



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

**Prática de Ensino Supervisionada
Desenho A (10º e 12º Anos)
A Presença da Figura Humana na Pintura Portuguesa**

Bruno Ricardo Costa Florindo

Relatório de Estágio para obtenção do Grau de Mestre em
**Ensino de Artes Visuais no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino
Secundário**
(2º ciclo de estudos)

Orientador Científico: Prof.^a Doutora Fátima Maria Oliveira Caiado
Orientador Pedagógico: Mestre José Manuel Almeida Pereira

Covilhã, Junho de 2012

Dedicatória

Dedico este relatório aos meus pais.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Orientadora Científica, Professora Doutora Fátima Caiado, pelas suas valiosas sugestões para a elaboração deste relatório, assim como o seu apoio e profissionalismo prestados ao longo deste ciclo de estudos.

Ao professor cooperante, Mestre José Manuel Pereira, pelo apoio dado durante o estágio.

À Escola Secundária de Campos Melo e aos alunos das turmas do 10ºD e 12ºC.

Aos demais professores da Universidade da Beira Interior que contribuíram positivamente na minha formação académica.

Aos amigos pelo incentivo e apoio prestado ao longo da realização deste relatório.

Aos colegas de mestrado, Cláudia Saraiva, David Cascaes, Bruno Lapa e Ana Quadrado pelo apoio incansável e amizade.

E, finalmente, aos meus pais pelo apoio prestado ao longo destes dois anos, pois sem ele este projecto não teria sido possível.

Resumo

O presente relatório foi elaborado no âmbito do Mestrado em Ensino de Artes Visuais no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário e refere-se à experiência profissional vivida no estágio pedagógico, realizado na Escola Secundária de Campos Melo, e ao estudo teórico sobre a representação da figura humana nas artes visuais que apoiou o exercício da docência numa unidade de trabalho da disciplina leccionada, Desenho A.

Este relatório é composto por três capítulos: estudo teórico; caracterização da escola e comunidade e prática de ensino supervisionada.

O primeiro capítulo corresponde ao estudo teórico, que tem como título *A Presença da Figura Humana na Pintura Portuguesa* e apresenta um percurso histórico do estudo da representação canónica da figura humana nas artes visuais e a sua presença na pintura portuguesa desde a obra *Anunciação* (1506-11) de Vasco Fernandes (1475?-1542) até à obra *Anunciação* (2002) de Paula Rego (1935).

Numa fase final utilizou-se este estudo numa unidade de trabalho da disciplina de Desenho A do 12º ano, leccionada na escola acima referida.

No segundo capítulo, para se situar a experiência profissional, foi redigida a contextualização e caracterização da Escola Secundária de Campos Melo através da observação, bem como através da análise dos documentos cedidos pela escola.

Finalmente, o terceiro capítulo diz respeito à prática de ensino supervisionada realizada na escola mencionada, onde se descrevem e analisam todas as actividades desenvolvidas ao longo do ano lectivo de 2011/2012.

Palavras-chave

Prática de ensino supervisionada, Ensino das artes visuais, Desenho A, Figura humana.

Abstract

This report was prepared under the Master in Visual Arts Education and refers to the experience as a teacher trainee, held at *Escola Secundária de Campos Melo* and the theoretical study on the representation of the human figure in the visual arts which supported the teaching in a work unit of the subject: *Desenho A*.

This report consists of three chapters: theoretical study; characterization of the school and community; and supervised teaching practice.

The first chapter corresponds to the theoretical study which is entitled *The presence of the human figure in Portuguese painting*, and presents a historical study of the canonical representation of the human figure in the visual arts, its presence in Portuguese painting from the work *Anunciação* (1506-11) by Vasco Fernandes (1475?-1542) to work *Anunciação* (2002) by Paula Rego (1935).

In a final phase this study was used in a work unit of the school subject of the *Desenho A* 12th grade, taught in the school mentioned above.

In the second chapter, the experience has been drafted to contextualize and characterise the *Escola Secundária de Campos Melo* through observation and through documents analysis assigned by the school.

Finally, the third chapter concerns the supervised teaching practice held at the school which describes and analyses all activities throughout the academic year 2011/2012.

Keywords

Supervised teaching practice, Visual arts education, *Desenho A*, The human figure.

Índice

Introdução.....	1
Capítulo I: A Presença da Figura Humana na Pintura Portuguesa	5
I.1. Escolha do Tema.	5
I.2. Figura Humana na História da Arte: Representação Canónica e Ideal.	7
I.2.1. Da Antiguidade.	8
I.2.2. Da Idade Média.	14
I.2.3. Do Renascimento ao Rococó.	16
I.2.4. Do Neoclássico à Modernidade.	23
I.2.5. Até à Actualidade.	24
I.3. Figura Humana na Pintura Portuguesa.	28
I.3.1. De Vasco Fernandes a Alexandrino de Carvalho.	29
I.3.2. De Vieira Portuense a Cristino da Silva.	42
I.3.3. De Silva Porto a Paula Rego.	46
I.4. Conclusão.	60
Capítulo II: Escola e Comunidade	63
II.1. Caracterização da Escola Secundária de Campos Melo.	63
II.1.1. Serviços e Estruturas.	65
II.1.2. Regime e Horário de Funcionamento.	65
II.1.3. Oferta Educativa.	66
II.2. Caracterização da Comunidade.....	67
II.2.1. Meio Socioeconómico.	67
II.2.2. Comunidade Educativa.....	67
II.2.3. Participação dos Pais e Outros Elementos da Comunidade Educativa.....	68
II.3. Relação da Escola com a Comunidade.....	68
II.4. Caracterização do Curso de Artes Visuais.....	69
II.4.1. Enquadramento no Currículo Nacional.	69
II.4.2. Projecto “Metas de Aprendizagem”.	71
II.4.3. Curso de Artes Visuais.	72
II.4.4. Caracterização das Infraestruturas do Ensino de Artes Visuais na Escola.	74
II.4.5. Caracterização do Grupo Disciplinar de Artes Visuais na Escola.	74
II.4.6. Valorização e Impacto das Aprendizagens de Artes Visuais na Comunidade.	75
II.5. Organização e Funcionamento do Núcleo de Estágio.	76
II.5.1. Caracterização do Núcleo de Estágio.	76
II.5.2. Horário da Prática de Ensino Supervisionada.	77
II.6. Caracterização das Turmas da Prática de Ensino Supervisionada.	78
II.6.1. Caracterização da Turma 10ºD.	78

II.6.2. Caracterização da Turma 12°C.	80
Capítulo III: Prática de Ensino Supervisionada.....	83
III.1. Actividades desenvolvidas.	83
III.1.1. Caracterização da Disciplina de Desenho A.	83
III.1.2. Planificação.	87
III.1.3. Aulas da Disciplina de Desenho A.	88
III.1.4. Recursos Didáticos.	99
III.1.5. Actividades Extra-curriculares.....	100
III.2. Resultados Obtidos.....	107
III.2.1. Primeiro Período.	108
III.2.2. Segundo Período.	109
III.2.3. Terceiro Período.	110
Conclusões	113
Bibliografia.....	117
Lista de Apêndices.....	123
Lista de Anexos.....	125

Lista de Figuras

Figura 1. <i>Later Canon</i> da Arte Egípcia, segundo Panofsky.	9
Figura 2. Cânone de Policleto.	13
Figura 3. Villard de Honnecourt, <i>Esquemas</i> , século XIII.	15
Figura 4. Leonardo da Vinci, <i>Homem Vitruviano</i>	19
Figura 5. Gérard de Lairesse, <i>Ontleding des menschelyken lichaams</i>	22
Figura 6. Jean Auguste Dominique Ingres, <i>A Grande Odalisca</i>	24
Figura 7. <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> de Pablo Picasso.	26
Figura 8. <i>Modulor</i> de Le Corbusier.	27
Figura 9. Autor desconhecido, <i>Inferno</i>	29
Figura 10. Vasco Fernandes, <i>Anunciação</i>	32
Figura 11. Gaspar Dias, <i>Aparição do Anjo a S. Roque</i>	36
Figura 12. André Reinoso, <i>Milagre de S. Francisco Xavier</i>	39
Figura 13. Pedro Alexandrino de Carvalho, <i>Cristo Salvador do Mundo</i>	42
Figura 14. Vieira Portuense, <i>Leda surpreendida por Júpiter</i>	44
Figura 15. Francisco Metrass, <i>Só Deus</i>	45
Figura 16. José Malhoa, <i>A Ilha dos Amores</i>	47
Figura 17. Almada Negreiros, <i>Nu (para o Bristol-Clube)</i>	51
Figura 18. Eduardo Viana, <i>Nu</i>	52
Figura 19. Mário Eloy, <i>Nu</i>	53
Figura 20. Maria Helena Vieira da Silva, <i>O Desastre</i>	55
Figura 21. Nikias Skapinakis, <i>Encontro de Natália Correia, Fernanda Botelho e Maria João Pires</i>	57
Figura 22. Paula Rego, <i>Anunciação</i>	59
Figura 23. Logótipos da ESCM.	63
Figura 24. Vista da entrada principal da ESCM.	63
Figura 25. Director de Turma, Mestre José Pereira e a turma do 10ºD.	78
Figura 26. Áreas, conteúdos e temas do programa de Desenho do 10.º, 11.º e 12.º anos.	85
Figura 27. Realização do teste de avaliação diagnóstica na turma do 12º C.	89
Figura 28. Realização dos exercícios propostos na UT <i>Processos de análise: Estudo da figura humana</i>	91
Figura 29. Apresentação e realização dos trabalhos da UT <i>Processos de análise: Estudo da figura humana</i>	92
Figura 30. Conclusão da realização dos trabalhos referentes à UT1.	93
Figura 31. Realização dos trabalhos da UT <i>Processos de análise: Estudo de fragmentos de modelo</i>	95
Figura 32. Realização dos trabalhos da UT <i>Processos de síntese: Imagens animadas ("Flip Book")</i>	97

Figura 33. Exploração do programa de edição de imagem <i>Windows Live Movie Maker</i>	97
Figura 34. Realização dos trabalhos da UT <i>Processos de análise: O retrato</i>	99
Figura 35. Visita de Estudo, Casa das Histórias - Paula Rego.	102
Figura 36. Visita de Estudo, Fundação Calouste Gulbenkian.....	103
Figura 37. Sessão fotográfica no âmbito do concurso “Saber estar, aprender a SER...”.	104
Figura 38. Projecção dos <i>Flip Books</i> na exposição do Dia de S. Valentim.	105
Figura 39. Montagem da exposição “A tua <i>t-shirt</i> Campos Melo”.....	106
Figura 40. Aspecto final da exposição “A tua <i>t-shirt</i> Campos Melo”.	106
Figura 41. Página inicial do <i>blog</i> criado.	107

Lista de Gráficos

Gráfico 1. Classificações das Unidades de Trabalho leccionadas pelo professor estagiário, no 1º período.	109
Gráfico 2. Classificações internas de frequência do 1º período na disciplina de Desenho A. .	109
Gráfico 3. Classificações das Unidades de Trabalho leccionadas pelo professor estagiário, no 2º período.	110
Gráfico 4. Classificações internas de frequência do 2º período na disciplina de Desenho A. .	110
Gráfico 5. Classificações internas de frequência do 3º período na disciplina de Desenho A. .	111
Gráfico 6. Classificações internas finais na disciplina de Desenho A.	111

Lista de Tabelas

Tabela 1. Plano Curricular do Curso Científico-Humanístico de AV.	73
Tabela 2. Lista de docentes do grupo 600.....	75
Tabela 3. Lista dos elementos do núcleo de estágio.	76
Tabela 4. Horário de estágio do estagiário na ESCM.....	77

Lista de Apêndices

Apêndice I: *Currículo Vitae* do estagiário Bruno Florindo.

Apêndice II: Planos de aulas assistidas.

Apêndice III: Recursos didáticos das aulas assistidas.

Apêndice IV: Instrumentos de avaliação: Teste de avaliação diagnóstica; Grelha de registo de trabalhos de casa; Grelha de observação de aula.

Apêndice V: Registos de avaliação.

Apêndice VI: Fotografias.

Apêndice VII: Vídeos.

Lista de Anexos

- Anexo I:** *Currículo Vitae* da orientadora científica Prof^a Doutora Fátima Oliveira Caiado
- Anexo II:** *Currículo Vitae* do orientador cooperante Mestre José Manuel Pereira.
- Anexo III:** Projecto Educativo 2010-2014 da Escola Secundária de Campos Melo.
- Anexo IV:** Projecto Curricular de Escola da Escola Secundária de Campos Melo.
- Anexo V:** Regulamento Interno da Escola Secundária de Campos Melo.
- Anexo VI:** Plano Anual de Actividades 2011-2012 da Escola Secundária de Campos Melo.
- Anexo VII:** Decreto-Lei nº50/2011 de 8 de Abril.
- Anexo VIII:** Programa Nacional de Desenho A do 10º Ano.
- Anexo IX:** Programa Nacional de Desenho A dos 11º e 12º Anos.
- Anexo X:** Planificação Anual de Desenho A do 10º Ano.
- Anexo XI:** Planificação Anual de Desenho A do 12º Ano.
- Anexo XII:** Critérios de Avaliação do Curso Científico-Humanístico de Artes Visuais da Escola Secundária de Campos Melo.
- Anexo XIII:** Critérios Específicos de Avaliação da disciplina de Desenho A 10º/11º/12º Anos.
- Anexo XIV:** Currículo da disciplina de Desenho A.

Lista de Acrónimos

AV	Artes Visuais
DA	Desenho A
ESCM	Escola Secundária de Campos Melo
MEAV	Mestrado em Ensino de Artes Visuais no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário
PAA	Plano Anual de Actividades
PC	Professor Cooperante
PCE	Projecto Curricular de Escola
PCT	Projecto Curricular de Turma
PE	Projecto Educativo
PES	Prática de Ensino Supervisionada
PO	Professora Orientadora
RI	Regulamento Interno
UBI	Universidade da Beira Interior
UT	Unidade de Trabalho

Introdução

As práticas de ensino continuam a ser a componente mais valorizada tanto pelos professores em formação como em exercício, em relação às distintas componentes do currículo formativo, tal como afirma Hoy e Woolfolk, citados em Garcia (1999). Embora estas práticas sejam simulações da prática, constituem um momento de socialização, em que os alunos aprendem a comportar-se como professores. Formosinho (2001) considera que o objectivo da iniciação profissional é aprender a transformar os conhecimentos curriculares em conhecimentos profissionais susceptíveis de serem convocados para a acção quotidiana. Enquanto Maria do Céu Roldão (2001) considera que as instituições superiores devem apetrechar os professores com saberes de referência sólidos; com competência para ensinar e com competências de produção articulada de conhecimento profissional gerado na acção e na reflexão sobre a acção.

O presente relatório trata do estudo teórico e das actividades desenvolvidas durante a prática de ensino supervisionada (PES) na Escola Secundária de Campos Melo (ESCM) entre os meses de Setembro de 2011 e Maio de 2012. Este inscreve-se no âmbito do plano curricular do 2º ano do Mestrado em Ensino das Artes Visuais no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário (MEAV) realizado na Universidade da Beira Interior (UBI). Apresenta como tema principal: a representação da figura humana nas artes visuais e principalmente na pintura Portuguesa, ou seja o desenvolvimento de um estudo teórico, pedido pela professora orientadora (PO), Prof.^a Doutora Fátima Caiado (Anexo I), que daria continuidade ou não às investigações realizadas no primeiro ano do MEAV, e que seria aplicado nas aulas observadas durante a PES.

O trabalho desenvolvido neste relatório foi motivado pela necessidade de aprofundar os conhecimentos relativos à temática escolhida e também pela necessidade de compreensão de como deve acontecer o processo de ensino-aprendizagem na escola.

Na ESCM as actividades de estágio eram supervisionadas por um professor cooperante (PC), docente da área disciplinar das Artes Visuais (AV), cujas aulas os estagiários acompanharam segundo uma média de 6 horas semanais para além de auxiliarem em várias actividades não lectivas. Na PES aqui relatada foram acompanhadas as actividades lectivas do PC, Mestre José Manuel Pereira (Anexo II) na disciplina de Desenho A (DA) das turmas 10º D e 12º C2. A professora estagiária Cláudia Saraiva, colega do MEAV, acompanhou também actividades lectivas do mesmo PC que coincidiram com aquelas em que o autor deste relatório (Apêndice I) esteve presente. Acompanhou-se, ainda, aulas de Formação Cívica da turma 10º D, direcção de turma do PC. No âmbito das actividades não lectivas foi possível assistir a reuniões do Departamento de Expressões e do Grupo das AV (600). Durante da PES foi criado um *blog*, partilhado on-line com a colega estagiária, em que eram descritas e comentadas grande parte

das unidades de trabalho (UT) leccionadas e trabalhos realizados pelos alunos, assim como disponibilizados material didáctico e de apoio.

Para alcançar os objectivos propostos, organizou-se este relatório em três capítulos:

Capítulo I, *A Presença da Figura Humana na Pintura Portuguesa*, apresenta-se um percurso histórico do estudo da representação canónica da figura humana na história da arte, a sua presença na pintura Portuguesa desde a obra *Anunciação* (1506-11) de Vasco Fernandes (1475?-1542) até à obra *Anunciação* (2002) de Paula Rego (1935).

Capítulo II, *Escola e Comunidade*, caracteriza-se a ESCM (condições de trabalho e recursos), a comunidade educativa e o Curso científico-humanístico de AV e as turmas. Foi efectuada uma análise de vários documentos internos da ESCM, tais como: o Projecto Educativo (PE); o Plano Anual Actividades (PAA); o Projecto Curricular de Escola (PCE); e o Regulamento Interno (RI).

Capítulo III, *Prática de Ensino Supervisionada*, relatam-se os currículos trabalhados pelo autor deste relatório; descrevem-se as orientações curriculares da disciplina de DA dos 10º e 12º anos; apresenta-se o modelo de planificação trabalhado; analisam-se as aulas observadas; e apresentam-se as restantes actividades realizadas, assim como os resultados obtidos.

No fim do relatório apresentam-se as conclusões e algumas reflexões finais, que incluem uma apreciação global e crítica de todo o trabalho desenvolvido neste projecto, assim como a bibliografia, fundamental ao auxílio da interpretação do trabalho desenvolvido.

Os anexos e os apêndices são apresentados em suporte informático, em formato de CD, para uma mais fácil e rápida consulta.

Métodos

Os métodos utilizados na elaboração deste relatório cruzam-se necessariamente com os métodos segundo os quais decorreu a experiência de estágio na ESCM. Neste âmbito, destaca-se o acompanhamento presencial e a análise de actividades lectivas e não lectivas na ESCM alicerçados no estudo e na investigação sobre os temas fundamentais a desenvolver no relatório. Esta investigação, já iniciada no primeiro ano de Mestrado, aprofundou-se durante o período de estágio através da consulta e revisão de bibliografia sobre a didáctica das artes visuais, e sobre a representação da figura humana nas artes visuais e principalmente, na pintura, em Portugal.

As actividades lectivas e não lectivas, acompanhadas na ESCM, relacionaram-se principalmente com as turmas 10º D e 12º C na disciplina de DA leccionada pelo professor José Manuel Pereira. Neste contexto, destacam-se as actividades lectivas das UT planificadas

e realizadas com a turma 12º C e os diálogos com alguns professores e funcionários sobre os espaços da escola.

Em relação à caracterização da ESCM e da comunidade educativa procedeu-se à análise de documentos internos da escola, como referido anteriormente.

Objectivos

Este relatório tem um primeiro objectivo, pessoal, de reflectir sobre a experiência de estágio de um ano lectivo na ESCM, analisando o trabalho de acompanhamento e a participação nas actividades lectivas e escolares, de modo a contribuir positivamente na prática docente do autor deste relatório e para a sua integração na formação académica.

Propõe entender as experiências passadas, para perspectivar o futuro, enquanto docente na área das artes visuais.

Este trabalho visa, ainda, contribuir para que actuais e futuros professores, alunos e funcionários olhem, questionem e possam intervir de forma responsável e colaborativa no espaço que é a escola. O menosprezo habitual por esta questão tanto na prática lectiva como nas restantes vivências na escola reforça a necessidade da comunidade escolar tomar consciência dela.

Capítulo I: A Presença da Figura Humana na Pintura Portuguesa

I.1. Escolha do Tema.

A arte actual é marcada pelas experiências de vários artistas que levantam hoje interrogações a partir do corpo. O tema do corpo humano e da sua representação é pertinente no âmbito das artes, quer por ser um tema de sempre, mas também actual, quer por ser transversal a várias áreas da arte, como a dança, o teatro, a música, as artes plásticas, a arquitectura, entre outros. No campo pedagógico, este tema poderá ser igualmente pertinente, visto que, o professor poderá proporcionar ao aluno a realização de trabalhos que englobem várias áreas disciplinares e do saber em simultâneo, de acordo com as suas preferências, partindo de si próprio, dos seus gestos e das capacidades expressivas do corpo.

O *Desenho* constituído como disciplina supõe a aquisição de conhecimentos que habilitam para a produção e para a leitura, tal como as demais disciplinas. Especificamente o ensino da arte e do desenho ultrapassa os limites do conhecimento histórico e habilita para uma interacção cultural que se vincula à reflexão e a um fazer comprometido com diferentes linguagens.

Nos Programas Nacionais Disciplinares do Ministério da Educação foram eleitos temas estruturantes, que se desdobram em competências, finalidades e objectivos; conteúdos/temas, sugestões do programa e sugestões metodológicas; recursos e avaliação. E no programa disciplinar de DA (Anexos VIII e IX), o estudo da figura humana representa uma UT, assim entende-se este facto como mais um motivo pertinente para a escolha do tema em causa.

Desenhar a figura humana, ou seja, a si mesmo e aqueles com quem se convive, é significativo para o estudante, pois permite que pense sobre si mesmo, sobre o seu corpo e sobre a sua personalidade.

Ao estudarmos a história da arte percebemos claramente que em todos os tempos o ser humano se ocupou da sua representação: na Grécia antiga escultores como Praxíteles e Fídias procuravam um ideal de beleza, simetria e harmonia que representasse externamente as qualidades humanas. No antigo Egipto a arte procurou fixar a história e a magia sob a forma de pinturas, desenhos e esculturas em que se representava não o que se vê, mas o que se sabe. A pintura clássica retratou tanto a constituição social e económica das sociedades

quanto o imaginário religioso que a cristandade pretendia transmitir aos fiéis. A arte moderna procurou desconstruir a ideia unívoca de representação, ocupando-se do corpo humano para lhe dar um carácter multidimensional, como por exemplo, vemos em Picasso. E a arte contemporânea ainda se debruça sobre a representação do corpo humano, eventualmente como crítica aos padrões estéticos vigentes.

A escolha da *Presença da Figura Humana na Pintura Portuguesa* como tema de pesquisa deste relatório ocorreu primeiro em virtude da experiência pessoal e profissional do autor, para com o assunto. Durante o MEAV os temas da figura humana e da *Anunciação* foram pesquisados na disciplina de Didáctica de Artes Visuais, sob a orientação da Prof.^a Doutora Fátima Caiado. A mesma pesquisa foi apresentada como Trabalho de Conclusão da referida disciplina sob o título *A disciplina de História da Cultura e das Artes nos Cursos Tecnológicos de Ensino Secundário*, cujo enfoque centrou-se no tratamento do tema da *Anunciação* por diferentes artistas, ao longo da história da arte.

O que também interessa, neste estudo, é pensar sobre como o trabalho com a figura humana nas aulas de arte pode ser contextualizado na necessidade do ser humano de se compreender a si mesmo. As artes, como linguagens que são, comunicam ideias, preocupações e visões de mundo, permitindo uma melhor compreensão de quem somos e de qual nosso lugar. Como já foi mencionado, o estudo da figura humana pertence ao reportório de UT existente no Programa Nacional da disciplina de DA que pode ser trabalhado pelo docente e alunos, assim é importante referir uma vez mais, que se considerou essencial incorporar o estudo da mesma nas aulas observadas.

Outro factor determinante foi a actuação, do autor deste relatório, como professor de Artes Visuais, desde 2004, no ensino da Educação Visual, da Oficina de Artes, da História da Cultura e das Artes e da Geometria Descritiva, em escolas de ensino público, que levaram ao interesse e estudo da temática.

Nesse sentido, prevê-se o estudo e o enquadramento de autores, de culturas, de movimentos, de artistas e de pensadores que se destacaram no tema da figura humana ao longo da história da arte, assim como um relato da presença da mesma na história da arte portuguesa.

Duas obras foram escolhidas como “limites” para o estudo: *Anunciação* (1506-1511) de Vasco Fernandes (1475?-1542) - Museu de Lamego e *Anunciação* (2002) de Paula Rego (1935) - Capela de Santa Maria de Belém, Palácio de Belém, Lisboa.

Serão estas duas obras que irão definir o período proposto, para o estudo da presença da figura humana na pintura portuguesa, o que possibilitará a construção de um percurso histórico do tema desde o Renascimento (século XVI) ao início do século XXI, que se justifica

por compreender períodos de grande transformação formal na representação da figura humana.

Entre os portugueses encontra-se o tema da figura humana nas obras de artistas como Vasco Fernandes (1475?-1542), Gaspar Dias (1520?-1591), Josefa de Óbidos (1630-1684), Vieira Portuense (1765-1805), Cristino da Silva (1829-1877), José Malhoa (1855-1933), Aurélia de Sousa (1865-1922), Mário Eloy (1900-1951), Nikias Skapinakis (1931), e Paula Rego (1935), entre outros.

Todavia, a escolha dos artistas plásticos Vasco Fernandes e Paula Rego e as suas respectivas obras, *Anunciação* (1506-1511) e *Anunciação* (2002), como limites de estudo do percurso, ocorreu em razão da maneira como estes dois artistas trataram o tema da figura humana, sendo eles expoentes máximos da pintura de diferentes períodos.

Os objectivos deste estudo são o de estudar o tema da figura humana nas obras de pintura dentro do período proposto; construir um percurso histórico do tema; identificar, comparar e discutir os aspectos estéticos e iconográficos das várias composições pictóricas e caracterizar as obras escolhidas para ilustrar o objecto de pesquisa. Com este propósito realiza-se uma pesquisa bibliográfica sobre o tema, visando à construção do percurso histórico do tema da figura humana.

I.2. Figura Humana na História da Arte: Representação Canónica e Ideal.

Nesta secção abordar-se-á a ideia de cânone e beleza através de um breve percurso pela história da arte.

Quer na pintura, quer na escultura, quer noutras artes, a representação da figura humana esteve sempre presente ao longo da história da arte, embora, as suas formas tenham variado muito de época para época e de lugar para lugar. A representação foi, muitas das vezes, condicionada pelos valores e saberes de cada sociedade e de cada momento histórico.

Além dos aspectos apresentados, a representação da figura humana pode/podia variar também de autor para autor, num mesmo período de tempo e até espaço geográfico, assim as representações variam conforme os esquemas mentais de cada um.

E mesmo dentro de um movimento artístico existem sempre diferenças entre os diversos artistas, fruto do estilo de cada um. Conforme afirma Nadeije Laneyrie-Dagen:

“Essa oposição, verificada na Antiguidade - a arte realista do retrato romano sucedendo aos deuses e deusas herdados da Grécia -, marca também as diferentes épocas da arte moderna, quer se exprima nas posições concorrentes de personalidades contemporâneas - Rafael e Miguel Ângelo no século XVI; Picasso e Matisse no XX -, quer se manifeste num jogo de reacções sucessivas: Poussin versus Caravaggio, Delacroix contra Ingres.” (Laneyrie-Dagen, 2004, p.09)

A representação da figura humana sempre foi determinada por cânones que vinculavam as partes do corpo à sua relação com o conjunto, com o corpo inteiro. O estudo dos cânones foi realizado por historiadores de arte interessados na teoria das proporções, e segundo Panofsky é:

“um sistema de estabelecer as relações matemáticas entre as diversas parte de uma criatura viva, particularmente dos seres humanos (...) As relações matemáticas poderiam ser expressas pela divisão de um todo, bem como pela multiplicação de uma unidade; o esforço de determiná-las poderia ser guiado por um anseio de beleza, bem como por um interesse pelas “normas” ou, enfim, por uma necessidade de estabelecer convenções; e sobretudo, as proporções poderiam ser investigadas com referência ao objecto da investigação.” (Panofsky, 1989, p.91)

De alguma forma, desde os cânones de representação usados nas artes, a reprodução da beleza e da figura humana manteve-se até aos dias de hoje, e como afirma Juan Carlos Perez Gaudi (2000), o corpo humano sempre serviu como referência e medida das coisas, embora a arte a partir do século XX tenha dissociado a relação beleza/figura humana, pois o corpo não tinha de ser representado, necessariamente, belo e ideal. Mesmo numa perspectiva mais naturalista, em que o corpo é também a realidade cruel onde se depositam os medos, os desejos, as frustrações e agressões, a arte sempre usou o corpo humano para traduzir, na sua mais completa concepção, o significado do Belo. Já Panofsky (1989) refere que ocorreram mudanças em função de aspectos formais, religiosos e sócio-culturais e revelaram-se como alterações de expressões estilísticas, que demonstraram uma intenção artística da época ou do artista, o que leva a considerar a história das proporções como história dos estilos.

Sem aprofundar os aspectos históricos, apresentam-se alguns dos cânones utilizados pelos artistas ao longo dos séculos para que se tenha uma ideia sobre o sistema de representação da figura humana.

I.2.1. Da Antiguidade.

O egiptólogo alemão Lepsius (1810-1884) e o historiador francês Blanc (1813-1882) estudaram o cânone egípcio, este refere-se à representação da figura humana na arte do antigo Egipto entre 1000 e 2000 a.C. Neste cânone, segundo Lepsius, a unidade de medida ou módulo era o

comprimento do pé reproduzido seis vezes e um terço no desenho do corpo inteiro. Blanc, por sua vez, interpretou o cânone afirmando que o módulo usado como medida pelos artistas correspondia ao comprimento do dedo médio, reproduzido vinte e uma vezes e meia.

Neste contexto, é importante referir que Panofsky afirma que existia uma diferença entre a proporção que observa a relação normal entre qualquer parte do corpo e o corpo inteiro, a qual chama de *“proporção objectiva”*, para a forma com que era feita a escala do comprimento entre as partes do corpo humano em relação ao corpo inteiro, chama de *“proporção técnica”*. Assim, o autor assegura que a arte egípcia apresentava estas duas formas de proporção. O egípcio, ao estabelecer as dimensões, objectiva e técnica, pretendia desenvolver uma antropometria ou teoria da construção. Ao determinar as proporções objectivas, ou seja, reduzir a altura, a largura e a profundidade da figura humana às grandezas mensuráveis, ele definia, para esta figura, as dimensões em elevação frontal, lateral e horizontal. Como a representação egípcia se limitava a esses três planos, as proporções técnicas e objectivas eram necessariamente idênticas.

Os egípcios efectuavam uma rede de quadrados iguais (módulos), essa rede precedia o desenho e predeterminava o produto final. A malha de construção egípcia indicava ao artista como organizar sua figura, pois mantinha linhas significativas fixadas em pontos específicos do corpo humano. *“O artista sabia, desde o início, que precisava de colocar o tornozelo na primeira linha horizontal, o joelho na sexta, os ombros na décima sexta e assim por diante.”* (Panofsky, 1989, p.95)

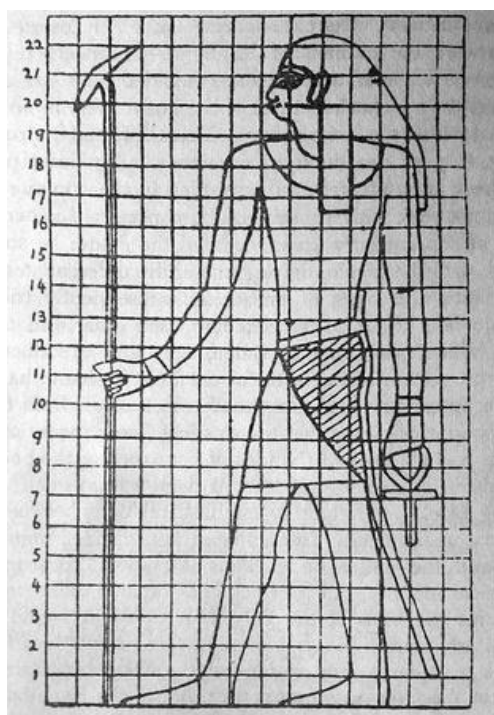


Figura 1. *Later Canon* da Arte Egípcia, segundo Panofsky.

A atenção para com o belo foi levantada pela primeira vez na antiga Grécia. Apesar de muitos outros povos e culturas terem sido sensíveis às coisas belas, como atestam as obras de arte acumuladas por homens de todos os tempos e geografias e como se viu anteriormente. A abordagem adoptada pelos gregos tinha de inovador e original o facto de valorizarem a beleza como ideia e que por sua vez se impunha como regra e modo de vida na sua comunidade/cultura. Considerando assim, que para cada obra havia um cânone. É na cultura da Grécia antiga, que a relação entre a beleza de um objecto e a dimensão sensorial da experiência das suas qualidades eram justamente o que tinha de ser anulado para se vir a apreciar a beleza em si.

Deste modo, o cânone tinha uma finalidade plástica e portanto a beleza encontrava-se na relação existente entre as diferentes partes do corpo.

Este facto levou Policleto¹ (escultor, 480-415 a.C.) e Vitruvius², entre outros, a recorrerem à matemática e assim estabelecerem um modelo de representação da beleza ideal. A cultura antropocêntrica estava presente em todas as manifestações culturais da Grécia, definindo o homem como a medida de todas as coisas. Foi na arte Grega e especialmente através da sua escultura que a idealização do corpo atingiu a sua plenitude máxima.

As esculturas gregas apresentavam concepções de beleza física e equilíbrio espiritual. A beleza começava a ser concebida como a medida da proporção das partes, ou seja uma anatomia harmoniosa. No século V a.C., a escultura clássica atingiu a sua máxima perfeição e serenidade com escultores como Míron³, Fídias⁴ e Policleto.

A tradição académica acreditava na existência de um corpo humano perfeito, sujeito a medidas proporcionais que derivavam de estereótipos herdados do mundo clássico. A justificação intelectual estaria no *Cânone*, tratado escrito por Policleto, onde estudava as proporções e o tamanho de cada parte do corpo. Policleto foi o primeiro escultor, que se conhece, a conceber um cânone ou uma regra. Este cânone reflectiu-se no *Doríforo*, figura que deveria ter proporcionalidade e equilíbrio em cada uma das suas partes. O equilíbrio nasceu da forma em que se articulavam as diferentes partes da figura em repouso, enquanto a proporcionalidade germinou do cálculo métrico dos diferentes volumes da escultura, desde os dedos do pé até à cabeça.

¹ Destacam-se entre as suas obras, *Doríforo*, *Diadúmeno*, *Niké desapertando sandália no Templo de Atena Niké (Acrópole)* e *Discóforo* 420-410 a.C.

² Engenheiro militar e arquitecto romano do século I a.C., autor do tratado *De Architectura*.

³ Escultor grego, nascido no século V a.C., autor do *Discóbolo*, uma das esculturas mais famosas da história da arte.

⁴ Destacam-se da sua autoria as obras realizadas para o Parténon. Realizou o *Friso das Panateneias* (442-438 a.C.), assim como duas das mais famosas esculturas da antiguidade, a *Athena Parthenos* e o *Zeus Olympaios*.

Porém a concepção do corpo não estava isenta de emoção, como se pode perceber através do manifesto para a estética neoclássica, que foi a história da arte antiga de J. J. Winckelmann:

“La belleza de los dioses en edad viril consiste en una fusión de la fortaleza de la madurez con la alegría de la juventud, indicada esta última por la escasez de nervios y tensiones, poco marcados en edad temprana. Asimismo vemos en ello la expresión de la perfección divina, que no precisa de órganos destinados a la alimentación del cuerpo (...) Los héroes tenían formas adecuadas y aumentadas en determinadas partes. Adquirían sus músculos una brava reacción, y en caso de representar una acción violenta, todo su cuerpo parecía hallarse en tensión. Los artistas buscaban ante todo la variación (...) La imagen de los dioses es tan idéntica en todos los artistas griegos como si se prescribiese alguna ley (...) La ley las fijaban las más hermosas imágenes de los dioses, creadas por los grandes artistas y, como se creía en general, imitando extraordinarias apariciones que éstos habían contemplado.” (Winckelmann, 1989, pp.126-127 e 129)

No Capítulo VII, dedicado às “proporções e composição”, Winckelmann destaca a importância do número três, como base da beleza física:

“Tanto el cuerpo como las partes más nobles se divide en tres: el cuerpo en tronco, muslos y piernas; las extremidades inferiores están formadas por muslos, piernas y pies; lo mismo sucede con los brazos, manos y pies. Esto mismo podría mostrarse en otras partes del cuerpo en las que la formación a base de tres componentes no queda tan visible” (Winckelmann, 1989, p.133)

É interessante notar as bases em que este cânone assentava, que evidentemente se foi alterando ao longo dos séculos, a cultura grega tinha grande desconfiança em relação ao que se podia aceder somente através dos sentidos. Assim será mais fácil entender a relação postulada por Platão (428-347 a.C.), entre o verdadeiro, o belo e o bom.

Por outro lado, Sócrates (469-399 a.C.) tratava da beleza para referir-se aos corpos e para falar do amor, da amizade, da justiça ou da virtude. Tal como refere Leo Strauss, citado por Lichtenstein (2004), Sócrates referia que a beleza dos corpos representados pelos artistas não dependia unicamente da sua beleza, mas de uma mistura de belezas singulares de vários indivíduos. Por outro lado, a beleza jamais estaria completa se o artista não lhe acrescentasse qualidades espirituais às físicas. O estudo da fisionomia é desde a Antiguidade uma das metas do artista, assim como a busca da beleza. Certo dia, Sócrates entrou em casa de Parrásio⁵, e conversando com ele, dizia:

⁵ Um dos principais pintores da Grécia antiga, desenvolveu actividade entre os anos de 440 e 380 a.C.

“-Diz-me lá, Parrásio, a pintura não é a representação das coisas que vemos? Porque vocês, pintores, imitam, através da cor, o que está longe e o que está perto, o que é escuro e o que é luminoso, o que é duro e o que é suave, o que é aspero e o que é liso, corpos jovens e corpos velhos. -É verdade o que dizes. -E, certamente, se quiserem representar formas totalmente belas, como não é fácil encontrar um único homem com todos os requisitos, vão buscar aos vários modelos o que cada um deles tem de mais belo e compõem corpos que possam parecer belos no seu todo. -Sim, é assim que fazemos. -E também imitam a essência da alma no que tem de mais sedutor, mais amigável, mais desejável, mais louvável? Também é possível representar essa essência ou não? -Mas de que modo, Sócrates, é que se poderia representar o que não tem medida, nem cor, nem nenhuma das propriedades do que falaste antes, algo que nem sequer se vê? -Sim, mas, quando observamos o seu rosto, não vemos no homem expressões de amor e de ódio? -Sim, parece-me que sim. -E não é possível imitar esses sentimentos na expressão do olhar? -Sem dúvida.” (Xenofonte, 2009, pp.206-207)

Assim, compreende-se que o atributo de beleza atingia uma vasta gama de possibilidades, que hoje em dia não temos presentes.

Sobre a representação da figura humana na Grécia Antiga, é curioso conhecer a comparação que Panofsky faz com a conduta egípcia:

“A figura humana criada por um artista da época de Péricles devia, supostamente, estar investida de uma vida que era apenas aparente, mas no sentido aristotélico - “actual”; era somente uma imagem, mas uma imagem que espelhava a função orgânica do ser humano. A figura criada por um artista egípcio devia, supostamente, estar investida de uma vida, mas - no sentido aristotélico - apenas “potencial”; reproduzida a forma e não a função de ser humano, numa réplica mais duradoura.” (Panofsky, 1989, pp.95-96)

Pelas diferenciações de propósitos, a arte clássica teve que se libertar completamente do sistema egípcio das proporções, para os Gregos a meta era a imitação, para os Egípcios era a reconstrução.

No que diz respeito ao cânone de Policlete, que foi usado na Grécia e remonta ao século V a.C., o seu módulo de medida correspondia a sete vezes e meia a altura da cabeça e tinha como objectivo estabelecer um padrão estético que buscava capturar a beleza do corpo, bem característico, como já se viu, do pensamento clássico.

“cada parte separada e o corpo inteiro, isto significava que a teoria clássica das proporções como utilizada pelos gregos abandonara a ideia de construir o corpo baseada num módulo absoluto, (...) tentava estabelecer relações entre os membros, anatomicamente diferenciados e distintos uns dos outros, e o corpo inteiro. (...) a estética clássica identificava o princípio da beleza com a harmonia das partes entre

si e com o todo. A Grécia clássica, portanto, opunha ao código de arte inflexível, mecânico, estático e convencional dos egípcios, um sistema de relações, elástico, flexível, dinâmico e esteticamente relevante.” (Panofsky, 1989, pp.102 e 105)

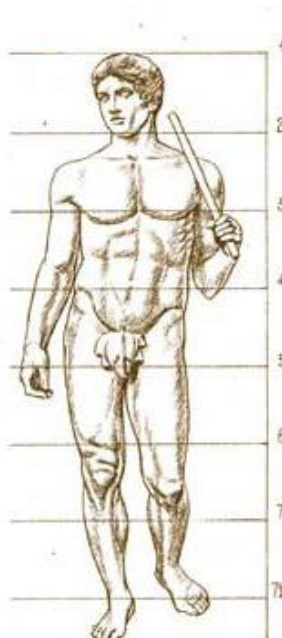


Figura 2. Cãnone de Policleto.

“Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate (O que é a beleza do corpo? É a proporção das partes acompanhada por uma certa doçura de colorido)”, apregoava Santo Agostinho citado por Umberto Eco (1989, p.45), referindo-se aos conceitos de beleza da Grécia Antiga.

Tal como já foi referido, o Cãnone de Policleto foi retomado, estudado e modificado por Vitrúvio. Segundo August Kalkmann e citado por Lichtenstein o tratado de Vitruvius, *Da Arquitetura ou Os dez livros da arquitetura (30-26 a.C.)*, além de relacionar o ser humano com espaços arquitetónicos: *“Ao enunciar as características dessas proporções ideais comuns, ele define um cãnone de beleza que, sem mudança notável, inspirará o desenho dos corpos no Ocidente desde o Renascimento até o final do século XIX.”* (Lichtenstein, 2004, p.18).

A obra escrita de Vitruvius, junto com o material arqueológico de esculturas clássicas encontradas, foi a ponte da transmissão dos saberes canónicos clássicos interrompidos durante a Idade Média e retomados com o Renascimento. Vitruvius considerava o corpo como a base e a medida para o desenho dos edifícios, baseando-os na escala humana. Os edifícios sagrados deviam conter as proporções do homem já que este podia ser inscrito nas formas perfeitas do quadrado e do círculo: era a dupla inscrição do corpo humano num quadrado, uma vez que a envergadura dos braços era igual à altura do corpo; e num

círculo, quando abria as suas pernas e braços. O umbigo era o centro natural do corpo (no quadrado), mas não o geométrico (no círculo). Considerando, tal como os gregos, o número dez como perfeito, base do sistema decimal, Vitruvius dividiu a figura humana em dez fracções. Esta fórmula encontrava-se um pouco por todo o lado durante o século XVI, tendo sido tratada por diversos outros autores.

I.2.2. Da Idade Média.

Na Idade Média, as representações da figura humana, de natureza completamente oposta ao ideal clássico, reduziram-se aos inevitáveis episódios da História Sagrada, os martírios dos santos, o Paraíso e o Inferno. O conceito de belo perdeu-se com o conceito unitário do Homem. O ideal residia na alma, no espírito, o corpo era um apêndice incómodo que não merecia atenção. Depois da perda dos significados pagãos, ou seja, depois do desaparecimento dos símbolos contidos na filosofia e na arte da Antiguidade, desapareceu também a significação profunda que justificava o corpo clássico. O vazio deixado por essas crenças e ideias foi ocupado pela fé nova e vigorosa trazida pelo Cristianismo.

Deste modo os cânones medievais eram, principalmente, de carácter simbólico e não antropométrico. Determinando as medidas harmónicas do corpo humano através de um traçado geométrico cujas intersecções coincidiam com as articulações, a geometria seria uma forma de obter os números irracionais. As teorias das proporções medievais ocidentais romperam com as tradições clássicas, passando a defender uma representação humana baseada em traçados reguladores geométricos mais próprios da arquitectura. Segundo Panofsky:

“A Idade Média enfrentou o mesmo dilema da Grécia clássica com relação às dimensões “técnicas” e “objectivas” mas escolheu a alternativa oposta grega - renunciou à dimensão objectiva, limitou-se a organizar o aspecto planar da figura. Enquanto o método egípcio foi construtivo, e o da Antiguidade Clássica antropométrico, pode-se dizer que o da Idade Média foi esquemático.”
(Panofsky, 1989, p.104)

Na Idade Média, os cânones eram utilizados para auxiliarem a construção da figura. Seguiam os princípios formadores do universo diferindo da Antiguidade Clássica para a qual as medidas estavam directamente relacionadas com o corpo.

Pode apontar-se duas tendências da teoria das proporções na Idade Média. Mantinham o mesmo princípio planimétrico, mas diferiam na interpretação deste princípio, como diz Panofsky (1989) referindo-se às teorias bizantina e gótica. A teoria bizantina das proporções foi de extrema importância para o ocidente. A teoria bizantina utilizava um sistema de módulos ou unidades com a qual as dimensões do corpo eram determinadas pelo comprimento da cabeça. O cânone bizantino influenciou os períodos sucessivos, desempenhando um papel

importante até aos séculos XVII e XVIII. A teoria gótica de esquematização, foi mais compatível com este sistema de medidas do corpo humano do que o proposto no período clássico, determinando o contorno e as direções do movimento.

Villard de Honnecourt⁶ ignorou a estrutura natural do corpo humano; o seu sistema quase renunciava ao objeto. A figura humana era concebida a partir de um sistema de linhas e o seu ponto de vista era meramente ornamental. A figura resultava de uma construção que não tinha qualquer relação com a estrutura do corpo humano. E tal como afirma Panofsky (1989, p.115), “O gótico na sua última fase, nos séculos XIV e XV, baseia-se na observação subjectiva e no sentimento, igualmente subjectivo, rejeitando qualquer ajuda construcional.”

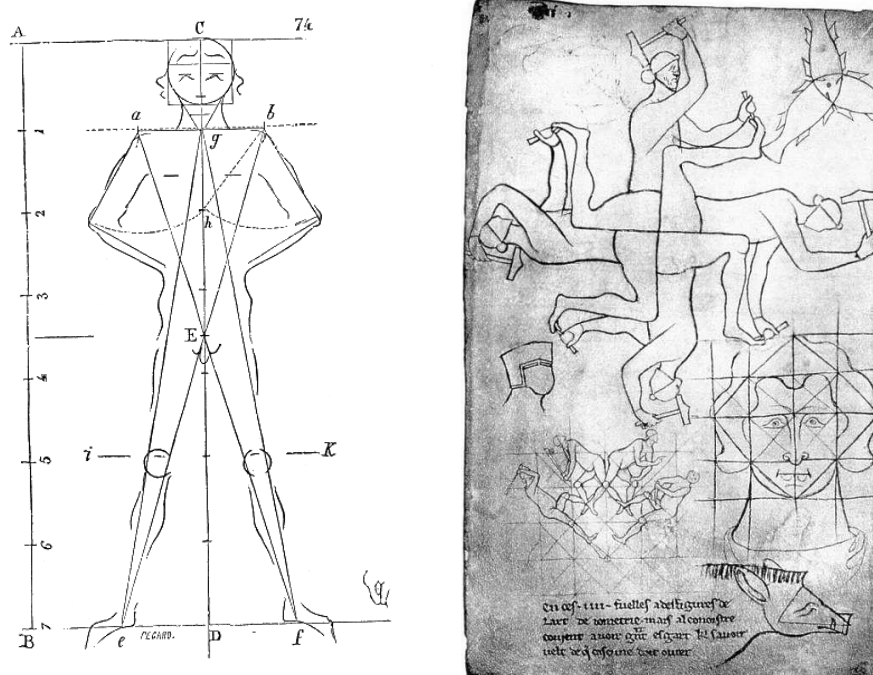


Figura 3. Villard de Honnecourt, *Esquemas*, século XIII.

Os esquemas de Honnecourt utilizavam a cabeça e não o rosto como módulo, sendo que, o cânone proposto era de sete cabeças. Mantinha, no entanto, a largura dos ombros em duas cabeças, o púbis situado no centro do corpo e a divisão do rosto em três partes do tamanho do nariz. Não se tratava de um cânone de proporções - dado que outras medidas eram desconhecidas e a inclusão dos braços era feita através de triângulos inscritos no rectângulo do tronco. Eram acima de tudo diagramas geométricos abstractos onde se incluíam as figuras humanas para serem copiadas e integradas na arquitectura, ampliadas ou não em função da disponibilidade espacial.

⁶ Conhecido arquitecto do século XIII, nascido na Picardia em França, célebre devido aos documentos que deixou, entre eles destaca-se o estudo *Livre de portraiture* (1858).

Cennino Cennini⁷ (1372-1420?) teve a preocupação em recuperar a tradição clássica, ainda no período medieval, com o seu *Libro dell'arte* (c.1400). Com este livro, Cennini ofereceu um excelente testemunho sobre as práticas dos ateliês no final do século XIV. Reivindicava a mimese da natureza e as suas medidas como o caminho mais seguro que o artista devia seguir. Dentro da teoria da arte, a formulação de Cennini foi a que primeiro encontrou no desenho e na ideia de imitação da natureza, a base das artes visuais e o meio para o eficaz desenvolvimento de uma obra. Panofsky, citado por Lichtenstein (2004), refere que Cennini ensinou os artistas principiantes a esboçar as suas figuras antes de começar a pintar, mencionou várias vezes a divisão do rosto em três partes, de origem vitruviana, mas a insistência com que retomou o número três, deixava supor que, no contexto cristão do fim da Idade Média, tinha um valor simbólico, inspirado pela Trindade.

O cânone que Cennini propunha era de oito rostos e dois terços e baseava-se nas medidas do homem. Este sistema proporcional era, em grande medida, idêntico ao de Vitruvius:

“Nota que, antes de prosseguir, quero dar-te as medidas exactas do homem. As da mulher, deixa estar, porque não possui nenhuma medida perfeita. Primeiramente, como disse acima, o rosto é dividido em três partes, a saber: a testa, uma; o nariz, outra; e do nariz ao queixo, a outra. (...) A altura do homem corresponde ao comprimento dos seus braços abertos em cruz. Esticando os braços, alcança com as mãos o meio da coxa. Em todo o seu comprimento ele tem oito rostos e duas das três medidas.” (Cennini, 1993, pp.81-83)

Com Cennini iniciou-se a imitação da natureza como encarnação do valor artístico e instaurou-se um método de ensino para as artes plásticas que seria aprendido por etapas, baseado no desenho e na representação do corpo humano.

I.2.3. Do Renascimento ao Rococó.

O Renascimento Italiano recuperou o sentido clássico da racionalidade e a beleza objectiva das obras de arte clássicas. A teoria das proporções procurou medidas ideais que acreditavam poder caracterizar, sinteticamente, os diversos tipos de corpos humanos, observou-se ainda outra tendência que se apoiava na observação directa da natureza, passava a ser reconduzida de significado metafísico.

O humanismo do século XIII foi substituído pelo humanismo racional do século XV. Nas universidades liam-se os Clássicos em grego ou em latim, discutiam-se os princípios teológicos e os dogmas. O homem era o centro do universo e reclamou uma linguagem à sua medida. A cultura europeia estava a movimentar-se na direcção do espírito moderno.

⁷ Nascido na Toscana em Itália, discípulo de Agnolo Gaddi. Artista dotado de talento mediano, autor do importante *Libro dell'arte*.

No entanto, os teóricos do Renascimento mantinham o antigo ideal, baseado na harmonia e na proporção, adaptando-o às condições da nova ciência renascentista. A cultura do Renascimento foi, de certo modo, a primeira cultura da Europa Ocidental, que levantou a questão da beleza em estreita relação com a prática da arte. Assim, a par de um desenvolvimento acelerado da teoria da arte, também os sistemas de proporção inovaram de modo enriquecedor através de uma tentativa de aproximação à realidade artística clássica.

Os desenhistas florentinos interessavam-se pelas medidas do corpo humano, a topografia exacta dos músculos e o mecanismo da expressão e do movimento. A grande maioria dos artistas dos séculos XV e XVI baseou a sua obra no estudo do corpo humano. Recorriam à dissecação para conseguir uma precisão decisiva. Deste modo, nos finais do século XV, apareciam muitos pintores que se compraziam em exhibir os conhecimentos recém-adquiridos, desenhando figuras com o corpo descarnado. Este interesse estendeu-se a todos os campos e chegou-se mesmo a estudar o corpo sob as roupas e o esqueleto sob o corpo, como trabalho de preparação para qualquer pintura. Em finais do século XV, as dissecações eram prática comum nas universidades italianas. Os pintores e escultores não perseguiram um objectivo científico, mas de certo modo incorporavam sistematicamente no seu trabalho pormenores da anatomia, fruto da sua observação, esperavam que fossem apreciados e utilizados por especialistas. A intenção artística predominante era demonstrar que se podia conseguir um nível de excelência comparável ao evidenciado pelas ruínas conservadas dos monumentos antigos, que constituíam o cânone de beleza. As obras eram julgadas não só pela beleza do desenho e da cor, mas também pela correcção das proporções e da anatomia. A partir do século XVI tem início a grande difusão das ilustrações anatómicas metódicas e com pretensões de objectividade. Em 1543 foi publicado o livro *Humani corporis fabrica* de Andrea Vesalio (1514-1564), o anatomista mais famoso do Renascimento. Esta obra criticava abertamente os autores antigos e propunha uma anatomia sistemática baseada em dissecações feitas de forma escrupulosa. As ilustrações deste tratado eram a melhor demonstração do vínculo íntimo existente entre a arte e a ciência anatómica.

Durante o Renascimento, a análise das relações de comprimento, largura e espessura entre os diferentes membros do corpo tinha originado a execução de variadíssimos escantilhões e preceitos de construção, de difícil utilização, mas que criavam a ilusão de que era possível descobrir os segredos da beleza ideal. Uma das consequências da tentativa de se conjugar o conhecimento anatómico com o ideal de proporções humanas são os manequins estruturados em diferentes quadraturas ou blocos. A indiscutível utilidade destes manequins demonstrava que, para um artista, o conhecimento da anatomia era inoperante se não fosse sustentado por um conceito claro das proporções humanas.

Segundo Panofsky (1989), a renascença fundiu a interpretação cosmológica da teoria das proporções como a noção clássica da “*simetria*”. Via-se a proporção do corpo humano

reduzida ao princípio aritmético e geométrico. Dois artistas teóricos do Renascimento italiano deram passos decisivos para a formulação da teoria das proporções além dos padrões medievais, Leon Battista Alberti⁸ e Leonardo da Vinci.

O tratado, *Da pintura*⁹ (1435) de Alberti (1404-1472), consagrou a mais completa exposição sobre a representação pictórica da figura humana. Como garante Panofsky (1989), a estrutura óssea, mal relatada por Cennini, devia ser esboçada perfeitamente. Mas o discurso de Alberti não se preocupava apenas com a figura imóvel. Ele persistia na ideia dos movimentos coerentes em relação à natureza do personagem, bem como à sua situação social. Importa referir, que chegou a adotar o mesmo procedimento que se utilizava na Antiguidade, defendia que o artista devia seleccionar as melhores partes dos corpos mais belos e esforçar-se em perceber, entender e expressar essa beleza. A beleza estava contida na harmonia entre as partes e ao estruturar o seu cânone, contribuiu para a ideia de que a proporção é a via que produzia essa beleza sensível nas artes.

Leonardo da Vinci (1452-1519) entre muitos outros artistas do Renascimento, tentou harmonizar as proporções humanas com os princípios de harmonia expostos por Vitruvius. Utilizando o cânone deste, Leonardo estudava as relações entre a fisiologia, as proporções, a anatomia e a perspectiva. Mas foi com Leonardo que se encontrou uma maior sistematização na construção do corpo feminino apresentando seis cânones, utilizando como medida a cabeça. A evolução proporcional do corpo em função da idade, também, foi explanada ao longo de sete fólios onde distinguia cânones diferenciados para ambos os sexos dos três aos vinte e oito anos. Tal como se pode verificar num excerto do Tratado da pintura (1490-1517) de Leonardo da Vinci, citado por Liechtenstein:

“Os velhos devem ser representados com movimentos lentos e preguiçosos, com as pernas dobradas na altura do joelho quando estão de pé, e os pés paralelos e afastados um do outro; postura curvada, cabeça inclinada para a frente e braços não muito esticados. Que as mulheres tenham uma atitude pudica, as pernas fechadas, os braços juntos, a cabeça inclinada e pendente para o lado. As velhas devem ser mostradas decididas e sem moderação, com movimentos de cólera como as fúrias do inferno, e seus movimentos serão mais vivos nos braços e cabeça do que nas pernas. As crianças pequenas devem ter movimentos vivos e complicadas torsões do corpo quando sentadas, e gestos tímidos e temerosos quando de pé.”
(Lichtenstein, 2004, pp.46-47)

⁸ Um dos mais notáveis representantes da arquitetura renascentista italiana. Nascido em Génova, filho ilegítimo de um nobre florentino, formou-se em direito em Bolonha, escrevendo nessa época uma comédia clássica, *Philodoxeus*, tomada pelos seus contemporâneos como uma antiga peça de teatro romano. Nomeado secretário do papa (1432), seguiu para Roma e, quando a família Colonna cercou a cidade, refugiou-se em Florença, sob a proteção de Eugénio IV, quando escreveu, então, seu primeiro famoso tratado *Della pittura* (1436).

⁹ Leon Battista Alberti, *Da pintura*, Livro II, 36-45, tradução de Antonio da Silveira Mendonça, Campinas, Editora da Unicamp, 1989.

Com forte influência do cânone de Vitrúvio, o cânone construído por Leonardo aceitava a regra, segundo a qual o homem com braços abertos podia ser inscrito dentro de um quadrado e um círculo, cujo centro era o umbigo. Leonardo, de acordo com Panofsky (1989), acrescentou ao cânone de Vitrúvio: “A exigência de uma correção anatômica das figuras”, pois conforme o que ele mesmo certificava, praticou cerca de trinta dissecações ao longo da sua carreira. Portanto, para representar o tema da figura humana o artista precisava de conhecer a anatomia e não bastava apenas conhecer as regras de proporção.

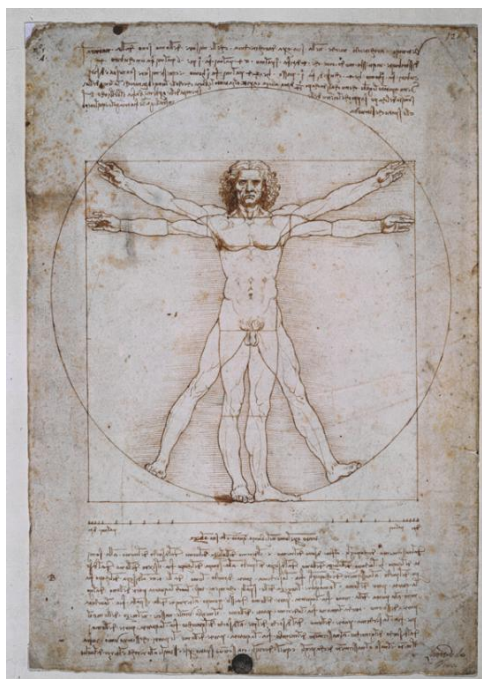


Figura 4. Leonardo da Vinci, *Homem Vitruviano*. Lápis e tinta sobre papel, 1485-90, Galeria da Academia, Veneza.

Muitos artistas e teóricos propuseram diversos cânones que modificaram as proporções clássicas em prol de uma maior elegância e graciosidade. No entanto, cada pintor ou escultor ajustou a norma clássica às necessidades específicas do seu estilo. A paixão pela descoberta dos “segredos” da arte e do pensamento antigo levou muitos artistas a delinear diversos sistemas de proporções que abriram caminho para a beleza nas artes. Albrecht Dürer¹⁰ (1471-1528) empregou grandes esforços para descobrir a razão geométrica das proporções humanas, propôs determinar a postura, o movimento, o contorno e as proporções, tudo ao mesmo tempo. Com Dürer, alcançou-se o clímax que a teoria das proporções jamais atingira antes e inicia-se o seu declínio propiciado pela evolução que corresponde aos caminhos da arte. Muitos outros autores de tratados da época propuseram modelos engenhosos, mais ou menos

¹⁰ Gravador, pintor, ilustrador, matemático e teórico de arte alemão e, provavelmente, o mais famoso artista do Renascimento nórdico, tendo influenciado artistas do século XVI no seu país e nos Países Baixos.

complexos e harmoniosos, alguns tão estilizados como o cânone de dez cabeças de João d'Arfe¹¹ (1535-1603).

A etapa final do Renascimento abriu caminho aos esplendores da arte barroca: uma arte não exclusivamente italiana, ainda que a Itália continuasse a ser o ponto de referência principal. Os valores classicistas estenderam-se por toda a Europa e os grandes mestres eram oriundos tanto do Norte como do Sul.

No Barroco, o corpo clássico alcançou o expoente máximo de expressividade. O Barroco foi a amplificação dos valores renascentistas até ao extremo das suas possibilidades e, também, até à desagregação de uma unidade de propósito sólido, que havia animado as mais elevadas criações do Renascimento pleno. Este movimento perdurou desde os finais do século XVI até meados do século XVIII. Apesar do Barroco ter sido um estilo comum a toda a Europa, e ainda que os artistas pudessem deslocar-se livremente de um país para outro, tendo acesso às novidades e aos modelos a seguir, prevaleciam duas grandes tradições artísticas: a nórdica e a meridional. Os pintores do Norte tendiam para uma representação do corpo humano mais realista, mais ligado aos elementos objectivos que configuram a forma humana, ao passo que os artistas meridionais davam uma versão mais abstracta do corpo, em busca de formas simples e válidas em si mesmas.

Começou a valorizar-se a subjectividade intrínseca do autor numa interpretação canónica alternativa, distinta ou adaptada da clássica. Cada autor encarava a representação do corpo humano segundo a sua própria disposição, diferenciando-se pela singularidade. O progressivo protagonismo da individualidade do artista, iniciado no Renascimento, ajustava e modificava o cânone clássico, ganhando mais liberdade estilística. Evitando contradições, o artista alcançava a beleza, inventando cuidadosamente uma forma assente em princípios de base científica e não na imitação directa da natureza. Assim, alterava-se a ideia de imitação da natureza e passavam-se a imitar os autores considerados de excelência, crendo-se que a arte era muito superior à própria natureza, levar-se-ia a imitação de modelos ao extremo.

Grande nome do barroco flamengo, foi o pintor Peter Rubens (1576-1640), que na sua *Teoria da figura humana, considerada nos seus princípios, seja em repouso ou em movimento*, distinguia as formas próprias do homem e as da mulher. Procurava os traçados nos quais se inscreviam as diferentes partes do corpo, tendo constatado que as figuras circulares exprimiam melhor a mulher, enquanto as quadrangulares o corpo do homem. É curioso que

¹¹ Gravador, ourives, artista, anatomista e autor espanhol, descendente de alemães.

Rubens admitiu que a beleza feminina era quase tão perfeita como a masculina, facto que assinalava uma revolução para uma tradição que declarava o corpo feminino feio¹².

Rubens inventou, assim, um novo tipo de beleza feminina, de formas cheias e carne abundante, tal como refere o artista no seu *Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, soit en repôs ou en mouvement*, versão francesa de 1773, capítulo 7 e citado por Jacqueline Lichtenstein:

“O círculo, ou a figura circular, é dominante na forma da mulher; Platão afirma que essa é a figura mais bonita. O círculo e a forma arredondada são seus elementos primitivos, são a causa e o princípio de toda a beleza, assim como no homem o cubo e o quadrado são elementos da força, da grandeza e da robustez. (...) O corpo não deve ser nem muito magro ou muito delgado, nem muito volumoso ou gordo, mas de robustez moderada, segundo o modelo das estátuas antigas. A carne, sólida, firme e branca, matizada de vermelho pálido, como a cor que se forma com leite e sangue, como uma mistura de lírios e rosas.” (Lichtenstein, 2004, pp.64-66)

No século XVII espalharam-se academias de Belas-Artes por toda a Europa, a maioria delas com um marcado carácter nacional, regidas pelas monarquias absolutistas do respectivo país. Foi também a época da ilustração e do racionalismo, e o rápido desenvolvimento da ciência médica acabou por tornar obsoletas as imagens anatómicas idealizadas pelos antigos tratados, sempre acompanhados dos ditos frontispícios, de inscrições e de cenas moralizantes. A ilustração anatómica resignou-se, por fim, em aceitar a sua função exclusivamente didáctica, renunciando à condição de modelo artístico. A anatomia médica e a anatomia artística seguiram caminhos distintos. Apareceram então os primeiros manuais de anatomia para uso exclusivo de pintores e escultores, limitados a imagens de esqueletos e figuras descarnadas em poses “artísticas”, inspiradas na estatuária antiga. Em todas as oficinas e escolas do século XVIII foram instaladas esculturas de figuras descarnadas; a mais famosa foi a de Houdon¹³ (1741-1828), mil vezes copiada pelos estudantes do século XIX.

Em 1707, Gérard de Lairesse¹⁴ (1640?-1711) publicou o seu *Het Groot schilderboek*¹⁵, extenso tratado que teorizava sobre todos os aspectos da pintura. No capítulo VII, *De la Beauté*,

¹² Cennini, O libro da arte, cap. LXX: “Nota que, antes de prosseguir, quero dar-te as medidas exactas do homem. As da mulher, deixa estar, porque não possui nenhuma medida perfeita”.

¹³ Escultor francês, que ficou famoso por ter esculpido bustos e estátuas de filósofos, inventores e figuras políticas do iluminismo.

¹⁴ Pintor e gravador, Lairesse é conhecido por ter ilustrado o tratado de anatomia de Godfried Bidloo, *Anatomia humani corporis*, publicada em Amsterdão em 1685.

¹⁵ O “Grande Livro da Pintura”, terá exercido uma grande influência no ensino artístico do século XVIII como atestam as suas cinco reedições holandesas (até 1836), e as traduções para alemão (1728/29), inglês (1738 e duas reedições) e francês (1787). Em Portugal a primeira parte deste tratado - *Principios do Desenho* - foi editado em 1801.

Lairesse definiu três graus de beleza, em função de três formas diferenciadas de representação de um corpo humano, acentuando o papel fundamental que a proporção tinha neste domínio. Em função destes princípios, e partindo de medidas que fez directamente sobre um esqueleto, Lairesse apresentou um cânone de sete cabeças e meia. A cabeça era dividida em quatro partes segundo o comprimento do nariz, medida com a qual fez exaustivamente a métrica de todo o corpo. O seu sistema proporcional, esquematizado em desenho de frente, verso e perfil, revelava medidas em altura, largura e profundidades para corpos adultos de um homem e de uma mulher.



Figura 5. Gérard de Lairesse, *Ontleding des menschelyken lichaams...*
Gravura em metal, 1690, *National Library of Medicine*.

Também interessante de referir, é o facto de Roger de Piles¹⁶ (1635-1709), em 1708, ter escrito o *Curso de pintura por princípios*, onde teceu várias considerações sobre a forma de pintar e escolher a maneira de vestir as personagens na pintura. Pois a alternativa entre a imitação dos modelos antigos ou o respeito pela natureza não passava exclusivamente pela reflexão sobre questões de proporção, anatomia e da expressão das emoções.

¹⁶ Pintor, crítico de arte e diplomata francês. Destacam-se os seus escritos, *De Arte Graphica* (1668), *Dialogue sur le coloris* (1673) e *La Vie de Rubens* (1681).

I.2.4. Do Neoclássico à Modernidade.

A partir de 1780, o ideal de beleza foi proposto como instrumento de conhecimento universal e visava abranger todos os ramos do saber humano, procurou melhorar o mundo através do retorno à razão e de um agudo senso de moralidade. Esse retorno à razão imprimiu um carácter formal à pintura neoclássica, em que os modelos greco-romanos teriam de ser retomados, conforme relata Argan:

“Tema comum a toda a arte neoclássica é a crítica, que logo se torna condenação, da arte imediatamente anterior, o Barroco e o Rococó. Adotando a arte greco-romana como modelo de equilíbrio, proporção, clareza, condena-se os excessos de uma arte que tinha sua sede na imaginação e aspirava despertá-la nos outros.” (Argan, 2004, p.21)

A representação da figura humana era preocupação da Arte Neoclássica e o respeito pelo entendimento do corpo humano era tanto que a aprendizagem neoclássica previa primeiro a pintura dos modelos nus, para depois serem representados vestidos.

Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), foi um importante pintor da passagem do período neoclássico para o período romântico, que quebrava com as regras neoclássicas. O modo de representar a figura humana refletiu a sua postura diante a Arte, por isso preocupava-se mais com a forma das partes do corpo do que com o conjunto final. Com isso, Ingres criou uma forte relação com a ciência da época, que contaminou a Arte e vinculou o estudo das partes do corpo para depois representá-lo inteiro. A respeito das formas da figura feminina de Ingres, Argan acrescenta:

“As pernas parecem magras demais, o tronco excessivamente dilatado, a figura desproporcional. Os críticos académicos nunca perdoarão seu pintor predileto por ter outorgado à sua Odalisca (1814) uma vértebra a mais: não compreendiam o erro anatómico era um prazer erótico, quase uma longa e delicada carícia sobre aquele belo corpo, do mesmo modo, que na Banhista, as costas demasiado largas prolongam o prazer da luz” (Argan, 2004, p.52)

Ingres foi o primeiro artista a declarar o problema da arte como um problema de visão. Provou que a forma na expressão artística caracterizava um modo de experimentar e de ver a realidade própria de cada artista.



Figura 6. Jean Auguste Dominique Ingres, *A Grande Odalisca*. Óleo sobre tela, 1814, Museu de Louvre, Paris.

No fim do século XVIII e princípio do século XIX, as pesquisas sobre as proporções do corpo humano passavam a ser feitas principalmente por antropólogos e teóricos de outras áreas que não as artísticas. Recomendava-se aos artistas que se inspirassem nos métodos de análise dos antropólogos e dos médicos. E já que fora do âmbito da arte não havia muita preocupação em alcançar e plasmar a beleza, os pressupostos e os objectivos destas pesquisas passavam a ser outros. Para descrever as variações entre os indivíduos, as deformações do corpo em movimento, as alterações devidas à idade ou as diferenças de um corpo doente. A partir do século XIX, o desenvolvimento das teorias transformistas e seguidamente evolucionistas, impediram de considerar o homem como uma criatura fixa.

Neste âmbito, Paul Richer¹⁷ (1849-1933) compôs um tratado de anatomia artística e também um *Cânon des proportions du corps humain*, publicado em 1893, elaborado a partir de inúmeras medidas retiradas de seres humanos em que é revelado o cânone médio e não o ideal, como realizados anteriormente por artistas e teóricos de arte. Neste cânone era a cabeça que se aplicava como módulo, sendo que, para um homem de estatura média, o seu cânone seria de sete cabeças e meia, e de oito para um homem de estatura superior.

I.2.5. Até à Actualidade.

Aproxima-se a actualidade, é interessante ter em conta o caminho descrito por Juan Carlos Pérez Gaudi (2000) desde os movimentos do final do século XIX até aos nossos dias, onde se

¹⁷ Médico, desenhador e escultor, sempre aliou a prática e investigação médica com a exposição visual dos seus estudos teóricos em desenhos e esculturas. Professor da cadeira de anatomia da escola de belas-artes de Paris, desde 1903, privilegia acima de tudo o estudo a partir do modelo-vivo e não da dissecação de cadáveres como era a norma até então. Depois de ter publicado a *Nouvelle anatomie artistique*, em três volumes, *Éléments d'anatomie - L'homme*, (1906), *Morphologie - La femme* (1920) e *Physiologie - attitudes et mouvements* (1921) consagra a sua vida à realização de uma enciclopédia sobre o tema do nu na arte.

mantiveram os cânones estéticos dependendo dos gostos de cada período. Deste modo, das representações da mulher com corpos frágeis e indefesos, realizados pelos pré-rafaelitas, passou-se a imagens de mulheres com corpos atléticos durante o Modernismo e o Simbolismo. No Pós-impressionismo e nas vanguardas começou-se a promover a investigação individual e dentro dela cada artista tratava o seu próprio modelo. No mundo da arte desapareceu a ideia de englobar todos os artistas e surgiu no seu lugar uma infinidade de propostas individuais.

O Impressionismo foi o movimento artístico que revolucionou o mundo artístico, deu início às grandes tendências da arte do século XX e propôs alguns pressupostos de ruptura para com a arte clássica. E a figura humana não foi exceção, quando se fala em ruptura, tal como afirma Nadeije Laneyrie-Dagen:

“Ao longo do século XIX, morre assim todo um sistema. (...) No final do século XIX e nos primeiros anos do século XX, os pintores e os escultores reinventam assim um “novo” corpo que nada mais tem a ver com o cânone artístico tradicional, isto é, que não tende nem a dar a ilusão do natural, nem a refletir uma pretensa beleza ideal. O estatuto desse corpo muda consideravelmente a partir de então.” (Laneyrie-Dagen, 2004, pp.12-13)

Degas¹⁸ (1834-1917) e Cézanne¹⁹ (1839-1906) merecem destaque neste contexto, não só pela sua preocupação em apreender o momento do movimento e da expressão do corpo mas pela procura uma nova forma de representar a figura humana, segundo as palavras de Nadeije Laneyrie-Dagen:

“Cézanne ou Degas buscam também, cada um à sua maneira, escapar à alternativa realista ou acadêmica, através de uma nova definição dos volumes ou desestabilizando, cortando - até chegarem a um corpo dividido em dois ou estirado no esforço da dança.” (Laneyrie-Dagen, 2004, pp.12-13)

Os cubistas não davam importância à construção de um cânone para a representação da figura humana. Picasso²⁰ (1881-1973) desenvolveu um modelo com referências cubistas de representação da figura humana. Foi em 1907, enquanto realizava *Les Femmes d'Alger*, que Picasso buscava a sua ideia de perfeição, que seria obrigada a viver com o deslocamento, a deformação, a desintegração e a camuflagem do corpo.

¹⁸ Gravurista, pintor e escultor francês, muito conhecido pelas suas pinturas impressionistas.

¹⁹ Pintor pós-impressionista francês, cujo trabalho forneceu as bases da transição das concepções do fazer artístico do século XIX para a arte radicalmente inovadora do século XX.

²⁰ Pintor e escultor espanhol, conhecido como co-fundador do movimento cubista, juntamente com Georges Braque.



Figura 7. *Les Femmes d'Alger (O Version O)* de Pablo Picasso. Óleo sobre tela, 1911-12, Museum of Modern Art, Nova Iorque.

É evidente que a partir desse momento, tudo o que importava era a intenção e o gosto pessoal do artista, que é claramente perceptível nos artistas expressionistas, para eles o corpo belo era o corpo expressivo, o corpo em movimento a desenvolver alguma acção; o contrário para os construtivistas, que preferiam o corpo produtivo, corpos geométricos que se fundiam com o espaço bidimensional em que eram representados e, para os futuristas, o corpo em movimento.

Sobre Henri Matisse²¹ (1869-1954), Nadeije Laneyrie-Dagen lembra:

“Matisse, temendo que a figura humana, cuja primazia permanece ligado, acabe desaparecendo no novo sistema estético que ele ajudou a construir, continua a falar dos corpos e dos retratos que pinta em termos de mimese. Mas esses corpos e essas faces são muito mais formas simbólicas do que imagens mais ou menos fiéis de modelos aos quais se assemelhariam.” (Laneyrie-Dagen, 2004, p.13)

Apesar de todas estas novas formas e tendências de representar a figura humana do século XX, seria um arquitecto a realizar o último sistema proporcional conhecido. É de notar, que entre as áreas das artes plásticas, foram os arquitectos quem mais se ocupou com as

²¹ Artista francês, conhecido pelo uso da cor e pela sua arte de desenhar fluida e original. Foi gravurista e escultor, mas é principalmente conhecido como um pintor.

proporções da figura humana: Vitruvius, Villard de Honnecourt, Alberti e, mais recentemente, Le Corbusier²² (1887-1965).

Interessante será reconhecer que os princípios defendidos por Le Corbusier eram os mesmos que preocupavam Vitruvius, a procura do sentido clássico de harmonia, baseando as formas na natureza e nas proporções humanas. Assim, Le Corbusier criou um sistema de dimensões do corpo na medição do espaço, usando o pulso, o palmo, o braço, o pé e a polegada como unidades de medida. Esse sistema chamava-se *Modulor* e expunha um pensamento lógico, racional e disciplinador, que encontrava a sua plena expressão em termos de proporções. Sobre este sistema, John Summerson relata:

“nos primeiros anos da Segunda Guerra Mundial Le Corbusier criou o sistema que se chamou Modulor’. Modulor é uma palavra composta a partir de module, ou seja, unidade de medida, e section d’or ou secção de ouro: a divisão de uma reta de tal modo que o segmento menor está para o maior assim como o segmento maior está para o todo. O Modulor é um sistema de proporcionamento do espaço arquitetônico baseado neste critério geométrico, e oferece toda uma gama de dimensões. As dimensões medianas estão relacionadas com o corpo humano; as dimensões extremas aplicam-se, por um lado, aos detalhes diminutos dos instrumentos de precisão e, por outro lado, à escala dos grandes projetos de planejamento.” (Summerson, 1994, p.116)

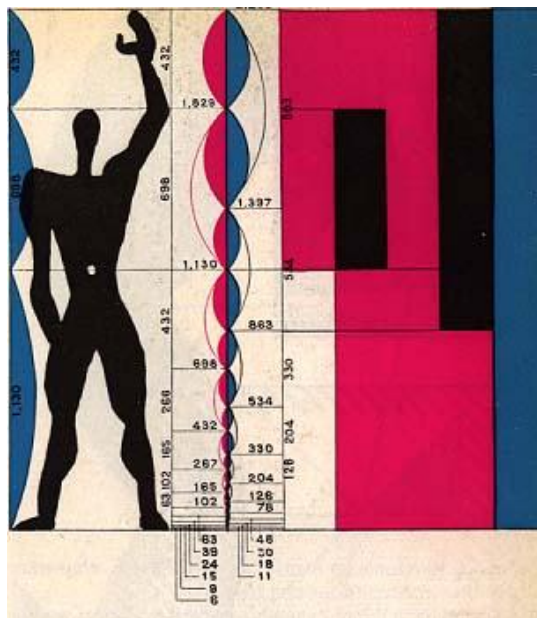


Figura 8. Modulor de Le Corbusier.

²² Arquitecto, urbanista e pintor francês de origem suíça. É considerado juntamente com Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Mies van der Rohe e Oscar Niemeyer, um dos mais importantes arquitectos do século XX.

A característica do desenvolvimento da arte contemporânea é a ausência de um verdadeiro estilo de época e uma flutuação contínua de tendências distintas, movidas ao ritmo do talento de criadores individuais ou, simplesmente, à mercê da moda do momento. O tratamento contemporâneo da figura humana pode prescindir das normas e cânones académicos para chegar a uma expressão mais directa e desinibida da figura.

Tal como refere Nadeije Laneyrie-Dagen, baseando-se num acontecimento dos anos 60 e do que aconteceu desde então:

“O corpo humano, num certo momento, juntamente com todas as outras formas suspeitas de reproduzir um objecto ou um elemento real, desaparece do campo da produção artística. Nos anos 1960, porém, um desses pintores abstratos, o norte-americano Willem de Kooning, coloca a questão da reintegração dessas formas na pintura. As pesquisas de alguns artistas, desde então, orientam-se para a elaboração de novos corpos que se pareçam com corpos, mas que não sejam mais pintados conforme a preocupação albertiana de produzir uma ilusão perfeita.” (Laneyrie-Dagen, 2004, p.13)

Contudo, o sucessivo aparecimento de alternativas à maneira clássica não implica que esta forma de entender o desenho e a pintura de figuras tenha caído em desuso. Actualmente, o modelo clássico continua a ser um ponto de referência essencial para muitos artistas, que se inspiram nas obras do passado e que consideram a figura humana como o tema artístico mais sugestivo. A grande diferença relativamente a outras épocas artísticas é que nem essa nem qualquer outra atitude são refreadas por uma autoridade indiscutivelmente reconhecida.

O final do século XX e início de século XXI define-se pela variedade inquietante de estilos e por obras que reflectem preocupações individuais. (Janson, 2010)

I.3. Figura Humana na Pintura Portuguesa.

Neste momento do presente estudo, realizou-se uma pesquisa sobre o trabalho de pintores, que ao longo da história da arte portuguesa, se destacou pela presença marcante da figura humana.

O período proposto para o estudo coincidiu com a data de execução das obras *Anunciação* (1506-1511) de Vasco Fernandes e *Anunciação* (2002) de Paula Rego, por motivos que já foram expostos.

Assim, para a realização deste percurso histórico houve a necessidade de se recorrer à revisão de bibliografia importante na área da história da arte em Portugal, à recolha de dados relevantes sobre o tema e à sua compilação. Não se tratou de um relatar de acontecimentos relativos à história da arte em Portugal, mas de um reconhecimento dos autores e

movimentos que tenham dado importância a esta temática da figura humana, é neste ponto que se reconhece a originalidade deste estudo.

I.3.1. De Vasco Fernandes a Alexandrino de Carvalho.

“A pintura portuguesa da época manuelina apresenta três características fundamentais: o grande surto de produção, a influência das correntes estéticas flamengas e o trabalho em parceria. (...) Outro aspecto importante desta disciplina no período manuelino é o da proliferação de oficinas regionais de grande categoria, de que se destacam as de Évora, de Coimbra e de Viseu.” (Dias & Serrão, 1986, p.117)

A pintura do período Manuelino correspondeu à imagem de um poder imperial, no requinte das figuras, dos trajes, da arquitectura e da ourivesaria. Apresentava antiquados processos de trabalho que seguiam o figurino nórdico e a iconografia religiosa oficial, de salientar portanto, a grande presença da figura humana nestes trabalhos.

Datada de 1515, o *Aparecimento de Cristo à Virgem* do políptico manuelino do Mosteiro da Madre de Deus de Xabregas, em Lisboa, constitui uma obra-prima da pintura primitiva portuguesa, devido à oficina cosmopolita do presumível Jorge Afonso²³ (1470?-1540), segundo Pedro Dias (1986), na sua fidelidade aos modelos nórdicos, na finura dos tecidos, no sentido vaporoso da cor, no rigor do debuxo de rostos e mãos e na largueza do enquadramento espacial. Já Dalila Rodrigues (2011, p.38) destaca “*O colorido requintado e vibrante dos panejamentos e das carnações, sendo muito interessante e anatomicamente mais correcta a representação do corpo nu de Adão do que a figura, despida a meio corpo, de Cristo ...*”.

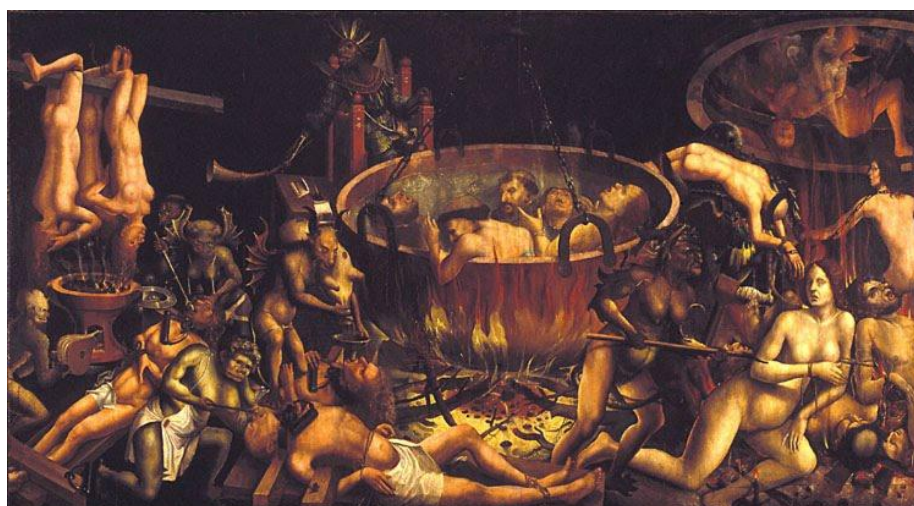


Figura 9. Autor desconhecido, *Inferno*.
Óleo sobre madeira de carvalho, 1520-30, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

²³ Pintor português do início do século XVI no período de transição do Manuelino para o Renascimento.

O Inferno, do Museu Nacional de Arte Antiga, também obra da oficina de Lisboa de 1520-30, tem interesse devido à representação dos nus, principalmente os três nus femininos representados na trave, e ao grande realismo. Pedro Dias (1986) destaca a representação da luxúria, à direita da composição, que constitui talvez o mais ousado nu feminino da antiga pintura portuguesa.

Destaca-se *O Calvário*, do Museu de Setúbal, proveniente do Mosteiro de Jesus dessa cidade, data do terceiro decénio do século XVI, também atribuído a Jorge Afonso, pelo realismo impressionante de cabeças, atitudes e rigor de desenho.

Interessante será abordar *A Adoração dos Magos* do Museu de Grão-Vasco em Viseu, pertencente ao retábulo da capela-mor da Sé viseense, pintado nos primeiros anos do século XVI por uma parceria de diversos mestres, pelo uso do figurino tradicional neerlandês e pelo índio brasileiro na representação do rei mago Baltasar.

Segundo Pedro Dias e Vítor Serrão (1986), o *S. Pedro Patriarca* do Mosteiro de S. João de Tarouca, pintado cerca de 1530, é a obra-prima do pintor viseense Vasco Fernandes, com intervenção de Gaspar Vaz²⁴ (activo entre 1514-1568), que Dalila Rodrigues (2011) contesta, dizendo que se trata de uma cópia de Gaspar Vaz do *São Pedro* (da Sé de Viseu) original de Vasco Fernandes. Dias e Serrão (1986, p.135) consideram “notável o desenho finamente modelado do rosto”.

Entre todas as modalidades artísticas do Renascimento português, aquela que maior e mais rico espólio nos legou foi a pintura.

Segundo Dagoberto Markl (1986), *No Pedido de Centurião*, exposto na charola do Convento de Cristo, alguns trechos recordam pormenores de quadros florentinos; realça ainda, influências da pintura de Provença nas figuras como as do grupo da esquerda, pelo porte, pelas pregas e pelas modelações da indumentária.

Três personalidades tiveram uma influência determinante na evolução da pintura portuguesa na primeira metade do século XVI: dois pintores, o flamengo Metsys²⁵ (1466-1530) e o alemão Albrecht Dürer e um humanista, Damião de Góis²⁶ (1502-1574). Dürer influenciou a oficina de viseense de Vasco Fernandes; Metsys influenciou a oficina de Lisboa e Damião de Góis comprou obras de Metsys.

²⁴ Pintor português do início do século XVI no período de transição do Manuelino para o Renascimento.

²⁵ Pintor flamengo e fundador da Escola de Antuérpia.

²⁶ Historiador e humanista português, relevante personalidade do renascimento em Portugal. De mente enciclopédica, foi um dos espíritos mais críticos da sua época, verdadeiro traço de união entre Portugal e a Europa culta do século XVI.

Na oficina de Coimbra cruzavam-se influências flamengas, italianizantes na simbologia, francesas, e de novo flamengas, mas já pela via de Antuérpia. Prevalciam os traços de raiz gótica de profundo arcaísmo de todo o conjunto de obras da oficina. O retábulo, proveniente do Convento de Santa Maria de Celas, hoje no Museu Nacional de Machado de Castro, é um bom exemplo do trabalho das oficinas de pintura no século XVI. Do mestre do retábulo de Celas, pode referir-se que se enquadra num tipo de pintura de características arcaizantes e populares, como se revela na distribuição das figuras no painel *Pentecostes* e na acentuada ingenuidade do cânone de proporção da figura humana.

Já na oficina de Vasco Fernandes, e segundo Dagoberto Markl (1986) nota-se a influência directa da gravura *Melancolia I* (1514) e do fundo do *Filho Pródigo* (c.1496) de Dürer, no painel *Jesus em Casa de Marta e Maria* (1535), atribuído a Vasco Fernandes, proveniente do Convento do Fontelo e hoje no Museu Grão Vasco. No *S. Pedro* (Viseu, Museu de Grão Vasco), da autoria de Vasco Fernandes de 1529, sente-se a apropriação de modelos do Renascimento de um mestre de influência germânica. Sobre esta obra, Dalila Rodrigues nota:

“Construída, pois, a pensar na força expressiva da figura do apóstolo, na sua impositiva monumentalidade, a composição organiza-se a partir de uma ideia essencial de simetria (...) No primeiro plano, seja ao nível da figura, seja da arquitectura, prevalece uma visão minuciosa e precisa da forma. (...) No tratamento plástico da figura, verifica-se um investimento especial. O mais virtuoso realismo de cada parte que a compõe integra-se numa visão unitária. A caracterização fisionómica do rosto, que tem neste exemplo, talvez, o mais expressivo de todo o seu percurso, resulta de um trabalho laborioso de modelação de cada um dos elementos - olhos, nariz, boca, barba, cabelos e a massa muscular trabalhada a partir da definição de rugas e sulcos, que lhe dá uma tensão e uma densidade emocional essenciais à sua força expressiva”. (Rodrigues, 2011, pp.58-61)

Uma das maiores encomendas realizadas em território nacional, foi o retábulo para a capela-mor da Sé de Lamego, durante o reinado de D. Manuel I. Vasco Fernandes viria a ser o autor desta obra. Dos 20 painéis originais realizados (1506-1511) para a capela-mor, hoje restam, apenas, cinco painéis pertencentes ao Museu Regional de Lamego: *Criação dos Animais*, *Anunciação*, *Visitação*, *Circuncisão* e *Apresentação de Jesus no Templo*.

A *Anunciação* painel pertencente a este conjunto, é uma das pinturas mais interessantes da história da arte portuguesa, e que serviria de ponto de partida para a realização deste percurso histórico. Assim, no âmbito da temática da figura humana, refere-se a figura da Virgem Maria representada do lado direito da pintura, vestindo uma túnica verde e um manto vermelho de grandes dimensões, de cabeça inclinada, olhar fixo no chão e mão direita colocada sobre o peito, tal como refere Luís Alberto Casimiro:

“No lado direito do painel, a Virgem encontra-se representada de joelhos, numa posição frontal em relação ao observador. O rosto, modelado com total correcção anatómica apresenta-se inclinado para a frente, evidenciando a altivez da fronte e o olhar dirigido para baixo, com as pálpebras quase cerradas. As sobrancelhas, o nariz e os lábios, que se encontram fechados, são representados com grande delicadeza de traços. Os cabelos, castanhos, compridos e ondulados, pendem de forma desigual para os dois lados da cabeça: ocultam parte do ombro direito enquanto sobre o ombro esquerdo caem pelas costas. Sobre a fronte ostenta um diadema que segura os cabelos. Em redor da cabeça deparamos com a existência de um nimbo de características singulares: os raios que a configuram estão organizados em tamanhos variáveis de modo a definir uma estrela de oito pontas, estando a maior orientada de acordo com a inclinação da cabeça.” (Casimiro, 2004, p.1411)



Figura 10. Vasco Fernandes, *Anunciação*. Óleo sobre madeira, 1506-11, Museu de Lamego.

O anjo Gabriel representado no lado esquerdo da pintura, apresentava o joelho esquerdo no chão, elevando o direito. Olha directamente para a Virgem enquanto com o braço direito erguido, indica a pomba do Espírito Santo. Com o antebraço esquerdo segura um ceptro, e com a mão do mesmo lado, segura um pergaminho, de novo como refere Luís Alberto Casimiro:

“O mensageiro enviado por Deus situa-se do lado esquerdo do espaço pictórico surgindo, uma vez mais, detrás de Maria, sendo representado com o joelho

esquerdo no pavimento, enquanto o direito se apresenta um pouco erguido. Não obstante a posição frontal do rosto, o Anjo olha directamente para a jovem Anunciada a quem dirige a sua mensagem. Por isso, os seus lábios se apresentam abertos. Os cabelos castanhos e abundantemente encaracolados repartem-se pelos dois lados do rosto caindo soltos pelos ombros. Sobre a cabeça ostenta um diadema com um remate em forma de cruz.” (Casimiro, 2004, p.1412)

No *S. Miguel* (S. João de Tarouca, igreja do mosteiro) de Vasco Fernandes, colaboração de Gaspar Vaz, segundo Luís Reis Santos (1946), destaca-se o agitado das roupagens de S. Miguel, que apontava para uma estética mais maneirista. Salienta-se, ainda, a representação dos demónios que revelavam uma grande imaginação de representação ao nível de Hieronymus Bosch²⁷.

Ainda no que respeita à oficina de Viseu, Dagoberto Markl (1986) considera intrigante a composição do retábulo do Convento de S. Francisco de Orgens, pois o tratamento dado ao corpo de Cristo e o dramatismo das mulheres aproximava-se do modo expressionista de Matthias Grünewald²⁸ (1470-1528).

A oficina de Lisboa definiu-se pela perfeita técnica na execução, pelo equilíbrio da composição, pelo colorido, pelo requinte da representação do vestuário e dos adereços, pela correcção anatómica, de influência dos modelos flamengos. Era uma pintura atenta à representação da paisagem, na perspectiva aérea; à escala da figura humana, na atmosfera serena e tranquila.

No segundo quartel do século XVI, começou-se a notar na pintura, insatisfação na “forma” renascentista de grande influência nórdica. As oficinas de Viseu e de Lisboa começaram a apresentar um amaneiramento das formas. A nova ordem da composição necessitava de destruir o anterior equilíbrio formal, deixando de ter o elemento humano individual como medida de todas as coisas e critério de proporções, segundo Dagoberto Markl:

“A destruição da individualidade real da figura humana transparece também na deformação da anatomia clássica, quer por exagerada exuberância de formas, quer, pelo contrário, pelo alongamento, quer ainda escondendo-a sob roupagens pesadas e artificialmente movimentadas, com amplo recurso à figura *serpentinata*, forma que melhor ilustra a subordinação da anatomia às necessidades do movimento e da expressão.” (Markl, 1986, p.139)

²⁷ Pintor e gravador holandês dos séculos XV e XVI. Grande parte da sua obra representa cenas de pecado e tentação, recorrendo à utilização de figuras simbólicas complexas, originais, imaginativas e caricaturais.

²⁸ Pintor alemão, precursor do Expressionismo e um dos maiores pintores germânicos do Gótico tardio.

No âmbito da figura humana, será curioso referir o aparecimento do retrato na pintura portuguesa do século XV, pois era a prova que a nova cultura humanista começava a ter importância em Portugal. Destacam-se, já no século XVI e em período maneirista, o *Retrato de Jovem Cavaleiro* (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa) de 1557 de autor desconhecido e o *Retrato de D. Sebastião* (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa) de 1571 de Cristóvão de Morais²⁹.

Os pintores portugueses, como acima referido, tinham vontade de mudar e as novidades da *idea* vindas da Europa, abriram novos caminhos para a pintura, com a introdução de “*figuras serpentinatas, terribilità de Cristos musculosos, venustà de Virgens alteadas e profanas, efeitos lumínicos da cor*” (Serrão, 1986, pp.32-33), evidenciando uma atitude de modernidade nestes mesmo pintores de meados do século XVI. Ainda neste âmbito, o historiador de arte Adriano de Gusmão explica que os pintores:

“abandonaram de vez os elementos de figuração arcaizante, tão manifestos na pintura dos primeiros decénios do século XVI, e adoptaram francamente a representação de tudo o que caracterizou o novo estilo, o maneirismo, quer nas arquitecturas desenhadas no fundo dos quadros, seguindo a ordem toscana, tal como na generalidade os artistas italianos preferiam, quer nos figurinos adoptados, umas vezes de acordo com a moda contemporânea nos trajos e toucados das figuras femininas, outras vezes segundo os modelos clássicos, ao pintarem guerreiros de casco antigo, vestidos de couraça e lorica e calçados de cáligas. Os modelos humanos deixam de ser os flamengos, substituídos pelos de origem italiana, na doçura ideal das Virgens e na musculosa robustez de algozes e pastores”. (Gusmão, 1960, p.72)

Abordar neste contexto/período a figura de Francisco de Holanda³⁰ (1517-1585), torna-se de extrema importância, pois foi um dos primeiros portugueses a referir nos seus escritos a importância dos sistemas de proporção e a necessidade da sua utilização para a representação do corpo humano, utilizando o cânone de Vitruvius para esse fim. *Da Pintura Antiga* foi o tratado em que Francisco de Holanda relatou e estudou a representação ideal do corpo humano, divulgando todo o sistema vitruviano com algumas algumas diferenças. Holanda propunha um cânone de dez e não nove rostos: “*que o rosto, da barba até ao fim da testa e raiz dos cabellos, seja a sua decima parte*” (Holanda, 1985, p.102), mas mantinha o pé como a sexta parte da altura, o umbigo como centro e a circunscricção das medidas máximas a um quadrado e um círculo.

²⁹ Pintor português do Maneirismo, ativo entre 1551 e 1571 na corte portuguesa. Dedicou-se à pintura de retratos e retábulos, assim como à decoração.

³⁰ Humanista e pintor português, considerado um dos mais importantes vultos do Renascimento em Portugal, também foi ensaísta, arquitecto e historiador.

Na viragem para o período maneirista, figura importante foi Diogo de Contreiras (activo entre 1521-1562), até há pouco tempo atrás chamado de *Mestre de Santo Quintino* e confundido com a personalidade de Gregório Lopes. Da Igreja Matriz de S. Quintino e da autoria de Diogo de Contreiras destacam-se a *Deposição no Túmulo*; o *Calvário*, de “excelente modelação do nu”, como refere Vítor Serrão (1986, p.50) e de “qualidade plástica das formas” que proporciona “a impressão da presença de peças de escultura, sobretudo atendendo à forma da figura de Cristo”, segundo Dalila Rodrigues (2011, p.74); e a *Pregação de S. João Baptista*, sendo destacado por Vítor Serrão (2009) o facto de os grupos de figuras, a vegetação, a atmosfera, adquirirem “uma visão dinâmica de formas serpentinatas”. Assim, não será exagerado referir que Diogo de Contreiras foi o artista mais importante na viragem para o novo figurino maneirista.

O envio a Roma de diversos pintores portugueses, como bolseiros permitiu que a pintura portuguesa acompanhasse a tendência estética que se implantava por toda a Europa, dentro deles destacam-se António Campelo³¹ e Gaspar Dias³². De António Campelo, Vítor Serrão (1986, p.55) destaca o desenho *Alegoria à Morte* (n.º inv.º 379 do Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga) realçando a sua “personalidade forte, bem adestrada no debuxo, dentro dos conceitos do disegno interno, com os figurinos de porte robusto e as composições animadas por uma irracional teatralidade”. Já Dalila Rodrigues destaca a *Adoração dos Pastores* de 1570, do Convento de Santo António de Torres Novas, descrevendo as figuras do seguinte modo:

“As figuras alteadas, que se inscrevem aquém dessa “moldura” negra, assim como a luz artificial que esclarece a volumetria dos corpos nos primeiros planos e impele o olhar do observador para o fundo, denunciam a formação romana do pintor. Aliás, a figura feminina situada atrás da virgem, em elegante torção, apesar da robustez popular do seu gesto, denuncia o estudo atento de modelos e da beleza corpórea de Miguel Ângelo.” (Rodrigues, 2011, p.82)

Gaspar Dias foi o pintor mais importante deste período e que segundo o tratadista Félix da Costa Meesen e citado em (Serrão, 1986, p.56), “aprendeu em Itália e foi mais delicado que Campelo em as suas proporções, de espírito superior, que parece respirar as suas figuras, e muitos se equivocam com o risco de Rafael”.

³¹ Pintor maneirista português, activo na segunda metade do século XVI. Foi muito elogiado por fontes portuguesas dos séculos XVII e XVIII, mas pouco da sua obra sobreviveu até aos nossos dias.

³² Pintor maneirista português, activo entre 1560 e 1591. Foi um dos primeiros pintores portugueses a estudar em Itália, um dos dois mais importantes expoentes da pintura portuguesa na segunda metade do século XVI.



Figura 11. Gaspar Dias, *Aparição do Anjo a S. Roque*. Óleo sobre madeira, 1584, Igreja de S. Roque, Lisboa.

A *Aparição do Anjo a São Roque* pintado por Gaspar Dias, em 1584, para a Capela de São Roque na Igreja de São Roque em Lisboa, constitui uma das mais impressionantes pinturas do Maneirismo português. Vítor Serrão (2009) destaca a figura do anjo em pose *serpentinata*, pintado seguindo com grande fidelidade os cânones maneiristas da “beleza ideal”, destaca ainda o desenho e modelação da atitude do santo. Dalila Rodrigues (2011) refere-se a esta obra, como uma pintura de dimensões monumentais e de valor singular.

O Maneirismo atingiu o apogeu, em Portugal, no último quartel do século XVI com os artistas Francisco Venegas³³, Fernão Gomes³⁴ e Diogo Teixeira³⁵.

O retábulo da Igreja da Luz de Carnide em Lisboa representa um dos melhores exemplos retabulares do Maneirismo em Portugal. O painel de pintura *Aparição de Nossa Senhora da Luz* da autoria de Francisco Venegas apresentava uma composição de grande luminosidade, “*dimanada do nimbo que envolve a Virgem e os anjos, e no grupo de alteados figurinos da metade inferior integra-se uma excepcional representação de mulher nua, uma galante Eva de ressaibos neoplatônicos na idealização do amor profano*” (Serrão, 1986, p.65).

³³ Pintor castelhano activo em Portugal no último quarto do século XVI, tendo sido um dos mais notáveis pintores maneiristas em actividade no país nesse período.

³⁴ Pintor português de origem espanhola, nasceu em Alburquerque a 1548, tendo morrido em 1612.

³⁵ Pintor português do período maneirista (1540-1612).

Ainda de Francisco Venegas, a obra *Santíssima Trindade* de 1590, patente no Museu Nacional de Arte Antiga, merece destaque pela nítida influência dos modelos romanos, e que Dalila Rodrigues (2011, p.86) descreve como sendo um *tondo* “*Concebido para ser visto de baixo, a anatomia dos corpos, na relação com a luz incidente da direita inferior, mostra os excelentes recursos pictóricos do pintor, amadurecidos tanto na observação dos modelos clássicos do Renascimento, como nas soluções mais ousadas da sua época*”.

Diogo Teixeira, discípulo de Francisco Venegas, que também colaborou na execução dos painéis do retábulo mor da Igreja da Luz, foi o pintor mais conservador do período maneirista, de excelentes capacidades representativas da figura humana e do retrato. Da sua obra destaca-se o tríptico da *Flagelação, Degolação e Glória de São Brás* da Igreja de Santa Maria de Óbidos, datado dos anos 1580-90. Esta pintura seguia os cânones iconográficos de ideologia tridentina, de destacar “*a qualidade do nu, a transparência e figura do desenho e a típica estilização dos figurinos, sempre de porte robusto e com os seus panejamentos de rígida modelação*” (Serrão, 1986, p.69). O retábulo do Mosteiro de Arouca, também pintado por Diogo Teixeira em 1595-1597, foi uma importante obra deste autor. *A Incredulidade de S. Tomé*, uma das oito tábuas que compunham o retábulo, destaca-se pela beleza e elegância maneirista do tratamento do nu, tendo sido inspirado numa gravura de Dürer.

“Os temas religiosos continuam a dominar o horizonte de artistas e encomendantes, sobretudo as congregações religiosas, que solicitam a produção de séries de painéis celebrando a vida dos seus santos, do mesmo modo que misericórdias e outras instituições. Mas é no retrato e na natureza-morta, esta última não isenta de simbólica religiosa, que a pintura seiscentista melhor se afirma de acordo com as preferências de uma nobreza rigorista, tomada pelo gosto das colecções de quadros. “ (Moura, 1986, p.121)

A retratística foi um dos temas principais da pintura no início do período Barroco, desenvolvendo toda uma gama de possibilidades expressivas. Os retratos de reis, de nobres e eclesiásticos onde o “tenebrismo” e o naturalismo se encontram, influenciados por Espanha, eram a tipologia mais executada neste período.

Importante é ter-se em conta que, também, foi no início deste período de seiscentos e no limiar do Barroco que Filipe Nunes escreveu o tratado *Arte da Pintura, Symetria, e Perspectiva*, publicado pela primeira vez em 1615, constituía uma obra de grande importância para o estudo dos materiais e das técnicas empregues na pintura em Portugal no século XVII, passando pela caracterização da simetria, ou da proporção, assim como a correspondência conveniente que há nas partes e membros humanos, referindo Policleto, segundo Plínio, como o inventor da simetria, Nunes apresentava os quatro sistemas de proporção de Albrecht Dürer,

João d'Arfe, Daniel Barbaro³⁶ (1514-1570) e Vitruvius, todos eles acompanhados de esquemas que permitiam um melhor entendimento e leitura e uma fácil utilização.

Apresentava, ainda, um cânone da sua autoria elaborado a partir das propostas de Dürer e de João d'Arfe.

De João d'Arfe, Nunes anotava um cânone de dez rostos, tendo como módulo o espaço compreendido entre o nascimento do cabelo, na testa, e a ponta do queixo. De ombro a ombro eram contadas duas cabeças, no centro geométrico do corpo colocava o umbigo e como alcance dos braços a altura total do corpo. Tendo pormenorizado as medidas dos braços, pescoço, orelhas, e as divisões da cabeça de uma forma sintética e acessível. Ainda seguindo a metodologia de João d'Arfe, explicava o cânone feminino que se mantinha igual ao masculino, salvaguardando determinados detalhes, assim como apresentava uma proporção para crianças de três anos de idade e uma descrição da morfologia infantil.

O segundo cânone apresentado era o de Daniel Barbaro, de oito cabeças, ou nove rostos e um terço mantendo a envergadura dos braços igual à altura total do corpo.

De Vitruvius, apresentava um cânone de dez rostos, oito cabeças ou seis pés que poderia ter até sete rostos consoante a constituição física do modelo pretendido.

Por último, tratava da simetria de Albrecht Dürer, de todos os seus esquemas Nunes escolheu apenas um, justificando como aquele que mais convinha e o melhor a ser utilizado.

Finalmente Filipe Nunes apresentava uma proposta de cânone feminino elaborado através dos sistemas de João d'Arfe e um masculino baseado em Dürer. Dividia o corpo em nove rostos de altura e dois de largura, medidos nos ombros.

Voltando à pintura, destaca-se neste período o artista André Reinoso³⁷. Carlos Moura (1986) destaca em *A Pregação de São Francisco de Xavier em Goa*, da autoria de André Reinoso executado em 1619 para a Igreja de São Roque em Lisboa, o protagonista que surge num plano de evidência e o cuidado no ordenamento dos grupos. Refere ainda que o recurso a modelos ao vivo na oficina explicaria a firmeza estrutural que ligava o assunto em redor da personagem chave.

Dalila Rodrigues (2011, p.91) comentando a situação crítica do País neste período em termos de mercado artístico, ressalva a obra de André Reinoso e aponta o *Milagre de São Francisco Xavier* (1619) como uma obra-prima da pintura deste período, destacando a figura humana nos seguintes termos: “A inclusão de um elevado número de figuras terá limitado recursos

³⁶ Tradutor e comentarista italiano de Vitruvius.

³⁷ Pintor do limiar do Barroco em Portugal. Esteve activo entre 1610 e 1641.

composicionais mais ousados, mas o desenho das figuras e o seu modelado colorido dão provas das suas qualidades.”.



Figura 12. André Reinoso, *Milagre de S. Francisco Xavier*.
Óleo sobre tela, 1619, Igreja de S. Roque, Lisboa.

Como já foi referido anteriormente, o retrato foi um dos pontos essenciais da pintura no início do Barroco, e Domingos Vieira, o Escuro (1627-1678), foi o mais destacado especialista deste tipo de pintura. O *Retrato de Lopo Furtado de Mendonça*, no Museu de Arte Antiga, está assinado e datado de 1635. Nele definia-se modeladamente a tipologia masculina do autor: figura de pé, em posição ligeiramente a três quartos, de semblante grave e austero recortado sobre o fundo escuro e o traje negro, fitando o espectador com altivez.

Tomando a pintura espanhola como referência, sobretudo a de Velázquez³⁸ (1599-1660), Vieira procedia segundo uma metodologia que eliminava todos os adereços susceptíveis de regular a profundidade espacial, acabava por ficar reduzido à presença da figura e do que ela significava. Mas é ao retratar *D. Isabel de Moura* (1635?), que se encontra no Museu de Arte Antiga, que Vieira alcançava o limite das suas possibilidades e com ele as da pintura que nesse momento se fazia no País. Reduzida ao fragmento da cabeça, a tela estabelecia uma imediata comunicabilidade com o espectador através do brilho do olhar e da serenidade da expressão, equilibrada ainda pelas tonalidades da touca arrendada, resultantes de uma pincelada fluida e sabiamente doseada. Este retrato é considerado por muitos, um dos melhores retratos da pintura barroca portuguesa.

³⁸ Pintor espanhol e principal artista da corte do Rei Filipe IV de Espanha. Artista do período Barroco e importante retratista. Além de inúmeras interpretações de cenas de significado histórico e cultural, pintou inúmeros retratos da família real espanhola, outras notáveis figuras europeias e plebeus.

A busca do essencial, da presença quase obsessiva das figuras sagradas, ocupando predominantemente a área do quadro, onde nem sequer as vemos de corpo inteiro constituía um dos aspectos estruturais da obra de Josefa de Óbidos (1630-1684). No início da sua carreira, quando pintou o pequeno cobre com Santa Maria Madalena (Museu Nacional de Machado de Castro), descobre-se o gosto pela acção, tão próprio do Barroco. Segundo Carlos Moura (1986, p.144), “o ritmo solto dos cabelos, o corpo curvado sobre o crucifixo e a posição das mãos conseguem impor um dinamismo superior ao dos escultores que trataram o mesmo tema”, são características da pintora que já se denotavam nesta obra do início do seu percurso artístico.

O *Éxtase Místico de Santa Teresa*, tela de Josefa de Óbidos pertence a uma série executada pela artista, em 1672, para o Convento das Carmelitas Descalças de Cascais. Aqui destacam-se os olhos amendoados e os lábios entreabertos das figuras, em sinal de expressão mística, retomavam, por outro lado, um teor arcaizante, detectável nas oficinas regionais da época manuelina.

A pintura de todo o século XVIII recebeu a tutela de vários artistas estrangeiros, principalmente italianos, que trabalharam em Portugal. Apesar da modalidade inovadora ter sido a pintura dos tectos com perspectivas ilusionistas e da pintura do retrato, a clássica pintura de altar continuava a ser o trabalho preferido dos artistas nacionais, também influenciados pelo estilo italiano, tal como refere Nelson Correia Borges:

“Roma é, neste período, o grande centro de preparação ou influência dos nossos pintores. Vieira Lusitano, a figura mais destacada, exemplifica bem este alinhar pela estética italiana, que se fazia quer através de estudos na Cidade Eterna quer pelo contacto com artistas que vinham trabalhar para Portugal. Cultiva-se a clássica pintura de altar e o retrato, mas a grande inovação dá-se na pintura decorativa dos tectos, com a introdução de perspectivas arquitectónicas por Baccarelli. A arte do retrato conheceu grande nível com os trabalhos do italiano Duprá e do francês Quillard. Este último foi também pintor de cenas galantes e, por isso, um dos introdutores do novo gosto rococó” (Borges, 1993, p.65)

Jerónimo da Silva (1687-1753) foi pintor deste período, conhecem-se algumas pinturas suas nas capelas-mores das igrejas da Pena e das Comendadeiras de Avis, em Lisboa, que revelavam uma composição muito cuidada e um vigoroso modelado das figuras, na melhor tradição do italiano Pietro da Cortona³⁹ (1596-1669).

Tanto André Gonçalves (1685-1762) como Jerónimo da Silva foram superados pelo talento de Vieira Lusitano (1699-1783), segundo Nelson Correia Borges (1993, p.68). As gravuras que

³⁹ Pintor e arquitecto do Barroco italiano. Como pintor, reconhecido pelos seus frescos, e como arquitecto, foi um influente contemporâneo dos grandes nomes do barroco, Caravaggio e Bernini.

executou alcançaram um nível excepcional e contam-se entre as melhores águas-fortes europeias do séc. XVIII. Salienta-se *Minerva transformando Corónis em Galha, para a Subtrair à Perseguição de Neptuno*, datada de 1724, de “maravilhosa execução técnica, com movimentadas figuras em diagonal, numa composição dinâmica, na linha de Rubens, onde a paisagem não é o elemento menos interessante.”

Vieira foi igualmente muito apreciado como retratista, mas quase toda a sua obra neste domínio perdeu-se no terramoto de 1755. O retrato de D. Lourenço de Lencastre era um bom exemplo, de desenho muito correcto e colorido denso, o retratado surge com realismo mas com pouca força expressiva, temperada por um olhar inteligente.

Dalila Rodrigues (2011) assinala André Gonçalves como um dos autores deste período e destaca a sua *Assunção de Nossa Senhora* (1730) do Palácio Nacional de Maфра, e refere-se à figura nos seguintes termos:

“ Através de dois registos cromáticos distintos, nos dois planos em altura, André Gonçalves (1685-1762) assinala a distância física necessária para dar ao espectador, de forma convincente, reforçada ainda pela teatralização dos gestos e pelo dinamismo das figuras, segundo requintes de figurino barroco, o fenómeno da subida de Nossa Senhora aos céus. No plano inferior, dominado pelas figurações dos dois apóstolos principais, e cujos atributos se dispõem com aparente negligência no degrau que sustenta o túmulo, a cor intensa e vibrante, assim como o tratamento realista das fâcias e dos atributos, permitem comunicar a proximidade física com o espaço e com a visão inferior do espectador.” (Rodrigues, 2011, p.100)

Também em pleno período Barroco foi editado o tratado de grande importância artística de Inácio da Piedade Vasconcelos (1676-1747), *Artefactos Symmetriacos e Geometricos* mais precisamente no ano de 1733.

Inácio Vasconcelos dedicou mais de um terço à Symmetria do corpo humano, nele referiu-se a Policlete como o melhor autor da proporção de todos os membros. Citou, igualmente, Lísipo e Praxíteles como escultores que seguiram a mesma proporcionalidade de Policlete. Falou depois da Idade Média alegando a falta de documentos escritos e o esquecimento a que a ciência da proporção se viu votada, ressurgindo, com Vitruvius, Albrecht Dürer, Daniel Barbaro e João d’Arfe.

Já no período Rococó, foi Pedro Alexandrino de Carvalho⁴⁰ (1729-1810) o pintor mais destacado. José Alberto Seabra Carvalho (2009) destaca na pintura *Cristo Salvador do Mundo* de 1778, patente no Museu Nacional de Arte Antiga, o dinamismo vibrante como Pedro Alexandrino agrupava as figuras e as relacionava, que se acentuavam nos gestos e atitudes teatralizados.



Figura 13. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cristo Salvador do Mundo*. Óleo sobre tela, 1778, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Destaca-se, ainda, João Glama Stroberle (1708-1792) do Porto, por ter sido um pintor da época rococó a executar uma enorme quantidade de retratos de membros da aristocracia local, burgueses, eclesiásticos e senhoras. Destacam-se alguns retratos de calmo naturalismo e colorido sedutor, como: *José Moreira da Cruz* do Museu Nacional Soares dos Reis.

I.3.2. De Vieira Portuense a Cristino da Silva.

Nos finais do século XVIII e inícios do século XIX verificou-se uma grande alteração no plano pictórico e estilístico. A pintura neoclássica deu prioridade ao desenho em detrimento da cor; deu preferência à nitidez dos contornos e, pelo menos de início, renunciou à utilização do claro-escuro. Para a estética neoclássica a ideia de natureza permitia teorizar a essência do

⁴⁰ Pintor português, influenciado pelos mestres portugueses da primeira metade do século XVIII, a partir do final do século XVIII, as suas obras já reflectiam os traços do estilo rococó francês, de que se torna um dos melhores executantes em Portugal nessa época.

belo, um belo absoluto e perfeito. A natureza e a Antiguidade atestavam a verdade da arte. O que resta desse tempo é a mais clara manifestação formal da verdade ideal. O belo era eterno e universal, e a distinta especificidade das obras de arte clássicas permitia constituir o padrão intemporal de gosto.

Antes de se passar às pinturas e à presença da figura humana nelas, é importante referir a personalidade de Cyrilo Volkmar Machado (1748-1823). Cyrilo foi um pintor e teórico, integrado nas correntes artísticas deste período e formulou alguma da teoria da arte portuguesa do século XVIII.

Para Cyrilo, só a correcta representação do corpo segundo determinados cânones poderia alcançar a beleza, assim tentando implementar em Portugal o ensino artístico, segundo os padrões europeus da época e as suas convicções, fundou em Lisboa a Academia do Nu, em 1780, onde se praticou o ensino de Anatomia Artística e de métodos de proporção na representação do corpo humano.

No seu *Tratado de Architectura & Pintura*, para além de métodos de ensino, explanações de ordem estética, o pintor referiu a importância da ciência da proporção, nomeando Policleto como o melhor simetrista e João d'Arfe aquele de quem lhe parece melhor copiar. Apresentou, ainda, sinteticamente os cânones de Vitrúvio, Albrecht Dürer, Guillaume Philandrier⁴¹ (1505-1563), Pomponio Gaurico⁴² (1482?-1530), Paolo Lomazzo⁴³ (1538-1592) e Félibien⁴⁴ (1619-1695). Os cânones apresentados eram acompanhados de notas de rodapé com críticas a proporcionalidades que Cyrilo encontrava nos sistemas de alguns autores. Perfeitamente enraizado nos conceitos neoclássicos, Cyrilo Volkmar Machado foi um dos mais importantes precursores da fundação de uma Academia de Belas-Artes em Portugal.

Apesar desta figura forte deste período, o Neoclássico em Portugal foi muito pobre em termos pictóricos, no entanto surgiram outros dois grandes pintores, Vieira Portuense (1765-1805) e Domingos Sequeira (1768-1837).

O quadro *D. Filipa de Vilhena Armando os Seus Filhos Cavaleiros* (1801), de temática profana, é uma das obras mais importantes do artista. Segundo Paulo Varela Gomes (2001), “o que é especialmente interessante no quadro é o compromisso pictórico entre as correntes proto-românicas ainda ligadas ao barroco e a retórica de gestos que deriva do rococó e,

⁴¹ Humanista francês. Autor de vários comentários sobre as obras da antiguidade, como *De Architectura* de Vitrúvio, intitulado *In libros Dezem Sr. Vitruvii Pollionis de Annotationes Architectura* de 1544).

⁴² Humanista e historiador de arte italiano. Autor do tratado *De sculptura* de 1504.

⁴³ Pintor e tratadista italiano do período Maneirista. Autor dos escritos *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* de 1584 e *Idea del tempio della pittura* de 1590.

⁴⁴ Historiógrafo, cronista e teórico da arte francês. Autor das obras *L'Origine de la peinture* de 1660 e *Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture* de 1676-1690.

finalmente, os esquemas compositivos neoclássicos". Neste quadro, o desenho das figuras encontra-se relacionado com a pintura de Angélica Kauffmann⁴⁵ (1741-1807), de quem Vieira recebeu influências.

As pinturas mais marcantes de Vieira Portuense eram as suas paisagens com figuras. Segundo Regina Anacleto (1993), as figuras religiosas de Vieira apresentavam um envolvimento luminoso ligado a algo místico, ao mesmo tempo que surgiam desmaterializadas, sem nitidez de contornos nem corporeidade, em que as linhas das figuras quase não se recortavam no fundo da tela, mas diluíam-se. Podemos assim, constatar na obra *Leda surpreendida por Júpiter* de 1798, também da autoria de Vieira Portuense, nas palavras de Dalila Rodrigues:

"Enquanto a precisão formal caracteriza a metade direita, visualmente marcada e animada pela presença vibrante das figuras e dos panejamentos, a quase indefinida e brumosa mancha do verde da água e das árvores, enquadrada no limite do horizonte pela luz poente que envolve e recorta a forma das montanhas, ocupa a metade esquerda da pintura. (...) Dito de outro modo, trata-se de uma abordagem da paisagem que não dispensa a presença dos elaborados panejamentos para a inscrição das figuras e que se oferece, antes, como um cenário para a história mitológica." (Rodrigues, 2011, p.106)



Figura 14. Vieira Portuense, *Leda surpreendida por Júpiter*. Óleo sobre tela, 1798, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

O outro pintor que se destacou neste período foi Domingos Sequeira. *São Bruno em Oração* (1799-1800) do Museu Nacional de Arte Antiga é uma das suas telas mais famosas, possui um

⁴⁵ Pintora neoclássica suíça e membro fundadora da Academia Real Inglesa.

extraordinário vigor, que lhe é transmitido pela fisionomia cavernosa e olhar fixo e sombrio no chão.

Sequeira era um retratista nato e pode dizer-se que as suas telas deste tipo se inseriam “*nos elegantes mas profundamente psicológicos retratos do início do século XIX*” (Smith, 1968). Pintava retratos, onde por vezes se notam grandes desigualdades na execução: ao *Retrato de João Baptista Verde* e de *Maria Benedita Vitória Verde* seguem-se duas magníficas pinturas representando os filhos, a fazer lembrar o estilo de Ingres através da utilização de formas muito definidas e de uma grande beleza de contornos.

As últimas telas de Sequeira merecem destaque pela enorme riqueza cromática e pelo grande número de figurantes.

Em 1791, Sequeira realizou um magnífico esboço para a pintura *Morte de Cleópatra*. Representou aqui, com uma extrema beleza, o estudo da figura morta da rainha Cleópatra, que corresponde ao estudo da figura que na pintura final se representa morta junto ao leito. Nas palavras de Dalila Rodrigues:

“Ao correctíssimo rigor do traço na definição das formas, de um naturalismo classicizante, acrescem os valores de modelado nas suaves tonalidades de claro-escuro e o sensível tratamento da luz (...) A sensualidade do corpo, na beleza das formas, na pose ligeiramente arqueada, no colo a descoberto e na voluptuosidade dos panejamentos, tal como o sentimento de trágica melancolia, a sensibilidade romântica que invade a imagem, da expressão do rosto ao gesto no braço suspenso, são traços comuns aos dois estudos.” (Rodrigues, 2011, p.110)



Figura 15. Francisco Metrass, *Só Deus*. Óleo sobre tela, 1856, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa.

De entre todos os pintores românticos nacionais os que mais se destacaram foram Francisco Metrass (1825-1861) e Cristino da Silva (1829-1877). Francisco Metrass de origem alemã, mas nascido em Portugal, numa família ligada à alta burguesia, sendo a sua obra de maior destaque *Só Deus* (1856) do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado em Lisboa, adquirida por D. Fernando. Foi simultaneamente a imagem mais vigorosa da pintura romântica portuguesa. Segundo Regina Anacleto (1993), coube-lhe ainda o mérito de num país fechado e repleto de tabus introduzir a pintura do nu, fazendo-o valer por si mesmo, como um todo, simples e directo, sem qualquer ligação à mitologia ou ao orientalismo. Esta pintura apresenta o desespero de uma jovem mãe, perante a morte, sendo arrastada com o filho numa enxurrada furiosa, assim revelando-se ícone do Romantismo português pelo seu dramatismo.

Cinco Artistas em Sintra (1855) de Cristino da Silva foi o primeiro retrato colectivo de artistas na pintura portuguesa, representava os protagonistas do Romantismo português. Apresentava quatro pintores e um escultor. No centro da composição, em primeiro plano, aparece Tomás da Anunciação, logo seguido de Francisco Metrass. Mais distantes e à direita, em pose o escultor Victor Bastos, seguido de Cristino da Silva, o autor desta pintura e sentado no chão o retratista José Rodrigues. Dalila Rodrigues (2011, p.114) faz ainda referência aos “*tipos populares que acorrem ao lugar e momento da pose dos artistas, saloios nos seus fatos típicos - um velho, uma mulher, três crianças e um adolescente - , servem não apenas de “paisagem humana”, mas também como meio de valorização...*”.

Finalmente interessa realçar o papel que o Visconde de Meneses (1820-1878) desempenhou na pintura portuguesa do período, as suas qualidades de pintor de retratos permitem afirmar ter sido o único dentro deste campo a produzir uma obra verdadeiramente romântica.

I.3.3. De Silva Porto a Paula Rego.

“A pintura naturalista, baseada na estética realista, sofreu directa influência do realismo de Barbizon (França) e assentou numa vontade firme de reproduzir a realidade físico-sensorial envolvente. Requereu, assim, por parte dos artistas que a cultivaram, grande poder de observação e qualidade técnica. Em Portugal, teve dos melhores cultores e manifestou-se predominantemente no interesse colocado na paisagem, nos costumes e no retrato.” (Matias, 1986, p.29)

Silva Porto (1850-1893) foi um dos grandes introdutores do Naturalismo em Portugal. Na sua magnífica pintura *Tigela Partida* (1877-78) do Museu Nacional Soares dos Reis, o pintor retirou de uma cena vulgar - a da criança que deixa cair um vaso de barro, que se parte - a completa dimensão de uma angústia, de uma aflição contida, registadas na mão que a menina leva à orelha, num gesto fortuito, involuntário e natural.

Outro dos grandes introdutores do Naturalismo em Portugal, amigo e companheiro de estudos de Silva Porto foi João Marques de Oliveira (1853-1927). Este pintor gostou de tratar a figura humana. Os seus retratos e algumas das suas composições, evocando algo de classicizante no seu comportamento, revelavam simultaneamente uma liberdade de pincel, uma fluência e abertura de cor que marcava a ruptura com o passado.

Céfalo e Prócris, de 1879, grande composição que representava uma história de amor e ciúme: “As linhas sinuosas dos corpos e posição dos membros das figuras sugerem uma continuidade e dão-lhes uma plasticidade surpreendente. Nesta pintura o acessório não existe, apenas um homem e uma mulher, reais mas não triviais, nos seus corpos vigorosos e belos.” (Matias, 1986, p.50)

José Malhoa (1855-1933), tal como Marques de Oliveira, foi sobretudo um pintor de paisagem humana, afastando-se muito cedo da pintura de Barbizon⁴⁶ que influenciava os seus contemporâneos.

À Beira-mar (Praia das Maças, 1926), um dos mais célebres quadros da obra de Malhoa, apresenta a conversa de um par de jovens amorosos e elegantes sentados numa mesa de um restaurante rústico à beira-mar, ele um tanto inclinado sobre a mesa, apoiando o rosto na mão, escutando a jovem que, de leque na mão, lhe fala.

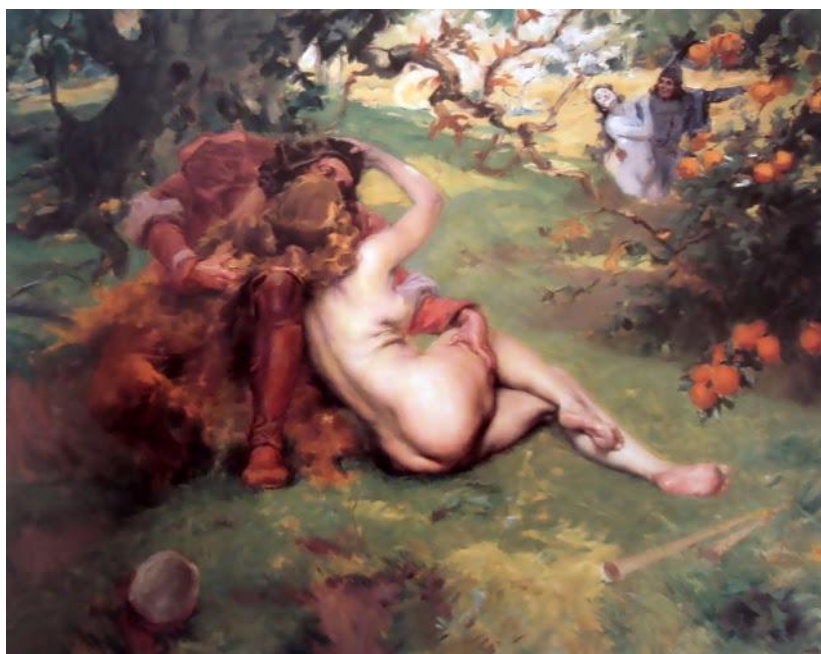


Figura 16. José Malhoa, *A Ilha dos Amores*.
Óleo sobre tela, 1907, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.

⁴⁶ A Escola de Barbizon foi um movimento artístico que se sucedeu entre os anos de 1830 e 1870, integrado por um conjunto de pintores franceses que se estabeleceram próximo ao povoado de Barbizon e integravam o Realismo pictórico francês.

Malhoa foi, também, um excelente retratista. Destacam-se os retratos de *D. Teresa Emília Avelino Pereira da Costa* (1900) e de *D. Manuel II* (1908). Foi ainda pintor de nu, iniciou-se em 1894 com *Descanso do Modelo*, seguindo-se outros nus de atelier, de impecáveis anatomias. Em *A Ilha dos Amores* (Museu Nacional Soares dos Reis) de 1907, executou um soberbo nu, escaldante de vida, pintura onde toda a sensualidade e paganismo camonianos eram fielmente traduzidos.

Ainda de José Malhoa, *Festejando o São Martinho* (1907), foi “*uma grande composição realista (...) onde seis personagens (...) se encontram à volta de uma mesa de adegas (...) onde os elementos anatómicos das figuras são perfeitos (veja-se, por exemplo, o braço pendente da figura central).*” (Matias, 1986, pp.59-60).

De entre os retratistas do Grupo do Leão⁴⁷, António Ramalho (1858-1916) distinguiu-se por uma capacidade técnica admirável e por uma delicada sensibilidade no tratamento do modelo. A organização da figura no espaço foi um dos aspectos mais salientes deste pintor. Maria Margarida Matias (1986) destaca o *Retrato de Helena Dulac Pinto de Miranda*, executado em 1888, obra onde foi dada notável situação espacial na figura feminina de corpo inteiro, de um virtuosismo técnico demonstrado no tratamento do cetim do vestido.

Sousa Pinto (1856-1939) foi um dos raros pintores que conquistaram popularidade notável além-fronteiras. Os seus retratos e figuras apresentavam uma grande doçura, constante no seu temperamento de português, traduzido no encantador *Escolar Premiado* (Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha).

Henrique Pousão (1859-1884) foi um caso excepcional no panorama da pintura portuguesa. Executou as suas obras-primas na Itália sem estar ligado a estudos académicos, resolvendo com liberdade os problemas de luz, trabalhando-a na paisagem e na figura. Os seus retratos eram de uma linha rigorosa mas subtil, num equilíbrio de volumes e de tons. Constituíram uma sublime combinação da linha, do modulado e da luz, num equilíbrio perfeito de naturalismo-classicismo e modernidade luminista. *Cecília*, datado de 1882, é bem significativa. Quanto à enigmática *Senhora vestida de preto* (1882) do Museu Nacional Soares dos Reis, Pousão colocou a “*figura e o seu movimento natural espontâneo de à la minute, de acordes manetianos*”⁴⁸, que surpreendem e encantam” (Matias, 1986, p.83). Ainda em relação a esta pintura, Dalila Rodrigues (2011, p.126) refere “*a austeridade decorosa e recatada do longo vestido preto, a pose em atelier da jovem senhora, figurando a corpo inteiro, sentada*

⁴⁷ Tertúlia de artistas portugueses que se reunia na Cervejaria Leão de Ouro em Lisboa, entre 1881 e 1889. O grupo contava com jovens artistas que viriam a destacar-se como Silva Porto, José Malhoa e os irmãos Rafael e Columbano Bordalo Pinheiro.

⁴⁸ Relativo a Édouard Manet (1832-1883). Pintor francês, precursor do Impressionismo.

e com os braços ligeiramente cruzados...” e como esta pose veio revolucionar a retratística convencional executada em Portugal.

José de Brito (1855-1946) foi outro pintor da primeira geração naturalista que merece referência. Teve especial inclinação para a pintura de nu, que poucos pintores portugueses souberam tratar. É surpreendente pela humanidade da figura, o quadro *Mártir da Inquisição* de 1895, do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, que apresenta uma figura de mulher nua nas mãos dos algozes, toda ela vivente de sofrimento.

Um dos vultos essenciais para a caracterização dos finais do século XIX foi Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929). *Um Concerto de Amadores* de 1882 e pertencente ao Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, para o qual sua irmã Maria Augusta, os Greno (Josefa e Adolfo), Artur Loureiro e outra personagem tinham posado, apresentou-se muito intimista. Trata-se de um homem ao piano (quase todos os estudos apontaram para uma figura feminina), acompanhando o canto de quatro figuras de pé. As figuras contrastam na sua compostura e seriedade e com a ausência de decoração. Esta foi uma revolucionária composição, que a crítica não soube entender pois não representava anatomias, não definia pormenores e vivia de iluminações.

A Luva Cinzenta, do mesmo ano e pertencente ao mesmo museu, é uma extraordinária pintura que representa a irmã do pintor, onde “*a figura de perfil constrói-se na posição do corpo, em diagonal, e na relação da posição da cabeça com o braço enluvado. A acentuação das diagonais paralelas assim definidas pelo corpo obtém-se com a fita do penteado, parecendo corresponder, na instabilidade da figura face ao fundo negro, ao desejo de captação de um instante.*” (Rodrigues, 2011, p.136).

Columbano realizou imensos retratos de extraordinária qualidade. Mas o retrato colectivo *O Grupo do Leão* de 1885, presente no Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, representa um ícone da pintura nacional. Neste retrato foram representados José Malhoa, Moura Girão, Henrique Pinto, Rodrigues Vieira, Ribeiro Cristino, João Vaz, Alberto de Oliveira, Silva Porto, António Ramalho, Rafael Bordalo Pinheiro, o próprio Columbano, Cipriano Martins, o empregado de mesa Manuel Fidalgo e o proprietário do café António Monteiro.

Dalila Rodrigues (2011, pp.134-135) referindo-se a esta pintura com uma comparação à temática religiosa da Última Ceia e afirmando que “*Sendo clara a intenção de inscrever no retrato colectivo a identidade de cada retratado, é mais na atitude e na caracterização fisionómica do que na particularização, no detalhe ou na cor que o faz*”.

A pintora portuense Aurélia de Sousa (1865-1922) surgiu como um caso muito especial no panorama da pintura portuguesa, plena de virtudes e modernidade. Ao retrato deu uma força e um realismo verdadeiramente profundos. O *Auto-Retrato* de 1900, exposto no Museu Nacional Soares dos Reis, é a prova desse realismo e constitui um dos melhores da pintura portuguesa de sempre. Um crítico de arte, Bradley Winterton (South China Morning Post, 18 de Novembro de 1986) e citado por Maria Margarida Matias (1986, p.115), analisando-o teceu as seguintes palavras: *“O rosto é quase aterrador na sua autenticidade. A mulher não é bonita. Ela sabe-o e mostra-o. A pele é verde em alguns sítios; o lábio superior, escuro e contraído, como de uma antiga cicatriz se tratasse. O cabelo puxado para trás, fora da vista; o fato pintado com simplicidade, a servir a circunspeção do retrato. E sob estes traços quase se sente o crânio.”*

Outras figuras se poderiam acrescentar à extensa lista de autores e obras apresentada, que não é de modo algum completa. A produção artística do naturalismo projectou-se com toda a pujança até aos anos 1960. Correu paralelamente às gerações modernistas, sem que estas lhe desviassem a clientela ou lhe invertessem o rumo.

“Na segunda década do nosso século (XX), a arte portuguesa entrou subitamente em consonância com os movimentos vanguardistas europeus. (...) De toda essa época ficaria apenas uma lenda, se não fosse a existência da obra de Amadeo de Souza-Cardoso, apresentada em 1916 no Porto e em Lisboa. Almada Negreiros, Eduardo Viana e Santa-Rita foram os seus companheiros.” (Gonçalves, 1986, p.49)

Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) afastou-se dos seus compatriotas em 1911, apesar de ser muito apreciado pelos colegas e amigos como caricaturista. Alicerçou amizade com o pintor italiano Modigliani⁴⁹ (1884-1920) e o convívio com Robert Delaunay⁵⁰ (1885-1941) tornaram-no mais interessado no vanguardismo.

Em 1914, Amadeo realizou telas com castanhos e cinzentos, aplicados em pontos, sugerindo arquitecturas indefinidas e entrelaçadas, com espaços interpenetrados e figuras humanas arrepiadas. *“Nestes casos, as figuras humanas apareciam já num formulário que, mais tarde, por uma via própria, Marcel Grommaire encontrará e desenvolverá com intenções expressionísticas.”* (Gonçalves, 1986, p.76). O rosto humano e o violino eram os objectos em que mais experimentava as diversas concepções pictóricas.

⁴⁹ Artista plástico e escultor italiano, principalmente figurativo, tornou-se célebre sobretudo pelos retratos femininos caracterizados por rostos e pescoços alongados.

⁵⁰ Pintor francês que aderiu ao Cubismo mas introduziu-lhe modificações, optando por uma via experimentalista que, com nova exploração das cores e uma tendência cada vez mais abstrata, criando um universo de formas circulares compostas pela justaposição de planos de cor.

Como a maioria dos artistas seus contemporâneos, Amadeo dedicou-se inicialmente à caricatura. Mas a originalidade de Amadeo, revelou-se por algumas características formais, nomeadamente a construção das pernas com linhas geometrizadas de imagem muito gráfica.

Desta segunda década do século XX apresentam-se duas obras que representam bem o gosto, o desenho e as caricaturas realizadas neste período. *Five O'clock Tea* (1912, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian) de Almada Negreiros (1893-1970), apresentava a estilização da figura, no seu alongamento e linearidade, conjugava a expressão com o decorativismo. Já *La petite* (1916, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian) de Eduardo Viana (1881-1967) apresentava uma figura inspirada em bonecas populares.

Rui Mário Gonçalves lembra que, nos anos seguintes à Primeira Guerra Mundial, os artistas nacionais procuravam informações sobre a modernidade, “*mas encontraram na obra dos mais célebres cubistas e expressionistas vários sinais de “retorno à ordem”, com compromissos extra-estéticos que os portugueses tentaram rejeitar*” (Gonçalves, 1986, p.97).

Tal como se tem feito até este ponto, apresentam-se algumas obras significativas no âmbito do tema da figura humana referentes a este período. A *Pintura decorativa de Nu* (1926) da autoria de Almada Negreiros e patente no Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, é caprichoso na sua linearidade estilizada, apresentando um corpo alongado em contornos ondulantes.



Figura 17. Almada Negreiros, *Nu (para o Bristol-Clube)*. Óleo sobre tela, 1926, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

O *Nu* (1925) de Eduardo Viana, igualmente patente no Centro de Arte Moderna e realizado para o Bristol-Clube, é um dos mais sensuais da arte portuguesa, associava a construção do volume do corpo com a paisagem exótica do fundo, com frutos à esquerda e um pássaro à

direita. Segundo Rui Mário Gonçalves (1986), algumas pinceladas onduladas, em baixo, contrastavam com o *cézannismo*⁵¹ predominante.



Figura 18. Eduardo Viana, *Nu*.
Óleo sobre tela, 1925, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Igualmente de Eduardo Viana é *O Homem das louças* (1919, colecção de Carlos Ramos), uma pintura onde se confrontavam vários sistemas cromáticos. A figura humana aparecia tratada com planos de cores puras ao estilo de Cézanne, porém à esquerda a parte de baixo da perna e o braço estavam sombreados com castanhos.

Abel Manta (1888-1982) foi outro artista contemporâneo que se aproximou do *cézannismo*. Foi um dos melhores retratistas da sua geração, género em que conseguiu aliar a interpretação psicológica com o registo do visível. No seu quadro mais célebre *O Jogo de Damas* (1927), a marcação dos volumes dos corpos era apresentada através de passagens acentuadas de zonas de sombra para zonas de luz, facetando as superfícies evidenciadas nas roupas dos retratos.

No *Auto-retrato Num Grupo* (1925), de Almada Negreiros, presente no Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, o autor representou-se numa escala superior em comparação com os companheiros da mesa, era sobretudo ele que importava, silhueta activa, à esquerda de uma composição de corpos ainda mais silhuetados e que parecem fugir para a esquerda, e a cabeça era coroada pela luz do fundo.

⁵¹ Relativo a Paul Cézanne (1839-1906). Pintor pós-impressionista francês, precursor do Cubismo.

Quando se fala de Mário Eloy (1900-1951), fala-se de um vigorosa expressividade cromática, fazendo dele, um dos grandes pintores expressionistas portugueses. Um auto-retrato de 1932, que cedeu ao Museu de Arte Contemporânea, revelava um perfeito equilíbrio entre a análise psicológica e o sentido construtivo dos volumes simplificados. O *Nu* (1931) apresentava um rosto simplificado como uma máscara grega ao jeito de Fernand Léger⁵² (1881-1955), um pouco rígida de olhos azuis (exprimindo tristeza), em contraste com a sensibilidade do corpo.



Figura 19. Mário Eloy, *Nu*.

Óleo sobre tela, 1931, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Sousa Lopes (1879-1944) também realizou bons retratos, assim como Abel Manta, sem dúvida os melhores retratistas do período expressionista. Também houve casos de bons auto-retratos de Mário Eloy, Dominguez Alvarez (1906-1942), Sarah Afonso (1899-1983) e José Tagarro (1901-1931).

Chegou-se a meados da década de 30, as vanguardas abstracionistas começavam a dar os primeiros passos em Portugal. “Os vanguardistas eram principalmente Vieira da Silva, que iniciava as suas originais concepções abstraccionistas (...) e António Pedro, que participou no movimento internacional denominado dimensionismo e alargou a sua acção de crítico e instigador da modernidade em Portugal.” (Gonçalves, 1986, p.157).

⁵² Pintor francês do movimento cubista.

Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) dedicou-se a dois tipos de pesquisa: a investigação espacial anti-renascentista e a adopção do sentido de escrita pictural. Apesar de a sua obra ter sido predominantemente abstracta, por vezes, tornava-se figurativa, como aconteceu em *O Cortejo* (1934), em que cada figura humana estava representada por um quadrilátero encimado por um círculo, que correspondiam respectivamente ao corpo e à cabeça.

Em *Maternidade* (1935, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian) de Almada Negreiros, os braços e as pernas da mãe organizavam ortogonalmente um espaço estático onde se insere a criança, em diagonal. Eram utilizados volumes avantajados nas formas dos corpos, já a adivinharem a chegada do Neo-realismo.

O quadro do pintor brasileiro Cândido Portinari, *O Café* (1934), que apareceu no Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português (1940), tinha sido premiado em Nova Iorque. Apesar de criticado pelos mais conservadores, abriu o gosto para a pintura neo-realista em Portugal, que já se começava a fazer sentir mas de forma muito modesta. As figuras humanas foram desenhadas por Portinari, com grandes acentuações anatómicas expressivas e nada respeitadoras das proporções académicas.

Intervenção Romântica (1940, Centro de Arte Moderna) de António Pedro (1909-1966), mostrava uma sequência de soldados que se matavam uns aos outros pelas costas. Nesta tela aparecia uma mulher nua erguendo a bandeira branca da paz. A mulher (que era a própria mulher de António Pedro) estava montada num cavalo e era olhada por uma cabeça (auto-retrato de António Pedro) que estava separada do tronco e era agarrada pelas mãos, que apareciam a voar no alto do quadro. Finalmente, no primeiro plano, aparece uma mulher representada de branco que mergulhava em direcção aos pés de uma mulher nua decapitada de braços alongados.

A Ilha do Cão (1940, colecção de Fernando de Azevedo) de António Pedro representava um braço que atravessa a cena da direita para a esquerda, para apontar duas mulheres nuas em luta. Uma está derrubada e a outra calca-a. A figura das mulheres, nesta pintura, é uma vez mais alongada, como se estivessem a derreter, bem ao gosto do Surrealismo.

Num quadro de António Dacosta (1914-1990), *Antítese da Calma*, (1940) do Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, Rui Mário Gonçalves (1986) destaca a confusão de corpos patente na pintura. A figura principal aparecia na diagonal descendente, era um jovem nu, abraçando com a mão esquerda um touro-cavalo (símbolo do povo espanhol) e segurando uma granada com a mão direita. Uma mulher chicoteava o jovem enquanto outra olha para o alto ansiosamente. Em baixo, num buraco junto à terra, surgia uma figura com um rosto observador, que se tratava do próprio Dacosta.

Em *Serenata Açoriana*, do mesmo ano, do mesmo autor e patente no mesmo museu que a pintura anterior, “*as figuras exprimem uma dor atroz, num inquietante espaço chiricoiano*”⁵³ (Gonçalves, 1986, p.172).

Em 1942, Vieira da Silva pintou o quadro *Guerra*, ou *O Desastre* pertencente ao Centro de Arte Moderna Georges Pompidou em Paris, onde os seres humanos pareciam não poder comunicar uns com os outros. A estrutura compacta era a mesma de outros quadros, de Vieira da Silva, onde não se representavam corpos, sendo que neste houve um uso excessivo de corpos que se entranhavam uns nos outros.



Figura 20. Maria Helena Vieira da Silva, *O Desastre*.

Óleo sobre tela, 1942, Centro de Arte Moderna Georges Pompidou, Paris.

Num dos trípticos dos murais da Gare da Rocha do Conde de Óbidos (1946-1949) de Almada Negreiros, representou-se a partida de emigrantes; noutra os aspectos da vida lisboeta ao domingo. Todas as possibilidades de expressão das linhas foram exploradas com virtuosismo na estilização das figuras, nos contornos, na demarcação das zonas de luz e de sombra e no recorte dos perfis:

“Nestas composições controladíssimas, as figuras humanas adquirem força teatral em simultaneidade com a força visual da sua forma. Quanto mais pura é a forma, mais nítido é o gesto: o braço que se estende para apanhar o boné; o pescoço que se evidencia no inclinar de uma cabeça; a agilidade de uma trapezista, incorpórea,

⁵³ Relativo a Giorgio de Chirico. De Chirico (1888-1978) foi um pintor grego e pertenceu ao movimento da pintura metafísica, considerado um precursor do Surrealismo.

arabesco, puro signo linear... Aqui, nestas figuras humanas, a teatralidade registada é a dos gestos extremos.” (Gonçalves, 1993, p.17)

No Verão de 1945, Júlio Resende (1917-2011), Nadir Afonso (1920) e Júlio Pomar (1926) participaram na IX Missão Estética de Férias, em Évora, organizada por Dórdio Gomes⁵⁴ (1890-1976). Júlio Resende realizou um quadro a óleo sobre tela, *Família Alentejana* (1945), quadro que teve influência nos neo-realistas. Sob um fundo de grandes vasilhas mostrava-se um homem, duas mulheres e uma rapariga, eram trabalhadores do campo de pés e mãos grandes. Os contornos eram simplificados, inteiriçando os corpos. O olhar é sereno e firme. Os volumes das figuras humanas, no primeiro plano, contrastavam com o rigor geométrico das vasilhas.

No quadro *Velha* de 1948 de Resende, Rui Mário Gonçalves (1993) destaca a figura isolada com grandes pés na neve, quase soltos do resto do corpo. Esta figura aparecia diluída, com a parte da esquerda marcada com traços e manchas escuras geometrizadas; a parte da direita indefinida.

Em *Gadanhairo* (1945, colecção Manuel de Brito) de Júlio Pomar, a força do trabalhador evidencia-se no tamanho da mão, na diagonal da composição e no ritmo dos contornos. Assim como, em o Almoço do Trolha (1946-1950, colecção do Eng. Manuel Torres), também de Júlio Pomar, “a acentuação anatómica dos pés e das mãos, a matéria áspera e o tema baseado na vida quotidiana dos proletários caracterizam o neo-realismo portinariano⁵⁵ desta fase.” (Gonçalves, 1993, p.29).

Com a criação da Fundação Calouste Gulbenkian no final dos anos 50, houve um período de equilíbrio na pintura nacional. Para José-Augusto França (1991), as várias tendências das décadas de 50 e 60 dividiam-se fundamentalmente em duas concepções: a figurativa e a abstracta.

Entre os quadros figurativos destacam-se *Menina com um gato* (1955), de Rolando Sá Nogueira (1921-2002) patente no Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, de que se aproximava a pintura *Mulher a Fazer Malha* (1956), de Nikias Skapinakis (1931). Estes quadros expressaram e eram exemplo do gosto da moderna pintura figurativa do final dos anos 50.

A pintura não figurativa que predominou no final dos anos 50 apoiou-se em técnicas paisagísticas. Os quadros de Júlio Resende e de Júlio Pomar, que se aproximavam desta tendência, eram excepção, pois referiam-se geralmente à figura humana. Exemplo disso é o quadro *Mulheres e Criança* (1956, Fundação Mário Soares), da autoria de Júlio Resende, que apresenta figuras humanas com formas quadrangulares escuras.

⁵⁴ Pintor modernista português.

⁵⁵ Relativo ao pintor brasileiro Cândido Portinari.

Já em meados dos anos 60, “nas artes plásticas aprofundou-se a expressão abstracta na pintura de signo, numa vontade de expressão directa que reconsiderou o elemento figura” (Gonçalves, 1993, p.85). Neste contexto vem-se ao encontro da artista Paula Rego, que trabalhava um neo-figurativismo de raiz expressionista e surrealista, sendo esta última tendência a que permaneceu constante ao longo de um percurso com diversas fases. Em 1965, ainda muito fixada no entendimento interior das figuras, a expressividade do traço e da cor consubstanciava-se com a vontade de se manter próxima do figurado. Nos quadros dessa época, as figuras grosseiras assumiam o poder expressionista.

Este foi um período de grandes experimentações conceptuais, em que os artistas portugueses, seguindo as tendências internacionais, abandonariam a figuração e as artes ditas clássicas. E como o que interessa neste estudo é a temática da figura humana na pintura, e pelo facto referido, não são referidas muitas obras deste período. No entanto nos anos 70, será interessante destacar a pintura *Para lá do Marão* (1974) de Graça Morais (1948), que apresentava figuras transparentes amontoadas, apontava ainda os rostos e as mãos das camponesas de Trás-os-Montes: “A *secura do cromatismo facilita o expressionismo deste desenho linear, que gera um clima de obsessão e tristeza. Nas mãos e nos rostos, uma sugestão de simultânea rudeza e delicadeza: extremos que quotidianamente as camponesas assumem.*” (Gonçalves, 1993, p.144).



Figura 21. Nikias Skapinakis, *Encontro de Natália Correia, Fernanda Botelho e Maria João Pires*. Óleo sobre tela, 1974, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Nikias Skapinakis recebeu um importante impulso e uma certa legitimação pelos novos caminhos abertos pela Pop Art norte americana e britânica onde se continha na mancha de cor. É essa mancha, uniforme e forte, sem gradações de cor que preenchia campos bem delineados e que mostrava a figura. Do ano de 1974, Delfim Sardo (2011) destaca *Encontro de Natália Correia, Fernanda Botelho e Maria João Pires* de Nikias Skapinakis, patente no Centro de Arte Moderna.

Os anos 80 e 90, caracterizam-se pelo retorno à pintura e à escultura, acompanhando assim a actividade internacional. No entanto a subjectividade individual é continuamente intersectada com os signos do mundo político e cultural da actualidade, abrindo assim, vastos caminhos e possibilidades dentro da pintura portuguesa.

Alexandre Melo e João Pinharanda em 1986 escolheram os onze artistas que consideravam mais significativos, dessa escolha destaca-se a seguinte apreciação:

“Digamos que em Joaquim Rodrigo, Paula Rego, Julião Sarmiento, Ilda David, Dacosta, se reúnem os diferentes modos de utilização da figura (humana ou animal ou natural) enquanto prática de uma visão analítica ou sintética do mundo a partir de situações inteiramente pessoais - como se de diários de viagens ou de sonhos se tratasse.” (Melo & Pinharanda, 1986).

Importa ainda, salvaguardar que alguns pintores ainda em actividade, que não foram focados, recorreram ao uso da figura humana na sua obra. Descrever e nomear todos os artistas, assim como as suas pinturas seria extensivo para o tamanho que se pretende atingir neste estudo, por isso segue uma pequena lista, onde se destaca nomes de pintores portugueses contemporâneos que se considera importantes no tratamento da figura humana na sua obra: Cruzeiro Seixas (1920), Menez (1926-1995), Helena Almeida (1934), José de Guimarães (1939), Eduardo Batarda (1943) e Armanda Passos (1944).

A última obra a ser analisada, visto que era essa a intenção inicial desde o início deste estudo, será *Anunciação* (2002) de Paula Rego, realizada sob encomenda do Presidente da República Jorge Sampaio, aquando da recuperação da Capela do Palácio de Belém.

Paula Rego interpretou temas da vida da Virgem Maria recorrendo a figuras reais em situações comuns da vida contemporânea, excluindo as representações simbólicas da transcendência. Este ciclo da Vida da Virgem Maria é constituído por oito pastéis: *Natividade, Adoração, Purificação, Fuga para o Egito, Lamentação, Pietá, Assunção e Anunciação*.

Sobre *Anunciação*, que é a obra que interessa estudar, Emília Nadal refere-se às personagens da pintura, destacando a inquietude que Paula Rego coloca na sua obra, marcada também pela questão religiosa:

“Se Paula Rego representou a sua Virgem da Anunciação como uma pré-adolescente vestida com um bibe branco bordado, com folhos nos ombros como era uso nos anos 40, pode dizer-se que ela recuou ao melhor da sua memória para encontrar a imagem de uma menina desprotegida e inocente a quem é proposta uma realidade inaudita. Maior celeuma causou a representação do parto, no Nascimento do Menino, a realidade natural mais óbvia e necessária do mistério da encarnação mas a mais difícil de admitir pelos crentes, apesar da respectiva iconografia existir, principalmente na arte religiosa popular, estando representada em museus de arte sacra.” (Nadal, 2007, p.484)

Já Carlos Moreira Azevedo (2006, pp.34-35), refere-se a estes quadros como “*narração de autêntica religiosidade*”, destacando na *Anunciação*, a figura sentada de Maria à direita da composição: “*vestida com o uniforme de menina do colégio, incluindo a típica saia plissada; apresenta os joelhos juntos e os pés afastados voltando as pontas para dentro, em sublinhada timidez e medo, não obstante se pressentir acolhimento no olhar*”, refere-se ainda à figura do anjo nos seguintes termos: “*com veste à maneira das procissões, corpo feminino e cara de homem e munido de largas asas, situa-se num fundo dourado*”. Por fim, Carlos Moreira Azevedo (2006, p.35) descortina a simbologia dos gestos das personagens, dando destaque ao rosto inocente mas surpreso de Maria e à pose do anjo: “*A surpresa inocente do rosto de Maria atesta a ousadia da proposta de ser mãe de Jesus, o Messias esperado. A pose do anjo, com a mão direita sobre o seu ventre e a esquerda sobre o coração, centraliza a mensagem e antecipa o ventre prestes a dar à luz*”.

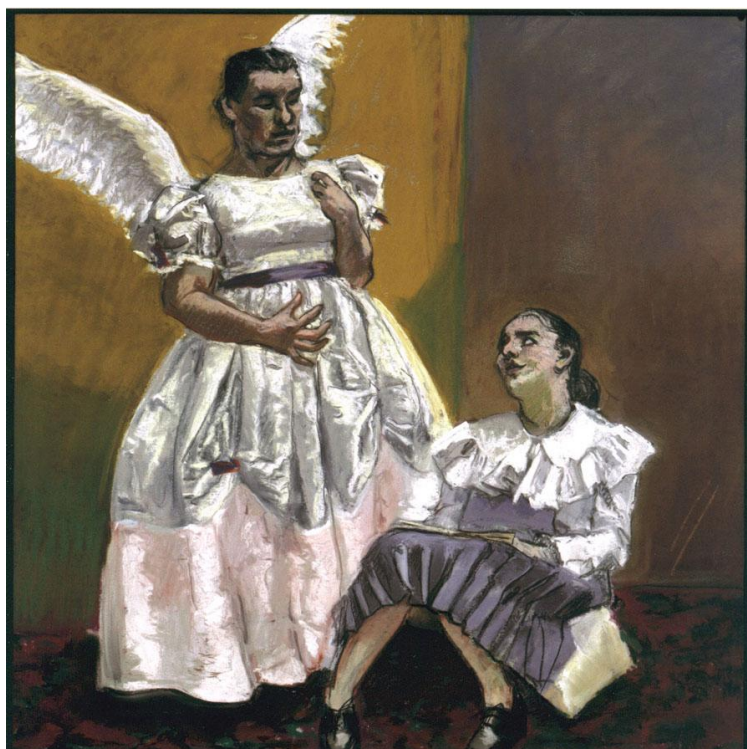


Figura 22. Paula Rego, *Anunciação*.
Pastel sobre papel, 2002, Capela do Palácio de Belém, Lisboa.

Por fim seria interessante perceber o que estes últimos anos de produção artística e os que estão para vir nos reservam, mas como refere Alexandre Melo (2007), que contrariamente aos anos 90 que centravam a reflexão artística no plano social, o novo século avança com uma abordagem muito disciplinar, o que não quer dizer que se dê um regresso a práticas estanques.

Isto significa que o tema da figura humana pode continuar a ser explorada, sem que se ponha em causa a pertinência e a contemporaneidade da obra. Desde os anos de formação até às exposições individuais, os artistas portugueses contemporâneos traçam territórios muito próprios e afirmam linhas de trabalho específicas que dão garantias de competência profissional e de autonomia, resta aguardarem pelo devido reconhecimento.

I.4. Conclusão.

Ao realizar um percurso histórico da temática da representação da figura humana, perceberam-se as transformações estéticas e formais sofridas pelo tema ao longo da história da arte, comparando-o posteriormente com a análise do caso português.

O que distinguiu ou aproximou as diferentes obras de pintura observadas no percurso histórico, por meio da análise da figura humana nos diferentes movimentos artísticos é o tratamento conceptual que se manifestava na forma, caracterizada por aspectos estéticos da representação. Atitude conceptual, esta, que reflectia o espírito do tempo e da época.

Interessante, foi perceber que os artistas portugueses seguiram, desde sempre, as “tendências” internacionais dos grandes centros de arte, com o devido distanciamento temporal e cultural. Percebeu-se que não se trata de um conceito recente mas desde o Renascimento, ou até mesmo antes, mas este estudo no que se refere ao percurso português só começou nesse período. Compreendeu-se ainda que houve personalidades portuguesas que também se dedicaram ao estudo da representação da figura humana, através do estudo de tratados de outros autores e até mesmo na escrita de novas propostas, dos quais Francisco de Holanda, Filipe Nunes e Cyrilo Volkmar Machado se destacam.

Entendeu-se ainda que representar o corpo humano é organizar, articular e ajustar elementos, por isso a representação levanta questões tão básicas e ao mesmo tempo tão fundamentais, de estrutura, equilíbrio, proporção, escala, dinâmica e harmonia, mas também de relação entre conteúdo e contentor, objecto e espaço. Estes são princípios subjacentes à própria pintura que conscientemente se percebem e resolvem a partir da observação e representação do corpo humano.

Assim, com a representação da figura humana surge o estudo da forma, o estudo das proporções, e o estudo do espaço. Estes três elementos não são apenas constitutivos da

representação do corpo humano, eles são também os princípios de toda a pintura e que apesar de no século XX, ter surgido a necessidade de serem questionados conceitos, métodos e formas de expressão, inventaram-se novas formas de arte a partir da desconstrução ou não do corpo humano, mas sem nunca esquecer os três elementos, atrás referidos, que orientam a criação de uma obra.

No que respeita à representação da figura humana, outros estudos devem ser realizados, já que o tema constitui um vasto campo de pesquisa repleto de contradições e de códigos que ainda não foram abordadas pela História da Arte. Portanto, tais estudos contribuiriam num melhor entendimento da representação do corpo humano no mundo das Artes Visuais, seja na Pintura ou numa outra qualquer disciplina artística.

Capítulo II: Escola e Comunidade

II.1. Caracterização da Escola Secundária de Campos Melo.

A caracterização da Escola foi baseada na pesquisa em documentos da mesma: PE (Anexo III); PCE (Anexo IV); RI (Anexo V); PAA (Anexo VI) e no sítio da internet da ESCM⁵⁶.



Figura 23. Logótipos da ESCM.

A ESCM, antiga escola industrial, localiza-se na Rua Vasco da Gama, freguesia de São Pedro, no centro urbano da Covilhã, distrito de Castelo Branco, sendo uma das três escolas com ensino secundário na cidade. A nível da administração central, a ESCM está integrada na Direcção Regional de Educação do Centro.



Figura 24. Vista da entrada principal da ESCM.

A ESCM é um estabelecimento de ensino centenário, herdeiro de um verdadeiro marco no ensino secundário técnico nacional, a Escola Industrial Campos Melo, que foi a segunda escola industrial do país e a primeira do arranque institucional do ensino técnico. O seu patrono e fundador foi o ilustre covilhanense Comendador José Maria Veiga da Silva Campos Melo (22.07.1842 a 01.09.1890). Industrial, autarca e filantropo, é uma das figuras mais marcantes

⁵⁶ <http://www.esec-campos-melo.rcts.pt/>

e significativas da história da Covilhã moderna e da sua indústria de marca, a indústria têxtil e de lanifícios, de que foi pioneiro.

Por Decreto de 03 de Janeiro de 1884, subscrito pelos Ministros das Obras Públicas e da Instrução Pública, respectivamente António Augusto de Aguiar e Hintze Ribeiro, é criada na Covilhã uma Escola Industrial.

As aulas começaram a funcionar em 16 de Dezembro de 1884 com a disciplina de Desenho Industrial. Em 1885 a Escola já se encontrava a funcionar em novas instalações, cedidas pela Câmara Municipal. A Escola vive até 1897 o seu primeiro período áureo, com um número de alunos sempre crescente até quase atingir as duas centenas.

Em 1912 a Escola é transferida para o núcleo central das actuais instalações, edifício em construção aquando da Implantação da República.

Em 1918 sai a Reforma do Ensino Industrial do Dr. Azevedo Neves que transforma a Escola Industrial numa simples Escola de Artes e Ofícios ou Escola de Tecelagem. Mas a cidade da Covilhã reage e consegue, pelo Decreto nº7913 de 13 de Dezembro de 1921, do Dr. Vasco Borges, novamente a instauração da Escola Industrial.

O ano de 1948 assinalou uma nova era no Ensino Técnico em Portugal, sobretudo decorrente da publicação do Decreto nº37029 de 25 de Agosto que estabelecia o Estatuto Industrial e Comercial, transformando a Escola Industrial em Escola Industrial e Comercial.

Os anos 50, iniciaram-se sob bons auspícios para a Escola, alvo de obras, que culminaram, em 2 de Outubro de 1955, com a inauguração de um novo edifício, contíguo ao primeiro.

Em 1970 a Escola passa a denominar-se Escola Técnica de Campos Melo, em virtude de ter integrado a Quinta da Lageosa como uma sua secção agrícola. A revolução do 25 de Abril e a explosão escolar vieram alterar radicalmente o ensino, criando o Curso Geral Unificado e abolindo as designações “Escola Técnica/Liceu”.

Viveram-se, então, anos de grande agitação, de sucessivas alterações curriculares, assistindo-se à massificação do ensino. No entanto, a Escola Secundária Campos Melo soube adaptar-se aos novos tempo e alcançar o respeito e adesão de sucessivas gerações de jovens, prova evidente do seu sucesso, enquanto instituição virada para o futuro.

O 1º. Centenário ficará assinalado pela atribuição da Ordem de Instrução Pública à ESCM, pela Presidência da República, em Janeiro de 1985.

Nos anos seguintes, a Escola foi acompanhando as mudanças quer a nível curricular, quer a nível de melhoria dos espaços e equipamentos.

Em 2004, ano das comemorações do 120º. Aniversário da ESCM, foi distinguida pela autarquia com a Medalha de Ouro de Mérito Municipal, o que atesta o empenho do seu corpo docente e discente na consolidação desta instituição, nas suas diversas vertentes, e o reconhecimento pela sua actividade na área da Educação.

II.1.1. Serviços e Estruturas.

Segundo o RI e o PE, os serviços e espaços que a ESCM disponibiliza são os seguintes:

Serviços especializados de Apoio Educativo: Serviços de Psicologia e Orientação; Núcleo de Apoio Educativo/Educação Especial; SASE e Biblioteca.

Outros serviços: Reprografia; Papelaria; Bar; Sala de Professores; Serviços de Administração Escolar; Portaria; Cantina/Refeitório; Auditório; Pavilhão/Ginásio; Laboratórios (Biologia, Geologia, Química, Física, Electricidade, Fotografia, Design e Comunicação); Salas de Informática; Sala de Oficina de Artes e Clubes.

Outras estruturas: Associação de Estudantes; Associação de Pais e Encarregados de Educação.

Finalmente, é importante referir que a ESCM foi melhorando os espaços e equipamentos nos últimos anos. Assim, em 1999/2000, a Biblioteca sofreu grandes alterações, tornando-se um centro de recursos educativos, alargando as suas funções e passando a ser uma mais valia no processo de ensino/aprendizagem. Passou a integrar a Rede de Bibliotecas Escolares. Em Janeiro de 2003, foi inaugurado o Pavilhão/Ginásio, que permitiu aos alunos uma prática mais diversificada das modalidades desportivas. Em 2004, foi criado o Museu Educativo, cujo objectivo é contribuir para a identidade da região, devolvendo à comunidade escolar a memória do seu passado, integrando igualmente manifestações dos actuais alunos, tais como trabalhos premiados nas áreas artística e científica.

II.1.2. Regime e Horário de Funcionamento.

A ESCM funciona todos os dias úteis da semana em regime diurno e nocturno e obedece ao seguinte horário de funcionamento:

- a) Abertura da Escola às 07h30m
- b) Encerramento às 24h00m
- c) Início das aulas diurnas - 08h30m
- d) Final das aulas diurnas - 18h15m
- e) Início das aulas nocturnas - 19h00m
- f) Final das aulas nocturnas - 23h50m

II.1.3. Oferta Educativa.

Conforme o RI e o PE, a formação oferecida pela escola é a seguinte:

- O 3º Ciclo do Ensino Básico é composto pelo 7º, 8º e 9º anos e pelos Cursos de Educação e Formação. Dentro destes, são oferecidos os cursos de Instalação e Reparação de Computadores (tipo 2, nível 2), de Operador de Fotografia (tipo 2, nível 2), de Assistente Administrativo (tipo 3, nível 2) e de Electricista de Instalações (tipo 3, nível 2);
- O Ensino Secundário é composto pelos Cursos Científico-Humanísticos, pelos Cursos Profissionais e pelos Cursos de Educação e Formação. Em relação aos Cursos Científico-Humanísticos, são oferecidas as áreas de Ciências e Tecnologias, de Línguas e Humanidades e de AV. Quanto aos Profissionais, a oferta é composta pelos cursos de Técnico de Análise Laboratorial, de Técnico de Apoio Psicossocial, de Técnico de Design (variante Equipamento), de Técnico de Energias Renováveis (Sistemas Solares), de Técnico de Gestão e de Técnico de Gestão de Equipamentos Informáticos. Os Cursos de Educação e Formação, também, estão presentes neste nível de ensino com os estudos de Técnico de Gestão Ambiental (tipo 6, nível 3);
- A Educação e Formação de Adultos é composta pelos Cursos de Educação e Formação no 3º ciclo do Ensino Básico e do Ensino Secundário. Ainda, no que se refere a este nível de ensino, a escola disponibiliza o Reconhecimento, Validação e Certificação de Competências do Ensino Básico, do Secundário e do Profissional (Área de Electrónica e Automação).

A oferta educativa é diversificada e responde à heterogeneidade e às necessidades dos jovens e adultos. São executadas actividades com vista ao reforço educativo e ao desenvolvimento do trabalho experimental, com particular relevância no ensino secundário. São, também, incrementados projectos para a valorização dos saberes nas dimensões social, artística e cultural.

O alargamento da oferta educativa/formativa, com cursos profissionais e de educação e formação, em função das necessidades locais do mercado de trabalho, veio também contribuir para que alguns alunos valorizem as aprendizagens. Os docentes mostram empenho e revelam expectativas positivas relativamente ao sucesso dos alunos, sendo unânime o propósito de fomentar a melhoria dos resultados escolares e das competências sociais e de cidadania. Existem iniciativas para reconhecer e premiar o mérito, nomeadamente através de concursos, da visibilidade dada aos projectos e da atribuição de prémios.

II.2. Caracterização da Comunidade.

A caracterização da comunidade, tal como a caracterização da ESCM, foi baseada na pesquisa em documentos da mesma: PE e RI.

II.2.1. Meio Socioeconómico.

A Escola situa-se na freguesia de São Pedro, no concelho da Covilhã, distrito de Castelo Branco, na vertente sudeste da Serra da Estrela e integra a região Centro e a sub-região da Cova da Beira. Este concelho tem uma população de 51 797 habitantes (dados relativos ao ano 2011) e ocupa uma área de 555,61 km² repartida por trinta e uma freguesias.

A freguesia de São Pedro encontra-se no centro da cidade, com 4,37 km² de área e uma população de 2 225 habitantes (dados relativos ao ano 2011). O sector terciário - comércio e serviços - ocupa a maior parte desta população, seguido de longe pela indústria. A agricultura, por seu lado, pouca importância tem, ao contrário do que acontece na generalidade do concelho.

Como parte do património cultural e edificado mais significativo desta freguesia, destacam-se a Capela de São João de Malta, a Janela Manuelina, a Calçada Romana, a Torre de Santiago, a Igreja da Misericórdia e os Paços do Concelho.

II.2.2. Comunidade Educativa.

A população escolar tem-se mantido estável ao longo dos últimos anos, sendo actualmente de 815 alunos, maioritariamente provenientes de todo o concelho da Covilhã.

O tecido socioeconómico e cultural é diferenciado, verificando-se um aumento significativo de alunos que são apoiados pela acção social escolar, tendo passado de 115 em 2005/06 para 285 em 2008/09. A maioria dos pais trabalha na indústria e no comércio e serviços, identificando-se, também, alguns que são directores de empresas, quadros médios e superiores. Quanto às habilitações académicas, destaca-se que apenas 7% detêm uma formação escolar de nível superior, enquanto 36% não possuem a escolaridade básica de nove anos.

Trabalham na escola 140 docentes (47% dos quadros) e 45 não docente (76% do quadro). A maioria dos professores tem larga experiência (mais de 10 anos de serviço).

II.2.3. Participação dos Pais e Outros Elementos da Comunidade Educativa.

Os encarregados de educação participam no quotidiano escolar, estando representados nos diferentes órgãos. A associação de pais mostra-se muito cooperante, apresentando propostas de actividades. No início do ano é realizada uma sessão de divulgação/informação aberta a todos os encarregados de educação, onde lhes são facultados, em suporte de papel, o RI e os critérios de avaliação. A ESCM aposta na informática como veículo de comunicação, sendo que cada pai tem acesso à plataforma *Moodle*, através de uma *password*, que lhe permite o conhecimento de um conjunto diversificado de informação (assiduidade, classificações e ementas). O horário de atendimento dos directores de turma é flexível, compatibilizando-se com a disponibilidade dos encarregados de educação. Os pais possuem um bom conhecimento sobre o funcionamento da Escola, considerando-a exigente e com uma forte liderança. Conhecem, também, as respostas para as dificuldades associadas à aprendizagem dos seus educandos. As actividades que visam fomentar o envolvimento dos pais e encarregados de educação, como, por exemplo, o “sarau cultural”, ocorrem, normalmente, em horário que permita a sua participação.

II.3. Relação da Escola com a Comunidade.

A escola tem uma importante função de envolvimento com o meio, dando expressão às preocupações e aspirações da comunidade educativa. Consequentemente, tem o dever de estimular o desenvolvimento de um espírito de iniciativa que fomente uma colaboração estreita com as entidades locais, nacionais e internacionais.

Conforme o RI da ESCM, esta colaboração deve manifestar-se nos mais variados domínios, nomeadamente:

- a) Complemento do percurso educativo (Cursos de Especialização Tecnológica, Projecto “Pense Indústria” e Actividades da Área de Projecto);
- b) Facilitação da transição para a vida activa (Estágios e Formação em Contexto de Trabalho);
- c) Divulgação cultural (promoção de exposições, conferências, debates, seminários);
- d) Animação sócio-comunitária (actividades a desenvolver em colaboração com colectividades locais);
- e) Visitas de estudo (actividades orientadas no sentido de um maior conhecimento da região/ país / estrangeiro);
- f) Desporto escolar (actividades a desenvolver através do intercâmbio com outras escolas);
- g) Ocupação de tempos livres (actividades a definir com base na elaboração de um programa dos espaços e tempos livres).

Para dar cumprimento a esta colaboração com o meio, a ESCM estabeleceu parcerias com algumas entidades:

Câmara Municipal da Covilhã; UBI; Universidade de Aveiro; Associação Nacional dos Industriais de Lanifícios; Escola Profissional de Artes da Beira Interior; Centro de Associação de Escolas do Concelho da Covilhã; Centro de Saúde da Covilhã; Casa do Menino Jesus; Instituto de Emprego e Formação Profissional da Covilhã; Associação para a Formação Tecnológica e Profissional da Beira Interior; Instituto Politécnico de Castelo Branco; Instituto Piaget; Centro Tecnológico das Indústrias Têxtil e do Vestuário de Portugal; COMPETIR - Formação e Serviços, SA; Centro de Competência Entre Mar e Serra; Juntas de Freguesia dos concelhos da Covilhã, Belmonte e Fundão; Escolas ou Agrupamentos de Escolas dos concelhos da Covilhã, Belmonte e Fundão; Beira Serra; Instituto Português da Juventude; Parkurbis - Parque de Ciência e Tecnologia da Covilhã, SA; Associação Empresarial da Covilhã, Belmonte e Penamacor e Empresas Regionais (ver Anexo 5-Protocolos, do PE).

Importa, ainda, referir que as distintas parcerias que a ESCM tem vindo a estabelecer são desafios que estão na base da sua gestão e diversificação de oferta curricular. Salientam-se as parcerias estabelecidas com o Estabelecimento Prisional Regional da Covilhã, para a leccionação de cursos do ensino recorrente, e com a Associação para a Formação Tecnológica e Profissional da Beira Interior para a abertura de cursos pós-secundário. O investimento que a ESCM tem vindo a realizar nas novas tecnologias ao serviço da educação, na consecução de um PE que aposta na formação de cidadãos eticamente responsáveis, capazes de aprender ao longo da vida e de se realizar através da cultura e da ciência, são pontos determinantes no envolvimento da comunidade.

Conclui-se que a ESCM mostra abertura a projectos de âmbito nacional e estabelece um elevado número de parcerias e protocolos com diversas empresas e entidades, que têm contribuído para uma clara melhoria da prestação do serviço educativo. Estas iniciativas têm-se apresentado como soluções inovadoras e mobilizadoras dos alunos, com repercussões nas aprendizagens e nos resultados, quer académicos quer sociais.

II.4. Caracterização do Curso de Artes Visuais.

II.4.1. Enquadramento no Currículo Nacional.

A Lei de Base do Sistema Educativo define o Ensino Secundário com a duração de três anos (10.º, 11.º e 12.º anos), destinando-se aos alunos que tenham concluído com sucesso o ensino básico, 9.º ano ou habilitação equivalente, e que a partir da publicação da Lei n.º 85/2009, de 27 de Agosto passa a fazer parte do regime de escolaridade obrigatória.

A oferta formativa⁵⁷ enquadrada no Ensino Secundário é múltipla e visa proporcionar formação e aprendizagens diversificadas, esta compreende:

- a) Cursos científico-humanísticos, vocacionados para o prosseguimento de estudos de nível superior;
- b) Cursos tecnológicos, orientados na dupla perspectiva do mercado do trabalho e do prosseguimento de estudos de nível superior, especialmente através da frequência de cursos pós-secundários de especialização tecnológica e de cursos do ensino superior;
- c) Cursos artísticos especializados, vocacionados, consoante a área artística, para o prosseguimento de estudos ou orientados na dupla perspectiva da inserção no mercado de trabalho e do prosseguimento de estudos;
- d) Cursos profissionais, vocacionados para a qualificação inicial dos alunos, privilegiando a sua inserção no mundo do trabalho e permitindo o prosseguimento de estudos.

Pelo facto da PES ter sido realizada no âmbito do curso Científico-Humanístico, concretamente no curso de AV, apresentam-se somente as quatro áreas/cursos em que se encontra estruturado a oferta formativa no âmbito do ensino secundário regular:

- Ciências e Tecnologias;
- Ciências Socioeconómicas;
- Línguas e Humanidades;
- Artes Visuais.

Com a introdução do Decreto-Lei n.º50/2011 de 8 de Abril (Anexo VII) estabeleceram-se os princípios orientadores da organização e da gestão curricular do ensino secundário, bem como da avaliação das aprendizagens, procedendo à eliminação da disciplina de Área de Projecto da matriz dos cursos científico-humanísticos, ao alargamento da oferta de exames nacionais nas disciplinas de formação geral, sem aumentar o número de exames obrigatórios e, finalmente, à criação da disciplina de Formação Cívica na matriz dos cursos científico-humanísticos. Assim, os planos de estudos dos cursos estão estruturados por:

- Componente de formação geral, que assegura o desenvolvimento cultural, pessoal e social dos jovens;
- Componente de formação específica, que proporciona formação científica consistente no domínio do respectivo curso;
- Formação Cívica no 10.º ano⁵⁸, Área curricular não disciplinar orientada para o desenvolvimento da educação para a cidadania, para a saúde e sexualidade.

⁵⁷ Direcção-Geral da Educação do Ministério da Educação e Ciência (DGE MEC). *DGE - Oferta Formativa e Currículo - Ensino Secundário*. Acedido em 20 de Abril de 2012, em: <http://www.dgicd.min-edu.pt/ensinosecundario/index.php?s=directorio&pid=1>

A conclusão destes cursos confere aos alunos um diploma de conclusão do nível secundário de educação, dependendo da aprovação em todas as disciplinas e áreas não disciplinares do respectivo plano de estudos.

II.4.2. Projecto “Metas de Aprendizagem”.

O Projecto “Metas de Aprendizagem”⁵⁹ está inserido na Estratégia Global de Desenvolvimento do Currículo Nacional do Ensino Básico e Secundário, delineada pelo Ministério da Educação em Dezembro de 2009.

A Estratégia para o Desenvolvimento de um Currículo Nacional visa um percurso de coerência, de clarificação e de operacionalidade dos diversos documentos curriculares que orientam, no plano nacional, as linhas de acção que as escolas e professores devem desenvolver no quadro da sua autonomia e face às diversidades dos seus contextos específicos. Propõe operacionalizar as competências que devem resultar, para cada ciclo e área ou disciplina, dos respectivos conteúdos, conceitos e processos, tal como era intenção explícita no que se refere ao Currículo Nacional do Ensino Básico.

Justificado pelo alargamento do regime de escolaridade obrigatório ao ensino secundário, este projecto “Metas de Aprendizagem” deve-se à necessidade de organizar de forma integrada e articulada os doze anos de ensino básico e secundário, por forma a garantir a disposição de uma escolarização fundamental efectivamente universal, indispensável à integração com sucesso na vida activa e no ensino superior.

O objectivo deste projecto visa a delineação de referentes (ajustáveis a cada escola e agrupamento) para a gestão curricular de cada disciplina ou área disciplinar, para cada ciclo, desenvolvidos para cada ano sequencialmente; traduzindo-se na identificação das competências e desempenho específicos dos alunos, que deverão ser evidenciados na efectiva concretização das aprendizagens em cada área ou disciplina e nos domínios transversais, já anteriormente recomendados nos diversos documentos curriculares de referência.

A forma como as Metas de Aprendizagem foram desenvolvidas teve como ponto de partida uma série de pressupostos. Foram definidas 9 equipas de peritos, coordenadas por docente do ensino superior da respectiva área de especialização didáctica: Língua Portuguesa,

⁵⁸ Direcção-Geral da Educação do Ministério da Educação e Ciência (DGE MEC). *Divulgação das Orientações Curriculares para a disciplina de FORMAÇÃO CÍVICA, do 10º Ano de escolaridade, dos Cursos Científico-Humanísticos - Direcção-Geral da Educação*. Acedido em 20 de Abril de 2012, em: <http://www.dgidec.min-edu.pt/index.php?s=noticias¬icia=207>

⁵⁹ Instituto de Educação - Universidade de Lisboa. *Projecto “Metas de Aprendizagem”*. Acedido em 20 de Abril de 2012, em: <http://www.ie.ul.pt/pls/portal/docs/1/281817.PDF>

Matemática, Línguas Estrangeiras, História, Geografia, Ciências, Expressões Artísticas, Educação Física e Tecnologias de Informação e Comunicação.

Até ao presente foram apenas apresentadas as metas para o ensino pré-escolar e básico apesar de estar previsto o desenvolvimento das metas de aprendizagem para o ensino secundário com publicação durante o ano lectivo 2010/11, até ao momento, não existe qualquer informação, como pode ser verificado na página oficial deste Projecto em <http://www.metasdeaprendizagem.min-edu.pt/ensino-secundario/apresentacao/> (20 de Abril de 2012).

II.4.3. Curso de Artes Visuais.

Este curso⁶⁰ tem por objetivo dotar o aluno de um conjunto de saberes que lhe possibilite:

- desenvolver as capacidades de representação, de expressão gráfica e plástica, de comunicação visual e de análise e compreensão das obras de arte no seu contexto histórico e cultural;
- cultivar e alargar a percepção visual, a sensibilidade estética, a consciência crítica e a expressão, nos domínios da comunicação visual e da linguagem gráfica e plástica.
- proporcionar o desenvolvimento da capacidade de manipulação dos materiais e técnicas de desenho e um correcto entendimento do espaço bidimensional e tridimensional, contribuindo para o desenvolvimento da actividade criativa;
- ampliar a capacidade de identificar elementos estruturantes que caracterizam a singularidade da cultura de cada época e reconhecer o objecto artístico como produto e agente do processo histórico-cultural em que se enquadra.

De seguida, apresenta-se um quadro com o Plano Curricular do Curso de AV do ensino secundário:

⁶⁰ Direcção-Geral da Educação do Ministério da Educação e Ciência (DGE MEC). *DGE - Curso de Artes Visuais - Ensino Secundário*. Acedido em 20 de Abril de 2012, em: <http://www.dgdc.min-edu.pt/ensinosecundario/index.php?s=directorio&pid=1>

Componentes de Formação	Disciplinas		Carga Horária Semanal (x 90 minutos)		
			10.º	11.º	12.º
Geral	Português		2	2	2
	Língua Estrangeira I, II ou III a)		2	2	-
	Filosofia		2	2	-
	Educação Física		2	2	2
	Subtotal		8	8	4
Específica	Desenho A		3,5	3,5	3,5
	Opções b)	Geometria Descritiva A	3	3	-
		Matemática B	3	3	-
		História da Cultura e das Artes	3	3	-
	Opções c)	Oficina de Artes	-	-	3,5
Oficina Multimédia B Materiais e Tecnologias		-	-	3,5	
Opções d)	Antropologia e) Aplicações Informáticas B e) Ciência Política e) Clássicos da Literatura e) Direito e) Economia C e) Filosofia A e) Geografia C e) Grego e) Língua Estrangeira I, II ou III e) *) Psicologia B e)	-	-	3	
	Subtotal		9,5	9,5	10 a 10,5
	Formação Cívica		0,5	-	-
	Educação Moral e Religiosa h)		(1)	(1)	(1)
	TOTAL		18 a 19	17,5 a 18,5	14 a 15,5

Tabela 1. Plano Curricular do Curso Científico-Humanístico de AV.

- a) O aluno escolhe uma língua estrangeira. Se tiver estudado apenas uma língua estrangeira no ensino básico, iniciará obrigatoriamente uma segunda língua no ensino secundário. No caso de o aluno iniciar uma língua, tomando em conta as disponibilidades da escola, poderá cumulativamente dar continuidade à Língua Estrangeira I como disciplina facultativa, com aceitação expressa do acréscimo de carga horária.
- b) O aluno escolhe duas disciplinas bienais.
- c) O aluno escolhe duas disciplinas anuais, sendo uma delas obrigatoriamente do conjunto de opções c).
- d) O aluno escolhe duas disciplinas anuais, sendo uma delas obrigatoriamente do conjunto de opções c).
- e) Oferta dependente do projecto educativo da escola.
- f) A Formação Cívica é assegurada por um só professor.
- g) Disciplina de frequência facultativa.
- *) O aluno deve escolher a língua estrangeira estudada na componente de formação geral, nos 10.º e 11.º anos.

II.4.4. Caracterização das Infraestruturas do Ensino de Artes Visuais na Escola.

O piso -2 do edifício B da ESCM, constitui o principal polo de espaços direccionados para a área de AV, entre os quais se destacam salas de aula, oficinas, laboratório de fotografia, laboratório de *design* e comunicação, sala de oficina de artes e salas de informática.

Salienta-se ainda que os espaços supracitados dispõem dos mais variados equipamentos relacionados com os diferentes objectivos dos mesmos, tais como: equipamento informático - *scanners*, impressoras a jacto de tinta (a cores A3/A2) e laser (a preto A4), computadores com acesso à internet e mesas gráficas; equipamento imagem e vídeo - máquinas *reflex* digitais e analógicas, câmaras de vídeo digital, tripés, material de revelação fotográfica, projectores de *slides* e multimédia, retroprojector; materiais e suportes de artes plásticas; mufla; bancadas de apoio; mesas de luz e livros técnico-científicos e básicos da área. Todo este material e equipamento, segundo o RI, encontra-se ao dispor de todos os professores e alunos dos cursos artísticos.

II.4.5. Caracterização do Grupo Disciplinar de Artes Visuais na Escola.

O departamento de expressões, coordenado pelo Professor Romeu Macedo, integra três grupos disciplinares: educação tecnológica (530); artes visuais (600) e educação física (620). O grupo de AV representado no Conselho Pedagógico pelo Professor João Boléo, é constituído por dez professores: três de Quadro de Nomeação Definitiva, um de Quadro de Escola, dois de Quadro de Escola com Destacamento de Aproximação à Residência, um Quadro de Escola com Destacamento de Ausência de Componente Lectiva, dois de Quadro de Zona Pedagógica com Destacamento de Ausência de Componente Lectiva e um Contratado.

Categoria	Nome	Data de Nascimento	Habilitações Literárias	Disciplinas Leccionadas
QND	João Boléo Matos Silva	Junho / 1967	Bacharelato em Design de Interior e Equipamento (IADE)	Clube de Artes; Desenho Assistido por Computador; Desenho A; Materias e Tecnologias.
QND	José Manuel Almeida Pereira	Dezembro / 1965	Mestrado em Design e Cultura Visual (IADE)	Desenho A; Produção Gráfica; Formação Cívica; Orientação de Estágio.
QND	Ana Cristina Matos Lopes Fidalgo	Abril / 1965	Mestrado em Comunicação e Estética (ARCA)	Geometria Descritiva A; Oficina de Artes; Orientação de Estágio.
QE	Sulamita Raquel Vicente Lopes	Outubro / 1973	Bacharelato em Design Industrial (ESAD-Matosinhos) / Curso de Estudos Superior Especializado	Clube de Artes; Desenho A; Desenho e Equipamentos; Educação Visual; Materias e Tecnologias.
QE DAR	Sérgio Manuel Castanhas Simões	Abril / 1972	Licenciatura em Arquitectura (U.Lusíada - Lisboa)	Geometria Descritiva; Geometria Descritiva A.
QE DAR	Paula Cristina Duarte Canhoto	Dezembro / 1974	Licenciatura em Design / Opção Visual (IADE)	Desenho e Comunicação; Design de Equipamento; Educação Visual; Fotografia e Princípios

				Teórico-Práticos.
QE DACL	Luís Manuel Fernandes Nicolau	Maio / 1968	Bacharelato em Design de Interior e Equipamento (IADE)	Artes Visuais; Desenho e Comunicação; História da Cultura e das Artes; Técnicas da Fotografia.
QZP DACL	Anabela Coelho Ramalhete	Abril / 1973	Licenciatura em Design / Opção Design Visual (IADE)	Área das Expressões Plásticas; Design de Comunicação; Geometria Descritiva; Materias e Tecnologias.
QZP DACL	Fernando Manuel Loureiro Santos	Janeiro / 1971	Licenciatura em Pintura (ARCA)	Educação Visual; Produção e Exposição de Fotografia; Tecnologias Artísticas.
Contratado	Alexandre José Diogo Saraiva	Outubro / 1972	Licenciatura em Design / Opção Visual (IADE)	Artes Visuais; Design Industrial; Educação Visual; Geometria Descritiva A; Materias e Tecnologias.

Tabela 2. Lista de docentes do grupo 600.

O grupo de AV está representado: no 3º ciclo do ensino básico; no Curso Científico-Humanístico de AV do Ensino Secundário; nos cursos de educação e formação de Operador de Fotografia (Tipo 2 Nível 2); nos cursos profissionais de Técnico de Design (variante Design Industrial), de Técnico de Design (variante Design de Equipamento) e de Técnico de Apoio Psicossocial.

II.4.6. Valorização e Impacto das Aprendizagens de Artes Visuais na Comunidade.

A Escola promove as aprendizagens escolares junto dos pais e da comunidade local, através das actividades que dinamiza, sendo de salientar as comemorações do dia da Escola e o Sarau Cultural. Também têm servido para valorizar as aprendizagens junto das famílias a recepção aos encarregados de educação no início do ano lectivo, onde é feita a divulgação do projecto educativo e uma visita guiada às instalações, bem como o seu envolvimento na elaboração dos planos de recuperação.

A comunidade educativa tem uma boa imagem da ESCM. De salientar a participação dos alunos dos cursos artísticos na produção de trabalhos para a comunidade, que são muito valorizados por esta (p. ex., logótipos, medalhas comemorativas, pinturas murais e painéis de azulejo). As exposições realizadas na Escola, bem como noutros espaços da cidade - *Serra Shopping*; *Tinturaria* - por estes cursos, são uma constante e tornaram-se presença habitual no contexto da agenda cultural da cidade. Os pais e encarregados de educação mostram-se satisfeitos com o trabalho efectuado pela instituição e consideram que os docentes formam um corpo profissional competente.

II.5. Organização e Funcionamento do Núcleo de Estágio.

O Núcleo de Estágio foi constituído pela Supervisora de Estágio da UBI, Prof. Doutora Fátima Oliveira Caiado, também Directora do Curso do MEAV, pelo PC, Mestre José Manuel Pereira e pelos dois alunos estagiários.

II.5.1. Caracterização do Núcleo de Estágio.

Supervisora
de Estágio



Nome Fátima Maria Gomes de O. Caiado
Idade 45 anos
Morada Lisboa
Habilitações Literárias Doutoramento em Belas Artes (Universidad Complutense de Madrid)
Profissão Professora Auxiliar Convidada - UBI
Directora de Curso do MEAV

Professor
Cooperante



Nome José Manuel Almeida Pereira
Idade 46 anos
Morada Covilhã
Habilitações Literárias Mestrado em Design e Cultura Visual (IADE)
Profissão Professor do grupo 600 - ESCM

Estagiário



Nome Bruno Ricardo Costa Florindo
Idade 33 anos
Morada Oliveira de Frades
Habilitações Literárias Licenciatura em Arquitectura (U. Lusíada do Porto)
Profissão Arquitecto e Professor do grupo 600

Estagiário



Nome Cláudia Isabel Gregório Ramos Saraiva
Idade 32 anos
Morada Covilhã
Habilitações Literárias Licenciatura em Design, Ramo Tecnologias Multimédia (ESTGAD - Caldas da Rainha)
Profissão Designer, Formadora e Professora do grupo 600

Tabela 3. Lista dos elementos do núcleo de estágio.

A Supervisora do Estágio da UBI, Prof.^a Doutora Fátima Caiado, sempre se mostrou disponível e atenciosa ao longo deste ano lectivo. Foi uma figura fundamental no decorrer da PES, assim como na elaboração deste Relatório de Estágio com as suas valiosas sugestões e apoio.

O PC, Mestre José Manuel Pereira, que pela primeira vez exerce as funções de Orientador de PES, foi igualmente uma figura importante neste percurso. Desde o início, estimulou a existência de uma relação cordial e propícia ao diálogo e à troca de ideias, não descurando em contexto de sala de aula um ambiente de responsabilidade e empenho.

O núcleo de estágio trabalhou sempre de uma forma cooperante e harmoniosa, pautada respeito e franqueza.

II.5.2. Horário da Prática de Ensino Supervisionada.

O presente estágio foi desenvolvido na disciplina específica de DA, do curso científico-humanístico de AV, do 10º e 12º anos. O Horário da PES apresenta os dias, as horas e as disciplinas que foram observadas ao longo do Estágio Pedagógico, assim como as horas marcadas para as reuniões do núcleo.

A marcação do horário das aulas assistidas e observadas de estágio, ficou imediatamente decidido e estabelecido que ocorreriam a todas as terças-feiras, no horário da manhã entre as 8h30m e 13h20m, em conformidade com o horário escolar do PC, pois neste dia leccionava DA às duas turmas do estágio, e ainda a disciplina de Formação Cívica na turma do 10ºD sua Direcção de Turma, a qual serviria para acompanhar a turma em outros momentos.

CALENDÁRIO SEMANAL						
Horário		2ªF	3ªF	4ªF	5ªF	6ªF
08:30	09:15		DES – 10ºD			
09:15	10:00		DES – 10ºD			
10:10	10:55		DES – 10ºD			
10:55	11:40		FC -10ºD			
11:50	12:35		DES – 12ºC			
12:35	13:20		DES – 12ºC			
13:25	14:10					
14:10	14:55					

Tabela 4. Horário de estágio do estagiário na ESCM.

II.6. Caracterização das Turmas da Prática de Ensino Supervisionada.

A PES englobou duas turmas - 10ºD e 12ºC, ambas do Curso Científico-Humanísticos de AV. Os dados obtidos e descritos de seguida são de acordo com dados do Projecto Curricular de Turma (PCT) do 10ºD e do PCT do 12ºC.

Ao PC, Mestre José Manuel Pereira, foram atribuídas duas turmas: 10º ano Turma “D” e 12º ano Turma “C”. Nas duas turmas, a disciplina leccionada era DA.

De seguida, apresentam-se as caracterizações das duas turmas - 10ºD e 12ºC - com alguns dados relevantes, dados esses que foram obtidos pelos referidos PCT das turmas, disponibilizados pelos Directores de Turma, através de uma caracterização detalhada.

II.6.1. Caracterização da Turma 10ºD.



Figura 25. Director de Turma, Mestre José Pereira e a turma do 10ºD.

A constituição da turma sofreu alterações no seu número total de alunos, inicialmente eram dezasseis alunos, mas até ao final do 1º período, duas alunas decidiram mudar-se para outros cursos.

Assim sendo, a turma é constituída por catorze alunos, nove raparigas e cinco rapazes, com idades compreendidas entre os 15 e os 16 anos (até ao final do ano 2011), não havendo qualquer aluno repetente do ano lectivo anterior. A turma é composta por alunos provenientes de várias escolas. Apenas um aluno já tinha frequentado a ESCM, no ano lectivo anterior; os restantes alunos são provenientes de escolas do concelho da Covilhã: oito alunos da Escola Secundária Quinta das Palmeiras, quatro alunos da Escola Básica dos 2º e 3º Ciclos do Tortosendo; do concelho de Manteigas: um aluno da Escola Básica dos 2º e 3º Ciclos de Manteigas.

Todos os alunos vivem no concelho da Covilhã, metade reside nas freguesias urbanas e os restantes nas freguesias rurais (Peso, Boidobra e Tortosendo), deste modo a deslocação até à escola, é realizada a pé ou em transporte público, com duração média de 10 a 20 minutos; e apenas dois alunos indicam que o transporte é realizado em viatura particular.

Em relação ao contexto familiar, a maioria dos alunos é proveniente de famílias de classe média e média/alta, vivem com os pais e têm um agregado familiar com um ou dois irmãos, com excepção de cinco alunos que indicam não ter irmãos. Contudo, salienta-se que dois dos alunos vivem com a mãe e, ainda outro aluno vive com os primos, pois está deslocado do seu concelho natal (Manteigas). A faixa etária dos pais está compreendida entre os 34 e os 58 anos e as suas habilitações literárias são diversas: dezoito têm entre o 9.º e o 12.º anos, oito entre o bacharel e a licenciatura, um com o 6.º ano e um com o 4.º (antiga quarta classe).

Relativamente à ocupação dos tempos livres, a maioria dos alunos não refere qualquer actividade extra-curricular, no entanto, uma pequena percentagem indica a prática de desportos, nomeadamente a natação, o ténis e o basquetebol. A salientar ainda, que todos os alunos têm acesso facilitado, em casa, a computador e à utilização de internet. O lugar privilegiado de estudo é a escola, concretamente a biblioteca escolar, e no seu domicílio - o quarto.

Relativamente ao futuro profissional, a maioria não tem ainda uma decisão definida, contudo indicam que gostariam de prosseguir estudos superiores dentro das áreas das artes plásticas, *design*, arquitectura, fotografia e publicidade.

Ao longo do ano lectivo, como se constatou nas actas dos conselhos de turma, o comportamento da turma é considerado bom, pela maioria dos professores. Salientou-se que existe um bom ambiente entre alunos e alunos-professores e que na sua maioria os alunos são empenhados e trabalhadores. As situações de comportamentos menos adequadas são resolvidas, por norma, na sala de aula ou no âmbito da direcção de turma e, quando necessário, pela Direcção. Em relação ao aproveitamento, considerou-se bom, à excepção das disciplinas Português, Inglês, Matemática B e Geometria Descritiva A. No entanto, verificou-se a existência da atribuição de níveis inferiores a dez (0/20): quatro nas disciplinas que compõem a formação geral; e nove nas disciplinas de formação específica.

Quando se iniciou o percurso escolar os alunos, por serem na sua maioria provenientes de outras escolas e turmas, eram mais calmos e até introvertidos. No entanto, com o decorrer do ano lectivo, de uma forma geral, pode indicar-se que estes se tornaram mais activos e participantes, demonstraram um espírito curioso, inquiridor e até crítico, mas igualmente compreensivos e abertos ao diálogo.

Por fim, torna-se importante constatar que na ESCM existem duas turmas de 10º ano do curso científico-humanístico de AV, sendo que diferem ao nível do plano curricular. Por conseguinte, uma contempla no seu plano de estudos as disciplinas de Geometria Descritiva A e História da Cultura e das Artes e a outra, a que se refere esta caracterização, contempla as disciplinas de Geometria Descritiva A e Matemática B (Tabela 1). Curioso foi a verificação de uma mudança de um aluno para a outra turma, pois pretendeu frequentar as aulas da disciplina de História da Cultura e das Artes, tendo-se verificado o seu regresso por motivos de adaptação.

II.6.2. Caracterização da Turma 12ºC.

A turma foi constituída inicialmente por vinte e seis alunos, neste momento constitui-se apenas por vinte e cinco, dezoito raparigas e sete rapazes, com idades compreendidas entre os 16 e 18 anos, sendo a média de idades de 17 anos (até ao final do ano 2011). A turma é composta por alunos provenientes de duas turmas do 11.º ano.

Com a excepção de três alunos que residem nos concelhos de Belmonte e Fundão, os restantes vivem no concelho da Covilhã, dos quais treze deslocam-se até à escola, provenientes de freguesias rurais (por ordem de distância - Canhoso, Cantar-Galo, Teixoso, Peraboa, Dominguiso, Vales do Rio, Unhais da Serra e Cortes do Meio). O modo de deslocação é na sua maioria realizada em transportes públicos (autocarro e comboio - Fundão), com uma duração entre os 15 a 45 minutos; os restantes fazem o percurso casa-escola ou em carro particular ou a pé, com duração entre os 5 e os 20 minutos.

Em relação ao contexto familiar, a maioria dos alunos é proveniente de famílias de classe média e média/alta, vive com os pais e têm um agregado familiar com um ou dois irmãos. Contudo, salienta-se que dois dos alunos vivem na Covilhã, deslocados do seu concelho natal (Manteigas) e sem apoio directo *in loco* de pais e/ou familiares.

A faixa etária dos pais é compreendida entre os 41 e os 64 anos e as suas habilitações literárias são diversas: cinco têm o 4.º ano (antiga quarta classe), sete têm o 6.º ano, doze têm o 9.º ano, oito têm o 12.º ano e os restantes têm entre a licenciatura e o doutoramento.

Relativamente à ocupação dos tempos livres, a maioria dos alunos não refere qualquer actividade extra-curricular, no entanto, são indicados de forma particular: a natação e ginásio, o ballet, dança contemporânea e o teatro, e a frequência de um curso de línguas - inglês. Ao contrário da turma de 10.º ano, salienta-se que nem todos os alunos têm acesso facilitado em casa a computador e à utilização de internet, sendo o lugar privilegiado de estudo a escola, concretamente a biblioteca escolar, e no seu domicílio - o quarto.

Relativamente ao futuro profissional e apesar de este ser o ano terminal do ciclo secundário, a maioria não tem ainda uma decisão completamente definida, devendo-se esta indefinição às notas finais dos exames nacionais e à média final de curso, contudo indicam que gostariam de prosseguir estudos superiores dentro das áreas das artes plásticas, *design*, arquitectura, conservação e restauro.

Ao longo do ano lectivo, como se constatou nas actas dos conselhos de turma e perante a avaliação global dos alunos, o comportamento da turma é considerado razoável, no entanto, de forma menos positiva evidencia-se a falta de pontualidade e cumprimentos de prazos, revelando falta de humildade perante chamadas de atenção sobre estes pontos; tal como a revelação de atitudes e posturas desadequadas no ambiente de sala aula e até na relação entre alunos e alunos-professores.

Em relação ao aproveitamento, considerou-se bom, devido à não atribuição de mais de cinquenta por cento de níveis inferiores a dez em nenhuma disciplina.

Finalmente, torna-se importante constatar que nesta turma todos os alunos frequentam a disciplina opcional de Oficina de Artes. Quanto à segunda disciplina opcional obrigatória, doze alunos frequentam Materiais e Tecnologias, dois alunos frequentam Psicologia B e onze alunos frequentam Inglês, sendo que estas duas últimas disciplinas são oferta do PE da ESCM.

Capítulo III: Prática de Ensino Supervisionada

III.1. Actividades desenvolvidas.

Neste ponto, pretende-se apresentar as actividades desenvolvidas durante a PES e que de alguma forma se consideram importantes para constarem neste relatório. Deste modo, faz-se um pequeno sumário do que foi o primeiro dia deste estágio, introduzindo assim os sub-capítulos que dizem respeito ao trabalho desenvolvido ao longo do ano lectivo de 2011/2012 e que, de seguida, se desenvolverão.

A 6 de Setembro de 2011, iniciaram-se as actividades relacionadas com a PES. Neste primeiro dia de chegada e de conhecimento da ESCM, os estagiários foram apresentados ao PC e ficaram a conhecer as aulas da disciplina que iriam acompanhar, tendo sido efectuada uma análise ao PAA, para se perceber quais as actividades a realizar ao longo do ano. O PC acompanhou os estagiários numa breve visita de conhecimento dos espaços pela ESCM. No fim do dia, realizou-se uma reunião de Departamento, na qual os estagiários estiveram presentes. E de seguida, uma reunião do grupo 600 da ESCM, presidida pelo professor João Boléo, onde foram dadas informações pertinentes e discutidos temas, ambos relativos ao início do ano lectivo.

III.1.1. Caracterização da Disciplina de Desenho A.

O Curso Científico-Humanístico de AV do ensino secundário tem como objectivo o encaminhamento dos alunos para os estudos de nível superior em cursos de áreas artísticas, tais como a arquitectura, o *design*, as belas-artes, etc.. Segundo o programa, *“a disciplina de Desenho A responde, no leque curricular do 10º, 11º e 12º anos”*. No que concerne ao ensino secundário *“o desenho está na linha de formação comum aos profissionais das áreas de artes plásticas, design e arquitectura, ou ainda da área nova dos interfaces virtuais, novas tecnologias, internet, e edição de conteúdos multimédia.”*

A disciplina de DA surge como a principal disciplina do currículo deste curso, uma vez que é a única obrigatória da componente específica de formação. A carga horária semanal desta disciplina é de três blocos e meio de noventa minutos ao longo dos 10.º, 11.º e 12.º anos, como foi referido (Tabela 1). Conforme o programa nacional (Ramos, Queiroz, Barros, & Reis, 2001), os objectivos globais da disciplina de DA são a *“aquisição de uma eficácia pelo Desenho a um nível pré-profissional e intermédio”*, que permita aos alunos *“dominar, perceber e comunicar, de modo eficiente”* através da utilização deste meio. Refere ainda que o Desenho é *“uma área estruturadora de muitas outras áreas profissionais que nela se baseiam ou do seu exercício partem”* e assume-o como uma disciplina geradora de motivação

e criadora de um ambiente que beneficie o aparecimento de uma dinâmica social que privilegie a interacção cultural.

O plano curricular, desta disciplina, encontra-se dividido em dois programas. O primeiro documento, apresenta-se dividido em duas partes: na primeira, são delineadas e descritas as finalidades, os objectivos, os conteúdos e temas, sugestões metodológicas gerais, as competências a desenvolver, os recursos e a avaliação, para a disciplina durante o triénio; na segunda parte, é estruturado como deverão ser desenvolvidos os conteúdos/temas para o 10º ano, a gestão do programa e apresentadas Unidades de Trabalhos como sugestões metodológicas. O segundo documento, apresenta uma estrutura idêntica à segunda parte do primeiro documento. Enumera, de igual forma, os conteúdos/temas a sensibilizar e/ou a aprofundar nos 11º e 12º anos e apresenta sugestões de Unidades de Trabalho para cada ano. Nos dois documentos, como sugestão e apoio à prática pedagógica, são indicadas referências bibliográficas, *catalogadas/arrumadas* pelos conteúdos curriculares; de referir que no programa para os 11º e 12ºanos estas se encontram diferentes aos do 10ºano, existindo o acréscimo de algumas obras de referência.

O programa de DA está estruturado segundo três áreas didácticas: percepção visual, expressão gráfica e comunicação. Deste modo o Ministério de Educação considera o seguinte:

“A percepção visual debruça-se sobre as condicionantes bio-psicológicas presentes perante o que é percebido visualmente. O seu estudo permite apontar procedimentos que tomarão a expressão gráfica mais eficaz ou competente quanto à sintaxe perceptiva e cognitiva e uma crescente acuidade analítica na percepção e expressão.

No estudo da expressão gráfica está incluído o domínio das convenções sociais ou culturais no que respeita a recursos de comunicação; e, também, os contributos que advêm directamente da capacidade tecnológica humana. Cabe aqui o estudo de suportes, normalizações, instrumentos, meios de registo, alfabetos do traço e da mancha, convenções matéricas e todos os restantes recursos do desenho, incluindo a infografia.

No que respeita ao estudo dos processos de comunicação, são inscritas áreas que tomam como objecto a função semântica que o desenho encerra, distinguindo-se os respectivos planos de expressão e de conteúdo. Cabe aqui também uma perspectiva do desenho quer contemporâneo (sincronia) quer ao longo dos tempos (diacronia).” (Ramos, Queiroz, Barros, & Reis, 2001, p.5)

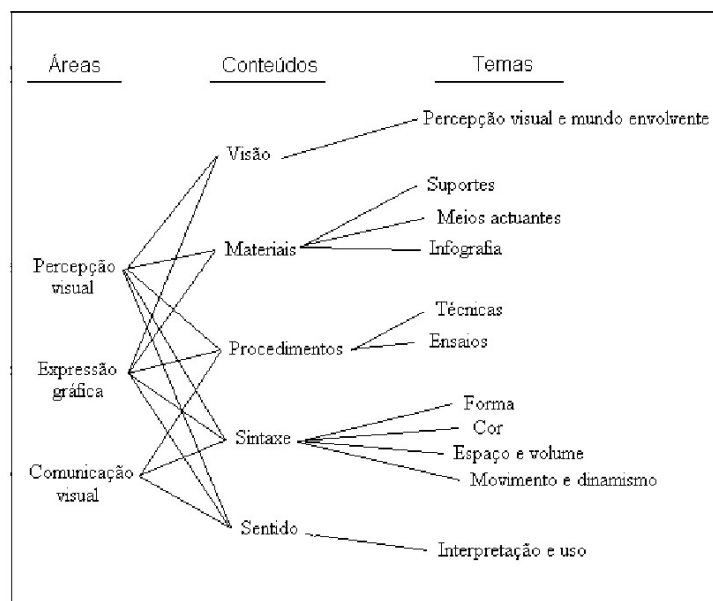


Figura 26. Áreas, conteúdos e temas do programa de Desenho do 10.º, 11.º e 12.º anos. (Ramos, Queiroz, Barros, & Reis, 2001, p.4)

As finalidades da disciplina são: o desenvolvimento das capacidades de observação, interrogação e interpretação; o desenvolvimento das capacidades de representação, de expressão e de comunicação; a promoção de métodos de trabalho individual e colaborativo, observando princípios de convivência e cidadania; o desenvolvimento do espírito crítico face a imagens e conteúdos mediatizadores e aquisição, com autonomia, de capacidades de resposta superadoras de estereótipos e preconceitos face ao meio envolvente; o desenvolvimento da sensibilidade estética, formando e aplicando padrões de exigência; o desenvolvimento da consciência histórica e cultural e a cultura da sua disseminação.

Através desta disciplina, deverá ser promovido o conhecimento na sua plenitude, deverá permitir a exploração a vários níveis e deverá, também, proporcionar aos alunos o gosto pelo desenho e fomentar o espírito crítico, tornando-se uma prática construtiva e consciente.

Importante, também, será indicar a consideração que o documento confere às metodologias e ao papel do professor:

“Na aula de desenho são propostos modos de olhar o mundo capazes de perscrutar as suas aparências e estereótipos. Aqui, como no resto, o papel do professor caracteriza-se pela acção insubstituível, quer nalguma estruturação por «ambiente e contágio» do pensamento e do agir comunicativo, quer pelo que se explora a nível curricular e programático, quer ainda pela acção como criador/autor, gerando ambiente ofical que se pode caracterizar dentro do chamado «currículo oculto» no melhor dos seus sentidos; e, ainda, evitando inibir potencialidades” (Ramos, Queiroz, Barros, & Reis, 2001, p.3)

A orientação que se atribui ao papel do docente é que pode e deve explorar criativamente o programa e currículo no sentido de gerar um ambiente oficial, assim apontam-se diferentes modos de trabalho pedagógico. Ou seja, o docente pode orientar criativamente o programa, mas com finalidades e conteúdos programáticos muito específicos.

Em relação às competências a atingir pelos alunos, são para se desenvolver, aprofundar e aperfeiçoar ao longo dos três anos que compõem o ciclo secundário. São definidos em três grandes áreas:

“1. **Observar e analisar** - o aluno estará capaz de observar e registar com elevado poder de análise, tendo em atenção as singularidades presentes e a forma como estas se relacionam com outras, bem como a integração de todas num todo ou unidade decomponível em elementos estruturais. O aluno deverá, mercê do exercício da observação analítica, observar e registar com crescente aptidão: o quotidiano natural ou técnico, por meios manuais - riscadores e/ou de mancha - ou meios informáticos. Esta área é adequada para permitir o desenvolvimento das capacidades psicomotoras ao nível da aptidão adaptativa simples, composta, e complexa. 2. **Manipular e sintetizar** - o aluno estará apto a aplicar procedimentos e técnicas com adequação e correcção e a criar imagens novas. Estará em evidência a capacidade de síntese, quer por tratamento da soma de experiências e de esboços analíticos prévios, quer por aplicação de princípios, ideias, métodos ou conceitos no domínio das operações abstractas. Pressupõe o exercício de sentido crítico, de método de trabalho e a integração num projecto que responda a necessidades da pessoa e do seu contexto, estando implicado o estabelecimento prévio de uma base de conhecimentos que qualifiquem informadamente as respostas. 3. **Interpretar e comunicar** - o aluno conseguirá ler criticamente mensagens visuais de origens diversificadas e agir como autor de novas mensagens, utilizando a criatividade e a invenção em metodologias de trabalho faseadas. Esta competência pressupõe um domínio crescente nos processos de interpretação e de sentido assentes num “pano de fundo” culturalmente informado. A comunicação poderá dimensionar a disseminação da experiência, do meio próximo ao global e, ao mesmo tempo, constituir ocasião para a exploração de competências transversais no âmbito da cidadania.” (Ramos, Queiroz, Barros, & Reis, 2001, pp.10-11)

Avaliação que decorre ao longo deste tempo é contínua e de carácter sumativo e formativo. Da avaliação são também objecto, a aquisição de conceitos, a concretização de práticas e o desenvolvimento de valores e atitudes. Os instrumentos de avaliação apresentados são os desenhos e objectos produzidos na disciplina; textos, relatórios e reflexões; provas com carácter prático e a concretização da divulgação junto da turma, escola ou meio (tais como exposições, jornais, outras intervenções e acções).

Finalmente, o Ministério apresenta os recursos que considera necessários para o bom funcionamento da disciplina nas escolas:

“Estiradores; Projector de diapositivos; Televisor e aparelho videogravador; Painéis a afixar nas paredes, com grandes dimensões, para permitir a exposição fácil de trabalhos; Computador multimédia tipo «IBM PC compatível» ou «Mac»; Scanner A3; Software de captura e edição de imagem (tipo Paint Shop Pro, QuarkXPress, PhotoShop, Illustrator, CAD, 3Dstudio, Freehand, Frontpage); software de navegação na net (tipo Navigator ou Explorer), software de apresentação cadenciada de imagens (tipo Slideshow ou Easyphoto); Impressora A4 de jacto de tinta, a cores e a preto e branco, com qualidade fotográfica” (Ramos, Queiroz, Barros, & Reis, 2001, p.13)

III.1.2. Planificação.

O programa é o documento oficial de carácter nacional em que é indicado um conjunto de conteúdos, objectivos, finalidades, etc., a considerar num determinado nível escolar. A planificação será o projecto educativo-didáctico específico desenvolvido pelos professores, com base no programa, para um grupo de alunos concreto, numa situação concreta e para determinada disciplina.

Planificar é um processo complexo, que propõe organizar o ensino e a aprendizagem de determinada matéria/disciplina. A concretização da planificação está longe de ser consensual, na medida em que diversas abordagens teóricas lhe têm dado diversas variações. Segundo Bennet citado por José Morgado (2004), as actividades planificadas devem ser definidas de forma a constituírem-se como desafios estimulantes, mobilizando e promovendo nos alunos a criatividade e a capacidade de resolução de problemas. Segundo Lodini e citado por Miguel Zabalza (2003, pp.17-18), a planificação surge como “*o principal instrumento para possibilitar que um projecto geral, (...) possa ir descendo, pouco a pouco, à situação concreta representada por cada uma das escolas, situada num determinado contexto geográfico e social, com um determinado corpo docente, com alunos e estruturas particulares*”. Já Phillipe Perrenoud realça a dificuldade em planificar antecipadamente:

“A prática ensina que é difícil prever antecipadamente quais vão ser as reacções dos alunos. É, pois, impossível estabelecer previamente a sucessão dos objectivos (...). Isso é ainda mais difícil quando se pratica uma pedagogia colectiva, o que é, de facto, a situação mais frequente. Os formadores (...) preferirão dispor de um quadro de objectivos que seguirão em função da receptividade do grupo de formandos ou das suas solicitações.” (Perrenoud, 1993, p.111)

Apesar desta dificuldade notada, considera-se que o professor deve ter em conta o rigor e a importância da sua prática pedagógica. Assim deve desenvolver um trabalho de planificação

adequada ao desenvolvimento do processo de ensino e aprendizagem dos seus alunos, que seguirá as orientações estabelecidas pela tutela em termos normativo-legais, curriculares e programáticos, tendo em conta o contexto educativo onde desenvolvem a sua acção.

Perante estes pressupostos, e mediante de uma análise efectuada à planificação anual e ao currículo da disciplina (Anexos X, XI e XIV) realizados e apresentados pelo PC, procedeu-se a uma análise sobre as competências, os objectivos e sugestões metodológicas propostas pelos Programas do Ministério da Educação da disciplina de DA, dos três anos do ensino secundário do Curso Científico-humanístico de AV. Em continuação a esta fase, elaborou-se para cada aula assistida uma planificação a curto prazo/ plano de aula (Apêndice II) referente aos conteúdos e UT a leccionar e realizar na disciplina, assim como os objectivos a atingir.

Será importante salientar que os manuais escolares adoptados pela ESCM (Manual do Desenho 12 de Elza Ramos e Manuel Porfírio, Edições Asa e Desenho 10 A de João Costa, Areal Editores) constituíram ajuda importante na elaboração das diferentes planificações. As características gerais das turmas analisadas nos PCT, foram igualmente importantes na adequação das estratégias, dos conteúdos e dos objectivos elaborados nas mesmas.

Os planos de aula, recursos didácticos (Apêndice III), organização de actividades extracurriculares, instrumentos e registos de avaliação (Apêndices IV e V), foram realizados conjuntamente entre os professores estagiários - Bruno Florindo e Cláudia Saraiva-, analisados e discutidos com o PC, Mestre José Manuel Pereira. Quanto aos critérios de avaliação (Anexo XII e XIII), deve-se referir que o grupo disciplinar de AV da ESCM já tinha elaborado esse documento para ser utilizado em todas as disciplinas de nível secundário do mesmo grupo.

III.1.3. Aulas da Disciplina de Desenho A.

No dia 12 de Setembro de 2011, iniciou-se a participação dos estagiários nas aulas de DA, propriamente ditas. Neste contexto, será importante referir que os estagiários Bruno Florindo e Cláudia Saraiva estiveram presentes conjuntamente em todas as aulas do 10º e 12º anos propostas pelo PC, Mestre José Manuel Pereira. Este facto ocorre, porque assim ficou decidido entre os professores estagiários e o PC. Este, por sua vez, considerou como uma mais-valia, para a PES de cada estagiário, a participação conjunta na presença das aulas e na realização de algumas actividades ao longo do ano lectivo. Assim, nesta primeira aula, o PC pediu aos professores estagiários que elaborassem os testes de avaliação diagnóstica (Apêndice IV) a serem aplicados na aula seguinte. Ainda neste dia, os estagiários participaram num almoço convívio, dando início às actividades lectivas, oferecido pela ESCM a todo o pessoal docente e não docente da escola.

Na semana seguinte, dia 20 de Setembro de 2011, foi aplicado aos alunos dos 10º e 12º anos, o teste de avaliação diagnóstica que tinha sido elaborado pelos professores estagiários na aula

anterior. Neste mesmo dia, o PC reuniu com os professores estagiários a fim de se analisar e discutir pontos importantes das planificações anuais da disciplina de DA dos 10º e 12º anos.



Figura 27. Realização do teste de avaliação diagnóstica na turma do 12º C.

Já na terceira semana, dia 27 de Setembro de 2011, o PC solicitou aos professores estagiários uma calendarização relativa às aulas assistidas e às UT a tratar nessas mesmas aulas. Ainda nesta aula o PC introduziu a UT “Desenho à vista: formas naturais” na turma do 10º ano. Quanto à turma do 12º ano, os alunos prosseguiram na realização dos trabalhos sobre a ilustração de um livro.

Pelo que se pode constatar nesta breve descrição das primeiras aulas, a primeira fase constituiu-se, para além das actividades realizadas já descritas, como um período de observação, em que a função dos professores estagiários passou sobretudo por assistir e observar as aulas do PC, Mestre José Manuel Pereira, permitindo um primeiro contacto com as turmas e com as estratégias de ensino/aprendizagem do orientador.

Numa fase posterior, os professores estagiários colaboraram nas aulas através do acompanhamento dos alunos (co-leccionação) durante a realização dos trabalhos práticos propostos, esclarecendo-lhes algumas dúvidas e orientá-los no sentido de facilitar as aprendizagens pretendidas. Importa referir que este acompanhamento foi efectuado até ao fim do ano lectivo, mesmo nas aulas que eram leccionadas pelo PC ou pela colega estagiária.

No dia 11 de Outubro de 2011, iniciou-se a leccionação, data da primeira aula assistida, até ao dia 6 de Março de 2012, tendo decorrido num total de nove aulas de noventa minutos, sempre com a supervisão do PC, Mestre José Manuel Pereira e a presença da colega estagiária, Cláudia Saraiva. Neste âmbito, importa referir que todas UT leccionadas pelo estagiário dizem respeito à turma do 12º ano, apesar deste ter assistido e co-leccionado a aulas do 10º ano, como já foi referido anteriormente.

As UT leccionadas pelo autor deste relatório foram as seguintes:

1. Processos de análise: Estudo da figura humana;
2. Processos de análise: Estudo de fragmentos de modelo;
3. Processos de síntese: Imagens animadas (“*Flip Book*”);
4. Processos de análise: O retrato e o auto-retrato.

Os respectivos conteúdos envolvidos em cada UT:

1. Procedimentos, Sintaxe e Sentido.
2. Procedimentos e Sintaxe.
3. Procedimentos e Sintaxe.
4. Procedimentos, Sintaxe e Sentido.

As aulas assistidas na disciplina de DA encontram-se explanadas nos respectivos planos em apêndice (Apêndice II) ao presente relatório, realizadas durante a PES.

III.1.3.1. Descrição e Reflexão das aulas assistidas.

Aula n.º 21/22 - 11 de Outubro de 2011

Nesta primeira aula assistida, o estudo da figura humana foi a UT tratada. Para a concretização dos objectivos definidos no plano de aula, foi realizada uma apresentação (*PowerPoint*) sobre os conteúdos a serem tratados nesta proposta de trabalho, de forma a introduzir o tema da figura humana (Apêndice III). Evidenciou-se os conhecimentos científicos sobre o tema, tendo sido incluídos conceitos fundamentais, figuras e imagens elucidativas, dos quais se destacam: proporções e cânones; a representação gráfica da figura; tipologias canónicas; expressão e movimento; anatomia; observação e desenho da mão e do pé.

Evidencia-se a preocupação em esclarecer ao máximo todas as dúvidas que os alunos foram colocando.

Numa segunda fase, foram projectados no quadro os exercícios propostos através da mesma apresentação, para consolidar os conhecimentos abordados através do uso do desenho como instrumento de conhecimento

Durante a fase de realização dos exercícios propostos por parte dos alunos, foi sempre prestada atenção individualizada e geral por parte dos dois professores estagiários.

No fim da aula, ainda houve tempo para um pequeno balanço, de como decorreram os trabalhos e para uma pequena introdução do tema a tratar na aula seguinte, assim como uma indicação do respectivo material a trazer pelos alunos.

O estagiário considerou que a aula de DA decorreu dentro da normalidade, tendo sido estabelecido bom relacionamento com os alunos. Os conteúdos abordados foram transmitidos aos alunos com clareza e quando surgiram dúvidas, houve imediata disponibilidade para as esclarecer. Os alunos mostraram-se atentos e interessados no tema, assim como empenhados na realização das propostas.

A colega estagiária considerou, tal como o estagiário/autor, que a aula decorreu bem e de forma proveitosa. O Orientador de estágio referiu que a aula tinha decorrido bem, tendo o estagiário dado importância aos pontos fundamentais da temática apresentada, mencionou ainda que a apresentação estava bem estruturada e apelativa.



Figura 28. Realização dos exercícios propostos na UT *Processos de análise: Estudo da figura humana*.

Aula n.º 28/29 - 18 de Outubro de 2011

A metodologia aplicada nesta aula contemplava a revisão de conceitos da aula anterior e a continuação da realização de exercícios de desenhos rápidos de observação dos colegas, no âmbito da UT do *Estudo da figura humana*.

Depois de concretizada esta fase de realização dos desenhos, o estagiário lançou o segundo exercício, dentro da mesma temática de trabalho. Utilizou-se de novo uma apresentação em “PowerPoint”, onde eram apresentados os objectivos da nova proposta de trabalho: A interpretação de uma obra de Paula Rego, com a utilização de pastel como técnica.

Pelo acompanhamento individualizado a cada aluno na realização das propostas de trabalho, o estagiário apercebeu-se dos diferentes níveis de domínios de técnica, de sensibilidade estética, de capacidade de aplicação e de representação e de interesse dos alunos, assim como a influência desses aspectos na capacidade, originalidade e tempo de realização dos trabalhos. Tal como na aula anterior, houve um pequeno período para a realização dum balanço final sobre o decorrer da realização das actividades.

O autor deste relatório considerou que a aula observada correu bem, os alunos empenharam-se na realização dos exercícios propostos. Houve apoio e acompanhamento individual constante, principalmente em relação aos alunos que mostravam mais dificuldades.

A colega estagiária referiu que o *PowerPoint*, utilizado na apresentação, estava bem estruturado, e que o estagiário tinha sabido expor os seus intentos em relação à proposta de trabalho. Mencionou, ainda, que a aula tinha decorrido bem, apresentando um bom ambiente de trabalho. O PC referiu que o tempo dado aos alunos para a realização dos trabalhos foi o indicado, tendo mostrado o seu agrado com o decorrer dos trabalhos, destacando a revisão realizada no início da aula.



Figura 29. Apresentação e realização dos trabalhos da UT *Processos de análise: Estudo da figura humana*.

Aula n.º 35/36 - 25 de Outubro de 2011

Esta terceira aula assistida, dedicada ao *Estudo da figura humana* previa a continuação e a conclusão do exercício proposto na aula da semana anterior (aula nº28/29).

É de referir que o acompanhamento individual feito aos alunos, que se tem vindo a registar nas aulas anteriores, esteve igualmente presente nesta aula. Houve um reforço extra para com os alunos que apresentavam mais dificuldades na realização e concretização dos desenhos, visto que esta seria a última aula para a conclusão dos mesmos.

O professor estagiário considerou que a aula correu bem, dando por terminada esta UT no fim desta aula. Percebeu que a UT correu como o planeado e dentro do tempo previsto, com a exceção de alguns alunos que não conseguiram concluir os seus trabalhos dentro dos prazos. A estes foi dada a possibilidade de entregarem os trabalhos concluídos na semana seguinte. Ainda no fim da aula, o professor estagiário reuniu os trabalhos elaborados pelos alunos, tendo-os reservado a fim de proceder à sua análise e avaliação.

Tal como nas aulas anteriores, a colega estagiária e o PC consideraram que a aula tinha decorrido dentro dos moldes previstos, este mostrando-se satisfeito com os resultados atingidos.



Figura 30. Conclusão da realização dos trabalhos referentes à UT1.

Aula n.º 61/62 - 22 de Novembro de 2011

Segundo o plano de aula, no dia 22 pretendia-se abordar uma nova UT, o *Estudo de fragmentos de modelo* e realizar exercícios práticos sobre a temática abordada.

O professor estagiário iniciou o novo conteúdo programático, com uma apresentação realizada em *PowerPoint* onde foram apresentadas imagens e exemplos de fragmentos do corpo humano, tais como pernas, braços, torsos, pés, etc.

Foram apresentados os objectivos e dadas sugestões aos alunos de metodologias de trabalho.

Numa segunda parte da aula, os alunos começaram uma recolha de dados que iria ajudá-los na concretização do seu trabalho. Assim os alunos realizaram fotografias de partes do seu próprio corpo sendo que outros pesquisaram fotografias pertinentes na *internet*. Esta fase terminaria com a edição digital das imagens escolhidas por cada um.

O final da aula terminou com o respectivo balanço e com a indicação do material a trazer na aula seguinte. Como durante a aula, o professor estagiário percebeu algum atraso na concretização das actividades por parte de alguns alunos, houve uma chamada de atenção no sentido de se melhorar as questões relativas à gestão do tempo. Os alunos perceberam a importância da alerta, concordando com que se tinha referido relativamente ao mesmo.

O estagiário considerou que a aula tinha decorrido dentro do previsto. Mostrou-se satisfeito com a sua própria prestação e com o interesse demonstrado pelos alunos. A outra estagiária fez um balanço positivo da aula, tendo participado igualmente no acompanhamento dos alunos.

O PC mostrou-se satisfeito com a aula, tendo reforçado o que o professor estagiário tinha proferido em relação à questão da gestão do tempo.

Aula n.º 68/69 - 29 de Novembro de 2011

Nesta segunda aula assistida dedicada ao *Estudo de fragmentos de modelo*, o professor estagiário começou por fazer uma revisão dos objectivos do trabalho proposto. Assim os alunos deram início à realização dos trabalhos. Com as imagens trabalhadas na aula anterior a servirem de auxílio, pretendia-se que os alunos desenhassem um fragmento do seu corpo, com a utilização dos meios actuaentes à sua escolha, mas num suporte de dimensões superiores a um A3. Dentro das condicionantes apresentadas, pedia-se aos alunos que explorassem as potencialidades do desenho, através de diferentes suportes, instrumentos e processos, adquirindo assim o gosto pela sua experimentação com abertura a novas ideias.

Os alunos mostraram-se extremamente entusiasmados com este trabalho, e com as diferentes possibilidades de criação que o mesmo oferecia.

Ainda no decurso desta aula, iam sendo projectadas imagens pertinentes, de apoio ao trabalho dos alunos, de fragmentos do corpo humano, incluindo diferentes técnicas, modos de desenhar e materiais diversos. Durante a aula, e como já tem sido referenciado, os estagiários acompanharam individualmente os alunos, ajudando-os a resolver questões que por vezes iam surgindo.

O estagiário Bruno Florindo considerou que a aula correu dentro da normalidade, os alunos mostraram-se muito interessados, entusiasmados e participativos. Quando tinham dúvidas no decorrer da realização dos trabalhos, os alunos solicitavam o apoio do professor estagiário, que não deixou de proceder ao apoio individual do aluno. Na ocasião desse mesmo apoio o estagiário sentiu que contribuiu para o esclarecimento das dúvidas de cada um, que se prenderam essencialmente com o tipo de materiais a utilizar, assim como ajudou a motivar ainda mais os que se sentiam de alguma forma menos capazes na execução das propostas. Deste modo a aula contribuiu, nos alunos, para um aperfeiçoamento de modos próprios de expressão visual com a utilização eficaz de diversos recursos do desenho. Reconheceu-se ainda uma maior aproximação dos mesmos.

Os trabalhos realizados nesta unidade didáctica seriam para concluir até ao final do 1º Período, assim nas aulas subsequentes os alunos continuaram a desenvolver as suas ideias com o devido acompanhamento por parte do estagiário. No fim deste processo, o estagiário procedeu à análise dos trabalhos, assim como à sua avaliação.

A colega estagiária salientou o facto dos alunos se apresentarem motivados com a proposta de trabalho apresentada.

O Orientador de estágio referiu que o estagiário soube acompanhar e motivar os alunos, tendo dado explicações importantes que facilitaram e elucidaram os alunos na realização dos trabalhos.



Figura 31. Realização dos trabalhos da UT *Processos de análise: Estudo de fragmentos de modelo*.

Aula n.º 96/97 - 10 de Janeiro de 2012

No início do 2º Período, o plano previa para o dia 10 de Janeiro uma aula assistida leccionada pelos dois estagiários. A UT a abordar seria *Imagens animadas (“Flip Book”)*. A aula começou com uma pequena apresentação dos objectivos a atingir com esta proposta de trabalho.

De seguida foi feito um enquadramento, através da apresentação de um *Prezi*, destacando a evolução e enquadramento histórico do brinquedo de animação, introduzindo o conceito de *“Flip Book”* e abordando os princípios básicos da animação. Através da apresentação de vídeos exemplificativos dos conceitos e das técnicas de animação através do desenho, lançou-se um exercício de introdução de exploração dos princípios básicos da animação.

Os alunos teriam assim a segunda parte da aula para desenhar uma sequência de imagens simples num pequeno bloco, de modo a ser folheado parecendo ganhar movimento e animação. Os alunos mostraram-se receptivos e muito empenhados na realização das propostas.

No fim da aula, os estagiários deram indicações sobre o material a trazer na aula seguinte, necessário para a realização da nova proposta de trabalho.

Apesar desta aula ter sido dada conjuntamente pelos dois estagiários, o PC referiu que a aula decorreu dentro da normalidade, registando a eficácia e a boa explanação dos conteúdos por parte dos estagiários.

Os estagiários consideraram que aula correu bem, tanto na parte da explicação dos conteúdos como na sua concretização por parte dos alunos. Referiram, ainda, que aula leccionada conjuntamente superou as expectativas de cada um deles.

Aula n.º 102/103 - 17 de Janeiro de 2012

Na segunda aula dedicada à UT *Imagens animadas*, foram revistos os conceitos abordados na aula anterior. A finalidade desta aula seria o início da realização de um “*Flip Book*” sobre a temática do “*Dia de S. Valentim*” Para isso, foi feita uma apresentação de um *Prezi* (Apêndice III), abordando o tema, o material e a metodologia, com exemplos e vídeos de motivação.

Os alunos mostraram-se muito entusiasmados com a visualização dos vídeos, tendo estes dado pistas para ideias de trabalho que foram surgindo. Os estagiários estiveram sempre prontos a responder e a esclarecer dúvidas oportunas que iam aparecendo.

Na segunda parte da aula, os alunos começaram a explorar ideias e a realizar as propostas, propriamente ditas. Estes trabalhos teriam de estar concluídos no dia 7 de Fevereiro, pelo que nas aulas seguintes houve um acompanhamento pelos professores estagiários assim como pelo PC. O resultado seria a realização de um vídeo de cada *Flip Book* para ser apresentado na escola no Dia de São Valentim. Esta actividade apresenta-se na secção dedicada às *Actividades extra-curriculares*.

De referir, que estes são alunos do 12º ano, e que muitas das competências ao nível do desenho estão adquiridas, pois este é ano terminal de ciclo, que os encaminhará para o ensino superior. Outro aspecto importante a referir e que ainda não tinha sido abordado, é a questão do comportamento, que até ao momento se tem registado dentro da normalidade. É claro que estamos a falar de aulas práticas, e estas exigem que haja uma maior comunicação entre alunos, até para existir uma maior dinâmica de trabalho e uma ambiente de “oficina” que se pretende atingir. Deste modo, e apesar de se incrementar este ambiente de diálogo e de troca de ideias entre os alunos e alunos/professores, as aulas decorreram de forma organizada, não se tendo registado qualquer caso de indisciplina comportamental.

Uma vez mais, os estagiários consideraram que toda a aula decorreu de forma positiva, salientando o entusiasmo dos alunos com a proposta de trabalho.

O PC concordou com esta apreciação, destacando igualmente a motivação e o empenho demonstrados pelos alunos.



Figura 32. Realização dos trabalhos da UT *Processos de síntese: Imagens animadas* (“Flip Book”).

Aula n.º 117/118 - 31 de Janeiro de 2012

A aula que se descreve neste ponto ainda respeita à UT *Imagens Animadas*. Neste dia estava prevista uma introdução ao programa de edição de vídeo *Windows Live Movie Maker*. Esta aula foi introduzida com o propósito de orientar os alunos que estavam menos familiarizados com o programa, que iria ser utilizado na edição e produção dos *Flip Books* em formato de vídeo digital.

A abordagem ao programa foi realizada de forma sumária, tendo-se destacado os menus e ferramentas principais. Os estagiários fizeram uma exemplificação de dois tipos de montagem: um *stop-motion* e edição de vídeo.

Após esta explicação, os alunos tiveram oportunidade de experimentar o programa na sala de aula, formando grupos de trabalho. A escolha deste programa deveu-se ao facto dele estar disponível nos computadores existentes na sala de aula. Os alunos apreenderam facilmente os conceitos explanados, tendo desenvolvido as suas capacidades de utilização aquando da experimentação do programa. Os professores acompanharam os alunos na experimentação e exploração do programa, auxiliando sempre que alguma dúvida surgia.

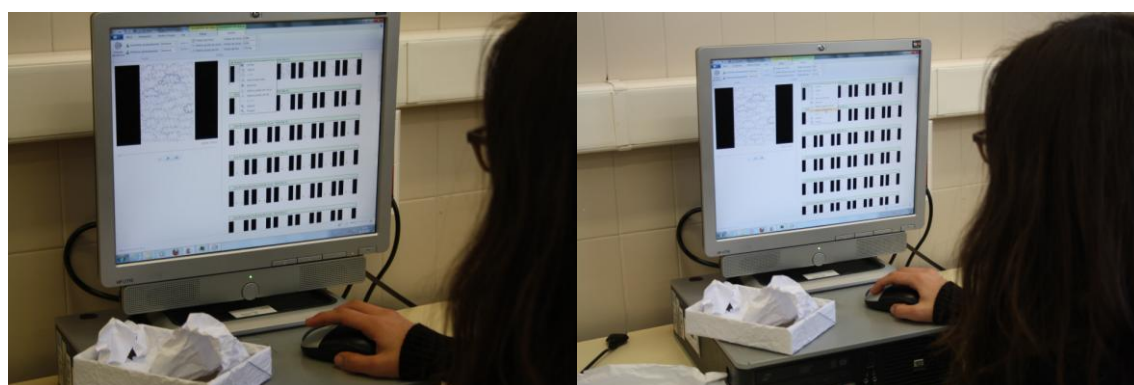


Figura 33. Exploração do programa de edição de imagem *Windows Live Movie Maker*.

Aula n.º 147/148 - 6 de Março de 2012

Ainda no 2º Período, foi leccionada a última aula assistida. A nova UT prevista no plano de aula seria *Processos de análise: o retrato*. Esta aula voltaria aos moldes “normais” de leccionação, seria apenas orientada pelo professor estagiário Bruno Florindo. Fez-se uma breve introdução a esta UT, com a indicação dos objectivos subjacentes.

Nesta primeira parte da aula procedeu-se à apresentação de um *Prezi*, que abordava os conteúdos relativos ao tema da proposta de trabalho, evidenciando-se os conhecimentos científicos relativos às proporções do rosto, ao retrato, ao auto-retrato e às abordagens do desenho do rosto. Lançou-se a proposta de trabalho através de exemplos e de vídeos de motivação.

Nesta primeira aula desta UT, pretendia-se que os alunos realizassem fotografias do seu próprio rosto, que serviriam de apoio para a realização de um auto-retrato em formato de tríptico. Os alunos procederam à realização, investigação e experimentação de propostas para a concretização do trabalho, assim como à realização de fotografias do rosto.

O professor estagiário acompanhou os alunos individualmente durante a aula, proporcionando um clima de entajuda e de cooperação. Sempre que surgiram dúvidas, houve a tentativa de esclarecimento.

No fim da aula foi dada uma pequena orientação sobre o trabalho a realizar na aula seguinte, com a indicação do material a trazer. Os alunos consideraram a ideia do tríptico muito interessante, pois era a primeira vez que realizariam um trabalho nesse formato, o que lhes possibilitaria explorar diversas situações e ideias dentro dessa “condicionante”.

Os trabalhos decorreram nas duas aulas subsequentes, sempre com o apoio dos professores estagiários, assim como do PC, Mestre José Manuel Pereira. Os resultados foram muitos interessantes, de características e técnicas completamente diferentes de aluno para aluno. Refere-se que são apresentadas em apêndice fotografias e vídeos dos diferentes trabalhos e das aulas realizadas ao longo do ano (Apêndices VI e VII).

A colega estagiária considerou a aula muito interessante, destacando a facilidade de comunicação entre os alunos e o estagiário, autor deste relatório.

O PC referiu que o estagiário demonstrou segurança no desenvolvimento da aula, dando destaque à apresentação, pela sua eficácia, boa elaboração e explicitação.



Figura 34. Realização dos trabalhos da UT *Processos de análise: O retrato*.

III.1.4. Recursos Didácticos.

Os recursos didácticos são os meios que estão ao alcance do professor e que permitem facilitar o processo de ensino-aprendizagem, através da realização de actividades educativas mais eficazes e motivadoras, como observa Karling (1991, p. 245), “*os recursos de ensino são recursos humanos e materiais que o professor utiliza para auxiliar e facilitar a aprendizagem.*” São também chamados de recursos didácticos, meios auxiliares, meios didácticos, materiais didácticos, recursos audiovisuais, multimeios ou material institucional.

Coletto vai mais longe, quando chega a afirmar que,

“aprender com sentido e prazer está associado à compreensão mais clara daquilo que é ensinado, desta forma é função do professor escolher quais os recursos didácticos mais eficientes para expor os conteúdos, observando sempre a necessidade de introduzir formas artísticas, porque ensinar arte com arte é o caminho mais eficaz.” (Coletto, 2010, p.146)

Assim, pensa-se que com a utilização de recursos didáctico-pedagógicos, preenche-se as lacunas que o ensino “tradicional” não conseguia responder, e com isso, além de se expor o conteúdo de uma forma diferenciada, consegue-se fazer dos alunos parte participante do processo de aprendizagem. Ainda, segundo Karling (1991), os recursos de ensino ajudam enormemente a comunicação, a compreensão e a estruturação da aprendizagem cognitiva, tendo eles a função importante no incentivo e no alcance de objectivos.

Na literatura didáctica e pedagógica existem inúmeros meios e recursos para as aulas que podem ser utilizados pelos professores, com resultados comprovadamente positivos, um deles é o uso do computador. Tal como afirma Falkembach,

“É o computador como um recurso didáctico que disponibiliza informações, permitindo interacções e comunicações síncronas e assíncronas, dinamizando as práticas pedagógicas, permitindo as mais variadas estratégias de ensino e

permitindo ao aluno trabalhar segundo seu ritmo e suas preferências, facilitando a construção do conhecimento.” (Falkembach, 2005, p.03)

Contudo, e na opinião de Karling (1991, p.254), não podemos esquecer que, “*por melhores que sejam os recursos, se o professor não os utilizar com habilidade e criatividade, pouco valor terão*”.

Apesar de a ESCM ter adoptado manuais escolares de *Desenho A*, tanto para o 10º como para o 12º ano, o recurso de ensino mais utilizado foi o computador e a *internet*. Os programas *PowerPoint* e *Prezi* constituíram ferramentas importantíssimas na transmissão de conhecimentos e dos conteúdos propostos, assim como na apresentação e indicação das propostas de trabalho a realizar.

A *internet* foi uma ferramenta muito útil, no entanto tem que ser selectivo na escolha do material realmente importante, por vezes também pode ser um meio de distração por parte dos alunos, o que não se verificou durante este ano lectivo, assim a *internet* funciona como uma janela para o mundo, que facilita o acesso a determinados conteúdos que podem ser usados no decorrer de uma aula como forma de busca de conhecimento por parte dos alunos e professores.

Ao longo do ano lectivo foi imprescindível o uso de equipamento audiovisual como, projectores de diapositivos e de filmes; retroprojectores; câmaras de vídeo; máquinas fotográficas digitais; mesa de luz; computadores; *software* de tratamento de imagem (CorelDraw, Adobe Photoshop, Windows Movie Make) e impressoras, visto que a disciplina de DA se insere na área das AV, e portanto necessite destes meios que facilitam a exploração e a criatividade.

Os manuais escolares foram uma ferramenta importante no auxílio do professor estagiário para a concretização do material de apresentação, pois apresentavam os conteúdos que importavam ser tratados em cada UT. Os manuais escolhidos pela ESCM para o ano lectivo 2011/2012 foram respectivamente para os 10º e 12º anos, o Costa, J. (2009). *Desenho 10 A - 10º Ano*. Porto: Areal Editores e o Ramos, E., & Porfírio, M. (2009). *Manual do Desenho 12*. Alfragide: Edições Asa.

III.1.5. Actividades Extra-curriculares.

De acordo com Mahoney & Cairns e citado em Peixoto (2003, p.160), “*a participação em actividades extracurriculares pode ser um meio eficaz da escola promover um maior envolvimento na instituição escolar, principalmente por parte dos alunos de menor investimento académico.*”

Deste modo a ESCM reflecte esta preocupação no seu PAA, apostando no envolvimento dos alunos nas actividades extra-curriculares organizadas pela escola, como um dos objectivos essenciais a atingir pela mesma. Assim, o objectivo 10 do PAA da ESCM prevê:

“Envolver todos os alunos em actividades de enriquecimento curricular de carácter cultural, científico, tecnológico, estético e desportivo, aprofundando a ligação entre a escola e os pais/encarregados de educação e fomentando a relação entre a escola e o meio social, cultural e económico.” (Anexo VI, p.04)

Com a excepção da criação do *blog* relativo à disciplina de estágio, iniciativa do presente núcleo de estágio, todas as actividades extra-curriculares apresentadas neste relatório, estavam previstas no PAA da ESCM. Assim, a primeira actividade apresentada, a visita de estudo a Lisboa, constava no capítulo das “Visitas de Estudo/Intercâmbios”; a segunda actividade Concurso “Saber estar, aprender a SER...”, apresentada no capítulo dos “Concursos e outras provas”; as terceira e quarta actividades, Mostra de *Flip Books* do Dia de São Valentim e Exposição e Concurso “A tua *t-shirt* Campos Melo”, inseridas no capítulo “Exposições: Exposições de trabalhos no átrio da escola”.

É de referir, que as actividades descritas neste ponto, tiveram a participação conjunta dos estagiários deste núcleo.

III.1.5.1. Visita de estudo a Lisboa.

A visita de estudo a Lisboa foi realizada entre os dias 8 e 9 de Novembro de 2011. Esta teve como principais organizadores os professores do grupo de AV: José Pereira, Ana Fidalgo, João Boléo e Sulamita Lopes.

No dia 8, visitou-se o Museu do Design e da Moda - Colecção Francisco Capelo, situado na Rua Augusta, no centro da cidade de Lisboa. O museu está instalado no antigo edifício da sede do Banco Nacional Ultramarino e oferece áreas de exposição, divulgação, criação, investigação e conservação.

Durante a visita, os alunos mostraram-se atentos, levantando questões pertinentes relacionadas com o *design* - arte - artesanato, confrontando com o actual contexto social, económico e tecnológico. Destaca-se o interesse demonstrado em relação a obras de *designers* e arquitectos portugueses contemporâneos, tais como: Souto Moura, Pedro Silva Dias e Álvaro Siza.

No mesmo dia, foi visitada a Casa das Histórias, Paula Rego localizada na vila de Cascais. Logo à chegada, foi lembrado aos alunos a importância do edifício e espaço, como obra de arquitectura projectada por Souto Moura. Este espaço dedicado à obra de Paula Rego,

composta por pintura, desenho e gravura, e reflecte o seu percurso artístico e criativo de cerca de 50 anos, incluindo também obras do artista britânico Victor Willing, seu marido.

A Casa das Histórias assume um carácter de rotatividade quanto às suas exposições. Desta forma a visita coincidiu com as exposições temporárias denominadas de *Oratório* e *O corpo tem mais cotovelos*. *Oratório*, o mais recente trabalho da pintora, trata-se de um objecto tridimensional com quase três metros de altura, que combina desenhos e esculturas à semelhança dos antigos oratórios portugueses. O *Oratório* foi apresentado pela primeira vez em Portugal, nesta ocasião. *O corpo tem mais cotovelos*, projecto que nasceu do entendimento que a artista faz em relação à difícil tarefa de trabalhar com Modelos. Esta exposição reunia mais de uma centena de obras, entre as quais se destacam algumas peças das séries *Love*, *Entre as Mulheres*, e *o Ciclo da Virgem*, todas da autoria de Paula Rego.

Os alunos revelaram entusiasmo e interesse pelas exposições patentes, potenciado pela participação de grupos de alunos na actividade promovida pelo Serviço Educativo. Partindo da observação activa de um conjunto de obras de Paula Rego e de pistas orientadoras dos assistentes educativos, os alunos puderam descobrir outros modos de repensar o desenho, cruzando a obra da artista com outros processos criativos, assim como debater e questionar as criações artísticas de uma forma enriquecedora.



Figura 35. Visita de Estudo, Casa das Histórias - Paula Rego.

O dia 9, foi reservado para a visita à Fundação Calouste Gulbenkian e à Experimenta Design 11. A visita à Fundação Calouste Gulbenkian começou com uma breve introdução histórica relativa ao seu edifício e jardins, focando a sua importância no contexto cultural de Portugal, desde a sua inauguração até à actualidade. Na Fundação, foi visitado o Museu Gulbenkian, constituído por uma colecção com cerca de 6000 peças, das quais o Museu reúne nas suas galerias de exposição permanente, 1000 das mais representativas.

Durante a visita guiada, todos os intervenientes mostraram atenção e interesse, que se manifestou através da colocação de questões relevantes, relacionadas com a história da arte e a contextualização na sua época das obras expostas, ao nível cultural, social, político e

económico. Destaca-se igualmente, a curiosidade dos alunos perante a colecção de obras de René Lalique, pela beleza, grandiosidade e qualidade das jóias e de outros objectos.

A última etapa desta actividade foi a visita à exposição “*Desenho Habitado*” de Fernando Brízio, inserida na bienal Experimenta Design 11. Esta exposição estava patente no Antigo Convento da Trindade, “*e constituiu a primeira retrospectiva do mais conhecido designer português da actualidade*”⁶¹.

Tal como nas visitas anteriores, os alunos revelaram interesse pelas obras de Fernando Brízio, já que as suas peças constituíram um “mundo novo” para os alunos pouco habituados ao tipo de linguagem artística usada pelo autor, evidenciada na apropriação e transformação das funções de objectos do quotidiano.

Finalmente, importa referir que os objectivos indicados no PAA e na proposta de realização de actividade, dos quais destacava-se “visualizar obras plásticas, *design* e arquitectura; proporcionar a visita de quatro grandes espaços de cultura nacional: Museu do Design e da Moda, Casa das Histórias, Paula Rego; Fundação Calouste Gulbenkian; Experimenta Design; proporcionar momentos de descoberta, conhecimento e reflexão”, foram atingidos.



Figura 36. Visita de Estudo, Fundação Calouste Gulbenkian.

III.1.5.2. Concurso “*Saber estar, aprender a SER...*”.

No âmbito do concurso “*Saber estar, aprender a SER...*”, promovido pelo Conselho Pedagógico da ESCM, os professores estagiários, o PC e os alunos da turma do 10º D realizaram uma apresentação em vídeo para ser submetida a concurso.

⁶¹Curadoria Experimenta Design. (2011). *EXD'11/Lisboa-USELESS*. Obtido em 13 de Dezembro de 2011, de Experimenta Design : <http://www.experimentadesign.pt/2011/pt/02-02-04.html>

Este concurso tinha como objectivos o estímulo de atitudes e comportamentos de respeito pelo outro, de responsabilidade e de participação, assim como o envolvimento de todos os alunos em actividades de enriquecimento curricular de carácter cultural, científico, tecnológico, estético e desportivo, aprofundando a ligação entre a escola e os pais/encarregados de educação e fomentando a relação entre a escola e o meio social, cultural e económico. Com estes objectivos pretendia-se diminuir o número de participações apresentadas pelos professores e pelos funcionários, respectivamente 30% e 2%, assim como possibilitar a participação de toda a comunidade educativa. Os dinamizadores do concurso seriam os directores de turma, os destinatários seriam todas as turmas do 3º Ciclo de Ensino Básico e do Ensino Secundário.

Nesse sentido, o PC pediu a colaboração dos professores estagiários, que aceitaram prontamente. Aos alunos foi solicitada uma frase com que se identificassem, com o respectivo autor da mesma, para ser colocada no vídeo junto da apresentação individual de cada aluno da turma.

O autor deste relatório procedeu a uma sessão fotográfica dos alunos, para mais tarde serem seleccionadas as melhores fotografias de cada um. Estas fotografias podem ser visualizadas em apêndice. Depois de seleccionadas as melhores fotografias, o professor estagiário Bruno editou as mesmas por meio de *software* informático (*Adobe Photoshop Lightroom*). As fotografias estavam fantásticas e os alunos estavam muito entusiasmados com o projecto. O passo seguinte era o uso das fotografias editadas na construção do vídeo final. Esta tarefa coube à professora estagiária Cláudia, que foi solicitando sugestões a todos os intervenientes. Os alunos escolheram uma música para acompanhar o vídeo e o resultado final estava perfeito. O vídeo final encontra-se igualmente em apêndice.

De salientar, que todos participaram nesta actividade de forma entusiasta, tendo sido o resultado obtido muito satisfatório.



Figura 37. Sessão fotográfica no âmbito do concurso “Saber estar, aprender a SER...”.

III.1.5.3. Mostra de *Flip Books* do Dia de S. Valentim.

A ideia da Mostra de *Flip Books* surgiu na ocasião da leccionação da UT *Imagens Animadas*. Como o tema para a realização dos *Flip Books* seria o Dia de S. Valentim, os estagiários consideraram interessante expô-los no átrio do Edifício principal da ESCM no dia dos namorados, 14 de Fevereiro de 2012.

Esta actividade teve como objectivo principal a divulgação dos trabalhos realizados pelos alunos nas aulas de DA. Deste modo seleccionaram-se os trabalhos mais exemplificativos realizados pelos alunos durante a UT acima referida, para serem expostos no âmbito da exposição geral sobre o dia dos namorados, promovida pelo Departamento de Línguas. Os trabalhos escolhidos foram apresentados em formato de vídeo, sendo projectados constantemente ao longo do dia.

A actividade decorreu conforme o previsto, tendo sido muito apreciada por alunos, professores e funcionários da ESCM.



Figura 38. Projectção dos *Flip Books* na exposição do Dia de S. Valentim.

III.1.5.4. Exposição e Concurso “A tua *t-shirt* Campos Melo”.

De 8 a 15 de Maio decorreu a exposição e o concurso “A tua *t-shirt* Campos Melo”. Este concurso teve iniciativa do PC, Mestre José Manuel Pereira e da professora Sulamita Lopes, também docente de DA, e envolvia as turmas do 10º ano do curso de AV.

Os trabalhos a concurso eram *t-shirts* realizadas pelos alunos nas aulas de DA, que no caso da turma do 10ºD, foram realizadas durante uma UT leccionada pela colega estagiária. Estas *t-shirts*, tal como o PC pediu, tinham de ser exemplificativas da personalidade de cada aluno. Assim, cada um deveria colocar nas *t-shirts* frases e desenhos com que se identificassem. Todo este processo foi elaborado de forma infográfica.

Depois de terminadas, passou-se ao processo de impressão das *t-shirts* na sala de aula através de papel *transfer* (decalque). As *t-shirts* estavam prontas, faltava a divulgação do concurso e da exposição e a sua montagem.

A professora estagiária Cláudia dedicou-se à realização do cartaz para a divulgação, e o professor estagiário Bruno à montagem da exposição. A exposição foi montada no átrio do Edifício principal da ESCM, local de grande importância e visibilidade da escola.



Figura 39. Montagem da exposição “A tua *t-shirt* Campos Melo”.

Os alunos, os dois professores estagiários e os dois professores dinamizadores da actividade participaram activamente na preparação e concretização desta acção. Destaca-se o trabalho de cooperação que houve entre todos, assim como a disponibilidade da ESCM em questões de facilitação das questões mais burocráticas, tais como a cedência do espaço e de material necessário.

Funcionários, professores e alunos votaram na *t-shirt* com que mais se identificaram, ou com aquela que apenas mais gostaram. Todos reconheceram o trabalho e empenho despendido, considerando actividades desta natureza de extrema importância no envolvimento dos alunos e da comunidade educativa.



Figura 40. Aspecto final da exposição “A tua *t-shirt* Campos Melo”.

III.1.5.5. Criação e actualização do *Blog*.

Durante o ano lectivo foi criado um *blog*⁶², pelos dois professores estagiários, com o intuito de divulgar os trabalhos realizados pelos alunos na disciplina de DA. Assim como, utilizá-lo como recurso didáctico, no sentido de serem colocados no *blog* explicações pertinentes sobre determinadas matérias. Este também foi um espaço de comunicação com os alunos, através do depósito das apresentações realizadas pelos professores no âmbito das UT, deste modo os alunos poderiam consultar as mesmas sempre que pretendessem, facilitando o processo de ensino-aprendizagem.

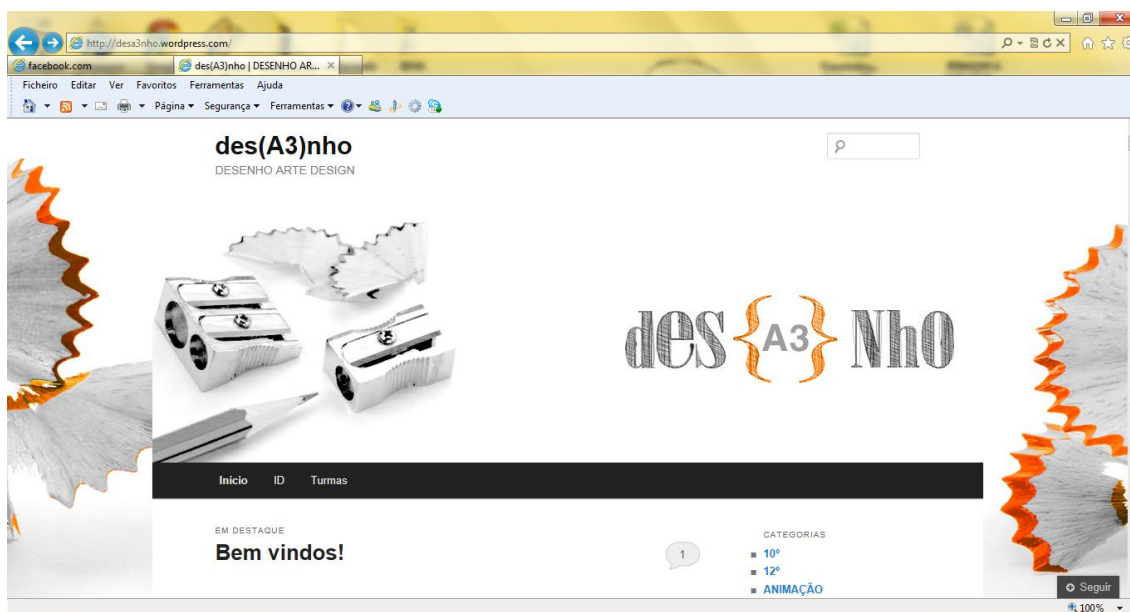


Figura 41. Página inicial do *blog* criado.

III.2. Resultados Obtidos.

Conforme o PCE da ESCM, a avaliação “*não deve ser apenas uma tentativa de medição das aprendizagens do domínio cognitivo, mas também a ponderação de outros elementos como a assiduidade, a pontualidade, as atitudes e os valores.*” (Anexo IV, p.25)

O PCE ainda especifica a ponderação a ser dada em cada campo da avaliação, assim no nível secundário prevê que 96% da nota seja atribuída ao domínio dos conhecimentos, aptidões e capacidades. Já o documento relativo aos critérios de avaliação do curso de AV elaborado pelo grupo 600 (Anexo XII) decompõe os referidos 96% em identificação das diversas fases do

⁶² <http://desa3nho.wordpress.com/>

trabalho (10%); conhecimento e domínio dos materiais (35%); domínio das técnicas (35%); recolha e organização de informação (16%). Refere, também, que os instrumentos de avaliação devem ser diversificados, destacando-se os testes, trabalhos práticos, relatórios, resumos, apresentações e discussões orais, participação, trabalhos de grupo e trabalhos de casa. Os restantes 4% são dedicados ao domínio das atitudes e valores, onde se avalia atitudes de civismo e de responsabilidade/autonomia.

Este documento nota, ainda, que

“A classificação final em cada disciplina será a média das classificações atribuídas no final de cada período, de acordo com os Critérios Gerais da Escola e Específicos de cada disciplina. Deverá ser aplicado o seguinte fator de ponderação: sempre que um aluno apresente uma evolução positiva na sua aprendizagem (a classificação do 2º e 3º período tem de ser igual ou superior à do período que o antecede) e a média das classificações se situe na casa decimal .3 a classificação a atribuir ao aluno passará ao valor inteiro imediatamente superior.” (Anexo IV, p.27)

Em relação à classificação a atribuir nos instrumentos de avaliação, o PCE recomenda que no ensino secundário sejam usadas as designações de *Muito Insuficiente*, *Insuficiente*, *Suficiente*, *Bom*, *Muito Bom* e *Excelente* consoante a classificação seja respectivamente, inferior a 5 valores; inferior a 10 valores; entre 10 e 13; entre 14 e 16; entre 17 e 18, ou superior a 19.

Foi com base nas recomendações e directivas do PCE da ESCM, que foram realizadas as avaliações dos trabalhos realizados pelos alunos, assim como as suas classificações finais de período.

Apesar de o PC ter leccionado outras UT durante o ano lectivo, os dados que se expõem de seguida, em forma de gráfico, dizem unicamente respeito aos resultados obtidos nas UT lecionadas pelo professor estagiário, assim como as classificações finais da respectiva turma no final de cada período. Assim, apresentam-se exclusivamente os dados relativos à turma do 12º C na disciplina de DA.

III.2.1. Primeiro Período.

Em relação a este primeiro gráfico, considera-se importante referir que os 5 e os 2 alunos que obtiveram uma classificação de *Muito Insuficiente*, na UT1 *Estudo da figura humana (Paula Rego)* e na UT2 respectivamente, deveu-se ao facto destes não terem entregado qualquer trabalho.

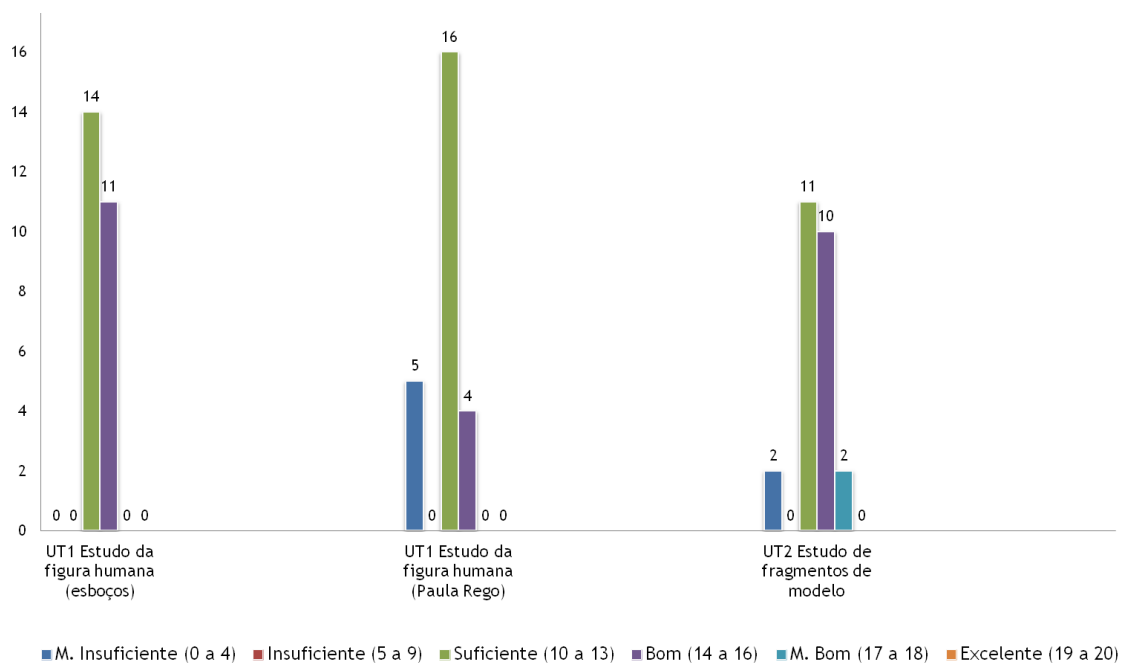


Gráfico 1. Classificações das Unidades de Trabalho leccionadas pelo professor estagiário, no 1º período.

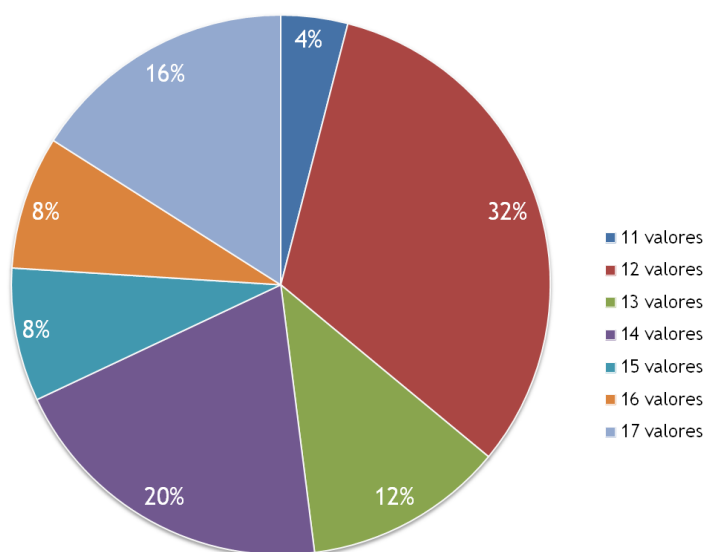


Gráfico 2. Classificações internas de frequência do 1º período na disciplina de Desenho A.

III.2.2. Segundo Período.

Tal como se mencionou na secção do primeiro período, considera-se importante referir em relação ao gráfico apresentado, que um e os 2 alunos que obtiveram uma classificação de *Muito Insuficiente*, na UT3 e na UT4 respectivamente, deveu-se ao facto destes não terem entregado qualquer trabalho. O aluno que obteve o nível de *Insuficiente* na UT3 deveu-se ao

facto de não ter entregado os trabalhos finais, mas sendo a classificação resultado da avaliação feita no acompanhamento realizado ao longo das aulas.

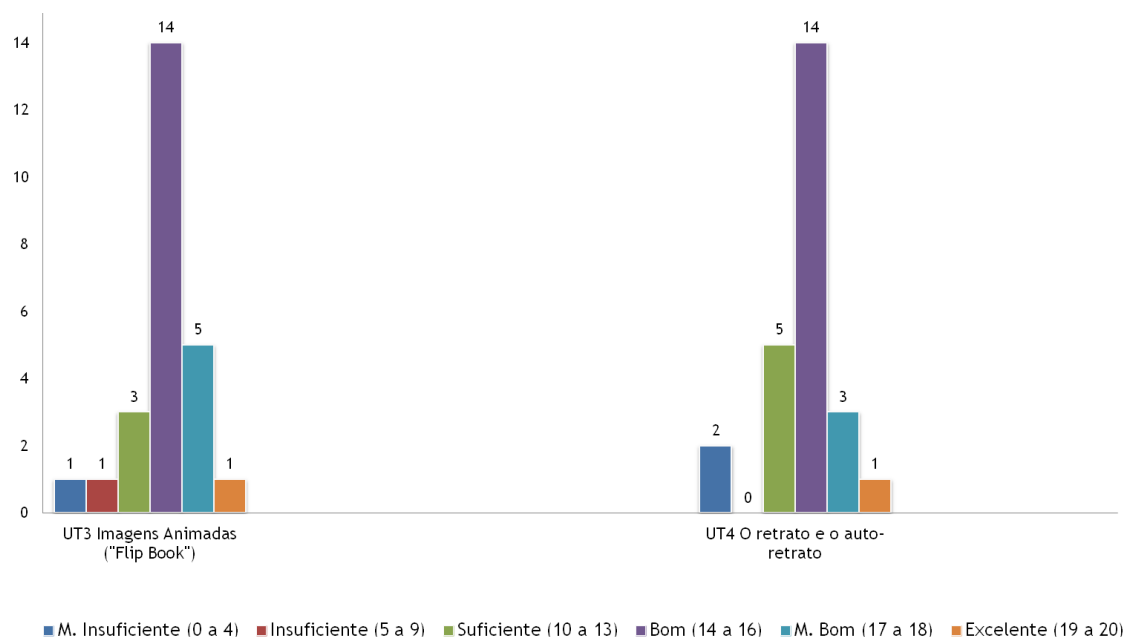


Gráfico 3. Classificações das Unidades de Trabalho leccionadas pelo professor estagiário, no 2º período.

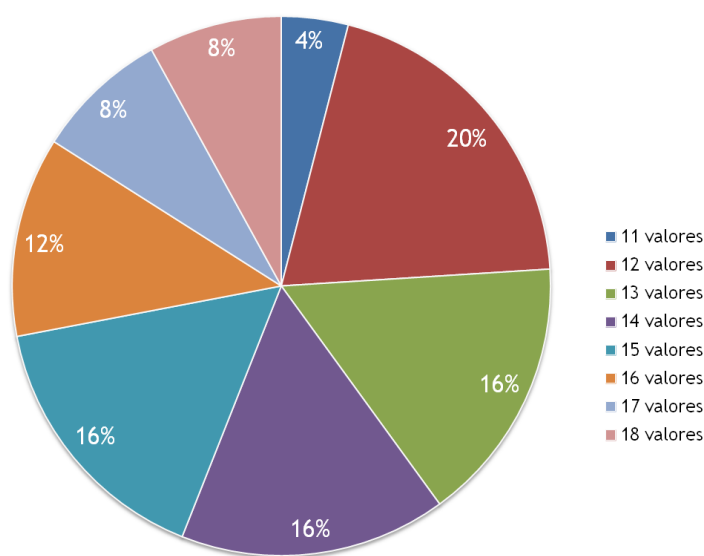


Gráfico 4. Classificações internas de frequência do 2º período na disciplina de Desenho A.

III.2.3. Terceiro Período.

Como no terceiro período não foi leccionada qualquer UT pelo professor estagiário, o primeiro gráfico que se apresenta é relativo às classificações obtidas na disciplina de DA, pelos alunos do 12º ano no final do ano lectivo. A fim de se perceber a evolução das suas classificações obtidas durante o ano lectivo de 2011/2012. Já o segundo gráfico apresenta a classificação

interna final, ou seja a média aritmética simples referente aos anos em que a disciplina foi ministrada (10º, 11º e 12º anos). Destaca-se o facto que ao longo do ano os alunos mantiveram-se consistentes ao nível dos resultados obtidos, não tendo havido grande discrepância entre as classificações obtidas no final deste ano e a média dos anos anteriores (10º e 11º anos).

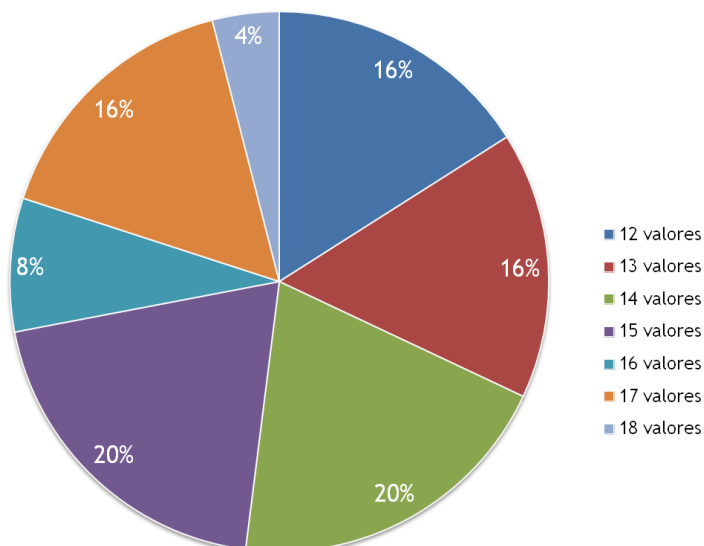


Gráfico 5. Classificações internas de frequência do 3º período na disciplina de Desenho A.

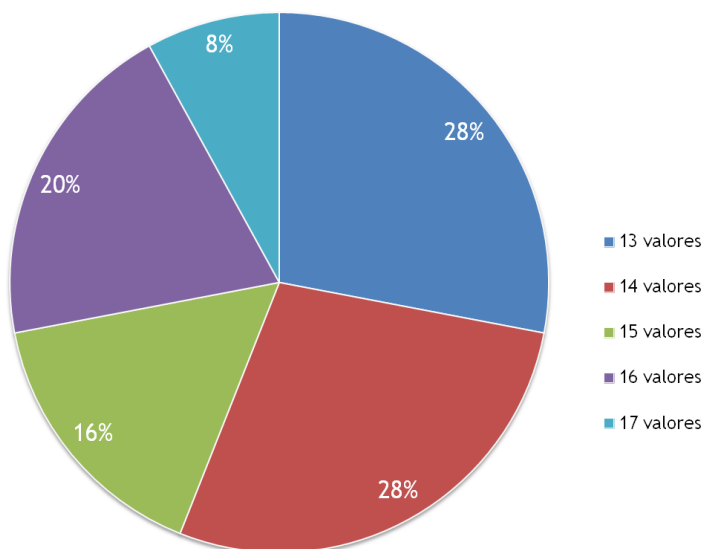


Gráfico 6. Classificações internas finais na disciplina de Desenho A.

Conclusões

Após o período da PES interessa reflectir sobre as actividades desenvolvidas neste ano lectivo que está prestes a terminar.

Para iniciar esta reflexão será relevante afirmar que a análise dos documentos reguladores do processo de Ensino-Aprendizagem, tais como o Programa do Ministério da Educação da disciplina de DA e a legislação para o ensino secundário; os manuais da disciplina adoptados pela ESCM e bibliografia recomendada pelos mesmos; as planificações anuais da disciplina fornecida pelo PC; revelou-se fundamental na concretização do acto profissional de ensinar.

Os planos de aula correspondentes às UT leccionadas foram desenhados de acordo com os Programas Nacionais da disciplina de DA, definindo-se temas, objectivos e estratégias de acção visando a melhoria das práticas de ensino, onde se envolveram as práticas inclusivas, centradas nas aprendizagens e beneficiadoras do sucesso educativo.

Estes planos de aula manifestaram-se essenciais como guia à prática docente, no entanto não se revelaram uma ferramenta estática, pois aquando de situações imprevistas no decorrer das aulas assistidas houve sempre a capacidade de superação das mesmas e de ajuste ao contexto de sala, sendo que por vezes a articulação entre os documentos e contexto de sala de aula seja uma tarefa árdua.

Durante a leccionação houve continuamente a preocupação de se aprofundar os conhecimentos científicos do âmbito da disciplina, porém sempre aliados às estratégias e metodologias próprias da didáctica da mesma.

As estratégias de aprendizagem foram as mais diversificadas, com o objectivo de serem as mais adequadas ao universo de alunos pertencentes às turmas da PES. Promoveu-se o debate, a crítica, o confronto e a exposição de ideias. Favoreceu-se a pedagogia motivadora e expressiva, fomentando a participação, a cooperação e a autonomia. Sempre que possível, direccionou-se os alunos para uma atitude reflexiva, estimulando a criatividade, a exploração, a aceitação da diferença, o espírito crítico e a abertura à inovação, sem nunca se descurar a aprendizagem através do “aprender fazendo”.

Sempre que houve dúvidas quanto às práticas utilizadas, tentou-se compreender e identificar os problemas e constrangimentos relativos às mesmas, de forma a serem contornados em futuras acções. Para isso, procurou-se sempre, melhorar as estratégias com o objectivo do sucesso escolar do aluno, em que o acompanhamento e a orientação individual constituíram práticas recorrentes.

Assim no que concerne ao período de leccionação, procurou-se privilegiar e implementar um ambiente de “oficina” na sala de aula, convocando-se a transversalidade de conteúdos de uma forma abrangente.

Os recursos didáticos tecnológicos foram uma constante. Pensa-se, que estes constituíram uma ferramenta facilitadora na transmissão de conhecimento. Deste modo, o docente pode usar estes recursos de uma forma eficaz, proporcionando e estabelecendo um contacto mais inovador e dinâmico com os alunos.

Algumas actividades extra-curriculares encontravam-se já previstas no PAA da ESCM, outras foram propostas com o decurso do ano. Nelas procurou-se o envolvimento de todos os alunos, aprofundando a ligação entre a escola e os pais/encarregados de educação e fomentar a relação entre a escola e o meio social, cultural e económico. Pensa-se que se poderiam ter realizado maior número de actividades desta natureza, mas nem sempre a sua concretização foi fácil. As discordâncias de logística, as implicações financeiras e as incompatibilidades da concretização do processo de ensino-aprendizagem previsto, foram alguns dos motivos que levaram à não concretização de outras actividades. No entanto, considera-se que aquelas que foram realizadas alcançaram os objectivos e as finalidades propostas, conferindo-lhes relevância educativa.

Interessa também, realizar uma reflexão referente à atitude profissional do autor deste relatório. Durante a PES, a responsabilidade, o empenho, o interesse, a iniciativa e o esforço foram posturas adoptadas no cumprimento das obrigações estabelecidas enquanto professor estagiário. A relação de diálogo, de partilha e de cooperação entre o estagiário e os restantes elementos do núcleo de estágio (Supervisora de estágio; Professor cooperante e colega estagiária), assim como com os alunos foi sempre desejada e procurada, e conseqüentemente conseguida. Considera-se, ainda, que se favoreceu a colaboração com todos os intervenientes no processo educativo da ESCM, destacando-se a relação com docentes, alunos e pessoal não docente. Infelizmente destaca-se a inoportunidade de contacto com os encarregados de educação e com outras instituições da comunidade.

Assegura-se que o estágio revelou-se um período de extrema importância no que diz respeito às relações humanas, assim como na aquisição e melhoria de competências profissionais próprias da prática docente.

Apesar dos sete anos anteriores em contacto com a prática de ensino, o ano lectivo que está a terminar foi de extrema importância para o percurso e formação do estagiário enquanto professor. Foi um ano que ajudou a melhorar o entendimento das questões, problemas e práticas relativas ao ensino.

Agora, quase a terminar este percurso de dois anos, percebe-se que a pouca vontade sentida aquando do início deste ciclo de estudos, tornou-se numa luta prazerosa de se concretizar. E isso deve-se à amizade e apoio prestado por alguns colegas de mestrado e pela professora supervisora Fátima Caiado, que tão importantes foram no desenvolver de todo este processo, e que converteram longas viagens e vindas à Covilhã em oportunidades de aprendizagem, de construção, de camaradagem e de satisfação.

Sente-se que o autor deste relatório procurou ser uma pessoa e um profissional melhor. Todas as actividades desenvolvidas, quer na escola da PES, quer na UBI, contribuíram no desenvolvimento intelectual e profissional do mesmo, consciente que deu o seu melhor em todas as actividades em que esteve envolvido. Realizou registos escritos na perspectiva de reflectir criticamente, efectuou e aplicou uma fundamental revisão bibliográfica no campo das artes visuais e da pedagogia, tendo sido essencial aprofundar o conhecimento dos currículos e dos programas das disciplinas a ensinar.

Verificou-se, também, necessário entender o papel das actividades desenvolvidas na ajuda aos alunos e no seu processo de ensino-aprendizagem, sendo que esse entendimento se torna ambicioso e nem sempre conclusivo. Os alunos são influenciados por muitos factores e o sucesso escolar não depende só da forma como os conteúdos são trabalhados e explorados. Factores exteriores à sala de aula e à própria escola são fundamentais, sendo que cada aluno tem personalidade e capacidades próprias e motivações distintas. No entanto, o facto mais importante em todo o processo de ensino-aprendizagem é o reconhecimento do aluno como o agente principal, em que o objectivo essencial deste processo é o seu sucesso educativo.

Os objectivos propostos, de reflexão sobre a experiência de estágio de um ano lectivo na ESCM, analisando o trabalho de acompanhamento e a participação nas actividades lectivas e escolares, de modo a contribuir positivamente na prática docente, foram atingidos. É óbvio que muitas questões ficaram por responder, muitas dúvidas surgiram e muitas incertezas por resolver. Mas o que seria o estágio se estas situações não acontecessem? A vontade de continuar a investigar, a explorar e o querer saber mais, ficou impregnado. As possibilidades de estudo não se esgotaram, pelo contrário. Há uma imensa vontade de continuar...e o MEAV é o principal gerador dessa determinação. A educação, a história da arte e a sua transversalidade serão as áreas eleitas, como já verificadas na actual investigação. Deste modo e através desta indagação pretendeu-se, também, legar um mundo de possibilidades de estudo e de exploração.

Acredita-se, por fim, que se contribuiu para que actuais e futuros professores olhem, reflectam, questionem e possam intervir de forma responsável, empenhada e colaborativa na escola, propondo-a como local de desenvolvimento social, cultural (artístico e humanístico) e científico.

Bibliografia

Afonso, N., Roldão, M. C., Marques, A., Galvão, C., Peralta, H., Lopes da Silva, I., et al. (2010). *Projecto "Metas de Aprendizagem"*. Lisboa: Instituto de Educação - Universidade de Lisboa.

Anacleto, R. (1993). A Pintura. In R. Anacleto, *História da Arte em Portugal: Neoclassicismo e Romantismo*. (Vol. 10, pp. 53-91; 145-167). Lisboa: Publicações Alfa.

Argan, G. C. (2004). *Arte Moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das letras.

Azevedo, C., Mendonça, J. T., McEwen, J., & Rosengarten, R. (2006). *Paula Rego: Ciclo da vida da Virgem Maria : capela do Palácio de Belém*. Lisboa : Museu da Presidência da República.

Bayer, R. (1993). *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa.

Bordes, J. (2003). *História de las teorías de la figura humana. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiogonía*. Madrid: Cátedra.

Borges, N. C. (1993). A Pintura. In N. C. Borges, *História da Arte em Portugal: Do Barroco ao Rocó* (Vol. 9, pp. 65-78; 149-158). Lisboa: Publicações Alfa.

Calabrese, O. (1986). *A linguagem da arte*. (Vol. 19). Lisboa: Editorial Presença.

Carvalho, J. A. (2009). *Pintura, Estética barroca II: pintura, arte efémera, talha e azulejo. Arte Portuguesa. Da pré-história ao século XX (coord. Dalila Rodrigues)* (Vol. 13). s.l.: Fubu Editores.

Casimiro, L. A. (2004). *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*. Porto: Tese de Doutoramento no Ramo de Conhecimento em História da Arte Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Cennini, C. (1993). *Il Libro dell'arte* (2ª ed.). Vicenza: Neri Pozza.

Coletto, D. C. (2010). A Importância da Arte para a Formação da Criança. *Revista Conteúdo* , 1.

Costa, J. (2009). *Desenho 10 A - 10º Ano*. Porto: Areal Editores.

Curadoria Experimenta Design. (2011). *EXD'11/Lisboa-USELESS*. Obtido em 13 de Dezembro de 2011, de Experimenta Design : <http://www.experimentadesign.pt/2011/pt/02-02-04.html>

Dias, P., & Serrão, V. (1986). A pintura, a iluminura e a gravura dos primeiros tempos do século XVI. In P. Dias, *História da Arte em Portugal: O Manuelino* (Vol. 5, pp. 117-146). Lisboa: Publicações Alfa.

Dream Anatomy: Gallery: Govard Bidloo and Gérard de Lairesse: Ontleding des menschelyken lichaams... (21 de Dezembro de 2011). Obtido em 15 de Maio de 2012, de U.S. National Library of Medicine: http://www.nlm.nih.gov/exhibition/dreamanatomy/da_g_II-A-5.html

Eça, T. T. (2009). A educação artística e as prioridades educativas do início do século XXI. *Revista Ibero-Americana de Educação* , 52, 127-146.

Eça, T. T. (2010). Designios do Desenho no contexto da cultura visual. *Educação e Linguagem* , 13, 153-168.

Eco, U. (1989). *Arte e beleza na estética medieval*. Lisboa: Presença.

Falkembach, G. A. (2005). *Concepção e desenvolvimento de material educativo digital*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação.

Formosinho, J. (2001). A formação prática de professores: da prática docente na instituição de formação à prática pedagógica nas escolas. In B. P. Campos, *Formação profissional de professores no ensino* (Vol. 1, pp. 46-64). Porto: Porto Editora.

França, J.-A. (1991). *A Arte em Portugal no Séc. XX*. (3ª ed.). Lisboa: Bertrand Editora.

García, C. M. (1999). *Formação de professores: Para uma mudança educativa*. Porto: Porto Editora.

Gauli, J. C. (2000). *El cuerpo en venta, relación entre arte y publicidad*. Madrid: Cátedra.

Gomes, P. V. (1992). *A Confissão de Cirillo, estudos de História da Arte*. Lisboa: Hiena.

Gomes, P. V. (1986). A história, a composição e a pose em Vieira Portuense. *Prelo* , 11, pp. 67-80.

Gomes, P. V. (2001). *Vieira Portuense*. Lisboa: Inapa.

Gonçalves, R. M. (1993). *História da Arte em Portugal: De 1945 à Actualidade*. (Vol. 13). Lisboa: Publicações Alfa.

Gonçalves, R. M. (1986). *História da Arte em Portugal: Pioneiros da Modernidade*. (Vol. 12). Lisboa: Edições Alfa.

Gusmão, A. (1960). A Pintura maneirista em Portugal. *Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, (pp. 71-74). Lisboa.

Holanda, F. (1985). *Da Pintura Antiga*. Lisboa: INCM.

Janson, H. W. (2010). *A Nova História da Arte de Janson: A Tradição Ocidental* (9ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Karling, A. A. (1991). *A didáctica necessária*. São Paulo: Ibrasa.

Laneyrie-Dagen, N. (2004). A figura humana. In J. Lichtenstein, *A pintura, Textos essenciais, A figura humana* (Vol. 6, pp. 9-13). São Paulo, Brasil: Editora 34.

Laneyrie-Dagen, N. (1997). *L'invention du corps: La representation de l'homme du moyen age à la fin du XIX siècle*. Paris: Flammarion.

Leonardo. *L'Uomo Vitruviano fra arte e scienza - Gallery*. (s.d.). Obtido em 15 de Maio de 2012, de Gallerie dell'Accademia | Venezia |: <http://www.gallerieaccademia.org/media/foto/leonardo-luomo-vitruviano-fra-arte-e-scienza-gallery/>

Lichtenstein, J. (2004). *A Pintura, Textos essenciais, A figura humana* (Vol. 6). São Paulo: Editora 34.

Machado, J. A. (1996). *André Gonçalves. Pintura do Barroco Português*. Lisboa: Editorial Estampa.

Markl, D. (1986). A pintura num período de transição. In D. Markl, *História da Arte em Portugal: O Renascimento* (Vol. 6, pp. 83-156). Lisboa: Publicações Alfa.

Matias, M. M. (1986). O Naturalismo na Pintura. In M. Rio-Carvalho, *História da Arte em Portugal: Do Romantismo ao fim do Século*. (Vol. 11, pp. 29-134). Lisboa: Publicações Alfa.

Melo, A. (2007). *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões Portugal/ Bertrand Editora.

Melo, A., & Pinharanda, J. (1986). *Arte Contemporânea Portuguesa*. Lisboa: Ed. Autores.

Moreaux, A. (1988). *Anatomia Artística del Hombre*. Madrid: Ediciones Norma.

Morgado, J. (2004). *Qualidade na educação: Um desafio para os professores*. Lisboa: Editorial Presença.

Moura, C. (1986). Sombra, Luz e Cromatismo: a pintura e o azulejo. As artes decorativas. In C. Moura, *História da Arte em Portugal: O Limiar do Barroco*. (Vol. 8, pp. 121-148). Lisboa: Publicações Alfa.

Nadal, E. (2007). A inquietude na arte de Paula Rego. *Communio, Revista Internacional Católica*, 4, 475-487.

Nadal, E., & Xavier, J. B. (1998). *Educação estética, Ensino artístico e sua relevância na educação e na interiorização dos saberes*. Lisboa: Conselho Nacional de Educação.

Panofsky, E. (1989). *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença.

Peixoto, F. J. (2003). *Auto-estima, Autoconceito e Dinâmicas Relacionais em Contexto Escolar*. Braga: Dissertação de Doutoramento em Psicologia apresentada à Universidade do Minho.

Perrenoud, P. (1993). *Práticas pedagógicas, profissão docente e formação : perspectivas sociológicas*. Lisboa: Dom Quixote.

Ramos, A., Queiroz, J. P., Barros, S. N., & Reis, V. (22 de Fevereiro de 2001). Desenho A: 10º Ano, Curso Científico-Humanístico de Artes Visuais. *Programa de Desenho A*. Ministério da Educação: Departamento do Ensino Secundário.

Ramos, A., Queiroz, J. P., Barros, S. N., & Reis, V. (Março de 2002). Desenho A: 11º e 12º Anos, Curso Geral de Artes Visuais. *Programa de Desenho A*. Ministério da Educação: Departamento do Ensino Secundário.

Ramos, E., & Porfírio, M. (2009). *Manual do Desenho 12*. Alfragide: Edições Asa.

Reis-Santos, L. (1946). *Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do século XVI*. Lisboa.

Rodrigues, D. (2007). *Grão Vasco*. Lisboa: Alethêia.

Rodrigues, D. (2011). *Obras-primas da Arte Portuguesa: Pintura*. Lisboa: Babel.

Rodrigues, D. (2000). Vasco Fernandes e a Sé de Viseu: os retábulos ao "modo de Itália" e a troca de pedrelas originais. In M. Alçada, *Monumentos: Revista Semestral de Edifícios e Monumentos* (Vol. 13, pp. 32-43). Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

- Roldão, M. C. (2001). A formação como projecto: do plano-mosaico ao currículo como projecto de formação. In B. P. Campos, *Formação profissional de professores no ensino superior*. (Vol. 1, pp. 6-20). Porto: Porto Editora.
- Roldão, M. C. (1999). *Gestão Curricular, fundamentos e práticas*. Lisboa: Ministério da Educação.
- Rufach, J. J. (1992). *Método para a interpretação de obras de arte*. Lisboa: Planeta Editora.
- Saldanha, N. (2007). Jerónimo da Silva (1687-1753). Um pintor joanino na Lisboa setecentista. *Actas do Colóquio Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Saldanha, N. (1994). *Joanni V Magnifico -A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*. Lisboa: IPPAR.
- Sardo, D. (2011). *Obras-primas da Arte Portuguesa: Séc. XX - Artes Visuais*. Lisboa: Babel.
- Serrão, V. (1986). A pintura maneirista e o desenho. In V. Serrão, *História da Arte em Portugal: O Maneirismo*. (Vol. 7, pp. 31-92). Lisboa: Publicações Alfa.
- Serrão, V. (2009). *A Pintura maneirista e proto-barroca. Arte Portuguesa. Da pré-história ao século XX. (coord. Dalila Rodrigues)* (Vol. 11). s.l.: Fubu Editores.
- Serrão, V. (2002). *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo*. (Vol. 3). Lisboa: Editorial Presença.
- Smith, R. C. (1968). *The Art of Portugal 1500-1800*. Londres: Weidenfeld & Nicolson.
- Summerson, J. (1994). *A linguagem clássica da arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Winckelmann, J. J. (1989). *Historia del arte en la Antigüedad; seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. Madrid: Aguilar.
- Xenofonte. (2009). *Memoráveis* (1ª ed.). (A. E. Pinheiro, Trad.) Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Zabalza, M. (2003). *Planificação e desenvolvimento curricular na escola*. (7ª ed.). Porto: Edições Asa.

Lista de Apêndices

Apêndice I: *Currículo Vitae* do estagiário Bruno Florindo.

Apêndice II: Planos de aulas assistidas.

Apêndice III: Recursos didáticos das aulas assistidas.

Apêndice IV: Instrumentos de avaliação: Teste de avaliação diagnóstica; Grelha de registo de trabalhos de casa; Grelha de observação de aula.

Apêndice V: Registos de avaliação.

Apêndice VI: Fotografias.

Apêndice VII: Vídeos.

Lista de Anexos

- Anexo I:** *Currículo Vitae* da orientadora científica Prof^a Doutora Fátima Oliveira Caiado
- Anexo II:** *Currículo Vitae* do orientador cooperante Mestre José Manuel Pereira.
- Anexo III:** Projecto Educativo 2010-2014 da Escola Secundária de Campos Melo.
- Anexo IV:** Projecto Curricular de Escola da Escola Secundária de Campos Melo.
- Anexo V:** Regulamento Interno da Escola Secundária de Campos Melo.
- Anexo VI:** Plano Anual de Actividades 2011-2012 da Escola Secundária de Campos Melo.
- Anexo VII:** Decreto-Lei nº50/2011 de 8 de Abril.
- Anexo VIII:** Programa Nacional de Desenho A do 10º Ano.
- Anexo IX:** Programa Nacional de Desenho A dos 11º e 12º Anos.
- Anexo X:** Planificação Anual de Desenho A do 10º Ano.
- Anexo XI:** Planificação Anual de Desenho A do 12º Ano.
- Anexo XII:** Critérios de Avaliação do Curso Científico-Humanístico de Artes Visuais da Escola Secundária de Campos Melo.
- Anexo XIII:** Critérios Específicos de Avaliação da disciplina de Desenho A 10º/11º/12º Anos.
- Anexo XIV:** Currículo da disciplina de Desenho A.