



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Dança

O Treino Clássico na Dança Contemporânea
no âmbito do Curso Secundário de Dança,
da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu.

Mestrando:

Albino Moura

Professora Orientadora:

Professora Doutora Vera Amorim

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

julho de 2016

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

RESUMO

Este estágio, surge no âmbito da 4ª edição do Mestrado em Ensino de Dança da Escola Superior de Dança de Lisboa e pretende ser, antes de mais, uma reflexão sobre o papel da Técnica de Dança Clássica enquanto coadjuvante da Dança Contemporânea em geral.

Neste sentido, um dos principais objetivos deste trabalho foi estudar o lugar da Técnica de Dança Clássica na formação e no treino do 'bailarino contemporâneo', identificando os elementos desta técnica que se podem considerar como estruturantes na formação de qualquer aluno de dança (erudita), bem como os elementos que são comuns às técnicas contemporâneas e ainda os que o não sendo, traduzem pertinência face às mesmas. Por outro lado, será de interesse considerar que haverá igualmente elementos das técnicas contemporâneas que poderão ser de utilidade quando aplicados e vertidos nas aulas de Técnica de Dança Clássica.

O outro dos principais objetivos deste trabalho, foi enunciar os fundamentos de uma eventual nova disciplina de Técnica de Dança Clássica para bailarinos ou alunos de dança 'não clássicos', que pretenderá escapar a alguns dos cânones das metodologias tradicionais, alinhando o nosso pensamento com o conceito de especialização que defende Xarez (2012), neste caso em dança contemporânea de carácter profissional. Uma tal disciplina poderá ainda ser aplicada ao nível da dança não erudita e até amadora.

Partindo desses dois objetivos e da calendarização dos momentos de observação e de lecionação, a estratégia utilizada incluiu, entre outros aspetos, a reflexão crítica sobre os elementos referidos no primeiro objetivo, sobretudo durante o período de observação, e posteriormente já no momento de lecionação, a experimentação de hipóteses de aplicação desses mesmos elementos, acrescentando ainda outras propostas de aproximação da Técnica de Dança Clássica à Dança Contemporânea.

Como escola de acolhimento, foi escolhida a Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu, por ser uma escola que tem origem numa companhia de dança contemporânea (a Companhia Paulo Ribeiro), e que combina de forma equilibrada as duas componentes de formação – Clássica e Contemporânea – parecendo-nos ser o terreno ideal para este tipo de investigação.

Palavras Chave: Técnica de Dança Clássica; Dança Contemporânea; Treino do bailarino contemporâneo; Versatilidade e Especialização em Dança.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

ABSTRACT

This stage is part of the 4th edition of the master degree in dance teaching of the Superior Dance School of Lisbon and aims to be, first of all, a reflection on the role of Classical Dance Technique within the contemporary dance in general.

In this sense, one of the main goals of this work was to study the place of the Classical Dance Technique in the formation and training of the 'contemporary dancer', identifying the elements of this technique that can be considered as part of the foundations of any dance student, and also the elements that are common to contemporary techniques. And even those elements that are not common but continue to be useful to them, or vice versa, considering that there will be elements of contemporary dance techniques that may be interesting to apply in classical dance technique lessons.

Another of the main goals of this study is to outline the basis of a new discipline of classical dance technique for 'non-classical' dancers or dance students, who want to escape from the canons of traditional methodologies. Aligning our thinking with the concept of specialization defended by Xarez (2012), in this case applied to the professional contemporary dance specific field. This discipline may also be used in popular dance, even in amateur level.

Based on these two goals and timing - moments of observation and teaching - the methodology used was to note and reflect on the elements mentioned in the first goal, especially during the period of observation, and then in the teaching period, trying to apply assumptions of these same elements, adding other proposals for the approximation of classical technique to contemporary dance.

As host school, the Lugar Presente Dance School in Viseu was chosen, as a school that have its origins in a contemporary dance company (the Paulo Ribeiro's), and combining in a very balanced way the two training components - classical and contemporary. This school seemed to us to be the ideal ground place for this type of research.

Keywords: Classical Dance Technique; Contemporary Dance; Training of the Contemporary Dancer; Versatility and Specialization in Dance.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Este trabalho é dedicado à minha mãe, que sempre me apoiou em todos os momentos desta complicada vida de artista que contra todas as probabilidades escolhi, e que neste momento dá mais uma volta importante, desta vez na área do ensino.

AGRADECIMENTOS

À minha companheira que me deu a força essencial para não desistir nos momentos de maior fragilidade e me incentivou todos os dias a trabalhar com persistência e motivação.
À minha orientadora de estágio, que foi incansável no apoio e ajuda ao longo de todo o estágio.
À professora cooperante que me proporcionou o espaço que necessitei, para poder desenvolver o meu trabalho sem limitações.
À escola de acolhimento e à Companhia Paulo Ribeiro, que me facilitaram o espaço e o tempo para poder desenvolver este trabalho.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS

EDLP (Escola de Dança Lugar Presente)

ESD (Escola Superior de Dança)

RAD (*Royal Academy of Dance*)

TCC (Técnica Clássica Contemporânea)

TCD (Técnicas Contemporâneas de Dança)

TDC (Técnica de Dança Clássica)

DEFINIÇÃO DE CONCEITOS OPERACIONAIS

Dança Clássica: Tipo de dança erudita com origem nas cortes do renascimento, que teve o seu apogeu no período romântico (séc. XIX), no qual foi criado a maior parte do repertório que podemos ver ainda hoje. Sasportes (1991) afirma mesmo que: “O Bailado é a única arte em que o termo ‘romântico’ aparece como sinónimo de ‘clássico’ (ver p.24 deste relatório). Por seu turno Huesca (2015, p.35) escreve que: “Para o senso comum, a dança clássica engloba um período barroco e um período romântico.”

Técnica: Conjunto de processos baseados em conhecimentos científicos, e não empíricos, utilizados para obter certo resultado (...) de uma arte, de um ofício ou de uma ciência. (Infopédia, 2016).

Segundo Xarez (2012, p.125):

“A noção de técnica, seja em dança ou em qualquer outra atividade humana, assenta no conceito de eficiência, um modo hábil de realizar uma determinada tarefa, e também no conceito de tradição, tendo em conta que as diferentes culturas adotam esses modelos de execução e os passam de geração em geração.”

Técnica de Dança Clássica: Conjunto de processos utilizados no ensino e na transmissão da Dança Clássica e do seu repertório. Sendo o resultado da sistematização de diversas metodologias de ensino deste tipo de dança, engloba um vocabulário específico na língua francesa (país de origem da primeira academia criada no séc. XVII, em França), que designa

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

movimentos e passos com estilo próprios, que incluem alguns princípios básicos, entre os quais se destacam: o *aplomb* e o *en dehors* (referidos mais adiante neste relatório).

Contemporâneo: Que é do mesmo tempo; que é do nosso tempo. (Infopédia, 2016)

Dança Contemporânea: Designação habitualmente atribuída a toda a dança erudita criada no tempo presente. Desenvolvendo-se significativamente a partir dos anos 70 com o contacto-improvisação e dos anos 80 com a dança-teatro, a chamada dança contemporânea, inclui atualmente alguns movimentos e técnicas mais codificadas como o Fly Low ou Gaga, e mais radicais como a Não-Dança. Contudo, a definição de contemporâneo em dança é muito diversificada. Para os americanos, por exemplo, o período contemporâneo tem início nos primeiros anos do séc. XX com Isadora Duncan. Contrariando esta ideia Huesca (2015, p.35) defende: "(...) numa atitude de rutura, a dança contemporânea nasce a partir dos anos 1950, na sequência das tentativas iconoclastas da *post-modern dance*".

Técnicas Contemporâneas de Dança: Conjunto de processos utilizados no ensino e na transmissão da Dança Contemporânea, que tal como esta se desenvolveram a partir do período pós-moderno e incluem as técnicas já referidas, entre outras, bem como uma forte componente de improvisação.

Erudito: Que tem profundos e vastos conhecimentos. (Dicionário Prinberam, 2013)

Dança Erudita: Toda a dança que persegue objetivos artísticos ou académicos, por oposição à Dança Popular e/ou Social, que se regem por princípios de tradição e/ou puro divertimento e convivência social.

Amador: O que é praticado ou exercido por gosto e não profissionalmente. (Dicionário Prinberam, 2015)

Dança Amadora: Dança que não tem objetivos profissionais.

Versatilidade em Dança: Conceito associado à ideia do bailarino com treino nas várias técnicas de dança, por oposição ao conceito de Especialização em Dança que aponta para o bailarino especialista em apenas uma técnica de dança, referido mais adiante neste relatório citando Xarez (2012).

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

ÍNDICE	pág.
RESUMO / ABSTRACT	2/3
DEDICATÓRIA / AGRADECIMENTOS	4
ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS	5
DEFINIÇÃO DE CONCEITOS OPERACIONAIS	5
ÍNDICE	7
1. INTRODUÇÃO	8
2. PERTINÊNCIA DO ESTUDO	13
2.1 INUTILIDADE / FRUSTRAÇÃO.....	13
2.2 UTILIDADE / EFICÁCIA.....	13
2.3 ATUALIDADE.....	13
2.4 OBJETIVOS.....	14
2.5 QUESTÕES QUE PRETENDEMOS VER RESPONDIDAS NO FINAL DO ESTÁGIO.....	17
3. CARACTERIZAÇÃO DO CONTEXTO	18
3.1 APRESENTAÇÃO DA ESCOLA.....	18
3.2 CURSOS.....	19
3.3 RECURSOS HUMANOS.....	20
3.4 INSTALAÇÕES.....	20
3.3 ÁREA E NÍVEL DE ENSINO.....	20
4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	21
4.1 BREVE HISTÓRIA DA DANÇA.....	21
4.1.1 A Dança no Renascimento.....	21
4.1.2 A Dança Erudita.....	22
4.1.3 O Romantismo / A Dança Clássica.....	23
4.1.4 A Dança Neoclássica.....	24
4.1.5 A Dança Moderna e Pós-moderna.....	28
4.1.4 A Dança Contemporânea.....	29
4.2 O BALLET, O AUTORITARISMO, OS ESTILOS, OS HEREGES E O DECLÍNIO.....	31
4.3 A TÉCNICA DE DANÇA CLÁSSICA <i>VERSUS</i> DANÇA CLÁSSICA.....	35
4.4 A TÉCNICA.....	36
4.4.1 Características Diferenciadoras da TDC.....	36

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

4.5 A TÉCNICA E O OFÍCIO.....	38
4.6 A TÉCNICA E AS ‘MÁQUINAS INFERNAIS’.....	39
4.7 AS METODOLOGIAS E O ‘FRANCHISING’.....	41
4.8 TÉCNICA E AUTOMATISMO.....	42
4.9 O TREINO DO BAILARINO CONTEMPORÂNEO.....	43
4.10 A MÚSICA NA TÉCNICA CLÁSSICA.....	44
4.11 AS METODOLOGIS E A MISCIGENAÇÃO.....	46
4.12 A DANÇA E A IMPROVISAÇÃO.....	47
4.13 A DANÇA CONTEMPORANEA NA TDC.....	48
5. METODOLOGIA.....	49
6. PLANO DE AÇÃO.....	51
7. CONCLUSÃO.....	61
7.1 A TÉCNICA CLÁSSICA CONTEMPORÂNEA.....	63
8. REFLEXÃO FINAL.....	66
9. BIBLIOGRAFIA.....	69
10. APÊNDICES.....	I
<u>Apêndice A</u> - 1º inquérito aos alunos da turma.....	I
<u>Apêndice B</u> - Entrevista ao Professor Cooperante.....	IV
<u>Apêndice C</u> - Inquérito aos bailarinos da Companhia Paulo Ribeiro.....	VI
<u>Apêndice D</u> - 2º inquérito aos alunos da turma.....	VIII
<u>Apêndice E</u> - DIÁRIO DE BORDO.....	X
<u>Apêndice F</u> - Registo de aula de TDC.....	XL
<u>Apêndice G</u> - Registo de aula de TCD.....	XLIV
<u>Apêndice H</u> - Grelha de observação 1 – TDC – alunos / apreciação de grupo.....	XLVI
<u>Apêndice I</u> - Grelha de observação 2 – TDC – apreciação do professor.....	XLVII
<u>Apêndice J</u> - Grelha de observação 3 – TDC – alunos / apreciação individual.....	XLIX
<u>Apêndice K</u> - Grelha de observação 4 – TCD – alunos / apreciação de grupo.....	L
<u>Apêndice L</u> - Grelha de observação 5 – TCD – professor.....	LI
<u>Apêndice M</u> - DVD com filmagens de aulas.....	LII
11. ANEXOS.....	LIII
<u>Anexo A</u> – Contactos da EDLP	LIII
<u>Anexo B</u> – Fotografias de máquinas de Gyrotonics	LIV
<u>Anexo C</u> – Biografia de Motsé Llopis	LVI

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

1. INTRODUÇÃO

Partindo de uma observação pessoal, relativamente ao panorama nacional das escolas de dança no âmbito do ensino artístico especializado, que aponta para uma formação no sentido da versatilidade do intérprete de dança, é curioso verificar que, apesar da existência de um plano de estudos uniformizado que inclui naturalmente a disciplina - Técnicas de Dança, não obriga a privilegiar nenhuma técnica em particular. No entanto, é curioso observar que as escolas continuam a atribuir à TDC (Técnica de Dança Clássica) uma carga horária superior à de qualquer outra técnica de dança. O que demonstra a importância que esta mesma técnica continua a ter na formação vocacional de dança, em Portugal.

Sendo inquestionável que as metodologias de TDC continuam completamente válidas e eficazes para o treino do 'bailarino clássico', enquanto profissional que fui no âmbito da Dança Clássica, considero que, apesar dos meritórios esforços de alguns mestres e pedagogos desta técnica, e de algumas companhias que procuram outros caminhos para apresentar o repertório clássico, as metodologias reconhecidas de TDC ficaram algo 'cristalizadas' no tempo, muito agarradas à necessidade de satisfazer o 'mercado' do chamado *Ballet Clássico*. Podendo, por essa razão, desmotivar ou afastar da sua prática aqueles que não estão vocacionados ou não têm condições, sobretudo físicas, para virem a ser profissionais desse tipo de dança.

Assim, desde que iniciei uma atividade mais regular enquanto docente de TDC em 2005, em Viseu, num contexto onde, para além de um teatro com uma programação diversificada mas bastante contemporânea, existe uma companhia de dança contemporânea residente, tenho-me questionado sobre a atualidade desta técnica nos dias de hoje, mais especificamente para quem trabalha na área da Dança Contemporânea (1) ou da Nova Dança (Batalha, 2004, p.213).

Considerando ainda, que a maior parte dos criadores atuais seguem caminhos completamente opostos aos princípios da TDC, não só no que respeita ao resultado artístico,

(1) Designação que consideramos discutível, uma vez que toda a dança (bem como toda a arte) é contemporânea de quem a faz, independentemente do estilo, que no caso da dança pode ser clássico, moderno, jazz, hip hop, ou qualquer outro. Um exemplo que poderá parecer paradoxal, é afirmar que a dança clássica, foi contemporânea para Noverre. De igual modo, coreógrafos nossos contemporâneos como W. Forsythe, usam a técnica de dança clássica, para criar peças contemporâneas de dança. A designação de Nova Dança que Batalha (2004) defende, parece-nos por estas razões muito mais adequada. Contudo, para simplificar e não entrarmos numa discussão de conceitos, não iremos usar esta última, neste trabalho, para nos referirmos às novas correntes da dança do nosso tempo.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

mas também, e o que importa para este trabalho, no que respeita ao treino do corpo e das suas capacidades. Concordamos com Xarez quando afirma:

“Deve evitar-se uma inversão da pirâmide (tão frequente no nosso país), que consiste em começar muito cedo a especialização numa determinada forma de dança, para terminar a carreira profissional a experimentar outras formas de dança. Para uma carreira profissional de desgaste rápido, com um horizonte de dez anos ao melhor nível, e ao contrário do nível amador onde a diversidade é mais do que legítima, a especialização por repertório coreográfico torna-se um caminho necessário para o sucesso profissional.” Xarez (2012, p.131)

Historicamente é interessante verificar que, apesar da TDC ter sobrevivido às múltiplas objeções e rejeições de artistas inovadores, sobretudo desde o período modernista até aos nossos dias, esses movimentos originaram eles próprios outras técnicas sistematizadas, hoje em dia chamadas de modernas, mas também elas já relativamente ‘suspensas’ no tempo.

Por outro lado, é curioso observar que, muitas companhias reconhecidas como sendo de Dança Contemporânea, tais como: a Companhia Rosas (2) de Anne Teresa De Keersmaeker e a de Pina Bausch, mantêm as aulas de TDC, como forma principal de treino diário para os seus bailarinos.

Também é muito frequente ver companhias de Dança Contemporânea recrutarem pessoas com sólida formação clássica a par da contemporânea, dando até algum relevo a esse aspeto no anúncio das suas audições.

Acontece que, no processo de docência (sobretudo a alunos de nível amador) sempre senti muita dificuldade e até alguma contrariedade inicial na transmissão de conhecimentos que são muito específicos deste estilo de dança a pessoas que não são, não querem, nem nunca poderão vir a ser ‘bailarinos clássicos’.

O que me levou a questionar se, a TDC e as suas metodologias mais sistematizadas, não poderiam, em casos específicos de formação, adaptar-se aos tempos atuais. Revendo

(2) Jorge Salavisa deu aulas de TDC a esta companhia durante vários anos.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

exercícios mais específicos do seu léxico técnico, e focando apenas no que poderá ser a essência que esta técnica possui e que a torna estruturante e até eventualmente insubstituível, enquanto treino de base para os bailarinos de qualquer estilo de dança erudita da atualidade.

Pelo exposto, continuamos de acordo com Xarez (2012, p.130) quando escreve:

“Numa fase pré-profissional e de formação de bailarinos é plausível e até desejável que essa educação seja o mais eclética possível, enquanto no domínio do profissionalismo, por oposição, uma especialização será não só aceitável como também desejável, devido ao elevado grau de complexidade e de especificidade dos reportórios coreográficos existentes.”

Sobre este assunto, temos de aceitar que tal como a TDC se divide em diversas metodologias desenvolvidas por vários autores ou escolas, também as TCD (Técnicas Contemporâneas de Dança) (3), são técnicas (em vez metodologias) muito diversas e o seu treino implica uma grande especialização, tal como acontece com a TDC há muito tempo.

Paralelamente, há que considerar o elevado número de alunos e até de profissionais que ‘ficam pelo caminho’, sem conseguirem prosseguir uma carreira profissional na Dança Clássica, por não atingirem os objetivos físicos e técnicos que lhes são colocados, dada a enorme competitividade existente nesse mundo específico e exigente. Havendo até uma parte deles que, não conseguindo lidar com a frustração, são apanhados muitas vezes por doenças do foro psicológico, como a anorexia e a depressão.

Considerando também, a minha experiência pessoal e o relato de outros colegas docentes de TDC, que sobretudo no ensino vocacional experienciam dificuldades cada vez maiores, no que respeita à falta de motivação dos alunos para esta técnica, parece-me ser importante neste momento, questionar o papel da TDC na dança da atualidade, em especial fora do âmbito profissional da Dança Clássica.

(3) Em vez de Técnicas de Dança Contemporânea, considerando mais uma vez que a dança contemporânea é toda a dança que se faz no nosso tempo (incluindo a Clássica), independentemente do seu estilo ou história. E que, por essa razão, no nosso entender, são as técnicas que são contemporâneas neste caso e não a dança. Contudo, consideramos que no caso da Técnica de Dança Clássica já será diferente, uma vez que se trata de uma técnica associada a um estilo de dança que é específico de um período – o Clássico. Sendo, por essa razão, na nossa perspetiva, inquestionável a designação de Técnica de Dança Clássica.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Sobretudo, no que respeita aos cânones das metodologias tradicionais, no âmbito de uma formação específica e no treino dos seus intérpretes, uma vez que a utilização do material coreográfico das técnicas sistematizadas de dança, nomeadamente a Clássica e a Moderna, está visivelmente em desuso na maior parte da criação contemporânea.

Ainda assim, em contraponto, o bailarino considerado mais versátil continua a ser aquele que domina todas as técnicas de dança, da clássica às contemporâneas, continuando a TDC a ser, de forma consensual, o principal pilar na formação de qualquer jovem aspirante à profissão de bailarino.

Mas, será que faz sentido, nos dias de hoje, continuar a ensinar a TDC, praticamente do mesmo modo que se ensinava há cem anos atrás, sobretudo na formação e treino de bailarinos não clássicos ?

A resposta que arriscamos e que pretendemos confirmar neste trabalho é negativa! Inspirada, sobretudo, na falta de motivação que tenho sentido na minha experiência enquanto docente, na maior parte dos alunos do Curso Básico e Secundário de Dança, que pretendem prosseguir a sua formação enquanto futuros intérpretes na área da Dança Contemporânea.

Durante a elaboração deste relatório, para além de reflexões pessoais, foi consultada bibliografia muito diversa, entre a qual os relatórios de colegas que já obtiveram o grau de mestre e que serviram de fonte de inspiração e de referência. De entre os quais destaco o de Mendonça, L. (2013), que com um tema aparentemente semelhante, defende simplesmente, e muito bem, a importância do papel da TDC na formação do bailarino contemporâneo. E o trabalho de Francês, A. (2013) que, tal como nós, numa parte deste relatório, aborda a importância do acompanhamento musical na aprendizagem da TDC. E no qual conclui, a dado momento, que a utilização de música pop constituiu um fator de motivação adicional e inequívoco durante o processo do estágio que realizou. A respeito da escolha do suporte musical, Batalha (2004, pg.77) defende: “Deve estar de acordo com a maturidade, modernidade e interesse da classe; Deve estar relacionada com a disposição e parte afetiva dos alunos sugerindo uma certa emoção que pode ser altamente estimuladora para o desempenho motor; Toda a sequência musical deve ser cuidadosamente selecionada.”

2. PERTINÊNCIA DO ESTUDO

2.1 INUTILIDADE / FRUSTRAÇÃO

Entre a inutilidade do trabalho repetitivo de passos que nunca serão usados no palco e a frustração de não os conseguir executar da forma mais correta numa boa parte dos casos, o bailarino especialista em Dança Contemporânea, arrisca-se a perder tempo e energia de treino com a TDC, para além de poder sofrer eventuais lesões e frustrações, numa carreira que é de curtíssima duração.

Sendo totalmente objetivos e diretos na nossa abordagem a esta questão, não sendo desejável, é muito frequente encontrar 'bailarinos clássicos' frustrados na área da Dança Contemporânea, entre aqueles que tentaram e não conseguiram, atingir os objetivos de uma formação vocacional exigente e ultra competitiva, maioritariamente baseada na TDC.

2.2 UTILIDADE / EFICÁCIA

Pelo contrário, consideramos que seria desejável conseguirmos formar intérpretes de dança com treino técnico específico que possa incluir uma disciplina de TDC adaptada às necessidades e exigências das correntes mais atuais da dança erudita.

Tal como defende Xarez (2012), a especialização pode ser um benefício e um ganho de tempo! Assim, ao apostar-se na utilidade do treino e na sua futura eficácia profissional, está-se a promover um bailarino realizado e competente, seja ele na área da Dança Clássica ou da Dança Contemporânea.

2.3 ATUALIDADE

Por todas as razões aqui expostas, acreditamos na pertinência deste estudo, que esperamos possa contribuir para trazer a TDC para a atualidade, através do questionamento das suas metodologias que pensamos poderem ser adaptadas à formação e treino do bailarino contemporâneo, uma vez que as mesmas estão excessivamente direcionadas para a formação do bailarino clássico. Sendo que, nesse campo específico são, inequivocamente, as mais eficazes.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

2.4 OBJETIVOS

O objetivo principal deste estágio, talvez um pouco ambicioso, foi enunciar os fundamentos de uma nova disciplina que possa trazer a TDC para os nossos dias, através da criação de uma estrutura de aula, com dinâmicas e exercícios adaptados ao contexto da Dança Contemporânea, incluindo elementos e princípios usados neste tipo de dança e com uma música de acompanhamento atual e eventualmente mais apelativa para os alunos.

Para a concretização deste objetivo, tentamos identificar e enunciar as virtudes da TDC, que consideramos não estarem presentes nas outras técnicas reconhecidas de dança, mais especificamente as do período contemporâneo, e que constituem a base do sucesso de longevidade desta técnica cuja sistematização é praticamente tricentenária.

Do mesmo modo, tentamos identificar os elementos / características que são apreciados no bailarino contemporâneo e que estão relacionados com a sua formação clássica. Exemplo de proposta de análise:

Características principais de uma aula de TDC:

Estrutura

- Sequência de exercícios de aquecimento no Chão e/ou na Barra
- Sequência de exercícios no Centro incluindo *Adagio* e *Allegro* e por vezes *Variações* (sequências de repertório) ou pontas
- Port de bras / Réverence

Corpo

- Postura geral do corpo – *Aplomb* (uso do eixo vertical ligeiramente deslocado para a frente, sobre a metade anterior do pé, com noção de centro do corpo localizado no baixo ventre)
- Posições e linhas clássicas dos braços, pernas, tronco e cabeça
- *En-dehors*
- Pés e joelhos quase sempre esticados e alinhados

Performance

- Graciosidade / Elegância
- Velocidade

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

- Força
- Virtuosismo

Recursos e materiais utilizados

- Uso de Sapatilhas de ½ ponta e ponta
- Fato justo ao corpo / uniforme
- Acompanhamento musical baseado em geral no repertório musical barroco, clássico ou romântico, com algumas variantes mais atuais e essencialmente tocado ao piano
- Espelhos numa ou duas paredes

Características da TDC úteis ao bailarino contemporâneo :

- Postura
- Trabalho das linhas do corpo
- Boa flexibilidade em geral
- Grande amplitude na extensão das pernas
- Trabalho de pés (meia ponta e ponta)
- Graciosidade em movimentos de grande esforço
- Coordenação em geral
- Noção de eixo vertical e equilíbrio
- Musicalidade
- Sustentação de grandes poses
- Capacidade de salto
- Virtuosismo em geral

Características da TDC que podem prejudicar (4) o bailarino contemporâneo:

- Rigidez corporal (o chamado corpo/movimento quadrado/formatado);
- Falta de espontaneidade, criatividade e versatilidade;
- Excessiva formatação nas posições e movimentos dos membros superiores e inferiores (linhas clássicas nas mãos, braços, pernas e pés) que podem condicionar uma expressividade mais crua, neutra ou atual.

(4) Este prejuízo será ainda mais notório quando a formação ou treino se reduzir em exclusivo à TDC.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Características principais de uma aula de Técnicas Contemporâneas de Dança

Estrutura

- Aquecimento
- introdução de noções técnicas específicas ou frases de movimento
- desenvolvimento / coreografia
- *cool down*

Elementos técnicos diferenciadores

- Uso de elementos da Dança Moderna: Contração, *Release*, *Curve*, etc.
- Localização variável do 'centro' do corpo
- Uso do chão e de diferentes níveis
- Mudanças rápidas de direção e uso de diferentes velocidades
- Pés e joelhos fletidos

Elementos técnicos comuns

- Espiral (ex. *épaulement* num *port de bras en rond*)
- *Curve* (ex. *port de bras en rond*)
- Eixos de movimento oblíquos e até horizontais (ex. *developé écarté derrière* ou *arabesque alongé* e *arabesque penché*)

Recursos e materiais utilizados

- Acompanhamento musical atual
- Roupa não uniforme
- Pé descalço ou com meias
- Paredes com ou sem espelho

Procuramos ainda auscultar a opinião de alguns bailarinos profissionais, bem como dos docentes e dos alunos envolvidos, de modo a retirar alguma informação quantitativa e qualitativa que possa contribuir, de algum modo, para as conclusões do estudo.

Outra das questões investigada foi a motivação dos alunos no âmbito desta técnica e o que pode ser melhorado nesse sentido, nomeadamente a estrutura da aula e o acompanhamento musical.

Depois desta primeira introdução / reflexão, formulamos uma questão principal, dividida em questões secundárias, as quais gostaríamos de ver respondidas no final deste estágio:

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

DE QUE FORMA PODERÁ A TÉCNICA DE DANÇA CLÁSSICA ATUALIZAR-SE, PARA MELHOR SE ADEQUAR À FORMAÇÃO E AO TREINO DO BAILARINO CONTEMPORÂNEO?

- Haverá espaço para a criação de uma disciplina de TDC que possa ser aplicada em contextos de formação ou treino de qualquer tipo de dança erudita ou amadora ?

- Qual poderá ser o nome, bem como os fundamentos dessa nova disciplina?

Para tentar dar resposta a estas e outras questões, prosseguimos com a Caracterização da Instituição de Acolhimento, seguida de uma Fundamentação Teórica sobre as ideias que aqui se pretendem defender.

Posteriormente descrevemos a Metodologia utilizada, o Plano de Ação implementado com os respetivos resultados.

E no final apresentamos a Conclusão e uma Reflexão crítica sobre o trabalho desenvolvido ao longo deste estágio.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

3. CARACTERIZAÇÃO DO CONTEXTO

A partir da informação a que temos acesso desde a sua formação (para a qual contribuí ativamente) e de outra que consta no próprio website desta escola e que é pública.

3.1 APRESENTAÇÃO DA ESCOLA

Em funcionamento desde 2005, a EDLP (Escola de Dança Lugar Presente), em Viseu (ver contacto - Anexo A) é um estabelecimento de ensino particular com autorização definitiva de funcionamento por parte da Direção Regional de Educação do Centro / Ministério da Educação desde 2011, sendo a Companhia Paulo Ribeiro, Associação Cultural, a sua entidade titular.

A atividade da EDLP tem como objetivo primário o desenvolvimento de programas de formação na área da Dança, nomeadamente o Curso de Iniciação à Dança, o Curso Básico de Dança e o Curso Secundário de Dança, para crianças, adolescentes e jovens que frequentam o ensino básico e secundário, na região de Viseu.

Paralelamente, esta escola desenvolve ainda Cursos Livres de diversas disciplinas de Dança e Teatro, para além de workshops e ateliês de férias, residências e apresentações para todos os tipos de públicos, a partir dos 4 anos de idade.

O texto da missão publicada no site da EDLP diz o seguinte:

“A Arte tem o poder de transcender, transportar, sublimar, criar novos mundos, refletir, criticar...

A Dança é a arte mais íntima do Homem, já que utiliza o próprio corpo como instrumento de comunicação.

Porque acreditamos que a formação artística é uma componente essencial na construção da identidade e consciência de qualquer ser humano completo apesar da crescente adversidade que nos rodeia - persistimos no desenvolvimento deste projeto, ambicionando participar na construção de um mundo melhor, onde a Arte e a Cultura sejam valores sagrados enquanto verdadeiros pilares civilizacionais.”

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

3.2 CURSOS

Curso de Iniciação à Dança:

(1º ao 4º ano de escolaridade)

- Dança Criativa
- Técnicas de Dança (Clássica e Contemporânea)

Turma 1 – Níveis I e II

Turma 2 – Níveis III e IV

Curso Básico de Dança:

(5º ao 9º ano de escolaridade)

- Técnicas de Dança (Clássica, Moderna e Contemporânea)
- Expressão Criativa
- Oferta Complementar
- Música

1 turma por cada nível de ensino

Curso Secundário de Dança:

(10º ao 12º ano de escolaridade)

- Técnicas de Dança (Clássica e Contemporânea)
- Disciplinas de Opção (Composição e Técnicas Teatrais)
- Música

1 turma por cada nível de ensino

Cursos Livres:

(dos 3 anos em diante)

- Dança Criativa
- Técnicas de Dança (Clássica, Jazz, Contemporânea)
- Hip Hop
- Teatro
- Dança Oriental
- Ioga

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

3.3 RECURSOS HUMANOS

No total trabalham na EDLP anualmente uma média de 10 professores para um conjunto de cerca de 250 alunos, divididos por todos os cursos, que são apoiados por uma equipa administrativa e técnica, nomeadamente:

- 1 Diretora Pedagógica
- 1 Gestor Administrativo e Financeiro
- 1 Responsável pelo Secretariado e Receção
- 1 Responsável pela Comunicação e Receção
- 1 Auxiliar Educativa e de Limpeza

3.4 INSTALAÇÕES

A EDLP possui instalações cedidas pela Câmara Municipal de Viseu, no centro da cidade de Viseu, imediatamente ao lado do Teatro Viriato, constituídas por duas salas de aulas práticas (2 estúdios com 90m² cada um), uma sala de professores, uma mini biblioteca/videoteca, uma secretaria e respetivas áreas de apoio pedagógico, administrativo, logístico e sanitário (incluindo vestiários e balneários para os alunos).

3.5 ÁREA E NÍVEL DE ENSINO

A área de lecionação escolhida para o trabalho a desenvolver com esta escola, é naturalmente a TDC, contudo pretende-se uma forte ligação e intercâmbio de informação e conhecimentos com a disciplina de TCD, não só em termos de observação e investigação, mas também eventualmente incluir alguma intervenção de cariz prático.

Para este trabalho foi escolhido o nível secundário, especificamente o 11º ano de escolaridade, cuja turma é composta por 4 alunos, 3 do sexo feminino e 1 do sexo masculino, como forma de estudar e analisar o comportamento e motivação dos alunos deste nível de ensino, que eventualmente serão os mais interessantes de analisar no que respeita à pertinência da formação ou treino da TDC, considerando que se trata de um nível pré-profissional de alunos mais inclinados para a área da Dança Contemporânea.

4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

4.1 BREVE HISTÓRIA DA DANÇA

Constatou-se a necessidade de apresentar uma muito breve e concisa história da Dança, que para além de referenciar os vários momentos em que se verificaram as principais roturas que deram origem a novos movimentos, introduz conceitos básicos e operacionais fundamentais para a contextualização do nosso tema de pesquisa desenvolvido ao longo do estágio, a que este relatório corresponde, provando que a história continua a ser a fiel guardiã de um movimento constante de mutação de ideias, conceitos e ações do homem, que fazem com que nada fique igual durante muito tempo e que são estas roturas que acabam por fazer avançar a humanidade para novas e mais desafiantes formas de fazer a arte em geral e neste caso, a dança em particular.

4.1.1 A DANÇA NO RENASCIMENTO

Segundo Prina & Padovan (1995, p.31), os primeiros tratados sobre a Arte da Dança aparecem em Itália por meados do século XV graças aos mestres Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo de Pesaro e do poeta e humanista Antonio Cornazano. Além de uma introdução moral e filosófica sobre a dança, os seus princípios, e as regras dos *balli* ou bailes (5), os textos contêm a descrição das coreografias mais em uso nas cortes do século XV, divididas em *Baixas Danças e Bailes*. Estas coreografias, extremamente requintadas e muitas vezes profundamente abstratas e de difícil memorização, estarão em voga até aos primeiros decénios do século XVI, quando são substituídas por novas danças mais consonantes com a moda e os hábitos nascentes, como a *Pavana*, a *Galharda*, o *Passo e meio*, o *Canário* e outras mais. A contínua procura de bailarinos favorece o nascimento de numerosas escolas de dança nos mais importantes centros italianos, cuja fama se difunde em toda a Europa por meados do século XVI. É durante estes anos que se instaura a tendência por parte das cortes estrangeiras de contratarem os prestigiosos bailarinos italianos, entre os quais Baldassare di Belgioioso, autor do famoso *Ballet Comique de la Reine* de 1581.

(5) Tal como as baixas danças, os *balli*, eram formas de dança executadas pelos estratos sociais mais elevados. Domenico di Piacenza terá sido o primeiro mestre de dança a introduzir o termo e a criar o *Ballo* (baile) e o *balletto* (pequeno baile) no seu tratado *De Arte saltandi e choreas discendi* (1416). *Balli*, plural de *ballo*, refere-se a danças de longa duração e fausto, que eram inventadas para grandes festas. Este tipo de baile, composto de pantomima e de altas danças (figuras e passos), recorria normalmente a argumentos da antiguidade clássica, Prina & Padovan (1995).

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

4.1.2 A DANÇA ERUDITA

É consensual afirmar-se que a dança erudita se começou a estruturar com Charles-Louis-Pierre de Beauchamp, provavelmente o principal coreógrafo da França, no Séc. XVII. Beauchamp colocou em prática um 'sistema de dança', que, de acordo com os ideais de Luís XIV, tendia 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 e que ainda hoje são válidos, apropriou-se dos passos do *Ballet* de Corte 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).

Beauchamp foi nomeado diretor da Academia Real de Dança em 1671, a qual tinha sido fundada dez anos antes pelo Rei Luis XIV em Paris. A criação desta escola contribuiu para o refinamento técnico da dança, mas também para a monotonia que foi gerada pelo apego ao movimento e o esquecimento da emoção que ele exprime. Havia uma rotina na escola que se fixava no virtuosismo puro.

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.

Assim, a França foi o terreno ideal para o principal nome da reforma que teria de surgir para romper com a monotonia que a academia de Paris criou. Jean-Georges Noverre ficou conhecido pela sua insatisfação com a dança e as suas regras (ou a sua inexistência/ineficácia) da época. Noverre estudou dança mas não ingressou na Academia Real, como seria normal. Começou, a viajar de um lugar para o outro, primeiramente como bailarino, e depois coreografando espetáculos. Com 27 anos já 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 (contra a vontade do corpo de baile e dos tradicionais, porque esses acreditavam que só alguém que já tinha sido bailarino da Academia poderia ser *maître* da academia).

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

4.1.3 O ROMANTISMO / A DANÇA CLÁSSICA

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. Esses novos ideais, baseados na 'Igualdade, Liberdade e Fraternidade' da Revolução Francesa, afastam-se totalmente dos ideais estéticos greco-romanos. Os artistas tendem a inspirar-se no seu quotidiano, nas suas emoções reais, e não na idealização da perfeição dos Deuses.

Sobre a relação do Romantismo com a Dança Clássica, Sasportes (1991, pg. 31) escreveu:

“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. É claro que os autores do séc. XIX em nenhum momento apresentaram os seus *ballets* como modelos clássicos, nem os mestres se julgaram a ensinar aos seus discípulos uma técnica definitivamente plasmada. A meia dúzia de *ballets* que nos restam de um repertório internacional de milhares de obras criadas neste séc. XIX é o resíduo mínimo de uma procura extremamente trabalhada, empírica, processada em diversos países, para se construir uma técnica e um estilo que no nosso século se rotulariam de ‘clássicos’, para melhor se combaterem as tentativas modernistas.”

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Uma das grandes inovações do período Romântico foi o surgimento da dança na ponta dos pés. Com as pontas, surge a supremacia feminina no *ballet*. Os bailarinos agora serviam de suporte, para apoiar e levantar as grandes estrelas. Para isso, eles deviam ser fortes, belos e expressivos para as histórias de amor. A dança torna-se mais sensual (para os padrões da época): para equilibrar a bailarina na ponta, o *partner* deveria ampará-la com seu corpo ou pelo menos segurá-la pela cintura.

Sobre este importante período da dança, Pasi (1991, pg.56) de forma eloquente, escreve:

“Este desejo de idealizar a mulher até aos limites do não-humano teve no bailado um efeito extraordinário, pois provocou a definitiva consagração da bailarina como protagonista absoluta. Os bailarinos, que tinham predominado até aos primeiros anos do séc. XIX – de Beauchamp aos Vestris, de Viganò a Taglioni -, tiveram de inclinar-se perante a gracilidade e o ideal. Transformar-se-iam em meros auxiliares das divas. (...) 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.”

4.1.4 A DANÇA NEO-CLÁSSICA

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 organizou uma espécie de grupo itinerante, 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 (também coreógrafo e fundador do New York City Ballet). Diaghilev

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

acreditava que a dança deveria ser o encontro de todas as artes, e por isso os cenários das peças de seu grupo costumavam ter assinatura de grandes nomes, e as músicas eram de autoria dos novos talentos como compositores, como 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*. 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.

BREVE CRONOLOGIA DA DANÇA CLÁSSICA

Séc. XVI – O Renascimento e o *Ballet de Cour*

- Surge o Renascimento Italiano com base no Antropocentrismo e inspiração na arte Greco-Romana, por oposição ao Teocentrismo e à Arte Sacra.
- A dança desenvolve-se nas cortes italianas, e pela mão de Catarina de Médici (1519-1589), grande amante das artes, a dança é levada para a corte francesa, devido ao seu casamento com o rei francês Henrique II.
- Vários bailarinos Italianos espalham-se nessa época pelas cortes europeias.

1581 – Apresentação do *Ballet Comique de la Reine*, de Baldassaro de Belgiojoso (um desses bailarinos italianos), considerado o primeiro *Ballet de Cour*.

1581 – Fabrizio Caroso (1526/31-1605) escreve aquele que poderá ser considerado o primeiro tratado sobre dança – *Il Ballarino*.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Séc. XVII – As Comédies-Ballets, as Opera-Ballets e a Primeira Academia

1653 – O rei Luís XIV (1638-1715), apenas com 14 anos, participa no famoso espetáculo *Ballet Royal de la Nuit*, que decorreu durante 12 horas, desde o pôr ao nascer do sol, em que Luís XIV aparece vestido de forma a simbolizar o próprio sol de madrugada.

- Jean-Baptiste Poquelin ou Molière (1622-1673) cria as *Comédie-Ballets*, um género que combina o teatro e a dança.
- Jean-Baptiste Lully (1632-1687) cria as *Opera-Ballets*, que combinam a opera e a dança.

1661 – É fundada a Academia Real de Dança de Paris por Luis XIV.

1669 – Fundação da Academia Real de Música de Paris – atual Ópera de Paris.

1671 – Pierre Beauchamp (1631-1705) é nomeado Diretor da Academia Real de Dança de Paris. Reconhecido autor das 5 posições de pés, é-lhe ainda atribuído o desenvolvimento de um sistema de notação juntamente com Raoul Auger Feuillet (1653-1709), mais tarde usado por Pierre Rameau (1674-1748), entre outros autores.

1699 – Feuillet publica *Chorégraphie, ou l'art d'écrire la danse*, onde para além da notação de diversos tipos de dança dessa época, descreve ainda diversos passos e conceitos fundamentais.

Séc. XVIII – O Ballet D'Action

- Marie de Camargo (1710-1770) foi a protagonista de diversas inovações no figurino feminino (nomeadamente encurtando e aligeirando as saias), sendo uma das bailarinas mais marcantes deste período, por também ser a primeira a ousar saltar, sendo-lhe atribuída a criação do *entrechat*.

1713 – Fundação da Escola de Dança da Ópera de Paris

1748 – Pierre Rameau publica *Le Maître à Danser*

1760 – Jean-Georges Noverre (1727-1810) publica as suas *Letres sur la Danse et sur les Ballets*, onde promove uma importante reforma da dança com a criação dos princípios do Ballet d'Action, onde se privilegia a emoção e a expressão.

1761 – Estreia de *Don Juan* - o primeiro *Ballet d'Action*.

1776 – Fundação do *Ballet Bolshoi* na Rússia.

Séc. XIX - O Ballet Romântico

1820 - Invenção das pontas pela mão de Amalia Brugnoli (1802-1892).

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

1836 – Fundação em Lisboa do Conservatório Geral de Arte Dramática, dividido numa Escola Dramática, Escola de Música e Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial – mais tarde Conservatório Nacional.

1847 – O francês Marius Petipa (1818-1910) é convidado como primeiro bailarino do Teatro Imperial de S. Petersburgo e nesse mesmo ano recria *Paquita* a que se segue a criação de mais de cinquenta ballets até ao final da sua vida, tornando-se no principal coreógrafo deste período.

- Auguste Bournonville (1805–1879) desenvolve em Copenhaga o método Vestris a partir dos ensinamentos do mestre francês Auguste Vestris (1760-1842).

- Criação do método Legat de Nikolaï Legat (1869-1937)

Séc. XX – O Ballet Clássico e a atualidade

- Com os *Ballets Russes* (1909-1929) nasce o termo “Ballet Clássico”. Nesta companhia icónica, para além do visionário empresário Sergei Diaghilev, destacaram-se Michel Fokine (1880-1942) e os irmãos Nijinsky.

1918 – Neste ano, com a fundação da escola do italiano Enrico Cecchetti (1850-1928), surge o método Cecchetti, que ainda é atualmente ensinado pelo mundo inteiro nas escolas associadas à *Imperial Society of Teachers of Dancing*.

1920 – É fundada a RAD (*Royal Academy of Dance*) por um conjunto de bailarinos europeus: Phyllis Bedells (Inglaterra), Lucia Cormani (Itália), Edouard Espinosa (França), Adeline Genée (Dinamarca) et Tamara Karsavina (Rússia). Este método combina os estilos das principais escolas europeias (francesa, russa, italiana, inglesa e dinamarquesa) e é usado por 12 000 membros em 70 países.

1921 – Poderá ser considerado o início da criação do método de Agripina Vaganova (1879-1951), a partir do desenvolvimento do seu trabalho que nesse ano iniciou, enquanto mestre na Escola Coreográfica de Leninegrado.

1931 – Nascimento do Vic Sadlers Wells Ballet - atual *Royal Ballet*

1934 – É fundada a *School of American Ballet* de Georges Balanchine (1904-1983) que com a direção do *American Ballet Theatre* cria um estilo próprio, chamado Neo-Clássico.

1940 – Em Portugal e em pleno Estado Novo, no meio da II Grande Guerra, nasce o Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio (extinto em 1977), pela mão de António Ferro, inspirado pelos *Ballets Russes*.

1946 – Primeiro espetáculo do Círculo de Iniciação Coreográfica, fundado por Margarida de Abreu e Fernando Lima, que neste ano apresentaram “O Pássaro de Fogo”.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

1961 – Criação do Grupo Experimental de Bailado – posteriormente Grupo Gulbenkian de Bailado e depois Ballet Gulbenkian (extinto em 2005).

1977 – Fundação da Companhia Nacional de Bailado.

4.1.5 A DANÇA MODERNA E PÓS-MODERNA

A Dança Moderna foi um género de dança que emergiu na Alemanha e nos Estados Unidos da América nos finais do séc. XIX e início do séc. XX, muitas vezes referida como tendo surgido apenas como forma de rejeição ou rebelião contra o Ballet Clássico, na verdade tratou-se de um fenómeno um pouco mais complexo.

As mudanças socioeconómicas na Europa e nos Estados Unidos na década de 1880, foram na verdade o catalisador das transformações no mundo da dança. Se por um lado, a industrialização fez aumentar significativamente o volume da classe média, que por sua vez passou a ter mais disponibilidade financeira e tempo, por outro lado, o declínio dos valores e princípios morais Vitorianos, levou a importantes mudanças, nomeadamente a um maior interesse pela saúde e pela cultura físicas.

Foi nesta atmosfera que surgiu uma ‘nova dança’, como resultado da rejeição das estruturas sociais e da insatisfação com o *Ballet*. Nesse mesmo período, os campeões da educação física ajudaram a preparar o caminho da dança moderna. Os colégios femininos estavam já a oferecer cursos de ‘dança estética’ no final desta década de 1880.

Ao mesmo tempo, inspiradas pelas teorias de François Delsarte, bailarinas como Isadora Duncan, Maud Allen e Loie Fuller iniciavam novas formas e práticas no que agora se apelida de ‘dança livre’. Estas bailarinas desconsideraram o vocabulário limitado de movimentos específicos do *ballet*, e deixaram de usar corpetes e sapatilhas de pontas na busca de uma maior liberdade de movimentos e expressão.

O Expressionismo e a Dança Moderna na Europa

Mary Wigman, Émile Jaques-Dalcroze e Rudolf Von Laban desenvolveram teorias do movimento e de expressão humanas que levaram ao desenvolvimento do Expressionismo moderno. Entre os pioneiros deste período incluem-se Kurt Joss e Harald Kreutzberg.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

A Dança Pós-Moderna

Desenvolveu-se nos anos 1960 nos Estados Unidos da América quando a sociedade questionou as crenças e ideologias na política e na arte. Este período foi marcado pela experimentação social e cultural nas artes. Os coreógrafos deixaram de criar escolas ou estilos específicos. As influências dos diferentes períodos história da dança tornaram-se mais vagos e fragmentados. É frequente a dança pós-moderna ser apresentada com muito pouca música ou sem música nenhuma.

Como reação aos constrangimentos composicionais e de execução da Dança Moderna, a dança Pós-Moderna passou a usar movimentos do dia-a-dia como válidos para a criação artística e advogou novos métodos de composição.

Neste período até aos anos 1970, em que se defendeu que qualquer movimento é dança e que qualquer pessoa pode ser um bailarino (com ou sem treino), a dança pós-moderna inicial estava mais intimamente ligada à ideologia do modernismo, do que ao pós-modernismo na arte em geral (arquitetura, literatura e design). Mas rapidamente se alinhou com esta corrente da arte, refletindo-se na grande variedade de peças que emergiram do Judson Dance Theatre - a casa da Dança Pós-Moderna.

Consideram-se fundadores da Dança Pós-Moderna: Merce Cunningham; Robert Ellis Dunn; Simone Forti; Anna Halprin; Membros do Judson Theatre; Murray Louis; Alwin Nikolais; Yvonne Rainer; Lucinda Childs e Trisha Brown.

4.1.6 A DANÇA CONTEMPORÂNEA

Com origens nos anos 1950, desenvolveu-se nos anos 1970 a partir dos princípios do movimento pós-moderno, (re)incorporando vários tipos de dança codificados, elementos de culturas africanas e orientais, bem como temáticas de elementos poéticos ou do dia-a-dia, linhas quebradas, movimentos não lineares e também a repetição.

A partir dessa época, todas as técnicas que não se encaixavam nas técnicas codificadas eram chamadas de contemporâneas. Contudo, algumas destas técnicas foram sendo codificadas, numa linha de continuidade das técnicas de dança modernas e pós-modernas. Apesar dos EUA ser a origem destas últimas, o fenómeno da 'dança contemporânea' é

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

sobretudo europeu. Uma das primeiras técnicas que entretanto foi sendo codificada foi por exemplo, o Contacto-Improvisação.

O Contacto-Improvisação

Com o Contacto-Improvisação, o seu mentor - Steve Paxton, não só rompe com a tradição, mas também faz algo que é fruto da experimentação em laboratório. Também ele 'bebe' das influências de Cunningham e das técnicas auxiliares como o loga e o Tai-Chi, bem como da *Alexander technique*, *BodyMind Centering*, *Rolfing*, *Mesiers*, *Pilates*, entre outras de consciência do corpo e do seu treino, que também são importantes na reabilitação de lesões. O uso do peso é o seu foco principal. As '*jam sessions*' são os momentos de experimentação. A improvisação é a ferramenta base de trabalho no contacto entre dois ou mais corpos.

As Técnicas de Contraponto

A ideia de contraponto (ex. da música - duas melodias em coexistência) está presente nestas novas técnicas. Ideia de complemento ou contraste. Técnicas de contraponto, significam maior consciência espacial, maior consciência do seu corpo e do que pode fazer com ele. A *Counter Technique* de Anne Van Dyck é um dos exemplos desta formulação. Usa a ideia de que cada movimento tem sempre um oposto direcional.

Outra das ideias importantes na Dança Contemporânea é a ideia de Centro do Corpo. Apesar de ser já antiga, pois foi consciencializada na técnica Moderna a partir das chamadas 'técnicas somáticas' – Yoga, Tai-chi, etc. – onde o Centro seria no baixo ventre (usado também na Técnica Clássica mas de uma forma talvez mais inconsciente), hoje em dia a noção é a de que o centro do corpo não está localizado num ponto fixo, mas sim num ponto móvel.

O trabalho de chão, que começara a ser usado sobretudo na técnica Graham como forma de aquecimento do corpo, dá origem a técnicas muito específicas, como o '*Flying Low*' (David Zambrano – é o responsável pela sua codificação), em que o princípio é basicamente 'deitar' o plano vertical na horizontal. Esta técnica dos anos 90 surgiu a partir do Contacto-Improvisação (anos 70) e do '*Physical Theatre*' (anos 80) dos DV8, LaLaLa Human Steps e da companhia Última Vez de Wim Vandekeybus.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

A *Gaga Technique*, de Ohad Naharin (bailarino de Alvin Ailey, que sofreu de uma lesão na coluna) surgiu nos anos 80, a partir do uso das técnicas de consciência corporal, juntando o seu treino moderno ao seu problema físico, encontrou uma consciência das oposições do corpo e do *balancing*, ideia de que o equilíbrio é uma direcção ativa. Há atividade no equilíbrio. Sendo uma técnica rápida e rica em termos do uso do corpo.

Fly Low, *Gaga Technique* e *Counter Technique*, são três das principais Técnicas de Contraponto, a que se junta ainda a *Axis Syllabus* de Frey Faust dos anos 90.

Ainda nos anos 90, William Forsythe aplicando todas estas premissas contemporâneas rompe com tudo o que até aí tinha sido feito e experimentado, recuperando a técnica clássica, a moderna e pós-moderna, dando origem a um novo corpo que se tornou na verdade, a grande revolução das TCD's - o corpo versátil.

Outro conceito importante que surgiu mais recentemente na Dança Contemporânea é o de coautoria, paralelamente ao desenvolvimento da improvisação como principal elemento dessa mesma coautoria do bailarino na criação coreográfica, dando origem ao princípio do intérprete/criador.

4.2 O BALLET, O AUTORITARISMO, OS ESTILOS, OS HEREGES E O DECLÍNIO

No meio de todas estas transformações como é que o *Ballet*, ou a Dança Clássica e a sua técnica foram sobrevivendo ?

Gehres (2008, p.92) escreveu que, com a técnica clássica, forja-se um corpo treinado na dança clássica apto a 'dançar', não apenas o *ballet*, mas toda e qualquer forma de dança.

Arriscamos afirmar que a Europa e a Rússia terão sido durante muitas décadas, os principais terrenos responsáveis pela preservação deste estilo, que depois de exportado e transformado na América - dando origem ao movimento Moderno, ao Pós-moderno e mais tarde ao Contemporâneo - foi sendo conservado e sistematizado por sucessivas gerações de academias e companhias, perante a necessidade de preservação do repertório clássico, romântico e neoclássico, que continuou a ser recriado até aos nossos dias, em resposta ao manifesto interesse 'algo conservador' dos seus públicos.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Sobre o *ballet* Fazenda (2007, p.57) escreve que é uma forma de espetáculo, que enquanto género engloba vários subgéneros; *ballet de cour*, *ballet d'action* e *ballet* romântico. Sendo um género específico que se apresenta sempre com elementos como, dança, música, narrativa, personagens, figurinos e cenários, a sua grande característica é o uso específico da técnica de dança clássica, no interior desse espetáculo. Contudo, se este tipo de representação é característico do *ballet*, a técnica de dança clássica é usada noutros géneros de representações e criações de coreógrafos contemporâneos, que desafiaram o uso da técnica clássica numa linguagem de movimento por vezes muito individual. "(...) mas a técnica de dança clássica pode ser usada noutro tipo de representações de corpo e relações entre as pessoas, como acontece por exemplo nas obras do coreógrafo contemporâneo William Forsythe (...)".

Noutro sentido, achamos curiosa a descrição de Homans (2010) in *Os Anjos de Apolo*, a respeito do seu primeiro contacto com a Dança:

"(...) Fui matriculada numa escola de *ballet* local (Chicago) dirigida por um velho casal que dançara com uma das trupes de *ballet* russas que visitaram a América nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial. Mas aquela não era uma escola de dança normal. Não havia recitais nem *Quebra-Nozes*, nem tutus cor-de-rosa com collants a condizer. Ele tinha esclerose múltipla e dava as aulas sentado numa cadeira de rodas – descrevendo pacientemente, exasperadamente, os passos em complicados pormenores verbais que nós tentávamos, com a ajuda da mulher, traduzir para movimento. Para ele, o *ballet* era algo sério e urgente, mesmo quando era também – e ele também transmitia isso – uma enorme alegria." (Homans, 2010, p.15)

Esta passagem fez-me lembrar, por um lado a minha experiência na Escola de Formação Profissional da Companhia Nacional de Bailado, onde tive o privilégio de ter aulas com uma ex-bailarina na Ópera de Paris – Mme. Violette Quenole, que com a sua idade avançada, à semelhança do primeiro professor de Homans, também marcava os exercícios sentada ou em pé agarrada à sua bengala, com o corpo curvado e a coxear devido às suas múltiplas artroses nas articulações, mas que nos inspirava e exaltava imenso, apesar do seu francês cerrado na descrição dos exercícios.

E por outro lado, ilustra bem o panorama da maior parte das escolas de *ballet* em Portugal, que passadas todas estas décadas ainda adotam o estilo que Homans refere como

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

‘escola de dança normal’, com *tutus* cor-de-rosa, *maillots* e *collants* a condizer e recitais anuais de *Quebra-Nozes*. Algo que tento evitar na minha prática, mesmo quando de alguma forma estão presentes estas obras clássicas em trabalhos de reportório.

Mais adiante, a respeito da sua aprendizagem na *School of American Ballet* de George Balanchine, Homans (2010) escreve ainda:

“(...) Nunca nada nos era explicado, e o ensino parecia ofensivamente autoritário. De nós esperava-se que imitássemos e absorvêssemos, e sobretudo que obedecêssemos: ‘faz favor fazer’ era a única coisa que as russas compreendiam, e ‘porquê’ era recebido com perplexidade ou simplesmente ignorado. Estávamos proibidas de estudar dança noutro lugar (uma das poucas regras que desrespeitávamos com jovialidade). Nada disto caía bem. Éramos filhas dos anos 60 e essa insistência na autoridade, dever e fidelidade parecia escandalosamente antiquada e deslocada. Mas sentia-me demasiado interessada no que aquelas russas estavam a fazer para desistir ou ir-me embora. Por fim, após anos de tudo e observação, percebi que as nossas professoras não estavam apenas a ensinar passos ou a transmitir conhecimentos técnicos, estavam a dar-nos a sua cultura e tradição. ‘Porquê’ não era importante, e os passos não eram apenas passos; era a prova viva de um passado perdido (para nós) – de como eram as suas danças, mas também daquilo em que elas, como artistas e como pessoas, acreditavam.”
(Homans, 2010, p.17)

É também curiosa esta história, que me faz lembrar os mestres russos com quem tive o privilégio de aprender e que do mesmo modo implementavam uma aprendizagem baseada no autoritarismo. Diferente de outros mestres de outras escolas, que sem deixar de ser igualmente eficazes e inspiradores, eram manifestamente menos autoritários e mais liberais no seu ensino, sem contudo abdicar do rigor, da exigência e da disciplina, que são essenciais no ensino da TDC.

E a este respeito Homans (2010) continua:

“(...) Nos anos que se seguiram, à medida que abraçava a profissão e dançava com diferentes companhias e coreógrafos, fiquei a saber que os russos não eram os únicos. Trabalhei e dancei com dinamarqueses e com bailarinos franceses e italianos, experimentei o método Cecchetti (criado por um mestre de ballet italiano), e tentei

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

descortinar as complexidades do programa de estudos estabelecido pela *Royal Academy of Dance* da Grã-Bretanha. (...) Era impossível dominar todas estas variações nacionais e, como bailarinos, tínhamos de optar. Para confundir ainda mais as coisas, cada escola tinha os seus hereges: bailarinos que tinham descoberto uma melhor maneira de organizar o corpo e criado o seu próprio círculo restrito de discípulos.” (p.18)

É interessante este excerto, que acrescenta um fator motivação para este trabalho, pois demonstra que tal como na religião, a dança também conta na sua história com alguns personagens, considerados ‘hereges’ pelos seus pares contemporâneos (Noverre terá sido um dos primeiros), simplesmente porque resolvem derivar o caminho tradicional, de alguma forma contrariando os dogmas estabelecidos, e tentando descobrir novas abordagens.

E prosseguindo, Homans (2010) conclui:

“(...) É também uma história que pode ter chegado ao fim. De uma maneira geral, o *ballet* hoje é visto como antiquado e fora de moda: parece não ter lugar no nosso mundo acelerado e desordenado. Para os que, como eu, estiveram presentes no final da última grande época e testemunharam o seu vigor e declínio, a mudança tem sido tremenda. Quando conheci Doubrovska, há cerca de trinta anos, o *ballet* era ainda tão relevante e vital como sempre. Hoje já não é, pura e simplesmente. Existem ainda pequenos grupos de pessoas que se interessam pela dança e lugares onde ela tem alguma importância. O ballet poderá ainda voltar para a vanguarda cultural do futuro, mas não há dúvida de que nas últimas três décadas entrou num profundo declínio, em toda a parte.(...)” (p.25)

Este texto, é para nós determinante, pois contraria a ideia mítica da imortalidade que o *Ballet* tem na opinião pública, podendo na verdade estar em vias de extinção, a julgar pelo cada vez mais reduzido número de companhias, a nível mundial, dedicadas ao repertório exclusivamente clássico. Não obstante, a TDC ter condições para continuar a ser muito usada (quanto a nós sobreviverá a uma eventual morte do Ballet), estudada e difundida em todas as escolas de dança, como forma de treino principal de qualquer bailarino da atualidade.

E é no fundo também este, o aspeto principal que nos leva a desenvolver este estudo.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

4.3 A TÉCNICA DE DANÇA CLÁSSICA VERSUS DANÇA CLÁSSICA

Tal como está explícito logo no início deste relatório, mais especificamente no espaço de definição de conceitos operacionais inseridos na p.5 e na p.6, pretendemos de forma muito clara diferenciar Dança Clássica de Técnica de Dança Clássica.

Para Gehres (2008), a Dança Clássica surgiu como arte, entre o humanismo renascentista do século XVI e o iluminismo do séc. XVIII, assumindo características de singularidade e de unicidade que a tornaram, posteriormente o estilo mundialmente mais conhecido e praticado, apesar da sua origem étnico-social europeia e branca.

Deste modo, consideramos que a Dança Clássica é um estilo de dança, que pertence a um período histórico e a um repertório específicos que se iniciou de forma mais evidente e sistematizada no séc. XVIII, que foi interrompido pelo movimento da Dança Moderna nos finais do séc. XIX, inícios do séc. XX.

Por outro lado, Gehres (2008) afirma ainda que, sendo revista e reinventada em todo o mundo pelos mais diversos coreógrafos e criadores, a técnica de dança clássica é ainda hoje 'a' técnica de dança por excelência, dada a sua presença indiscutível no treino corporal de companhias modernas e contemporâneas, sejam elas semiprofissionais do Uganda ou profissionais da França ou dos Estados Unidos.

Segundo Batalha (2004) “a noção de alinhamento corporal, amplitude articular, equilíbrio e o trabalho em rotação externa das pernas, denominado *en dehors*, são elementos estruturais da Dança Clássica” (p.199). A mesma autora salienta que na essência da Dança Clássica, existe um trabalho centrado na procura permanente do equilíbrio e do alongamento.

4.4 A TÉCNICA

Neste sentido, consideramos a TDC como o conjunto do vocabulário de posições, movimentos e regras de ordem puramente técnica, que foram criados no âmbito do repertório Clássico, mas que sobreviveu até aos nossos dias aplicada também noutros tipos de dança e também em desportos como a ginástica acrobática, a patinagem artística ou a natação sincronizada, por exemplo.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Minden (2007) refere os benefícios físicos que a Técnica de Dança Clássica promove, como a preparação física, a tonicidade e o alongamento muscular. (p.27).

Cohen (1986) considera que existem oito elementos vitais para a dança: Centro, Gravidade, Equilíbrio, Postura, Gestualidade, Ritmo, Movimento no espaço e a Respiração.

Batalha (2004), escreve que, para o domínio da Dança Clássica enquanto técnica, existem determinados objetivos a atingir, tais como:

- Dominar a linguagem técnica específica (postura, gestos, *en dehors*);
- Adquirir o posicionamento do corpo no espaço - verticalidade;
- Promover o trabalho em *en dehors*;
- Favorecer ao máximo as possibilidades articulares;
- Estruturar o equilíbrio;
- Desenvolver a coordenação motora.

Para Minden, (2007), uma aula de TDC, tem uma duração de uma a duas horas, e divide-se em duas partes, barra e centro. Os exercícios na barra têm como objetivo aquecer, fortalecer os músculos e aperfeiçoar os movimentos básicos. O trabalho de centro normalmente inicia-se com movimentos que se executaram na barra, progredindo para combinações mais complexas que obrigam a saltar, girar e 'viajar'. Embora muitos exercícios se modifiquem de uma aula para a outra, eles são construídos e respeitam uma sequência lógica (p.9). "*Ballet Class for adults has the same structure as a ballet class for children: barre to warm up and center to move*" (p.27).

4.4.1 CARACTERÍSTICAS DIFERENCIADORAS DA TDC

Tentando identificar as características principais diferenciadoras desta técnica e que podem constituir aquilo que a torna importante no treino do bailarino contemporâneo, arriscamos propor as seguintes:

APLOMB – a estabilidade da posição vertical

Na tradução do francês *aplomb* será 'aprumado' (alinhado com o fio de prumo), imagem perfeita para a verticalidade da postura do bailarino clássico.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Para o mestre de bailado Jean-Batiste Despréaux que usou este termo em 1806, *aplomb* refere-se à disponibilidade dinâmica do corpo para executar qualquer tipo de posição ou movimento.

O teórico alemão Friederich Albert Zorn (1905, p.109) definiu *aplomb* como a atitude perpendicular da parte superior do tronco e a colocação artística dos pés, que permite ao bailarino adquirir uma precisão e uma elegância que assegura o sucesso na execução de qualquer movimento. Fazendo uma analogia com ‘a segurança do toque do pianista’, refere-se ainda a *aplomb* como a segurança absoluta para subir (*rise*) ou descer (*fall back*), independentemente da dificuldade artística ou técnica do movimento, criando uma sensação de prazer e de satisfação no público.

Segundo Vaganova (1946) ‘*the stem of aplomb is the spine*’. Para esta importante pedagoga russa, *aplomb* refere-se ao equilíbrio e à sensação do controlo das sensações musculares da coluna vertebral.

Grieg (1994) concordando com Vaganova escreveu: “*There is hardly a movement in dance in which the spinal column does not play a dominant role, and this truth holds firm for classical ballet technique as much as for any dance form.*”

Em conclusão, *aplomb* e coluna vertebral estão absolutamente relacionados e quando observamos bailarinos clássicos em ação, verificamos que o uso do *aplomb* combinado com o controlo da respiração, permite-lhes criar a sensação de ausência de esforço, de leveza etérea, e aparentar uma força quase sobrenatural na execução dos movimentos, mesmo os de maior esforço físico.

A noção e uso do centro do corpo localizado no baixo ventre, é também uma consequência da postura clássica e do uso do *aplomb*, que determina toda a movimentação da Dança Clássica, incluindo os saltos e as rotações.

EN DEHORS – a rotação externa

En dehors é uma expressão francesa que significa ‘para fora’.

O *en dehors* utilizado no ballet clássico tem uma origem antiga: costuma afirmar-se que o primeiro registo sobre o ‘*en dehors*’ está presente num escrito de Cesare Negri de 1530 chamado *Nuova inventioni di balli* em que aconselhava usar pernas e joelhos esticados e os

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

pés virados para fora a fim de proporcionar mais estabilidade, pois os bailarinos da época usavam grandes e pesados figurinos.

Anatomicamente, *en dehors* é o movimento de rotação externa do fémur na cavidade acetabular e os músculos responsáveis por esta rotação são o sartório, o ilio-psoas, o glúteo máximo e uma parte do bíceps femoral.

Noverre (1760) refere-se à importância do *en dehors* nas suas *Cartas Sobre a Dança e sobre os Bailados* em diversos momentos bem ilustrativos dos seus conhecimentos técnicos e anatómicos, para além de um sentido crítico por vezes bastante aceso:

“(…) Um bailarino *en dedans* é um bailarino desajeitado e desagradável. A atitude contrária oferece desenvoltura e brilho, espalha graça nos passos e no seu desenvolvimento, nas posições e nas atitudes. Consegue dificilmente colocar-se em *en dehors*, porque se ignoram frequentemente os verdadeiros meios a utilizar para aí chegar. A maioria dos jovens que se dedicam à dança convencem-se que o conseguirão forçando unicamente os seus pés a colocarem-se *en dehors*. Sei que esta parte pode seguir nesta direção pela elasticidade e mobilidade da sua articulação com a perna; mas este método é tanto mais falso, que ele desloca os tornozelos e não opera qualquer ação sobre os joelhos e os músculos das coxas. Aliás, é impossível colocar as primeiras partes *en dehors* sem a ajuda dos músculos das ancas. (...)”

4.5 A TÉCNICA E O OFÍCIO

Creemos que os primeiros mestres de dança eram essencialmente criadores e transmissores de repertório (de autoria de outros mestres ou deles próprios). A necessidade de preparar fisicamente e trabalhar os corpos dos seus intérpretes para as danças que cada vez se tornavam tecnicamente mais exigentes, obrigou-os a sistematizar os seus conhecimentos técnicos, de modo a facilitar a transmissão do repertório e conseguir ao mesmo tempo uma execução mais eficaz, logo também mais interessante para o público.

Sobre este tema, Sherbon (1975) refere que toda a expressão artística se baseia na noção de ofício, e no controlo técnico de um determinado instrumento de expressão.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Para Gehres (2008) o corpo é um instrumento a ser afinado, através da exercitação, orientada pelos conhecimentos científico-comportamentalistas.

“O conhecimento técnico baseia-se, por isso, num *modus operandis*, num saber fazer, no domínio de um conjunto de operações ou de procedimentos específicos que o tornam diferente de outros tipos de conhecimento.” (Luís Xarez, 2012, p.127)

O treino técnico, como meio de preparar o corpo para atingir os objetivos artísticos cada vez mais exigentes que são propostos aos seus intérpretes, é algo transversal à música e à dança. O treino técnico na TDC e noutras técnicas codificadas assenta sobretudo na repetição dos movimentos, que ao longo do tempo de treino/execução/estudo os vai tornando cada vez mais eficientes, precisos e rápidos, levando o intérprete a atingir estágios de complexidade e velocidade de execução (virtuosismo) cada vez mais elevados.

4.6 A TÉCNICA E AS 'MÁQUINAS INFERNASIS'

Nas suas cartas, Noverre (1760) fala de uma máquina que terá sido inventada nessa época para melhorar o *en dehors*:

“(...) Não vos falarei de uma máquina infernal a que chamam *tourne-hanche*, máquina mal imaginada e ainda mais mal construída que, longe de ser eficazmente operacional, estrophia todos os que dela se servem, imprimindo à cintura um defeito bem mais desagradável que aquele que se quer eliminar.(...)”

O que diria Noverre das máquinas de *Gyrotomics* e afins que visam melhorar a performance física dos alunos e bailarinos dos dias de hoje ? (ver fotos – Anexo B)

É verdade que a tecnologia pode e deve ser utilizada para melhorar as condições de aprendizagem no treino diário dos alunos e bailarinos profissionais. Mas será que a artificialidade do treino com aparelhos, máquinas e pesos melhora de facto a sua *performance artística* ?

Nós acreditamos que Noverre (1760) ainda tem razão, após quase três séculos de evolução técnica, quando escreveu o seguinte sobre o treino do *en dehors*:

“Os meios mais simples e os naturais são sempre aqueles que a razão e o bom senso devem adotar, quando sejam suficientes. Não é pois necessário, para girar *en dehors*

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

mais que um exercício moderado e contínuo. O dos círculos ou voltas da perna e dos grandes *battements tendus*, a partir da anca são os únicos que se devem preferir. (...)"

Deste modo, não resistimos em concordar com Noverre, que o treino da dança, enquanto arte, se deve basear em métodos naturais. Em oposição aos métodos artificiais que na nossa opinião se limitam apenas a melhorar a *performance* física na perspetiva da quantidade (músculos mais volumosos, extensões articulares maiores, saltos mais altos, maior quantidade de rotações) e se destinam a formar 'campeões' em vez de artistas. A este respeito será ilustrativo ver o vídeo do recorde de *piruettes* (55 voltas contínuas) registado no Guinness Book of Records realizado com um sapato de sapateado, por uma menina (Sophia Lucia) que em 2013 não devia ter mais de 10 anos. E observar a decadência e a banalidade a que pode chegar um movimento supostamente belo e virtuoso, quando é executado de forma artificial e com objetivos completamente opostos aos artísticos. A quantidade sobrepõem-se nitidamente à qualidade e a futilidade sobrepõe-se irremediavelmente à sublimação. (ver vídeo em: <https://www.youtube.com/watch?v=9b1JLuv5WVQ>)

Rui Horta *in DezMaisDez – contributo para uma cartografia da dança contemporânea em Portugal*:

“O problema é quando o quantitativo se sobrepõe ao qualitativo, quando passa a ser demonstrativo. Quando a técnica é qualquer coisa para demonstrar. No domínio das técnicas, o que é importante é a funcionalidade: a técnica é meramente um fim para atingir um objetivo que é artístico.” (p.73)

Deste modo, discordamos da utilização sistemática de artifícios como: pesos, elásticos, pranchas de rotação e máquinas de *Gyrotonics* em geral, pois limitam-se a melhorar um aspeto físico isoladamente e esquece o resto do corpo, que deveria estar a cooperar e trabalhar em unísono para acompanhar esse acréscimo de eficiência pontual. Logo, nesse momento está a perder-se harmonia e eficácia global e a performance artística pode, na nossa opinião, ficar seriamente comprometida.

Por todas estas razões não resistimos a citar José Limon: “Feliz o bailarino que dispõe da ferramenta mais eloquente e milagrosa de todas: o corpo humano.” *in Poética da Dança Contemporânea*, Louppe (2012, p.69).

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Noutro sentido, mas decorrente da mesma busca de perfeccionismo, temos alguma relutância em aceitar as ‘linhas de produção em série’ de bailarinos das grandes escolas de bailado clássico, como as russas, por exemplo, que desde logo selecionam alunos com características físicas ideais para a prática deste estilo. Deixando de fora muitos alunos que poderiam, até com mais inteligência e talento, conseguir uma carreira artística de sucesso, mas que não possuem a totalidade das qualidades físicas exigidas logo na primeira audição.

Neste caso, estamos perante o fomento da criação de ‘máquinas humanas’, de corpos perfeitos, para a prática dos movimentos clássicos na sua máxima amplitude, com *en dehors* a 180°, extensões máximas das pernas em todas as direções, flexibilidade máxima da coluna vertebral, mas que, na nossa perspetiva, apesar das exibições exuberantes, na sua grande maioria acabam por ser artisticamente pouco interessantes, pela falta de personalidade ou individualidade artística, que estas escolas promovem com este tipo de ensino tão radicalmente uniformizado e padronizado.

4.7 AS METODOLOGIAS E O ‘FRANCHISING’

Como forma de se imporem a nível mundial, algumas escolas, nomeadamente inglesas, adotaram o *ballet* como mais um instrumento de ‘colonialismo cultural’, sistematizando as suas metodologias e espalhando-as por todo o mundo numa enorme e complexa rede. Um pouco por todo o lado, junto de todo o tipo de escolas, desde os melhores estúdios às caves mais escuras, ‘acenando’ com graus, exames e diplomas a centenas de milhares de crianças e pais, encantados com a ‘ideia mais cor-de-rosa’ do *ballet*, ‘vendem’ os seus *kits* apelativos de conhecimentos e material de apoio.

Por muito válidas que possam ser estas metodologias, consideramos que aplicar regras e objetivos comerciais na arte, em especial na dança, se deveria limitar à sobrevivência ou lucro dos próprios artistas e/ou mestres, evitando-se assim o enriquecimento de empresários particulares ou de grandes corporações detentoras exclusivas de direitos patrimoniais, sejam elas privadas ou estatais.

4.8 TÉCNICA E AUTOMATISMO

Citando Grieg (1994):

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

“We learn to dance by dancing. There can be no substitute for the experience of moving a finely tuned instrument through space, with mind and body in subtle harmony. “Just do, dear.” Balanchine was said to exhorted his dancers, and dancers everywhere took his point.” (p.xiii)

Ou Sherbon (1975):

“O domínio do ofício exige horas de trabalho, com observação crítica objetiva do professor, para um controlo absoluto da técnica. Somente quando o bailarino chega ao ponto de ação automática é que vai estar livre para se concentrar no tempo e na sutileza da expressão e, assim, ter a sua formação completa na arte da dança.” (p.39)

Ocorre-nos ainda citar também Rui Horta (2000), que em contraponto escreveu:

“O ensino vocacional da dança tem que respeitar o mercado de trabalho. Há alguns anos, num encontro promovido pela ELIA sob o tema da relação entre os coreógrafos e os formadores, viu-se que estes não estavam interessados nesse debate. Vão-se formando pessoas, frustrações, máquinas...”

No mesmo sentido, para Batalha (2004) o corpo em dança, deve ser um instrumento de precisão e eficiência, de modo a cumprir a sua missão de interação com o público. Para tal, consideramos que para além de dominar um longo reportório motor, deve ser um corpo tecnicamente disponível.

Já para Ickstadt (2007) a técnica é a chave para um vocabulário de movimento mais amplo. Não interessa o quanto imaginativo um bailarino possa ser, se o corpo não responde, todas as ideias do mundo não vão ajudar. A técnica é a ferramenta que permite ao bailarino mexer o seu corpo no tempo e no espaço de acordo com a sua vontade, do seu professor ou do seu coreógrafo, independentemente do seu estilo ou escola. Contudo, admite que para o aluno, a técnica é normalmente a parte mais aborrecida da aula.

Por essa razão, é pertinente citar Sasportes (2012) neste contexto, quando de forma que consideramos muito feliz escreveu: “Tornar a técnica invisível.”

Esta discussão, é ainda mais interessante hoje em dia, ao observarmos que os criadores contemporâneos apostam cada vez mais em personalidades fortes e criativas, e menos em

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

executantes perfeitos e virtuosos, na escolha dos intérpretes das suas obras, por sentirem que servem melhor os seus propósitos artísticos.

4.9 O TREINO DO BAILARINO CONTEMPORÂNEO

Para Batalha (2004), o corpo em dança, necessita, de acordo com algumas metodologias de dança, de dominar uma técnica, de acordo com outras de possuir um longo reportório motor e ainda de acordo com linguagens mais recentes, deve ser um corpo tecnicamente disponível.

Do ponto de vista da Dança Contemporânea, Rui Horta (2000), refere:

“Em termos de treino específico, a idade de formação para a contemporaneidade é posterior à da formação para a dança clássica. A formação estereotipada é negativa na dança contemporânea, na altura das opções não funciona, há uma implantação estratificada de repressões. É importante dizer, porém, que o intérprete contemporâneo tem o mesmo nível de *performance* e de ‘generosidade’ do corpo que o bailarino clássico. Ele tem que ser muito bom ao nível físico e muito forte ao nível psicológico. Hoje pode realizar-se em três anos o que antigamente se fazia em dez. A educação tem que estar adaptada aos nossos dias.”

E continua: “Na formação em dança contemporânea tem que se defender uma fisicalidade forte. Senão dá-se o flanco aos reacionários, que argumentam que a dança contemporânea é para quem não dança suficientemente bem.”

No mesmo sentido, para Batalha (2004) “...não interessa realizar ações extraordinárias de uma maneira vulgar, mas executar ações vulgares de um modo espetacular.”

Segundo Irene Dowd referida por Louppe (2012):

“Não existe uma imagem correta (*right*), uma postura correta ou sequer um movimento correto. Existe uma maneira de funcionar que, num dado momento, conduz simultaneamente à unidade e à abertura.” O objetivo profundo do pensamento de Dowd é, antes de mais, a transformação, a entrada do corpo em movimento no seu devir. A dança contemporânea banuiu o espelho do estúdio para evitar trabalhar no velho fundo especular, através do qual o nosso corpo reproduziria ao infinito a aparição fantasiada

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

de si próprio, e também para que o esquema corporal escapasse ao poder mortal e direto dos indicadores escópicos.” (p.71)

Rui Horta (2000) afirma:

“Acredito que a melhor forma de formar bons coreógrafos é formar bons bailarinos, mas não no sentido de antigamente. Passar do corpo reflexivo ao corpo refletido, desenvolvendo indivíduos completos onde não existam mentes reprimidas em corpos olímpicos: futuros protagonistas do processo criativo aptos a captar e influir na essência da criação coreográfica. (p.73)

E concluímos esta secção, mais uma vez, citando Sasportes (2012), que com bastante clarividência escreveu a este respeito: “O bailarino é a sua obra.”

4.10 A MÚSICA NA TÉCNICA DE DANÇA CLÁSSICA

Escreveu Noverre em 1760 de forma poética e eloquente nas suas famosas e já atrás referidas cartas dedicadas ao Duque Carlos Eugénio de Wurtemberg, a propósito da relação entre a Dança e a Música:

“Este gosto natural inato pela música traz consigo também o gosto pela dança. Estas duas artes são irmãs. Os acentos ternos e harmoniosos de uma excitam os movimentos agradáveis e expressivos da outra e os seus talentos reunidos oferecem aos olhos e aos ouvidos quadros animados pelo sentimento. Ambos os sentidos conduzem ao coração as imagens interessantes que os afetam; o coração transmite-os à alma e o prazer que resulta da harmonia e da inteligência destas duas artes encanta o espectador e fá-lo sentir o que a voluptuosidade tem de mais sedutor.”

E sobre este tema, atrevemo-nos a dizer que, se considerarmos que se passaram mais de 250 anos desde que Noverre escreveu estas palavras, muito pouco se tem feito para que esta relação entre a música e a dança se mantenha com este nível de poesia e subtileza, pelo menos no que ao treino da TDC diz respeito – objeto do presente trabalho.

Pelo contrário, consideramos que desde logo, a utilização nas aulas de TDC de um

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

acompanhamento musical que usa essencialmente ‘música reciclada’ (6) tocada a piano, apesar de poder incorporar atualmente temas mais modernos e mesmo contemporâneos, reflete alguma contradição e até estagnação nesta relação.

Na verdade, se pensarmos bem, o acompanhamento ao piano era a única alternativa viável a uma, por muito pequena que fosse, orquestra no séc. XIX – período histórico em que o piano se vulgarizou. O uso desse instrumento poderá ter feito todo o sentido até meados do séc. XX, uma vez que não existia forma de registar a música exceto em partitura. Sendo que, durante esses séculos adaptaram-se músicas e temas conhecidos a uma métrica de 32 ou 64 tempos para servir e facilitar a marcação e execução de exercícios cada vez mais padronizados, com compassos pouco diversificados no intervalo entre o 2/4 e o 6/8. E que correspondem a uma forma de ensino académica e estilizada que foi servindo os propósitos estéticos e de estilo até esse momento.

A partir de meados do séc. XX com a revolução operada na música desde o início do século e com a vulgarização do registo fonográfico em vinil e mais tarde em fita, CD até aos suportes virtuais mais recentes, parece-nos que poderíamos estar um pouco mais adiante nesta relação com a música, nomeadamente nas aulas de TDC, e talvez com isso mais perto do pensamento de Noverre (1760). Aproximando, assim, a TDC da atualidade através de uma relação mais próxima com a música dos nossos dias, naturalmente mais complexa e rica, que incorpora outro tipo de compassos e elementos. E que na verdade tentámos experienciar nas nossas aulas durante o estágio de várias formas, até chegar ao limite do uso de música ‘minimalista’ ou mesmo ‘ambiental’ sem qualquer tipo de ritmo, associando exercícios com movimentos e ritmos bem definidos.

4.11 AS METODOLOGIAS E A MISCIGENAÇÃO

Ainda hoje se acredita que, como preconizou Lavoisier: ‘na natureza, nada se cria, tudo se transforma’. Esta expressão, que é uma evidência científica, pode ser aplicada a muitas matérias, nomeadamente ao próprio conhecimento humano.

(6) Música reciclada, por se tratarem de músicas retiradas de obras musicais com identidade própria, e que neste contexto de acompanhamento musical são adaptadas ao formato do exercício, de modo a poderem ter um princípio meio e fim durante o mesmo, mantendo-se por vezes apenas a melodia, de modo a poder ser identificada, a(du)lterando tudo o resto.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Por exemplo, o Latim foi em tempos uma língua dominante que, de tanto ser preservada, é atualmente considerada uma língua morta, continuando apenas a sua existência nos nossos dias enquanto língua-mãe de muitas outras línguas que hoje ainda existem.

O que se passa hoje em dia com a religião católica, talvez até possa ser uma melhor analogia para a TDC, apesar de mais radical, considerando que, por exemplo, a crise atual da fé, assumida por esta religião, se deve única e exclusivamente ao hermetismo e falta de adaptação dos seus princípios e valores aos tempos modernos.

Do mesmo modo, a TDC, na nossa perspetiva, se deverá abrir à atualidade e afirmar assim a sua identidade própria e a sua importância na contemporaneidade, como um dos pilares essenciais do treino do bailarino contemporâneo.

Tal como uma língua, que deve ser objeto de constante evolução e desenvolvimento, através de acordos ortográficos que lhe permitam atualizar o seu léxico e regras gramaticais, ajustando-as ao seu tempo, também as técnicas de dança codificadas, na nossa perspetiva, devem abandonar o hermetismo com que tanto as querem preservar, para não morrerem 'paradas no tempo'.

A verdade é que todas as metodologias de Dança Clássica que foram sendo codificadas 'beberam' de alguma forma das fontes que as precederam, fazendo da TDC um sistema em constante evolução. A atual metodologia russa, por exemplo, codificada por Agripina Vaganova, teve como influência as metodologias francesa, italiana e as de origem russa, que por sua vez integrou elementos, passos e acrobacias do folclore russo. A metodologia que hoje em dia consideramos inglesa da RAD, não é mais do que uma mistura de várias metodologias, com origem em pelo menos cinco países, como já atrás foi referido. Como último exemplo, do outro lado do Atlântico, o chamado estilo cubano, tem uma origem clara no método russo de Vaganova, tratando-se assim já de um sub-método.

Da minha experiência enquanto profissional de Dança Clássica, os melhores mestres sempre foram aqueles que, tendo igualmente 'bebido' de várias fontes, souberam criar o seu próprio estilo (não falamos de metodologia) de ensino, misturando várias influências e encontrando um sentido nessa espécie de 'miscigenação' de métodos.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Assim, como será evidente pelo que até aqui escrevemos, não defendemos a necessidade de manter herméticas as metodologias de TDC que chegaram aos nossos dias. Acreditamos, pelo contrário, que só uma constante contaminação com o presente e consequente atualização, as manterá vivas enquanto metodologias com identidade própria.

Deste modo, consideramos que a ‘miscigenação’ como processo natural, deve ser adotado por todos aqueles mestres que, não se revendo totalmente em nenhuma metodologia específica, encontram nessa forma de trabalhar, o seu estilo, o seu caminho para transmitir os conhecimentos adquiridos ao longo da sua formação e experiência pessoais.

4.12 A DANÇA E A IMPROVISAÇÃO

No mundo da música, durante os períodos medieval, renascentista, barroco, clássico e romântico a improvisação era uma capacidade muito apreciada. J.S. Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, e muitos outros compositores e músicos famosos, eram conhecidos pelas suas qualidades de improvisação. A improvisação terá tido ainda um importante papel no período monofónico. Os tratados iniciais de polifonia, como o *Musica Enchiriadis* (séc. IX), deixam claro que já se adicionavam partes improvisadas durante séculos antes dos primeiros tipos de notação. Contudo, foi apenas no séc. XV que os teóricos começaram a fazer distinção entre a música improvisada e a música escrita. Muitas formas clássicas continham secções para improvisação, como a *cadenza* em concertos, ou os prelúdios para algumas suites de teclados de Bach e Haendel, que consistem em progressões de acordes, que os executantes usam como base para a sua improvisação.

No mundo da Dança (pelo menos na erudita), a improvisação é um fenómeno recente que pensamos ter começado com Isadora Duncan e outras precursoras da chamada ‘dança livre’ nos EUA nos inícios do séc. XX, progredindo depois para as mais recentes metodologias como o contacto-improvisação nos anos 70, sendo uma ferramenta essencial em qualquer criação de dança contemporânea dos nossos dias.

Contudo, continua a ser raro ou mesmo impossível pensar-se em improvisação na Dança Clássica, e muito mais impossível pensar-se em incluir exercícios de improvisação numa aula de Técnica Clássica.

Mas porquê ? - pensamos nós.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Do mesmo modo que acontece na música em geral, na dança contemporânea, a improvisação não é totalmente livre. Na verdade, existem premissas que são dadas à partida, que dão ao intérprete uma orientação ao nível do tipo de movimentos, níveis, direções, ritmos, entre outros elementos. Criando-se à partida uma espécie de partitura. Estratégia que é usada pela maior parte dos criadores hoje em dia, e sobre a qual os intérpretes aplicam o vocabulário que conhecem, descobrindo por vezes novos movimentos e combinações, nos momentos de maior liberdade.

Ora, a TDC, contém também um vocabulário riquíssimo, regras, níveis e outros elementos ligados à música, como os diferentes ritmos (a marcha, a valsa, o tango, entre outros) ou tipos de andamentos (como o *adagio* e o *allegro* por ex.). E não nos parece, por todas estas razões, completamente impossível aplicar os princípios da improvisação, considerando que poderá ser até um fator de motivação, para os alunos conhecerem melhor o vocabulário clássico e explorarem as suas possibilidades de combinação e as respetivas regras de aplicação.

4.13 A DANÇA CONTEMPORANEA NA TDC

Na elaboração desta nossa proposta, gostamos ainda da ideia de explorar a possibilidade de, também nestas aulas e exercícios, podermos incluir algum vocabulário, partes da estrutura de uma aula e outros elementos da dança contemporânea. Mais uma vez, numa perspetiva de ausência de preconceitos, aceitando a contaminação e até a 'miscigenação', que na verdade, não tem razões para não poder acontecer até em ambos os sentidos.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

5. METODOLOGIA

OBSERVAR

Foi realizada a observação de aulas, quer de TDC, quer de TCD, e a reação às mesmas por parte dos alunos do nível secundário, recorrendo a várias ferramentas de investigação, de modo a, numa fase posterior, se poder analisar e elencar os elementos e características que a Dança Contemporânea usa do treino de TDC e aqueles que da Dança Contemporânea poderão ser incorporados na TDC de modo a torna-la mais atual e motivante para os alunos do Ensino Vocacional.

IDENTIFICAR

Durante o período de observação, foram identificados e registados alguns problemas nas aulas de TDC, que nos ajudaram a tentar construir algo em oposição nas aulas que preparámos e lecionámos, nomeadamente:

- Estrutura e sequência rígida dos exercícios
- Músicas padronizadas
- Interrupções entre exercícios (quebra de ritmo da aula)
- Excesso de especialização em algumas posições (sur le cou de pied arrondi, por ex.)
- Preocupação pela quantidade (2 piruettes por ex.)
- Privilégio excessivo pela barra e menos tempo dado ao centro

Para complementar esse estudo, foram realizados alguns **inquéritos** (Apêndices A, B, C e D) aos alunos, professores e bailarinos profissionais que na nossa perspetiva foi determinante para se chegar a algumas conclusões preliminares que foram essenciais para se encontrar um caminho, e também às finais para se chegar a uma conclusão.

PESQUISAR

A **pesquisa** de métodos de trabalho de alguma forma no mesmo sentido por parte doutros profissionais (ex. contacto com a Prof. Montse Llopis – ver biografia Anexo C), ou de outros trabalhos académicos similares (ex. Relatório de Estágio de Liliana Mendonça - ESD, 2013), foi importante, mesmo que não tenhamos conseguido grande resposta, nem similitude por parte de uns e de outros. Contudo, esse trabalho acabou por ser essencial para percebermos que provavelmente estamos a ‘pisar terreno ainda pouco explorado’.

Por outro lado o **estudo da bibliografia**, foi um trabalho contínuo ao longo de todo o estágio, enquanto suporte da fundamentação teórica em torno deste assunto.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

ANALISAR

O **tratamento dos dados e estatísticas** obtidos nos inquéritos e entrevistas realizados foi fundamental, não só para dar suporte às reflexões efetuadas, mas sobretudo para as conclusões finais.

PROGRAMAR

A programação das aulas foi realizada numa base semanal, de modo a ir adaptando as estratégias e propostas à resposta dos alunos, testando no terreno algumas das ideias e conceitos que se pretenderam enunciar e fundamentar com este trabalho.

Estas experiências foram devidamente registadas de modo a constituir uma outra importante secção do banco de dados em vídeo do presente relatório final.

EXECUTAR

A lecionação das aulas programadas, decorreu de forma muito natural, introduzindo novos conceitos e fórmulas a pouco e pouco, de modo a que o aluno não sentisse um grande choque inicial. Notando-se apenas grandes diferenças entre os três trimestres.

REGISTAR

Foi feito um registo diário dos resultados conseguidos, mas também das frustrações e fracassos de cada uma das etapas. Este registo, está sobretudo presente no diário de bordo (Apêndice E), que tenta descrever pormenorizadamente o que se passou e o resultado de cada aula.

SISTEMATIZAR

Na conclusão final, penso termos encontrados os fundamentos de uma nova disciplina, que acreditamos estar mais perto da Dança Contemporânea, mas mantendo as virtudes da TDC e que responde às questões que foram inicialmente colocadas no presente relatório.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

6. PLANO DE AÇÃO

FASE 1: **Observação Estruturada - 8 horas**

Observação de 3 aulas de TDC e de 3 aulas de Contemporâneo entre setembro e outubro, com registo em diário de bordo e realização de inquéritos aos alunos e docentes.

1º período letivo (setembro/dezembro)

Período de observação e de lecionação acompanhada, onde fizemos essencialmente um trabalho de recolha de informação e dados a partir da observação de aulas de TDC e de TCD desta turma, bem como um trabalho de apoio à lecionação das aulas de TDC.

Para além de um permanente registo em diário de bordo, que nos permite agora reconstituir todo o percurso, foram usadas as seguintes ferramentas de recolha de informação e de análise de dados, sendo possível obter as seguintes conclusões:

- Registos de aulas (Apêndices F e G)

Os registos efetuados em ambas as aulas (uma de TDC e outra de TCD) permitiram-nos perceber a forma como a professora conduziu as aulas e levou os alunos, não só a realizarem os exercícios, mas também serem exigentes na sua execução. Parece-nos que a esse nível, ambas as aulas funcionaram bem, pela resposta positiva dos alunos, que apesar de algumas dificuldades na execução, sobretudo na TDC, perceberam o que era pretendido e não desistiram de tentar fazer o seu melhor. Ambas as aulas decorreram num ambiente de atenção e respeito pela professora, disciplina e dedicação.

- Grelhas de observação (Apêndices H, I, J, K, L)

Grelha 1 – TDC

Grelha de apreciação global dos alunos, com parâmetros como: disciplina, apresentação, memorização, interesse, execução e participação. Sendo que os pontos menos positivos observados forma a disciplina (devido à falta de pontualidade dos alunos), a apresentação (devido à roupa pouco uniforme) e à execução dos exercícios.

Grelha 2 – TDC

Grelha de apreciação global do professor, com parâmetros como: apresentação, comunicação, marcação e correção dos exercícios, correção dos alunos, banda sonora, sequência tradicional, novos exercícios, grau de dificuldade e elementos de outras técnicas.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Sendo os pontos mais positivos o grau de dificuldade dos exercícios e o uso da sequência tradicional. A menos positiva foi talvez a prof. estar demasiado focada na sequência dos exercícios e a correção ser demasiado verbal, bem como privilegiar demasiado o trabalho na barra (aquecimento) e menos o centro.

Grelha 3 – TDC

Grelha de apreciação individual dos alunos, com parâmetros como: atenção, motivação, memorização, execução, auto-disciplina, exigência, dificuldades e problemas. Sendo que, em geral a média de classificação dos primeiros parâmetros pode considerar-se boa, havendo até classificações de muito bom nalguns casos, e apenas numa aluna em específico alguns parâmetros foram considerados fracos, pois trata-se de uma aluna que entrou no secundário sem treino prévio e portanto, naturalmente, com muitas lacunas e ausência ou ainda inconsistência na aquisição de competências. As dificuldades mais notadas foram a postura e o equilíbrio, bem como alguns problemas nas rotações e nos saltos.

Grelha 4 – TCD

Grelha de apreciação global dos alunos, com parâmetros como: disciplina, apresentação, memorização, interesse, execução, participação, postura e linhas do corpo, utilização de elementos da técnica clássica, utilização de novos elementos. No geral dos parâmetros iniciais a classificação é boa, sendo apenas satisfatória na apresentação (demasiados elementos e 'ruído' de roupa e cabelos), sendo que nos parâmetros finais, foi observada a presença de elementos que se trabalham nas TDC, tais como: *en dehors*, flexibilidade e amplitude articular, força nos membros inferiores, que também estão bem esticados por momentos e a noção de eixo. No que respeita à utilização de elementos das TCD, observamos o uso do chão, da força do tronco e dos membros superiores, deslocamentos do eixo do corpo, a improvisação, e a utilização do espaço em linhas paralelas ao espelho.

Grelha 5 – TCD

Grelha de apreciação global do professor, com parâmetros como: apresentação, comunicação, marcação dos exercícios, correção dos alunos, suporte musical, sequência da aula, novos exercícios, dificuldade dos exercícios e elementos da TDC. No geral os parâmetros foram todos classificados com 'bom', exceto no que respeita à dificuldade dos exercícios que consideramos 'alta' e nos elementos da TDC observámos que eram reduzidos à utilização da força e amplitude dos membros inferiores, que no geral se apresentam esticados, e mesmo assim de forma contida. Para além da noção de eixo, apesar das constantes mudanças do mesmo.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

- 1º Inquérito aos alunos da turma

Imediatamente antes de iniciarmos esta primeira fase, realizamos um primeiro inquérito aos alunos da turma, por forma a avaliar a opinião deles sobre a importância da TDC na formação do bailarino contemporâneo e os aspetos que mais podem ter interesse nas aulas desta técnica e aqueles que poderiam ser dispensados.

1. Que importância atribuis à Técnica de Dança Clássica (TDC) para a aquisição de técnica, para qualquer bailarino em geral ? Dos 4 alunos inquiridos, 3 (75%) consideram a TDC importante e 1 (25%) considera mesmo imprescindível, para a aquisição de técnica para qualquer bailarino.

2. Qual a importância da TDC no treino físico de qualquer bailarino e na respetiva modelagem do seu corpo (postura, musculação, amplitude articular, flexibilidade) ? Dos 4 alunos inquiridos, 3 (75%) consideram a TDC importante e 1 (25%) considera mesmo imprescindível, no treino físico e moldagem do corpo de qualquer bailarino.

3. Qual a importância da regularidade de TDC no treino de um bailarino de Nova Dança (vulgo contemporâneo) ? Dos 4 alunos inquiridos, todos consideram a regularidade da TDC importante no treino de um bailarino de nova dança.

4. Que importância atribuis a alguns aspetos específicos do treino clássico, como a postura, a linha e as posições clássicas do corpo, o *en dehors*, o virtuosismo, o trabalho de pontas ou o repertório clássico por exemplo, no treino de um bailarino de Nova Dança ? Dos 4 alunos inquiridos, todos consideram importantes os aspetos referidos da TDC no treino de um bailarino de nova dança.

5. Em termos pessoais e muito superficiais, consideras a aula de TDC: uma chatice; repetitiva; muito difícil; muito fácil; fantástica. Dos 4 alunos inquiridos, dois (metade) consideram a aula de TDC repetitiva e outros dois consideram a aula fantástica, sendo que um deles considera a TDC ambas as coisas.

6. Em termos pessoais e gerais, consideras os exercícios: ultrapassados; desadequados; cansativos; intemporais; maravilhosos. Dos 4 alunos inquiridos, 3 (75%) consideram os exercícios cansativos e 1 (25%) considera os exercícios intemporais.

7. O que achas do suporte musical utilizado ? Ultrapassado; desadequado; aborrecido; interessante; adequado. Dos 4 alunos inquiridos, dois (metade) consideram o suporte musical aborrecido e outros dois consideram o suporte musical adequado.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

8. Que aspetos consideras importantes na TDC para a formação de qualquer bailarino ? Os 4 alunos inquiridos, assinalaram o treino físico, a força muscular e o trabalho de memória como os aspetos mais importantes, e de forma menos pontuada a flexibilidade, o virtuosismo técnico e o automatismo dos movimentos.

9. Que aspetos consideras que deveriam ser melhorados na TDC para que esta técnica se torne mais interessante e útil para um bailarino da Nova Dança ? A preferência dos alunos incidiu nos aspetos: maior dificuldade e variedade nos exercícios; maior exigência dos professores; suporte musical mais atual e incorporação de técnicas contemporâneas.

10. Que aspetos consideras que deveriam ser eliminados da TDC para que esta técnica se torne mais interessante e útil para um bailarino da Nova Dança ? Os alunos elegeram maioritariamente as opções: uniforme; suporte musical clássico e repetição diária dos exercícios como os pontos essenciais a eliminar havendo ainda um aluno que acha que o trabalho virtuoso seria também dispensável.

- Entrevista ao professor cooperante

No final desta fase realizámos esta entrevista, como forma de perceber melhor alguns dos aspetos observados e também outras intenções, que não estando reveladas nas aulas que observámos, podem estar por detrás de algumas opções do professor na preparação e operacionalização das suas aulas.

1. Em que aspetos consideras o treino Clássico fundamental para o bailarino contemporâneo ?

- X - postura geral e linhas do corpo
- X - força e resistência muscular
- X - amplitude articular dos membros inferiores e da coluna
- X - velocidade e coordenação
- X - equilíbrio e rotação
- X - memorização
- X - virtuosismo técnico
- outros ?

Comentário do inquirido: *Ao nível da formação vocacional acho a TDC importante mesmo que o objetivo seja o bailarino contemporâneo. Promove a consciência corporal e um conhecimento anatómico mais preciso e estrutural... enquanto treino físico e psico-motor.*

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

2. Que aspetos do treino clássico mais “ortodoxo” podem prejudicar o bailarino da Nova Dança ?

- X - rigidez geral da postura do corpo
- X - mecanização dos movimentos
- X - linhas clássicas dos braços, cabeça, pés e mãos
- X - utilização do repertório clássico nas aulas – *não de todo!!!*
- outros ?

Comentário do inquirido: *Aula mais pensada com uma mecânica e uma respiração diferente. Não prejudica, mas não acrescenta nada trabalhar esses elementos, não tão rígido nem estereotipado.*

3. Qual a tua opinião sobre as metodologias mais ortodoxas como a de Vaganova, Royal Academy, ou outras que conheças no que respeita ao treino de bailarinos de Nova Dança ? Usas alguma delas de forma exaustiva ? Não os prejudica, mas também pode não ajudar, se for só o treino clássico. Ou seja, se o treino for variado está tudo bem. Não concordo com a ideia do clássico ter que ser rígido, tento passar a ideia de fluidez e respiração, por isso sou menos ortodoxa.

4. Consideras que as metodologias clássicas se podem adaptar aos dias de hoje, nomeadamente no que respeita ao treino de um bailarino contemporâneo, não clássico ? Em que moldes ?

- eliminação de alguns elementos técnicos (rond de jambe em l’air, por ex.)

Esse não por causa do isolamento da parte do corpo. Importantes os tendus e jetés por ex. gosto das amplitudes grandes das pernas...

- reformulação da estrutura da aula

É possível trabalhar por objetivos, pontualmente mas não de forma sistemática. A barra pode ser dispensada pontualmente e fazer só centro.

- introdução de elementos contemporâneos

Uso port de bras a desenrolar as costas, uso o curve, etc., que são um princípio mais moderno e orgânico. O objetivo é um corpo disponível e isso pode implicar esta mistura...

- utilização de músicas atuais

Uso Cds de clássico mas com elementos modernos e pop também, para efeitos motivacionais. Mas sempre com as dinâmicas corretas, para não contrariar o movimento.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Diversificar para apanhar os alunos de surpresa. Muito importante no clássico, mais do que no contemporâneo que pode não ter sequer suporte musical.

5. Considerando, que pelo que tenho observado, utilizas algumas dessas premissas na conceção e execução das tuas aulas, qual é o objetivo ?

- maior motivação dos alunos
- desafio e satisfação pessoal
- ajuda tecnicamente a evolução dos alunos
- convicção de que isso ajuda efetivamente a formação do aluno enquanto intérprete

contemporâneo – *se fossem alunos clássicos também faria acho eu!*

- outros ?

Comentário do inquirido: *Eu acrescento elementos, não elimino nada do que é a técnica clássica. Continuo a ter objetivos técnicos a atingir. É importante a precisão que o clássico traz. Continuar a trabalhar para superar os limites do corpo. Manter a disponibilidade do corpo!!!*

6. Parece-te que a reação dos alunos é positiva ou negativa face a essas inovações? Sim, parece-me que sim, que eles trabalham. Vão correspondendo, mas a exigência mantém-se...

7. Considerarias reformular a tua forma de ensinar, sacrificando ainda mais os cânones clássicos, em prol de uma formação técnica eficaz dos alunos do 11º ano desta escola de dança, no sentido de uma verdadeira especialização contemporânea ? Fazer outras técnicas faz um bailarino melhor na sua técnica. O folclore do uniforme, cintos, cabelos, tiques clássicos passos para a barra, etc. – não me interessa! Mantendo a disciplina...

- **Inquérito a bailarinos profissionais**

Dos 10 bailarinos abordados, todos pertencentes ao elenco da produção mais recente da Companhia Paulo Ribeiro “A Festa (da insignificância)”, de 2015, obtivemos 5 questionários preenchidos de profissionais de ambos os sexos (3F/2M), com uma média de idades de 30 anos.

Com uma formação em dança que em todos incluiu a TDC entre 3 e 16 anos, ou seja, entre todos consideramos uma média de 8 anos de formação pré-profissional que incluiu a TDC, entre outras técnicas sistematizadas de dança, sendo Graham e Cunningham as mais referidas.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Confirmando esta ideia, 4 em 5 dos inquiridos consideram a TDC muito importante na formação do bailarino contemporâneo.

Por outro lado, todos referiram usar a TDC no seu treino de preparação ou aquecimento, usando sobretudo exercícios de barra.

Dos elementos da TDC considerados mais importantes para o bailarino contemporâneo estão a Amplitude Articular, a Força e Resistência Muscular e o Equilíbrio.

Quanto aos elementos da TDC que referidos como os mais prejudiciais ao bailarino contemporâneo, a dificuldade em mudar rapidamente o eixo do corpo para uma posição não vertical, foi o mais referido.

Em conclusão, todos os inquiridos são de opinião que a TDC é de grande importância para a formação e para o treino do bailarino contemporâneo, considerando no entanto que a sua formação deve ser o mais eclética possível e incluir o máximo de técnicas e abordagens.

FASE 2: Participação Acompanhada - 8 horas

Intervenção em 6 aulas de TDC entre outubro e novembro.

Por acordo com a prof. cooperante, que preferiu terminar o trabalho que estava a desenvolver desde o início do período, e também dado que o trabalho que iríamos desenvolver a seguir era radicalmente diferente, a opção nesta fase foi realizar uma observação ativa, acompanhando a marcação e exemplificando alguns dos exercícios, mas acima de tudo apoiando a prof. na correção dos exercícios junto dos alunos.

FASE 3: Lecionação - 40 horas

Planificação e lecionação de um conjunto de aulas (média de 1 por semana) de TDC, entre novembro e junho, tentando aplicação prática dos princípios e ideias encontrados na pesquisa e reflexão anterior.

Final do 1º período letivo (novembro/dezembro)

Primeiro bloco de aulas de lecionação efetiva de TDC, onde se tentou dar continuidade ao trabalho da professora cooperante, sem introduzir ou experimentar novos conceitos.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

2º período letivo (janeiro/abril)

Segundo bloco de aulas de lecionação efetiva de TDC, onde se tentou dar continuidade ao trabalho da professora cooperante, mas introduzindo agora novos conceitos, tais como a utilização de música contemporânea no acompanhamento dos exercícios, a junção de exercícios na barra e a improvisação, numa estrutura que não subverteu a tradicional, mas incluiu menos e mais longos exercícios sobretudo na barra.

Para além do contínuo registo em diário de bordo, após este segundo período de lecionação, fizemos uma reflexão conjunta com os alunos na última aula do período, onde chegámos à conclusão que apesar do trabalho realizado ter sido interessante e diferente, provocando uma maior motivação dos alunos, sobretudo pelo uso de uma música de acompanhamento mais atual. Contudo, foi consensual a opinião de que continuou a tratar-se de uma aula de TDC tradicional, acompanhada por música contemporânea. Ou seja, ainda algo distante da proposta de criação de uma nova disciplina de fusão, entre a TDC e as TCD's.

Foi também determinante a assistência de uma das últimas aulas deste período por parte da orientadora de estágio, que fez um conjunto de observações e reflexões críticas muito importantes, que contribuíram de forma decisiva para a viragem de rumo que foi concretizada no período de aulas seguinte. Das quais destacamos:

- fazer menos e observar mais – dado ter-se verificado uma excessiva presença demonstrativa por parte do docente, quando este deve estar mais na posição de observador, deixando mais espaço para os alunos executarem os exercícios memorizados a partir da marcação;
- evitar a imitação – marcar os exercícios, tentando executar o menos possível para que os alunos descubram a forma de o fazer de acordo com o seu corpo e as suas capacidades, evitando a simples imitação;
- aula um pouco difícil para o nível dos alunos – evitar esta situação que leva à eventual frustração dos alunos;
- mais exigência na execução dos exercícios por parte dos alunos – evitando demonstrar durante o exercício, fica assim o docente mais disponível para observar e ser mais exigente com a execução dos alunos;
- mais contraste entre exercícios ao longo da aula – contrariar a tendência para uma dinâmica contínua, que leva à eventual monotonia da aula.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

- usar alunos exemplo – executando e demonstrando menos, o docente deixará de ser o exemplo e poderá assim usar os alunos que estejam a executar melhor os vários exercícios, contribuindo assim para o estímulo individual e coletivo.

3º período letivo (abril/junho)

Terceiro bloco de aulas de lecionação efetiva de TDC, onde se desenvolveram os conceitos introduzidos no bloco anterior, mas onde se apresentaram novas propostas de estrutura dos exercícios, com um aquecimento menos localizado na barra e mais no centro, usando por exemplo o chão no exercício inicial, travessias da sala em alguns exercícios, e explorando definitivamente mais a improvisação.

Para além da manutenção do registo regular das aulas e pensamentos no diário de bordo, na última aula foi feita uma nova reflexão conjunta com os alunos deste último período de trabalho, sendo-lhes pedido simultaneamente para preencherem um 2º inquérito sobre o balanço de todo o trabalho desenvolvido nestas aulas incluindo a sua opinião pessoal sobre as várias propostas que foram sendo apresentadas.

Neste período, os alunos consideraram que o trabalho foi positivo, mantendo sobretudo a opinião de que a utilização de uma música mais atual é um importante fator de motivação e de desafio. Outra questão que os alunos referiram como interessante foi haver menos paragens / interrupções para a marcação dos exercícios, uma vez que muitas vezes era pedido aos alunos que executassem os exercícios imediatamente durante a marcação, ou então dando apenas indicações verbais breves sobre o desenvolvimento do exercício para o seguinte, de modo a dar continuidade e fluidez ao trabalho. Outra questão que pareceu ter sido bem recebida foi o uso da improvisação, que numa das últimas aulas foi levada ao extremo, tendo proposto toda a aula improvisada a partir de movimentos e estruturas propostas.

- 2º Inquérito aos alunos da turma

Este segundo e último inquérito realizado aos alunos, acabou por abordar também alguns temas que já tinham sido falados nas conversas tidas com eles, já referidas anteriormente, resumindo a opinião individual de cada um.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Sendo que, relativamente a cada uma das primeiras perguntas os alunos responderam em média um nível entre o 3 e o 4 numa escala de 0 a 5, com algumas exceções:

- **Qual a tua opinião sobre a relevância deste tema “O treino clássico na dança contemporânea”?**
- **O que achaste da forma como as aulas decorreram ?**
- **Em geral a aula foi:**
 - a) Motivante
 - b) Adequada aos dias de hoje
 - c) Adequada para o treino do bailarino contemporâneo
 - d) Adequada para o treino do bailarino clássico
 - e) Adequada para o treino de qualquer bailarino

À pergunta: **O que te cativou mais nestas aulas ?** Os alunos responderam unanimemente que foi o ‘suporte musical’, sendo o parâmetro seguinte mais assinalado ‘os exercícios mais contemporâneos’.

Quando se perguntou se consideravam que faria sentido esta aula constituir uma disciplina específica com o nome de Técnica Clássica Contemporânea, por exemplo ? A maioria, com exceção de um aluno, respondeu que sim. Sendo que na pergunta seguinte: Para que público faria sentido uma aula deste tipo ? A resposta mais assinalada foi que a aula seria mais adequada para o público profissional e depois as respostas seguintes: cursos básico e secundário de dança e para o público adulto/amador, com o mesmo número de votos.

Nos comentários finais que foram feitos, assinalamos a insistência no tipo de suporte musical utilizado que foi especialmente do agrado dos alunos, bem como o tipo de exercícios, eventualmente mais contemporâneos e contínuos, como os mais positivos.

FASE 4: Colaboração em outras atividades pedagógicas - 4 horas

Foi realizado o acompanhamento de ensaios e das apresentações de final de ano, orientando e coordenando alguns ensaios e apoiando sobretudo na parte de organização, técnica de palco e produção de ambas as apresentações de todas as turmas dos cursos básico e secundário da escola parceira.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

7. CONCLUSÃO

Observando a história da dança, verificamos que esta é muito rica em transformações, roturas e reformulações. Neste momento em que nos encontramos, depois de quase quatrocentos anos, apesar da Dança Clássica estar claramente em decadência, a TDC continua com muita força enquanto método de treino principal na formação e manutenção de bailarinos, sejam eles de registo clássico ou de outras vertentes da dança e também de desportistas que usam a TDC como forma de aquisição de competências físicas e performativas específicas.

No entanto, consideramos que nesse processo, será de evitar alguns aspetos menos positivos, como os fundamentalismos das metodologias, o autoritarismo no ensino, ou alimentar a proliferação das chamadas ‘escolas de ballet cor-de-rosa’ que se dedicam a uma atividade claramente comercial.

Pelo contrário, conforme transparece neste relatório, acreditamos na individualidade do ensino em qualquer técnica de dança, baseado na personalização do conhecimento e da sua transmissão. Pois, na nossa opinião, nada, em tempo algum, pode ser transmitido aos outros, da mesma forma, por pessoas diferentes.

As principais características diferenciadoras da TDC como o *aplomb* e o *en dehors* permitem aos aspirantes a bailarinos ou profissionais sentirem e dominarem a postura e estabilidade vertical e a respetiva noção de centro do corpo. De modo a progredirem depois para as técnicas contemporâneas que desmontam essa mesma postura, usando outros eixos e deslocando o centro do corpo para pontos móveis.

Na verdade, sem a noção de vertical não poderíamos encontrar a oposta horizontal ou as oblíquas e sem a consciência da existência de um centro primordial, seria impossível descobrir e entender novos centros.

A repetição leva ao automatismo dos movimentos, necessário para que haja espaço para a interpretação. Contudo, o excesso de automatismo, sobretudo na TDC pode ter como consequência alguma falta de espontaneidade, que pode prejudicar o intérprete da dança contemporânea. Desse modo, o treino do bailarino contemporâneo deve ser o mais eclético possível, de modo a desbloquear todos esses automatismos e atingir o chamado ‘corpo versátil’. Aquele que responde de forma espontânea a qualquer tipo de convocatória.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Na formação clássica, nomeadamente na TDC, não acreditamos em máquinas e noutros artifícios para melhorar a performance do bailarino, que em vez de campeão deve ser um artista. Mas, um artista de dança e não de circo (com todo o respeito que estes nos merecem)!

Pela mesma razão, não acreditamos na realização de concursos de dança. O objetivo do treino de um aluno de dança, não deve ser uma medalha, uma taça, ou um lugar de honra numa lista, mas sim a criação de um corpo e de uma personalidade artística fortes e únicos, que não se medem por pontuações de júris.

Do mesmo modo, não defendemos metodologias herméticas ou *'franchisadas'* para a formação artística, acreditando que cada escola deve ter a sua identidade própria e criar para o 'mercado' uma resposta única e personalizada, do que considera ser a formação do intérprete contemporâneo. E poder assim constituir-se como mais uma hipótese diferente, para a escolha do aluno, dentro de um leque de opções, o mais variado possível, em contraponto ao monopólio de determinadas escolas internacionais.

Não obstante, reconhece-se que o ensino com uma matriz metodológica poderá, se adequadamente exercido, constituir-se como um importante suporte para docentes que tenham também a capacidade de adequar a determinado contexto (o seu), essas mesmas metodologias. Admitamos que nem todos os professores em exercício detêm a experiência e o conhecimento técnico-artístico, ou até a capacidade para criar um método único, original e ao qual possam chamar Seu. Nestes casos a existência de metodologias de ensino, poderá ser uma mais-valia, não invalidando naturalmente a necessidade de uma docência que se pretende criativa, sensível, adaptada e acima de tudo competente.

Acreditamos ainda que a *'miscigenação'* é o caminho certo para a contaminação de saberes que sempre fez evoluir qualquer tipo de conhecimento humano - artístico ou não. Deste modo, defendemos uma mistura consciente de metodologias e a abolição de preconceitos do Clássico para o Contemporâneo e vice-versa, dando espaço para que se misturem, quer através dos processos de ensino, quer no uso de músicas mais contemporâneas no caso do ensino da TDC.

Por último, e talvez não menos importante, consideramos muito interessante e importante a introdução da improvisação na TDC, como forma de, não só tornar mentalmente mais ágeis e criativos os alunos desta técnica (considerados muitas vezes limitados ao nível da

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

sua criatividade e espontaneidade), mas também motivá-los a conhecerem melhor o vocabulário clássico e o seu modo de utilização.

Assim, por todas as razões aduzidas, propusemo-nos experimentar a lecionação de uma aula que poderá constituir uma nova disciplina, a TCC (Técnica Clássica Contemporânea), onde tentámos incluir todos estes princípios e ideias, sobre os quais incide este relatório e conclusões, no final do estágio. Os destinatários foram alunos do 11º ano do ensino artístico especializado da dança, da escola de acolhimento.

7.1 A TÉCNICA CLÁSSICA CONTEMPORÂNEA

Poderá ser o nome a dar a esta disciplina que, como resultado deste trabalho, pretendemos que venha a ter existência no futuro.

Sem pretensão de ser uma nova metodologia, será na nossa perspetiva apenas uma opção, uma forma diferente de ensinar e treinar a TDC mais livremente e de forma mais contemporânea.

Sem contudo, obviamente, quereremos com isto, desvalorizar e muito menos desvirtuar o trabalho que é feito no âmbito das disciplinas de TDC convencionais, uma vez que se tratam de objetivos completamente distintos, como já atrás foi referido (no caso da TDC – a formação de bailarinos clássicos profissionais e na TCC - a formação de bailarinos não clássicos profissionais ou amadores).

O vocabulário

Nesta disciplina, usar-se-á o vocabulário na sua extensão essencial (eliminando porventura alguns elementos mais virtuosos), sem definição ou referência a uma escola ou metodologia específica, podendo optar-se por uma ou por outra em função do resultado que se pretenda. Por exemplo, a posição dos braços nos *port de bras* e *arabesques*, ou dos pés na posição *sur le cou-de-pied*, será definida à partida se é de acordo com a escola russa, inglesa ou outra, bem como o modo de execução do *battement frappé* ou do *pettit battement sur le cou-de-pied*, que são algumas das diferenças no vocabulário entre as várias escolas / metodologias de TDC.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

A estrutura

A estrutura da aula respeitará as etapas tradicionais de evolução de uma aula de TDC, com: aquecimento, barra (no chão e/ou em pé), centro e *allegro*, permitindo desse modo que o corpo se vá preparando, em termos de exigência física, para a seguinte de forma sequencial.

Tal como já acontece na TDC, a barra preparará o trabalho no centro, no qual se tentará construir pequenas coreografias em cada uma das suas várias sequências: *adagio*, deslocações e *allegro*.

Os exercícios

No que diz respeito à elaboração dos exercícios, não existirá nenhuma espécie de *syllabus*. Pelo contrário, seguir-se-á o princípio da sua livre conceção (tal como no método Vaganova). Tentar-se-á, no entanto, que sejam propostos objetivos técnicos a alcançar de modo a que o treino sirva também um propósito de evolução técnica e programática.

O conceito de *build up* na evolução dos exercícios, que já é conhecido e usado como ferramenta pedagógica na TDC, será nesta disciplina um pouco mais desenvolvido, permitindo-se que de uma aula para a outra os exercícios possam evoluir, não só em complexidade e coordenação, mas também combinando tipos de movimentos e alargando a duração de cada sequência – passando de 15 ou 16 exercícios na barra, por exemplo, a 5 ou 6 apenas, mas naturalmente um pouco mais longos.

Desta forma, poderá combinar-se num só exercício/sequência, movimentos como por exemplo: o *plié*, o *port de bras*, o *temps lié* e outros movimentos de aquecimento dos músculos e das articulações; para a sequência seguinte: *battement tendu*, *glissé*, *jeté*, onde o objetivo é trabalhar também o ritmo e a acentuação.

O suporte ou acompanhamento musical

Outra das características diferenciadoras desta aula, será o recurso a um suporte ou acompanhamento musical mais contemporâneo. Sem descurar contudo a possibilidade de se usar algum repertório clássico, sempre que se considere mais adequado ou não se encontre alternativa no momento para determinado tipo de movimento, ritmo ou compasso.

A preferência será naturalmente a utilização de um músico acompanhador, que tem muitas vantagens perante a música gravada. Contudo, não sendo possível o uso desse tipo de recurso, na utilização de música gravada, tentar-se-á evitar o uso de música de acompanhamento pré-gravada, demasiado formatada, pelas razões já atrás apontadas.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Optando-se por uma banda sonora, que seja adequada aos movimentos e ritmos que se pretendem imprimir nos exercícios/sequências, de modo a que os alunos tenham acesso a um vasto universo musical, do Clássico ao Contemporâneo, com gravações/interpretações de boa qualidade, que também ajude a incutir-lhes o gosto pela audição da música erudita de uma forma eclética.

A improvisação

No seguimento do que atrás foi defendido, sempre que for possível ou oportuno, tentar-se-á introduzir um momento de improvisação durante ou no final da aula.

Um momento orientado pelo professor, que estimulará, por exemplo, a exploração livre do objeto principal da aula, em termos técnicos. Devendo, de aula para aula, trazer-se outros pontos de partida para a improvisação, nomeadamente: o estímulo musical; a improvisação a partir de um tema ou frase coreográfica inicial; a improvisação individual, coletiva ou em grupo; e ainda a improvisação em duetos até com possibilidade de haver contacto físico neste caso.

Mistura de vocabulários

Contudo, e apesar de todo o trabalho desenvolvido, consideramos que precisaríamos de pelo menos mais um bloco de uma dezena de aulas para conseguir ir ainda mais longe na exploração deste imenso e desafiante tema, para o desenvolvimento dos princípios desta nova disciplina, onde pudéssemos por exemplo **misturar efetivamente vocabulário clássico com vocabulário contemporâneo**. Tendo sido algo que infelizmente apenas nos ocorreu já no final deste último período, por se tratar de uma consequência natural do trabalho desenvolvido até aí. Manteremos no entanto esta proposta de exploração em aberto, uma vez que pretendemos que a disciplina venha a ser posta em prática, talvez já no próximo ano letivo, nesta escola. O que nos parece ser fundamental, enquanto culminar de todo o trabalho desenvolvido.

A Composição Coreográfica

É outro dos aspetos que consideramos que pretendemos vir a desenvolver, já que sempre sentimos na nossa experiência de lecionação, que o desenvolvimento de uma coreografia mesmo que seja apenas no final da aula, é um fator extra de motivação dos alunos, sobretudo para a aprendizagem das matérias mais estéreis.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

8. REFLEXÃO FINAL

Acreditamos que, no contexto específico da dança contemporânea, a TDC não deverá ficar parada no tempo, nem de continuar a ‘agarrar-se’ a fórmulas e cânones rígidos do passado. Considerando que, pelo contrário, a mesma pode e deve adaptar-se ao tempo presente, bastando para tal inspirarmo-nos nos exemplos de todos os inovadores da história da dança, que precisamente com esta atitude fizeram evoluir esta difícil arte de movimento do corpo, e a projetaram no futuro.

Sem criticar ou rejeitar as metodologias existentes de TDC, mas antes optando por uma postura analítica e reflexiva, interessou-nos partir de um princípio de respeito por essas mesmas metodologias e da nossa experiência na Dança Clássica, para encontrar um possível ‘lugar’ para a TDC no seio da dança contemporânea. Tanto no âmbito da formação específica do bailarino contemporâneo ou do praticante de determinados desportos, mas sobretudo para o seu treino diário, seja no nível profissional, seja num registo amador.

Para além de criar e experimentar lecionar uma nova disciplina de TDC, pretendemos com este estágio perceber o que ainda pode ser desenvolvido daqui para diante no âmbito dessa mesma disciplina, e por essa razão, tentar criar o caminho para a existência real da mesma, tendo como campo de experimentação e pesquisa a EDLP onde foi desenvolvida a proposta no decorrer do estágio do curso de Mestrado em Ensino da Dança.

Esta nova disciplina, não só pretende incorporar um tipo de estrutura de aula e um acompanhamento musical mais contemporâneos, como também usar ainda a improvisação e a composição coreográfica, quer como meio de aplicação dos conhecimentos e saberes adquiridos, mas sobretudo como fator de motivação para os alunos na sua prática diária.

Numa perspetiva mais autocrítica, consideramos que o processo de desenvolvimento desta nova disciplina no âmbito do estágio foi demasiado lento, já que até janeiro nada de significativo aconteceu, para além de um trabalho de continuidade daquele que a professora cooperante tinha feito até aí com a turma em questão, prosseguindo com aulas de TDC tradicionais. Esta estratégia inseriu-se numa perspetiva de consolidação de algumas matérias e também da conquista da confiança da turma.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Seguidamente, a partir de janeiro e até meados de abril, o foco incidu sobre a adaptação da aula tradicional de TDC a uma banda sonora mais atual e a introdução de exercícios de improvisação.

A verdade é que, sentimos uma enorme dificuldade em fazer a adaptação da banda sonora, sem nos apercebemos efetivamente que ao mudar o suporte musical, a estrutura dos exercícios também teria que mudar. Ao tentar 'encaixar à força' um exercício numa música que não está pensada para esse fim, podemos estar a desvirtuar o próprio exercício, designadamente; as suas dinâmicas, os contrastes e as qualidades de movimento concretas que o caracterizam e diferenciam. Apercebi-me já em fase posterior, que estas situações a que atrás aludi, em alguns casos poderão mesmo ter ocorrido.

Contudo, tal como surge espelhado nos resultados dos inquéritos realizados aos alunos, esta mudança radical na banda sonora, passou a ser o principal fator de motivação e interesse da aula, deixando assim espaço para que outros desenvolvimentos pudessem acontecer.

Os desenvolvimentos referidos vieram a acontecer realmente, mas só a partir de meados de abril, depois da visita da orientadora de estágio, que ao alertar-nos para diversos problemas, fez com que se espoletassem outras reflexões que determinaram uma importante mudança de rumo, no sentido de uma rotura mais radical com a estrutura tradicional da aula de TDC.

A partir daquele momento tentou-se misturar abordagens mais contemporâneas em determinadas fases da aula, como o aquecimento inicial ou o *cool down*, por exemplo. Para além da mistura de diversos tipos de exercícios numa mesma sequência da barra e de saídas da barra para o centro a meio dos exercícios, com deslocações e travessias da sala em alguns deles.

No final do período, já na última aula, chegamos a tentar uma aula completamente diferente, onde o único aluno presente foi desafiado a improvisar a partir das sequências de exercícios que eram dadas durante o aquecimento.

Não obstante as experiências realizadas, após todo este trabalho, sentimos que ficaram ainda alguns aspetos importantes por explorar, nomeadamente, como já foi referido atrás, a possibilidade de uma mistura de vocabulários (clássico e contemporâneo), por exemplo, bem como, a exploração da composição coreográfica, ou até a adaptação de repertório de dança clássica à música contemporânea.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Assim, consideramos que, apesar de terem sido respondidas as questões colocadas inicialmente neste relatório, ainda ficou algum trabalho por fazer até podermos dizer que encontramos a 'fórmula' de uma nova disciplina.

Acreditamos contudo que o caminho mais importante está feito e que esta nova disciplina precisa agora apenas de ter existência real, para se poder desenvolver e afirmar enquanto opção efetiva para todos os alunos que preferam uma versão mais contemporânea da Técnica Clássica.

Por outro lado, temos pena de não ter conseguido desenvolver mais o contacto e obter colaboração da parte de Montsé Llopis, por indisponibilidade desta, que esperamos um dia voltar a encontrar para discutir ideias e experiências.

Destacamos como positivo, no seguimento desta tentativa de contacto e neste período final do trabalho, o facto de nos termos apercebido que já começam a ter existência outras experiências que vão ao encontro das ideias defendidas neste relatório, não só nos EUA e na Europa, como também em Portugal.

Por exemplo, no II Estágio Internacional LabArts promovido pelo Conservatório de Música de Coimbra este ano (2016), surgiu anunciada uma disciplina chamada Novo Clássico, orientada por José Luís Vieira. Que pretende ser já uma variante no ensino da TDC, segundo o que apuramos no contacto que fizemos com os responsáveis pedagógicos do departamento de dança deste Conservatório. Tomámos conhecimento também que estas ideias já estão a ser desenvolvidas há algum tempo, por exemplo na escola holandesa Codarts, com a qual este Conservatório tem um protocolo de colaboração. Contactos que vamos continuar a desenvolver seguramente, até pela vontade de continuar a desenvolver e afirmar esta nova disciplina.

Pelas razões expostas, pelas muitas questões levantadas e pelas 'inquietações' suscitadas, este não é o final do trabalho, mas sim um novo início.

Cumpre-se assim um propósito pessoal de refletir sobre algo que me é familiar há tanto tempo e que por isso mesmo viu chegado o momento de ser consistentemente questionado e problematizado. Não se encontraram soluções radicais, nem seria esse o objectivo, contudo chegamos a este momento com a sensação de que muito foi realizado, mas muito mais haverá para explorar... a consciência de que o estudo é uma postura a ter ao longo da vida, é um dado adquirido.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

9. BIBLIOGRAFIA

Au, S. (1988). *Ballet & Modern Dance*. London, Thames and Hudson Ltd.

Ballet, Wikipedia (2012). *En Dehors*. Consultado em dezembro 13, 2015, em https://pt.wikipedia.org/wiki/En_dehors

Ballet Terminology, Wikipedia (2016). *Aplomb*. Consultado em dezembro 8, 2015, em <https://en.wikipedia.org/wiki/Aplomb>

Batalha, A. P. (2004). *Metodologia do ensino da dança*. Cruz Quebrada: FMH Edições.

Cohen, R. (1986). *The Dance Workshop*. London: Gaia Books Ltd.

Contemporary Dance (2016). *Contemporary Dance History*. Consultado em junho 30, 2016, em <http://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html>

Dictionary (2106). *Aplomb*. Consultado em dezembro 8, 2015, em <http://www.dictionary.com/browse/aplomb>

Dicionário, Prinberam (2103). *Erudito*. Consultado em agosto 10, 2016, em <http://www.priberam.pt/dlpo/erudito>

Faro, A.J. (1986). *Pequena História da Dança*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda.

Fazenda, M. J. (2007). *Dança Teatral*. Lisboa; Celta Editora.

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*. Paris, Corte Imperial.

Francês, A. C. M. A. (2013). *A motivação nas aulas de Dança Clássica: a música como estímulo promotor de motivação em alunas do 4º ano do Curso de Dança da Academia de Música de Vilar do Paraíso*. Relatório de Estágio. Lisboa; Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

de Lisboa.

Gehres, A.F. (2008). *Corpo-Dança-Educação na contemporaneidade ou da construção de corpos fractais*. Lisboa; Instituto Piaget.

Grieg, V. (1994). *Inside Ballet Technique*. New Jersey/U.S.A.; Priceton Book Company, Publishers

Guest, I. (1962). *The Dancers Heritage: A Short History of Ballet*. London, Pelican Books.

Homans, J. (2010). *Os Anjos de Apolo: Uma História do Ballet*. Lisboa; Edições 70.

Huesca, R. (2015). *Danse, art et modernité – au mépris des usages*. Paris, Presses Universitaires de France

Ickstadt, L. (2007). *Dancing Heads*. U.S.A.; iUniverse Books.

Loupe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Lisboa; Orfeu Negro.

Marques, A. S. (2007). *O Ensino artístico da dança em Portugal – Ao encontro das escolas vocacionais*. Dissertação de Mestrado. Lisboa; Universidade Técnica de Lisboa.

Marques, P. (2015). *O reforço positivo como estratégia pedagógica para o incremento da motivação e auto-estima, com alunas do 1ºano do ensino vocacional, no contexto da aula de dança moderna, na Escola de Dança Ana Manjerição*. Relatório de Estágio. Lisboa; Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa.

Mendonça, L.L. (2013). *A Técnica de Dança Clássica na Performance Contemporânea: desenvolvimento de competências técnicas e artísticas, nos alunos dos últimos anos da Academia de Dança Contemporânea de Setúbal, visando a sua entrada no meio artístico*. Relatório de Estágio. Lisboa; Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa.

Minden, E. G. (2007). *The Ballet Companion: A Dancer's Guide to the Technique Traditions and Joys of Ballet*. New York; Fireside Book.

O Treino Clássico na Dança Contemporânea:

no âmbito do Curso Secundário de Dança, da Escola de Dança Lugar Presente, em Viseu

Noverre, J.G. (1760). Trindade, V. (2014) *Cartas Sobre A Dança e Sobre os Bailados*. Lisboa; Sociedade Portuguesa de Autores.

Pasi, M. (1991). *A Dança e o Bailado: Guia Histórico das Origens a Béjart*. Lisboa, Editorial Caminho.

Prina, F.C. & Padovan, M. (1995). *A Dança no Ensino Obrigatório*. Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian.

Salavisa, J. (2012) *Dançar a Vida*. Lisboa: Don Quixote

Santos, E. (2000). *DezMaisDez – contributo para uma cartografia da dança contemporânea em Portugal*. Lisboa: Festival Danças na Cidade / Edições Cotovia.

Sasportes, J. & Ribeiro, A.P. (1991). *História da Dança*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Sasportes, J. (2012). *A Quinta Musa: Imagens da História da Dança*. Lisboa: Editorial Bizâncio.

Sherbon, E. (1975). *On the count of one: Modern dance methods*. California: Mayfield Publishers Co.

Dicionários Porto Editora, Infopedia (2016). *Técnica*. Consultado em agosto 10, 2016, em <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/técnica>

Vaganova, A. (1946) *Basic Principles of Classical Ballet*. New York; Kamin Dance Publishers

Xarez, L. (2013). *Treino em Dança: Questões Pouco Frequentes*. Lisboa; Faculdade de Motricidade Humana.

Zorn, F.A. (1905). *Grammar of the Art of Dancing, Theoretical and Practical: Lessons in the Arts of Dancing and Dance Writing (choreography)*. Leipzig; Heintzemann Press.