



**Universidade de
Aveiro
Ano 2012**

Departamento de Educação

**Sandra Afonso
Vieira da Silva**

**A cerâmica na disciplina de Educação Visual
do 3º Ciclo**



Universidade de Aveiro
Ano 2012

Departamento de Educação

**Sandra Afonso
Vieira da Silva**

**A cerâmica na disciplina de Educação
Visual do 3º Ciclo**

Relatório Final apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Artes Visuais do 3º Ciclo do Ensino Básico e Secundário, realizado sob a orientação científica da Doutora Rosa Maria Pinho de Oliveira, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho ao meu pai

o júri

presidente

Professora Doutora Teresa Maria Bettencourt da Cruz
professora auxiliar na Universidade de Aveiro

Arguente principal

Professora Doutora Inês Maria Henriques Guedes de Oliveira
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

orientadora

Professora Doutora Rosa Maria Pinho de Oliveira
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar à Professora Doutora Rosa Maria Oliveira pelo apoio e dedicação prestados a esta investigação.

À Doutora Isabel Faria Amorim, minha orientadora cooperante, sem a qual não teria sido possível realizar este projeto.

À minha mãe e irmã, pelo apoio incondicional.

palavras-chave

Artes visuais, ensino/aprendizagem, cerâmica, técnica cerâmica, história da cerâmica, painéis cerâmicos, painéis de azulejo

resumo

O presente relatório visa defender a introdução do ensino da cerâmica na disciplina de Educação Visual, nomeadamente no 3º Ciclo do Ensino Básico.

Esta investigação é composta por uma breve história da cerâmica e da introdução do azulejo em Portugal. Refere, ainda, os autores portugueses mais significativos que realizaram painéis e revestimentos parietais cerâmicos na época contemporânea. Seguidamente é analisada a técnica da cerâmica, bem como se explana a importância desta técnica para os alunos deste grau de ensino.

O mote desta investigação foi dado pela realização de uma proposta de trabalho, durante a Prática de Ensino Supervisionada, para um painel cerâmico relevado sobre o “Auto da Barca do Inferno” de Gil Vicente. Este projecto permitiu assim experimentar a técnica da cerâmica como um meio para a expressão da criatividade, no sentido de beneficiar os alunos com uma oportunidade para tomarem consciência de si próprios e das suas emoções, bem como a prática da interdisciplinaridade, neste caso com a disciplina de Português.

keywords

Visual arts, teaching/learning, ceramics, ceramic thecnics, ceramic history, ceramic panels, *azulejo* panels

abstract

The present text aims to promote the introduction of ceramic in the Visual Education discipline, namely in the 3rd year of Basic Education.

A general view of ceramic history and introduction of “azulejo” in Portugal opens the discussion, passing by an extensive overview of ceramic panels and wall-coverings of contemporary artists. A short approach of ceramics techniques as well as the importance of this technique for the pupils comes next, framing the investigation.

The starting point was the teaching practice project for a three-dimensional ceramic panel illustrating the “Auto da Barca do Inferno” by Gil Vicente. This gave an opportunity to the author and the pupils to experiment ceramic techniques as a mean to express creativity. The self consciousness and emotions awareness was this way introduced by the ceramics modeling. It was also an opportunity to use interdisciplinary methods, in this case with Portuguese discipline.

Índice

Capítulo I

1. Introdução	1
2. Motivações	2
3. Pertinência do estudo.....	2
4. Objetivos.....	2
5. Organização do relatório final	3

Capítulo II – Enquadramento teórico:

1. A cerâmica Origens Contexto português	
1.1. Breve resenha histórica	5
1.2. O azulejo – a origem.....	15
1.3. Rafael Bordalo Pinheiro: Uma abordagem à cerâmica em Portugal.....	19
1.4. Arte pública: Arquitetura e artes plásticas.....	21
1.4.1. Painéis cerâmicos e revestimentos parietais contemporâneos .	22
1.4.2. A Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego como impulsionadora de ceramistas.....	45
1.4.3. A cidade de Aveiro e os painéis cerâmicos	47
2. Cerâmica.....	51
2.1. A matéria-prima.....	51
2.2. As técnicas	52
2.2.1. A modelagem.....	52
2.2.1.1. A <i>columbina</i> ou os rolos.....	52
2.2.1.2. A <i>lastra</i>	52
2.2.1.3. A <i>bola</i>	53
2.2.2. A olaria.....	53
2.2.3. A modelação	55
2.2.4. Técnicas de tratamento de superfície	55
2.2.5. Técnicas decorativas.....	56
2.2.6. Secagem.....	57
2.2.7. Cozedura.....	59
3. Os benefícios da modelagem para o adolescente.....	62

Capítulo III – Estratégias e opções metodológicas

1. O meio	66
-----------------	----

2. A escola.....	66
3. Hipótese de investigação.....	66
4. Metodologias:	66
4.1. A metodologia Qualitativa.....	66
4.2. A metodologia Investigação-Ação	67
4.3. A metodologia projetual utilizada com os alunos	68
4.4. Técnicas e instrumentos de recolha de dados	68
4.4.1. Amostra	68
4.4.2. Procedimentos de registo, tratamento e análise de dados.....	69

Capítulo IV – O projeto desenvolvido com os alunos nas aulas de Educação Visual do 9º ano

1. O projeto de um painel cerâmico desenvolvido com os alunos do 9º ano.....	70
1.1. A interdisciplinaridade.....	70
1.2. O desenvolvimento do trabalho em grupo	71
1.3. A cerâmica na Escola	72
1.4. A cerâmica e os Alunos.....	73
1.5. O processo de trabalho	75
1.5.1. Fase de motivação	75
1.5.2. Formação dos grupos	75
1.5.3. Metodologia projetual – esboço.....	76
1.5.4. Demonstração e execução da técnica – a <i>lastra</i>	77
1.5.5. Estudo final	79
1.5.6. A modelagem.....	81
1.5.7. Secagem.....	84
1.5.8. Chacota	85
1.5.9. Pintura e vidragem.....	87
1.6. O resultado final	90
2. Análise de dados.....	92
2.1. Apresentação dos dados	92
2.2. Discussão de resultados	94
3. Limitações da investigação.....	96
4. Conclusões.....	98
5. Bibliografia.....	100

Anexos

1. Planificação da Unidade didática.....	103
2. Grelha de observação de aulas.....	107
3. Ficha de trabalho de análise de ensino/aprendizagem.....	108
3. Grelha de avaliação final do projeto.....	110

Índice de Figuras e Quadro

Fig. 1: Autor: Jorge Barradas, realizado 1965. Paineis exterior do Tribunal de Ovar (http://www.eb1-fogueteiro-n4.rcts.pt/PAGANTIGAPGAMA/disciplinas/educ-tecnologica/azulejo-portugal/az7-barradas26z.html)	24
Fig. 2: Paineis de azulejos de Vieira da Silva da Cidade Universitária de Lisboa, 1989 (http://jumento.blogspot.pt/2011/05/umas-no-cravo-e-outras-na-ferradura.html).....	27
Fig. 3: Pormenor de revestimento azulejar parietal de Maria Keil da Estação Intendente do Metropolitano de Lisboa (http://www.metrolisboa.pt/informacao/planear-a-viagem/diagrama-e-mapa-de-rede/intendente/).....	28
Fig. 4: Pormenor de revestimento parietal azulejar de Manuel Cargaleiro sito na Estação de Metropolitano Colégio Militar em Lisboa (http://old.encyclopedia.com.pt/articles.php?article_id=1138).....	30
Fig. 5: Pormenor do paineis <i>Ribeira Negra</i> no Porto de Júlio Resende (1986). Dimensões: 200 m2 (amaroportoblogspot.com).....	33
Fig.6: Paineis relevado de Querubim Lapa colocado no exterior da Escola Primária com o nome do autor em Campolide, Lisboa (http://olhares.sapo.pt/azulejo-xxiii-de-mestre-querubim-lapa-foto1149569.html)	35
Fig. 7: Pormenor de revestimento parietal azulejar de Júlio Pomar da Estação de Metropolitano Alto dos Moinhos de Lisboa (http://www.metrolisboa.pt/metro/a-arte-no-metro/)	37
Fig. 8: Paineis relevado em faiança (1988) de Cecília de Sousa, Sito no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa. Dimensões: 95 x 240 cm. (http://mnazulejo.imc-ip.pt/PT/mnaz/salas/ContentDetail.aspx?id=353)	39
Fig.9: Pormenor de paineis de azulejos de Eduardo Nery na Avenida Infante Santo em Lisboa (http://waatp.it/people/eduardo-neriy/).....	43
Fig. 10: Pormenor de paineis relevado de Cândido Teles na Rua Clube dos Galitos em Aveiro (1985) (http://viajaredescobrir.blogspot.pt/2010/12/blog-post_3446.html).....	47
Fig. 11: Vista de revestimento azulejar relevado de Vasco Branco na Rua de Coimbra em Aveiro (1985) (http://puraexperiencia.blogspot.pt/2012/06/visitar-o-paineis-de-azulejos-gloria.html).....	48
Fig. 12: Vista de revestimento azulejar de Jeremias Bandarra no Largo do Mercado Manuel Firmino em Aveiro (1992) (http://www.cm-aveiro.pt/www/templates/GenericDetail.aspx?id_object=27892&TM=2408S2582S2587&id_classes=1575)	49
Fig. 13: Vista de revestimento azulejar de António Pascoal e Mira Melo no muro do Conservatório na Rua Calouste Gulbenkian.....	49
Fig.14: Fotografia de um esboço para exemplo, de um paineis de Querubim Lapa).....	76
Fig.15: Fotografia dos alunos a executarem a <i>lastra</i> para o paineis	77

Fig.16: Fotografia dos alunos a executarem a esquadria na <i>lastra</i>	77
Fig.17: Fotografia dos alunos a pintarem a guache o estudo para o painel	79
Fig.18: Fotografia do estudo do grupo 3 para o painel.....	80
Fig.19: Fotografia da montagem dos vários estudos para o painel	83
Fig.20: Fotografia dos alunos a modelar o barro sobre as <i>lastras</i>	81
Fig.21: Fotografia dos azulejos modelados do grupo 1.....	81
Fig.22: Fotografia dos azulejos modelados do grupo 1.....	80
Fig.23: azulejos relevados, em cru, dos alunos do grupo 2	84
Fig.24: Fotografia da enfora para a <i>chacota</i>	85
Fig.25: Fotografia dos azulejos <i>chacotados</i>	86
Fig.26: Fotografia dos alunos a pintarem os azulejos <i>chacotados</i>	87
Fig.27: Fotografia dos azulejos pintados do grupo de alunos nº 2	88
Fig.28: Fotografia dos azulejos vidrados (segunda cozedura) do grupo de alunos nº 2.....	88
Fig.29: Fotografia da enfora dos azulejos já vidrados (segunda cozedura)	89
Fig.30: Fotografia do painel terminado (montagem fotográfica).	90
Quadro 1: Característica dos óxidos nas cozeduras oxidante e redutora.....	57

Capítulo I

1. Introdução

Este relatório final pretende enfatizar a relação pouco comum da cerâmica com a prática de ensino das Artes Visuais. Ousamos querer criar uma relação estável entre esta disciplina das artes plásticas com a Educação Visual.

Dado a presente investigação tratar de conceitos relacionados com a cerâmica, como a tecnologia da cerâmica entendida como arte pública em contexto educativo, considerou-se que seria fundamental um enquadramento teórico que se centrasse nestas abordagens. Nesse sentido, foi importante uma resenha histórica à temática da cerâmica em geral e no particular (em Portugal), fazendo uma breve referência à cidade Aveiro – onde está localizada a Universidade em que é apresentado este relatório final – que é rica em painéis cerâmicos. Refere-se ainda uma breve explicação das técnicas inerentes à cerâmica, da conformação aos acabamentos.

Destaca-se o estudo dos painéis cerâmicos por este ser o nosso objeto de investigação, embora também evidenciemos, neste relatório, a tradição cerâmica em Portugal, do azulejo à olaria, passando por ceramistas/artistas plásticos contemporâneos conceituados.

Realizamos com os alunos do 9º ano da Escola EB 2/3 Florbela Espanca um projeto em cerâmica, do qual resultou um painel baseado no *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, mostrando, assim, a possibilidade de utilizar o barro na elaboração de um projeto com os alunos do 3º Ciclo do Ensino Básico. Esta tecnologia é pouco utilizada na disciplina de Educação Visual, uma vez que não é sequer contemplada no currículo, apesar de em nossa opinião, proporcionar aos alunos a possibilidade de realizarem trabalhos muito interessantes.

Pretendemos lançar o desafio da utilização da cerâmica como tecnologia inerente às artes plásticas na disciplina de Educação Visual, sobretudo numa época em que se privilegiam os meios da tecnologia de informação e comunicação.

2. Motivações

As motivações para este estudo integrado num mestrado em ensino é para além da formação inicial – Artes Plásticas-Escultura com incidência na cerâmica e a posterior prática profissional no mesmo âmbito. Pretendemos unir as duas práticas, a profissional e de formação base com a de ensino.

Outro aspeto importante é o facto de, na nossa formação como aluna do 3º Ciclo e Secundário, nunca ter tido acesso a esta técnica. E hoje também podemos verificar que na prática corrente da Educação Visual, o volume – exploração de técnicas tridimensionais - apesar de fazer parte dos conteúdos a serem lecionados, raramente é posto em prática.

A cerâmica (via artística) é uma área pouco explorada em investigações deste teor, o que aumentou o nosso anseio por um estudo sobre esta área.

3. Pertinência do estudo

Visto haver poucas obras de pesquisa nesta área do ensino das artes visuais e da cerâmica parece-nos pertinente a presente investigação.

Numa época em que são privilegiados, no ensino e na sociedade, os *novos* meios de comunicação parece-nos relevante oferecer um trabalho mais físico, mais palpável, na educação artística dos alunos do 3º Ciclo. Esta proposta de arte tradicional permitir-lhes-á a exploração da modelagem e da tridimensionalidade, dando assim aos alunos uma experiência mais ampla das técnicas artísticas vulgarmente utilizadas nesta disciplina.

4. Objetivos

A presente investigação visa:

Mostrar a importância da realização de objetos tridimensionais –como é o caso da cerâmica – no ensino das Artes Visuais no 3º Ciclo.

Explicar a importância da modelagem no ensino da Educação Visual.

Promover a interdisciplinaridade e o projeto em grupo de acordo com o projeto que deu origem a este relatório, no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada.

5. Organização do relatório final

O presente relatório apresenta quatro capítulos, o primeiro contém uma breve introdução, objetivos e pertinência da investigação.

O segundo capítulo refere-se a um enquadramento teórico sobre cerâmica: uma breve história internacional e nacional, explicitando as técnicas e enfatizando os painéis cerâmicos, nomeadamente os artistas que os realizaram e a origem do azulejo em Portugal. Esta revisão da literatura pretende enquadrar o projeto realizado com os alunos durante a Prática de Ensino Supervisionada. A unidade didática lecionada neste contexto incidiu na realização de um painel cerâmico sobre conteúdos da disciplina de Português, aproveitando, desta maneira, uma metodologia pouco explorada, mas enfatizada nos currículos nacionais, que é a interdisciplinaridade.

O terceiro capítulo refere-se a estratégias e opções metodológicas, quer as metodologias utilizadas durante a Prática de Ensino Supervisionada quer a metodologia de investigação utilizada para realizar este relatório

No último capítulo descrevemos o projeto de trabalho realizado na Escola Básica EB 2/3 Florbela Espanca, bem como se apresentam os dados recolhidos durante a realização da unidade didática e a discussão dos resultados obtidos, para em seguida concluir com uma análise geral das hipóteses sugeridas e dos resultados finais.

Capítulo II – Enquadramento teórico

1. A Cerâmica | Origens | Contexto português

1.1. Breve resenha histórica

É através da ação do fogo que as argilas se alteram e se transformam em cerâmica. “Sem o saber, o Homem realizou, nesse longínquo momento, a primeira reação de sintetização quando, pelo calor, proporcionou aos minerais que integram a argila a necessária energia térmica para desencadear todas as reações que a transformam num produto cerâmico” (Frasco, 2000, p.9).

A origem da cerâmica é complexa e misteriosa: desde o Paleolítico superior que o homem sabe fazer figurinhas, tendo sido algumas cozidas voluntariamente. Todavia, tratou-se de atos isolados sem continuidade. Seria necessário esperar 150 séculos para que a técnica da cerâmica fosse de novo reinventada. (Camps, 1981) O fabrico de recipientes em cerâmica é considerado próprio das culturas sedentárias. A mais antiga cerâmica conhecida atualmente é o conjunto fragmentário de vasilhas encontradas num abrigo em rochas na ilha de Kyushu (Japão) datadas do XI milénio a.C. Contrariamente à asserção *povos agricultores/oleiros*, estes recipientes de terracota são obra de caçadores-recoletores, mas também estes sem solução de continuidade (Hauzer, 1998).

A realização de um recipiente em terracota requer a mestria da modelagem. Porém, o mais antigo exemplo da utilização da cerâmica é a arquitetura em terra do vale do Eufrates, patente em muros e revestimentos dos pisos. A observação das lareiras terá constituído um elemento determinante em relação à cozedura, por exemplo em Tell Mureybet (Síria), as lareiras escavadas no solo estavam revestidas por uma camada de argila que, cozendo involuntariamente aquando da sua utilização, forma uma verdadeira parede cerâmica. Terá sido aplicando este processo a objetos moldados que a cozedura se terá tornado deliberada (Hauzer, 1998).

Entre 8000 e 6000 a.C, aparecem em vários locais do vale do Eufrates, Anatólia ou litoral levantino, estatuetas femininas e recipientes em terracota, mas a técnica cerâmica parece destinada a objetos de utilização não funcional e sem continuidade. Será necessário esperar por cerca de 6000 a.C. para que a produção de cerâmica se generalize no Próximo Oriente (Hauzer, 1998). Nos países do mediterrâneo ocidental,

alguns sítios Neolíticos com presença de cerâmica foram datados do final do VII milénio a.C., sendo mais comuns os que pertencem à primeira metade do VI milénio a.C. (Camps, 1981).

O torno apareceu e foi adotado na Mesopotâmia por volta do IV ou III milénio a.C. No início utilizou-se a roda de pedra ou madeira rodando no solo, isto permitiu fazer as vasilhas muito mais rapidamente. A roda era girada pelas mãos ou pés e o seu impulso era suficiente para possibilitar a construção desses recipientes. Esta técnica completamente nova acelera a produção e significa, também que a argila deve ser mais plástica para permitir uma conformação mais suave. Esta nova ferramenta trouxe ainda outra modificação, pois as vasilhas são todas redondas sem ângulos ou curvas acentuadas (Cooper, 1993).

À medida que foi evoluindo a tecnologia, o torno também evoluiu, tornou-se mais complexo, aperfeiçoou-se o *pivot* e finalmente acrescentou-se um prumo na cabeça da roda e um volante na base, com o que se obtém uma ação mais rápida e uniforme (este tipo de torno ainda se utiliza hoje em alguns países do Médio Oriente) (Cooper, 1993).

Ainda na Mesopotâmia por volta de IV milénio a.C. desenvolveram-se os fornos com possibilidade de utilização de tintas. Nos primeiros fornos as peças estavam em contacto direto com as chamas e o fumo, o que lhes dava uma coloração negra, vermelha ou castanha. Esta nova tecnologia, em que a câmara de cozedura estava separada do fogo foi um grande avanço. Outra grande vantagem foi a descoberta do vidrado (resultado da tentativa de reproduzir a pedra lapislázuli) (Cooper, 1993).

A cerâmica tornou-se mais variada e complexa, as paredes mais finas e as figuras evoluem sugerindo os protótipos do metal. Foi nesta época, no início da Idade do Bronze, que se valorizou muito o metal. A argila era preparada mais cuidadosamente e os recipientes cozidos no forno. Quando estes alcançaram temperaturas altas, as vasilhas eram muito mais resistentes. As malgas de paredes finas, jarrões de bordos e vasilhas com o fundo arredondado demonstram uma grande variedade de formas. Pintados com pigmentos vermelhos e pretos antes da cozedura, os desenhos incluíam figuras geométricas e motivos florais que deram origem a motivos esquemáticos. Existem também muitas figuras femininas modeladas desta época (Cooper, 1993).

Entre IV e o III milénio a.C. na cabeceira do Golfo Pérsico - Summer, esta tornou-se na primeira cidade e principal centro de cerâmica. A pedra era rara e fizeram-se ladrilhos para construir cidades. Foi durante este período que se desenvolveu mais o torno de oleiro, permitindo maiores velocidades e uma ação mais uniforme. Continuaram o aperfeiçoamento dos fornos e os primeiros fornos escavados, julga-se que pertencem a este período. Estas duas inovações, a roda lenta e o forno, alteraram toda a natureza da cerâmica como a argila que teria de ser preparada mais cuidadosamente, decantavam a argila líquida para lhe retirar as pedras (Cooper, 1993).

A intercomunicação estendeu-se sobre a maior parte do Próximo Oriente e assim se difundiram técnicas e a própria cerâmica.

As descobertas na Mesopotâmia durante o período do II e I milénio a.C., levaram finalmente à produção de um vidrado adequado encontrado nos ladrilhos e nas vasilhas. Produziu-se o vidro propriamente dito (moldável) e assim se descobriram as propriedades do vidrado, bem como a adição de óxidos metálicos que se utilizaram mais tarde para colorir os vidrados. Pela primeira vez juntaram o chumbo à *frita de vidro*¹ e descobriram que aumentava o brilho e também que reduzia a contração do mesmo (Cooper, 1993).

No Egipto, no período primitivo ou Pré-dinástico (c. 5000-3200 a.C.), a argila vermelha do Nilo foi utilizada pelas civilizações locais para dar forma a recipientes de carácter utilitário, com técnicas manuais. A partir das Primeiras Dinastias (c. 3250-2700 a.C.) são criadas as rígidas regras estilísticas que perdurarão nos séculos seguintes e a cerâmica indicia a cópia de modelos em pedra (como o alabastro). Em termos técnicos surgiram as asas simétricas. No Império Antigo dá-se a introdução do torno lento, trazido da Mesopotâmia, e as formas dos vasilhames tornam-se mais finas tendo como protótipo as peças de metal. Outro avanço técnico foi a produção de objetos vidrados modelados, também de influência mesopotâmica. As superfícies tomam as cores turquesa ou púrpura. Há ainda a assinalar o surgimento da faiança (Cooper, 1993).

¹A *frita* é o vidro reduzido a pó após sua primeira fusão e usado na vitrificação incompleta ou parcial pela queima da cerâmica a temperatura menor do que 685 °C (<http://www.iqsc.usp.br/cursos/quimicageral/history/WWW/Vidro.htm>).

A cultura minoica da ilha de Creta foi a primeira civilização da Europa. Surgiu cerca do III milénio a.C. evoluiu e sobreviveu durante 1800 anos, durante os quais se desenvolveu um tipo de cerâmica característico e tecnicamente aperfeiçoado. Fizeram-se uma grande variedade de formas inclusivamente vasos de pé alto, copos com asas, pichéis de vinho e grandes jarros de armazenamento, assim como uma gama de taças delicadas para beber com bordos finos e asas vivas. Utilizavam diversas cores, como o branco, o vermelho, o azul e o negro e os desenhos foram pintados sobre um fundo negro (Cooper, 1993).

A partir da segunda metade do II milénio a.C. a perícia dos ceramistas estava muito apurada, incluindo a refinada argila, os tornos lentos e fornos aperfeiçoados. Com a ascensão da civilização grega e a ênfase dada às artes, esta perícia atingiu a sua plenitude. Os romanos adotaram e basearam-se nestas habilidades para as espalhar pela maior parte da Europa (Cooper, 1993).

Na Grécia a partir do I milénio a.C., a cerâmica era vista como qualquer uma das outras artes. A maioria detinha uma função específica por exemplo, a cerâmica sem decoração constituía a maioria da produção, servia apenas para a cozinha e era produzida por toda a Grécia enquanto que a cerâmica pintada fazia-se em centros específicos como Corinto e Atenas (possuindo ambas centros de recolha de argilas finas vermelhas e amarelas). As cenas representadas nos vasos gregos, na sua maioria utilizados como oferendas funerárias, são cenas de acontecimentos míticos ou contemporâneos. Estes vasos são únicos na forma e na decoração, as formas eram desenhadas e produzidas com precisão, cada forma detinha uma função e um nome (Cooper, 1993).

A pintura na cerâmica era feita utilizando *engobos*² finos – é provável que conhecessem o vidrado da Mesopotâmia, mas por qualquer motivo não o utilizaram – de argila que no forno ficavam brilhantes assemelhando-se ao vidrado, este efeito era obtido quer através da utilização de argilas muito finas com muito óxido de ferro quer pelo oxigénio abundante do forno. O método para conseguir na mesma cozedura o negro e o vermelho é bastante complexo, inclui cozedura oxidante e redutora numa mesma fornada e *engobos* preparados com a mesma argila mas com componentes

²Argila líquida.

diferentes (cinzas e vinagre) sendo que este processo refinado era totalmente dominado (Cooper, 1993).

A utilização do torno chegou à Grécia c.1000 a.C. Nesta altura, o oleiro tinha um ajudante para lhe rodar o torno e a argila era cozida num forno de atmosfera oxidante limpa. As várias peças de cada vaso eram feitas separadamente e iam novamente ao torno quando estavam em *estado de couro*³ para serem unidas. Nesta fase, utilizavam um objeto de metal ou madeira (o nome técnico é *rim*) para delinear a silhueta final da peça (Cooper, 1993).

Todas as formas principais são de influência minoica, micénica ou dórica, sofrendo uma evolução técnica e formal. Predominavam os recipientes para a água e vinho, mas também, fizeram pequenas vasilhas para o azeite e perfume. Estas formas permaneceram quase sem alterações durante todo o período clássico (Cooper, 1993).

O estilo geométrico abstrato surge na época seguinte e afasta-se completamente das influências naturalistas de Creta. Porém, surge a figura humana e a figura animal.

As figuras negras surgem cerca do século VII a.C. em Corinto, de influência oriental, e aparecem estilizadas, com variedade de ornamentação (animais e plantas). Mais tarde introduziram-se novas cores como o púrpura, o vermelho e branco e o amarelo. As figuras vermelhas surgem cerca do século V a.C. e foi o último grande estilo da cerâmica pintada grega. Foi desenvolvido em Atenas e as figuras estilizadas deram lugar a preciosismos anatómicos. Os detalhes eram pintados com um fina linha negra em relevo ou com uma linha grossa castanha. À medida que o estilo se desenvolve, as figuras tornam-se cada vez mais realistas e com detalhes de perspetiva e profundidade (Cooper, 1993).

A cerâmica do Império Romano (século V a.C.) é vulgarmente menosprezada face à grega, contudo os métodos de produção tendiam a ser rápidos e eficazes. Fabricaram peças de superfície vermelha brilhante, feitas segundo desenhos previamente estudados para o efeito. Os romanos apreenderam dos gregos como preparar a argila vermelha fina com a adição de um agente alcalino e assim obter um

³Consistência otimizada para trabalhar o barro.

engobo de partículas finas. Esta argila num forno de atmosfera oxidante dá um aspeto de cor de lacre vermelho brilhante – *terra sigillata* (Cooper, 1993).

Os vasos eram feitos utilizando moldes talhados de forma complexa, técnica desenvolvida na fase helenística final e adaptada pelos romanos. O método consistia em fazer um molde oco em argila partindo de um modelo torneado em argila espessa em cujo interior estava impresso um desenho baseado nos trabalhos contemporâneos de metal. Provavelmente, um procedimento mais corrente consistia em fazer um modelo maciço de argila com a decoração modelada e depois de cozido faziam-se moldes a partir deste. Utilizando o modelo em cima do torno, untava-se o interior com argila que se alisava à medida que o torno girava. Ao vaso saído deste molde acrescentava-se um pé ou um bordo (Cooper, 1993).

Numa breve referência aos países islâmicos expomos, aqui, que utilizavam uma cerâmica essencialmente com decorações geométricas, existindo, no entanto, exceções. A técnica da pintura de lustre, originalmente desenvolvida sobre vidro, foi adaptada à cerâmica, provavelmente porque imitava o ouro e a prata. A cerâmica não foi utilizada para fins religiosos até aos séculos XIII ou XIV d.C. quando se expandiu para os azulejos. Todas as peças feitas no Islão eram de uso quotidiano e por isso era dada pouca atenção à sua decoração (Cooper, 1993).

Na Europa, à medida que se desenvolviam as técnicas e habilidades cresciam os pedidos de vasos de superfície lisa. Desenvolveram-se quatro grandes grupos de cerâmica: o primeiro grupo, de influência islâmica, estendeu-se a toda a Europa com o uso do vidrado branco opaco (utilização de estanho) decorada com desenhos pintados; o segundo grupo constituído pelas cerâmicas vidradas a chumbo que foram desenvolvidas pelos romanos e perduraram em Bizâncio e mais tarde na Europa Ocidental; o terceiro grupo é o da cerâmica salgada (sal marinho) utilizada pelos povos germânicos (século XV d.C.) e o último grupo, já no século XVIII d.C. das porcelanas finas (Cooper, 1993).

As cerâmicas vidradas a chumbo em Bizâncio a partir do século IV d.C. apresentam desenhos de animais de vários tipos de influências, egípcia, ocidental, grega, entre outras. Esta cerâmica pode dividir-se em dois tipos principais: utilização de pasta esbranquiçada vidrada, por vezes com desenhos feitos por debaixo do vidrado e a argila vermelha coberta por *engobo* branco, às vezes esgrafitada. O

primeiro tipo de cerâmica era vidrado de transparente embora às vezes fossem utilizados vários tons de castanho, amarelo, verde, azul e ocasionalmente vermelho brilhante em forma de pequenas manchas. Nos desenhos aparecem cruces e rosetas, assim como animais, figuras e pássaros. Também realizaram azulejos de argila branca, decorados com cor por debaixo do vidrado. A cerâmica por decorar, de cor vidrada amarelada, era produzida rapidamente e muito barata, destinando-se a uso doméstico (Cooper, 1993).

As cerâmicas de barro vermelho apresentavam-se decoradas com *engobo* fino branco, algumas esgrafitadas e cobertas por vidrado transparente ou colorido. Para esgrafitar utilizaram pontas finas ou espessas. Os desenhos mais comuns foram os geométricos: círculos, linhas ondulantes, árvores, motivos axadrezados, cruces, rosetas, estrelas de cinco pontas, animais como peixes e pássaros. A figura humana aparece ocasionalmente. Por vezes estas peças com *engobo* branco eram pintadas de verde e castanho sob o vidrado. Cerca da primeira metade do século XIV utilizam cerâmica marmoreada com *engobos* de várias cores misturados no interior das malgas (Cooper, 1993).

Este vidrado com chumbo continuou a ser utilizado e aperfeiçoado. Por volta do século IX difundiu-se para a Alemanha, Países Baixos e Inglaterra.

A cerâmica mais notável realizada em Espanha antes da conquista romana foi a efetuada pelo povo ibérico no Este da península. Tiveram acesso às cerâmicas gregas, através do comércio mediterrânico, que tentaram copiar, o que conduziu, por volta do século V a.C., a um estilo próprio. Utilizando barro vermelho e amarelo produziram copos, cântaros de base plana, malgas com pé baixo e urnas. A decoração era obtida com um *engobo* liso uniforme. Utilizaram óxido de ferro e manganés que depois de cozidas apresentavam uma cor avermelhada e acastanhada. Os desenhos eram ricos e variados, compostos essencialmente de figuras geométricas, desenhos estilizados de pássaros, peixes, plantas além da figura humana (Cooper, 1993).

Do estilo visigótico, século V a VII d.C., identificaram-se dois grupos dos quais o primeiro reflete a influência romana com cerâmica cozida a baixa temperatura, decorada com desenhos impressos ou modelados e geralmente sem vidrado, o segundo grupo caracteriza-se pela utilização de vidrados amarelados ou esverdeados. Provavelmente o vidrado chegou a Espanha por influência bizantina (Cooper, 1993).

A invasão muçulmana em Espanha acarretou um estilo novo e completamente diferente na cerâmica e daí surgiu o estilo hispano-mourisco (c.XII-XVIII) utilizando um vidrado de estanho sobre as peças *chacotadas*⁴. Depois da *vidragem*⁵ a superfície era decorada com desenhos de lustre vivos e ia ao forno uma terceira vez. Sabe-se que se realizou cerâmica dourada e que os árabes introduziram, também o azul cobalto. Claramente as formas e desenhos dos recipientes devem muito à influência islâmica, os desenhos eram feitos, vulgarmente com dois tons de azul sobre um funo branco, pintados sobre o vidrado em verde e acabados com lustre de cobre e ouro. Como decoração usaram a escrita cúfica, assim com os desenhos de folhagens de grande complexidade. Os desenhos geométricos foram muito populares. Por vezes utilizam também a técnica da *corda seca*⁶, sobretudo em pratos planos (Cooper, 1993).

O estilo *mudéjar* aparece c.XV-XVII e caracteriza-se por cerâmicas azuis e brancas e de lustre com um carácter mais europeu: o dourado brilhante, assim como os azuis iridescentes, vermelhos e amarelos conjugam-se com as pinturas sob vidrado de cobalto profundo. A influência gótica fez-se sentir na decoração conjugando motivos muçulmanos. Os desenhos ainda estilizados, pintados agora de maneira mais naturalista, com a combinação de ornamentos arabescos e motivos animais animaram um tratamento decorativo livre (Cooper, 1993).

Nos finais do século XV, princípio do século XVI chegaram a Espanha as influências renascentistas vindas de Itália. As formas imitaram os metais preciosos e os desenhos da pintura tornaram-se mais clássicos (Cooper, 1993).

Em Itália durante o século V ao XX continuaram o estilo romano. Desde então chegou-lhes a influência bizantina e muçulmana o que fez com que a cerâmica se desenvolvesse muito e o estilo adotado pelos ceramistas italianos (Cooper, 1993).

⁴Primeira cozedura.

⁵Segunda cozedura.

⁶“As várias cores eram aplicadas diretamente sobre a superfície do barro cozido, necessitando de separadores para impedir a sua mistura durante o processo de fusão na segunda cozedura. Estes separadores eram feitos com uma mistura do óxido de manganés e gordura, aplicada a pincel, que após a cozedura se transformava em traços negros de tom metálico, a *corda seca*” (Meco, p. 35).

Durante a época do Renascimento valorizou-se muito mais a pintura do que a forma, o que contraria um princípio base da cerâmica de que a forma deve prevalecer à decoração da superfície. Utilizaram um vasto leque de cores (óxidos) pintados diretamente sobre o vidrado em cru o que evita escorrimentos e borrões. Os ceramistas italianos do século XV eram incapazes de fazer cerâmica de lustre e imitavam os seus efeitos com amarelos e púrpuras pintados sobre o vidrado cru. Partindo destas imitações surgiram resultados soberbos de decoração com figuras pintadas totalmente italianas, acrescentadas aos fundos de estilo espanhol. A técnica *majólica*⁷ estabeleceu-se por volta de 1500 no Norte de Itália, refletindo um estilo inteiramente renascentista. O trabalho dos ceramistas foi tão valorizado como o dos artistas (Cooper, 1993).

O estilo barroco c.1670-1750 acompanha o desenvolvimento, em Faenza de um vidrado branco uniforme fino que estimulou a redução e limitação da decoração a pequenas zonas pintadas totalmente em azuis e amarelos. Inicia-se, assim, o estilo barroco caracterizado, mais uma vez, pelas formas cerâmicas inspiradas nas formas dos metais preciosos, a decoração é delicada e limitada a uma paleta de cores entre o azul escuro, o amarelo e o laranja. Os desenhos eram vivazes evitando o detalhe. A cerâmica exportada para França, vinda de Faenza tornou-se conhecida por faiança e criaram-se centros de produção de ceramistas italianos em França e um pouco por toda a Europa (Cooper, 1993).

Vidrados a sal marinho surgem na Alemanha nos finais do século XIV, a pasta aí encontrada era rica em sílica e reagia bem com o sal, descobriram que a alta temperatura – 1200º C – o sal volatiliza-se, decompondo-se em sódio e cloro e o sódio combinado com a superfície da argila produz um vidrado quimicamente simples, mas extremamente resistente. Ocasionalmente o vidrado é de um castanho liso, outras vezes produz uma superfície semelhante à da laranja, ou manchado de bege e castanho. Este tipo de vidrado supunha fornos para alta temperatura, os ceramistas foram capazes de se apropriarem dos recursos e destrezas dos fundidores de metal,

⁷O termo *majólica* (faiança estanífera) deriva da palavra Maiorca e a faiança da cidade italiana Faenza, passaram a ser sinónimos e a designar toda a louça estanífera (nomeadamente a renascentista italiana) (Meco, 1989).

que tinham desenvolvido materiais refratários e aprendido a alcançar altas temperaturas (Cooper, 1993).

O movimento *Arts and Crafts*, surgiu em Inglaterra por volta de 1850 até 1910, desenvolveu um aperfeiçoamento técnico, quantidade e qualidade de produção inigualável à época. A Grande Exposição de 1851 pode ver-se como o ponto de partida para a Europa da arte moderna aplicada, os artesãos eram simultaneamente designers e artistas. A revolução industrial separou o designer do produtor: a partir daí os fabricantes e a arte caminharam separadamente e os processos, que haviam sido comuns, deveriam novamente ser unidos. Os artefactos em cerâmica mostrados na exposição anteriormente referida chamaram a atenção, pela negativa, quer de escolas de arte quer da indústria. Foram criados museus em variadas cidades, mostrando cerâmica da América Central e América do Sul, África e Oriente (Pérsia e Turquia). Toda esta mostra serviu de fonte de inspiração e foram criados departamentos de design de cerâmica em fábricas e o artesão elevou o seu estatuto para o de artista (Cooper, 1993).

No século XX lutou-se para que a cerâmica tradicional se mantivesse, mas finalmente a I Guerra Mundial acarretou o final da maioria dos ceramistas tradicionais. Em 1920 iniciaram-se mudanças a nível artístico e na Alemanha criou-se a Bauhaus que afetou a cerâmica alemã e mais tarde estendeu-se a outros países europeus e aos Estados Unidos da América. Na Europa, os ceramistas de *atelier* vão dar corpo a várias expressões que dominam a produção.

1.2. O azulejo – a origem

“O azulejo atingiu particular importância nas manifestações plásticas peninsulares, especialmente em Portugal” (Calado, 1986, p. 7).

O azulejo constitui uma das mais expressivas artes ornamentais do país, pode ser considerado tão atual nas criações dos artistas contemporâneos como terá sido no século XVI pela criatividade original do seu emprego (Calado, 1986).

O termo azulejo deriva da palavra islâmica *al Zulaic* que evoluiu para *azulej*, significa pequena pedra lisa e polida, chegou a Portugal importado do Levante e Andaluzia (Calado, 1986).

Os azulejos terão chegado a Portugal no século XV importados de Espanha (Sevilha, Granada e Valência) e os primeiros e raros exemplares conhecidos foram aplicados no Palácio Nacional de Sintra – azulejos *alicatados*⁸ (Meco, 1989).

Ao contrário dos azulejos vindos de Granada, em Córdova e Sevilha foi usada a técnica da *corda seca*. Os azulejos *alicatados* acarretavam dificuldades de preparação e colocação, sendo assim, houve uma grande mudança em Sevilha, ainda durante o século XV. Utilizando os mesmos esquemas geométricos, os azulejos começaram a ser produzidos através da técnica da *corda seca* sobre placas de barro quadradas que podem ser consideradas o protótipo do azulejo europeu. Através da standardização do material, isto facilitou a exportação do azulejo e a sua utilização (Meco, 1989).

Para facilitar a decoração dos azulejos foram feitos moldes ligeiramente relevados, provavelmente de madeira, que imprimiam nas placas de barro cru, estes sulcos serviam para orientar a pintura da técnica da *corda seca* (mais corretamente esta técnica denomina-se *corda seca fendida*). As várias cores utilizadas são o verde, o negro e o amarelo (respetivamente, zarcão corado com óxido de cobre, manganés e

⁸Característicos da arte granadina, muito usados também em Sevilha, são mosaicos cerâmicos formados por peças irregulares de cores uniformes, organizados geometricamente segundo variadas combinações, destacam-se as que formam composições estreladas. “Estas peças eram por vezes cortadas, na forma pretendida, do barro cru e depois vidradas, o que produzia uma cor desigual, com a concentração do vidrado nos bordos. Por este motivo, eram normalmente obtidas a partir de grandes placas cobertas de vidrado estanífero [estanho] uniforme, branco ou corado de verde azul, negro e cor de mel. Depois de cozidas eram cortadas através de golpes de picadeira (é costume referir-se que este corte era feito com alicate, donde derivaria o nome de *alicatado*” (Meco, 1989, p.35).

ferro), e as restantes cores de vidrado estanífero corado com óxido de cobalto e de manganés para as cores azul e roxa (Meco, 1989).

Cerca de 1500, esta última técnica começou a ser substituída pela de *aresta* através da aplicação de moldes com reentrâncias, que deixavam sobre a superfície do azulejo finos relevos – as *arestas* – definindo ligeiras concavidades, conchas (azulejos de concha, ou *cuenca*), as quais impediam a mistura dos vidrados durante a cozedura. Estas duas técnicas acima referidas perduraram simultaneamente durante um breve período, utilizando o mesmo tipo de decoração, mas rapidamente os azulejos de *aresta* substituíram os de *corda seca* pela simplicidade da técnica e da mão-de-obra (Meco, 1989).

Possivelmente em meados do século XVI começaram a ser produzidos em Portugal azulejos lisos, nas cores negra, verde e branca. Apresentavam alguns esgrafitados, que eram realizados depois do azulejo aplicado, gravando o desenho sobre o vidrado e arrancando parte deste com um buril. Deixavam à vista o barro pintado com cal, no caso das placas verdes e negras e um betume escuro nas brancas (técnica originária de Marrocos que pode ser vista na Sala das Sereias e na dos Cisnes do Paço de Sintra) (Meco, 1989).

Os azulejos sevilhanos mais raros apresentam meio relevo e relevo pronunciado (Palácio da Pena em Sintra e Paço de Sintra). Os azulejos de relevo pronunciado foram realizados com argilas gordas em molde e foram inspirados nos processos italianos das terracotas relevadas e esmaltadas. A terceira influência na azulejaria portuguesa é, sem dúvida, para além das europeias, a *majólica* desenvolvida durante o século XV nos centros cerâmicos da Toscana. O esmalte *estanífero*⁹ branco da faiança é uma superfície admiravelmente apta a receber a decoração pintada e fixá-la durante a cozedura, devido à sua incorporação no esmalte durante a fusão de todos

⁹Os principais elementos do esmalte estanífero são: uma mistura de óxido de chumbo e de óxido de estanho, geralmente de três partes de chumbo para uma de estanho, dado o elevado preço deste último, podendo baixar para duas partes quando se pretende esmalte de uma qualidade superior. A sílica é fundamental para a cristalização do esmalte, e outros produtos como o sal marinho, usado nas peças de faiança, e a alumina que serve para aumentar a aderência do esmalte ao barro, utilizada nos azulejos, cujo esmalte incorpora ainda cal, potassa e soda em percentagens mínimas (Meco, 1989).

os componentes, como se destaca também pela sua vitrificação, brilho e impermeabilidade (Meco, 1989).

Este esmalte em cru absorve imediatamente os pigmentos aplicados a pincel (não permite retoques), a variedade de pigmentos utilizada, conhecidos por *cores de grande fogo* atingiram o seu auge no século XVI, as principais cores utilizadas foram o azul (óxido de cobalto), o roxo e o negro (óxido de manganés), o verde (óxido de cobre ou óxido de crómio) e o amarelo-alaranjado (óxido de ferro). Outras técnicas foram utilizadas, mas a preferida pela grande possibilidade técnica foi esta última¹⁰ (Meco, 1989).

A evolução da *majólica* permitiu também o desenvolvimento de peças relevadas e esmaltadas em Florença que produziu importantes peças para Portugal, nomeadamente para o Convento de Madre de Deus em Lisboa (Meco, 1989).

A difusão da *majólica* por toda a Europa revestiu-se de uma importância extraordinária, marcando toda a produção da cerâmica até à atualidade (Meco, 1989).

A introdução da produção de *majólica* em Portugal deu-se em data incerta do terceiro quartel do século XVI. Paralelamente a esta produção, que se manteve apenas até ao final do século XVI, realizavam-se azulejos destinados a decorações geométricas, cobertos uniformemente de esmalte, branco ou azul ou de vidrado corado de verde semelhantes aos importados de Sevilha no início do mesmo século (Meco, 1989).

A produção de azulejos em Lisboa deve ter sido em grande parte realizada em olarias próprias durante o século XVII e até ao século XVIII. A Fábrica do Rato, fundada em 1767, produziu faiança fina e azulejos, também a Fábrica do Juncal próxima de Alcobaça, fundada cerca de 1770, adotando como modelo a do Rato. Outro centro cerâmico importante é Coimbra, são feitas referências a oleiros desde o início do século XVI, embora a produção de azulejos, apenas tenha começado na segunda metade do século XVII e perdurado durante o século seguinte. O Porto teve produção

¹⁰O método mais utilizado nas decorações do azulejo consistia em fazer o desenho num cartão que era depois perfurado e colocado sobre o azulejo polvilhando-o com pó de carvão, utilizando uma boneca de pano, o carvão definia o contorno do desenho no azulejo que serviam de base para a pintura (*idem*).

de azulejaria desde o século XVII, outros centros cerâmicos importantes são Aveiro e Estremoz, embora seja conhecida pouca produção de azulejos (Meco, 1989).

Do século XVI ao XVIII os desenhos eram efetuados a azul cobalto. A paleta cromática era bastante restrita, as cores mais usadas eram o azul e o amarelo sobre o branco, por vezes associavam-se o castanho-alaranjado (óxido de ferro) e o verde azeitona (mistura de azul com amarelo) e os tons acastanhados e arroxeados do óxido de manganés (Meco, 1989).

O final do século XVIII é um período fulcral de renovação da azulejaria que coincide com a construção ou remodelação de edifícios, um destes exemplares encontra-se no Palácio dos Marqueses de Fronteira, em São Domingos de Benfica, em Lisboa, considerada a obra fulcral deste período. Uma das renovações consistiu na pintura a azul e branco, que coexistiu com a policromia, mas que perdurou e se aperfeiçoou. São vários os fatores para a adoção desta monocromia, mas um deles é o fascínio pela porcelana chinesa, outro é o da mão-de-obra que assim se pôde simplificar (Meco, 1989).

“Todo este processo foi facilitado pelas características específicas da pintura com cobalto, nomeadamente a sua possibilidade de dissolução e de obtenção de tons esbatidos, que permitiram o desenvolvimento de uma pintura própria do azulejo português, que juntamente com o modo de utilização o diferenciou acentuadamente de produções estrangeiras” (Meco, 1989, p. 64).

O início da utilização de claro-escuro na pintura a azul e branco permitiu, à azulejaria, ir adquirindo uma expressão cada vez mais pessoal, vários padrões da época reproduzem os anteriores padrões policromos, mas em tons de azul. No primeiro quartel do século XVIII, a produção portuguesa de azulejos deu um salto qualitativo, mantendo a especificidade da pintura e o sentido ornamental. A definição de manchas e transparências dão um toque aprimorado à azulejaria em Portugal (Meco, 1989).

Várias produções fabris dominaram a produção azulejar e difundiram a sua utilização em vários pontos do país, tornando-se um revestimento muito popular. A evolução dos temas foi variando de acordo com as correntes estilísticas em voga, de que são exemplo os painéis de azulejo de tradição Arte Nova em vários edifícios da cidade de Aveiro. Em termos artísticos, é com Rafael Bordalo Pinheiro que vemos a transição desta tradição de moldes tradicionais para a contemporaneidade.

1.3. Rafael Bordalo Pinheiro:

Uma abordagem contemporânea à cerâmica em Portugal

Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), o artista que levou a cerâmica portuguesa para a contemporaneidade. A cerâmica artística deste autor foi à época, a criação mais famosa da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha (Dias & Machado, 1987).

O azulejo artístico, em desuso desde os inícios século XIX, atinge nível internacional com o artista em questão. Este principia a sua conceção em 1884 e utiliza as seguintes variações: decoração em padrão; imitação de diversos materiais, letras e algarismos relevados e composições livres, em painéis, historiadas ou alegóricas. Nas decorações em padrão em relevo, segundo “alguns historiadores” foi o artista que melhor interpretou o Manuelino e o *Mudéjar* na azulejaria. Em 1889, ao regressar da Exposição Universal de Paris enfeitado pela Arte Nova, o autor renovou alguns modelos de azulejos relevados policromos (Dias & Machado, 1987).

No que se refere a peças escultóricas e decorativas, reportando-nos a 1883, podemos observar a criação das peças decorativas naturalistas de grande envergadura, primeiro pintadas a óleo. Em seguida, estuda tintas cerâmicas aplicadas às faianças nas fábricas Real de Loiça de Sacavém e na Gomes de Avelar nas Caldas. Pratos vidrados aparecem em 1884. Inspirando-se na loiça da sua cidade, Bordalo realiza em 1885 - que se revelou de grande produção - pratos, cântaros, jarras, caixas, garrafas com motivos naturalistas, mas “trabalhados com um realismo impressionante” (Dias, 1987, p. 115), onde aparecem cobras, lagartos, rãs, flores de jarro, magnólias, girassóis, troncos de árvores, frutos, peixes e mariscos. Até 1886, o autor cria 207 modelos de decoração exuberante com motivos nacionais e inspirados na olaria tradicional das Caldas. No mesmo ano, após exposição realizada nas salas de “O Comércio do Porto” das peças atrás referidas e abertura de um estabelecimento de venda na Avenida da Liberdade em Lisboa, inaugurado pelos reis D. Luís e D^a Maria Pia, Rafael Bordalo Pinheiro recusa uma condecoração por parte destes. Ainda na mesma data decora o Palácio de Valenças em Sintra. É-lhe, também encomendado o projeto de realizar um conjunto de cenas para a Via Sacra do Buçaco, mas o autor não termina a obra até 1893, data em que lhe é ordenada a suspensão da execução das peças. É novamente contratado, mas o Estado deixa de o subsidiar. Foram construídos nove grupos

escultóricos de cinquenta e quatro figuras quase em tamanho natural que não chegar a ser expostas (Dias & Machado, 1987).

Em 1889 leva os seus produtos à Exposição Universal de Paris, que são considerados, nas palavras de Ramalho Ortigão, o “único produto português que pode concorrer com os artigos estrangeiros além do vinho e do azeite” (Dias, 1987, p. 136). Nessa exposição consegue vários prémios.

“A obra bordalina, no seu conjunto, constitui um excelente documento ilustrativo da evolução política e da vida social portuguesa nos últimos tempos da monarquia. Rafael Bordalo Pinheiro foi um crítico mordaz da sua época e os meios de expressão de que se serviu tiveram maior recepção junto dos vários tipos de público do que aquele que tiveram, por exemplo ‘As Farpas’ ou ‘Os Gatos’, em que Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida fizeram a mesma crítica através da prosa. A prosa espirituosa de Bordalo é reforçada pelos desenhos caricaturais e ganha uma força de expressão acessível a todos, pois o índice de analfabetismo em 1890 era de 76%. A crítica social e a sátira política são atingidas por Rafael Bordalo muito mais através dos desenhos do que da cerâmica (...) Embora muitas das caricaturas que Bordalo desenhou para os jornais vieram depois a dar origem a divertidas peças de cerâmica. É o caso da imortal figura do ‘Zé Povinho’, que Rafael Bordalo concebeu em 1875 (...)” (Dias, 1987, p. 140).

1.4. Arte pública:

Arquitetura e artes plásticas

Neste item sobre arte pública reportar-nos-emos mais à ligação entre arte e arquitetura nos espaços públicos, dado ser o nosso tema de investigação, do que a outros conceitos sobre este tema.

Nas palavras de Júlio Resende:

“— Mais que qualquer outra, uma obra que se projecta num vasto público atingiu todo o seu significado e a mais plena razão de existência. É o sinal de uma consciência singular motivando todas as consciências, as mais indiferentes, as mais desprevenidas” (Monteiro & Botelho, 1991, p. 48).

“Depois de ter sido noutras e diferentes épocas uma função, durante quase todo o século XX em pouco mais do que um projecto – a convivência entre arte e arquitectura está de novo e de um modo natural a ser possível no tempo presente. Arte e arquitectura assim se diz, ou o emprego de uma separação artificiosa entre artes plásticas e arquitectura. A plasticidade de uma obra de arquitectura equivale-se, e não apenas por hábitos de linguagem, à arquitectura que sustenta a plasticidade de uma obra de pintura ou de escultura. Esta interferência não é, afinal uma interferência: é uma relação constantemente verificada e apreensível e refere-se ontologicamente a uma origem comum e, esteticamente, a procedimentos e equivalências – até profissionais por parte dos criadores – a consequências ou resultado de idêntica penetração emocional” (Monteiro, 1991, p. 66).

Na nossa opinião, a relação entre arquitetura e artes plásticas está cada vez mais desfasada, uma vez que hoje em dia, é a relação entre design e arquitetura a que está a ser mais utilizada, nomeadamente em processos de desenvolvimento fabril de revestimentos.

Com algumas exceções, como é o caso dos revestimentos parietais do Metropolitano de Lisboa, que continua a criar relações entre artistas plásticos e a sua arquitetura.

1.4.1. Painéis cerâmicos e revestimentos parietais contemporâneos

“Há no nosso quotidiano, uma familiaridade adquirida com o azulejo. Ela é o resultado de um contacto antigo com o interior das igrejas e as fachadas da cidade do século passado [século XIX] e reforça-se com a vulgaridade quando a paisagem nos invade o olhar com os forros pobres das casas suburbanas. Claro que, entre essas diversas experiências, medeia a definitiva distância técnica e estética que vai do fabrico artesanal à produção massificada, do gesto deliberado à multiplicação dos riscos mecânicos. No entanto esse abismo que, através de múltiplas histórias, liga o passado e o presente do azulejo, não distrai a impressão quase invisível com que os espaços azulejados nos interpelam – sugestão de cor harmoniosa ou gritante, foco de fixação de luz ou sua inacreditável negação, o azulejo instalou-se no nosso imaginário castiço, espécie de mancha azul desbotada evocando a atmosfera dos sítios portugueses, sobretudo aqueles que se explicam nas aculturações trazidas por nós.” (Pereira, 1989, p.12)

Na passagem dos anos 40 para os 50 do século XX, o meio arquitetónico português agitava-se no choque entre a arquitetura oficial do Estado Novo e o aparecimento das correntes modernas internacionais. Paralelamente a esse processo de renovação, desenvolveu-se o azulejo moderno, com um papel cada vez mais destacado e inovador, dentro de uma grande diversidade de sensibilidades e de tendências, nas quais se enquadram a obra de Jorge Barradas, Almada Negreiros e Manuel Cargaleiro. Segue-se o aparecimento de Querubim Lapa, acompanhado de uma importante geração que se dedicou ao azulejo e à cerâmica, entre os quais se destacam Maria Keil, Júlio Pomar, Sá Nogueira, Cecília de Sousa, Fred Kradolfer, Hansi Stael, João Abel Manta, Manuela Madureira. Esta plêiade tem continuação na década seguinte com Rogério Ribeiro, Júlio Resende, Lima de Freitas, Francisco Relógio e Eduardo Nery, entre outros (Pereira & Meco & Henrique, 1998).

Aparecem duas tendências preponderantes, na primeira podem ser incluídos Almada Negreiros, Maria Keil, Abel Manta ou Eduardo Nery, que produzem decorações de azulejos formadas pela combinação de elementos seriados ou geometrizes. Estes artistas também realizam cartões destinados à reprodução oficial.

No segundo grupo, podem ser integrados artistas com formação cerâmica: Lino António, Jorge Barradas, Manuel Cargaleiro, Cecília de Sousa, Júlio Resende e Querubim Lapa (Pereira, 1998).

Há várias formas propostas da organização dos autores por estilos e movimentos, adotamos aqui a organização cronológica. Fizemos uma seleção de alguns autores que julgamos mais representativos e dos quais obtivemos mais informação compilada.

Jorge Barradas nasceu em 1894 em Lisboa e faleceu em 1971 na mesma cidade.



Fig. 1: Painel exterior do Tribunal de Ovar de Jorge Barradas (1965). (<http://www.eb1-fogueteiro-n4.rcts.pt/PAGANTIGAPGAMA/disciplinas/educ-tecnologica/azulejo-portugal/az7-barradas26z.html>).

O autor pertenceu à primeira geração de pintores modernistas portugueses, a par de António Soares, Abel Manta e Dórdio Gomes, bem como do escultor Castro da

Maia, influenciado por Almada Negreiros, Eduardo Viana, Cristiano Cruz, Emmerico Nunes e Manuel Basto, segundo José-Augusto França manteve-se afastado das correntes vanguardistas (Meco, 1990).

Nos anos 20 do século passado destacam-se as atividades de ilustrador e artista gráfico, na década seguinte inicia a pintura a óleo nas decorações do Bristol Club e da Brasileira em Lisboa. Nesta mesma década principia o seu trabalho em cerâmica, dedicando-se a *figurinhas* populares. No final dos anos 30 é-lhe encomendado um painel cerâmico oficial para o Pavilhão de Portugal na New York World's Fair (1939), alusivo ao Infante D. Henrique. O autor não aderiu ao estilo historicista da época implementado por Salazar. No início da década seguinte, aquando da Exposição do Mundo Português de 1940, que coincidiu com a imposição de uma arquitetura de estilo denominado *Estado Novo* e de uma arte oficial, os trabalhos em faiança e particularmente o azulejo foram desprezados, apenas a olaria recebia destaque folclórico (Meco, 1990).

Neste período Jorge Barradas atravessou dificuldades económicas da qual surgiu uma profunda renovação do seu trabalho. Para além de realizar criações mais libertas, através de um escrito sobre o artista de Diogo Macedo, surge uma primeira exposição deste novo tipo de trabalhos coordenada pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI)¹¹. Após esta exposição e a partir destas criações, surgem outras exposições de faianças artísticas. Em 1949 recebeu o Prémio Nacional de Cerâmica Sebastião de Almeida, no âmbito da Exposição Anual de Cerâmica o que “assinala o reconhecimento do seu papel pioneiro, através do qual não só se deu o renascimento da cerâmica em Portugal como a obra de Barradas também se rejuvenesceu em criatividade e expressão, nesta entrega total a um material moldável pela sensibilidade das suas mãos e enriquecido pela cintilação dos esmaltes sóbrios ou pela multiplicidade de cores de efeitos decorativos concebidos pela sua visão de pintor” (Meco, 1990, p. 9).

¹¹Estratégia desenvolvida por António Ferro no âmbito da Política de Espírito e que se revelou como essencial para a cerâmica como disciplina artística moderna em Portugal (Henriques, 2004).

A partir da década de 50 do século XX as suas obras são de grandes dimensões e partem de encomendas para edifícios públicos ou habitações particulares, dando-lhe o reconhecimento merecido. A década seguinte é marcada por alguma decadência advinda da idade avançada do artista (Meco, 1990).

“(…) o emprego de revestimentos cerâmicos para decoração arquitectural que desde o século XVII individualiza a nossa arquitectura religiosa e profana tem acusado as vicissitudes do tempo e quase desapareceu na primeira metade do século XIX: entre 1860 e até aos nossos dias [década de 70 do século XX], artistas e ceramistas procuraram repetir em expressões saudosistas os exemplares ‘antigos’ contrariando a tradição, que não é ‘cópia’ mas ‘criação’; destacou-se o trabalho meritório de Jorge Colaço. Deve-se fundamentalmente a Jorge Barradas o movimento de actualização da cerâmica e, naturalmente, do azulejo. A presente exposição, integrada no I Simpósio Internacional sobre Azulejaria, pretende demonstrar a actual situação da arte cerâmica para aplicação arquitectónica, ao mesmo tempo que presta homenagem ao Mestre de quantos nestas últimas décadas têm dedicado a este ramo da arte decorativa os seus desvelos e artistas – Jorge Barradas” (Simões, 1978, p. 5).

O autor trabalhou em atelier próprio na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego em Lisboa até à sua morte. Graças a ele muitos ceramistas aí passaram: Manuel Cargaleiro, Querubim Lapa, Cecília de Sousa, Manuela Madureira, entre outros. Este autor funciona como uma referência para uma geração de ceramistas surgida nos anos 50 do século XX, dado ter dignificado e atualizado a linguagem cerâmica (Pereira & Meco &, 1998).

“...Daí que Barradas pudesse, e devesse, passar à cerâmica, ao azulejo e ao baixo-relevo sobretudo. ‘Pintura do pobre’, ele trouxe-a conscientemente a uma situação decorativa em que a pobreza primordial se apresenta como luxo, num jogo de matéria e de formas que ajusta elegância e qualidade.

Grande parte da obra de Jorge Barradas, a mais celebrada, realizou-se neste domínio por ele propriamente (e admiravelmente) reinventado. E as pequenas figuras que modelou actualizam os barros que Rafael Bordalo Pinheiro realizara nas Caldas cinquenta anos atrás; é o mesmo processo e a mesma diligência, em idêntica proposta artística e artesanal.” (França, 1971, p.67)

Maria Helena Vieira da Silva nasceu em 1908 na cidade de Lisboa, partiu para Paris em 1928 onde frequentou a Academia de pintura de Fernand Léger e os cursos de Bissière e onde veio a falecer em 1992.



Fig. 2: Painel de azulejos de Vieira da Silva da Cidade Universitária de Lisboa, 1989 (<http://jumento.blogspot.pt/2011/05/umas-no-cravo-e-outras-na-ferradura.html>).

São da sua autoria os azulejos da estação de metro da Cidade Universitária, onde ilustra uma multidão marcada por sinais de contemporaneidade, evocando outros tempos históricos. Não representa um retrato coletivo mas evidenciam-se algumas personagens, como a própria autora e o seu marido (o pintor Arpad-Szènnes) (Pereira, 1990).

Maria Keil nasceu em 1914 em Silves, faleceu em 2012 em Lisboa.

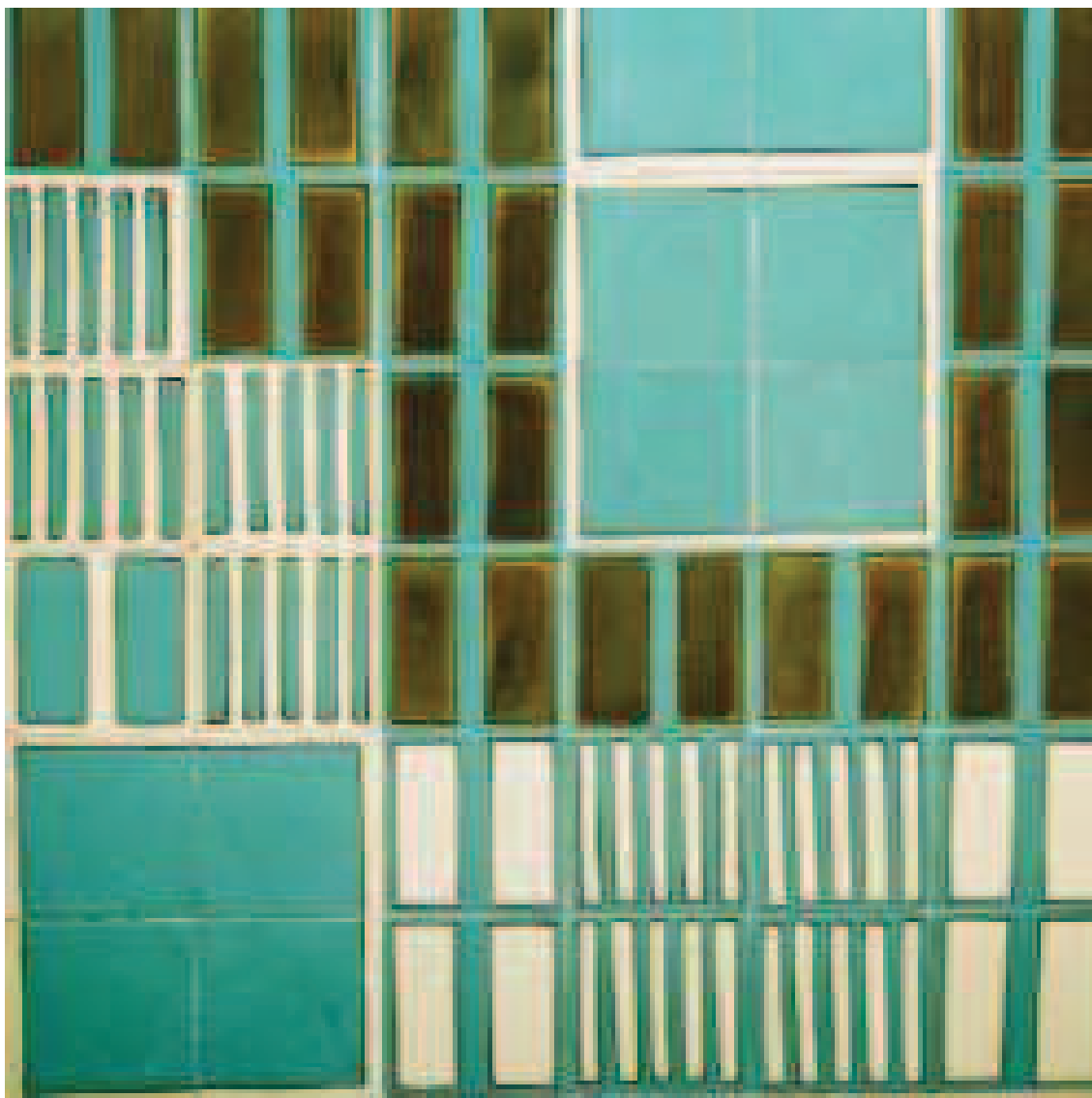


Fig. 3: Pormenor de revestimento azulejar parietal de Maria Keil da Estação Intendente do Metropolitano de Lisboa (<http://www.metrolisboa.pt/informacao/planear-a-viagem/diagrama-e-mapa-de-rede/intendente/>).

Viveu em Lisboa desde 1929 quando iniciou os estudos na Escola Superior de Belas Artes onde verificou que não era aí que iria aprender a *fazer arte*, mas que precisava da *escola da rua* (Cruz, 2012). Começou a trabalhar no Estúdio Técnico de Publicidade em 1936, quando já abandonara a escola. (Pereira, 1990)

“(…) Maria Keil partia do zero. Havia que inventar o azulejo numa linguagem e funcionalidade contemporâneas. Perguntar-se-ia, então, qual será a definição de azulejo, encontrado por uma pioneira do mesmo. Também sobre esta questão, a própria já se pronunciou: ‘Não há uma definição de azulejo. Há uma situação de sensibilidade ao azulejo’” (Pereira, 1989, p. 28).

A autora trabalhou na Fábrica de cerâmica Viúva Lamego, recebeu conselhos de Jorge Barradas e aprendeu com Cecília de Sousa.

Em 1956 fez um painel para um Bloco habitacional do arquiteto Alberto Pessoa, na Avenida Infante Santo em Lisboa. “Trata-se de uma obra maior do azulejo contemporâneo, onde Maria Keil atinge o efeito perfeito das suas pesquisas anteriores” (Pereira, 1989, p. 31).

Em 1957 a pintora tem a oportunidade da criação dos revestimentos para as estações de metro de Entrecampos, Campo Pequeno, Saldanha, Picoas, Rotunda, Parque, São Sebastião, Palhavã, Sete Rios e Restauradores. O engenheiro Melo e Castro responsável pela obra, que trabalhava com o arquiteto Keil do Amaral, marido da artista, impôs-lhe uma condição, os motivos dos azulejos não poderiam ser figurativos. Continuou o empreendimento que foi a obra de revestimento do metropolitano de Lisboa em 1963, com as estações do Rossio, Socorro, Intendente e Anjos. De 1966 a 1972 revestiu os corredores das estações de Arroios, Alameda, Areeiro, Roma e Alvalade (Pereira, 1990).

Destaca-se o trabalho da estação do Intendente – uma obra-prima do azulejo contemporâneo, onde a autora sintetiza os valores específicos do segundo período da sua azulejaria, senão mesmo de toda a sua obra (Pereira, 1989).

O projeto dos Blocos da Avenida Infante Santos (1954-58) é da autoria dos arquitetos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta. Além dos painéis de Maria Keil tem projetos de Alice Jorge e Júlio Pomar, Rolando Sá Nogueira e Carlos Botelho e posteriormente Eduardo Nery. Tem também peças escultóricas de Jorge Vieira e Lagoa Henriques (Pereira, 1989).

Manuel Cargaleiro nasceu em 1917 em Chão das Servas, Vila Velha de Ródão.

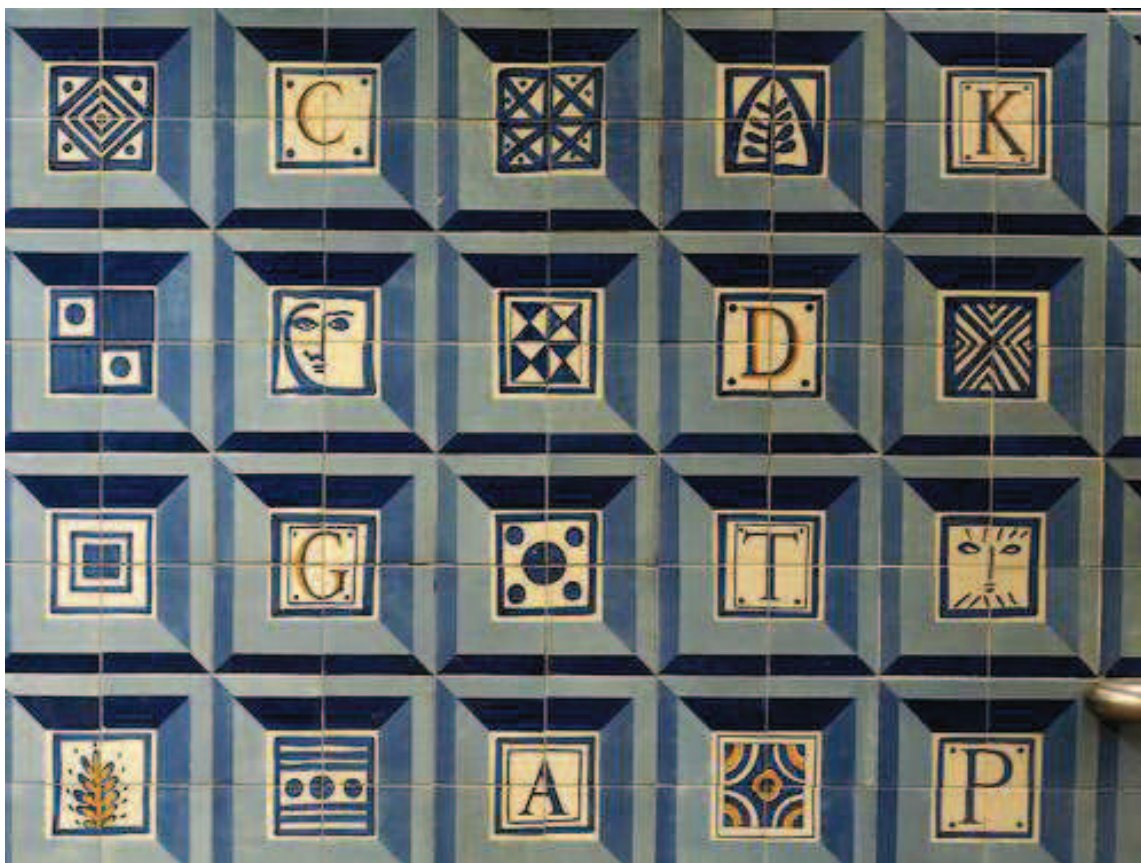


Fig. 4: Pormenor de revestimento parietal azulejar de Manuel Cargaleiro sito na Estação de Metropolitano Colégio Militar em Lisboa (http://old.encyclopedia.com.pt/articles.php?article_id=1138).

Mais conhecido como pintor, a sua formação base é de ceramista e efetuou grande parte da sua obra como tal, apesar da sua entrega a outras manifestações. Viveu entre Lisboa e Paris até fixar residência nesta última em 1957, passou pela Faiencerie de Gien e pela Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego. Como ceramista afirmou-se pelos seus azulejos de expressão pictórica utilizando diversos pigmentos e óxidos metálicos manipulados, aplicados, na maioria das vezes, a pincel, por vezes utilizando, também técnicas de produção em série como a estampagem manual e outros processos como os esponjados e os raspados (Barbas & Dias, s/ data).

O seu campo de eleição, tanto na pintura sobre tela como a azulejo é o abstracionismo. Uma das influências fundamentais em toda a sua obra é o azulejo português que Cargaleiro colecionou nos seus mais variáveis tipos e épocas históricas. Os que mais o influenciaram foram: os azulejos puramente geométricos, os de motivos seriados que revestem os interiores dos edifícios religiosos do século XVII, ou os revestimentos do século XIX, “(...) cuja preponderância de ritmos dinâmicos, esquemas

geométricos, sucessão de quadrículas, repetição intensiva de ornamentos, jogos de cintilação e efeitos de cor alimentaram abundantemente toda a obra de Manuel Cargaleiro (...)"(Barbas, s/ data, s/ nº de pág.). Outros azulejos que influenciaram a obra do autor foram os chamados de *figura avulsa* recriados em Portugal nos séculos XVII e XVIII a partir dos modelos holandeses, cuja interpretação pelo artista levou a composições isoladas em cada azulejo como por exemplo na estação Colégio Militar/Luz do Metropolitano de Lisboa (<http://cvc.instituto-camoes.pt/azulejos/sec20b.html>), onde podemos observar uma “densa malha reticulada em perspectiva, parente longínqua dos azulejos de ‘ponta de diamante’, definindo aberturas quadradas preenchidas por sessenta motivos diferentes, que Cargaleiro designou como um ‘alfabeto de signos da vida quotidiana’” (Barbas, s/ data, s/ nº de pág.).

Este autor é considerado como um dos renovadores do azulejo em Portugal, tanto mais que iniciou a sua obra na década de 40 do século XX, época caracterizada pela arquitetura do Estado Novo em que se enjeitava a tradição tão portuguesa que é a do azulejo (Barbas, s/ data).

Manuel Cargaleiro teve a hipótese de trabalhar na Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego (em 1947) ao lado de Jorge Barradas, este como mestre, que o influenciou, especificamente, nos relevos suaves e cores discretas, animais e formas fantásticas revestidos por texturas ou pintura (Barbas, s/ data).

Nos anos 50 do século XX Cargaleiro participou nas II, III, IV e V Exposições de Cerâmica do SNI, tendo recebido em 1954 o Prémio Nacional de Cerâmica, neste mesmo ano tornou-se professor de cerâmica na Escola de Artes Decorativas António Arroyo em Lisboa, “onde o seu ensino inovador contribuiu para a formação de numerosos ceramistas” (Barbas, s/ data, s/nº pág.). Nos anos finais da década anteriormente referida teve a consagração internacional participando na Fifth International Exhibition of Ceramics, no Kiln Club de Washington e no Premier Festival International de la Céramique de Cannes, onde recebeu o Diploma de Honra da Académie Internationale de la Céramique. Recebeu, também, uma bolsa do Governo italiano que lhe permitiu estudar em Faenza, Roma e Florença. Começou um estágio de dois anos na Faiencerie de Gien através de uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, onde pôde experimentar diversos materiais como o grés, a porcelana,

entre outras pastas. No final da década de 60 do século passado o artista regressou à Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego onde compôs cidades fictícias e densas construções soltas no espaço, em que predomina a total abstração dos efeitos pictóricos. Desde então, periodicamente trabalha na fábrica e apresenta regularmente trabalhos cerâmicos na Galeria de São Mamede em Lisboa (última obra do artista no acervo da galeria data de 2002, - <http://www.saomamede.com/index.php>).

Júlio Resende nasceu em 1917 no Porto e faleceu em 2011 em Valbom, Gondomar.



Fig. 5: Pormenor do painel *Ribeira Negra*, no Porto, de Júlio Resende (1986). Dimensões: 200 m2 (amaroportoblogspot.com).

Estudou na Academia Silva Porto, em 1937 frequenta a Escola Superior de Belas Artes do Porto, em 1939 ganha o prémio José Rodrigues Júnior, em 1943 ganha outro prémio Rodrigues Soares, termina o curso de Pintura em 1945, no mesmo ano ganha dois prémios: Nacional de Pintura e Armando Basso do SNI. Como bolseiro do Instituto da Alta Cultura viaja por França, Bélgica, Holanda, Inglaterra e Itália (1946-48). Regressado a Portugal instala-se em Braga e depois no Alentejo. Em 1949 e novamente em 52 ganha o prémio Amadeo Souza Cardoso. Em 1958 inicia a sua atividade como docente na Escola Superior de Belas Artes do Porto, em 63 é nomeado primeiro assistente de Pintura. Em 1976 escreve um livro sobre cerâmica com o mesmo título editado pela escola onde ensina e em 1987 termina as suas funções como docente na mesma escola (Henriques, 1998).

Sem dúvida alguma, a grande obra azulejar deste autor é a *Ribeira Negra* terminada em 1986 junto ao túnel da Ribeira do Porto. Esta obra tem 200 m2 e foi efetuada a partir de um estudo feito no seu *atelier* de 140 m2 que ofereceu à cidade do Porto. Homenagem à cidade que detém a obra num local público de grande passagem, o artista utiliza sombras, cor azul e branca. O painel articula-se em quatro níveis que acompanham a curva descendente da rua, correspondendo a ritmos de figuração diferentes, como se de uma narrativa se tratasse, “(...) na tentativa de mesmo contar essa beira rio com mulheres, rapazes e cães nas suas vidas, conversas, mergulhos, compras, pesca. Assim o painel é uma tira que se estira, exactamente como a própria margem do rio (...)” (Porfírio, 1998, p. 23), as figuras e as manchas sucedem-se, retratando o salto à corda, o estender da roupa, o pesar das sardinhas, o salto para o rio.

As formas impressas nos azulejos advêm da pintura, especificamente, das aguarelas, “ (...) que se vão transformando em volumes, corpos ou fragmentos de arquitecturas, em movimentos, também” (Porfírio, 1998, p. 23).

“Resende está na cerâmica como pintor e à medida que evolui no seu percurso, mais evidente se torna esse princípio” (Castro, p.57, 1998). O autor realizou diversos painéis relevados como é o caso dos frisos das lareiras da sede da Fundação Calouste Gulbenkian em Aveiro, ou os painéis do Tribunal de Lisboa e ainda esculturas, como o Cristo da Igreja de Nossa Senhora da Boavista no Porto, o “Anjo Músico” de uma igreja em Vila Nova de Gaia, no entanto dedicou-se muito mais à arte azulejar (Henriques, 1998).

Preferiu os painéis cerâmicos (em azulejo) enquadrados na arquitetura aos revestimentos azulejares, excetuando a estação de Sete-Rios do Metropolitano de Lisboa. Utilizou a narrativa como tema para os seus painéis, nunca sendo exclusivamente decorativos, adaptando essas narrativas aos locais apesar de possuírem “(...) ritmo e musicalidade (...)” (Castro, *in* Henriques, 1998, p.59).

“Se a tradição pictural da cerâmica apela à erudição, Resende compraz-se em contrariá-la, usando progressivamente de uma liberdade formal de grande elementaridade e de uma espécie de vocabulário básico de formas, integrando garatujas, rabiscos e salpicos. Nas suas últimas obra a pintura sobre azulejo aponta para uma liberdade invejável. Só possível em quem já cumpriu décadas de trabalho” (Henriques, 1998, pp. 60-61).

Os estudos em papel para os painéis e desenho e pintura não demonstram grandes alterações aquando da passagem para o painel, sem retirarmos a espontaneidade que surge eventualmente na pintura cerâmica, o que predomina é a unidade entre a pintura e a cerâmica (Henriques, 1998).

Querubim Lapa nasceu em 1925 em Portimão.



Fig.6: Painel relevado de Querubim Lapa colocado no exterior da Escola Primária com o nome do autor em Campolide, Lisboa (<http://olhares.sapo.pt/azulejo-xxiii-de-mestre-querubim-lapa-foto1149569.html>).

Pintor, desenhador, gravador e ceramista. Em cerâmica realizou placas relevadas, ou esculturas em baixo-relevo. A atividade de Querubim Lapa como ceramista iniciou-se em 1945 quando colaborou com Lino António¹² na realização dos painéis da Via-sacra do Santuário de Fátima. Esta colaboração inaugurou a sua ligação à Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, cujas possibilidades técnicas permitiram a realização de praticamente toda a sua obra. Alguns trabalhos mais recentes foram realizados na Escola António Arroyo, onde foi professor desde 1956 e responsável pela oficina de cerâmica (Pereira & Meco & Henrique, 1998).

“O primeiro trabalho marcante, fundamental na génese do azulejo moderno em Portugal” (Pereira, 1998, p.27), projetado em 1955 e realizado no ano seguinte, é o par de painéis que revestem as duas faces de um muro no pátio da Escola Primária de Campolide em Lisboa. O carácter figurativo deriva das pinturas a óleo do período antecedente, marcado pela estética neorrealista mas apresenta uma estilização muito

¹²Lino António, pintor nascido em 1898 e falecido em 1974.

pronunciada dos pormenores, nomeadamente nos motivos vegetais que pontuam os fundos dos painéis (Pereira, 1998).

Quanto ao desenvolvimento técnico e formal, temos em Querubim Lapa um marco, pois este estabelece a continuidade na cerâmica em Portugal, enquanto aprofundamento das pesquisas na sua materialidade própria. As grandes composições integradas na arquitetura constituem o cerne da sua obra, têm de referir-se os azulejos de padrão para produção industrial e os objetos cerâmicos (Pereira, 1998).

“Inventando situações pelas relações de personagens, Querubim inventa também os próprios cenários, tirando partido das relações ópticas do diferentes vidrados brancos e das arestas dos azulejos que desenham volumes e apontam distâncias” (Pereira, 1998, p.17).

Querubim Lapa pintou diversos azulejos de superfície plana de formato quadrado ou retangular, nos quais atingiu virtuosismo técnico.

Noutros revestimentos, as placas regularizadas de barro realizadas artesanalmente, apresentam na superfície arestas vivas que servem de esqueleto à decoração, inspiradas na azulejaria sevilhana de aresta (utilizada em Portugal no século XVI) (Pereira, 1998).

Com esta técnica o autor realizou composições de pendor geometrizarante como por exemplo os painéis da Embaixada de Portugal em Brasília (Brasil) em 1976 ou o trabalho para o Banco de Portugal nos Anjos em Lisboa (1984-86) (Pereira, 1998).

“Na produção do séc. XX é cada vez menos possível demarcar os revestimentos de azulejos dos de cerâmica arquitectónica. Querubim foi o ceramista que levou mais longe esta multiplicidade de tendências, nos painéis moldados por placas irregulares, como o do Casino do Estoril (1967), os da Clínica do Restelo (1973-74), e diversas composições do Santuário de Sameiro” (Pereira, 1998, pp 22-23).

Utiliza placas de formato quadrangular simples com superfície lisa, com pintura decorativa, ou com o relevo regular das arestas salientes que definem a composição e separam aglomerações de vidrados cromáticos. Outras placas são irregulares e inteiramente relevadas com expressão menos pictórica e a cor mais em função do relevo, encontrando ressonâncias com as faianças de Bordalo Pinheiro (Pereira, 1998).

Júlio Pomar nasceu em 1926 em Lisboa.



Fig. 7: Pormenor de revestimento parietal azulejar de Júlio Pomar da Estação de Metropolitano Alto dos Moinhos de Lisboa (<http://www.metrolisboa.pt/metro/a-arte-no-metro/>).

Nas palavras de Júlio Pomar uma breve descrição do que é para ele o azulejo ou a pintura no azulejo:

“Do graffiti ao azulejo: A brancura leitosa e ligeiramente irregular do azulejo, quadriculada pelo traçado filiforme das juntas, palpita-a eu como suporte ideal para

as cabriolas de um traço azul, ao sabor das aventuras da mão e do olhar que a guia ou segue, onde as imagens viriam pousar, como aparição ou rasto.

Azulejo e desenho: Uma das tradições da nossa azulejaria é a de ela ser a transposição de um desenho – ainda que acompanhado, guarnecido ou ornado de aguadas coloridas.

Pensando em azulejo, pensei em desenho, no que o desenho me tem interessado sempre, a vitalidade da linha e a justeza da alusão; e bem assim nos problemas inerentes à sua produção sobre a superfície que se oferecerá ao espectador como suporte definitivo. “ (Pomar *in* Martha & Ribeiro, 1981).

Cecília de Sousa nasceu em 1937 em Lisboa.



Fig. 8: Painel relevado em faiança (1988) de Cecília de Sousa, Sítio no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa. Dimensões: 95 x 240 cm. (<http://mnazulejo.imc-ip.pt/pt-PT/mnaz/salas/ContentDetail.aspx?id=353>).

Com 13 anos foi para a Escola de Artes Decorativas António Arroio (sob direcção do pintor Lino António) para o curso de cerâmica. Foi seu professor o então jovem pintor Manuel Cargaleiro que “(...) veio introduzir modernidade no ensino artístico da escola, incutindo uma atitude experimentalista face aos materiais e às tecnologias e o gosto por figurações sígnicas arcaizantes, sinais de estéticas contemporâneas desenvolvidas internacionalmente por Jean Dubuffet, Jean Fautrier e Karel Appel” (Henriques, 2004).

Em 1953 Cecília de Sousa começa a frequentar a Viúva Lamego, convidada pelo pintor Eduardo Leite¹³. Instalou-se num espaço da fábrica junto às mulheres pintoras e mais tarde (1957) num espaço próprio, um *casulo* (Henriques, 2004, p. 9) que eram atribuídos aos mestres ceramistas. Esta oficina viria a ser a sua *segunda casa* (Sousa, 2000).

Em 1954, apenas com 17 anos tem a sua primeira apresentação pública na IV exposição anual de Cerâmica Moderna do SNI. Na V exposição foi distinguida com o prémio Manuel da Costa Brioso, a mais alta distinção para ceramistas emergentes em Portugal (Henriques, 2004).

Em 1955 realiza uma viagem por França e Suíça, onde conhece a obra de Rouault, Modigliani e Vieira da Silva. No ano seguinte continua a sua ligação com

¹³Eduardo Leite, autor dos azulejos do revestimento da Capela das Almas, no Porto e da decoração do Salão Nobre da Câmara Municipal de Cascais. (<http://mnazulejo.imc-ip.pt>)

Manuel Cargaleiro com a produção dos azulejos da fachada da Igreja de Santo António em Moscavide (Henriques, 2004).

Em 1957 cumpre uma breve passagem pelo estúdio SECLA¹⁴. Este é o ano em que lhe concedem o *casulo* na Viúva Lamego, o qual era anteriormente ocupado por Manuel Cargaleiro que nesse ano viaja para Paris (Henriques, 2004).

Este é o ano impulsionador da sua carreira como ceramista, Cecília de Sousa é convidada a participar no revestimento arquitetónico para a decoração do Pavilhão de Portugal na exposição internacional *Comptoir Suisse* em Lausana, na qual participam os artistas mais emblemáticos da época, onde se destaca na cerâmica Querubim Lapa. Nesta exposição a artista inicia um longo contacto com o arquiteto Francisco Conceição Silva com quem desenvolveu o maior número de projetos para revestimentos parietais em cerâmica. Trabalhou, também, com os arquitetos Licínio Cruz, Andrade Barreto e Oskar Pinto Lobo e os designers de interior José Espinho e Carlos Ribeiro (Henriques, 2004).

O primeiro trabalho de revestimento parietal que Cecília de Sousa executou foi neste mesmo ano, para a entrada de um prédio de habitação da Avenida Estados Unidos da América em Lisboa. Neste painel a autora aplica uma técnica personalizada, *patines* (Henriques, 2004, p.13) como esta lhe chama, obtida por cozeduras e raspagens sucessivas do vidro, recuperando uma técnica das peças tradicionais em faiança, “a aplicação de cola sobre as partes da peça com defeitos de vidro e que facilita a aderência de outra camada de tinta aplicada no repinte. O que era a correção de um defeito técnico passou a autora a explorar como processo de criação de novas transparências e matérias, cobrindo as peças depois da primeira cozedura do vidro, aplicando a cola e a tinta e raspando em seguida, criando assim um maior valor táctil das superfícies e grande riqueza matérica” (Henriques, 2004, p. 13) Implementando assim a criação de técnicas personalizadas.

Os revestimentos arquitetónicos garantem-lhe a presença pública, em 1964 na Rua do Ouro em Lisboa (projeto do arquiteto Oskar Pinto) na loja da Altamira reveste

¹⁴Estúdio SECLA nas Caldas da Rainha, referência moderna para a cerâmica portuguesa onde estava a ceramista Hansi Stäel (Henriques a, 2004), fundada em 1947 para a produção de louça, continuando a tradição local e criando novas expressões (Simões, 1971).

exterior e interior com uns azulejos manuais e feitos individualmente, o que constitui “inovação tanto na obra da autora como nas propostas cerâmicas modernas deste período em Portugal” (Henriques, 2004, p. 14). Estes azulejos em barro vermelho com uma camada de cera transparente quase mate, apresentando irregularidades e falhas, sem quaisquer sinais figurativos e ausência de figuração.

No mesmo ano realizou um painel para o Hotel Estoril Sol, integrando a decoração de José Espinho, com o qual reveste uma parede de azulejos com texturas gráficas de escala pequena (Henriques, 2004).

Nesta época, a autora experimenta painéis cerâmicos de contornos recortados como para o Hotel Eva em Faro (1965) ou para o cinema Lido na Amadora (1966).

Entre 1968 e 1974 vive em Angola, o que significa uma interrupção na sua carreira, mas que lhe vai servir de inspiração para temas futuros (década de 1980).

Regressando a Lisboa em 1974, o clima que se vive no país não permite que ela reencontre o seu trabalho como ceramista. Na arquitetura, nesse momento, procuravam-se os azulejos de cores lisas e Cecília de Sousa retoma o seu lugar na Viúva Lamego, retornando às jarras alongadas de faiança (Henriques, 2004).

Em 1983 sente necessidade de conhecer melhor o material com que trabalha e frequenta o curso da Universidade de Aveiro de Tecnologia dos Materiais Cerâmicos.

Recomeçou novamente a expor coletiva e individualmente. Nesta época destaca-se a exposição na Galeria de Arte do Casino do Estoril, “(...) a única galeria portuguesa que na sua programação sempre atribuiu uma atenção continuada à Cerâmica como disciplina artística (...)” (Henriques, 2004, pp 16-17).

Esta exposição marca um reinício muito produtivo de Cecília de Sousa, quer nacional como internacionalmente. A artista é convidada para a Bienal Internacional de Óbidos (1987), participa na Exposição de Cerâmica Contemporânea Portuguesa em Macau (1988), a exposição L’Europe des Ceramistes (1989) itinerante pela Europa, recebe uma menção honrosa na 1ª Bienal internacional de Aveiro (1989) e é galardoada com o primeiro prémio na edição seguinte (Henriques, 2004).

Em 1991 expõe individualmente no Museu Nacional do Azulejo onde apresenta cerâmica recente (peças executadas desde 1988). Apresenta placas de faiança pintadas, mas predominam novas pesquisas técnicas, com pastas compósitas muito

*chamotadas*¹⁵ com decorações mate, figurativas ou não. Peças de parede e peças escultóricas tridimensionais (Henriques, 2004).

O painel *Sinais de Lisboa* apresentado na exposição itinerante pela Europa é referido como um marco no seu trabalho. O painel, constituído por placas de grés branco muito *chamotado*, com texturas fortes, incisões e raspagens, tapadas por vidros mate, faz lembrar o trabalho para a loja da Altamira de 1964. Sobre estes azulejos artesanais foram aplicadas pequenas caixas com vidrados brilhantes azuis e brancos sugerindo a tradição portuguesa do azulejo (Henriques, 2004).

Afastando-se assim da faiança e dos objetos utilitários, Cecília de Sousa criava uma vocação expressiva de volume e de espaço. Aparecem desperdícios da Fábrica como material refratário, mobília de forno, cadinhos de *fritas*, *gazetes*, tapadores de forno, entre outros materiais reutilizados. Estes aparecem individualmente ou em *assemblage*. (Henriques, 2004).

¹⁵*Chamote*: pequenas partículas de barro cozido que podem variar de dimensão.

Eduardo Nery nasceu em 1938 na Figueira da Foz.

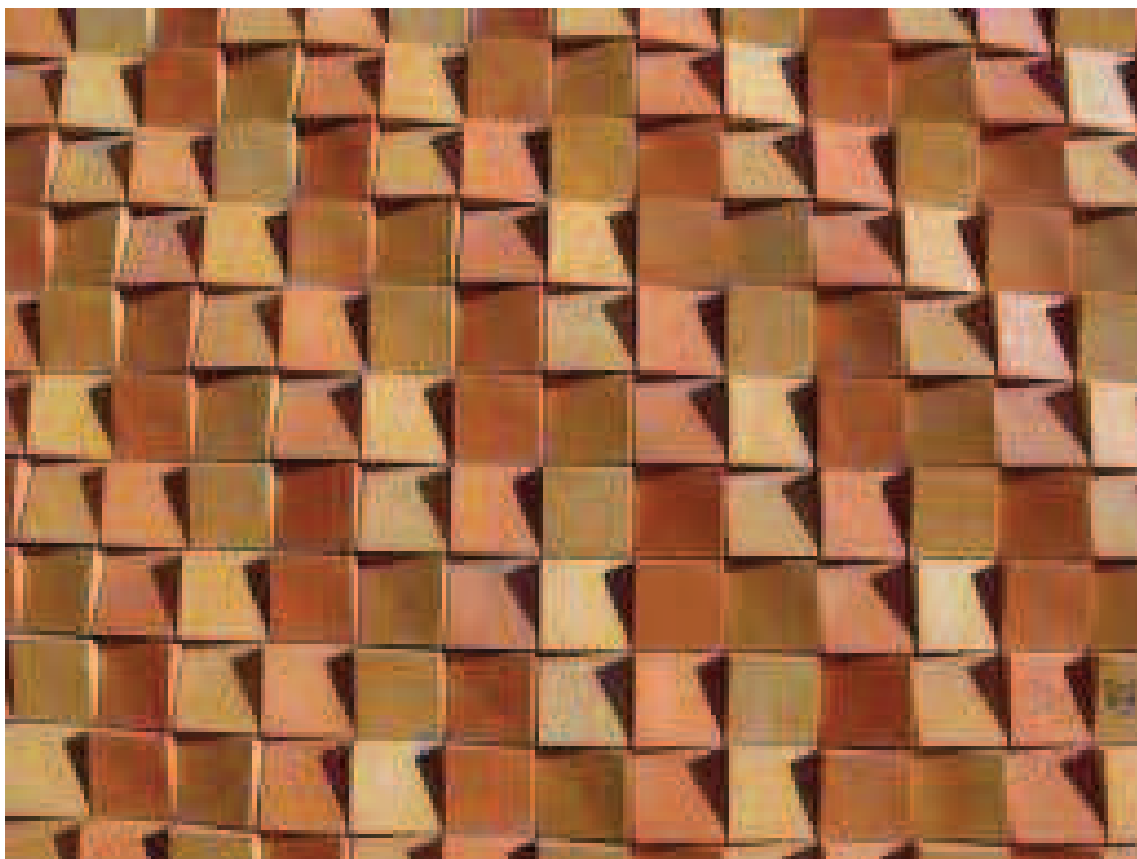


Fig.9: Pormenor de painel de azulejos de Eduardo Nery na Avenida Infante Santo em Lisboa

(<http://waatp.it/people/eduardo-nerly/>).

A primeira incursão de Eduardo Nery pelo azulejo deu-se num contexto emergente do Design para a indústria cerâmica em Portugal, o concurso ESTACO¹⁶ destinado a premiar os melhores desenhos de azulejo decorativo. Em 1971 o módulo do azulejo criado por Nery para este concurso foi reproduzido pela Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, para ser aplicado na agência do então Banco Nacional Ultramarino de Torres Vedras (Henriques, 2003).

A primeira grande composição de Eduardo Nery foi projetada em 1966, uma monumental parede exterior do edifício da Sociedade Central de Cervejas em Vialonga. Dividiu a superfície em oito bandas horizontais, cada uma delas modelada por gradações e contrastes cromáticos, obtidos a partir de nove azulejos com cores lisas, do azul claro ao escuro, do vermelho ao amarelo claro, ocre amarelo, cinzento e

¹⁶Promovido em 1966 pela fábrica Estaco (Estatuária Artística de Coimbra), em colaboração com a revista *Arquitectura* e o Sindicato Nacional dos Arquitetos. O prémio deste concurso foi atribuído ao arquiteto Homero Gonçalves (n. 1933).

branco. O azulejo de cor lisa funciona como tessela monumental de um mosaico cuja superfície era modelada pela fusão ótica de toques e manchas de cor, procedimento próximo das técnicas divisionistas do Impressionismo e Pontilhismo (Henriques, 2003). “A linguagem de abstracção óptica, desenvolvida por Nery, adequa-se de modo excepcional a esta intenção de transformar os revestimentos em azulejo numa presença sensível nos espaços construídos, integrando-os e qualificando-os esteticamente, em absoluto respeito pelo lugar” (Henriques, 2003, p.23).

Em 1983 no painel para a agência da União de Banco Portugueses na Nazaré, o autor dá início a outra investigação em torno da imagem figurativa em relação próxima com o léxico específico do azulejo (Henriques, 2003).

No mesmo ano é convidado a projetar os azulejos do metro do Campo Grande em Lisboa (Henriques, 2003).

Em 1993-1994 desenvolve o projeto para o tratamento plástico dos alçados da escadaria na Avenida Infante Santo em Lisboa, já referido anteriormente. O princípio do módulo de repetição está presente, agora não com um desenho em azulejo mas com uma placa cerâmica quadrada de grande dimensão, vidrada em dois tons de uma cor lisa, cuja face maior é um plano inclinado a cerca de 15º, elemento capaz de infinitas combinatórias (Henriques, 2003).

Entre 1991 e 1993 trabalhou duas salas do Banco Nacional de Crédito de Lisboa. As paredes foram sujeitas a modelações através de azulejos lisos e figurados exclusivamente a azul sobre branco, há um envolvimento de grande dinamismo ótico onde o olhar se dispersa na identificação de figuras descontextualizadas, pormenores e composições maiores, convidando o espetador a exercícios de decifração ou invenção de realidades (Henriques, 2003).

Em 1998-1999 é um dos artistas convidados para fazer um dos revestimento do metropolitano de Lisboa, neste caso o interior da estação de Campolide, próxima do Jardim Zoológico, onde representa diferentes meios de transporte ironicamente conduzidos por animais (Henriques, 2003).

Em 2001 realizou um painel para a área de serviço de Torres Vedras na Auto-estrada 8 – entre a metamorfose icónica da imagem e a procura da pura eficácia ótica. “A composição retoma a desmontagem e remontagem de figuras íntegras (...) e aplica grande austeridade cromática, o desenho fortemente manchado a azul e branco,

numa relação de positivo negativo obtida pela predominância alternada ora do azul ora do branco” (Henriques, 2003, p.30).

1.4.2. A Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego como impulsionadora de ceramistas

“Viúva Lamego, Sucessor. Fábrica de faianças e azulejos – Largo do Intendente, 7 a 17. Fundada em 1849 por António da Costa Lamego, o seu primeiro fabrico foi de loiça vermelha até 1863 em que começou a produção de faiança com grande êxito.

Em 1876 morre António Lamego, ficando a fábrica com 5 fornos e perto de 80 operários, número que se foi elevando até ao ano de 1881.

Em 1878 construiu a fábrica um motor a vapor, potência de 4 cavalos. Em outra máquina, força de 3 cavalos. Capital dispendido: 40000 réis. O máximo do salário pago ao operário mais cotado não passa de 1500 reis. Os rapazes ganham de 100 a 360 réis por dia.

Utiliza para a produção, os barros de Lisboa e de Leiria. Para os esmaltes, serve-se de zarcão e estanho de procedência estrangeira e de ária branca de Coina.

O seu fabrico é de louça de barro vermelho, louça ordinária, branca e pintada, faiança, material de construção e azulejos.

Tem à testa a parte decorativa, como pintor, José Maria Pereira Júnior (*Perra Cão*), um dos nossos primeiros artistas no género.

Além do consumo no País, exporta para a África e para o Brasil. Nunca marcou os seus produtos” (Queirós, 2002, p. 90).

A Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego criada em meados do séc. XIX no Intendente em Lisboa e situada, desde a década de 1940, na Palma de Baixo (Henriques, 2004).

Foi Mestre Leite da Silva, “(...) um dos proprietários da fábrica, com o convite feito a Jorge Barradas cerca de 1945 e que se estendeu a outros ceramistas mais jovens como Manuel Cargaleiro, Querubim Lapa, Abel dos Santos, [Cecília de Sousa] ou Manuela Madureira, prática que, de modo decisivo, propiciou o desenvolvimento moderno da cerâmica de autor na 2ª metade do século XX” (Henriques, 2004, p.11).

“Estabelecimento tradicionalmente dedicado à produção de azulejos, mantém, a par da instalação industrial, os processos artesanais e artísticos. Aqui têm trabalhado

quase todos os artistas da presente geração [década de 70 do século XX], orgulhando-se de manter o estúdio onde trabalhou Jorge Barradas” (Simões, 1971, p.21).

Atualmente detém loja no Largo do Intendente em Lisboa que se situa no mesmo edifício onde funcionava a fábrica desde 1849, e a fábrica situa-se na Abrunheira em Sintra desde 1992 (Fernandes, 1997).

Desde 2006 a Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego pertence ao grupo Cerâmicas Aleluia SA. (<http://www.viualamego.com/default1.html>).

A fábrica continua a colaborar em estreita relação com artistas plásticos (Fernandes, 1997).

1.4.2. A cidade de Aveiro e os painéis cerâmicos

O aproveitamento da cerâmica, como abordagem de grande potencial na disciplina de Educação Visual, poderá ser ainda tema para desenvolver estudos nas escolas de acordo com os contextos regionais específicos. Um exemplo para a região de Aveiro é toda a tradição ligada à exploração dos recursos naturais existentes, o surto fabril que levou à criação de fábricas como a Antiga Fábrica Campos (construída junto do próprio barreiro), hoje o Centro Cultural e de Congressos de Aveiro ou a Fábrica da Vista Alegre (cuja localização se deveu à proximidade dos areais) entre muitas outras, e que hoje tem o Departamento de Cerâmica e Vidro da Universidade de Aveiro, na vanguarda dos estudos tecnológicos ligados a estes recursos.

Cândido Teles (1921-1999) realizou os painéis das escadas da Rua dos Galitos, produzido na Fábrica Olarte, em 1986. De pendor neorrealista representa as profissões de Aveiro, com placas relevadas com figuras de tamanho natural. A representação cromática é realista nas figuras, mas apresenta um pendor mais criativo nas representações do fundo (salinas, sol, entre outros) (Borges, 2001).



Fig. 10: Pormenor de painel relevado de Cândido Teles na Rua Clube dos Galitos em Aveiro (1985)

(http://viajaredescobrir.blogspot.pt/2010/12/blog-post_3446.html).

Vasco Branco (VIC¹⁷) (n. 1919) fez um grande revestimento de placas de cerâmica, com expressão de arte pública, na Praça da República. Produzido na Fábrica Olarte em 1985, “peça que actualiza a linguagem cerâmica em procuradas qualidades tácteis das argilas e dos vidrados, espécie de experimentalismo técnico associado a um esquematismo sintético das figurações e dos signos, em liberdades de forma que servem, sem aparente paradoxo, para repetir o mesmo imaginário mitificador dos povos, lugares e actividades locais” (Borges, 2001, p. 17).

Existem mais revestimentos cerâmicos deste autor no Pavilhão Gimnodesportivo do Beira-Mar, Quartel dos Bombeiros Novos e Viaduto para Esgueira (Borges, 2001).



Fig. 11: Vista de revestimento azulejar relevado de Vasco Branco na Rua de Coimbra em Aveiro (1985)

(<http://puraexperiencia.blogspot.pt/2012/06/visitar-o-painel-de-azulejos-gloria.html>).

Jeremias Bandarra (n. 1936) realizou, na oficina do ceramista José Augusto, o painel de azulejos da escadaria junto ao Mercado Manuel Firmino, de pendor neorrealista, mostra as profissões do povo de Aveiro, mais especificamente as ligadas ao mar, pretende ter um valor de intervenção social demonstrado pelos rostos sofridos das mulheres que carregam o sal (Borges, 2001).

¹⁷Nome artístico de Vasco Branco.



Fig. 12: Vista de revestimento azulejar de Jeremias Bandarra no Largo do Mercado Manuel Firmino em Aveiro (1992) (http://www.cm-aveiro.pt/www/templates/GenericDetail.aspx?id_object=27892&TM=2408S2582S2587&id_class=1575).

António Pascoal e Mira Melo executaram um painel no muro do Conservatório na Rua Calouste Gulbenkian. Este painel realizado em azulejos é alusivo às artes do palco, o teatro e a música (Borges, 2001)



Fig. 13: Vista de revestimento azulejar de António Pascoal e Mira Melo no muro do Conservatório na Rua Calouste Gulbenkian

Há continuidade no século XXI com os seguintes artistas emergentes – Ânia Gabriel Abrantes (arquiteta) e Celso Assunção (designer), artistas vencedores do concurso promovido pela Câmara Municipal de Aveiro para revestir certos pontos da

cidade com painéis cerâmicos e José Loura, ceramista convidado pela mesma entidade (<http://www.diarioaveiro.pt/noticias/ideias-vencedoras-que-revestem-aveiro-de-paineis-ceramicos>).

2. Cerâmica

2.1. A matéria-prima

Para produzir cerâmica, na sua forma tecnológica mais simples, só se necessita de argila e mais dois ingredientes: água e combustível. A argila, com a adição de água, adquire características de plasticidade e poder ligante que permitem a sua moldagem, todas as outras matérias-primas que se possam juntar à argila (ou que podem já fazer parte da sua constituição) dizem-se desengordurantes, ou seja, diminuem o seu poder plástico e ligante. É o equilíbrio das características plásticas com as não plásticas que é procurado pelo ceramista (Rye, 1981).

A argila é um depósito de finas partículas produzidas pelo desgaste de certas rochas - sobretudo ígneas -, poucas tendo mais que 0,01mm de diâmetro. No seu estado natural é um material complexo, possuindo vários minerais argilosos, outros minerais cujos grãos são quase tão pequenos quanto os primeiros e ainda materiais orgânicos (Romariz, s/ data). Os mais importantes minerais argilosos são os silicatos alumínico-magnesianos hidratados (a caulinite), derivados do desgaste de rochas feldspáticas, quer por processos físicos, quer por processos químicos. A caulinite é um dos principais constituintes minerais argilosos, é composta por sílica e alumina. A sílica (silício e oxigénio) tem uma estrutura cristalina triédica, dispondo-se em configuração hexagonal (em estrela) na qual se encaixam os cristais da alumina (alumínio, oxigénio e água) que possuem uma configuração octogonal. Outros minerais argilosos são: a illite e a montmorilonite. (Rye, 1981).

Pode dividir-se a argila natural em dois grandes grupos: as argilas que derivam diretamente da decomposição *in situ* do leito da rocha e as que foram transportadas por rios, glaciares, o vento ou o mar. Denominam-se primária e secundária (ou sedimentária), respetivamente (Orton, 1997). A maior parte da cerâmica é feita com a argila desta última categoria, que pela natureza da sua formação possui uma estrutura mais complexa (Hodges, 1976).

Os cristais que formam a argila estão desordenados, podendo reordenar-se em qualquer direção, sendo esta característica que torna a argila extremamente plástica; assim: quando é pressionada, cede, e quando se retira a pressão ela mantém a nova forma. A proporção de água que está adicionada à argila para a manter neste estado moldável (plástico) pode ir dos 15% aos 50% e é a sua evaporação através da secagem

- etapa em que o volume da peça diminui, ou seja, contrai - que vai proporcionar uma primeira fase de união dos cristais, mantendo assim a forma dada pelo ceramista. É com a cozedura - através do total desaparecimento da água e fusão dos minerais - que a argila toma as características da cerâmica: dureza, porosidade e estabilidade (Rye, 1981).

É a combinação da facilidade de modelagem, com a sua permanência quando aquecida, que tornam a argila um importante material para o homem (Rye, 1981).

2.2. Técnicas

2.2.1. A modelagem

2.2.1.1. A *columbina* ou os rolos

Fazem-se rolos de argila de espessura uniforme, verticalmente entre as mãos, ou rolando a argila horizontalmente sobre uma superfície plana. Em geral os rolos possuem o dobro da espessura das paredes - quanto mais longo for o rolo, mais perícia é necessária para o produzir com um diâmetro uniforme (Rye, 1981).

Para formar a peça, os rolos são colocados fazendo uma circunferência que se vai gradualmente fazendo subir. Esta técnica é essencialmente primária, servindo para dar forma à peça depois refinada com outras técnicas. Pode ser combinada com outras técnicas primárias, por exemplo, o fundo da peça pode ser formado manualmente ou feito a torno (Camps, 1981).

2.2.1.2. A *lastra*

A *lastra* é uma placa que é formada estendendo a argila numa superfície igualmente plana ou achatando-a entre as mãos (atualmente utiliza-se um rolo da massa ou uma máquina específica de estender *lastras*). A união das pontas faz-se através de pressão, ou estirando-se. Esta técnica é adequada para formas quadrangulares ou para produzir peças de grandes dimensões rapidamente. Na produção de grandes talhas, no Alentejo, utilizava-se em parte esta técnica (Camps, 1981).

2.2.1.3. A bola

Esta é talvez a técnica mais simples: consiste em fazer uma bola e apertar a argila entre os dedos e polegar ou opondo as mãos. As paredes são estreitadas e/ou aumentadas pela repetição rítmica destes gestos à medida que se vai rodando a peça nas mãos (Camps, 1981). Para recipientes maiores habitualmente usa-se uma base que vai rodando.

2.2.2. A olaria

As ações das mãos e dedos são as mesmas das técnicas manuais, mas a peça é formada num torno que gira rapidamente. A rotação apresenta continuamente novas faces ao oleiro, diminuindo o tempo de produção da peça. Antes de se passar à explicação do processo, impõe-se uma pequena explanação acerca do torno que terá sido utilizado, nas suas duas variantes, pelas civilizações greco-latinas (Orton, 1997).

Existem dois tipos básicos de torno: o de roda simples (ou roda de oleiro, também chamado torno lento) e o de roda dupla (ou torno de oleiro). O primeiro consiste numa roda que gira sobre um *pivot* central. O equilíbrio da roda mantém uma rotação uniforme. A superfície mais elevada tem uma pequena depressão num ponto perto do perímetro onde se coloca um manípulo, com o qual se dá início à rotação do torno ou se acelera quando esta diminui. O oleiro senta-se junto ao torno enquanto realiza esta operação, ainda que em algumas ocasiões possa trabalhar de pé fazendo-o girar com uma manivela maior (Orton, 1997).

O segundo tipo de torno é composto por duas rodas unidas a um grande eixo central, com um suporte em baixo e outro em cima. O disco superior constitui a superfície de rotação e é mais leve e de menor diâmetro, o disco inferior é maior e mais pesado, sendo o que mantém o impulso aplicado pela pessoa que imprime o movimento com o pé (Orton, 1997).

Os diferentes tipos de torno não são inteiramente equivalentes, se bem que não são igualmente adequados para fabricar todo o tipo de recipientes. A mecânica do torno condiciona, até certo ponto, a forma da vasilha que se pode obter, ou melhor, o carácter do torno refletirá os requisitos dos distintos tipos de recipientes (Orton, 1997).

Um torno de oleiro grande e pesado rodará a pouca velocidade, mas durante bastante tempo. Uma velocidade baixa é adequada para fazer recipientes de grandes dimensões, pois a velocidade linear - a velocidade com que a argila passa entre os dedos do oleiro - aumenta com a distância em relação ao centro do torno. Um torno mais rápido e leve não servirá para estes recipientes grandes, já que a velocidade linear seria demasiado elevada. No entanto, seria adequado para modelar peças de pequenos diâmetros, em que a dita velocidade seria apropriada a uma pequena distância do centro do torno (Orton, 1997).

Atualmente, os tornos mais utilizados funcionam a eletricidade e permitem controlar a velocidade à vontade do artista.

Humedecer. Quando a argila é colocada no torno ambos devem estar secos para impedir a aderência ao aplicar pressão. Durante todas as operações as mãos e a argila são frequentemente humedecidos para permitir que ambos deslizem ao contacto.

Centrar. A *pela* (uma espécie de bola ovalada) é colocada no torno e é exercida pressão com as duas mãos de forma a que a mesma gire de forma concêntrica com o eixo de rotação do torno. Se esta operação não é bem executada, a peça ficará com as paredes mais espessas de um lado do que do outro.

Abrir. Antes das paredes serem levantadas há que se fazer um buraco no centro da *pela*, quer introduzindo os polegares no eixo da mesma enquanto esta roda, quer para grandes recipientes, inserindo o punho na argila.

Levantar. Implica exercer pressão de um lado e outro da parede ao mesmo tempo que se puxa para cima, adelgaçando e fazendo crescer as paredes.

Estreitar. Aplicações de pressão para refinar a forma, de maneira a alterar o diâmetro da parede sem aumentar a altura.

Acertar. Se as operações de centragem e levantamento não foram convenientemente executadas o bordo pode não estar certo. A operação consiste em colocar o dedo no interior enquanto se retira o excesso exterior com um instrumento afiado.

Dobrar. O bordo pode ser dobrado para o exterior formando um lábio duplo.

Cortar. Depois de terminada a peça, esta deve ser retirada; normalmente é destacada passando um fio (garrote) ao longo do fundo. Esta operação pode ser feita com a peça parada ou com o torno ainda em movimento.

Remover. Esta operação requer bastante perícia para não deformar a peça, esta e as mãos do oleiro devem estar secas (Orton, 1997).

2.2.3. A modelação

A modelação é uma técnica arcaica, que repousa na grande plasticidade da argila. Claro que em tempos pré-históricos não se colocava uma pasta líquida sobre um molde ou se aplicava uma pasta bastante mole num relevo em negativo, técnica esta que nasce em tempos helenísticos e conhecerá uma aplicação industrial em época romana. A modelação mais simples consiste em preparar uma lastra fina de argila que é aplicada sobre uma forma esférica, seja ela um outro vaso, uma cabaça ou mesmo um grande seixo de rio. Este processo só dá a parte inferior da peça, é necessário depois montar o resto da peça (Camps, 1981).

Para que a argila não cole ao molde, habitualmente usa-se um “agente separador”, que pode ser areia, argila em pó, cinza, ou sabão. A argila de seguida deve ser pressionada contra o molde, podendo realizar-se esta tarefa de variadas formas: pressionando com os dedos; batendo com uma pedra ou espalmadeira; colocando o molde num torno e pressionando a argila enquanto este gira (Rye, 1981).

2.2.4. Técnicas de tratamento da superfície

Alisar

Para conseguir este efeito o oleiro passa um trapo ou couro sobre a superfície da argila, ainda húmida, para obliterar efeitos não desejados de qualquer técnica de formação. Desta maneira a peça passa a ter uma superfície homogénea e mate.

Polir

O polimento que procura também apagar efeitos indesejados da formação da peça, consiste na fricção intensa com um objecto liso e duro deixando a superfície regular e brilhante.

Brunir

Tratamento idêntico ao anterior, mas com mais intensidade e numa fase mais avançada da secagem da peça (*estado de couro*), na qual se obtém um brilho intenso e homogéneo. A peça fica impermeável.

Espatular

A mesma técnica anterior, mas feita de forma menos regular, obtendo-se um efeito facetado em que o brilho não é homogéneo. A peça fica impermeável.

Engobar

Aplica-se uma suspensão de argila fina (*engobo*) na superfície da peça por imersão, derrame ou a pincel, geralmente quando esta está quase seca (em *estado de couro*), pois a absorção é quase imediata. Pode ser aplicado parcialmente ou em toda a peça, no último caso a peça fica impermeável.

2.2.5. Técnicas decorativas

Incisões

Operação efectuada com utensílio contundente, esta técnica pode ser utilizada em várias fases da secagem da peça e mesmo após a cozedura. Quando a argila ainda está plástica, o utensílio deixa vestígios de arrastamento à sua passagem na pasta, enquanto que se já está mais seca (*estado de couro*), ou mesmo cozida, as linhas ficam mais estreitas e a passagem do utensílio provoca o estalamento da superfície.

Impressões

São o resultado da aplicação de uma matriz natural ou fabricada, que deixa em negativo motivos idênticos aos dessa matriz. Dentro desta técnica podem distinguir-se as impressões simples, as estampilhas e os puncionamentos. A matriz pode ser aplicada num só gesto ou pode ser rolada sobre a superfície da peça.

Plástica ou em relevo

Aplicação de elementos em argila sobre a superfície do vaso, como protuberâncias, cordões lisos ou decorados. Na época romana, no seguimento do que já vinha a ser feito no período helenístico, conseguia-se uma decoração em relevo muito fina e pormenorizada (*barbotina*), por vezes com a aplicação de pequenos elementos feitos em molde (*appliqués*) (Noble, 1988).

Brunida

Esta decoração obtém-se com um instrumento de ponta romba (*seixos ou um rim*) sobre a pasta seca, criando estrias brilhantes de dimensões variadas que contrastam com a restante superfície da peça.

Vidrado

O vidrado tem uma composição física semelhante à do vidro, depois de aplicado derrete e funde-se com a superfície da peça durante a cozedura a alta temperatura, ao arrefecer endurece e torna-se estável. Os vidrados comuns derretem entre os 900º e 1450ºC. Para baixar a temperatura de fusão de um dos componentes principais dos vidrados - a sílica (1700º C) - adicionam-se determinados componentes, como sódio; potássio; cálcio; magnésio ou chumbo. Na ausência de colorantes os vidrados ficam transparentes ou brancos, possibilitando uma quase infinita variedade de cores (Sinopoli,1991).

Este quadro mostra as diferentes reações dos colorantes naturais (óxidos) nos vidrados expostos a atmosferas oxidantes e redutoras durante a cozedura (Rye, 1981).

Colorante	Cozedura Oxidante	Cozedura Redutora
Ferro	amarelo, rosa, castanho, preto	cinzento, azul, verde
Cobre	verde, azul turquesa	púrpura, vermelho
Cobalto	azul	azul
Manganés	Castanho, preto	instável
Níquel	cinzento	castanho
Crómio	verde	amarelo

Quadro 1: Característica dos óxidos nas cozeduras oxidante e redutora.

Os vidrados têm uma função estética e funcional. No que diz respeito à estética, oferecem grande variedade de cores, reflexos e texturas. Quanto à questão funcional, tornam as peças impermeáveis, resistentes a ácidos e alcalinos e mais fáceis de limpar.

2.2.6. Secagem

Antes da cozedura a peça já acabada deve secar para eliminar a água acumulada junto às partículas de argila. Este processo pode decorrer ao ar livre ou em

zonas cobertas e mesmo em compartimentos aquecidos para o efeito. Durante a secagem a peça vai contrair, causando uma pressão que pode levar à abertura de fissuras. (Orton, 1997).

2.2.7. Cozedura

O objetivo da cozedura é transformar os minerais da argila num novo material: a cerâmica. Durante este processo devem controlar-se o aquecimento, a temperatura máxima e a atmosfera que rodeia as peças. A atmosfera afeta a argila no sentido em que os constituintes de uma e outra reagem em contacto, as características da atmosfera estão diretamente ligadas à quantidade de ar que disponível para queimar o combustível existente: o excesso de ar cria condições oxidantes; ar insuficiente provoca a formação de monóxido de carbono, criando condições redutoras; uma distribuição de ar e combustível que permita a combustão completa cria condições neutras.

Ao ar livre

Este tipo de cozedura é a mais antiga, não implica a existência de edifício ou manutenção de estruturas, sendo o combustível colocado juntamente com as peças. Para proceder à cozedura podem unicamente empilhar-se as peças com o combustível, como se pode usar um buraco no chão para então depois se colocar as peças e o combustível. Este último processo, a soenga, é adequado para produzir cerâmicas negras (como as de Molelos) pois é fácil excluir o ar, mas também é possível conseguir superfícies oxidadas expondo as peças ao ar enquanto a temperatura ainda é alta (Rye,1991).

O método habitual consiste em amontoar as peças sobre uma camada de combustível que também é colocado dentro e em volta das vasilhas. Depois, todo o monte é coberto com mais combustível e/ou uma camada de terra e palha, ou ainda fragmentos de cerâmica de cozeduras anteriores. Deita-se fogo a partir da zona inferior ou de um dos extremos (Orton, 1997).

Fornos

Os fornos são constituídos por uma câmara de combustão e outra de cozedura que estão ligadas por um lar. Podem existir aberturas para produzir uma atmosfera oxidante, que podem ser tapadas quando se pretende uma fase redutora. As principais vantagens dos fornos são a possibilidade de atingir temperaturas altas, controlar a atmosfera e o aumento da temperatura (Rye, 1991).

Nas sociedades tradicionais os fornos são construídos com tijolos não cozidos ou adobes; a pedra só é utilizada se o interior for revestido com uma grossa camada de

argila e as temperaturas não ultrapassarem os 1000º C (senão pode fraturar ou mesmo derreter). Quando se usam tijolos, estes são cozidos no momento em que se usa o forno pela primeira vez, como a face interna está mais quente do que a exterior a cozedura não é uniforme, pelo que os tijolos apresentam uma cor e dureza diferentes do lado interno e externo (Rye, 1991).

Algumas peças eram colocadas em vasos com tampa antes de serem introduzidas na câmara de cozedura. Eram peças que não podiam entrar em contacto com o fogo sem ficar com a superfície danificada por ser vidrada ou ter um *engobo* muito fino.

Dentro do forno todo o espaço útil é precioso para o ceramista, de maneira que procura cozer o máximo de peças em cada fornada. Para empilhar as peças sem que elas se danifiquem são usados objetos (placas e pinos para formar prateleiras) em pasta refratária de diferentes formatos e tamanhos (Hodges, 1976).

Forno de tiragem vertical

É o forno mais simples: possui dois níveis - a câmara de cozedura fica sobre a de combustão - subindo o calor através de orifícios no lar (agulheiros). Para selar a câmara de cozedura existe uma cúpula temporária (tem que ser refeita em cada utilização) ou permanente, com um orifício de ventilação no topo (por onde saem fumos e gases da combustão). São habitualmente redondos ou ovais e podem ter uma ou mais fornalhas que são acessíveis do exterior.

Estes fornos eram largamente usados no Mediterrâneo na antiguidade: a cerâmica grega, romana e islâmica, mediterrânica em geral, era cozida em fornos de tiragem vertical com temperaturas abaixo dos 1100º C. Uma atmosfera redutora é difícil de produzir, no entanto, selar o forno durante o arrefecimento, depois de se encher a fornalha de combustível, produz o desejado enegrecimento das peças (Rye,1991). Os vasos gregos passavam pelas duas fases, a oxidante e a redutora, o que se conseguia através do encerramento do orifício de ventilação.

Forno de tiragem horizontal

Pode atingir temperaturas mais altas que os fornos de tiragem vertical. A câmara de combustão é adjacente à câmara de cozedura, estando separadas por uma parede vertical. O calor é deflectido pelo topo da cúpula atingindo as peças de cima

para baixo; o fumo e gases são expelidos por um ventilador junto do fundo da câmara que habitualmente termina numa chaminé (Hodges, 1976).

Mufla

Estrutura em que as chamas estão separadas da câmara de cozedura por uma parede interna que encerra completamente as peças. Podem ser de tiragem vertical ou horizontal. São sobretudo apropriados para cozer cerâmicas vidradas ou similares em que o contacto direto com o fogo afetaria a sua superfície. Constituem já uma tecnologia bastante avançada.

Este tipo de forno veio a dar origem aos fornos usados atualmente, sendo que a designação se utiliza sobretudo para os fornos de pequenas dimensões, preferindo-se o uso da palavra *forno* para os de maiores dimensões. Os combustíveis preferidos hoje são o gás para os fornos e a eletricidade para as muflas.

3. Os benefícios da modelagem para o adolescente

A fase da puberdade e adolescência, que são os períodos da vida atravessados durante o 3º Ciclo, são caracterizados por Arquimedes da Silva Santos como:

“(…), há como que um desarranjar daquilo que a infância estabilizou. Uma criança com 10-11 anos atingiu uma harmonia de desenvolvimento que, a partir de então, como que se desarranja, há uma espécie de desarmonia, desarmonia não só evidentemente corporal, física, mas também ao nível psicológico. Ora, essa desarmonia vai manifestar-se por uma grande instabilidade/mobilidade, que vai levar a um comportamento muitas vezes levado a extremos. Portanto, há como que um desmoronamento do comportamento infantil, da conduta infantil. Surgem nesta fase, fase muito delicada como que pólos de comportamento, desde uma instabilidade, bastante acentuada – uma indiferença, e por vezes uma agressividade; enfim uma série de manifestações que, para nós, adultos, esquecidos desse período que nos marcou tanto, não compreendemos, e que são factores para muitas das dificuldades do relacionamento entre os adultos e os jovens” (1999, pp. 73-74).

O que para este autor, acima citado, importa salientar é que para o professor o que mais interessa é a forma como o jovem se apresenta, se comporta para se poder apreender, de certa forma, aquilo que o adolescente é nesse período e poder ajudá-lo na sua busca de identidade. A disciplina de Educação Visual, segundo o autor, deve ir de encontro às raízes axiológicas do aluno, pois a fase que este atravessa é um período a que o autor chama de “consciencialização axiológica” (Santos, 1999, p. 77). Os professores de Educação Visual devem ter em conta que é um período muito fértil a nível da criatividade, esta “toma proporções extraordinárias” (Santos, 1999, p. 78), devendo o professor estar sempre atento a estas características e tentar tirar o maior partido possível destas características, ajudando o jovem a aproveitar esta criatividade de forma visível para que a sua autoestima se eleve perante a concretização e descoberta de novas capacidades.

Perante estas evidências, poderíamos afirmar que a introdução da cerâmica ou da modelagem no ensino de Educação Visual no 3º Ciclo seria um benefício acrescido, para os adolescentes, ao estabelecido no programa. A modelagem permite de uma forma global, conjuntamente com as outras expressões artísticas, a utilização do corpo e sua consequente consciencialização.

Trabalhar o barro com as mãos, sentir, cheirar, modelar é libertar tensão e controlar a matéria de forma a desenvolver a criatividade e a tomar consciência das próprias emoções e capacidades, tal como utilizando o lápis ou o pincel, outro tipo de controlo e auto disciplina são exigidos também.

As mãos como parte integrante do corpo, que a todo o instante se movimentam para dar forma ao barro, criando algo que expresse os sentimentos dos alunos, com significados inerentes a este, as mãos estão “diretamente ligadas a uma ação” (<http://www.arteesociedade.com/EDUCACAOMOVIMENTOCERAMICA.htm>). O corpo humano necessita de se consciencializar, sobretudo na fase da adolescência, “(...) para se tornar um corpo livre, um corpo espontâneo, um corpo criativo. Se em nossa sociedade coube a reserva do espaço da arte, para a expressão criativa do ser, esta reserva de espaço é política e visa à perpetuação de uma sociedade fragmentada, na qual o ‘artista’ seria um dos poucos a ter o direito de expressar o seu ser e, desta forma, continuar a roda viva da alienação em nossas existências em função da reserva do direito de criação permitido somente a este grupo” (<http://www.arteesociedade.com/EDUCACAOMOVIMENTOCERAMICA.htm>).

O corpo humano e social descobre através do barro, a forma, a criação e a emoção (<http://www.arteesociedade.com/EDUCACAOMOVIMENTOCERAMICA.htm>). A experiência pode ser individual ou em grupo, e pode contribuir para uma relativização do eu e de uma nova consciência de união.

Nas várias fases de trabalhar o barro, por exemplo na *lastra* (com o rolo da massa) ou no amassar do barro é necessário utilizar força, esta ação corporal propicia um “certo extravasar de energia. Pode-se observar uma espécie de catarse físico-emocional (...) associada a este momento (...) um esforço de expansão, de jogar energia para fora (...)” (<http://www.arteesociedade.com/EDUCACAOMOVIMENTOCERAMICA.htm>). De uma ótica terapêutica que pode ajudar o adolescente a ultrapassar os problemas que caracterizam essa fase da vida, a técnica da modelagem “(...) propicia um efeito sedante (...)” (<http://www.arteesociedade.com/EDUCACAOMOVIMENTOCERAMICA.htm>) que promove um efeito relaxante. Outras técnicas como a do *rolo* promovem a concentração, desenvolvendo no aluno um sentido de observação e concentração.

Estas características anteriormente enumeradas são essenciais ao desenvolvimento do ser humano, como ser ativo e pró-ativo na sociedade.

A técnica da olaria a ser utilizada nas escolas já nos parece de dificuldade acrescida, pois o professor teria de ser um técnico especializado em cerâmica, no entanto, esta técnica poderia ser apresentada aos alunos convidando um oleiro à escola. É uma técnica que seduz a maioria das pessoas, o aluno ficaria fascinado por poder experimentar a roda de oleiro, vendo a dificuldade e domínio da matéria necessárias para a execução de algo que ao observar parece tão simples. Sendo possível, aconselharíamos a experiência, também para que a profissão de oleiro possa ser dignificada aos olhos dos alunos.

Como já foi dito anteriormente, na era digital em que vivemos, é necessário munir os alunos de outras ferramentas que possam dotá-lo de presença física para que se materialize o contacto real entre os indivíduos e a própria sociedade. “A historicidade de um indivíduo, interfere em sua estrutura neuro-motora e esta por sua vez influencia suas funções e cria padrões comportamentais em todos os níveis.

O objetivo central é a atuação do indivíduo em seu meio social de forma espontânea, ativa, participativa, interativa”
(<http://www.arteesociedade.com/EDUCACAOMOVIMENTOCERAMICA.htm>).

É portanto, através de atividades lúdicas que se toma consciência do corpo, das emoções e sensações e isso vai desenvolver o ego de cada indivíduo, de forma a contribuir para uma melhor interação no meio envolvente. Por outro lado, na era digital que vivemos, tomar consciência do mundo real, senti-lo pelo toque, transformar, criar é contribuir para uma maior consciencialização de uma realidade diferente, mas, também, imprescindível à compreensão e à inserção no mundo contemporâneo.

O que se pretende através do ensino é formar o indivíduo de uma maneira harmoniosa, de forma a que tome consciência daquilo que o rodeia em função de um determinado trajeto artístico, ou não, mas que sirva para a consolidação de uma personalidade atenta ao meio que a rodeia e ativa, no sentido da descoberta da sua própria individualidade inserida nesse contexto global e social.

Ser feliz, controlar as emoções, entender o mundo circundante, ter prazer de viver de forma a encontrar uma realização pessoal são os objetivos para os quais os

professores trabalham com os alunos, transmitindo ideias, criando barreiras e desafios para que cada indivíduo/aluno ao ultrapassar por si mesmo esses obstáculos, os interiorize e saiba decodificar e interiorizar a seu favor intelectual essas experiências pessoais.

Para Viktor Lowenfeld (1954) no período concernente aos 12, 14 anos a criança que se sente frustrada pelo resultado final no desenho ou pintura deve experimentar a modelagem, pois a concepção tridimensional é mais simples na modelagem do que em técnicas bidimensionais.

Citando o autor:

“A modelagem tem um significado bem preciso neste período, porque, amiúde, ajuda a criança que luta pela ‘perfeição’, mas que perdeu a confiança na capacidade de recuperar sua criatividade. A explicação pode ser encontrada no facto de que, na modelagem, se conserva a percepção tridimensional que inclui profundidade e distância, ao passo que essa percepção se reduz a duas dimensões na pintura. A maioria dos desapontamentos, durante esse período de evolução, é originada pela incapacidade técnica da criança de expressar o que imagina. Parte desta dificuldade, na pintura, se deve à transição de um ambiente concebido em três dimensões para uma expressão bidimensional no papel” (Lowenfeld, 1954, p. 202).

É nestas idades que as crianças se tornam mais críticas e exigentes em relação aos seus produtos artísticos (Read, 2010) e que muitas vezes abandonam esta prática por julgarem não *ter jeito*, no entanto, segundo o autor acima citado, utilizando a modelagem, poderemos conseguir manter a criança neste mundo expressivo das artes visuais durante mais tempo e portanto procurar um maior sucesso desta em todo o seu percurso como indivíduo.

Capítulo III – Estratégias e opções metodológicas

1. O meio

A prática de Ensino Supervisionada ocorreu na Escola EB 2/3 Florbela Espanca, uma escola situada na região Centro, no litoral de Portugal, num meio misto com componente rural e urbana. A escola situa-se numa freguesia que hoje é cidade (desde 1933), Esmoriz, pertencente ao distrito de Aveiro. A freguesia tem 9,05 km² de área e 9890 habitantes, e está integrada num concelho com 27,869 habitantes (http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=122103956&PUBLICACOESmodo=2).

2. A escola

A Escola Florbela Espanca, é Básica com 2º e 3º Ciclos, tem vinte e cinco turmas, das quais dezasseis são do 2º Ciclo, sendo as restantes nove turmas do 3º Ciclo. As turmas apresentam um baixo número de alunos para uma escola do litoral português, perfazendo uma média de vinte e dois alunos por turma. (http://www.prof2000.pt/users/eb23fespan/pg_esc/dirturma.htm)

3. Hipótese de investigação

Haverá vantagens na utilização da tecnologia da cerâmica nomeadamente a modelagem, na disciplina do Grupo de Artes Visuais do 3º Ciclo – Educação Visual, para a formação dos jovens que frequentam este nível de ensino.

4. Metodologias:

4.1. Metodologia qualitativa

Esta investigação foi realizada com base na metodologia qualitativa. Foram realizadas fichas de trabalho entregues aos alunos com o objetivo de recolher informação e a opinião destes acerca do trabalho desenvolvido em sala de aula.

Os dados recolhidos foram analisados com o *software* de dados qualitativos *webqda* (www.webqda.com).

4.2. Metodologia Investigação-Ação

Na investigação-ação está sempre implícito o conceito de reflexão: “Prática e reflexão assumem no Âmbito educacional uma interdependência muito relevante, na medida em que a prática educativa traz à luz inúmeros problemas para resolver, inúmeras oportunidades para refletir. E é na capacidade de refletir que reside o reconhecimento dos problemas e conseqüentemente emerge o ‘pensamento reflexivo’ de que falava Dewey (1976) associada à ‘prática reflexiva’ defendida por Schön.” (Coutinho *et al* 2009, p. 358)

A investigação-ação relaciona-se com os problemas práticos do professor, experimentados quotidianamente por este e não com os problemas teóricos. O seu intuito é o de aprofundar a compreensão do professor, diagnosticar um problema. Adota, então, uma postura exploratória face ao problema detetado e tenta compreendê-lo. A ação empreendida para alterar a situação suspende-se até o professor obter uma compreensão mais profunda da questão. Os factos interpretam-se como ações humanas em vez de processos naturais sujeitos às leis das ciências naturais. O acontecimento torna-se inteligível ao relacioná-lo com os significados subjetivos que os participantes lhe atribuem (Elliot, 1990).

Como a investigação-ação considera a situação desde o ponto de vista dos participantes, descreve e explica o sucedido com a mesma linguagem utilizada por estes. Implica, da parte do professor, uma autorreflexão sobre a situação em que se encontra. Os relatos dos diálogos com os participantes acerca das interpretações e explicações que surgem da investigação devem fazer parte de qualquer documento recolhido da investigação-ação (Elliot, 1990).

Foi esta a metodologia adotada durante a Prática de Ensino Supervisionada, nomeadamente durante a realização deste projeto de trabalho, a concretização de um painel cerâmico tendo por base o estudo do “Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente.

4.3. A metodologia projetual utilizada com os alunos

Com os alunos foi utilizada a metodologia de projeto proposta por Bruno Munari, nomeadamente do livro “Das coisas nascem coisas”.

Nomeação de um problema, no caso, como ilustrar cenas do “Auto da Barca do Inferno” de Gil Vicente e como transpô-las para um painel em pasta cerâmica: foi lançado o desafio aos alunos da escolha das cenas, após estas estarem escolhidas foram visualizadas imagens já realizadas por outros autores sobre o texto em questão; os alunos fizeram esboços buscando uma solução de composição e de figuração dos personagens escolhidos; iniciaram o estudo final fazendo sempre alterações criativas aos esboços iniciais; a passagem para os azulejos frescos foi feita adaptando o estudo bidimensional para a volumetria do barro, inserindo sempre elementos novos.

4.4. Técnicas e instrumentos de recolha de dados

As técnicas e instrumentos de recolha de dados foram realizadas de raiz e constituem-se em grelhas de observação direta dos alunos, grelhas de avaliação e fichas de trabalho de obtenção do grau de satisfação.

As primeiras com o objetivo de observação das capacidades desenvolvidas. As segundas com o objetivo de avaliar as competências adquiridas e as últimas com o objetivo de avaliar o grau de satisfação dos alunos, não só com o projeto desenvolvido mas também com o desempenho da professora estagiária envolvida no processo de trabalho. Finalmente, a apreciação das dificuldades, bem como das novas competências adquiridas e ainda das competências já adquiridas mas que puderam ser alvo de desenvolvimento durante a execução do projeto.

4.4.1. Amostra

A amostra é de conveniência e constituída por duas turmas do 9º ano de escolaridade que perfazem o número de dez alunos. Destes dez alunos, quatro são do sexo feminino e os restantes seis elementos são do sexo masculino.

Os alunos têm entre 14 e 16 anos de idade, aquando da realização trabalho, quatro tinham 14 anos, três tinham 15 e dois 16 anos de idade.

Uma aluna apresenta problemas de saúde (NEE) e não apresenta retenções em qualquer ano do ensino Básico, dois alunos apresentam retenções, um no 5º ano de escolaridade, outro no 3º e 8º anos de escolaridade.

4.4.2. Procedimentos de registo, tratamento e análise de dados

As fichas de observação realizadas para a observação de aulas, efetuadas especificamente para este projeto continham as seguintes categorias: empenho/participação; autonomia; domínio das técnicas; rigor; criatividade; aquisição de linguagem técnica; expressividade.

Os diferentes domínios foram avaliados na escala de Insuficiente, Suficiente, Bom, Muito Bom e Excelente. Estes registos nas grelhas de observação direta foram efetuados durante as aulas.

As avaliações finais do projeto foram feitas de acordo com os níveis atribuídos no final de cada período, de 1 a 5 e foram compostas pelas seguintes categorias: traçado (20%); cor (20%); composição (30%); criatividade (20%) e cumprimento do prazo (10%) perfazendo 100%.

As fichas de trabalho de grau de satisfação do projeto foram realizadas pelos alunos aquando da finalização da proposta de trabalho. Estas fichas de trabalho de carácter qualitativo e opinativo, revelaram claramente as competências adquiridas e as dificuldades sentidas, podendo os alunos fazer as suas próprias avaliações do projeto na escala de 1 a 5

Os dados recolhidos foram analisados com o software de dados qualitativos *webqda* (www.webqda.com).

Capítulo IV | O projeto desenvolvido com os alunos nas aulas de Educação Visual do 9º ano

1. Projeto de um painel cerâmico desenvolvido com os alunos do 9º ano

O projeto proposto foi a realização de um painel relevado em cerâmica representando o *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente. As dimensões deste painel são 40x200 cm, sendo dividido em 20 azulejos, dois por cada aluno. Os azulejos foram realizados pelos alunos utilizando a técnica da *lastra* sendo estes de 22x22 cm com 1,5 cm de espessura.

O material utilizado foi cozido a 1000º C e posteriormente vidrado o que lhe confere carácter de trabalho de exterior.

O local onde o painel será colocado é o do contexto escolar, sendo que o local exato ainda não foi decidido.

Os objetivos da Unidade Didática são os seguintes:

Desenvolver um projeto, em grupo, com a disciplina de Português, permitindo a transferência de saberes.

Entender a ilustração como um processo de registo e comunicação.

Desenvolver a capacidade de representação, de expressão e de criatividade através da cerâmica.

Conceber projetos e organizar com funcionalidade e equilíbrio os espaços bidimensionais e tridimensionais.

Aplicar os valores cromáticos nas suas experimentações plásticas.

1.1. A interdisciplinaridade

O projeto desenvolvido com os alunos, a unidade didática *Gil Vicente na cerâmica*, nomeadamente a ilustração de cenas escolhidas pelos alunos do *Auto da Barca do Inferno* envolveu a disciplina de Português, na medida em que os alunos, para além de terem estudado esta obra, tinham, inclusive, visto uma peça de teatro. Assim sendo, na disciplina de Educação Visual encontraram uma forma de reinterpretar a obra, tanto através do desenho e da pintura – projeto – como através da realização de um painel em cerâmica inteiramente elaborado nas aulas (os azulejos foram realizados através da técnica da *lastra*).

É através da interdisciplinaridade que as diferentes disciplinas vão fazer sentido. A compartimentação do saber através das várias disciplinas pode dar ao aluno uma imagem separada da vida global nos seus aspetos intrínsecos. Ao contrário, a interdisciplinaridade pode ser um meio de tomar consciência do mundo global em que vivemos, da necessidade cada vez mais premente do conhecimento das várias áreas do saber, podendo desta forma existir uma interpretação integral de uma obra, neste caso, o *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, proposto no programa de Português.

“(…) a interdisciplinaridade pode ser vista como uma nova concepção do saber e do processo de ensinar, ou seja, um novo princípio norteador da reorganização dos diversos objetos de estudo e de reformulação das estruturas pedagógicas. Na prática, para superar a fragmentação do saber decorrente da especialização, a interdisciplinaridade representa uma possibilidade de negociação de pontos de vista, de diálogo e de interação entre as disciplinas”

(http://www.ufsm.br/lec/01_01/DelcioLC5.htm).

1.2. O desenvolvimento do trabalho em grupo

O projeto foi realizado em grupo, mais precisamente com os alunos divididos em três grupos, formando no final um projeto único. Os grupos foram escolhidos pelos alunos, o que foi possível dado o tamanho da turma e a maturidade apresentada pelos discentes, sendo de referir que se agruparam por amizade e procura de colmatação de falhas técnicas, ou seja, um aluno mais criativo com um aluno mais aplicado e houve um determinado grupo em que se notou a aglomeração dos alunos mais desinteressados.

O trabalho em grupo é fundamental na consolidação de toda a formação intelectual. É através do grupo e da comparação constante com o outro, na sua forma de agir e de estar que tomamos consciência de nós mesmos e interpretamos através dos outros a nossa própria maneira de estar, de comunicar e de ser.

Dependendo das várias faixas etárias, o grupo tem importâncias diversas na consolidação da personalidade. As necessidades da descoberta do “eu” e da interação com os outros nessa mesma descoberta, tem a ver com o desenvolvimento próprio de cada faixa etária. Assim, há que adaptar ao grupo (e suas individualidades) de acordo

com a sua faixa etária, uma atividade própria que seja estimulante no desenvolvimento global da personalidade.

A cerâmica ou o barro em geral pode ser uma ferramenta individual ou grupal de descoberta e consolidação de elementos fundamentais do crescimento harmonioso da personalidade de cada um. A atividade como afirmação individual pelo sentido estético e importância estética que cada um confere à sua imagem é uma forma de auto determinar as capacidades de compreensão, de afirmação e de interpretação das sensações, das emoções do mundo pessoal próprio e intransmissível que através da cerâmica se pode revelar, entender e interpretar.

Manipular o barro numa ação lúdica espontânea, para além de levar à libertação de tensão, é, também, um encontro com a própria agressividade e tomar consciência disso é uma forma de a libertar. A cerâmica é, portanto, um conjunto de ações técnico lúdicas fundamentais e parte integrante de um crescimento intelectual e pessoal, onde cada um, através do grupo, vai encontrar e definir o seu lugar na sociedade.

1.3. A cerâmica na Escola

Podemos considerar que trabalhar a cerâmica na escola envolve materiais pouco acessíveis, como seja, a mufla ou o forno, mas o que é certo é que a escola envolvida neste projeto detinha o material necessário, sem, no entanto, possuir professores habilitados a funcionar com o forno.

Teria sido interessante para este projeto contactar as escolas do país, ou pelo menos, da região Centro para obter informação sobre o material de que dispõem as escolas do 3º Ciclo do Ensino Básico. Do nosso conhecimento há variadas escolas no Concelho que detêm este material mas, simplesmente, não o utilizam. Por uma questão de tempo não foi possível recolher tal informação.

Na Escola Básica EB 2/3 Florbela Espanca há um forno da marca Barracha, modelo K4 de 9 litros (40x36x38 cm), o que dá perfeitamente para uma enfora de vários trabalhos, no entanto, a escola dispõe de pouco material refratário. Aparentemente o forno estava equipado para pintura de azulejos, pois existem diversas *gazetes* (material de enfora de azulejos industriais). Os professores desta escola saberiam trabalhar com o forno se se informassem junto da fábrica que o

fabricou. Independentemente da formação do professor, os técnicos, os artistas poderão informá-los acerca do funcionamento do forno e qual o material (barro, pastas cerâmicas) mais adequado a utilizar com os alunos.

O projeto desenvolvido com os alunos foi possível devido ao equipamento disponível na escola, especificamente na sala de Educação Visual.

Uma das principais preocupações dos professores em utilizar esta tecnologia, é a criação de bolhas de ar no barro, o que vai provocar a sua explosão, aquando da cozedura. A professora orientadora desta escola tinha feito uma experiência frustrante com os alunos, pois todas as peças se tinham partido, pelo que esta nunca mais considerou a hipótese de trabalhar em cerâmica.

A cerâmica é contemplada no ensino de Educação Tecnológica do 2º Ciclo, a discussão desta escolha levar-nos-ia por caminhos alheios a este relatório, mas lançamos o desafio: porque não ser trabalhada na disciplina de Educação Visual no 2º e 3º Ciclos, será porque a cerâmica ainda não é considerada, a este nível (ensino), como uma disciplina artística?

1.4. A cerâmica e os Alunos

Os alunos aderiram muito bem ao projeto proposto por nós como podemos ver mais abaixo na análise de resultados.

Da amostra de dez alunos, apenas uma aluna referiu ter tido uma experiência prévia com o barro, esta aluna destacou-se pela positiva modelando volumetricamente (em vulto redondo) uma parte do painel, os restantes alunos, uns mais expeditos que outros revelaram ter muita facilidade e gosto pela tarefa proposta, a modelagem do barro.

A pasta cerâmica escolhida para o efeito deste projeto foi uma pasta refratária *chamotada* e muito porosa, o que se revela de trabalho mais fácil para os alunos, pois sendo muito porosa não cria bolhas de ar (algo que acontece vulgarmente com a falta de experiência no trabalho em cerâmica), evitando, assim, que rebente no forno.

A pasta cerâmica a que nos referimos pode ser adquirida, tanto no Sul como no Norte do país, em fábrica própria (Abrigada, Vila Nova de Gaia ou Caldas da Rainha) e é de baixo valor monetário (0,60 € o kg), sendo facilmente obtida pelos orçamentos

escolares ou dos alunos. Existe também em lojas especializadas, no entanto apresenta um valor monetário muito mais elevado.

1.5. O processo de trabalho

O processo de trabalho utilizado com os alunos foi o de metodologia projetual, nomeadamente o enunciado no ponto 4.3 do capítulo anterior.

1.5.1. Fase de motivação:

O projeto iniciou-se com uma apresentação multimédia contendo fotografias de painéis e revestimentos parietais dos autores referidos no enquadramento teórico, bem como uma breve referência sobre arte pública. Tomou-se como tema do trabalho o “Auto da Barca do Inferno”, através da exibição de imagens de representações (pinturas, vídeos de representações teatrais, esculturas, entre outras).

Foi discutida em conjunto a apresentação de *Powerpoint* com o material selecionado como motivação (alunos e professora estagiária) havendo debate entre os alunos e a docente. Os alunos deram a sua opinião sobre os trabalhos que mais lhes agradaram; a professora explicou quais os autores que mais se adequavam à técnica a utilizar (Querubim Lapa e Cecília de Sousa, pois estes elaboram os próprios azulejos manualmente), mostrou detalhadamente como poderiam representar a obra, figurativa, ou abstratamente, dando exemplos das obras demonstradas, sugerindo ainda a utilização de texturas, relevos e distorções de imagem (como por exemplo na obra de Eduardo Nery na fase do azul e branco).

Seguiu-se uma “tempestade de ideias” sobre a obra em estudo, sugestões de cenas ou personagens a representar.

1.5.2. Formação dos grupos:

Formaram-se os grupos (1, 2 e 3, sendo o primeiro composto por quatro alunos e os restantes por três), tal como foi referido anteriormente. Foram escolhidos os seguintes personagens: o Diabo e o Anjo nas respetivas barcas, a Brízida Vaz e o Sapateiro. A atribuição dos temas a representar foi de escolha livre dos alunos envolvidos.

1.5.3. Metodologia projetual – esboço:

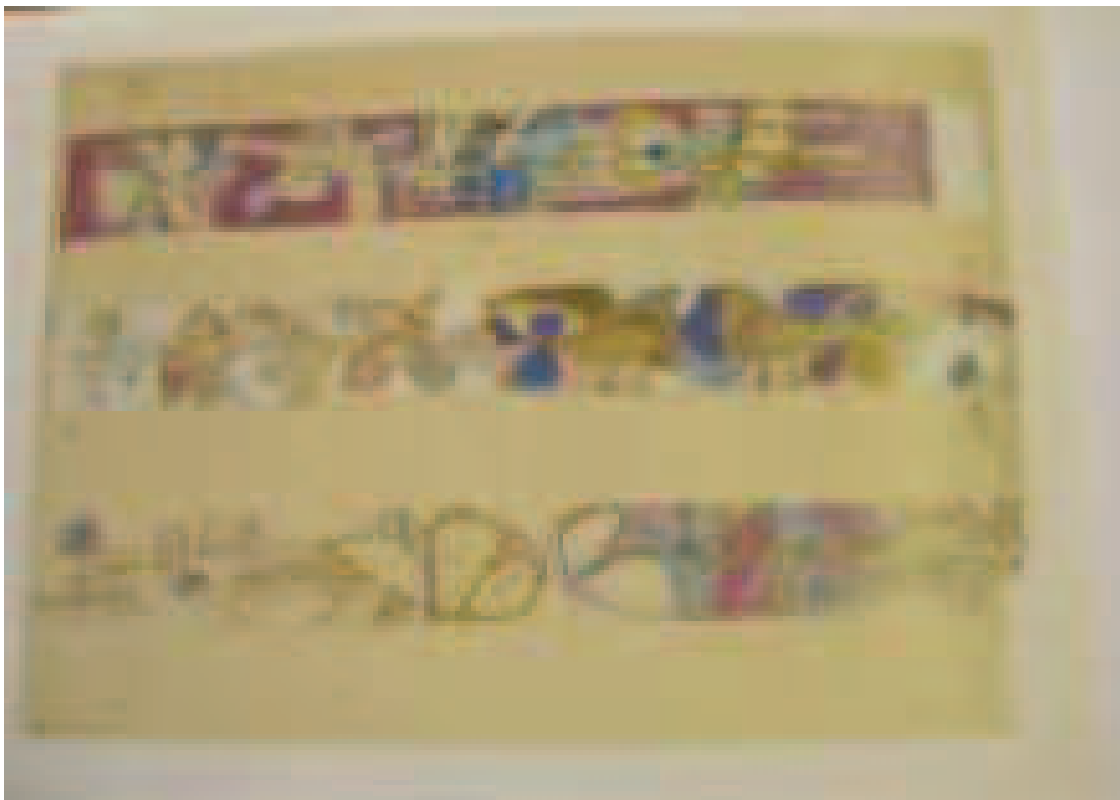


Fig.14: Fotografia de um esboço para exemplo, de um painel de Querubim Lapa

Foram realizados esboços sobre os temas escolhidos em papel cavalinho A3 e lápis de grafites variadas. Nesta fase foi observável grande distinção entre os alunos sendo que o aluno nº7 do grupo nº1 apresenta uma grande facilidade a desenho e rapidamente fez o estudo dos personagens Anjo e Diabo; enquanto a aluna nº 10 do mesmo grupo revelou grande criatividade na realização e conceção tridimensional das barcas, fazendo o desenho geometricamente. Este grupo evidenciou ser o que utilizou mais realismo nos seus estudos preliminares.

O grupo nº 3 (cena do sapateiro) pareceu-nos muito criativo, tendo realizado o desenho de estudo evidenciando facilidade técnica. O grupo nº 2 (cena da Brízida Vaz) foi o que revelou maiores dificuldades, tanto de conceção e criatividade como de realização. Dadas as condicionantes, foi o grupo que, necessariamente, recebeu mais incentivo e apoio da professora estagiária, devido ao risco de incumprimento da tarefa pedida. Estes três alunos obtiveram no final do 3º período nível 3 de classificação juntamente com a aluna que apresenta NEE.

1.5.4. Demonstração e execução da técnica – a *lastra*:



Fig.15: Fotografia dos alunos a executarem a *lastra* para o painel



Fig.16: Fotografia dos alunos a executarem a esquadria na *lastra*

Após a fase do esboço houve demonstração prática da técnica de *lastra*, bem como a explicação dos domínios técnicos, com vista ao ensino/aprendizagem da linguagem específica da cerâmica. Foi revista a geometria em esquadria para o corte do azulejo (quadrado). Esta fase foi realizada anteriormente ao estudo final do painel para que os azulejos (cobertos por um plástico) pudessem chegar à fase do *estado de couro* para posterior modelagem.

1.5.5. Estudo final:



Fig.17: Fotografia dos alunos a pintarem a guache o estudo para o painel



Fig.18: Fotografia do estudo do grupo 3 para o painel



Fig.19: Fotografia da montagem dos vários estudos para o painel

Após as fases já descritas, iniciou-se o estudo definitivo, à escala, do painel, realizado em papel de cenário, com o desenho em esquadria dos limites dos azulejos realizado pela professora que designou o projeto. Inicialmente o painel media 44x220 cm, mas com a contração da secagem e cozedura iria ficar com 40 cm por 2 metros. Foram advertidos que os desenhos (figuras) deveriam ficar o mais enquadrados possível, dentro da margem do limite do azulejo. Apenas o grupo 1 pôs em prática estas direções. Este processo de desenho contemplava um estudo de cor, pelo que se aconselhou aos alunos a utilização do guache. Após as primeiras tentativas realizadas pelo grupo nº 1 (o primeiro a terminar o desenho) a professora orientadora cooperante sugeriu os lápis de aguarela, dizendo que os alunos estavam mais familiarizados com estes. O nosso objetivo era um estudo de cor, não um trabalho com acabamentos finais (inclusivamente foi mostrado aos alunos um estudo para um painel realizado por Querubim Lapa, onde podemos ver uma fluidez de movimento e falta de acabamentos no desenho e pintura. No entanto, a orientadora cooperante, explicou que pretendia um trabalho bem acabado pois iria ser realizada uma exposição e esta professora queria utilizar o *estudo* na dita exposição, uma vez que o painel ainda não estaria terminado até à data.

Após o desenho concluído foi feito o decalque e impressão nos azulejos ainda em cru. Utilizou-se para o efeito papel de engenharia para o decalque e imprimiu-se a lápis de grafite no painel, que nesta altura estava na fase do *estado de couro*.

1.5.6. A modelagem:



Fig.20: Fotografia dos alunos a modelar o barro sobre as lastras



Fig.21: Fotografia dos azulejos modelados do grupo 1

A maioria dos alunos disse nunca ter trabalhado com barro, apenas uma aluna tinha tido essa experiência anteriormente.

Optou-se pela realização de lastras individuais e não por uma lastra única como seria tecnicamente desejável para a realização de um painel, pois dadas as grandes dimensões deste, seria extremamente difícil a realização da lastra por todos os alunos. Sendo assim, o painel foi dividido em vinte partes iguais, sendo duas realizadas por cada aluno correspondendo seis a cada grupo. Esta divisão dificultou o processo de modelagem, apesar de ter sido feito com os azulejos bem unidos e o relevo cortado posteriormente. Esta situação levou também a que alguns azulejos ficassem um pouco prejudicados devido ao grande manuseamento que sofreram.

Os alunos iniciaram o contacto com a pasta cerâmica fazendo de imediato a *lastra* que serviria de suporte ao desenho e conseqüente relevo. Notou-se de imediato os que tiveram mais facilidade ou dificuldade, pois é um trabalho que exige força. Assim, os alunos com mais força muscular nos membros superiores tiveram mais agilidade na realização do proposto – a *lastra*. Foi utilizado um garrote para cortar a pasta necessária do pacote e foram utilizadas ripas de madeira de 1,5 cm de espessura com 40 cm de comprimento e 2 cm de largura para a realização de uma lastra de 22x22 cm (com a contração da pasta cerâmica os azulejos ficaram com 20x20 cm).

Foram também utilizados rolos da massa e 80 Kg de pasta refratária. Todo o material utilizado foi fornecido pela professora estagiária.

A pasta cerâmica escolhida para o efeito é muito porosa, portanto os alunos puderam trabalhar sem preocupação com as bolhas de ar; apesar do barro hoje em dia se vender pronto a trabalhar, por vezes surgem esses imprevistos, o que pode arruinar o trabalho, ao rebentar durante a cozedura.

Houve muita entreajuda e a turma funcionou muito bem como grande grupo, os alunos com mais facilidade em estender o barro ajudaram os alunos com mais dificuldades. Também na realização da esquadria aconteceu o mesmo, apesar de se verificar uma grande dificuldade neste campo, pelo que a docente teve que intervir, podendo, no entanto, verificar-se no trabalho final, dois azulejos (realizados pelo mesmo aluno que não chamou a atenção para as suas dificuldades) mais pequenos e sem a esquadria perfeita.

Após a realização das duas *lastras* por aluno, os discentes desenharam nos azulejos em *estado de couro* com um lápis de grafite sobre papel de engenheiro previamente elaborado para o efeito.

Em seguida começou-se o processo de modelagem para relevar os azulejos. Trabalharam em pequeno grupo, tendo cada grupo ficado com seis azulejos. Os dois restantes foram utilizados pelos três grupos nos limites do painel. Previamente foi feita uma demonstração de como modelar o barro dando relevo aos azulejos e explicado como se faz a *barbotina* ou *lambujem*¹⁸, bem com a sua utilização. Esta parte do processo- a modelagem – foi a nosso ver, a do mais agrado dos alunos, mostrando estes um grande entusiasmo. A maioria dos alunos (8) limitou-se a dar um pequeno relevo ao desenho esgrafitado no azulejo; mas os restantes (2), do grupo 1, realizaram um relevo das barcas representativas do Auto, em vulto redondo. Na modelagem foram utilizados utensílios adequados – tecos de madeira – e os alunos adquiriram a linguagem técnica, pela prática.



Fig.22: Azulejos relevados em cru, do grupo 1

¹⁸*Barbotina* ou *lambujem*: barro líquido utilizado para unir o barro.



Fig.23: Azulejos relevados, em cru, dos alunos do grupo 2

A montagem do painel foi efetuada em cru e os alunos puderam fazer os últimos retoques e acabar as partes por concluir.

1.5.7. Secagem:

O processo de secagem foi acompanhado pelos alunos e foi feito em local apropriado (sala de aula), levando ao empeno de apenas dois azulejos, devido ao pouco tempo existente para efetuar o projeto.

1.5.8. Chacota:



Fig.24: Fotografia da enfora para a *chacota*

A *chacota* (primeira cozedura do barro) foi realizada no forno da escola cujas características já foram referidas, no ponto 4.3 do capítulo anterior tendo sido feitas três enforas a 1000º C. O material foi infra cozido, pois a pasta refratária coze a alta temperatura (1200, 1300º C). Mas para o efeito pretendido, uma cozedura deste género é suficiente e não são necessárias tintas de alto fogo.



Fig.25: Fotografia dos azulejos *chacotados*

1.5.9. Pintura e Vidragem:



Fig.26: Fotografia dos alunos a pintarem os azulejos *chacotados*

A pintura na cerâmica foi efetuada com vidrado (referência PRO – 800, 1000º C) misturado com óxidos (ferro – ocre, cobre – verde, cobalto – azul e manganés – castanho) e pigmentos, dando origem a várias tonalidades. Também foi utilizado vidro vermelho, preparado de fábrica, pois é difícil de obter com pigmentos, e um branco de fábrica. Estes vidrados não foram realizados pelos alunos, mas sim pela docente responsável, por envolver material que a escola não detém (balança de gramas) e por ser material tóxico. Todavia, todo o processo (pesagem, percentagens utilizadas e o porquê) foi explicado aos alunos.

Foi realizada pelos alunos uma paleta para amostra de cores, demonstrando-lhes a técnica utilizada para pintar cerâmica a pincel. A técnica escolhida foi o pincel e não o *mergulho* da peça no vidro e posterior coloração com os corantes ou óxidos, por julgarmos que assim seria mais acessível para os alunos realizarem.

Nesta fase, que para nós se afirma mais complexa, os alunos demonstraram estar à vontade com a técnica e com a ajuda da professora estagiária o resultado foi bastante positivo.

A vidragem do painel foi a 1000º C e os alunos puderam acompanhar, novamente, o processo de enforna.



Fig.27: Fotografia dos azulejos pintados do grupo de alunos nº 2



Fig.28: Fotografia dos azulejos vidrados (segunda cozedura) do grupo de alunos nº 2



Fig.29: Fotografia da enfora dos azulejos já vidrados (segunda cozedura)

1.6. O resultado final:

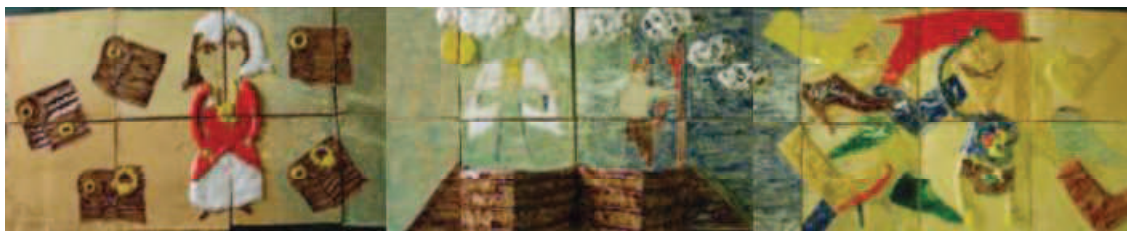


Fig.30: Fotografia do painel, terminado (montagem fotográfica)

“É então, por causa desta circunstância, que eles [alunos] realizam actos de que não se julgavam capazes. Então nasce, desenvolve-se rapidamente até à perfeição, uma função mantida embrionária, como se a atracção para esta actividade drenasse energias, irrigasse células, as especializasse, as levasse a transformar-se num novo órgão. Então, às necessidades vitais acrescenta-se uma outra, a expressão. Uma nova higiene nasce, uma outra maneira de ser” (Stern, 1974, p. 26).

O produto final que resultou do processo de trabalho acima descrito e que é bastante complexo, foi, na realidade, surpreendente quer para os alunos quer para a professora estagiária. O painel de 40 centímetros de altura por dois metros de comprimento e com uma espessura aproximada de um centímetro, dividido em vinte azulejos, tem um impacto considerável na sua visualização de conjunto.

Da esquerda para a direita, observamos a Brízida Vaz (a alcoviteira de Gil Vicente) e os baús das suas riquezas, estes baús encontram-se dispersos, a composição central é ocupada pelo personagem que ficou dividido em quatro azulejos, o que prejudica um pouco a sua visualização. Em seguida aparece a cena central do painel e da obra literária “Auto da Barca do Inferno”; o Anjo e o Diabo, por esta sequência, as figuras estão bem enquadradas nos azulejos, estando, por ventura, pequenas de mais para uma peça com estas dimensões, apresentam pormenores que só são visíveis ao perto, como por exemplo a cruz ao pescoço do Anjo, ou os detalhes anatómicos do Diabo. Contrastando com esses pequenos pormenores, aparecem as duas barcas destacadas dos azulejos, realizadas tridimensionalmente, demonstrando a perícia técnica de quem as realizou. A última cena representa o Sapateiro, talvez uma figura de menor relevo na obra literária, mas que os alunos consideraram interessante explorar e demonstraram uma grande flexibilidade criativa na sua realização. Este

personagem aparece a ocupar a parte central da composição dos seis azulejos colocados mais à direita, também em destaque, como acontece na primeira cena do painel, aparecendo dividido por quatro azulejos. É uma figura representada com alguma ingenuidade, mas com muita graça. Aparece rodeado de sapatos e de formas, numa composição que sugere confusão, mas muito preenchida e cheia de cor.

As cores do painel são as que se conseguiram mais aproximadas ao estudo efetuado, faltando o rosa, roxo e laranja utilizados na cena do sapateiro, pois, apesar de se terem utilizado esses pigmentos, a cor base do barro (rosa esbranquiçado) absorveu esses corantes.

A cor do fundo foi definida pelo grupo central do painel, a representação do Anjo e do Diabo com o céu por trás, mostrando no primeiro céu azul (pigmento azul claro) e no segundo um céu carregado de nuvens (óxido de cobalto), estes dois tons de azul estão esbatidos para as laterais do painel chegando ao transparente. Optou-se por usar um vidrado brilhante e não um mate, dadas as características dos vidrados mate que os tornam mais difíceis de trabalhar.

2. Análise de dados

2.1. Apresentação dos dados

As fichas de observação realizadas para a observação de aulas, efetuadas especificamente para este projeto continham os seguintes itens: empenho/participação; autonomia; domínio das técnicas; rigor; criatividade; aquisição de linguagem técnica; expressividade.

Os diferentes domínios foram avaliados na escala de Insuficiente, Suficiente, Bom, Muito Bom e Excelente.

Nos domínios empenho/participação seis alunos obtiveram o grau máximo, uma aluna o grau de Bom e os três alunos restantes (atrás referidos como sendo os que apresentaram mais dificuldades) obtiveram Suficiente.

Foram mais autónomos três alunos obtendo o nível máximo, outros três alunos Muito Bom, uma aluna Suficiente e os mesmos três alunos, antes referidos, Suficiente.

A nível do domínio das técnicas, dois alunos obtiveram o nível Excelente, três alunos obtiveram o grau de Muito Bom, a mesma aluna acima referida alcançou o Bom e os mesmos três o Suficiente.

A nível do rigor, sobretudo na fase de cortar a lastra em esquadria, no domínio da geometria, apenas uma aluna obteve o nível Excelente, outros três Muito Bom, quatro alunos atribuímos-lhes o nível Suficiente e o restante aluno foi classificado com Insuficiente (foi o aluno que realizou mal a esquadria, pois os outros alunos com dificuldades pediram auxílio à professora estagiária ou aos colegas).

Quanto à criatividade houve três alunos que se distinguiram pelo desenho e execução final, pelo que adquiriram o grau Excelente, outros três auferiram o Muito Bom, os restantes quatro obtiveram Bom.

Aquisição de linguagem técnica, pelo que pudemos observar este foi o ponto mais difícil, sendo que nenhum aluno obteve o grau máximo, contudo cinco alunos conseguiram alcançar o Muito Bom, dois alunos Bom e os últimos três o Suficiente.

Os alunos mais expressivos foram seis, obtendo o grau de Excelente, os restantes quatro obtiveram o Suficiente.

As avaliações foram feitas de acordo com os níveis atribuídos no final de cada período, de 1 a 5 e foram compostas pelas seguintes características: traçado (20%); cor

(20%); composição (30%); criatividade (20%) e cumprimento do prazo (10%) perfazendo 100%.

Nas características do traçado (20%) que se referem aos esboços e estudo para o painel, um aluno obteve o máximo de qualificação, uma aluna obteve 18%, outra desceu apenas uma percentagem, dois alunos alcançaram o 15%, dois alunos obtiveram 10% e o último 8%.

No estudo e aplicação de cor (20%) tanto no papel como na cerâmica os resultados foram os seguintes: duas alunas obtiveram 18, os seguintes resultados foram de 15% para três alunos, 12% para dois alunos e os restantes três 10%.

Na composição (30%) referente ao estudo e conseqüente aplicação ao painel, duas alunas alcançaram os 27 de percentagem, uma aluna obteve 25%, um aluno adquiriu os 24%, outro aluno 20%, uma aluna obteve 17%, um aluno 15%, dois 12% e o restante aluno 10%.

Ao nível da criatividade os resultados alcançados foram três 18 em 20%, dois 15%, um 13 e um 12% e três alunos obtiveram apenas 10%.

Quanto ao prazo (10%) três alunos obtiveram o nível máximo, quatro alunos obtiveram 8%, a percentagem de 6 foi atribuída a três alunos.

Isto resultou em quatro níveis de 3, quatro níveis 4 e dois níveis 5.

Os resultados das fichas de avaliação de grau de satisfação do projeto revelaram uma boa apreciação do projeto, os alunos classificaram-no com os seguintes níveis: três 3, cinco 4, e dois 5, equivalendo-se, praticamente, estes valores aos valores obtidos pelos próprios alunos.

Quando lhes perguntámos qual a fase do projeto de que tinham gostado mais, os alunos responderam na totalidade que tinha sido a modelagem com o barro. Isto revela o sucesso do projeto, apesar dos níveis atribuídos na nossa ótica não serem assim tão satisfatórios.

26.2. Discussão de resultados

Nós julgamos, depois desta investigação sobretudo no ponto 4 do segundo capítulo, termos demonstrado as vantagens da utilização da cerâmica na disciplina de Educação Visual do 3º Ciclo do Ensino Básico e também, na análise dos dados referentes ao projeto efetuado por nós na Escola EB 2/3 Florbela Espanca.

Os alunos mostraram empenho e diversão na concretização do painel, empenho em aperfeiçoar o estudo efetuado em papel e ainda em adaptar ao barro as figuras bidimensionais. Revelou-se um trabalho divertido e de fácil conceção. Os alunos demonstraram libertar tensão, criar empatia e companheirismo com o grande grupo – turma – e com a professora estagiária, havendo, inclusivamente, um aluno que escreveu na *avaliação final* desta professora, que ela havia sido *cinco estrelas* durante as aulas dadas para a concretização deste projeto. Os restantes alunos *atribuíram os níveis* de 4 e 5 valores.

Os alunos, conhecendo bem o texto da disciplina de Português, adaptaram-no a duas novas realidades, primeiro à bidimensional e em seguida à tridimensional. Para estas adaptações os alunos tiveram que interagir com várias áreas do saber, a compreensão escrita e interpretação do Auto de Gil Vicente e com a disciplina de Educação Visual, adaptaram e interagiram com o desenho e pintura, para em seguida darem volume ao mesmo tema, partindo dos azulejos realizados integralmente por eles e relevando os mesmos.

Os alunos demonstraram, nas fichas entregues pela professora estagiária, aquando da finalização do projeto, não terem tido dificuldades no manuseamento do barro e disseram ter preferido a modelagem do barro, ao desenho e à pintura do estudo para o painel. Isto demonstra o interesse e utilidade por parte dos alunos neste material – a cerâmica. Também a novidade da técnica terá sido útil para este interesse, uma vez que só uma aluna disse ter tido experiência anterior com este material.

Só houve um aluno que referiu, que neste projeto, o que gostou menos foi de *sujar as mãos*. Do universo que perfaz dez alunos, todos referiram que a parte preferida do projeto foi *trabalhar o barro*. Daqui podemos tirar ilações que neste projeto composto de várias partes, a preferida pelos alunos foi, sem qualquer dúvida, a modelagem do barro, o que demonstra o interesse efetivo por esta técnica.

Podemos inferir que o trabalho com a cerâmica –modelagem – para os alunos é aliciante e provoca sentimentos de entreajuda, boa disposição (houve uma aluna que referiu sentir alegria na execução deste projeto), interesse (um aluno referiu que este trabalho, apesar de moroso e de ter várias fases, valeu a pena, pois foi interessante) e dedicação (podemos ver a dedicação dos alunos no resultado final desta proposta de trabalho).

Os alunos demonstraram mais dificuldades na pintura do estudo para o painel e na realização da esquadria do azulejo, o que demonstra falhas na aquisição de conhecimentos, sobretudo na geometria básica.

3. Limitações da investigação

Foi nossa intenção criar um *workshop* de cerâmica para a comunidade escolar e para a turma em particular, mas por questões de falta de tempo não foi possível a sua realização. Com este *workshop* pretendia-se um primeiro contacto com o barro e a explicação das técnicas básicas da cerâmica: *rolos* ou *columbinas*, *lastra* e modelagem a partir da técnica da *bola*. Este primeiro contacto teria permitido aos alunos criar uma maior destreza e capacidade de manipulação do material para a realização da proposta de trabalho sugerida por nós.

A realização da proposta de trabalho com os alunos deveria ter sido pensada de forma a introduzir uma pequena abordagem à cerâmica em geral, tal como pensámos em realizar um *workshop* para a escola, os temas a abordar nesse *workshop* poderiam ter sido abordados na sala de aula, se, efetivamente, tivesse havido mais tempo para a realização da unidade didática. Deste modo, faltou uma abordagem mais geral à cerâmica e às suas possibilidades técnicas podendo tornar-se para os alunos uma experiência mais enriquecedora.

Neste momento consideramos que teria sido desejável efetuar um levantamento do equipamento escolar disponível na área do distrito de Aveiro para assim ter uma ideia da exequibilidade da aplicação dos conteúdos programáticos na disciplina de Educação Tecnológica. Também ao nível deste levantamento teria sido interessante saber se o equipamento existente é ou não utilizado e em que contextos.

Com base nestes dados seria possível colocar novas questões, nomeadamente: a cerâmica não é utilizada porque não há equipamento, ou porque os professores não se sentem habilitados a usar esses recursos, ou se simplesmente não se dá a importância devida a esta tecnologia.

No contexto de um Relatório Final pareceu-nos essencial expor a trajetória da cerâmica e suas técnicas ao longo do tempo, mas no final da sua redação pensamos que teria sido pertinente fomentar uma discussão alargada acerca da *posição da cerâmica* no contexto do mundo da arte e suas consequências para o ensino das artes visuais. Contudo, para tal acontecer seria necessário mais tempo para esta investigação e acesso a mais informação sobre este tema.

Foi necessário ir a Lisboa para compilar alguma da informação aqui apresentada, mas o tempo e recursos despendidos não foram suficientes.

Frequentámos as bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian e do Museu Nacional do Azulejo, onde chegámos a ter conhecimento de uma conferência, proferida por Jorge Barradas em 1967 na referida fundação, sobre este tema, denominada *A cerâmica não é uma arte menor*, mas da qual não resta nenhum registo.

Quando referimos a falta de tempo estamos a referir-nos ao contexto em que este texto está a ser redigido, ou seja, um ano letivo do Mestrado em Ensino de Artes Visuais do 3º Ciclo do Ensino Básico e Secundário Desde o início que era claro que queríamos abordar a criatividade nos graus de ensino em questão, mas a abrangência do tema obrigou-nos a determinar uma situação mais específica dentro desta temática. Devido à nossa formação em Artes Plásticas-Escultura sempre tivemos apetência por uma abordagem à criatividade no âmbito da modelagem e acabamos por seguir esta tendência, apesar de à partida sabermos que não iríamos encontrar demasiada informação sobre este tema, o que de facto sucedeu.

4. Conclusões

Este projeto de trabalho permitiu acompanhar uma abordagem ao trabalho com cerâmica em aulas de Educação Visual do 3º Ciclo.

Neste caso fez-se um projeto com alunos do 9º ano, mas pensamos que abordagem idêntica pode ser realizada com os outros níveis, desde que estejam reunidas as condições mínimas ou seja, uma escola com o equipamento necessário. Aliás, no âmbito da Prática de Ensino Supervisionado tivemos a possibilidade de trabalhar com uma turma do 8º ano, em que o tema era a obra *Guernica* de Pablo Picasso. Neste caso utilizou-se a modelagem em barro das figuras do quadro, procedendo-se à sua cozedura. Esta prática permitiu a volumetria da figuração representada na obra e os alunos mostraram-se muito satisfeitos com o resultado obtido.

A disciplina de Educação Visual afigura-se-nos como uma disciplina mais prática que teórica. E é neste contexto que julgamos que os alunos poderão aqui encontrar o espaço ideal para extravasar as suas emoções, que, tal como foi exposto, é uma necessidade das faixas etárias abrangidas pelo ensino básico e que poderá trazer múltiplos benefícios aos alunos que tiverem a oportunidade de pôr estas práticas em execução.

Seja em Educação Visual, ou qualquer outra disciplina do grupo das Expressões, pensamos que é importante que os alunos sejam acompanhados a nível emocional, isto é, terem a possibilidade de desenvolverem as suas capacidades emocionais e criativas. Tendo como base esta premissa, a cerâmica é um instrumento que poderá ser útil na disciplina de Educação Visual para esse desenvolvimento emocional e criativo. Nesta base julgamos que pode e deve ser entendida como mais uma técnica do grupo a que pertencem as ferramentas da Educação Visual, com o mérito de permitir uma abordagem com grande potencial plástico e criativo.

A cerâmica acompanhou a História mais recente da Humanidade de forma consistente e com grande importância económico-social, mas também no âmbito das expressões. Estas expressões foram diferentes de acordo com cada contexto civilizacional. Num caso podem ter permitido que determinada aldeia mostrasse a sua individualidade através do uso de um tipo de decoração, como noutros pode ter sido veículo para a expressão individual de emoções. O que é certo é que como forma de

manifestação do ser humano, quer como grupo quer como indivíduo, a cerâmica teve ao longo da História uma constante presença.

Pensamos que esta proximidade é ainda mais palpável no contexto nacional, uma vez que o uso das criações azulejares nos edifícios mantiveram uma presença forte até à atualidade. Portanto, ainda que estejamos longe do momento em que a produção de vasilhame cerâmico era essencial no dia-a-dia, o espaço público está pleno de exemplos de manifestações artísticas com base no azulejo. Esta situação é tanto mais interessante quando sabemos que coexistem diferentes abordagens ao nível de temática, técnica e aplicação (arquitetónica e outras).

Como elemento constante da memória coletiva pode ser um excelente meio de levar os alunos a refletir sobre o passado do homem e da sua própria comunidade, sentindo-se parte integrante dessa evolução, ao saber sentir o barro e explorar as suas possibilidades técnicas e artísticas.

A volumetria e a cor são também traços essenciais que tornam esta técnica apetecível e que revelam um grande potencial de exploração. Tivemos oportunidade de referir a importância da interdisciplinaridade, e neste campo as técnicas da cerâmica são também muito fecundas, sendo possível interligar estudos de Educação Visual com o Português – como no caso em estudo que possibilitou uma abordagem muito interessante ao *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente – ou com Geografia – estudo do meio e recursos, que permite a exploração de barreiros, de areia (para vidrados), colorantes, como os óxidos, entre outros – até à História – em que várias abordagens são possíveis, desde o reconhecimento de técnicas usadas em determinada época até à exploração da História Local e estudos etnográficos.

5. Bibliografia

Blaettler, R. et al (2004) *Cerâmica Portuguesa do Século XVI ao Século XX*
Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, Instituto Português de Museus.

Borges, J. coord. (2001), *Paredes Coloridas*, Aveiro, Câmara Municipal

Calado, R., 1986, *Azulejo. 5 séculos do azulejo em Portugal*. Lisboa, Edições Asa.

Camps, G. (1981). *Manuel de recherche préhistorique*. Paris, Editora Doin.

Castro, L., Porfírio, J. (1998) *Júlio Resende. Obra Cerâmica*. Museu Nacional do Azulejo.
Lisboa, Instituto Português de Museus.

Cruz, V. (10/06/2012) in *Revista do Expresso*.

Dias, A. & Machado, R. (1987). *A Cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*. Porto, Lello e Irmão.

Dias, L. coord. (s/ data) *Manuel Cargaleiro Cerâmicas*. Lisboa, Mar Largo.

Elliot, J. (1990). *La investigación-acción en educación*. Madrid, Morata.

Enciclopédia Luso Brasileira da Cultura, vol. 4, entrada *Cerâmica*, por F. de Almeida e Sousa.

Fernandes, S. (1997). *A Fábrica Cerâmica Viúva Lamego: o seu contributo nas fachadas azulejísticas de Lisboa*. Coimbra, S.M.M. Fernandes

França, J. A. (1971) *Na morte de Jorge Barradas* In *Colóquio Artes*, nº 5 pp. 66-67,
Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian

Frasco, A. (2000). *Prefácio* (pp 9-10). In *25 Séculos de Cerâmica*. Lisboa, Editorial Estampa.

Hayes, J. W. (1997). *Handbook of mediterranean roman pottery*. Londres, British Museum Press.

Hauzer, A. (1998). *La terre cuite et la cuisine mijota*. Dossier: Les Inventions de la Préhistoire, *L'Archéologue*, 37, Paris, ed. Errance.

Henriques, P. (coord.) (1998) *Júlio Resende Obra Cerâmica* Lisboa, Instituto Português de Museus.

Henriques, P. (coord.) (2003). Eduardo Nery Exposição retrospectiva tapeçaria, azulejo, mosaico, vitral (1961 – 2003). Lisboa, Instituto Português de Museus.

Henriques P. (coord.) (2004). *A minha segunda casa. Cecília de Sousa. Obra cerâmica 195-2004*. Lisboa, Instituto Português de Museus.

Hodges, H. (1976). *Artifacts, an introduction to early materials and technology*. Londres, ed. John Baker.

Lapa, P. (2001). *Cerâmicas : Querubim Lapa*. Lisboa, Edições Inapa.

Latore, A. (2003). *La investigación-acción*. Barcelona: Graó.

Martha, T., Ribeiro, J. (1984). *4 poetas no metropolitano de Lisboa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Meco, J., (1989). *O azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, S.A.

Meco, J. (1990). *Jorge Barradas Ceramista*. In *Artes plásticas*. Ano I, nº 5, (pp. 6-13). Lisboa, Editorial Grupo Nobar.

Monteiro, G. & Botelho, M. 1991. *Arte no Metro*. Lisboa, Metropolitano de Lisboa.

Orton, C., Tyers, P., Vince, A. (1997). *La cerámica en Arqueología*. Madrid ed. Crítica.

Pereira, J.(coord.) (1989). *Azulejos*. Lisboa, Gir- Gabinete Impressor, lda.

Pereira, J.(1990). *Azulejos no Metropolitano de Lisboa*. Lisboa, Impress. Novotipo-Artes gráficas, S.A.

Pereira, J. & Meco & J.,Henrique, P. (1998) *Querubim, obra cerâmica (1954 – 1984)* Milão, Electa.

Queirós, J.(1987) *Cerâmica Portuguesa e Outros estudos*. Lisboa, Editorial Presença

Queirós, J.(2002). *1856-1920 Cerâmica portuguesa e outros estudos*. Lisboa, Editorial Presença.

Read, H. (2010) *Educação pela Arte*. Lisboa: Porto Editora.

RYE, O. (1981) *Pottery technology*. Washington D.C., Editora Taraxacum.

Sinopoli, C. M. (1991) *Approches to archaeological ceramics*. Nova York, Plenum Press.

Simões, S. (1971) *Cerâmica Decorativa Moderna Portuguesa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian

Sousa, C. (2000) In *Entrevista por Luís Leiria*. Oeiras, Roteiro da Câmara Municipal, Fevereiro.

Stern, A. (1974) *A Expressão*. Barcelos, Editora do Minho.

Anexos

1. Planificação da Unidade Didáctica

	E.B. 2,3, FLORBELA ESPANCA ESMORIZ PLANIFICAÇÃO DE ACTIVIDADE 2010/2011
	Professora Orientadora Isabel Faria Amorim
	Professora / Estagiária Sandra Silva
	Disciplina Educação Visual Ano/turma 9º 3º Período 11/04/2012

Unidade didáctica | Comunicação visual e elementos da forma

Tema | Realização de um painel em cerâmica

Calendarização | 3º período

Contextualização Temática | De acordo com o currículo estabelecido a nível nacional para o 3º ciclo do ensino básico, esta planificação vem pôr em prática os conteúdos programáticos da disciplina de Educação Visual, interagindo com a disciplina de Português de uma forma interdisciplinar. Interagindo com o universo textual, a partir da sua experiência e conhecimento do mundo e da sua competência linguística e visual, interpretando linguagens de natureza icónica e simbólica. Apreendendo criticamente o significado e a intencionalidade de mensagens em discursos variados em grupo.


Objectivo geral	<ul style="list-style-type: none"> -Usar adequadamente linguagens das diferentes áreas do saber cultural, científico e tecnológico para se expressar. -Realizar actividades de forma autónoma, responsável e criativa. -Realizar um painel em cerâmica. 		
Objectivos específicos	<ul style="list-style-type: none"> -Desenvolver um projeto, em grupo, com a disciplina de Português, permitindo a transferência de saberes. -Entender a ilustração como um processo de registo e comunicação. -Desenvolver a capacidade de representação, de expressão e de criatividade através da cerâmica. -Conceber projetos e organizar com funcionalidade e equilíbrio os espaços bidimensionais e tridimensionais. -Aplicar os valores cromáticos nas suas experimentações plásticas. 		
Conteúdos Programa da disciplina	<p>Comunicação visual e elementos da forma</p> <ul style="list-style-type: none"> -O “Auto da Barca do Inferno” -Ilustração do texto -Significados da imagem -Representação do texto em cerâmica 	<ul style="list-style-type: none"> -Descrição, elementos formais, perspetiva, luz, cor e formas, -Composição. -A figura e o fundo. -Natureza da cor. -Desenho, modelagem com barro e pintura. -O volume. 	
Calendarização	Aulas de 45 e 90”		
	1ª Aula 11/04/2012 Hora:12.40	5”	Entrada dos alunos na sala de aula.
		5”	Breve exposição oral explicando o que se vai fazer nesta e nas próximas aulas.
		20”	Apresentação multimédia e motivação sobre o tema.
		10”	Escolha de duas cenas do “Auto da Barca do Inferno” a representar no painel. Divisão da turma em 3 grupos.

		5"	Sumário e síntese oral do que foi feito.
2ª Aula 16/04/2012 Hora: 08.25		5"	Entrada dos alunos na sala de aula.
		5"	Síntese do que foi feito na última aula. Preparação do material a usar durante a aula.
		75"	Início do estudo, em grupo, das cenas a representar no painel. Desenho em papel de cenário.
		5"	Sumário e síntese oral do que foi feito. Arrumar o material e a sala.
		5"	Entrada dos alunos na sala de aula.
3ª Aula 18/04/2012 Hora: 12.40		5"	Preparação do material a usar durante a aula.
		30"	Continuação do esboço do painel.
		5"	Sumário e síntese oral do que foi feito. Arrumar o material e a sala.
		5"	Entrada dos alunos na sala de aula.
4ª Aula 23/04/2012 Hora: 08.25		5"	Preparação do material a usar durante a aula.
		75"	Finalização do esboço do painel.
		5"	Sumário e síntese oral do que foi feito. Arrumar o material e a sala.
		5"	Entrada dos alunos na sala de aula.
5ª Aula 30/04/2012 Hora: 08.25		5"	Preparação do material a usar durante a aula.
		10"	Demonstração da técnica a utilizar.
		65"	Início da construção do painel.
		5"	Sumário e síntese oral do que foi feito. Arrumar o material e a sala.
		10"	Entrada dos alunos na sala de aula e distribuição do material didático.
6ª Aula 02/05/2012 Hora: 12.40		30"	Continuação da construção do painel.
		5"	Sumário e síntese oral do que foi feito. Arrumar o material e a sala.
		10"	Entrada dos alunos na sala de aula e distribuição do material didático.
7ª Aula 07/05/2012 Hora: 08.25		75"	Continuação da construção do painel.
		5"	Sumário e síntese oral do que foi feito. Arrumar o material e a sala.
		10"	Entrada dos alunos na sala de aula e distribuição do material didático.
8ª Aula 09/05/2012 Hora: 12.40		30"	Continuação da construção do painel.
		5"	Sumário e síntese oral do que foi feito. Arrumar o material e a sala.
		10"	Entrada dos alunos na sala de aula e distribuição do material didático.
9ª Aula 14/05/2012 Hora: 08.25		75"	Finalização da construção do painel.

		5"	Sumário e síntese oral do que foi feito. Arrumar o material e a sala.
	10ª Aula 16/05/2012		
	11ª Aula 21/05/2012		
	12ª Aula 23/05/2012		Tempo de secagem / cozadura do painel
	13ª Aula 28/05/2012		
	15ª Aula 30/05/2012 Hora: 12.40	10" 30" 5"	Entrada dos alunos na sala de aula e distribuição do material didático. Demonstração e início da pintura do painel. Sumário e síntese oral do que foi feito. Arrumar o material e a sala.
	16ª Aula 04/06/2012 Hora: 08.25	10" 75" 5"	Entrada dos alunos na sala de aula e distribuição do material didático. Finalização da pintura do painel. Sumário e síntese oral do que foi feito. Arrumar o material e a sala.
	17ª Aula 06/06/2012 Hora: 12.40		
Recursos e técnicas	- Exposição oral, demonstração multimédia e demonstração das técnicas a utilizar. - Projetor de vídeo, papel de cenário, papel vegetal, lápis de grafite, lápis de cor ou gouache, barro, rolos da massa, ripas de madeira, vidros, óxidos e corantes cerâmicos.		

Metodologia	1ª parte	-Exposição oral e demonstração multimédia. -Escolha das cenas a representar.
	2ª parte	-Estudo da composição do painel. -Estudo de cor.
	3ª parte	-Modelagem e pintura no suporte final.
Avaliação	Avaliação formativa Avaliação somativa	
CrITÉrios de Avaliação	Avaliação contínua através da observação do processo e os resultados. Auto avaliação crítica.	
	Domínio da técnica e do rigor. Domínio do uso do material. Avaliação do desempenho visual. Aquisição de conhecimentos.	

2. Grelha de observação direta de aulas

							
Escola Básica 2º e 3º Ciclos Florbela Espanca						3º Período	
Grelha de observação direta dos alunos				9º	Data:		
I Insuficiente; S Suficiente; B Bom; MB Muito Bom; E Excelente							
Alunos	Empenho/ participação	Autonomia	Domínio das técnicas	Rigor	Criatividade	Aquisição da linguagem técnica	Expressividade

3. Ficha de trabalho de análise de ensino/aprendizagem

Projeto: Painel cerâmico sobre o “Auto da Barca do Inferno” de Gil Vicente

1. Em que é que te baseaste para criares a tua ilustração?
2. Quais as dificuldades que tiveste ao realizar o desenho?
3. Na pintura do desenho, em que é que sentiste mais dificuldades?
4. Quais foram os passos que seguiste para elaborar os azulejos? Que dificuldades sentiste?
5. Como conseguiste dar a forma pretendida ao barro?
6. Pintar a cerâmica foi fácil ou difícil para ti? Justifica a tua resposta.

7. Do que gostaste mais neste projeto?

8. Do que gostaste menos e porquê?

9. Explica o que aprendeste nas diversas tarefas que realizaste.

10. Este trabalho teve várias fases e o processo foi bastante demorado. Valeu a pena? Justifica.

11. As orientações da professora foram claras? Justifica a tua resposta.

12. Na tua opinião, independentemente do teu trabalho, que nível atribuis a este projeto de turma, na escala de 1 a 5.

Nome:
Número:
Turma:

4. Grelha de avaliação final do projeto

Ano lectivo 2011/12		Organização do espaço bidimensional e tridimensional						
E.B. 2,3 Florbela Espanca								
Turma: 9º								
Itens a Avaliar:		A	B	C	D	E	Total	Nível
Cotações:		20	20	30	25	5	100	
nº	Alunos							
1		10	10	15	10	8	53	3
7		20	10	24	10	6	70	4
10		18	18	27	18	10	91	5
12		10	15	17	18	10	70	4
5		8	12	12	10	8	50	3
10		17	18	27	18	10	90	5
11		8	12	12	12	6	50	3
16		15	15	20	15	8	73	4
9		12	12	10	13	8	55	3
20		15	15	25	15	6	76	4
A -Traçado B- Cor C-Composição D- Criatividade E- Prazo								