco na *pirouette*;
- Manter o alinhamento das ancas, (sem oscilar);


13. Adage com fouettes

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7 - 8	O exercício inicia em 5ª Posição em face Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> Braços em 2ª posição
1-4 5 - 6 7 - 8 1 - 4 5 - 6 7 8 1 - 16 1 - 32	<i>Developpé à la seconde</i> com a perna direita <i>Fouetté</i> <i>Fica arabesque</i> <i>Arabesque penché</i> <i>Arabesque 90°</i> <i>Fouetté</i> <i>Fecha em 5ª posição atrás</i> % ao outro lado % tudo	1º port de bras <i>port de bras</i> de 5ª posição para 1º arabesque

Notas :

- Desenvolvimento da extensão das pernas *à la seconde*;
- Musicalidade;
- Estabilidade na perna base;
- Não oscilar as ancas;
- Sensação de rotação dos músculos;
- Pressionar o chão com a perna de trabalho, até transferir o peso do corpo para a perna base;
- Quando a perna desce, os músculos internos (abdutores), o pé e o glúteo têm de estar ativos;
- Ter em atenção ao corpo alongado, (sempre a crescer);
- Rapidez na passagem da extensão de *à la seconde* para *arabesque*;
- Manutenção dos ombros e ancas em simultâneo;


14. Echappés e sur sur

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7 - 8	O exercício inicia em 5ª Posição em face Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>)
1	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
2	<i>Fecha 5ª</i>	1ª posição
3	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
4	<i>Fecha 5ª</i>	1ª posição
5	<i>Sur sur</i>	5ª posição
6	<i>Plié</i>	
7	<i>Sur sur</i>	
8	<i>Plié</i>	1ª posição
1	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
2	<i>Plié em 2ª</i>	
3-4	<i>Fecha 5ª em pontas</i>	1ª posição
5	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
6	<i>Plié em 2ª</i>	
7-8	<i>Fecha 5ª em pontas</i>	1ª posição
1 -2	<i>Plié</i>	
3 -4	<i>Retiré</i>	
5 – 6	<i>Plié</i>	
7 – 8	<i>Retiré passé</i>	
1 - 24	<i>% para o outro lado</i>	

Notas :

- Musicalidade e rapidez;
- Estabilidade na perna base;
- Articulação do pé;


15. *Echappés com pirouettes*

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7 - 8	O exercício inicia em 5ª Posição em face Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>)
1	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
2	<i>Fecha 5ª</i>	1ª posição
3	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
4	<i>Fecha 5ª</i>	1ª posição
5	<i>Sur sur</i>	5ª posição
6	<i>Plié</i>	
7	<i>Sur sur</i>	
8	<i>Plié</i>	1ª posição
1	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
2	<i>Plié em 2ª</i>	
3-4	<i>Fecha 5ª em pontas</i>	1ª posição
5	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
6	<i>Plié em 2ª</i>	
7-8	<i>Fecha 5ª em pontas</i>	1ª posição
1 -2	<i>Plié</i>	
3 -4	<i>Pirouette en dehor</i>	
5 – 6	<i>Plié</i>	
7 – 8	<i>Pirouette en dehor fecha atrás</i>	
1 - 24	<i>% para o outro lado</i>	

Notas:

- Musicalidade e rapidez;
- Estabilidade na perna base;
- Articulação do pé;


16. Pirouettes

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição croisé Respiração Degagé derrière com a perna direita	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) <i>Braços em 1º arabesque</i>
E 1 - 2 E 3 - 4 E 5 - 6 E 7 e 8 1 - 8 1 - 16	<i>Demi plié em 4ª posição cruzada</i> <i>Pirouette em dehor</i> <i>Coupé</i> <i>Pas de bourré em tournaut</i> <i>Demi plié em 4ª posição cruzada</i> <i>Pirouette em dehor</i> <i>Coupé</i> <i>Pas de bourré entournat passando a perna direita para a frente</i> % tudo en dendants % tudo	Braços em 1ª posição Braços abrem à 2ª posição Braços em 1º arabesque Braços em 1ª posição Braços abrem à 2ª posição

Notas :

- Ter a colocação exata das ancas;
- Saber para onde vai a cabeça;
- Empurrar a perna base na ½ ponta ou na ponta;
- O peso do corpo não pode estar sobre o calcanhar;
- Utilização do Foco, equilíbrio e o uso do *en dehors*;
- Ter em atenção na execução do *Demi-Plié*, pois é o impulso essencial;
- Ter em atenção ao foco;
- Ter cuidado com a velocidade do impulso do braço, para não ser demasiada;
- Coordenação de braços e pernas.


17. Diagonal de *Pirouettes*

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição croisé para o ponto 1 (na direita alta) Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) <i>Alongé dos braços</i> <i>1º port de bras</i>
1 - 4 e 5 6 - 7 E 8 1 - 2 2 - 3 E 5 - 6 7 8	<i>Pas de valse en tournant</i> <i>Piqué arabesque</i> <i>2 x Relevé</i> <i>Relevé attitude</i> <i>Pas de bourré</i> <i>Pirouette en dehor</i> <i>Detourné</i> <i>Pirouette em dedans por fouette</i> <i>Saí</i> % outro lado	1º arabesque Braços em 3ª posição oposta Abrem para 2ª posição Braços 1ª posição Braços em 4ª posição Braços em 5ª posição

Notas :

- Saber para onde vai a cabeça;
- Empurrar a perna base na ½ ponta ;
- O peso do corpo não pode estar sobre o calcanhar;
- Utilização do Foco, equilíbrio e o uso do *en dehors*;
- Ter em atenção na execução do *Demi-Plié*, pois é o impulso essencial para girar;
- Ter em atenção ao foco;
- Ter cuidado com a velocidade do impulso do braço, para não ser demasiada;
- Coordenação de braços;


18. *Petit Allegro*

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 4/4 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição direita à frente en face Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> Braços 5ª posição
e 1 2 - 3 e 4 e 5 6 - 7 e 8 e 1 e 2 e 3 e 4 5 - 7 8 1 - 16	<i>demi plié e echappé para 2ª posição en face</i> 2 x <i>sauté</i> <i>sauté para 5ª</i> <i>demi plié e echappé para 2ª posição en face</i> 2 x <i>sauté</i> <i>sauté para 5ª</i> <i>demi plié e echappé para 2ª posição en face</i> <i>sauté para 5ª</i> <i>demi plié e echappé para 2ª posição en face</i> <i>sauté para 5ª</i> 3x <i>petit jeté derrieré</i> <i>Petit jeté Assamblé devant</i> % tudo para o outro lado	Braços 2ª posição Braços em 5ª posição Braços 2ª posição Braços em 5ª posição Braços 3ª posição (braço contrário à perna) Braços em 5ª posição Braços 2ª posição Braços em 5ª posição Braços em 5ª posição Braços em 5ª posição Braços em 5ª posição Braços em 2ª posição Braços em 5ª posição

Notas :

- Trabalho de direções;
- Os calcanhares devem entrar sempre em contacto com o chão;
- Capacidade de impulso no salto;
- Ter atenção à receção dos saltos, sempre com *Plié*;
- Ter atenção a taticidade do pé durante o salto;
- Manter o *en dehors*;
- Suspensão nos *Echappés Sautés*;


19. *Petit Allegro*

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5 ^a Posição Respiração	5 ^a baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> 1 ^o <i>port de bras</i>
e 1 e 2 e 3 e 4 1 - 4 1 - 8	<i>Glissade devant</i> <i>Glissade de côté</i> <i>Glissade derrière</i> <i>Glissade de côté dessous</i> % o outro lado % tudo	Braços 3 ^a posição (braço oposto à perna de trabalho) Braços 2 ^a posição Braços 3 ^a posição (braço oposto à perna de trabalho) Braços 2 ^a posição

Notas :

- Coordenação das duas pernas;
- Impulsão e suspensão de salto;
- Tatilidade dos pés no chão (da ida e receção);
- Durante o salto os pés esticam;
- Controlo do equilíbrio;
- Manutenção dos calcanhares:
- Crescer no tronco à semelhança sem nunca perder a noção da manutenção do *plié* enquanto o exercício é realizado;
- Rapidez da execução e do pensamento perspicaz;


20. Allegro

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª posição em face. Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> 1º <i>Port de bras</i>
e 1 e 2 3 e 4 5 e 6 7 8 1 – 6 7 8	<i>Petit développé on fondu</i> <i>Fecha quinta</i> <i>Assamblé de côté</i> <i>Petit développé on fondu</i> <i>Fecha atrás 5ª posição</i> <i>Assamblé de côté</i> <i>2 x Chassé em avant</i> <i>Entrechat</i> <i>Fica 5ª posição direita à frente</i> <i>% tudo</i> <i>Entrechat Royal</i> <i>Fica 5ª posição esquerda à frente</i> <i>% repete para o outro lado.</i>	Braços em 2ª posição Braços 1ª posição Braços em 2ª posição Braços 1ª posição Abrem para 2ª posição <i>Braços 1ª posição</i>

Notas :

- Controlo dos saltos, sem oscilar as ancas;
- Musicalidade;
- Usar o espaço “viajar”;
- Suspensão do *assamblé*;


21. Grand Allegro

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em classical pose. Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> 1º <i>Port de bras</i>
1 E 2 e 3 - 4 e 5 - 8 1 - 16	<i>Tombé</i> <i>Pas de bourré</i> <i>Glissade de côté</i> <i>Grand jeté por développé</i> <i>Contretmps</i> % <i>outro lado</i> % <i>tudo</i>	Abre braço direito Abre braço esquerdo Braços em 2ª posição Braços em 3ª posição

Notas :

- Controlo dos saltos, sem oscilar as ancas;
- Musicalidade;
- Usar o espaço “viajar”;
- Suspensão do *grand jeté*;
- Várias vezes foi pedido em aula para fazerem braços livres durante o *grand jeté*, para estimular a parte artística e criativa.

22. Diagonal de voltas com grandes poses

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em classical pose em croisé. Respiração <i>Temps lié para degagé devant croisé</i>	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> 1º <i>Port de bras</i>
1 - 2 3 - 4 5 - 6 7 - 8 1 - 2 3 - 4 5 - 6 7 - 8 1 - 16	<i>Piqué retire</i> <i>Piqué retire</i> <i>Piqué retire</i> <i>abre para attitude</i> <i>Piqué retire</i> <i>Piqué retire</i> <i>Piqué retire</i> <i>abre para attitude</i> <i>% outro lado</i>	Braços em 1º posição <i>Braços em 3ª posição fechada</i> Braços em 1º posição <i>Braços em 3ª posição fechada</i>

Notas :

- Ter a colocação exata das ancas;
- Saber para onde vai a cabeça;
- Empurrar a perna base na ½ ponta ou na ponta;
- O peso do corpo não pode estar sobre o calcanhar;
- Utilização do Foco, equilíbrio e o uso do *en dehors*;
- Ter em atenção na execução do *Demi-Plié*, pois é o impulso essencial;
- Ter em atenção ao foco;
- Ter cuidado com a velocidade do impulso do braço, para não ser demasiada;
- Coordenação de braços e pernas.

Plano de aula para Prova de Avaliação

Barra (exercícios da IDTA) – Prof. Rita Grade

Plies

B.tendu e jeté

Ronde de jambé jeté

B.Frappé

B. Fondue

Grand Battement

Adagio

Grand Battement em cloche

Centro

1 . *Adagio*

2 . *Adagio de força*

3 . *Petit Allegro*

4 . *Medium Allegro*

Pontas

5 . *Echappés com pirouettes*

6 . *Pirouettes en dehor e en dedans com termino em sur le cou de pied*

7 . *Valsa com pirouettes em grandes poses*


8 . *Piqué turns*

9 . *Variações*

10 . *Diagonal de piques com grande pose*

11 . *Manege com reverence*

1 . Adage


Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 4/4	O exercício inicia em 5ª Posição	5ª baixa (<i>Bras bas</i>)
5-6	Chassé derrière	Port de bras de 1ª para 4ª
7 - 8	Dégagé devant	
1-4	<i>Courru em avant</i>	3º arabesque
5 -6	<i>Piqué arabesque</i>	3º arabesque
7 -8	<i>¾ de volta para croisé</i>	2º arabesque
1 - 2	<i>Developpé passé</i>	1ª para 5ª posição
3 - 4	<i>Plié</i>	Abre para 2ª
5	<i>Posé en avant em attitude</i>	3º arabesque em oposição à perna
6	<i>Tombé</i>	Fecha por fora para 5ª posição
7	<i>Posé en avant em retire</i>	
8	<i>Tombé</i>	Abre para 2º posição
1 - 2	<i>Fondu em dégagé derrière</i>	
3	<i>Plié</i>	2º arabesque
4	<i>2º arabesque derrieré</i>	
E	<i>Plié</i>	4ª posição de braços
5	<i>Fouette</i>	Abre para demi bras
E 6	<i>Classical walk</i>	1ª posição
7	<i>Piqué petit retire</i>	
8	<i>Fica</i>	5ª posição
1-2	<i>Pirouette en dedans</i>	4ª posição de braços
3 -4	<i>Termina em arabesque devant croisé</i>	
5 – 6	<i>Fica</i>	Fecha em bras bas
7 – 8	<i>Fecha</i>	
1 - 32	<i>% ao outro lado</i>	

--	--	--

Notas :

- Desenvolvimento da extensão das pernas à la seconde;
- Musicalidade;
- Estabilidade na perna base;
- Não oscilar as ancas;
- Sensação de rotação dos músculos;
- Pressionar o chão com a perna de trabalho, até transferir o peso do corpo para a perna base;
- Quando a perna desce, os músculos internos (abdutores), o pé e o glúteo têm de estar ativos;
- Ter em atenção ao corpo alongado, (sempre a crescer);
- Rapidez na passagem da extensão de à la seconde para arabesque;
- Manutenção dos ombros e ancas em simultâneo;


2 . Adagio de força

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 4/4 5-6 7 - 8	O exercício inicia em 5ª Posição em face Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> Braços em 2ª posição
1-4 5 - 6 7 - 8 1 - 4 5 - 6 7 8 1 - 16 1 - 32	<i>Developpé à la seconde</i> com a perna direita <i>Fouetté</i> <i>Fica arabesque</i> <i>Arabesque penché</i> <i>Arabesque 90°</i> <i>Fouetté</i> <i>Fecha em 5ª posição atrás</i> % ao outro lado % tudo	1º port de bras <i>port de bras</i> de 5ª posição para 1º arabesque

Notas :

- Desenvolvimento da extensão das pernas à la seconde;
- Estabilidade na perna base;
- Não oscilar as ancas;
- Sensação de rotação dos músculos;
- Pressionar o chão com a perna de trabalho, até transferir o peso do corpo para a perna base;
- Quando a perna desce, os músculos internos (abdutores), o pé e o glúteo têm de estar ativos;
- Ter em atenção ao corpo alongado, (sempre a crescer);
- Rapidez na passagem da extensão de à la seconde para arabesque;
- Manutenção dos ombros e ancas em simultâneo;


3 . *Petit Allegro*

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7 - 8	O exercício inicia em 5ª Posição em face Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> Braços em 2ª posição
1-4 3 e 4 5 - 6 7 e 8 1 e 2 3 e 4 5 e 6 e 7 8 1 - 16	2 <i>Sauté em primeira</i> 3 <i>changements (termina com a direita à frente)</i> 2 <i>Sauté em primeira</i> 3 <i>changements (termina com a esquerda à frente)</i> <i>Temps de cuisse (direita)</i> <i>Temps de cuisse (esquerda)</i> <i>Pas de bourrée</i> <i>Degagé 2ª</i> <i>Coupé derrière</i> <i>Coupé devant</i> <i>Assamblé</i> % ao outro lado	Braços em <i>bras bas</i>

Notas :

- Coordenação das duas pernas;
- Impulsão e suspensão de salto;
- Tátilidade dos pés no chão (da ida e recepção);
- Durante o salto os pés esticam;
- Controlo do equilíbrio;
- Manutenção dos calcanhares:
- Crescer no tronco à semelhança sem nunca perder a noção da manutenção do *plié* enquanto o exercício é realizado;
- Rapidez da execução e do pensamento perspicaz;

4 . Medium Allegro


Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7 - 8	O exercício inicia em classical pose Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> Braços em 2ª posição
1 - 2 3 - 4 5 6 7 E 8 1 - 2 3 - 4 5 6 7 8 1 - 16	<i>Posé temps levé em 1º arabesque</i> <i>Pas de valse com volta completa</i> <i>Posé em avant coupé</i> <i>Posé em avant arabesque</i> <i>Pas de bourrée</i> <i>Pas de chat croisé</i> <i>Posé em arrirère em arabesque</i> <i>derrière</i> <i>2 Temps levé em arabesque</i> <i>derrière</i> <i>Temps levé em attitude derrière</i> <i>Glissade</i> <i>Developpe devant</i> <i>E saí.</i> <i>% Outro lado.</i>	1º arabesque 3ª posição de braços 2ª posição de braços 1º arabesque 2ª posição de braços 5ª posição de braços 1º arabesque 4ª posição de braços 2ª posição de braços 4ª posição de braços 2ª posição de braços

Notas :

- Coordenação das duas pernas;
- Impulsão e suspensão de salto;
- Tatilidade dos pés no chão (da ida e recepção);
- Durante o salto os pés esticam;
- Controlo do equilíbrio;
- Manutenção dos calcanhares:

- Crescer no tronco à semelhança sem nunca perder a noção da manutenção do *plié* enquanto o exercício é realizado;
- Rapidez da execução e do pensamento perspicaz;


5. Echappés com pirouettes

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7 - 8	O exercício inicia em 5ª Posição em face Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>)
1	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
2	<i>Fecha 5ª</i>	1ª posição
3	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
4	<i>Fecha 5ª</i>	1ª posição
5	<i>Sur sur</i>	5ª posição
6	<i>Plié</i>	
7	<i>Sur sur</i>	
8	<i>Plié</i>	1ª posição
1	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
2	<i>Plié em 2ª</i>	
3-4	<i>Fecha 5ª em pontas</i>	1ª posição
5	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
6	<i>Plié em 2ª</i>	
7-8	<i>Fecha 5ª em pontas</i>	1ª posição
1 -2	<i>Plié</i>	
3 -4	<i>Pirouette en dehor</i>	
5 – 6	<i>Plié</i>	
7 – 8	<i>Pirouette en dehor fecha atrás</i>	
1 - 24	<i>% para o outro lado</i>	

Notas :

- Musicalidade e rapidez ;
- Estabilidade na perna base;
- Articulação do pé ;


6. Pirouettes

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição croisé Respiração Degagé derrière com a perna direita	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) <i>Braços em 1º arabesque</i>
E 1 - 2 E 3 - 4 E 5 - 6 E 7 e 8 1 - 8 1 - 16	<i>Demi plié em 4ª posição cruzada</i> <i>Pirouette em dehor</i> <i>Sur le cou de pied derrière</i> <i>Pas de bourré em tournaut</i> <i>Demi plié em 4ª posição cruzada</i> <i>Pirouette em dehor</i> <i>Sur le cou de pied derrière</i> <i>Pas de bourré entournat passando a perna direita para a frente</i> % tudo en dendants % tudo	Braços em 1ª posição Braços abrem à 2ª posição Braços em 1º arabesque Braços em 1ª posição Braços abrem à 2ª posição

Notas :

- Ter a colocação exata das ancas;
- Saber para onde vai a cabeça;
- Empurrar a perna base na ½ ponta ;
- O peso do corpo não pode estar sobre o calcanhar;
- Utilização do Foco, equilíbrio e o uso do *en dehors*;
- Ter em atenção na execução do *Demi-Plié*, pois é o impulso essencial para o giro;
- Ter em atenção ao foco;
- Ter cuidado com a velocidade do impulso do braço, para não ser demasiada;
- Coordenação de braços e pernas.


7. Diagonal de *Pirouettes*

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição croisé para o ponto 1 (na direita alta) Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) <i>Alongé dos braços</i> <i>1º port de bras</i>
1 - 4 e 5 6 - 7 E 8 1 - 2 2 - 3 E 5 - 6 7 8	<i>Pas de valse en tournant</i> <i>Piqué arabesque</i> <i>2 x Relevé</i> <i>Relevé attitude</i> <i>Pas de bourré</i> <i>Pirouette en dehor</i> <i>Demi plié em 4ª cruzada</i> <i>Pirouette em dehor com perna à la seconde</i> <i>Piqué attitude</i> <i>Saí</i> % outro lado	1º arabesque Braços em 3ª posição oposta Abrem para 2ª posição Braços 1ª posição Abre braços para 1º arabesque Braços em 5º posição Braços em 1º arabesque

Notas :

- Saber para onde vai a cabeça;
- Empurrar a perna base na ½ ponta ;
- O peso do corpo não pode estar sobre o calcanhar;
- Utilização do Foco, equilíbrio e o uso do *en dehors*;
- Ter em atenção na execução do *Demi-Plié*, pois é o impulso essencial para girar;
- Ter em atenção ao foco;
- Ter cuidado com a velocidade do impulso do braço, para não ser demasiada;
- Coordenação de braços;

8. Piqués

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição croisé Respiração Degagé derrière com a perna direita	5ª baixa (<i>Bras bas</i>)
1 - 8 1 - 4 5 - 6 7- 8 1 - 16	<i>4 piqué turns em dehor</i> <i>4 chaînes</i> <i>Chassé em avant</i> <i>Relevé Attitude devant</i> <i>% outro lado</i>	Braços de pirouette 1ª posição 4ª posição de braços em oposição

Notas :

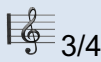
- Ter a colocação exata das ancas;
- Saber para onde vai a cabeça;
- Empurrar a perna base na ½ ponta ;
- O peso do corpo não pode estar sobre o calcanhar;
- Utilização do Foco, equilíbrio e o uso do *en dehors*;
- Ter em atenção na execução do *Demi-Plié*, pois é o impulso essencial para o giro;
- Ter em atenção ao foco;
- Ter cuidado com a velocidade do impulso do braço, para não ser demasiada;
- Coordenação de braços e pernas.

9. Variações

Variação Gulnara Pas de Esclave - Corsário

Variação Raymonda

10. Diagonal de voltas com grandes poses

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em classical pose em croisé. Respiração <i>Temps lié para degagé devant croisé</i>	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> 1º <i>Port de bras</i>
1 - 2 3 - 4 5 - 6 7 - 8 1 - 2 3 - 4 5 - 6 7 - 8 1 - 16	<i>Piqué retire</i> <i>Piqué retire</i> <i>Piqué retire</i> abre para <i>attitude</i> <i>Piqué retire</i> <i>Piqué retire</i> <i>Piqué retire</i> abre para <i>attitude</i> % outro lado	Braços em 1º posição <i>Braços em 3ª posição fechada</i> Braços em 1º posição <i>Braços em 3ª posição fechada</i>

Notas :

- Ter a colocação exata das ancas;
- Saber para onde vai a cabeça;
- Empurrar a perna base na ½ ponta ;
- O peso do corpo não pode estar sobre o calcanhar;
- Utilização do Foco, equilíbrio e o uso do *en dehors*;
- Ter em atenção na execução do *Demi-Plié*, pois é o impulso essencial para o giro;
- Ter em atenção ao foco;
- Ter cuidado com a velocidade do impulso do braço, para não ser demasiada;
- Coordenação de braços e pernas.

Plano de Aula 3

Barra (IDTA) – Prof. Rita Grade

Plies

B.tendu e jeté

Ronde de jambé jeté

B.Frappé

B. Fondue

Grand Battement

Adagio

Grand Battement em cloche

Centro (tudo em sapatilhas de pontas)

1 . *B.tendu e B.jeté*

2 . *Grand battement com b.tendu*

3 .*Adagio com fouettes*

4 . *Echappes e sur sur*

5 . *Echappes com pirouettes*

6 . *Pirouettes em dehor e em dedans com termino em sur le cou de pied*

7 .*Valsa com pirouettes em grande pose*

8 .*Pequenos saltos (echappes com petit jeté)*

9 .*Pequenos saltos (glissades sempre a trocar)*


10 . *Assemblés*

11 .*Grandes saltos*

12 .*Diagonal de voltas*

Reverencé – em cada aula foi realizada uma diferente


1. Battement Tendu e Jeté

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 4/4 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição croisé para o ponto 4 Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> <i>Port de bras de 1ª para 3ª</i>
1 e 2 3 e 4 5 e 6 7 e 8 1-8 1 e 2 3 e 4 5 e 6 7 e 8 1-8 1-32	3x <i>Battement tendu devant</i> com a perna direita 3 x <i>Battement tendu devant</i> com a perna direita en face 3x <i>Battement tendu devant</i> com a perna direita effacé Battement tendu à la seconde % perna esquerda 3x <i>Battement jeté devant</i> com a perna direita 3 x <i>Battement jeté devant</i> com a perna direita en face 3x <i>Battement jeté devant</i> com a perna direita effacé Battement tendu à la seconde % perna esquerda % tudo inverso	Braços em 3ª posição oposta Braços em 2ª posição Braços em 3ª posição oposta Braços em 2ª posição Braços em 3ª posição oposta Braços em 2ª posição Braços em 3ª posição oposta Braços em 2ª posição Braços em arabesque

Notas :

- Passagem por todos os pontos do pé (tactilidade do pé);
- Transferência de peso;
- Manutenção do *en dehors*;
- Diferentes dinâmicas.
- Estabilização do centro do corpo;
- Manter o alinhamento das ancas, (sem oscilar);


2. Grand Battement

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 4/4 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição croisé para o ponto 4 Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> <i>Port de bras de 1ª para 3ª</i>
1-2 3 - 4 5 - 6 7 - 8 1 - 2 3 - 4 5 - 6 7 - 8	<i>Battement tendu devant</i> com a perna direita 2 x <i>Grand Battement devant</i> com a perna direita <i>Battement tendu devant</i> com a perna direita en face 2x <i>Grand Battement devant en face</i> <i>Battement tendu devant</i> com a perna direita effacé 2x <i>Grand Battement devant effacé</i> 1 x <i>Grand Battement à la seconde</i> <i>Pirouette en dehors</i> de 5ª posição % perna esquerda % tudo inverso.	Braços em 3ª posição oposta Braços em 2ª posição <i>Braços em 3ª posição oposta</i> <i>Braços em 2ª posição</i> <i>Braços em arabesque</i> Braços em 1ª posição

Notas :

- Passagem por todos os pontos do pé (tactilidade do pé);
- Transferência de peso;
- Manutenção do *en dehors*;
- Diferentes dinâmicas.
- Estabilização do centro do corpo;
- Manter o foco na *pirouette*;
- Manter o alinhamento das ancas, (sem oscilar);


3. Adage com fouettes

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7 - 8	O exercício inicia em 5ª Posição em face Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> Braços em 2ª posição
1-4 5 - 6 7 - 8 1 - 4 5 - 6 7 8 1 - 16 1 - 32	<i>Developpé à la seconde</i> com a perna direita <i>Fouetté</i> <i>Fica arabesque</i> <i>Arabesque penché</i> <i>Arabesque 90°</i> <i>Fouetté</i> <i>Fecha em 5ª posição atrás</i> % ao outro lado % tudo	1º port de bras <i>port de bras</i> de 5ª posição para 1º arabesque

Notas :

- Desenvolvimento da extensão das pernas *à la seconde*;
- Musicalidade;
- Estabilidade na perna base;
- Não oscilar as ancas;
- Sensação de rotação dos músculos;
- Pressionar o chão com a perna de trabalho, até transferir o peso do corpo para a perna base;
- Quando a perna desce, os músculos internos (abdutores), o pé e o glúteo têm de estar ativos;
- Ter em atenção ao corpo alongado, (sempre a crescer);
- Rapidez na passagem da extensão de *à la seconde* para arabesque;
- Manutenção dos ombros e ancas em simultâneo;


4. Echappés e sur sur

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7 - 8	O exercício inicia em 5ª Posição em face Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>)
1	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
2	<i>Fecha 5ª</i>	1ª posição
3	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
4	<i>Fecha 5ª</i>	1ª posição
5	<i>Sur sur</i>	5ª posição
6	<i>Plié</i>	
7	<i>Sur sur</i>	
8	<i>Plié</i>	1ª posição
1	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
2	<i>Plié em 2ª</i>	
3-4	<i>Fecha 5ª em pontas</i>	1ª posição
5	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
6	<i>Plié em 2ª</i>	
7-8	<i>Fecha 5ª em pontas</i>	1ª posição
1 -2	<i>Plié</i>	
3 -4	<i>Retiré</i>	
5 – 6	<i>Plié</i>	
7 – 8	<i>Retiré passé</i>	
1 - 24	<i>% para o outro lado</i>	

Notas :

- Musicalidade e rapidez;
- Estabilidade na perna base;
- Articulação do pé;


5. Echappés com pirouettes

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7 - 8	O exercício inicia em 5ª Posição em face Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>)
1	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
2	<i>Fecha 5ª</i>	1ª posição
3	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
4	<i>Fecha 5ª</i>	1ª posição
5	<i>Sur sur</i>	5ª posição
6	<i>Plié</i>	
7	<i>Sur sur</i>	
8	<i>Plié</i>	1ª posição
1	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
2	<i>Plié em 2ª</i>	
3-4	<i>Fecha 5ª em pontas</i>	1ª posição
5	<i>Echappé sur le pointe para 2ª</i>	2ª posição
6	<i>Plié em 2ª</i>	
7-8	<i>Fecha 5ª em pontas</i>	1ª posição
1 -2	<i>Plié</i>	
3 -4	<i>Pirouette en dehor</i>	
5 – 6	<i>Plié</i>	
7 – 8	<i>Pirouette en dehor fecha atrás</i>	
1 - 24	<i>% para o outro lado</i>	

Notas:

- Musicalidade e rapidez;
- Estabilidade na perna base;
- Articulação do pé;
- Foco na *pirouette*;


6. Pirouettes

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição croisé Respiração Degagé derrière com a perna direita	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) <i>Braços em 1º arabesque</i>
E 1 - 2 E 3 - 4 E 5 - 6 E 7 e 8 1 - 8 1 - 16	<i>Demi plié em 4ª posição cruzada</i> <i>Pirouette em dehor</i> <i>Coupé</i> <i>Pas de bourré em tournaut</i> <i>Demi plié em 4ª posição cruzada</i> <i>Pirouette em dehor</i> <i>Coupé</i> <i>Pas de bourré entournat passando a perna direita para a frente</i> % tudo en dendants % tudo	Braços em 1ª posição Braços abrem à 2ª posição Braços em 1º arabesque Braços em 1ª posição Braços abrem à 2ª posição

Notas:

- Ter a colocação exata das ancas;
- Saber para onde vai a cabeça;
- Empurrar a perna base na ½ ponta ou na ponta;
- O peso do corpo não pode estar sobre o calcanhar;
- Utilização do Foco, equilíbrio e o uso do *en dehors*;
- Ter em atenção na execução do *Demi-Plié*, pois é o impulso essencial;
- Ter em atenção ao foco;
- Ter cuidado com a velocidade do impulso do braço, para não ser demasiada;
- Coordenação de braços e pernas.


7. Diagonal de *Pirouettes*

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição croisé para o ponto 1 (na direita alta) Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) <i>Alongé dos braços</i> <i>1º port de bras</i>
1 - 4 e 5 6 - 7 E 8 1 - 2 2 - 3 E 5 - 6 7 8	<i>Pas de valse en tournant</i> <i>Piqué arabesque</i> <i>2 x Relevé</i> <i>Relevé attitude</i> <i>Pas de bourré</i> <i>Pirouette en dehor</i> <i>Demi plié em 4ª cruzada</i> <i>Pirouette em dehor com perna à la seconde</i> <i>Piqué attitude</i> <i>Saí</i> % outro lado	1º arabesque Braços em 3ª posição oposta Abrem para 2ª posição Braços 1ª posição Abre braços para 1º arabesque Braços em 5º posição Braços em 1º arabesque

Notas:

- Saber para onde vai a cabeça;
- Empurrar a perna base na ½ ponta;
- O peso do corpo não pode estar sobre o calcanhar;
- Utilização do Foco, equilíbrio e o uso do *en dehors*;
- Ter em atenção na execução do *Demi-Plié*, pois é o impulso essencial para girar;
- Ter em atenção ao foco;
- Ter cuidado com a velocidade do impulso do braço, para não ser demasiada;
- Coordenação de braços;


8. Petit Allegro

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 4/4 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª Posição direita à frente en face Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> Braços 5ª posição
e 1 2 - 3 e 4 e 5 6 - 7 e 8 e 1 e 2 e 3 e 4 5 - 7 8 1 - 16	<i>demi plié e echappé para 2ª posição en face</i> 2 x <i>sauté</i> <i>sauté para 5ª</i> <i>demi plié e echappé para 2ª posição en face</i> 2 x <i>sauté</i> <i>sauté para 5ª</i> <i>demi plié e echappé para 2ª posição en face</i> <i>sauté para 5ª</i> <i>demi plié e echappé para 2ª posição en face</i> <i>sauté para 5ª</i> 3x <i>petit jeté derriéré</i> <i>Petit jeté Assamblé devant</i> % tudo para o outro lado	Braços 2ª posição Braços em 5ª posição Braços 2ª posição Braços em 5ª posição Braços 3ª posição (braço contrário à perna) Braços em 5ª posição Braços 2ª posição Braços em 5ª posição Braços em 5ª posição Braços em 5ª posição Braços em 2ª posição Braços em 5ª posição

Notas :

- Trabalho de direções;
- Os calcanhares devem entrar sempre em contacto com o chão;
- Capacidade de impulso no salto;
- Ter atenção à receção dos saltos, sempre com *Plié*;
- Ter atenção a taticidade do pé durante o salto;
- Manter o *en dehors*;
- Suspensão nos *Echappés Sautés*;


9. *Petit Allegro*

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5 ^a Posição Respiração	5 ^a baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> 1 ^o <i>port de bras</i>
e 1 e 2 e 3 e 4 1 - 4 1 - 8	<i>Glissade devant</i> <i>Glissade de côté</i> <i>Glissade derrière</i> <i>Glissade de côté dessous</i> % o outro lado % tudo	Braços 3 ^a posição (braço oposto à perna de trabalho) Braços 2 ^a posição Braços 3 ^a posição (braço oposto à perna de trabalho) Braços 2 ^a posição

Notas:

- Coordenação das duas pernas;
- Impulsão e suspensão de salto;
- Tatilidade dos pés no chão (da ida e receção);
- Durante o salto os pés esticam;
- Controlo do equilíbrio;
- Manutenção dos calcanhares:
- Crescer no tronco à semelhança sem nunca perder a noção da manutenção do *plié* enquanto o exercício é realizado;
- Rapidez da execução e do pensamento perspicaz;


10. Allegro

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em 5ª posição em face. Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> 1º <i>Port de bras</i>
e 1 e 2 3 e 4 5 e 6 7 8 1 – 6 7 8	<i>Petit développé on fondu</i> <i>Fecha quinta</i> <i>Assamblé de côté</i> <i>Petit développé on fondu</i> <i>Fecha atrás 5ª posição</i> <i>Assamblé de côté</i> <i>2 x Chassé em avant</i> <i>Entrechat</i> <i>Fica 5ª posição direita à frente</i> % tudo <i>Entrechat Royal</i> <i>Fica 5ª posição esquerda à frente</i> % repete para o outro lado.	Braços em 2ª posição Braços 1ª posição Braços em 2ª posição Braços 1ª posição Abrem para 2ª posição <i>Braços 1ª posição</i>

Notas :

- Controlo dos saltos, sem oscilar as ancas;
- Musicalidade;
- Usar o espaço “viajar”;
- Suspensão do *assamblé*;


11. Grand Allegro

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em classical pose. Respiração	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> 1º <i>Port de bras</i>
1 E 2 e 3 - 4 e 5 - 8 1 - 16	<i>Tombé</i> <i>Pas de bourré</i> <i>Glissade de côté</i> <i>Grand jeté por développé</i> <i>Contretemps</i> % <i>outro lado</i> % <i>tudo</i>	Abre braço direito Abre braço esquerdo Braços em 2ª posição Braços em 3ª posição

Notas :

- Controlo dos saltos, sem oscilar as ancas;
- Musicalidade;
- Usar o espaço “viajar”;
- Suspensão do *grand jeté*;
- Várias vezes foi pedido em aula para fazerem braços livres durante o *grand jeté*, para estimular a parte artística e criativa.

12. Diagonal de voltas com grandes poses

Contagens	Descrição do Movimento	Observações
 5-6 7-8	O exercício inicia em classical pose em croisé. Respiração <i>Temps lié para degagé devant croisé</i>	5ª baixa (<i>Bras bas</i>) Braço em <i>alongé</i> 1º <i>Port de bras</i>
1 - 2 3 - 4 5 - 6 7 - 8 1 - 2 3 - 4 5 - 6 7 - 8 1 - 16	<i>Piqué retire</i> <i>Piqué retire</i> <i>Piqué retire</i> <i>abre para attitude</i> <i>Piqué retire</i> <i>Piqué retire</i> <i>Piqué retire</i> <i>abre para attitude</i> <i>% outro lado</i>	Braços em 1º posição <i>Braços em 3ª posição fechada</i> Braços em 1º posição <i>Braços em 3ª posição fechada</i>

Notas:

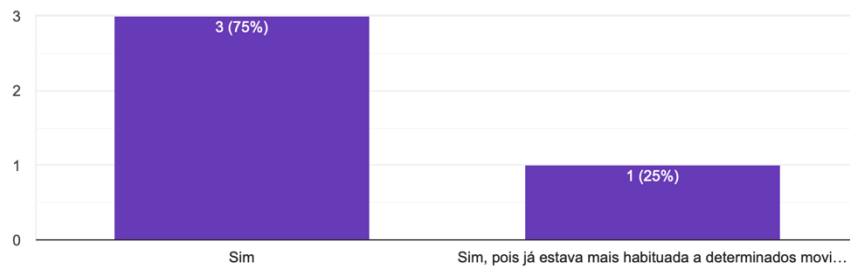
- Ter a colocação exata das ancas;
- Saber para onde vai a cabeça;
- Empurrar a perna base na ½ ponta ou na ponta;
- O peso do corpo não pode estar sobre o calcanhar;
- Utilização do Foco, equilíbrio e o uso do *en dehors*;
- Ter em atenção na execução do *Demi-Plié*, pois é o impulso essencial;
- Ter em atenção ao foco;
- Ter cuidado com a velocidade do impulso do braço, para não ser demasiada;
- Coordenação de braços e pernas.

Apêndice F - Questionários

Sentiram que os exercícios da aula de clássico ajudaram na aprendizagem da peça de repertório?

[Copiar](#)

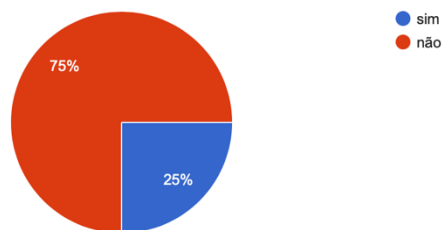
4 respostas



Sentiram que as pirouettes en dehors e en dedans estão melhores?

[Copiar](#)

4 respostas



Relativo à pergunta anterior, descreve o que sentiram o que melhorou ou não.

4 respostas

Sinto que as minhas pirouettes se mantiveram, continuo a não girar para a esquerda e para a direita as pirouettes também estão iguais.

Sinto que as minhas pirouettes continuam iguais.

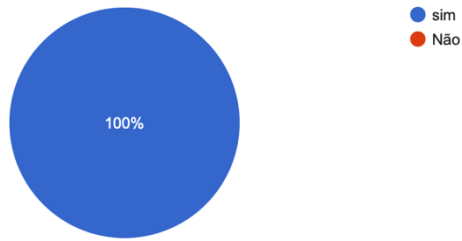
Acho que as minhas pirouettes se mantiveram.

Tive mais eixo, e mais controlo na descida

Sentiram que o eixo de pirouettes em grandes posições melhorou?

 Copiar

4 respostas



Relativo à pergunta anterior, descreve o que sentiram o que melhorou ou não.

4 respostas

Sinto que consigo suspender mais as pirouettes em grandes poses.

Para a direita consigo controlar mais a pirouette em grande pose mas para esquerda não.

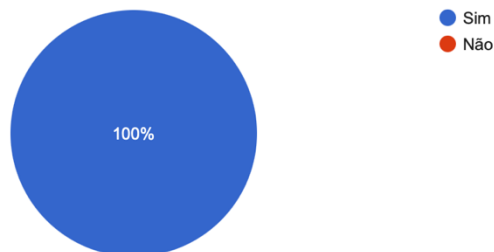
Melhorei a coordenação entre braços e pernas nas pirouettes em grandes poses, o que ajudou a manter me no eixo.

Consegui controlar melhor, a descida das pirouettes, e suspender mais a pose

O exercício de adagio no centro ajudou a ganharem força?

 Copiar

4 respostas



Relativo à pergunta anterior descreve se auxiliou para aplicar no repertório de contemporâneo e em que aspetos.

4 respostas

O adagio de força ajudou me no repertório, principalmente nos aspetos da estabilidade e equilíbrio.

Este exercício ajudou me na peça quando tenho que segurar algumas posições como arabesques e extensões a la seconde.

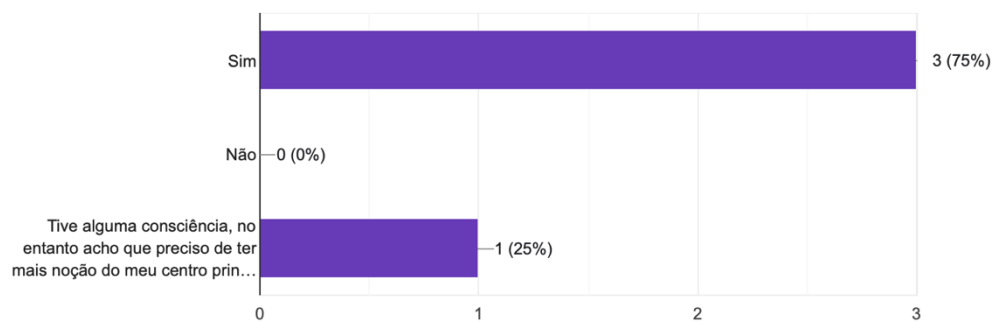
Acho que o exercício me ajudou a ganhar estabilidade, o que foi útil na peça de repertório.

Sim, este exercício ajudou me bastante, consegui aplicar, as correções e este trabalho, no repertório. Tive mais força para segurar as posições, mais controlo sobre o meu corpo.

Tive consciência do centro e do eixo

[Copiar](#)

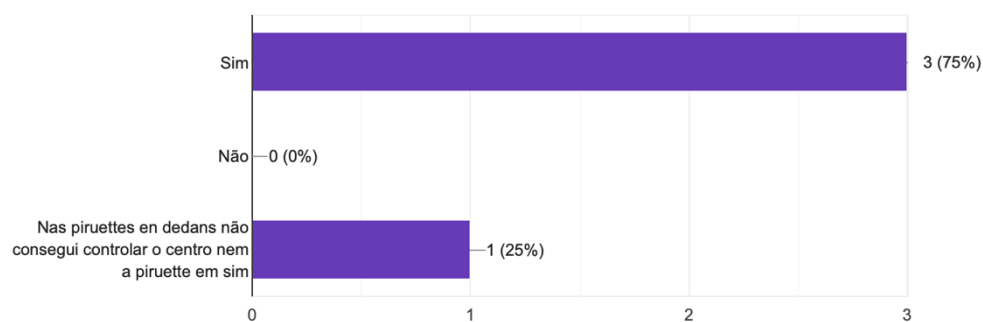
4 respostas



Senti que fiz os exercícios com controlo

[Copiar](#)

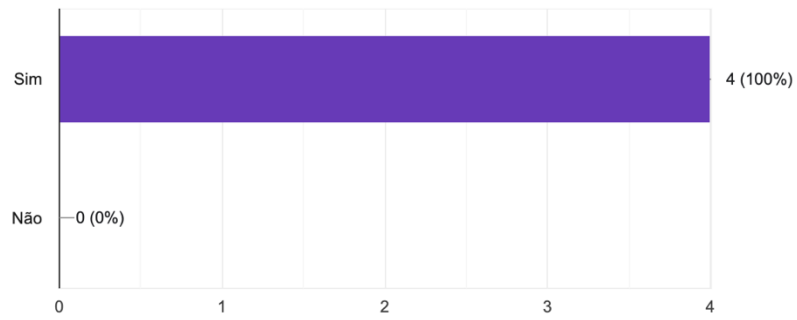
4 respostas



Usei pontas

 Copiar

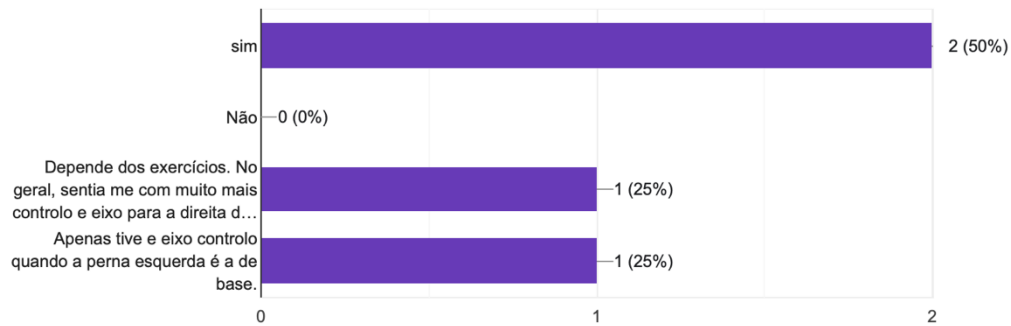
4 respostas



Se fiz pontas, tive controlo e eixo

 Copiar

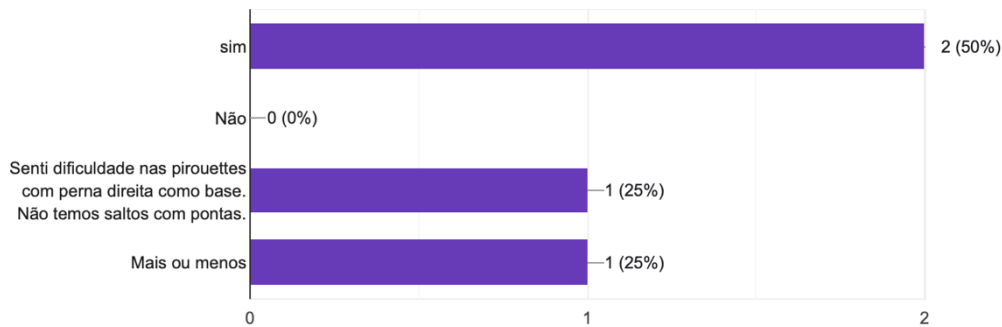
4 respostas



Se fiz pontas, consegui fazer asa pirouettes e saltos de forma controlada?

[Copiar](#)

4 respostas



Descreve num parágrafo o que sentiste maior dificuldade.

4 respostas

Senti maior dificuldade nas pontas com a perna direita de base, nos fouettés e rotations do adagio de centro, nos penchés e principalmente nos fouettés e no manège.

Nesta aula, senti-me bastante controlado em certos exercícios, principalmente nas pirouettes em attitude e arabesque em meia ponta, no entanto, nas pontas senti-me com eixo na perna esquerda mas não na perna direita, as pirouettes em dehor correram bastante bem, já as em dedans preciso de usar mais o foco, abrir o joelho na pirouette e não espetar o rabo. O exercício de piques sinto que está um bocado sujo principalmente por lado esquerdo. Nos Fouettés para o lado esquerdo estão melhores, no entanto preciso de fazer o rond jambe en laire mais cedo, usar bem o plie, abrir os braços e conseqüentemente a perna ao lado, não deixando fugir o rabo, nem colocando a perna em dedans. No exercício de fouettes e rotations no centro tenho de colocar a perna de base em dehor, e na rotation preciso de virar o tronco e a anda mais cedo para a perna não ficar em dedans, não posso descer a perna, tenho de a manter sempre na mesma altura.

Na última diagonal para o lado esquerdo, no pique arabesque releve para a esquerda.

Senti mais dificuldades nas pirouettes para a esquerda e no piqué en dedans para attitude para a direita.

Apêndice G – Reflexão das alunas

Aluna 1

“Durante estes meses, senti que evolui bastante como bailarina.

Sinto que estas aulas, foram bastante enriquecedoras, não só para a performance de Forsythe, como para a minha prestação em aula.

As correções foram bastante pertinentes, porque senti que me ajudaram a melhorar em diversos aspetos, como o foco, ou o respirar e alongar em todas as posições.

Gostei de trabalhar esta nova metodologia, porque melhorou a nossa consciência corporal, e ficamos a conhecer melhor a técnica de Balanchine para depois fazermos o Forsythe.

Senti que o que mais me ajudou foi o adágio de força, pois focou-se muito em certas posições, como o arabesque, arabesque penché e developpe a la seconde.

Em relação aos exercícios, senti que se focaram bastante, no trabalho que depois iríamos fazer no Forsythe, como as pirouettes em grandes poses, as pirouettes acabadas só numa perna, o adágio de força, para conseguir sustentar as pernas e os grandes saltos.

As correções nas quais eu mais me foquei, foi sem dúvida, na parte do upper body, pois nunca tinha tido a sensação de algo me estar a “puxar”, e assim conseguir encaixar as omoplatas.

A correção que eu mais ouvi e que sinto que melhorei ainda bastante, foi conseguir fechar o externo e mesmo assim continuar a respirar, a stora ajudou-me a melhorar este aspeto, de bastantes maneiras, dando exemplos, e mostrando-nos diversos exercícios, para fortalecer isto.

Para além disso, sinto que a professora também se focou muito, no alinhamento das pernas, principalmente nos arabesques.

Em suma, sinto que estas aulas me ajudaram imenso, e que existiu uma evolução, muito grande da minha técnica entre as primeiras semanas, e as últimas.

Consigo reparar isso, quando senti muito mais facilidade a fazer o Forsythe no fim, do que no início.

#capitaogancho

#itiswhatitis #eperfeitamentenormal

#meninasnaoacelerem ”

Aluna 2

“Ao longo destes meses com a professora Mariana sinto que houve evolução na minha parte. Senti que me eram dadas correções pertinentes e a professora tentava sempre explicar e simplificar a correção de modo a que mais facilmente a aplicasse e interiorizasse. Também acho que fui corrigida de forma mais pormenorizada e individual e isto ajudou-me a pensar em que músculos usar ao realizar determinado movimento. As correções com o toque revelaram-se bastante eficazes no meu caso e também ajudaram a desenvolver esta consciência corporal. Aprendi ainda a utilizar mais a respiração e a forma como isso pode melhorar a minha prestação. A sensação de alongar e chegar ao máximo das extremidades também foi muito trabalhada. Além disso, foi dada mais atenção a alguns movimentos como pirouettes em grandes poses, algo que não tinha trabalhado tanto anteriormente e sinto que melhorei neste aspeto.

No geral, acho que as aulas facilitaram a realização da peça “In The Middle Somewhat Elevated” de Forsythe. Isto porque com determinados exercícios como o adágio de centro foi mais fácil segurar e manter grandes posições. Algumas características desta peça, como as extremidades e o counterpoint também se tornaram mais ‘naturais’.

Em suma, foi uma experiência que ajudou muito na minha evolução.”

Anexo A – Portaria nº 229-A/2018

4100-(2)

Diário da República, 1.ª série — N.º 156 — 14 de agosto de 2018

EDUCAÇÃO

Portaria n.º 229-A/2018

de 14 de agosto

O Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho, estabelece o currículo dos ensinos básico e secundário, os princípios orientadores da sua conceção, operacionalização e avaliação das aprendizagens, de modo a que todos os alunos adquiram os conhecimentos e desenvolvam as capacidades e atitudes que contribuem para alcançar as competências previstas no Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória.

O referido decreto-lei confere autonomia curricular às escolas, materializada, entre outros aspetos, na possibilidade de gestão flexível das matrizes curriculares-base das ofertas educativas e formativas adequando-as às opções curriculares de cada escola.

A presente portaria vem regulamentar a oferta dos cursos artísticos especializados de nível secundário, nas áreas da dança, da música, do canto e do canto gregoriano, tomando como referência a matriz curricular-base constante do referido decreto-lei. Em concreto, e tendo em vista que os alunos alcancem o Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória, concretiza a execução dos princípios consagrados no aludido decreto-lei, definindo as regras e procedimentos inerentes à conceção e operacionalização do currículo desta oferta formativa, bem como da avaliação e certificação das aprendizagens. Assim, na generalidade, no desenvolvimento da autonomia e flexibilidade curricular conferida às escolas, especificam-se os procedimentos de gestão da carga horária tendo em vista a organização das suas matrizes curriculares. Estabelecem-se, também, os princípios de atuação e as normas orientadoras relativos ao desenvolvimento dos domínios de autonomia curricular (DAC), à organização e ao funcionamento da Cidadania e Desenvolvimento no quadro da Estratégia Nacional da Educação para a Cidadania (ENEC) e à integração das disciplinas de Português Língua Não Materna e de Língua Gestual Portuguesa. Definem-se as condições que possibilitam ao aluno a adoção de um percurso formativo próprio, através de substituição de disciplinas. As normas relativas à avaliação, enquanto parte integrante do ensino e aprendizagem, são desenvolvidas e harmonizadas aos princípios previstos no referido Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho, como acontece com a consideração da classificação da disciplina de Educação Física para efeitos de apuramento da classificação final do ensino secundário, valorizando todas as disciplinas do currículo dos Cursos de Música Canto e Canto Gregoriano, garantindo-se ainda aos alunos a realização dos exames finais nacionais que elegerem como provas de ingresso.

Ainda no que respeita a avaliação, e perante a necessidade de tornar explícito o sentido da norma sobre conselhos de turma, para efeitos de avaliação, no contexto do ordenamento jurídico aplicável, que já constava na Portaria n.º 243-B/2012, de 13 de agosto, ora revogada, procede-se à clarificação das regras de funcionamento destes conselhos, evitando, deste modo, a emissão de direito circulatorio.

Assim:

Ao abrigo do n.º 2 do artigo 8.º e do n.º 6 do artigo 22.º do Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho de 2018, manda

o Governo, pelo Secretário de Estado da Educação, o seguinte:

CAPÍTULO I

Disposições gerais

Artigo 1.º

Objeto

1 — A presente portaria procede à regulamentação dos cursos artísticos especializados de nível secundário, a que se refere a alínea c) do n.º 4 do artigo 7.º do Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho, designadamente dos cursos de Dança, de Música, de Canto e de Canto Gregoriano, tomando por referência a matriz curricular-base constante do anexo VII do mesmo decreto-lei.

2 — A presente portaria define ainda as regras e procedimentos da conceção e operacionalização do currículo dos cursos previstos no número anterior, bem como da avaliação e certificação das aprendizagens, tendo em vista o Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória.

Artigo 2.º

Âmbito de aplicação

1 — A presente portaria aplica-se aos agrupamentos de escolas e às escolas não agrupadas da rede pública, bem como aos estabelecimentos de ensino particular e cooperativo, doravante designados por escolas, sem prejuízo do previsto no Estatuto do Ensino Particular e Cooperativo.

2 — As referências constantes da presente portaria aos órgãos de direção, administração e gestão dos estabelecimentos do ensino público, bem como às estruturas de coordenação e supervisão pedagógica, aplicam-se aos órgãos e estruturas com competência equivalente em cada estabelecimento de ensino particular e cooperativo.

Artigo 3.º

Definições

Para efeitos de aplicação da presente portaria, e para além das definições constantes do artigo 3.º do Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho, entende-se por:

a) «Articulação curricular», a interligação, realizada a diferentes níveis e modos de interação, de saberes oriundos das componentes de formação e disciplinas, numa perspetiva de articulação horizontal e vertical, tendo por objetivo a construção progressiva de conhecimento global;

b) «Autopropostos», os candidatos à realização de provas de equivalência à frequência ou exames finais nacionais, admitidos sem Classificação Interna Final (CIF), que pretendam obter aprovação ou melhoria de classificações;

c) «Equipas educativas», o grupo de docentes que lecionam às mesmas turmas as diversas disciplinas, trabalhando em conjunto nas diferentes fases do processo de ensino e aprendizagem, bem como de avaliação, com vista à adoção de estratégias que permitam rentabilizar tempos, instrumentos e agilizar procedimentos;

d) «Opções curriculares», as diferentes possibilidades de organização e gestão, à disposição da escola, a implementar de acordo com as prioridades por ela definidas, no contexto da sua comunidade educativa, decorrentes da apropriação do currículo e do exercício da sua autonomia, que permitem a consecução das áreas de competências do Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória;

e) «Regime articulado», a frequência de um curso artístico especializado quando assegurado por duas escolas distintas;

f) «Regime integrado», a frequência de um curso artístico especializado quando assegurado por uma única escola;

g) «Regime supletivo», a frequência de um curso do ensino artístico especializado quando esta se restringe às componentes de formação científica e técnica artística da matriz curricular correspondente;

h) «Trabalho interdisciplinar», a interseção curricular, estabelecendo articulação entre aprendizagens de várias disciplinas, abordadas de forma integrada, privilegiando uma visão globalizante dos saberes.

Artigo 4.º

Processo individual do aluno

1 — O percurso escolar do aluno deve ser documentado de forma sistemática no processo individual a que se refere o artigo 11.º do Estatuto do Aluno e Ética Escolar.

2 — O processo individual é atualizado ao longo do ensino secundário de modo a proporcionar uma visão global do percurso do aluno, facilitando o seu acompanhamento e permitindo uma intervenção adequada.

3 — A atualização do processo previsto no número anterior é da responsabilidade do diretor de turma.

4 — O processo individual do aluno acompanha-o sempre que este mude de escola, sendo a escola de origem a responsável pelo seu envio à escola de destino.

5 — Do processo individual do aluno, que contém os seus dados de identificação, devem constar todos os elementos que assinalem o seu percurso e a sua evolução, designadamente:

a) Fichas de registo de avaliação, resultantes da avaliação interna e externa;

b) Relatórios médicos e ou de avaliação psicológica, quando existam;

c) Relatório técnico-pedagógico, programa educativo individual e identificação das áreas curriculares específicas, quando aplicável;

d) Registo da participação em representação dos pares em órgãos da escola e em atividades ou projetos, designadamente, culturais, artísticos, desportivos, científicos e no âmbito de Cidadania e Desenvolvimento, entre outros de relevante interesse social, desenvolvidos na escola;

e) Outros que a escola considere adequados.

6 — O disposto nos números anteriores está sujeito aos limites constitucionais e legais, designadamente ao previsto na legislação sobre proteção de dados pessoais, no que diz respeito ao acesso e tratamento desses dados e ao sigilo profissional.

CAPÍTULO II

Currículo dos cursos artísticos especializados

SECÇÃO I

Conceção e operacionalização do currículo

Artigo 5.º

Objetivos

Os cursos artísticos especializados visam proporcionar aos alunos uma formação geral, científica, e técnica artística, alinhada com os seus interesses em termos de prosseguimento de estudos de nível superior e ou de inserção no mercado de trabalho, procurando através dos conhecimentos, capacidades e atitudes, trabalhados nas áreas da Dança, da Música, do Canto e do Canto Gregoriano, alcançar as áreas de competência constantes do Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória.

Artigo 6.º

Matrizes curriculares-base

1 — Considerando a matriz curricular-base dos cursos artísticos especializados prevista no anexo VII ao Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho, são definidas as matrizes curriculares-base dos cursos artísticos especializados seguintes:

a) Curso Secundário de Dança, constante do anexo I à presente portaria e da qual faz parte integrante;

b) Curso Secundário de Música, constante do anexo II à presente portaria e da qual faz parte integrante;

c) Curso Secundário de Canto, constante do anexo III à presente portaria e da qual faz parte integrante;

d) Curso Secundário de Canto Gregoriano, constante do anexo IV à presente portaria e da qual faz parte integrante.

2 — Os planos curriculares organizados nas matrizes curriculares-base referidas no número anterior integram as seguintes componentes de formação:

a) A componente de formação geral, que visa contribuir para a construção da identidade pessoal, social e cultural dos alunos;

b) A componente de formação científica, que visa proporcionar uma formação consistente no domínio do respetivo curso;

c) A componente técnica artística, que visa a aquisição e desenvolvimento de um conjunto de aprendizagens, conhecimentos, aptidões e competências técnicas e artísticas para o perfil profissional visado;

d) A formação em contexto de trabalho, quando exista, que visa a aquisição e o desenvolvimento de competências técnicas e artísticas, relacionais e organizacionais relevantes para a qualificação profissional a adquirir.

3 — As matrizes curriculares-base incluem na componente de formação científica, duas ou três disciplinas trienais, na componente de formação técnica artística, duas a três disciplinas trienais e uma disciplina bienal de opção nos 11.º e 12.º anos, podendo ainda ser criada uma disciplina de Oferta Complementar de acordo com o previsto no artigo 8.º da presente portaria.

4 — Sem prejuízo do disposto no número anterior a disciplina de opção pode ser igualmente frequentada, nos 10.º e 11.º anos.

5 — A matriz curricular-base do Curso Secundário de Música contempla as variantes de Instrumento, de Formação Musical e de Composição, sendo inerente a cada uma delas uma disciplina trienal distinta.

6 — Nos cursos secundários na área da música são ministrados os instrumentos que constam do anexo v da presente portaria e da qual faz parte integrante.

7 — Sem prejuízo do disposto no número anterior, podem ser lecionados outros instrumentos, na sequência de proposta fundamentada formulada pelas escolas e aprovada por despacho do membro do Governo responsável pela área da educação.

8 — As matrizes integram, ainda, a disciplina de Educação Moral e Religiosa, como componente de oferta obrigatória e de frequência facultativa, cujo tempo acresce ao total das matrizes.

Artigo 7.º

Gestão da carga horária inscrita nas matrizes curriculares-base

1 — No desenvolvimento da autonomia e flexibilidade curricular conferida às escolas, e considerando, entre outras, as prioridades e opções curriculares previstas no artigo 19.º do Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho, as escolas organizam as suas matrizes curriculares na unidade de tempo que considerem mais adequada.

2 — A carga horária das disciplinas inscritas nas matrizes curriculares-base constitui um valor de referência, a gerir por cada escola.

3 — Constitui exceção à carga horária entendida como valor de referência:

a) A carga horária semanal das componentes de formação científica e técnica artística;

b) A componente de formação em contexto de trabalho, quando exista.

4 — Sem prejuízo do disposto no número anterior, com o objetivo de encontrar respostas pedagogicamente adequadas ao contexto da turma ou grupo de alunos, as escolas podem gerir, na componente de formação geral, num intervalo entre 0 e 25 %, o resultado da soma das cargas horárias das disciplinas procedendo à redistribuição desse resultado entre as disciplinas dessa componente.

5 — Com vista à promoção de melhores aprendizagens, a operacionalização da faculdade conferida no número anterior pode variar ao longo do ano letivo adotando uma organização diversa da anual, salvaguardado o disposto no n.º 5 do artigo 12.º do citado decreto-lei.

6 — A operacionalização do previsto nos n.ºs 2, 4 e 5 não pode prejudicar a existência das disciplinas inscritas nas matrizes curriculares-base.

7 — Sem prejuízo do disposto no número seguinte, as escolas devem garantir, por ano de escolaridade, o cumprimento do tempo total anual por componente de formação, sendo este igual ao produto resultante da multiplicação do total da carga horária semanal da componente de currículo pelo número de semanas letivas do calendário escolar.

8 — Sempre que da implementação do previsto no n.º 1 resultar fração de tempo inferior à unidade adotada, o tempo sobranete é utilizado nessa componente de formação.

9 — As decisões tomadas, no âmbito da gestão carga horária, bem como as previstas no artigo seguinte, devem ser divulgadas aos pais e encarregados de educação.

Artigo 8.º

Matriz curricular de escola

1 — No âmbito do planeamento curricular ao nível da escola e da turma, e considerando as decisões previstas no artigo anterior em sede da matriz curricular, cabe também à escola decidir, em conformidade com o previsto no artigo 14.º do Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho, sobre:

a) A implementação das opções curriculares adequadas ao seu projeto educativo, considerando, entre outras, as previstas no n.º 2 do artigo 19.º do referido decreto-lei;

b) A forma de implementação da componente de Cidadania e Desenvolvimento, nos termos do artigo 10.º da presente portaria;

c) A criação de disciplinas de oferta complementar.

2 — Nos casos em que a escola decide criar disciplinas nos termos do disposto na alínea c) do número anterior a sua frequência torna-se obrigatória.

3 — A criação de disciplinas a que se refere a alínea c) do n.º 1 deve atender à disponibilidade de recursos humanos e financeiros.

4 — As disciplinas de cariz complementar são criadas de acordo com os objetivos do projeto educativo da escola, devendo as normas relativas à organização do seu funcionamento constar do regulamento interno.

5 — A disciplina de Oferta Complementar deve ser lecionada em conjunto.

6 — As disciplinas de Oferta Complementar podem ter uma organização anual ou outra.

7 — As disciplinas de Oferta Complementar podem ser lecionadas, consoante as suas características e a sua integração no currículo, em qualquer dos anos de escolaridade.

8 — Sempre que exista a disciplina de Oferta Complementar, compete ao conselho pedagógico aprovar os respetivos documentos curriculares.

Artigo 9.º

Domínios de autonomia curricular

1 — Os domínios de autonomia curricular (DAC) constituem uma opção curricular de trabalho interdisciplinar e ou articulação curricular, cuja planificação deve identificar as disciplinas envolvidas e a forma de organização.

2 — O trabalho em DAC tem por base as Aprendizagens Essenciais, quando aplicável, e os demais documentos curriculares, com vista ao desenvolvimento das áreas de competências inscritas no Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória.

3 — Os DAC, numa interseção de aprendizagens de diferentes disciplinas, exploram percursos pedagógico-didáticos, em que se privilegia o trabalho prático e ou experimental e o desenvolvimento das capacidades de pesquisa, relação e análise, tendo por base, designadamente:

a) Os temas ou problemas tratados sob perspetivas disciplinares, numa abordagem interdisciplinar;

b) Os conceitos, factos, relações, procedimentos, capacidades e competências, na sua transversalidade e especificidade disciplinar;

c) Os géneros textuais associados à produção e transmissão de informação e de conhecimento, presentes em todas as disciplinas.

4 — Na concretização de DAC não fica prejudicada a existência das disciplinas previstas nas matrizes curriculares.

Artigo 10.º

Cidadania e Desenvolvimento

1 — No quadro da Estratégia Nacional de Educação para a Cidadania (ENEC), cabe à escola aprovar a sua estratégia de educação para a cidadania de acordo com o previsto no artigo 15.º do Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho.

2 — Na estratégia de educação para a cidadania definida pela escola os domínios a desenvolver, a que se refere a alínea a) do n.º 2 do referido artigo 15.º, são os constantes no anexo VI à presente portaria da qual faz parte integrante.

3 — A componente de Cidadania e Desenvolvimento é uma área transversal, onde se cruzam contributos das diferentes disciplinas com os temas da estratégia de educação para a cidadania da escola através do desenvolvimento e concretização de projetos pelos alunos.

4 — Cabe ainda à escola decidir a forma de implementar a componente de Cidadania e Desenvolvimento, podendo optar, designadamente, por:

a) Oferta como disciplina autónoma, em qualquer dos anos deste nível de ensino;

b) Prática de coadjuvação no âmbito de uma disciplina;

c) Funcionamento em justaposição com outra disciplina;

d) Desenvolvimento de temas e projetos, no âmbito das diferentes disciplinas da matriz, sob a coordenação de um dos professores da turma ou grupo de alunos.

5 — Independentemente das opções adotadas pela escola previstas no número anterior, a componente de Cidadania e Desenvolvimento não é objeto de avaliação sumativa, sendo a participação nos projetos desenvolvidos no âmbito desta componente objeto de registo anual no certificado do aluno.

Artigo 11.º

Português Língua Não Materna

1 — No ensino secundário, as matrizes curriculares podem integrar Português Língua Não Materna (PLNM) destinada a alunos que se encontram numa das seguintes situações:

a) A sua língua materna não seja o português;

b) Não tenham tido o português como língua de escolarização e para os quais, de acordo com o seu percurso escolar e o seu perfil sociolinguístico, a escola considere ser a oferta curricular mais adequada.

2 — Para o desenvolvimento da disciplina de PLNM são constituídos, com base no Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas, os seguintes níveis de proficiência linguística:

a) Iniciação (A1, A2);

b) Intermédio (B1);

c) Avançado (B2, C1).

3 — Tendo em vista o posicionamento em nível de proficiência, cabe à escola proceder a uma avaliação do conhecimento da língua portuguesa, a ocorrer no momento em que o aluno ingressa no sistema educativo.

4 — A avaliação é realizada de acordo com os descritores do Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas e com base em modelo de teste disponibilizado pela Direção-Geral da Educação.

5 — Os alunos que sejam posicionados no nível de Iniciação (A1, A2) ou no nível Intermédio (B1) frequentam a disciplina de PLNM como equivalente à disciplina de Português nos termos seguintes:

a) Em grupos constituídos, no mínimo, por 10 alunos, podendo, caso tal se revele necessário, ser agrupados alunos dos níveis A1, A2 e B1;

b) Na sua turma, nos tempos letivos da disciplina de Português, quando se mostre inviável a aplicação do previsto na alínea anterior.

6 — Os alunos posicionados no nível Avançado (B2, C1) frequentam a disciplina de Português.

7 — Os alunos de PLNM são organizados por grupos de nível de proficiência linguística e não por ano de escolaridade, devendo seguir as Aprendizagens Essenciais de PLNM do respetivo nível, com adequação do processo de ensino, aprendizagem e avaliação à sua faixa etária.

8 — Aos alunos recém-chegados ao sistema educativo nacional, posicionados no nível de proficiência linguística de Iniciação (A1, A2), com vista a promover a equidade e a igualdade de oportunidades, poderá a escola, em articulação com os pais ou encarregados de educação, disponibilizar respostas educativas que facilitem o acesso ao currículo, através de:

a) Mobilização de medidas de suporte à aprendizagem e à inclusão;

b) Adaptações ao processo de avaliação:

i) Interna;

ii) Externa.

9 — Na concretização do previsto na alínea a) e na subalínea i) da alínea b) do número anterior deve ser garantida a integração dos alunos na turma.

Artigo 12.º

Língua materna de alunos de sistemas de ensino estrangeiros

Aos alunos recém-integrados no ensino secundário, provenientes de sistemas educativos estrangeiros, cuja língua materna não é o Português, e que no seu percurso escolar apenas estudaram uma língua estrangeira, aplica-se o seguinte:

a) Reconhecimento da língua materna do aluno;

b) Reforço da aprendizagem do Português, designadamente como PLNM;

c) Dispensa da obrigatoriedade de iniciar uma segunda língua estrangeira, visando o reforço do previsto na alínea anterior;

d) Continuidade da aprendizagem da língua estrangeira do sistema de ensino de origem do aluno (LE I), desde que esta seja oferecida no sistema educativo português;

e) Possibilidade do aluno iniciar, no 10.º ano de escolaridade, uma nova língua estrangeira (LE II), desde que esta não coincida com a sua língua materna.

Artigo 13.º

Educação bilingue

1 — As escolas de referência para a educação e ensino bilingue constituem uma resposta educativa especializada para garantir o acesso ao currículo nacional.

2 — Para os efeitos previstos no número anterior, as matrizes curriculares-base dos cursos artísticos especializados regulados pela presente portaria integram na componente de formação geral:

a) Língua Gestual Portuguesa (LGP), como primeira língua (L1);

b) Língua Portuguesa Escrita como Segunda Língua (L2).

3 — Nos termos dos n.ºs 1 e 2, a disciplina de LGP substitui a disciplina de Português.

4 — Os alunos cuja primeira língua é a LGP frequentam ainda a disciplina de L2, com acréscimo de carga horária, tendo como referência a carga horária da matriz curricular-base dos artísticos especializados.

5 — Os tempos a atribuir às disciplinas mencionadas no n.º 2 são os previstos para a correspondente disciplina na matriz curricular-base, podendo as escolas proceder ao seu reforço, de acordo com as necessidades identificadas.

6 — Sem prejuízo do estabelecido no n.º 4, os alunos dão continuidade à língua estrangeira iniciada no ensino básico ou, em alternativa, por decisão da escola e em articulação com os encarregados de educação, podem iniciar uma segunda língua estrangeira no 10.º ano de escolaridade.

Artigo 14.º

Organização do percurso formativo próprio e complemento de currículo

1 — Na prossecução do desenvolvimento de maior flexibilidade nas matrizes curriculares-base dos cursos secundários de Dança, de Música, de Canto e de Canto Gregoriano é garantida aos alunos a possibilidade de adoção de um percurso formativo próprio.

2 — Para efeitos do disposto no número anterior é permitida a substituição de uma das disciplinas da componente de formação científica, através da aplicação da tabela constante do anexo VII, por:

a) Disciplina correspondente dos cursos profissionais;

b) Disciplina da formação específica dos cursos científico-humanísticos.

3 — A substituição de disciplinas é realizada aquando da inscrição para a frequência do 10.º ano de escolaridade ou até ao 5.º dia útil do 2.º período.

4 — O percurso formativo do aluno pode, ainda, ser diversificado e complementado, mediante a inscrição noutras disciplinas, de acordo com a oferta educativa e formativa da escola, sem prejuízo do seguinte:

a) O registo da frequência e do aproveitamento nestas disciplinas consta do processo individual do aluno como disciplina de complemento do currículo, contando as respetivas classificações para o cálculo da média final de

curso, por opção do aluno, desde que integrem a matriz curricular do respetivo curso;

b) A classificação obtida nestas disciplinas não é considerada para efeitos de transição de ano e de conclusão de curso.

5 — Para efeitos do disposto nos n.ºs 1, 2, e 4, quando os cursos artísticos especializados forem ministrados em escolas que não ofereçam as disciplinas pretendidas, pode ser permitida a frequência destas numa outra escola, desde que sejam estabelecidas as condições necessárias, designadamente, protocolos de colaboração.

6 — Após a conclusão de qualquer curso o aluno pode frequentar outro curso ou outras disciplinas do mesmo ou de outros cursos, de acordo com a oferta educativa e formativa da escola, desde que não implique um acréscimo de encargos para o erário público.

7 — A classificação obtida nas disciplinas referidas no número anterior pode contar, por opção do aluno, para efeitos de cálculo da média final de curso, nos termos do disposto no n.º 8 do artigo 44.º

8 — A adoção de um percurso próprio é feita mediante requerimento do encarregado de educação ou do aluno, quando maior de idade, devendo ser garantido o acesso a toda a informação relevante, designadamente as condições de frequência, conclusão e prosseguimento de estudos.

Artigo 15.º

Formação em contexto de trabalho

1 — A matriz curricular-base do Curso Secundário de Dança integra, no 12.º ano, uma formação em contexto de trabalho (FCT).

2 — A FCT consiste num conjunto de atividades profissionais desenvolvidas sob coordenação e acompanhamento da escola, que visam a aquisição ou o desenvolvimento de conhecimentos e capacidades técnicas, artísticas, relacionais e organizacionais relevantes para o perfil de desempenho à saída do curso frequentado pelo aluno.

3 — A FCT, nos termos da alínea d) do n.º 2 do artigo 6.º, integra um conjunto de atividades relevantes para o perfil profissional associado à respetiva qualificação do curso frequentado, desenvolvidas sob coordenação e acompanhamento da escola.

4 — A FCT realiza-se, preferencialmente, em posto de trabalho, em companhias de dança profissionais, empresas ou noutras organizações, sob a forma de experiências de trabalho pontuais ou sob a forma de estágio.

5 — A FCT pode ainda assumir a forma de simulação de um conjunto de atividades profissionais relevantes para o perfil de saída do curso a desenvolver em condições similares às do contexto real de trabalho.

Artigo 16.º

Organização e desenvolvimento da formação em contexto de trabalho

1 — A organização e o desenvolvimento da FCT obedecem a um plano de trabalho individual, elaborado com a participação das partes envolvidas e assinado pelo órgão competente da escola, pela entidade de acolhimento, quando aplicável, pelo aluno e encarregado de educação, caso o aluno seja menor de idade.

2 — O plano, depois de assinado, é considerado como parte integrante do contrato de formação celebrado entre a escola e o aluno.

3 — O plano a que se referem os números anteriores deve, obrigatoriamente, identificar:

- a) Os objetivos, as competências técnicas, relacionais e organizacionais a desenvolver ao longo da FCT;
- b) A programação, o período de duração, o horário e o local de realização das atividades;
- c) As formas de monitorização e acompanhamento do aluno e os respetivos responsáveis pela sua operacionalização;
- d) Os direitos e deveres das partes envolvidas.

4 — A FCT, quando efetuada em posto de trabalho, rege-se por um protocolo a celebrar entre a escola e a entidade de acolhimento, devendo esta desenvolver atividades profissionais compatíveis e adequadas ao perfil de desempenho visado pelo curso frequentado pelo aluno.

5 — Quando as atividades da FCT são desenvolvidas fora da escola observa-se o seguinte:

- a) A orientação e o acompanhamento do aluno são da responsabilidade conjunta da escola e da entidade de acolhimento, cabendo à última designar o respetivo tutor;
- b) Os alunos têm direito a um seguro que garanta a cobertura dos riscos das deslocações a que estão obrigados, bem como das atividades a desenvolver;
- c) Os contratos e protocolos referidos nos n.ºs 2 e 4 não geram nem titulam relações de trabalho subordinado e caducam com a conclusão da formação para que foram celebrados.

Artigo 17.º

Regulamento da formação em contexto de trabalho

1 — A FCT, nas matérias não previstas na presente portaria ou noutra legislação aplicável, rege-se por regulamento específico, aprovado pelos órgãos competentes de direção ou gestão da escola, e integra o respetivo regulamento interno.

2 — O regulamento da FCT, para além de outras matérias consideradas relevantes, deve obrigatoriamente prever:

- a) O regime aplicável à sua operacionalização;
- b) Os procedimentos destinados ao controlo da assiduidade do aluno;
- c) A fórmula de apuramento da respetiva classificação final, com o peso relativo a atribuir às suas diferentes modalidades ou etapas de concretização.

3 — O orientador da FCT é designado pelo órgão de direção ou gestão da escola, ouvido o diretor do curso, de entre os professores que lecionam as disciplinas da componente de formação técnica artística.

Artigo 18.º

Diretor do curso

1 — No Curso Secundário de Dança, a articulação entre as aprendizagens a desenvolver nas disciplinas que integram as diferentes componentes de formação é assegurada por um diretor de curso, designado pelo diretor da escola, ouvido o conselho pedagógico, preferencialmente de entre os professores profissionalizados que lecionam as disciplinas da componente de formação técnica artística.

2 — Sem prejuízo de outras competências definidas no regulamento interno, cabe ao diretor de curso:

- a) Assegurar a articulação pedagógica entre as diferentes disciplinas do curso;

- b) Organizar e coordenar as atividades a desenvolver no âmbito da formação técnica artística;

- c) Participar em reuniões de conselho de turma, no âmbito das suas funções;

- d) Articular com os órgãos de gestão da escola, no que respeita aos procedimentos necessários à realização da prova de aptidão artística (PAA);

- e) Assegurar, se for o caso, a articulação entre a escola e as entidades envolvidas na FCT, identificando-as, fazendo a respetiva seleção, preparando protocolos, procedendo à distribuição dos alunos por cada entidade e coordenando o acompanhamento dos mesmos, em estreita relação com os professores das disciplinas de Técnicas de Dança;

- f) Assegurar a articulação com os serviços com competência em matéria de apoio socioeducativo;

- g) Coordenar o acompanhamento e a avaliação do curso.

Artigo 19.º

Orientador da formação em contexto de trabalho

1 — A supervisão da FCT cabe:

- a) Ao orientador, docente que assegura uma das disciplinas da componente de formação técnica artística, em representação do estabelecimento de ensino;

- b) Ao tutor, em representação da entidade de acolhimento.

2 — Ao orientador cabe, ainda, planear, acompanhar e avaliar a FCT, em conjunto com o tutor e o aluno, nos termos definidos no regulamento da FCT, e em articulação com o diretor de curso.

Artigo 20.º

Planeamento curricular

1 — No âmbito das competências que lhe estão atribuídas, cabe aos órgãos de administração e de gestão da escola a conceção e operacionalização do planeamento curricular, designadamente no que respeita a prioridades e opções estruturantes de natureza curricular.

2 — O conselho pedagógico, enquanto órgão de coordenação e supervisão pedagógica e orientação educativa, para além de propor a definição das opções curriculares estruturantes a consagrar no projeto educativo da escola, delibera sobre:

- a) A adoção de outros instrumentos do planeamento curricular, definindo, sempre que existam, a sua natureza e finalidades;

- b) As formas de monitorização do planeamento curricular no âmbito dos instrumentos adotados pela escola.

3 — Na concretização das opções curriculares estruturantes, do planeamento e organização das atividades a desenvolver ao nível da turma ou grupo de alunos, com vista à prossecução das áreas de competência inscritas no Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória intervêm, designadamente:

- a) O conselho de turma;

- b) As equipas educativas, caso existam;

- c) Outros professores ou técnicos que intervenham no processo de ensino e aprendizagem e representantes de serviços ou entidades cuja contribuição o conselho de turma considere conveniente;

d) Os representantes dos pais e encarregados de educação da turma.

4 — Os alunos são envolvidos no desenho de opções curriculares e na avaliação da sua eficácia, bem como no planeamento do ensino e na avaliação, tendo por referência processos de autorregulação da aprendizagem.

5 — Assumem especial relevância no planeamento curricular os intervenientes diretamente envolvidos no processo de ensino, aprendizagem e avaliação, competindo-lhes, designadamente, promover:

a) A adequação do currículo e das ações estratégicas de ensino às características específicas da turma ou grupo de alunos, tomando decisões relativas à consolidação, aprofundamento e enriquecimento das Aprendizagens Essenciais, quando aplicável;

b) O desenvolvimento de trabalho interdisciplinar e de articulação curricular, sustentado em práticas de planeamento conjunto de estratégias de ensino e de aprendizagem, incluindo os procedimentos, técnicas e instrumentos de avaliação.

6 — No desenvolvimento do previsto no n.º 3 devem ser privilegiadas dinâmicas de trabalho pedagógico de natureza interdisciplinar e de articulação disciplinar, concretizadas numa ação educativa que, nos termos previstos no n.º 3 do artigo 21.º do Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho, vise, entre outras, garantir:

a) Uma atuação preventiva que permita antecipar e prevenir o insucesso e o abandono escolares;

b) A implementação das medidas multinível, universais, seletivas e adicionais, que se revelem ajustadas à aprendizagem e inclusão dos alunos;

c) A rentabilização eficiente dos recursos existentes na escola e na comunidade;

d) A adequação, diversidade e complementaridade das estratégias de ensino e aprendizagem, bem como a produção de informação descritiva sobre os desempenhos dos alunos;

e) A regularidade da monitorização, avaliando a intencionalidade e o impacto das estratégias e medidas adotadas.

SECÇÃO II

Avaliação das aprendizagens

SUBSECÇÃO I

Processo de avaliação

Artigo 21.º

Objeto da avaliação

1 — A avaliação incide sobre as aprendizagens desenvolvidas pelos alunos, tendo por referência os documentos curriculares e, quando aplicável, as Aprendizagens Essenciais, que constituem orientação curricular de base, com especial enfoque nas áreas de competências inscritas no Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória.

2 — A avaliação assume caráter contínuo e sistemático, ao serviço das aprendizagens, e fornece ao professor, ao aluno, ao encarregado de educação e aos restantes intervenientes informação sobre o desenvolvimento do trabalho, a qualidade das aprendizagens realizadas e os percursos para a sua melhoria.

3 — As informações obtidas em resultado da avaliação permitem ainda a revisão do processo de ensino e de aprendizagem.

4 — A avaliação certifica aprendizagens realizadas, nomeadamente os saberes adquiridos, bem como as capacidades e atitudes desenvolvidas no âmbito das áreas de competência inscritas no Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória.

Artigo 22.º

Intervenientes e competências no processo de avaliação

1 — No processo de avaliação das aprendizagens são intervenientes, para além dos constantes no artigo 20.º, o tutor designado pela entidade de acolhimento, no caso do Curso Secundário de Dança, personalidades de reconhecido mérito na área artística do respetivo curso e os serviços do Ministério da Educação.

2 — Aos professores e outros profissionais intervenientes no processo de avaliação compete, designadamente, através da modalidade de avaliação formativa, em harmonia com as orientações definidas pelos órgãos com competências nos domínios pedagógico-didático:

a) Adotar medidas que visam contribuir para as aprendizagens de todos os alunos;

b) Fornecer informação aos alunos e encarregados de educação sobre o desenvolvimento das aprendizagens;

c) Reajustar as práticas educativas, orientando-as para a promoção do sucesso educativo.

3 — O acompanhamento e a avaliação das aprendizagens são da responsabilidade do conselho de turma, sob proposta dos professores de cada disciplina, bem como dos órgãos de administração e gestão e dos órgãos de coordenação e supervisão pedagógica da escola.

4 — Compete ao diretor, com base em dados regulares da avaliação das aprendizagens e noutros elementos apresentados pelo diretor de turma, bem como pela equipa multidisciplinar, prevista no Decreto-Lei n.º 54/2018, de 6 de julho, mobilizar e coordenar os recursos educativos existentes, com vista a desencadear respostas adequadas às necessidades dos alunos.

5 — As respostas às necessidades dos alunos, enquanto medidas de promoção do sucesso educativo, devem ser pedagogicamente alinhadas com evidências do desempenho, assumindo, sempre que aplicável, um caráter transitório.

6 — O diretor deve ainda garantir o acesso à informação e assegurar as condições de participação dos alunos e dos encarregados de educação, dos professores e de outros profissionais intervenientes no processo, nos termos definidos no regulamento interno.

Artigo 23.º

Critérios de avaliação

1 — Até ao início do ano letivo, o conselho pedagógico da escola, enquanto órgão regulador do processo de avaliação das aprendizagens, define, no âmbito das prioridades e opções curriculares, e sob proposta dos departamentos curriculares, os critérios de avaliação tendo em conta, designadamente:

a) O Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória;

b) As Aprendizagens Essenciais, quando aplicável;

c) Os demais documentos curriculares, visando, quando aplicável, a consolidação, aprofundamento e enriquecimento das Aprendizagens Essenciais.

2 — Nos critérios de avaliação deve ser enunciado um perfil de aprendizagens específicas para cada ano de escolaridade, integrando descritores de desempenho, em consonância com os documentos curriculares em vigor e, quando aplicável, com as Aprendizagens Essenciais e as áreas de competências inscritas no Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória.

3 — Os critérios de avaliação devem traduzir a importância relativa que cada um dos domínios e temas assume nas Aprendizagens Essenciais, quando aplicável, e nos demais documentos curriculares, designadamente no que respeita à valorização da competência da oralidade e à dimensão prática e ou experimental das aprendizagens a desenvolver.

4 — Os critérios de avaliação constituem referenciais comuns na escola, sendo operacionalizados pelo conselho de turma.

5 — No Curso Secundário de Dança, na definição dos critérios de avaliação constantes no n.º 1 participam ainda os diretores de curso, devendo os referidos critérios abranger a formação em contexto de trabalho.

6 — O diretor da escola deve garantir a divulgação dos critérios de avaliação junto dos diversos intervenientes.

Artigo 24.º

Registo, tratamento e análise da informação

1 — As informações relativas a cada aluno decorrentes das diferentes modalidades de avaliação devem ser objeto de registo, nos termos a definir pelos órgãos de administração e gestão e de coordenação e supervisão pedagógica da escola.

2 — Cabe ao diretor definir os procedimentos adequados para assegurar a circulação, em tempo útil, da informação relativa aos resultados e desempenhos escolares, a fim de garantir as condições necessárias para que os encarregados de educação e os alunos possam participar na melhoria das aprendizagens.

3 — A partir da informação individual sobre o desempenho dos alunos e da informação agregada, nomeadamente de relatórios com resultados e outros dados relevantes ao nível da turma e da escola, os professores e os demais intervenientes no processo de ensino devem implementar rotinas de avaliação sobre as suas práticas pedagógicas com vista à consolidação ou reajustamento de estratégias que conduzam à melhoria das aprendizagens.

4 — A análise a que se refere o número anterior deve ter em conta os indicadores de desempenho considerados relevantes, designadamente as taxas de retenção e desistência, transição e conclusão, numa lógica de melhoria de prestação do serviço educativo.

5 — No processo de análise da informação, devem valorizar-se abordagens de complementaridade entre os dados da avaliação interna e os gerados pela avaliação externa, nomeadamente os decorrentes das PAA visando uma leitura abrangente do percurso de aprendizagem do aluno, designadamente no contexto específico da escola.

6 — Do resultado da análise devem decorrer processos de planificação das atividades curriculares e extracurriculares que, sustentados pelos dados disponíveis, visem me-

lhorar a qualidade das aprendizagens, combater o abandono escolar e promover o sucesso educativo.

7 — Os resultados do processo mencionado nos n.ºs 3, 4 e 5 são disponibilizados à comunidade escolar pelos meios considerados adequados.

SUBSECÇÃO II

Avaliação interna e externa

Artigo 25.º

Avaliação interna

1 — A avaliação interna das aprendizagens compreende, de acordo com a finalidade que preside à recolha de informação, as modalidades formativa e sumativa.

2 — A avaliação interna das aprendizagens é da responsabilidade dos professores e dos órgãos de administração e gestão e de coordenação e supervisão pedagógica da escola.

3 — Na avaliação interna são envolvidos os alunos, privilegiando-se um processo de autorregulação das suas aprendizagens.

Artigo 26.º

Avaliação formativa

1 — A avaliação formativa, enquanto principal modalidade de avaliação, integra o processo de ensino e de aprendizagem fundamentando o seu desenvolvimento.

2 — Os procedimentos a adotar no âmbito desta modalidade de avaliação devem privilegiar:

a) A regulação do ensino e das aprendizagens, através da recolha de informação que permita conhecer a forma como se ensina e como se aprende, fundamentando a adoção e o ajustamento de medidas e estratégias pedagógicas;

b) O carácter contínuo e sistemático dos processos avaliativos e a sua adaptação aos contextos em que ocorrem;

c) A diversidade das formas de recolha de informação, recorrendo a uma variedade de procedimentos, técnicas e instrumentos adequados às finalidades que lhes presidem, à diversidade das aprendizagens, aos destinatários e às circunstâncias em que ocorrem.

3 — Na recolha de informação sobre as aprendizagens, com recurso à diversidade e adequação de procedimentos, técnicas e instrumentos de avaliação, devem ser prosseguidos objetivos de melhoria da qualidade da informação a recolher.

4 — A melhoria da qualidade da informação recolhida exige a triangulação de estratégias, técnicas e instrumentos, beneficiando com a intervenção de mais do que um avaliador.

Artigo 27.º

Avaliação sumativa

1 — A avaliação sumativa consubstancia um juízo global sobre as aprendizagens desenvolvidas pelos alunos.

2 — A avaliação sumativa traduz a necessidade de, no final de cada período letivo, informar alunos e encarregados de educação sobre o estado de desenvolvimento das aprendizagens.

3 — Esta modalidade de avaliação traduz ainda a tomada de decisão sobre o percurso escolar do aluno.

4 — A coordenação do processo de tomada de decisão relativa à avaliação sumativa, garantindo a sua natureza globalizante e o respeito pelos critérios de avaliação referidos no artigo 23.º, compete ao diretor de turma.

5 — A avaliação sumativa de disciplinas com organização de funcionamento diversa da anual processa-se do seguinte modo:

a) Para a atribuição das classificações, o conselho de turma reúne no final do período de organização adotado;

b) A classificação atribuída no final do período adotado fica registada em ata e está sujeita a aprovação do conselho de turma de avaliação no final do ano letivo.

6 — Na organização de funcionamento de disciplinas diversa da anual não pode resultar uma diminuição do reporte aos alunos e encarregados de educação sobre a avaliação das aprendizagens, devendo ser garantida, pelo menos, uma vez durante o período adotado e, no final do mesmo, uma apreciação sobre a evolução das aprendizagens, incluindo as áreas a melhorar ou a consolidar, a inscrever na ficha de registo de avaliação.

7 — A avaliação sumativa pode ainda processar-se através da realização de provas para a transição de ano ou grau, provas globais e provas de equivalência à frequência, nos termos dos artigos 29.º, 30.º e 31.º

Artigo 28.º

Formalização da avaliação sumativa

1 — A avaliação sumativa formalizada em reuniões do conselho de turma, no final de cada período escolar, tem, no final do 3.º período, as seguintes finalidades:

a) Apreciação global das aprendizagens desenvolvidas pelo aluno e do seu aproveitamento ao longo do ano;

b) Atribuição, no respetivo ano de escolaridade, de classificação de frequência ou de classificação final nas disciplinas e, ainda, no Curso Secundário de Dança, na FCT;

c) Decisão, conforme os casos, sobre a progressão nas disciplinas ou transição de ano, bem como sobre a aprovação em disciplinas terminais dos 10.º, 11.º e 12.º anos de escolaridade.

2 — As duas escolas envolvidas na lecionação da matriz curricular, dos cursos frequentados em regime articulado, devem estabelecer os mecanismos necessários para efeitos de articulação pedagógica, os quais devem integrar o regulamento interno.

3 — A avaliação sumativa é da responsabilidade conjunta e exclusiva dos professores que compõem o conselho de turma, sob critérios aprovados pelo conselho pedagógico de acordo com o disposto no n.º 1 do artigo 23.º

4 — A classificação a atribuir a cada aluno é proposta ao conselho de turma pelo professor de cada disciplina e pelo orientador da FCT.

5 — A avaliação sumativa dos alunos que frequentam os Cursos Secundários de Música, de Canto ou de Canto Gregoriano em regime supletivo é formalizada nas condições definidas pelo conselho pedagógico, as quais devem constar do regulamento interno da escola, tendo em conta o disposto no n.º 1 do artigo 23.º e nos artigos 39.º, 40.º e 41.º, com as devidas adaptações.

6 — As disciplinas constantes dos planos curriculares são objeto de classificações na escala de 0 a 20 valores e, sempre que se considere relevante, a classificação é acom-

panhada de uma apreciação descritiva sobre a evolução da aprendizagem do aluno, incluindo as áreas a melhorar ou a consolidar, sempre que aplicável, a inscrever na ficha de registo de avaliação.

7 — Exceciona-se do disposto no número anterior Cidadania e Desenvolvimento que, em caso algum, é objeto de avaliação sumativa.

8 — As aprendizagens desenvolvidas pelos alunos no quadro das opções curriculares, nomeadamente dos DAC, a que se refere o artigo 9.º, são consideradas na avaliação no âmbito de cada uma das disciplinas envolvidas.

Artigo 29.º

Provas para transição de ano ou grau

1 — Os alunos podem requerer ao órgão competente de direção ou gestão do estabelecimento de ensino artístico especializado a realização de provas de avaliação para transição de ano ou grau nas disciplinas das componentes científica e técnica artística.

2 — As provas incidem sobre todo o programa do ano de escolaridade anterior àquele a que o aluno se candidata.

3 — As provas de transição de ano ou grau devem ser realizadas até ao final do mês de fevereiro.

4 — A classificação obtida na prova de transição de ano ou grau corresponde, em caso de aprovação, à classificação de frequência da disciplina no ano ou grau ao qual a mesma se reporta.

5 — Compete ao conselho pedagógico da escola responsável pelas componentes de formação científica e técnica artística definir as regras e os procedimentos para a realização das provas, os quais devem constar no respetivo regulamento interno.

Artigo 30.º

Provas globais

1 — A avaliação das disciplinas terminais das componentes de formação científica e técnica artística pode incluir a realização de provas globais, cuja ponderação não pode ser superior a 50 % no apuramento da classificação de frequência da disciplina.

2 — A realização das provas globais deve ocorrer dentro do calendário escolar previsto para este nível de ensino, podendo ainda decorrer dentro dos limites da calendarização definida para a realização de exames finais nacionais e provas de equivalência à frequência e em datas não coincidentes com exames finais nacionais que os alunos pretendam realizar.

3 — A cada grupo disciplinar ou departamento curricular compete propor ao conselho pedagógico ou equivalente a informação sobre as provas globais, das quais devem constar:

- a) O objeto de avaliação;
- b) As características e estrutura da prova;
- c) Os critérios gerais de classificação;
- d) Material permitido;
- e) Duração da prova.

4 — A informação a que se refere o número anterior, após aprovação pelo conselho pedagógico, deve ser afixada na escola, em local acessível aos interessados, até ao fim do mês de dezembro.

5 — Os efeitos decorrentes de falta à prova global e procedimentos inerentes à marcação de nova prova global devem estar definidos em regulamento interno.

Artigo 31.º

Provas de equivalência à frequência

1 — As provas de equivalência realizam-se a nível de escola, em duas fases, com vista a certificação de conclusão do ensino secundário.

2 — Aos alunos dos Cursos Secundários de Dança, de Música, de Canto e de Canto Gregoriano é facultada a apresentação a provas de equivalência à frequência em qualquer disciplina da respetiva matriz curricular-base, desde que frequentem ou tenham frequentado o ano terminal dessa disciplina.

3 — Considerada a natureza das aprendizagens objeto de avaliação, e em função de parâmetros previamente definidos pelo conselho pedagógico, as provas podem ser constituídas pelas seguintes componentes:

a) Escrita (E), que implica um registo escrito ou um registo bidimensional ou tridimensional e a possível utilização de diferentes materiais;

b) Oral (O), que implica, com eventual recurso a um guião, a produção e interação oral na presença de um júri e a utilização, por este, de um registo de observação do desempenho do aluno;

c) Prática (P), que implica a realização de tarefas objeto de avaliação performativa, em situações de organização individual ou em grupo, a manipulação de materiais, instrumentos e equipamentos, com eventual produção escrita, que incide sobre o trabalho prático e ou experimental produzido, implicando a presença de um júri e a utilização, por este, de um registo de observação do desempenho do aluno.

4 — As provas referidas no número anterior têm como referencial base os documentos curriculares e, quando aplicável, as Aprendizagens Essenciais, relativos à totalidade dos anos que constituem o plano curricular de cada disciplina, devendo ainda contemplar a avaliação da capacidade de mobilização e integração dos saberes disciplinares, com especial enfoque nas áreas de competências inscritas no Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória.

5 — Podem realizar provas de equivalência à frequência os candidatos autopropostos que se encontrem designadamente numa das seguintes situações:

a) Tenham estado matriculados no ano terminal da disciplina a que respeita a prova e anulado a matrícula até ao final da penúltima semana do 3.º período;

b) Pretendam obter aprovação em disciplina cujo ano terminal frequentaram sem aprovação;

c) Pretendam obter aprovação em disciplinas do mesmo curso ou de curso diferente do frequentado e nas quais nunca tenham estado matriculados, desde que estejam ou tenham estado matriculados no ano curricular em que essas disciplinas são terminais;

d) Sejam maiores de 18 anos, fora da escolaridade obrigatória, que possuindo o 3.º ciclo do ensino básico ou outra habilitação equivalente, não se encontrem matriculados ou tenham anulado a matrícula em todas as disciplinas até ao final da penúltima semana do 3.º período;

e) Pretendam melhorar a classificação final da disciplina;

f) Tenham ficado excluídos por faltas no ano terminal da disciplina, pela aplicação do previsto na alínea b) do n.º 4 do artigo 21.º do Estatuto do Aluno e Ética Escolar, e pretendam realizar provas na 2.ª fase desse mesmo ano escolar.

6 — Os candidatos a que se refere a alínea d) do número anterior podem ser admitidos à prestação de provas de equivalência à frequência dos 11.º e 12.º anos de escolaridade.

7 — Os alunos a frequentar o 11.º ou 12.º anos de escolaridade, matriculados em disciplinas plurianuais nos 10.º ou 11.º anos nas quais não tenham progredido, desde que estejam ou tenham estado matriculados no ano terminal das mesmas, podem ser admitidos à prova de equivalência à frequência ou exame final nacional dessas disciplinas, sem prejuízo do disposto no número seguinte.

8 — A eventual reprovação na prova ou exame final nacional não determina anulação da classificação obtida na frequência do ano ou anos curriculares anteriores.

9 — Os alunos excluídos por faltas em qualquer disciplina só podem apresentar-se à respetiva prova de equivalência à frequência no mesmo ano letivo, na 2.ª fase.

10 — Aos alunos do 11.º ano é autorizada a realização de quaisquer provas de equivalência à frequência de disciplinas terminais, nesse ano de escolaridade, não sujeitas a exame final nacional.

11 — Aos alunos do 12.º ano, para efeitos de conclusão de curso, é facultada a apresentação a provas de equivalência à frequência em qualquer disciplina, independentemente do ano e do plano de estudos a que pertençam.

12 — Os alunos aprovados em disciplinas terminais dos 11.º e 12.º anos de escolaridade, que pretendam melhorar a sua classificação podem requerer a realização de provas de equivalência à frequência:

a) No ano de conclusão, na 2.ª fase;

b) No ano escolar seguinte ao previsto na alínea anterior, na 1.ª e 2.ª fases.

13 — Nos casos previstos no número anterior apenas é considerada a nova classificação caso seja superior à anteriormente obtida.

14 — Para efeito de melhoria de classificação, são válidas somente as provas prestadas em disciplinas com o mesmo código de prova de equivalência à frequência do plano curricular em que o aluno obteve a primeira aprovação.

15 — Não é permitida a realização de provas de equivalência à frequência para melhoria de classificação em disciplinas cuja aprovação foi obtida em sistemas de ensino estrangeiros.

16 — A identificação das disciplinas da componente de formação geral em que existem provas de equivalência à frequência são as constantes do anexo VIII da presente portaria, da qual faz parte integrante.

17 — As normas e os procedimentos a observar relativos à realização das provas de equivalência à frequência, identificadas nos termos do número anterior, incluindo a sua duração, são objeto do regulamento de provas e exames aprovado por despacho do membro do Governo responsável pela área da Educação.

18 — As provas de equivalência à frequência realizam-se no período de tempo fixado no calendário de provas e exames.

19 — Aos alunos abrangidos por medidas universais, seletivas ou adicionais, aplicadas no âmbito do Decreto-Lei n.º 54/2018, de 6 de julho, que realizem provas de equivalência à frequência são garantidas, se necessário, adaptações no processo de realização das mesmas.

20 — Compete ao conselho pedagógico definir as componentes e a duração das provas de equivalência à frequência realizadas nos anos terminais das disciplinas das componentes de formação científica e técnica artística.

21 — Na FCT não há lugar à realização de prova de equivalência à frequência.

Artigo 32.º

Avaliação externa

1 — A avaliação externa das aprendizagens deve contemplar a avaliação da capacidade de mobilização e de integração de todos os conhecimentos, competências técnicas, artísticas e relacionais, a qual deve ser realizada em complemento da avaliação interna das aprendizagens através da PAA.

2 — A natureza externa da PAA é assegurada pela integração no júri de personalidades externas de reconhecido mérito na área artística do curso e realiza-se nos termos previstos nos artigos 33.º a 35.º

3 — Os alunos dos cursos regulados pela presente portaria podem candidatar-se, na qualidade de alunos auto-propostos, à realização de exames finais nacionais, para certificação de disciplinas correspondentes dos cursos científico-humanísticos, para melhoria de classificação nas referidas disciplinas ou para ingresso no ensino superior.

4 — Aos alunos abrangidos por medidas universais, seletivas ou adicionais, aplicadas no âmbito do regime jurídico da educação inclusiva, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 54/2018, de 6 de julho, que realizem os exames finais nacionais nos termos do número anterior são garantidas, se necessário, adaptações no processo de realização das mesmas.

Artigo 33.º

Prova de aptidão artística

1 — A PAA, de acordo com o previsto na subalínea iv) da alínea b) do n.º 2 do artigo 23.º do Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho, integra a avaliação externa.

2 — A PAA consiste na apresentação, perante um júri, de um projeto, consubstanciado num desempenho demonstrativo de conhecimentos e competências técnicas e artísticas adquiridas pelo aluno ao longo da sua formação, e do respetivo relatório final, com apreciação crítica.

3 — O projeto defendido na PAA centra-se em temas e problemas perspetivados e desenvolvidos pelo aluno e, quando aplicável, em estreita ligação com os contextos de trabalho, e realiza-se sob orientação e o acompanhamento de um ou mais professores.

4 — Tendo em conta a natureza do projeto, este pode ser desenvolvido em equipa, desde que, em todas as suas fases e momentos de concretização, seja visível e avaliável a contribuição individual específica de cada um dos respetivos membros.

5 — Os termos da realização da PAA, em ano letivo posterior ao do término da totalidade das disciplinas do plano de estudos, são aprovados pelo conselho pedagógico da escola onde esta se realiza, devendo ser dado conheci-

mento da resolução tomada aos serviços competentes do Ministério da Educação.

Artigo 34.º

Júri da prova de aptidão artística

1 — O júri de avaliação da PAA é designado pelo órgão de gestão e administração da escola e tem a seguinte composição:

- a) O diretor ou um seu representante, que preside;
- b) O diretor de curso;
- c) O diretor de turma;
- d) O orientador do projeto;
- e) Um representante de associação de setor afim ao curso ou um docente de outra escola com formação na área;
- f) Uma personalidade de reconhecido mérito na área artística do curso ou dos setores de atividade afins ao curso.

2 — O júri, para deliberar, necessita da presença de, pelo menos, quatro elementos dos referidos no número anterior, estando, entre eles, obrigatoriamente:

- a) O elemento a que se refere a alínea a);
- b) Um dos elementos a que se referem as alíneas b) e c);
- c) Um dos elementos a que se refere a alínea e);
- d) O elemento a que se refere a alínea f).

3 — Em caso de empate nas votações o presidente tem voto de qualidade.

Artigo 35.º

Regulamento da prova de aptidão artística

1 — A PAA rege-se, em todas as matérias não previstas no presente regime ou noutra legislação aplicável, por regulamento específico aprovado pelos órgãos de gestão e administração da escola que integra o respetivo regulamento interno.

2 — O regulamento da PAA define, entre outras, as seguintes matérias:

- a) A forma de designação, bem como os direitos e deveres de todos os intervenientes;
- b) Os critérios e os procedimentos a observar pelos diferentes órgãos e demais intervenientes para aceitação e acompanhamento dos projetos;
- c) A negociação dos projetos, no contexto da escola e no contexto real de trabalho;
- d) A calendarização de todo o processo;
- e) A duração da PAA, a qual não poderá ultrapassar o período máximo de 45 minutos;
- f) Os critérios de classificação a observar pelo júri da PAA;
- g) Outras disposições que os órgãos de gestão e administração da escola entenderem por convenientes, designadamente o modo de justificação das faltas dos alunos no dia de apresentação da PAA e a marcação de uma segunda data para o efeito.

3 — A classificação da PAA não pode ser objeto de pedido de reapreciação.

SUBSECÇÃO III

Transição, aprovação e progressão

Artigo 36.º

Condições de transição e aprovação

1 — A aprovação do aluno em cada disciplina, na FCT e na PAA, depende da obtenção de uma classificação final igual ou superior a 10 valores.

2 — A progressão nas disciplinas das componentes de formação científica e técnica artística faz-se independentemente da progressão nas disciplinas da componente de formação geral.

3 — A obtenção de classificação inferior a 10, em qualquer das disciplinas das componentes de formação científica e técnica artística, impede a progressão ou a aprovação na respetiva disciplina, sem prejuízo da progressão ou da aprovação nas restantes disciplinas.

4 — Para os efeitos do disposto no n.º 1 a classificação de frequência no ano terminal das disciplinas da componente de formação geral não pode ser inferior a 8 valores.

5 — A transição do aluno em todas as disciplinas da componente de formação geral para o ano de escolaridade seguinte verifica-se sempre que a classificação anual de frequência ou final de disciplina, consoante os casos, não seja inferior a 10 valores a mais que duas disciplinas, sem prejuízo do disposto nos números seguintes.

6 — Para os efeitos previstos no número anterior, são consideradas as disciplinas constantes da componente de formação geral a que o aluno tenha obtido classificação inferior a 10 valores, em que tenha sido excluído por faltas, ou em que tenha anulado a matrícula.

7 — Para a transição do 11.º para o 12.º ano, nas disciplinas da componente de formação geral, são consideradas, igualmente, as disciplinas em que o aluno não progrediu na transição do 10.º ano para o 11.º ano, nesta componente.

8 — Os alunos que, na componente de formação geral, transitam para o ano seguinte com classificações inferiores a 10 valores em uma ou em duas disciplinas progredem nessa ou nessas disciplinas, desde que a classificação ou classificações obtidas não sejam inferiores a 8 valores, sem prejuízo do disposto no número seguinte.

9 — Os alunos não progredem em disciplinas da componente de formação geral em que tenham obtido classificação inferior a 10 valores em dois anos curriculares consecutivos.

10 — Os alunos que não transitam para o ano de escolaridade seguinte nas disciplinas da componente de formação geral não progredem nas disciplinas em que obtiveram classificações inferiores a 10 valores.

11 — A disciplina de Educação Moral e Religiosa, quando frequentada com assiduidade, não é considerada para os efeitos de transição de ano.

12 — Os alunos excluídos por faltas na disciplina de Educação Moral e Religiosa realizam, no final do 10.º, 11.º ou 12.º ano de escolaridade, consoante o ano em que se verificou a exclusão, uma prova especial de avaliação elaborada ao nível de escola.

13 — A aprovação na disciplina, na situação considerada no número anterior, verifica-se quando o aluno obtém naquela prova uma classificação igual ou superior a 10 valores.

14 — Nas situações em que o aluno tenha procedido a substituição de disciplinas no plano de estudos, nos termos legalmente previstos, as novas disciplinas passam a inte-

grar o plano de estudos do aluno, sendo consideradas para efeitos de transição de ano, de acordo com as condições estabelecidas no presente artigo.

15 — Aos alunos retidos, além da renovação da matrícula nas disciplinas em que não progrediram ou não obtiveram aprovação, é ainda facultada a matrícula, nesse ano, em disciplinas do mesmo ano de escolaridade em que tenham progredido ou sido aprovados, para efeitos de melhoria de classificação, a qual só será considerada quando for superior à já obtida, desde que haja disponibilidade da escola e não implique acréscimo de encargos para o erário público.

Artigo 37.º

Situações especiais de classificação

1 — Sempre que, em qualquer disciplina anual, o número de aulas ministradas durante todo o ano letivo não tenha atingido o número previsto para oito semanas completas, considera-se o aluno aprovado, sem atribuição de classificação nessa disciplina.

2 — Para obtenção de classificação, no caso referido no número anterior, o aluno pode repetir a frequência da disciplina, de acordo com as concretas possibilidades da escola, ou requerer prova de equivalência à frequência.

3 — Caso a situação prevista no número anterior ocorra em disciplinas plurianuais, considera-se o mesmo aprovado ou em condições de progredir na disciplina, conforme se trate, ou não, de ano terminal da mesma, sem atribuição de classificação nesse ano curricular, sem prejuízo do disposto no número seguinte.

4 — Para efeitos de atribuição de classificação final de disciplina, considera-se a classificação obtida ou a média aritmética simples, arredondada às unidades, das classificações obtidas no(s) ano(s) em que foi atribuída classificação, exceto se a classificação final for inferior a 10 valores, caso em que o aluno deve realizar prova de equivalência à frequência.

5 — Nos casos referidos no n.º 3, para obtenção de classificação anual de frequência, o aluno pode repetir a frequência da disciplina, de acordo com as concretas possibilidades da escola, ou ainda, requerer prova de equivalência à frequência, nos casos em que a situação ocorra no ano terminal da mesma.

6 — Para obtenção de classificação anual de frequência nos casos referidos nos números anteriores, o aluno pode repetir a frequência da disciplina, de acordo com as possibilidades da escola, exceto quando se tratar de ano terminal da mesma.

7 — Nas situações referidas nos n.ºs 2, 5 e 6, apenas é considerada a classificação obtida se o aluno beneficiar da mesma.

8 — Se, por motivo da exclusiva responsabilidade da escola ou por falta de assiduidade decorrente de doença prolongada ou impedimento legal devidamente comprovado, não existirem, em qualquer disciplina, elementos de avaliação sumativa respeitantes ao 3.º período letivo, a classificação anual de frequência é atribuída pelo conselho de turma, tomando por referência as classificações obtidas no 2.º período letivo.

9 — Sempre que, por falta de assiduidade motivada por doença prolongada ou por impedimento legal devidamente comprovado, o aluno frequentar as aulas durante um único período letivo, fica sujeito à realização de uma prova extraordinária de avaliação (PEA) em cada disciplina.

10 — Aos alunos titulares de habilitações estrangeiras a quem, por ingresso tardio no sistema de ensino português, apenas tenha sido possível a atribuição de classificação num só período letivo, aplica-se o disposto no número anterior.

11 — Para efeitos do n.º 8 a classificação anual de frequência a atribuir a cada disciplina é a seguinte:

$$CAF = (CF + PEA)/2$$

em que:

CAF = classificação anual de frequência;
CF = classificação de frequência do período frequentado;

PEA = classificação da prova extraordinária de avaliação.

12 — A *PEA* deve abranger as Aprendizagens Essenciais, quando aplicável, ou a totalidade do programa, do ano curricular em causa, obedecendo aos procedimentos específicos constantes do anexo IX à presente portaria, da qual faz parte integrante.

13 — Se, por motivo da exclusiva responsabilidade da escola, apenas existirem em qualquer disciplina elementos de avaliação respeitantes a um dos três períodos letivos, os alunos podem optar entre:

a) Ser-lhes considerada como classificação anual de frequência a obtida nesse período;

b) Não lhes ser atribuída classificação anual de frequência nessa disciplina.

14 — Na situação prevista na alínea b) do número anterior, observa-se o seguinte:

a) No caso de disciplinas anuais considera-se o aluno aprovado, sem atribuição de classificação;

b) No caso de disciplinas plurianuais, considera-se o aluno aprovado ou em condições de progredir na disciplina, conforme se trate ou não do ano terminal da mesma, sem atribuição de classificação nesse ano curricular, sem prejuízo do disposto na alínea seguinte;

c) Para efeitos de atribuição de classificação final de disciplina, no caso referido na alínea anterior, considera-se a classificação obtida ou a média aritmética simples, arredondada às unidades, das classificações obtidas no(s) ano(s) em que foi atribuída classificação, exceto se a classificação final for inferior a 10 valores, caso em que o aluno realiza prova de equivalência à frequência.

15 — Se a classificação interna final, calculada nos termos do n.º 10 for inferior a 10 valores, esta não é considerada para efeitos da classificação final da disciplina.

Artigo 38.º

Classificação final das disciplinas

1 — A classificação final das disciplinas é obtida da seguinte forma:

a) Nas disciplinas anuais, pela atribuição da classificação de frequência;

b) Nas disciplinas plurianuais, pela média aritmética simples das classificações anuais de frequência dos anos em que foram ministradas, com arredondamento às unidades.

2 — A classificação final em qualquer disciplina pode também obter-se pelo recurso à realização exclusiva, na qualidade de aluno autoproposto, de provas de equivalência à frequência ou de exames finais nacionais, sendo a classificação final, em caso de aprovação, a obtida na prova.

Artigo 39.º

Classificação final de curso

1 — A classificação final de curso é o resultado da aplicação da seguinte fórmula.

$$CFC = (8MCD + 2PAA)/10$$

em que:

CFC = classificação final de curso (com arredondamento às unidades);

MCD = média aritmética simples, com arredondamento às unidades, da classificação final obtida pelo aluno em todas as disciplinas e, no Curso Secundário de Dança, na formação em contexto de trabalho;

PAA = classificação obtida na prova de aptidão artística.

2 — A disciplina de Educação Moral e Religiosa não é considerada para efeitos de apuramento de classificação final do curso.

Artigo 40.º

Conselho de turma de avaliação

1 — O conselho de turma, para efeitos de avaliação dos alunos, é constituído pelos professores da turma.

2 — Quando as componentes de formação são ministradas em mais do que uma escola cabe a estas estabelecerem os mecanismos necessários para efeitos de articulação pedagógica e de procedimentos de avaliação.

3 — Compete aos conselhos de turma:

a) Apreciar a proposta de classificação apresentada por cada professor, tendo em conta as informações que a suportam e a situação global do aluno;

b) Deliberar sobre a classificação final a atribuir em cada disciplina.

4 — O funcionamento dos conselhos de turma obedece ao previsto no Código do Procedimento Administrativo.

5 — Quando a reunião não se puder realizar, por falta de quórum ou por indisponibilidade de elementos de avaliação, deve ser convocada nova reunião, no prazo máximo de 48 horas, para a qual cada um dos docentes deve previamente disponibilizar, ao diretor da escola, os elementos de avaliação de cada aluno.

6 — Nas situações previstas no número anterior, o diretor de turma, ou quem o substitua, apresenta ao conselho de turma os elementos de avaliação de cada aluno previamente disponibilizados.

7 — As deliberações dos conselhos de turma de avaliação devem resultar do consenso dos professores que os integram.

8 — No conselho de turma podem intervir, sem direito a voto, outros professores ou técnicos que participem no processo de ensino e aprendizagem, bem como outros elementos cuja participação o conselho pedagógico considere conveniente.

Artigo 41.º**Registo das classificações**

1 — As classificações atribuídas no final de cada período letivo são registadas em pauta, bem como nos restantes documentos previstos para esse efeito.

2 — O aproveitamento final de cada disciplina é expresso pela classificação atribuída pelo conselho de turma na reunião de avaliação do 3.º período.

3 — As deliberações do conselho de turma são ratificadas pelo diretor da escola.

4 — O diretor da escola deve garantir a verificação das pautas e da restante documentação relativa às reuniões dos conselhos de turma, assegurando-se da conformidade das mesmas com as disposições em vigor, competindo-lhe desencadear os mecanismos necessários à correção de eventuais irregularidades.

5 — As pautas, após a ratificação prevista no n.º 3, são afixadas em local apropriado no interior da escola, nelas devendo constar a data da respetiva afixação.

6 — O diretor da escola, sempre que o considere justificado, pode determinar a repetição da reunião do conselho de turma, informando sobre os motivos que fundamentam tal determinação.

7 — Se após a repetição da reunião, subsistirem factos que, no entender do diretor da escola, impeçam a ratificação da deliberação do conselho de turma, deve a situação ser apreciada em reunião do conselho pedagógico.

Artigo 42.º**Revisão das decisões**

1 — As decisões relativas à avaliação das aprendizagens no 3.º período podem ser objeto de pedido de revisão subscrito pelo encarregado de educação, ou pelo aluno quando maior de idade.

2 — Os pedidos de revisão são dirigidos ao diretor da escola, mediante requerimento devidamente fundamentado em razões de ordem técnica, pedagógica ou legal, no prazo de três dias úteis, a contar da data da afixação da pauta, acompanhado dos documentos considerados pertinentes.

3 — Os requerimentos recebidos depois de expirado o prazo fixado no número anterior, bem como os que não apresentem qualquer fundamentação são liminarmente indeferidos.

4 — O diretor convoca, nos cinco dias úteis após a aceitação do requerimento, uma reunião extraordinária do conselho de turma para apreciação do pedido.

5 — O conselho de turma, reunido extraordinariamente, aprecia o pedido e delibera sobre o mesmo, elaborando um relatório pormenorizado, que deve integrar a ata da reunião.

6 — Nos casos em que o conselho de turma mantenha a sua deliberação, o processo aberto pelo pedido de revisão é enviado pelo diretor ao conselho pedagógico para parecer prévio à decisão final.

7 — Da decisão do diretor e respetiva fundamentação é dado conhecimento ao interessado, através de carta registada, no prazo máximo de 30 dias úteis, contados a partir do dia útil seguinte ao da data da receção do requerimento, a que se refere o n.º 2.

8 — Da decisão que recaiu sobre o pedido de revisão pode ser interposto, no prazo de cinco dias úteis após a data da receção da resposta, recurso hierárquico para o Diretor-

-Geral dos Estabelecimentos Escolares, quando o mesmo for baseado em vício de forma existente no processo.

9 — Da decisão do recurso hierárquico não cabe qualquer outra forma de impugnação administrativa.

Artigo 43.º**Impugnação das classificações das provas e exames finais nacionais**

As classificações referentes às provas de equivalência à frequência e aos exames finais nacionais são passíveis de impugnação administrativa, nos termos do regulamento de provas e exames aprovado por despacho do membro do Governo responsável pela área da educação.

SUBSECÇÃO IV**Conclusão e certificação****Artigo 44.º****Certificação**

1 — Concluem o Curso Secundário de Dança os alunos aprovados em todas as disciplinas da matriz curricular do curso, na FCT e na PAA, obtendo o nível 4 de qualificação do Quadro Nacional de Qualificações (QNQ) e correspondente nível do Quadro Europeu de Qualificações (QEQ).

2 — Concluem os Cursos Secundários de Música, de Canto ou de Canto Gregoriano os alunos aprovados em todas as disciplinas da matriz curricular do respetivo curso e na PAA, obtendo o nível 3 de qualificação do QNQ e correspondente nível do QEQ.

3 — Aos alunos em regime supletivo que obtenham aprovação em todas as disciplinas do respetivo curso e na PAA é conferido o direito à emissão dos diploma e certificado previstos no número seguinte, após comprovarem ter concluído noutra modalidade de ensino as disciplinas relativas à componente de formação geral.

4 — A conclusão de um curso é certificada através da emissão, em regra, em formato eletrónico de:

a) Um diploma que ateste a conclusão do nível secundário de educação e indique o curso concluído e a respetiva classificação final, bem como o nível de qualificação obtido, de acordo com o QNQ e correspondente nível do QEQ e, no caso do Curso Secundário de Dança, ainda, a obtenção de certificação profissional;

b) Um certificado que ateste o nível de qualificação de acordo com o QNQ e correspondente nível do QEQ, discrimine as disciplinas da matriz curricular, o projeto apresentado na PAA, a FCT, no caso do Curso Secundário de Dança, e as respetivas classificações finais.

5 — Os certificados a que se refere a alínea b) do número anterior devem ainda atestar a participação do aluno em representação dos pares em órgãos do estabelecimento de ensino e em atividades e projetos, designadamente, culturais, artísticos, desportivos, científicos e no âmbito do suporte básico de vida, de Cidadania e Desenvolvimento, entre outros de relevante interesse social desenvolvidos no âmbito da escola.

6 — Para os alunos abrangidos por medidas adicionais, designadamente adaptações curriculares significativas, aplicadas no âmbito do Decreto-Lei n.º 54/2018, de 6 de julho, a certificação obedece ao disposto no respetivo artigo 30.º

7 — A requerimento dos interessados, podem ainda ser emitidas, em qualquer momento do percurso escolar, certidões das habilitações adquiridas, as quais devem discriminar as disciplinas concluídas e as respetivas classificações.

8 — Sempre que o aluno, após conclusão de qualquer curso do ensino secundário, concluir uma ou mais disciplinas, cuja frequência seja iniciada no ano seguinte ao da conclusão do curso, a classificação obtida nessa(s) disciplina(s) pode contar, por opção do aluno, para efeitos de cálculo da média final de curso, desde que as disciplinas integrem o plano de estudos do curso concluído e sejam concluídas no período correspondente ao ciclo de estudos das mesmas, devendo nestes casos ser emitidos novos diplomas e certificados.

9 — A emissão do diploma, do certificado e das certidões referidos nos números anteriores é da competência da escola responsável pelas componentes de formação científica e técnica artística.

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

CAPÍTULO III

Regime de frequência, matrícula e constituição de turmas

Artigo 45.º

Regimes de frequência

1 — Os Cursos Secundários de Dança, de Música, de Canto e de Canto Gregoriano são frequentados em regime integrado ou em regime articulado.

2 — Os Cursos Secundários de Música, de Canto e de Canto Gregoriano podem ainda ser frequentados em regime supletivo, sendo a sua frequência restrita às componentes de formação científica e técnica artística a que se referem os anexos II a IV, aplicando-se a tabela constante do anexo X da presente portaria.

Artigo 46.º

Disposições comuns na admissão de alunos

1 — O ingresso nos cursos secundários de Dança, de Música, de Canto e de Canto Gregoriano faz-se mediante a realização de uma prova de acesso com caráter eliminatório.

2 — A prova a que se refere o número anterior é da responsabilidade das escolas que ministram as componentes científica e técnica artística.

3 — O modelo da prova e os respetivos critérios de avaliação são aprovados pelo conselho pedagógico e afixados na escola em local apropriado para o efeito, com uma antecedência mínima de 30 dias sobre a data de início de realização das provas.

4 — Por decisão do órgão de direção da escola do ensino artístico especializado podem ser considerados os resultados obtidos nas provas globais nas disciplinas da componente de formação artística especializada de 9.º ano de escolaridade, para efeitos de ingresso nos cursos secundários, desde que as mesmas tenham sido realizadas na escola à qual o aluno se candidata.

Artigo 47.º

Disposições específicas para admissão ao Curso Secundário de Dança

1 — Podem ser admitidos no Curso Secundário de Dança os alunos que, tendo sido aprovados na prova referida no n.º 1 do artigo 46.º, e ou estando nas condições previstas no n.º 4 do mesmo artigo, se encontrem numa das seguintes situações:

- a) Tenham completado o Curso Básico de Dança;
- b) Possuam o 9.º ano de escolaridade do ensino básico geral ou equivalente.

2 — A admissão ao Curso Secundário de Dança é facultada aos alunos em regime integrado ou articulado, desde que em todas as disciplinas das componentes de formação científica e técnica artística seja assegurada a frequência do ano correspondente ou mais avançado relativamente ao ano de escolaridade que frequentam na escola de ensino geral, sem prejuízo das situações decorrentes de reorientações de percursos formativos.

Artigo 48.º

Disposições específicas para admissão aos cursos secundários de Música, Canto e Canto Gregoriano

1 — Podem ser admitidos nos cursos secundários de Música, de Canto ou de Canto Gregoriano, em função dos regimes de frequência, nos termos constantes dos n.ºs 2 a 4 do presente artigo, os alunos que, tendo sido aprovados na prova referida no n.º 1 do artigo 46.º ou estando nas condições previstas no n.º 4 do referido artigo, se encontrem numa das seguintes situações:

- a) Tenham concluído um curso básico na área da música;
- b) Tenham completado todas as disciplinas da componente de formação artística especializada de um curso básico na área da música, em regime supletivo;
- c) Não tendo concluído um curso básico na área da música, possuam o 9.º ano de escolaridade ou equivalente.

2 — A admissão ao Curso Secundário de Música é facultada aos alunos:

- a) Em regime integrado ou articulado, desde que em todas as disciplinas das componentes de formação científica e técnica artística seja assegurada a frequência do ano ou grau correspondente ou mais avançado relativamente ao ano de escolaridade que frequentam na escola de ensino geral, sem prejuízo das situações decorrentes de reorientações de percursos formativos;
- b) Em regime supletivo, com idade não superior a 18 anos, em 31 de agosto do ano letivo anterior àquele em que se matriculam, desde que o ano ou grau de todas as disciplinas frequentadas, das componentes de formação científica e técnica artística, tenha um desfaseamento anterior não superior a dois anos, relativamente ao ano de escolaridade frequentado.

3 — A admissão ao Curso Secundário de Canto ou de Canto Gregoriano é facultada aos alunos:

- a) Em regime integrado ou articulado, desde que em todas as disciplinas das componentes de formação científica e técnica artística seja assegurada a frequência do ano ou grau correspondente ou mais avançado relativamente ao ano de escolaridade que frequentam na escola de ensino

geral, sem prejuízo das situações decorrentes de reorientações de percursos formativos;

b) Em regime supletivo, com idade não superior a 23 anos de idade, em 31 de agosto do ano letivo anterior àquele em que se matriculam, independentemente do ano e nível de escolaridade frequentado.

4 — Podem ser admitidos alunos em regime supletivo em condições distintas das expressas nas alíneas b) dos n.ºs 2 e 3 do presente artigo, e do n.º 8 do artigo seguinte, desde que não sejam objeto de financiamento público.

Artigo 49.º

Matrícula e renovação de matrícula

1 — A matrícula e sua renovação nos cursos secundários de Dança, de Música, de Canto ou de Canto Gregoriano regem-se pelas disposições específicas da presente portaria e outros procedimentos aplicáveis a esta matéria e nível de ensino.

2 — As prioridades na matrícula ou renovação de matrícula nos cursos secundários de Dança, de Música, de Canto e de Canto Gregoriano obedecem à seriação decorrente dos resultados obtidos na prova de acesso e às vagas existentes para este efeito em cada escola.

3 — Considera-se matrícula o ingresso, pela primeira vez, num Curso Secundário de Dança, de Música, de Canto ou de Canto Gregoriano, bem como aquele que é efetuado após um ou mais anos sem que o aluno efetue a renovação da matrícula.

4 — A matrícula num dos cursos previstos nos números anteriores, quando frequentados em regime articulado, é efetuada nas escolas que ministram a matriz curricular.

5 — No caso referido no número anterior, no ato de matrícula ou da renovação da matrícula, devem ser apresentados documentos comprovativos da mesma em ambas as escolas que ministram o plano de estudo correspondente.

6 — É vedada a matrícula ou renovação de matrícula nos cursos regulamentados pela presente portaria aos alunos, que frequentem outro curso da mesma área artística de nível de escolaridade igual ou diferente, quando são alvo de financiamento público nas duas ofertas educativas.

7 — Os alunos que sejam admitidos num curso secundário de Dança, de Música, de Canto ou de Canto Gregoriano devem matricular-se em todas as disciplinas das respetivas matrizes curriculares.

8 — Sem prejuízo do disposto no número anterior, é concedida aos alunos a faculdade de, em regime supletivo, frequentarem no mínimo quatro disciplinas constantes das respetivas matrizes curriculares.

9 — Compete ao conselho pedagógico definir o elenco das disciplinas referidas no número anterior, o qual deve constar do regulamento interno.

10 — Os estabelecimentos de ensino secundário geral devem aceitar os alunos que se matriculem em cursos secundários nas áreas da dança ou da música em regime articulado, em escolas do ensino artístico especializado da música com as quais tenham estabelecido protocolos.

11 — O disposto no número anterior não pode implicar, só por si, que as escolas do ensino artístico especializado da música em regime articulado recusem a matrícula de alunos provenientes de estabelecimentos de ensino secundário geral com os quais não tenham ainda protocolo celebrado.

Artigo 50.º

Condições especiais e restrições de matrícula

1 — Ao aluno que transita de ano com classificação igual a 9 ou 8 valores em uma ou duas disciplinas da componente de formação geral é permitida a matrícula em todas as disciplinas dessa componente no ano de escolaridade seguinte.

2 — Não é autorizada a matrícula em disciplinas da componente de formação geral em que o aluno tenha obtido classificação inferior a 10 valores em dois anos curriculares consecutivos.

3 — Ao aluno que transite de ano, não progredindo ou não obtendo aprovação em uma ou duas disciplinas da componente de formação geral, é autorizada a inscrição nas disciplinas em que se verifica a não progressão ou aprovação, de acordo com as possibilidades da escola.

4 — Os alunos ficam impedidos de renovar a matrícula no respetivo curso, nas seguintes situações:

a) Não obtenham aproveitamento durante dois anos consecutivos ou interpolados em qualquer das disciplinas das componentes de formação científica ou técnica artística;

b) Não obtenham aproveitamento em três disciplinas das componentes de formação científica ou técnica artística no mesmo ano letivo;

c) Tenham frequentado os cursos secundários de Dança, de Música, de Canto ou de Canto Gregoriano por um período de cinco anos letivos;

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

5 — Os alunos que, por motivo de força maior devidamente comprovado, se encontrem numa das situações referidas nas alíneas a), b) ou c) do número anterior podem, mediante requerimento dirigido ao diretor da escola que ministra as componentes de formação científica e técnica artística, renovar a matrícula, desde que tal seja aprovado pelo conselho pedagógico e, no caso dos alunos que se encontrem na situação descrita na alínea c), a renovação de matrícula não acarrete aumento de encargos para o crário público.

Artigo 51.º

Disposições comuns para a constituição de turmas

1 — Para efeitos da lecionação da componente de formação geral, os estabelecimentos de ensino secundário geral não estão obrigados à integração dos alunos que frequentam os cursos secundários em regime articulado em turmas especialmente constituídas para o efeito.

2 — Excecionalmente pode ser autorizada a constituição de turmas com número inferior ao previsto em regulamentação própria, mediante requerimento do diretor dirigido aos serviços competentes do Ministério da Educação.

Artigo 52.º

Disposições específicas para a constituição de turmas no Curso Secundário de Dança

Podem ser lecionadas, em simultâneo, disciplinas da componente técnica artística, a alunos de diferentes anos e níveis de proficiência.

Artigo 53.º

Disposições específicas para a constituição de turmas nos cursos secundários de Música, de Canto e de Canto Gregoriano

1 — Sem prejuízo do disposto no número seguinte, no estabelecimento de ensino artístico especializado é autorizada a constituição de turmas que integrem alunos a frequentar qualquer dos planos de estudos constantes dos anexos II a IV, desde que as disciplinas sejam comuns e com a mesma carga horária, e os alunos estejam a frequentar o mesmo ano ou grau.

2 — Podem ser lecionadas em simultâneo, a alunos de diversos anos ou graus, disciplinas como a de Classes de Conjunto, cuja natureza pode implicar a integração de alunos provenientes de diversos níveis e ou regimes de frequência.

3 — Nas componentes de formação científica e técnica artística deve observar-se o seguinte:

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

b) As disciplinas de Canto e Instrumento são lecionadas:

i) Individualmente, quando o curso é frequentado em regime integrado ou articulado;

ii) A dois alunos, quando frequentado em regime supletivo, podendo neste caso, por questões pedagógicas ou de gestão de horários, a carga horária ser repartida igualmente entre eles.

c) O número mínimo de alunos, por disciplina, é o seguinte:

i) Dois, em Educação Vocal e Técnica Vocal, Arte de Representar, Acompanhamento e Improvisação, Correpetição, Instrumento de Tecla e em Baixo Contínuo;

ii) Três, em Composição;

iii) Seis, em Análise e Técnicas de Composição.

d) As disciplinas de Coro Gregoriano e de Prática de Canto Gregoriano são disciplinas de conjunto.

4 — Excepcionalmente pode ser autorizado, consoante as características das disciplinas, o funcionamento em termos diferentes dos referidos no número anterior, mediante requerimento do diretor dirigido aos serviços competentes do Ministério da Educação.

CAPÍTULO IV

Disposições transitórias e finais

Artigo 54.º

Norma transitória

Até à definição de novos documentos curriculares para as disciplinas das componentes de formação científica e técnica artística, aplicam-se os programas atualmente em vigor com eventuais ajustamentos que se considerem necessários.

Artigo 55.º

Norma revogatória

É revogada a Portaria n.º 243-B/2012, de 13 de agosto, na sua redação atual, de acordo com a calendarização de produção de efeitos fixada no artigo seguinte.

Artigo 56.º

Produção de efeitos

1 — A presente portaria produz efeitos a partir do ano letivo de:

a) 2018/2019, no que respeita ao 10.º ano de escolaridade;

b) 2019/2020, no que respeita ao 11.º ano de escolaridade;

c) 2020/2021, no que respeita ao 12.º ano de escolaridade.

2 — Sem prejuízo do disposto no número anterior, às turmas das escolas abrangidas pelo Despacho n.º 5908/2017, de 5 de julho de 2017, são aplicáveis as disposições da presente portaria nos termos seguintes:

a) 2018/2019, no que respeita ao 11.º ano de escolaridade;

b) 2019/2020, no que respeita ao 12.º ano de escolaridade;

3 — Os alunos retidos no 10.º, 11.º e 12.º anos de escolaridade, no final dos anos letivos de 2017/2018, 2018/19 e 2019/2020 são, respetivamente, integrados no mesmo ano de escolaridade, nos planos curriculares aprovados pelo Decreto-Lei n.º 55/2018, de 6 de julho, sem prejuízo da salvaguarda das classificações obtidas nas disciplinas do plano curricular em que se encontravam.

Artigo 57.º

Entrada em vigor

A presente portaria entra em vigor no dia seguinte ao da sua publicação.

O Secretário de Estado da Educação, *João Miguel Marques da Costa*, em 14 de agosto de 2018.

ANEXO I

[a que se refere a alínea a) do n.º 1 do artigo 6.º]

Curso Secundário de Dança

Tomando por referência a matriz curricular-base e as opções relativas à autonomia e flexibilidade curricular, as escolas organizam o trabalho de integração e articulação curricular com vista ao desenvolvimento do Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória. As escolas organizam os tempos letivos na unidade que considerem mais adequada.

Componentes de formação	Carga horária semanal (h)		
	10.º ano	11.º ano	12.º ano
Genéricas:			
Português	180	180	200
Língua Estrangeira I, II ou III (f).....	150	150	-
Filosofia	150	150	-
Científica:			
História da Cultura e das Artes	135	135	135
Música.....	90	90	90
Oferta Complementar (g)	(90)	(90)	(90)
Subtotal	225 (315)	225 (315)	225 (315)
Técnica Artística:			
Técnicas de Dança (f).....	900	900	1080
Técnicas de Dança Clássica (g)			
Técnicas de Dança Contemporânea (g)			
Disciplina de opção (g):			
Composição	-	90 (180)	90 (180)
Técnicas Teatrais			
Oferta Complementar (g)	(90)	(90)	(90)
Subtotal	900 (990)	990 (1080)	1170 (1260)
Educação Moral e Religiosa (h).....	(h)	(h)	(h)
Formação em Contexto de Trabalho (i).....			7920
g)	225 (g)	225 (g)	225 (g)
Total (h)	1665 a 1980	1755 a 2070	1845 a 2160

- (a) A carga horária semanal indicada na componente de formação geral constitui uma referência para as disciplinas dessa componente, nos termos do artigo 7.º.
- (b) O aluno escolhe uma língua estrangeira. Se tiver estudado apenas uma língua estrangeira no ensino básico, iniciará obrigatoriamente uma segunda língua no ensino secundário. No caso de o aluno iniciar uma segunda língua, tomando em conta as disponibilidades da escola, poderá cumulativamente dar continuidade à Língua Estrangeira I como disciplina facultativa, com a aceitação expressa do acréscimo da carga horária. Aos alunos oriundos de sistemas educativos estrangeiros aplica-se o disposto no artigo 12.º.
- (c) Disciplina a ser criada de acordo com os recursos das escolas e de oferta facultativa na componente de formação científica ou na componente de formação técnica artística, com uma carga horária até 90 minutos, ou com a carga máxima indicada a ser aplicada na lecionação de duas disciplinas, não podendo ser ultrapassado o número máximo de disciplinas permitido na matriz dos cursos artísticos especializados. Caso as escolas não pretendam lecionar nenhuma disciplina de Oferta Complementar, poderão lecionar duas disciplinas de opção nos termos em que as mesmas ocorrem, ou reforçar uma ou mais disciplinas das componentes de formação científica ou técnica artística.
- (d) A distribuição da carga horária semanal entre as duas disciplinas técnicas é da responsabilidade de cada escola.
- (e) Inclui Repertório Clássico e *Pau-de-Dança*.
- (f) Inclui Repertório Contemporâneo.
- (g) Nos termos dos nºs 3 e 4 do artigo 6.º. Excecua-se a ressalva constante na alínea (c).
- (h) Disciplina de oferta obrigatória e de frequência facultativa, com um tempo letivo a organizar na unidade definida pela escola, nunca inferior a 45 minutos e que acresce ao total da matriz.
- (i) A Formação em Contexto de Trabalho, caso ocorra concentradamente não deverá ultrapassar as 35 horas semanais.
- (j) Contempla até 225 minutos de aplicação facultativa, consoante o projeto educativo. Podem ser utilizados em atividades de conjunto ou aplicados em uma ou mais de uma disciplina das componentes de formação científica e técnica artística, podendo a sua carga horária global ser gerida por período escolar.
- (k) Do somatório das cargas horárias alocadas a cada disciplina resulta um tempo total inferior ao total constante na matriz, ficando ao critério da escola a gestão do tempo sobranse, a utilizar no reforço da componente de formação geral.
- (l) Componente desenvolvida nos termos do artigo 10.º.

Componentes de formação	Carga horária semanal (h)		
	10.º ano	11.º ano	12.º ano
Genéricas:			
Português	180	180	200
Língua Estrangeira I, II ou III (f).....	150	150	-
Filosofia	150	150	-
Educação Física.....	150	150	150
Científica:			
História da Cultura e das Artes	135	135	135
Formação Musical	90	90	90
Análise e Técnicas de Composição	135	135	135
Oferta Complementar (g)	(90)	(90)	(90)
Subtotal	500 (450)	500 (450)	500 (450)
Técnica Artística:			
Instrumento/Educação Vocal/Composição (f)	90	90	90
Classes de Conjunto (g).....	135	135	135
Disciplina de opção (g):			
Banco Continuo	-	45 (90)	45 (90)
Acompanhamento e Improvisação			
Instrumento de Tecla			
Oferta Complementar (g)	(90)	(90)	(90)
Subtotal	225 (315)	230 (360)	270 (360)
Educação Moral e Religiosa (h).....	(h)	(h)	(h)
g)	(90) (g)	(90) (g)	(90) (g)
Total (h)	1305 a 1485	1350 a 1530	1035 a 1215

- (a) A carga horária semanal indicada na componente de formação geral constitui uma referência para as disciplinas dessa componente, nos termos do artigo 7.º.
- (b) O aluno escolhe uma língua estrangeira. Se tiver estudado apenas uma língua estrangeira no ensino básico, iniciará obrigatoriamente uma segunda língua no ensino secundário. No caso de o aluno iniciar uma segunda língua, tomando em conta as disponibilidades da escola, poderá cumulativamente dar continuidade à Língua Estrangeira I como disciplina facultativa, com a aceitação expressa do acréscimo da carga horária. Aos alunos oriundos de sistemas educativos estrangeiros aplica-se o disposto no artigo 12.º.
- (c) Disciplina a ser criada de acordo com os recursos das escolas e de oferta facultativa, na componente de formação científica ou na componente de formação técnica artística, com uma carga horária até 90 minutos, ou com a carga máxima indicada a ser aplicada na lecionação de duas disciplinas, não podendo ser ultrapassado o número máximo de disciplinas permitido na matriz dos cursos artísticos especializados. Caso as escolas não pretendam lecionar nenhuma disciplina de Oferta Complementar, poderão lecionar duas disciplinas de opção nos termos em que as mesmas ocorrem, ou reforçar uma ou mais disciplinas das componentes de formação científica ou técnica artística.
- (d) Consoante a variante do curso: Instrumento, Formação Musical ou Composição, o aluno frequentará a disciplina de Instrumento, Educação Vocal ou Composição. Em Educação Vocal a carga horária semanal pode, por questões pedagógicas ou de gestão de horários, ser repartida igualmente entre os alunos. Caso o não seja, metade da carga horária desta disciplina poderá ser transferida para a lecionação da disciplina de Instrumento de Tecla.
- (e) Sob esta designação incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Conv, Música de Câmara, Orquestra.
- (f) Nos termos dos nºs 3 e 4 do artigo 6.º. Excecua-se a ressalva constante na alínea (c).
- (g) Disciplina de oferta obrigatória e de frequência facultativa, com um tempo letivo a organizar na unidade definida pela escola, nunca inferior a 45 minutos e que acresce ao total da matriz.
- (h) Contempla até 90 minutos de aplicação facultativa, consoante o projeto educativo. Podem ser utilizados em atividades de conjunto ou aplicados em uma ou mais de uma disciplina colativa das componentes de formação científica e técnica artística, podendo a sua carga horária global ser gerida por período escolar.
- (i) Do somatório das cargas horárias alocadas a cada disciplina resulta um tempo total inferior ao total constante na matriz, ficando ao critério da escola a gestão do tempo sobranse, a utilizar no reforço da componente de formação geral.
- (j) Componente desenvolvida nos termos do artigo 10.º.

Anexo B - Programa Repertório Contemporâneo

- Improvisação - Trabalho a solo, a pares ou em grupos; exploração a partir de várias tarefas. Apoiando na metodologia de William Forsythe, entre outras a definir pela professora titular.
- Turns around the back subindo aos joelhos;
- Knee fall;
- Espirais com diversos pontos de iniciação;
- Trabalho isolado de diferentes partes do corpo;
- Introdução de noção de centro para Pino;

6.3.2 7ºAno/11ºAno de Escolaridade

Chão/Centro/Deslocações:

- Diferentes tipos de Pinos;
- Rotação total pelo chão com torção do tronco;
- Espiral around the back com suspensão e equilíbrios.

6.3.3 8ºAno/12ºAno de Escolaridade

Chão/Centro/Deslocações:

- Pino de cabeça;

Nota: Este programa pressupõe que estejam adquiridos os conhecimentos relativos aos conteúdos programáticos do ano anterior.

7. Repertório de Técnica de Dança Contemporânea

Todas as propostas de estudo de Repertório são pensadas para as apresentações trimestrais ao longo do ano lectivo e/ou espectáculos finais de ano, podendo não ser estudadas todas as propostas. Estas têm vários níveis de dificuldade e constituem desafios técnico-artísticos diferenciados de modo a poderem ser adoptadas para diversos grupos de alunos ou para diversos alunos de forma individual. Os alunos que demonstrarem maior capacidade técnica e interpretativa poderão ser propostos para apresentações públicas em momentos a determinar pela direcção artística da escola (aulas abertas, estudo coreográficos, deslocações espectáculos externos à escola, entre outros locais/ocasiões). Todas estas sugestões poderão sofrer alterações ao longo do ano/anos letivos seguintes. Nesta subdisciplina o foco principal é proporcionar a prática, a aquisição e compreensão de diferentes abordagens técnicas

e estéticas associadas ao repertório aprendido. O intuito é conduzir os alunos à aprendizagem do domínio e aplicação correcta dos conhecimentos técnicos adquiridos na disciplina de técnica contemporânea, desenvolver a versatilidade do aluno, intervindo em apresentações públicas de repertório criado.

Exemplos orientadores:

5º Ano:

- Rui Horta – Ordinary Events;
- Caroline Carlson – Eau;
- Caroline Carlson – Ice;
- Mendigos;
- Martha Graham - Steps in the street;
- Martha Graham – Night Journey.

6º Ano:

- Benvindo Fonseca – Sal Capate;
- Venvindo Fonseca – Makeba;
- Vera Mantero – Fadinhas;
- Clara Andermatt – Cisnes;
- Mauro Bigonzetti – Cantata.

7º Ano:

- Barak Marshall – Monger;
- Vasco Wallenkamp - Amaramália;
- Carolina Carlson – Pneuma;
- Forsythe – 1st Text;
- Akram Kan – Má duet;
- Ohad Naharin – Echad Mi Yodea.

8º Ano:

- Sidi Larbi Cherkaoui – Faun;
- Vasco Wallenkamp – Para além das sombras;
- Amanda Miller – Pretty Ugly;
- Forsythe – In the middle;

- Ohad Naharin – Deca Dance;
- Hofesh Shechter – Videodance.
- Piazzolla.

7.1. Competências

Disciplina

- Responsabilidade** – O aluno tem que revelar a mesma;
 - Face ao trabalho (pontualidade, atenção e persistência);
 - Capacidade de se responsabilizar pela preparação do seu próprio corpo;
 - Ser capaz de reconhecer e cumprir as regras da escola.
- Respeito** – O aluno deve revelar;
 - Respeito pela escola (suas regras e instalações);
 - Respeito pelo professor (regras de comportamento em estúdio e fora dele);
 - Respeito pelos colegas (relacionamento interpessoal);
 - Respeito pela aula e estúdio de dança;
 - Respeito por si próprio.
- Cooperação** – O aluno tem de revelar capacidade de cooperação tanto em estúdio, bem como em trabalhos de grupo dentro e fora dele.

Envolvimento

- Autonomia** – O aluno deve revelar;
 - Capacidade de autonomamente cuidar do seu próprio corpo, tanto antes das aulas (aquecimento), bem como depois das mesmas (alongamento);
 - Autonomia de estudo e compreensão do trabalho de aula;
 - Autonomia no trabalho técnico aplicando correcções e trabalhando no aperfeiçoamento de passos específicos também fora do contexto de aula.
- Interesse** – O aluno deve revelar;
 - Interesse e curiosidade não só pelo trabalho técnico (pesquisa de passos, observação de aulas mais avançadas, outros meios de observação e pesquisa), mas também no trabalho de repertório, manifestando interesse e curiosidade em pesquisar informação e observar vídeos do trabalho em curso;

- Interesse ativo nas actividades constantes do Plano de Atividades e acções complementares de formação dedicadas ao seu ano.

Desempenho

- a. Aplicação através do **corpo** dos estudantes.
- b. **Postura, alinhamento, colocação;**
 - O aluno deve revelar entendimento do eixo e alinhamento dos três volumes, no plano vertical, horizontal e sagital, posições nas três direcções básicas (frente, lado e trás).
- c. **Coordenação** – O aluno deve;
 - Dominar as coordenações básicas (movimentos de pernas e braços com a colocação da cabeça e tronco) na cinesfera;
 - Ter capacidade de coordenação nas combinações de movimentos mais elaborados com e sem deslocamento.
- d. **Foco**, coordenação do olhar com o movimento:
 - O aluno deve revelar a capacidade de dirigir o foco (olhar) diretamente ou alternando direcções, de acordo com a pose e/ou movimento, também com deslocamento.

Espaço/Tempo

- a. **Níveis direcções e sentidos** – o aluno deve revelar:
 - Compreensão e capacidade de usar na prática os 3 níveis (baixo, médio e alto), bem como a distinção entre direcção e sentido, em combinações mais elaboradas sem e com deslocamento.
- b. **Tempo e dinâmica** – o aluno deve revelar:
 - Compreensão das diferentes qualidades e dinâmicas do vocabulário constante no programa demonstrando entendimento das diferentes divisões temporais, andamentos, acentuações e suas articulações – trabalhando-se a musicalidade.

Conhecimento dos Conteúdos Técnico Práticos

- a. **Vocabulário, terminologia, análise** – O aluno deve:
 - Garantir a identificação da terminologia básica em movimentos compostos e simples dos conteúdos programáticos do ano anterior;

- Revelar entendimento de termos técnicos básicos específicos dos conteúdos programáticos do ano em que se encontra;
 - Demonstrar compreensão dos diversos momentos da evolução de casa passo identificando as formas básicas e a sua progressão para formas mais complexas.
- b. Correção, memorização, transformação** – O aluno deve revelar:
- Capacidade de memorização movimentos isolados e em combinações mais elaboradas de média duração do vocabulário específico do ano;
 - Aptidão de executar combinações mais elaboradas no sentido oposto (direita, esquerda) e no sentido inverso (*en dedants e en dehors*);
 - Habilidade em compreender, memorizar e tentar aplicar as correções.
- c. Evolução/Progressão/Consolidação** de conhecimentos – O aluno deve revelar ter consolidado os seguintes aspectos:
- Habilidade na demonstração dos elementos de expressividade básicos (expressão do rosto) tanto no contexto do trabalho da aula de técnica, como no contexto do trabalho de repertório;
 - Capacidade de executar os conteúdos já apreendidos em andamentos mais rápidos.

Chão e centro

- Aptidão para executar todo o vocabulário (conteúdos programáticos) do programa educativo;
- Capacidade de atingir as competências técnicas/interpretativas solicitadas nos ciclos de estudos;
- Domínio do trabalho de allegro e restantes fases da aula em concordância com os objectivos gerais e específicos da técnica de dança contemporânea.

Avaliação

A avaliação é um processo destinado a identificar e definir determinadas informações que conduzam à verificação do cumprimento ou não dos objetivos propostos no programa educativo. No que diz respeito aos critérios de avaliação, estes são implementados de uma forma clara e devem ser do conhecimento dos alunos e dos encarregados de educação. Nestes sentido, a avaliação passa por avaliar a aquisição de conhecimentos e competências ao nível técnico, bem como artístico, os comportamentos e atitudes. Nos comportamentos/atitudes deve-se ter em conta; a

assiduidade, a motivação, a participação, a iniciativa e autonomia, a relação interpessoal e intrapessoal, a capacidade de trabalho e a relação com os restantes elementos da turma/grupo. A avaliação é contínua e obedece às normas legislativas em vigor. Compreende cinco modalidades, a avaliação diagnóstica, a formativa, a sumativa, a normativa e a auto-avaliação.

a. Objetivos da avaliação:

- Considera-se que a avaliação tem dois objetivos fundamentais:
 1. Proporcionar ao aluno um aferimento do seu desenvolvimento pessoal assente no seu processo de aprendizagem;
 2. Ao nível da escola enquanto instituição de ensino especializado, responder perante a sociedade acerca do trabalho realizado com o intuito da profissionalização dos jovens estudantes.
- A Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (EACMC) pratica uma avaliação contínua e formativa, ajudando o aluno no seu crescimento e fazendo-o participar no seu próprio processo de aprendizagem. A avaliação, deste modo, torna-se um meio de constante suporte ao aluno no seu processo de crescimento, não só dos conteúdos programáticos, mas também de toda a postura e atitude comportamental face à escola, à dança e à arte em geral;
- No contexto da disciplina de Técnica de Dança Contemporânea (TDCT), em que a progressão para conteúdos programáticos das etapas seguintes exige uma compreensão e domínio dos conteúdos precedentes, a avaliação tem de ser sumativa e normativa, assegurando-se que o aluno adquiriu as competências necessárias para passar para a etapa seguinte de aprendizagem.

7.2. 3º Ciclo – 3º/7º, 4º/8º e 5º/9º Anos

Avaliação Quantitativa Individual do aluno – Provas práticas de dança:

Anexo C – Registo de Sumários

TDC – 10ºF (Prof.ª Rita Grade)

Estagiária: Mariana de Cristo Moreira

Dia	Sumário	Ass. Estagiária	Ass. Professora Cooperante
3/1			
24/1			
31/1			
2/2			
6/2			
7/2			
9/2			

16/2			
20/2			
23/2			
27/2			
28/2			
1/3			
5/3			
6/3			
8/3			
12/3			

13/3			
15/3			
19/3			
20/3			
22/3			
12/4			
19/4			
26/4			
3/5			

Anexo D - Cartaz

O Curso de Dança da EACMC apresenta:



IN THE MIDDLE SOMEWHAT ELEVATED

WILLIAM FORSYTHE

Adaptação de Mafalda Fideles e Mariana de Cristo

Repertório Contemporâneo

Apresentação Final do Estágio da Prof.ª Mariana de Cristo

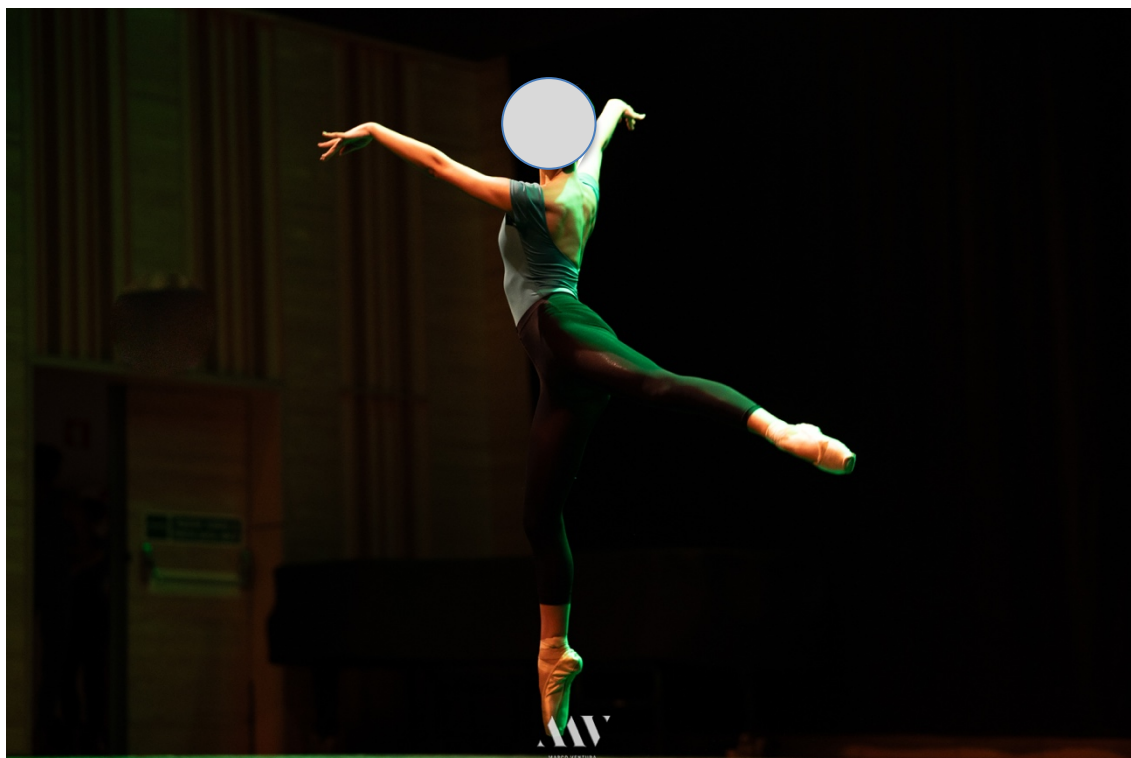


29 de Abril - 19h
Grande Auditório da EACMC

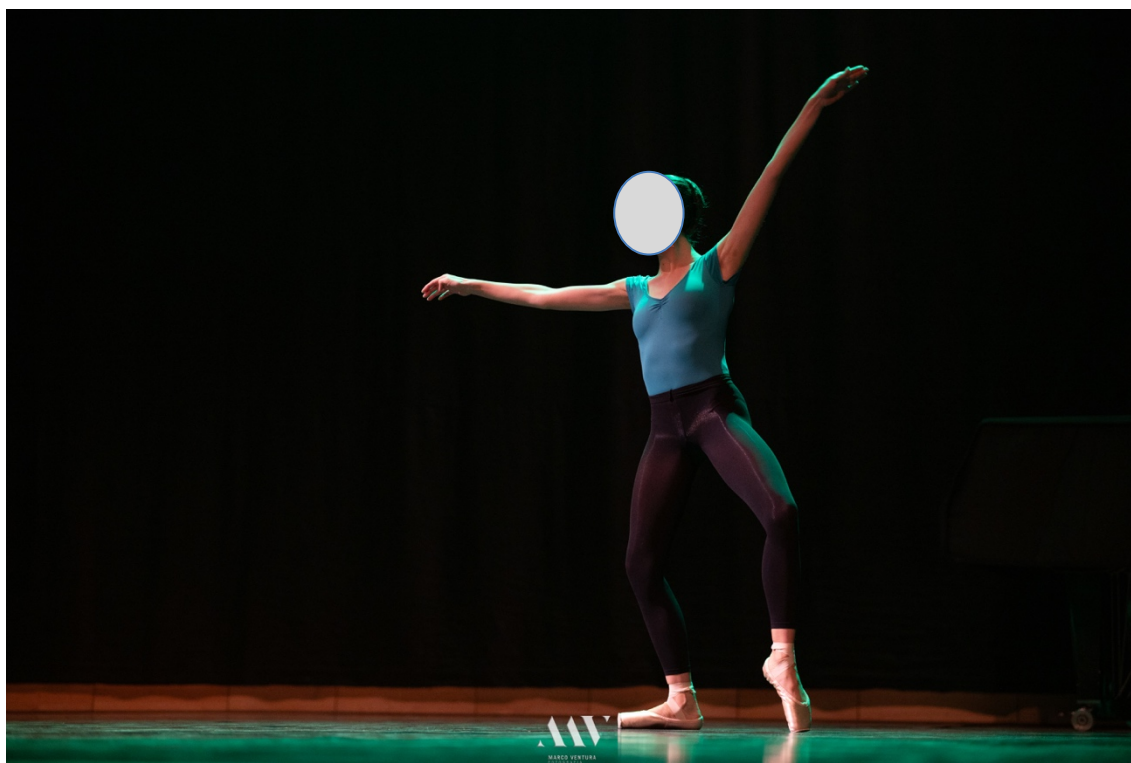
Anexo E – Fotografias da apresentação

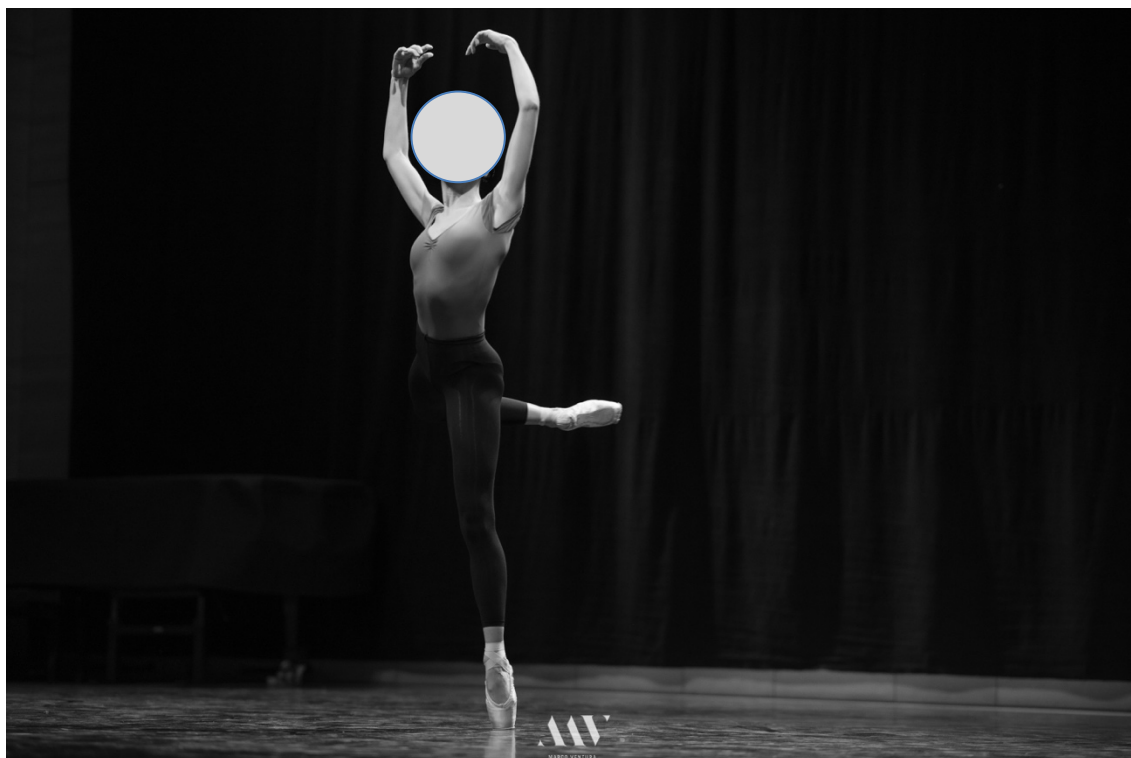
Fotografias captadas por Marco Ventura - fotografo, no dia da apresentação final, Dia Mundial da Dança, 29 de abril de 2024













Anexo G – Programa TDC EACMC

5. Visão Geral dos Conteúdos

- Noção de corpo/Postura;
- Proficiência técnica;
- Percepção temporal, espacial e de dinâmica;
- Capacidades interpretativas;
- Terminologia;

6. Conteúdos Programáticos - Secundário

6.1. 6º ano

6.1.1. Barra

Rond de jambes en l'air en dehors e en dedans a 90° terminando nas grandes poses (1-2 ronds)

Battements développés com demi-rond rápido (d'ici-dela) en dehors-en dedans ou en dedans-en dehors

Port de bras (com trabalho do tronco) em todas as poses a 90°

Flic-flac en tournant, en dehors en dedans, de uma pose para outra a 90°

Grand battements com volta fouetté en dehors e en dedans, 1/2 volta

Tours en dehors e en dedans de temps relevé, e tour começando com a perna ao lado a 45° - 2 tours

Tour en dehors e en dedans terminando nas poses a 45° e a 90° (1-2 voltas)

Tour en dehors e en dedans com a perna de trabalho na posição sur le cou-de-pied

Tour tire bouchon en dehors e en dedans começando das poses a 90° e terminando nas grandes poses

Tour fouetté a 90° de uma pose para a outra

6.1.2. Centro

Rond de jambes en l'air en dehors e en dedans com 1/2 volta

a) *en tournant sem meia ponta e na meia ponta*

b) *rond de jambes a 90° na meia ponta e terminando nas grandes poses*

Petit battements sur le cou-de-pied en tournant, en dehors e en dedans sem meia ponta e com meia ponta

Flic flac en tournant en dehors e en dedans de uma pose para a outra a 45°

Grand temps relevé en tournant en dehors e en dedans com 1/4 e 1/2 volta.

Grand fouetté de efface par éfaccé à frente e atrás

Temps lié par terre com 2 tours en dehors e en dedans

Grand fouetté de efface par éfface à frente e atrás

Port de bras em 1º e 3º arabesque

Temps lié a 90º com transferência por tour tire bouchon ou tour à la seconde en dehors e en dedans

Grand battement jeté:

a) na 1/2 ponta

b) *grand battement développé*

c) *grand battement balancé à la seconde* de 1ª e 5ª posição

Grand fouetté en tournant en dedans terminando em 3º arabesque e en dehors terminando em pose croisé à frente (através de a la seconde)

Tour en dehors e en dedans na 2ª, 4ª e 5ª posição e tour temps relevé terminando nas poses a 45º e 90º

Tour en dehors e en dedans na 2ª, 4ª e 5ª posição começando nas poses a 45º e 90º e terminando na 4ª e na 5ª posição (1, 2 voltas)

Tour en dehors e en dedans (2 voltas) e tour tire bouchon (1 e 2 voltas) de grand plié da 1ª e 5ª posição

Tour de temps sauté da 2ª, 4ª e 5ª posição, en dehors e en dedans

Tour fouetté a 45º (8 a 16)

Tour nas grandes poses en dehors e en dedans da 4ª e da 5ª posição (2 tours)

Tour en dehors e en dedans em todas as grandes poses começando de:

a) *pas tombé*

b) *passo coupé*

c) *pas echappé* da 2ª posição (rapazes)

Tour nas grandes poses en dehors e en dedans com plié relevé vários tours seguidos (2-4)

Grand pirouette à la seconde en dehors (4-8)

Tour chainé (16)

Preparação para *tour* nas grandes poses começando de *grand plié* nas 1ª, 2ª e 5ª posições continuando com *tour lent* (exceto nas poses *écarté* e 4º arabesque)

6.1.3. Allegros

Pas jeté fondu

Pas brisé dessus e dessous

Pas balloté a 90°
Sissonne ouverte battu
Sissonne fermé battu
Double rond de jambe en l'air sauté en dehors e en dedans
Pas gargouillade (raparigas)
Pas soubresaut com deslocação para a frente
Pas echappé entrechat six da 2ª posição
Entrechat six da 5ª posição
Grand assemblé battu
Grand pas assemblé en tournant com deslocação sideways com passo coupé e pas chassé
Grand pas assemblé en tournant na diagonal, en avant e en arrière com passo coupé e pas chassé começando com 1/2 volta
Sissonne ouverte en tournant com 1/2 volta, en dehors e en dedans, em todas as poses, a 45°
Sissonne ouverte par développé en tournant, en dehors e en dedans, em todas as poses, a 45°
Sissonne tombé en tournant, en dehors e en dedans, em todas as direções e poses
Temps lié sauté en tournant, en dehors e en dedans
Grand pas jeté em todas as poses a partir de todos os passos de ligação (passo coupé, pas courru, glissade, pas chassé, tombé coupé e passo)
Grand jeté pas de chat
Cabriole a 45° a frente e atrás a partir de sissonne ouverte, passo coupé e sissonne tombé
Pas jeté passé a 45° e a 90°, en avant e en arrière, a partir de passo coupé, pas courru e sissonne tombé
Grand fouetté sauté, en face, de uma pose para a outra
Petit pas jeté en tournant com 1/2 volta, para o lado
Petit pas jeté battu en tournant com 1/2 volta
Grand pas jeté en tournant de croisé para croisé, a partir de tombé coupé (rapazes)
Pas balloné com passo coupé, 1/2 volta
Grand fouetté en face, terminando em attitude effacé, 1° e 2° arabesque
Grand fouetté en face, en arrière, terminando em pose effacé devant
Tour en l'air
Tour en l'air em retiré derrière, terminando em 4ª posição en face croisé (rapazes)
Sissonne simple en tournant, en dehors e en dedans, 2 voltas (rapazes)
Grand sissonne ouverte, nas grandes poses, com 1/2 volta, en dehors e en dedans

6.1.4. Trabalho de Pontas

Double rond de jambes en l'air en dehors e en dedans

Relevé numa só perna com poses a 45° e 90°, *en tournant en dehors e en dedans*, com 1/4 e 1/2 voltas e em deslocação - iniciando com passo *coupé* ou *sissonne ouverte*

Grand fouetté relevé en effacé, devant e derrière

Grand fouetté en face a partir de passo *coupé* e terminando em *attitude effacé*, 1º e 2º arabesques

Grand battement jeté - em todas as direções e poses

Pirouette en dehors de 5ª posição deslocando-se na diagonal

Pirouette en dehors, half-calf, com *relevé 1 to 1*

Pirouette en dehors em attitude a 45°

Tour en dedans em grandes poses: *a la seconde, attitude, arabesque e tire-bouchon* - iniciando por passo *coupé, pas tombé* e de 4ª posição

Tour chainé

Pas emboité en tournant com deslocação - em diagonal ou lateral

Tours sur le cou-de-pied en dedans iniciando com a perna esticada

Tour piqué e relevé tombé, en dehors de degagé (tour degagé/piqués en dehors)

Tour fouetté a 45°

6.2. 7º ano

6.2.1. Barra

Grand battement jeté com *demi* e *grand rond de jambe en dehors e en dedans*

Tours en dehors e en dedans nas grandes poses

6.2.2. Centro

Flic flac en tournant en dehors e en dedans de uma pose para outra a 90°

Tour lent en dehors e en dedans, em todas as poses, em *demi-pointe*

Port de bras com uso do tronco enquanto em poses a 90°

Grand fouetté en tournant en dedans terminando em 1º arabesque

Grand fouetté en tournant en dehors terminando em posição *effacé devant*

Renversé em croisé en dehors e en dedans

Anexo F – Regulamento de Estágio



REGULAMENTO DO ESTÁGIO

Preâmbulo

De acordo com o previsto na alínea 3 do Artigo 12º do Regulamento do Curso de Mestrado em Ensino da Dança da Escola Superior de Dança (ESD) e nos protocolos acordados entre a ESD e as escolas cooperantes, o presente documento estabelece as normas para a organização e funcionamento do Estágio decorrentes das unidades Curriculares Estágio I e Estágio II.

Artigo 1º

Definição/Tempo de Trabalho e ECTS

O Estágio previsto neste Ciclo de Estudos decorre no 3º e 4º Semestre e visa o desenvolvimento de competências dos estudantes em contexto de trabalho, ocupando um total de 54 ECTS correspondentes a 1350 horas de trabalho anual, das quais:

- a) 60 horas de Orientação Tutorial (OT);
- b) 60 horas de Prática Pedagógica distribuídas ao longo dos 2 semestres de acordo com a disponibilidade dos intervenientes e das escolas cooperantes;
- c) As restantes 1230 horas incluem o trabalho autónomo de preparação das aulas e o processo de elaboração do relatório final.

Artigo 2º

Rede de escolas – cooperantes

Com o fim de assegurar o funcionamento das unidades curriculares de Estágio I e Estágio II do mestrado em Ensino de Dança preferencialmente em instituições do ensino especializado, a ESD estabelece uma rede de escolas - cooperantes, através de protocolos com cada uma das interessadas.

Artigo 3º

Ciclos para efeitos dos Estágios

Cada mestrando deverá observar, participar e leccionar por um período de 60 horas anuais distribuídas de acordo com as disponibilidades da Escola Cooperante, estando preferencialmente num ou em mais do que um dos ciclos de estudos indicados:

- a. Ensino básico;
- b. Ensino secundário.

Artigo 4º

Modalidades dos Estágios

Os Estágios incluem as seguintes modalidades:

- a. Observação estruturada de aulas na escola-cooperante;
- b. Participação acompanhada;
- c. Leccionação supervisionada de aulas.

Artigo 5º

Colocação dos mestrandos

A ESD procederá à colocação dos mestrandos numa das escolas da rede, sempre que possível respeitando a preferência do estudante de acordo com o estipulado no nº 4 do Artº 12 do Regulamento do Curso de Mestrado em Ensino de Dança.

Artigo 6º

Supervisão do Estágio

1. O estágio decorre sob a supervisão do docente da ESD designado como orientador, com a colaboração do professor-cooperante designado para o efeito pela escola cooperante.
2. Os professores cooperantes são designados pela escola cooperante de entre os docentes com habilitação profissional, ou própria, e prática docente na respectiva área ou disciplina não inferior a cinco anos.
3. Nos casos em que não existam docentes nas condições referidas no número anterior, a colaboração da escola-cooperante é assegurada pela direcção pedagógica.

Artigo 7º

Competências do Orientador do Estágio

Compete ao Orientador:

1. Apoiar o mestrando, sempre que por ele solicitado, dentro do seu horário de atendimento aos estudantes;
2. Orientar o aluno na planificação das modalidades a desenvolver no Estágio, em articulação com o professor cooperante;
3. Prestar colaboração aos professores cooperantes em todas as tarefas de supervisão relacionadas com as actividades lectivas e não lectivas;
4. Observar, pessoalmente ou através de vídeo-gravação, pelo menos uma vez por mês, para efeitos de orientação/avaliação, as aulas dadas pelo mestrando, na escola cooperante;
5. Avaliar o desempenho dos estudantes de acordo com as condições e critérios definidos, ouvido o professor cooperante;

6. Supervisionar o trabalho do aluno, apoiando-o nas diversas fases de desenvolvimento do Relatório Final.

Artigo 8º

Competências da Escola Cooperante

Compete à escola-cooperante, através dos professores cooperantes ou das respectivas direcções pedagógicas:

1. Disponibilizar ao mestrando as informações necessárias à sua integração na organização escolar;
2. Integrar o mestrando nas várias modalidades do estágio, previamente acordadas com a ESD;
3. Colaborar, em articulação com o orientador, na planificação das actividades a desenvolver pelo aluno nas diferentes modalidades;
4. Apoiar os estudantes na realização de outras actividades pedagógicas, em contexto escolar, para além das práticas lectivas;
5. Prestar informações ao professor orientador sobre o desempenho pedagógico e organizacional dos mestrandos.

Artigo 9º

Avaliação do Estágio

1. A avaliação do Estágio incidirá, sobretudo, sobre o desempenho dos estudantes nos domínios da observação, participação e prática de ensino supervisionado num total de 60 horas anuais, distribuídas ao longo dos dois semestres lectivos:
 - a. 8 horas de observação estruturada;
 - b. 8 horas de participação acompanhada;
 - c. 40 horas de leccionação;
 - d. 4 horas de colaboração em outras actividades pedagógicas realizadas na escola cooperante.
2. Esta prática, será efectuada de acordo com a disponibilidade das Escolas Cooperantes e respeitando o estipulado nos protocolos.
3. Para a classificação do Estágio considerar-se-á:
 1. O desempenho dos estudantes nas Unidades Curriculares de Estágio I e II, nas dimensões do processo, referidas no ponto 1 e que deverão ser objecto de avaliação nos seguintes aspectos:
 - a. Capacidade de observar, reflectir e apresentar em registo sistemático, aspectos estruturais, pedagógicos, metodológicos, didácticos e relacionais, em contexto de aula;
 - b. Capacidade de participar e inter-agir, em contexto de aula, em situações pontuais, utilizando estratégias de integração na turma e nível de ensino, através da participação acompanhada em

- marcação de exercícios, explicitação de conteúdos, correcções ou leccionação efectiva de secções de aulas, de acordo com o acordado com o professor cooperante;
- c. Capacidade de leccionação efectiva tendo em consideração:
 - A planificação e programação da intervenção pedagógica;
 - A selecção e a adequação dos conteúdos programáticos;
 - A diversidade e a eficácia das estratégias de ensino;
 - Aspectos relacionais com todos os intervenientes;
 - A integração na Instituição de ensino;
 - A reflexão e a avaliação dessa prática pedagógica.
 - d. Capacidade de integrar grupos de trabalho e estabelecer relações de colaboração em outras actividades pedagógicas realizadas na escola cooperante.
2. No domínio Relatório Final será tida em conta, a estrutura, a qualidade pedagógico-científica e a discussão pública, de acordo com as regras definidas no Artº 17 do Regulamento do Mestrado em Ensino de Dança.

Artigo 10º

Encargos com deslocações

Os encargos com as deslocações que os professores cooperantes efectuem no âmbito da realização do estágio são suportados pela ESD.

Artigo 11º

Protocolos

Os protocolos a estabelecer com as escolas-cooperantes vigoram por um ano e compreendem:

1. Um conjunto de regras e princípios estabelecidos com todas as Escolas cooperantes onde constam as seguintes indicações:
 - a. Identificação dos professores-cooperantes disponíveis para cada ciclo/nível de educação em que decorre o estágio de habilitação para a docência;
 - b. Número de lugares disponíveis para os mestrandos em cada ciclo de estudos;
 - c. Contrapartidas disponibilizadas à escola-cooperante pela ESD.
2. Uma Adenda a estabelecer em cada ano lectivo e com cada Escola em que se realiza o Estágio, definindo:
 - a. A identificação dos Intervenientes: mestrando, professor cooperante e orientador;
 - b. O ciclos de estudos, disciplinas e a/as turma/as em que o estágio se desenvolverá;
 - c. A definição das modalidades e as horas previstas para cada uma.

Aprovado pelo Conselho Técnico-Científico da ESD a 2 de Maio de 2012