

JOÃO PEDRO RIBEIRO FERREIRA

**FLY LIKE A BIRD**

**Uma proposta de cartografia poética**



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

2025

JOÃO PEDRO RIBEIRO FERREIRA

**FLY LIKE A BIRD**

**Uma proposta de cartografia poética**

Trabalho de Projeto de Mestrado em Processos de Criação

Trabalho efetuado sob a orientação da Profa. Dra. Ana Isabel Soares e da Profa. Dra.

Patrícia Dourado



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

2025

## RESUMO

Desenvolvo neste trabalho uma análise da minha produção artística, na qual o desenho se assume ao mesmo tempo como objeto de criação e ferramenta de pensamento. Ao longo do mestrado, criei algumas obras que compõem um produto indissociável desta investigação. Traduzo nelas, pela forma pictórica, diversos conhecimentos históricos e científicos para os quais esta investigação visou contribuir. O presente projeto artístico assenta numa perspetiva cartográfica, relacionada com a paisagem e a memória. Para isso, dialoga com a história da pintura de paisagem e a perspetiva cartográfica, sem as quais não teria conseguido conduzir uma introspeção sobre o meu processo de criação. As influências de obras e artistas que participam no gesto de criar desta coleção de desenhos cartográficos também são destacadas. Enquanto metodologia, optou-se pela abordagem processual da criação e pela escrita de artista e por sua materialização especialmente por meio do desenho. É apresentado ao fim um projeto de exposição futura, cujo título, *Fly like a bird*, também nomeia este estudo. O projeto de exposição é composto por desenhos desenvolvidos ao longo do mestrado que retomam, pela materialidade do desenho, algumas questões acerca da paisagem, da perspetiva cartográfica e do território que foram visitadas ao longo desta investigação, em uma dupla reflexão complementar, realizada por meio do desenho e da escrita.

**Palavras-Chave:** Processo de Criação, Escrita de Artista, Desenho, Cartografia, Paisagem, Memória.

## ABSTRACT

I develop in this work an analysis of my artistic production, in which drawing is assumed simultaneously as an object of creation and a tool for thought. Throughout the master's program, I created several works that form an inseparable product of this research. Through pictorial form, I translate various historical and scientific knowledge to which this investigation aimed to contribute. This artistic project is based on a cartographic perspective, related to landscape and memory. To achieve this, it engages in dialogue with the history of landscape painting and the cartographic perspective, without which I would not have been able to conduct an introspection on my creative process. The influences of works and artists that contribute to the creative gesture of this collection of cartographic drawings are also highlighted. As a methodology, the processual approach to creation and the artist's writing were chosen, materialized primarily through drawing. At the end, a future exhibition project is presented, titled *Fly like a bird*, which also gives its name to this study. The exhibition project consists of drawings developed throughout the master's program that, through the materiality of drawing, revisit certain questions about landscape, cartographic perspective, and territory explored in this research, in a complementary double reflection conducted through drawing and writing.

**Keywords:** Creation Process, Artist's Writing, Drawing, Cartography, Landscape, Memory.

# Sumário

Introdução.....	9
<b>1. O gosto pela paisagem e cartografia .....</b>	<b>11</b>
<i>1.1. Piratas no espaço .....</i>	<i>12</i>
<i>1.2. Um gosto sério.....</i>	<i>17</i>
<b>2. A grande ilusão.....</b>	<b>26</b>
<i>2.1 A perspectiva linear .....</i>	<i>27</i>
<i>2.2. A perspectiva na cartografia .....</i>	<i>33</i>
<b>3. O nascimento da paisagem .....</b>	<b>37</b>
<i>3.1. Breve história da pintura de paisagem .....</i>	<i>38</i>
<b>4. A (re)invenção do território pelo gesto .....</b>	<b>68</b>
<i>4.1. Os primeiros trabalhos .....</i>	<i>69</i>
<i>4.2. Arquivo como processo .....</i>	<i>78</i>
<b>5. Proposta de exposição.....</b>	<b>82</b>
<i>5.1. Fly like a bird.....</i>	<i>83</i>
<i>5.1. Obras.....</i>	<i>90</i>
<b>Considerações finais .....</b>	<b>101</b>
<b>Referências.....</b>	<b>102</b>

## Índice de figuras

Figura 1 - <i>Fotografia da mina de gesso, perto do Bairro da Nossa Senhora da Luz</i> .....	13
Figura 2 - <i>Sem título</i> .....	14
Figura 3 - <i>Europa</i> .....	15
Figura 4 - <i>Burda China</i> .....	16
Figura 5 - <i>Stadbild PL</i> .....	18
Figura 6 - <i>Aviários perto da mina de gesso</i> .....	19
Figura 7 - <i>Rua das pedras-mármore</i> s .....	20
Figura 8 - <i>Black Scalpel Cityscape</i> .....	21
Figura 9 - <i>London</i> .....	22
Figura 10 - <i>Casa abandonada na floresta / Casa das seringas</i> .....	22
Figura 11 - <i>Cancellature, Eno Trappeto</i> .....	23
Figura 12 - <i>Sem título</i> .....	24
Figura 13 - <i>2666</i> .....	25
Figura 14 - <i>Foz</i> .....	26
Figura 15 - <i>Casa de Livia</i> .....	28
Figura 16 - <i>Querida, não é o paraíso</i> .....	28
Figura 17 - <i>A flagelação de Cristo</i> .....	30
Figura 18 - <i>Tríptico de San Giovenal</i> .....	31
Figura 19 - <i>Mapa de Ptolomeu</i> .....	33
Figura 20 - <i>Mapa de Gall-Peters</i> .....	35
Figura 21 - <i>Incêndio no edifício do parque</i> .....	36
Figura 22 - <i>Frota de Akrotiri</i> .....	40
Figura 23 - <i>Jardim de Nebamum</i> .....	41
Figura 24 - <i>Três palmeiras mais uma</i> .....	42
Figura 25 - <i>Lestrígones lançando pedras à esquadra de Ulisses</i> .....	43
Figura 26 - <i>Primavera</i> .....	44
Figura 27 - <i>Caderno de exercícios</i> .....	45
Figura 28 - <i>Caderno de exercícios (pormenor)</i> .....	45
Figura 29 - <i>Bom governo</i> .....	47
Figura 30 - <i>As riquíssimas horas</i> .....	48
Figura 31 - <i>Tacógrafo</i> .....	49

Figura 32 - <i>Misterioso jardim</i> .....	50
Figura 33 - <i>Milagre dos peixes</i> .....	51
Figura 34 - <i>Capela de Santa Ana</i> .....	52
Figura 35 - <i>Castelo de Worth</i> .....	53
Figura 36 - <i>Sem título</i> .....	54
Figura 37 - <i>A tempestade</i> .....	55
Figura 38 - <i>Sem título</i> .....	56
Figura 39 - <i>Paisagem romana</i> .....	57
Figura 40 - <i>Paisagem com o descanso na fuga para o Egipto</i> .....	59
Figura 41 - <i>Paisagem com água</i> .....	61
Figura 42 - <i>Autoestrada</i> .....	61
Figura 43 - <i>Árvore caída</i> .....	62
Figura 44 - <i>Reflexo num sítio qualquer</i> .....	63
Figura 45 - <i>Os Banhistas na Grenouillere</i> .....	65
Figura 46 - <i>Remédios</i> .....	65
Figura 47 - <i>Fuga d'água</i> .....	66
Figura 48 - <i>Monte de Sainte-Victoire visto das Lauves</i> .....	67
Figura 49 - <i>Sem título</i> .....	70
Figura 50 - <i>Sem título</i> .....	71
Figura 51 - <i>Leda e o ganso</i> .....	73
Figura 52 - <i>JumboII</i> .....	75
Figura 53 - <i>Robot a desenhar (pormenor)</i> .....	75
Figura 54 - <i>Tsuru Deutschland</i> .....	77
Figura 55 - <i>Alastramento</i> .....	78
Figura 56 - <i>Alastramento</i> .....	78
Figura 57 - <i>Croqui com informação de um espaço indefinido</i> .....	79
Figura 58 - <i>Slide</i> .....	80
Figura 59 - <i>Slide</i> .....	81
Figura 60 - <i>Sem título</i> .....	84
Figura 61 - <i>Jumbo I</i> .....	84
Figura 62 - <i>Sem título</i> .....	85
Figura 63 - <i>Sem título</i> .....	85
Figura 64 - <i>Estudo para a rua das montras</i> .....	86

Figura 65 - <i>Marco rodoviário</i> .....	86
Figura 66 - <i>Sem título</i> .....	87
Figura 67 - <i>Esboço para Scientia Amabilis (pormenor)</i> .....	87
Figura 68 - <i>Diário gráfico</i> .....	88
Figura 69 - <i>Tropa</i> .....	89
Figura 70 - <i>Corte</i> .....	89
Figura 71 - <i>Perto da mina de gesso, bairro da Senhora da Luz</i> .....	90
Figura 72 - <i>Novo estacionamento do MacDonald's</i> .....	91
Figura 73 - <i>Paisagem marítima com vala comum no areal</i> .....	91
Figura 74 - <i>Pastoral</i> .....	92
Figura 75 - <i>Jantar com ratos em Veneza</i> .....	92
Figura 76 - <i>Covão dos Musaranhos</i> .....	93
Figura 77 - <i>Linha</i> .....	93
Figura 78 - <i>Parking Auschwitz-Birkenau</i> .....	94
Figura 79 - <i>Eburobrittium</i> .....	94
Figura 80 - <i>Pirenéus</i> .....	95
Figura 81 - <i>Orson Welles</i> .....	95
Figura 82 - <i>Cães a Ladrar</i> .....	96
Figura 83 - <i>S/Z</i> .....	96
Figura 84 - <i>Aviários perto da mina de gesso</i> .....	97
Figura 85 - <i>Rua das pedras-mármorees</i> .....	97
Figura 86 - <i>Casa abandonada na floresta / Casa das seringas</i> .....	98
Figura 87 - <i>2666</i> .....	98
Figura 88 - <i>Foz</i> .....	99
Figura 89 - <i>Incêndio no edifício do parque</i> .....	99
Figura 90 - <i>Capela de Santa Ana</i> .....	100
Figura 91 - <i>Remédios</i> .....	100

## Introdução

Com o intento de apresentar um conjunto de desenhos a esferográfica sobre papel, abordo desde o meu percurso inicial, os trabalhos mais significativos sobre o tema da cartografia e da paisagem, explorando a sua relação com obras e movimentos na história da arte.

Durante mestrado, em que foram desenvolvidos simultaneamente a teoria e a prática, exponho a interceção entre esses dois modelos, como prática benéfica para o meio processual, que originou, um maior conhecimento sobre a fonte de estudo e investigação, indissociáveis da execução artística.

A pintura de paisagem e a cartografia constituem temas centrais para este estudo, e a investigação histórica sobre o assunto em causa foi crucial, mostrando-me os desenvolvimentos artísticos que as acompanham, bem como uma maior compreensão da ciência e de diversas áreas de estudo.

Apresento obras de artistas que continuam a ser referências imprescindíveis ao meu percurso bem como a importância de novas descobertas que surgiram no decorrer desta investigação. Este paralelismo entre as minhas obras e as respetivas influências permite outra compreensão do meu trabalho, para o espetador e para mim. Não deixando de lado o meu trajeto no campo abstrato, tenho especial interesse pela transição que abraça aquilo que poderia ser identificado como figurativo, como mapas e zonas de interesse específicas. Embora prefira olhá-los em suas características ao mesmo tempo abstratas e figurativas, que demonstram a convivência de estilos de que a arte contemporânea é marca.

Apresentar este projeto torna possível falar sobre a minha prática durante o mestrado, onde toda a recolha de material que trouxe para refletir sobre o meu tema de estudo tem como objetivo questionar a representação do espaço que se habita, conjuntamente por meio da minha prática artística no campo do desenho e por meio da reflexão escrita que acompanha este trabalho de projeto.

A opção de enveredar por este tema tem como principal objetivo confrontar toda a minha obra com a teoria, tornando-a mais sólida e consistente, para que possa problematizar, com os instrumentos adequados, a autorreflexão como um mecanismo que garante o desenvolvimento do tema, em constante prosseguimento.

Este processo de investigação, diante das escolhas aqui apresentadas, para além de ter revelado um melhor entendimento do meu percurso, também me propôs novas materialidades que confluem diretamente com a minha forma de pensar enquanto criador.

A organização do estudo está dividida em cinco capítulos, iniciando-se com a explicação e ligação ao tema, que remonta às minhas primeiras leituras, afluindo pelo gosto plástico dessa consequência, referindo obras e artistas que diretamente influenciaram os meus primeiros trabalhos.

Nos dois capítulos seguintes, debruço-me sobre a história e o desenvolvimento técnico da perspectiva linear e cartográfica, referindo sempre, em paralelo, a exemplos de obras fundamentais da história e à minha prática de desenho.

No penúltimo capítulo, de forma cronológica, em complementação teórica ao tema, abordo a representação da paisagem na arte, desde a busca pela sua autonomia até ao seu auge impressionista.

Por fim, apresento a proposta para exposição futura, com todos os trabalhos realizados durante o desenvolvimento deste estudo, bem como a informação e documentação que considero oportuna à compreensão deste percurso de criação.

# 1. O gosto pela paisagem e cartografia

*Se a experiência longínqua nos ensinou a descentrar o nosso olhar, devemos tirar partido dessa experiência. O mundo da sobremodernidade não tem as medidas exatas daquele em que cremos viver, porque vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Teremos de reaprender a pensar o espaço.*

Marc Augé<sup>1</sup>

*Qualquer paisagem é composta não apenas por aquilo que está à nossa frente, mas também por aquilo que está escondido nas nossa mentes.*

Donald W. Meinig<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Em *Não-lugares*, de Marc Augé, 2016, p. 36.

<sup>2</sup> Em *The interpretation of ordinary landscape*, de Donald W. Meinig, 1979, p. 35.

## 1.1. Piratas no espaço

Para perceber e analisar tanto o meu interesse pela cartografia como o fascínio pela imaginação de lugares longínquos, onde pairam paisagens ocultas, num mundo que se oferece à idealização, é necessário recuar à minha infância. Este aprazimento surgiu, muito possivelmente, através da literatura juvenil de aventuras que terá despertado essa curiosidade, esta inexplicável atração por lugares desconhecidos e remotos, aquilo a que os alemães chamam “*fernweh* – um anseio por lugares distantes” (Wulf, 2022, p. 23).

Autores como Daniel Defoe, Emilio Salgari, Jonathan Swift e R. L. Stevenson fomentaram o prazer e o interesse por esta nova imagética, sobre a qual a exploração de novos mundos representaram, para um jovem leitor, uma revelação do incógnito, emergindo da coordenada, da orientação e, claro está, o acesso ao tão afamado mapa:

O doutor partiu os selos com cuidado e desdobrou o mapa de uma ilha, marcada com a latitude e longitude, cálculos de sondagem, nomes de colinas, de baías e caminhos, e todas as indicações necessárias para conduzir um barco até uma enseada segura, ao longo das suas costas. A ilha tinha cerca de nove milhas de comprimento e cinco de largura. Parecia ter o feitio de um enorme dragão de pé nas patas traseiras. Tinha duas pequenas baías muito abrigadas e no meio uma colina com o nome de Telescópio. (Stevenson, 1995, pp. 39-40).

Estas leituras materializaram-se numa recolha de diversos objetos para meu arquivo pessoal, numa fase anterior ao meu início artístico. Desde cedo que recolho imensos registos aleatórios, como recortes de jornal, todo o tipo de fotografias, documentos e cartas abandonadas. Contudo, o meu interesse sempre se manifestou por uma procura e seleção de velhos livros e material referente à cartografia. Compunham esta preferência antigos mapas de estrada; velhas cartas marítimas e toponímicas; slides e fotografias de paisagem; esboços de plantas arquitetónicas – tudo sem sentido aparente, mas com um único propósito: servir a um pequeno arquivo sobre espaços e regiões.

Partilhava possivelmente esses interesses com o famoso Alexander Von Humboldt, com a sua visão científica na exploração das Américas; ou com Ernest Henry Shackleton em direção à Antártida, que no início do seu livro *The Heart of the Antarctic*, escreveu:

Há diversas razões para os homens se lançarem nos espaços vazios do mundo. Alguns são movidos simplesmente por um amor à aventura, outros possuem um desejo ardente de conhecimento científico, e outros há ainda que se deixam afastar dos caminhos já trilhados pela ‘atração das pequenas vozes’, pelo misterioso fascínio do desconhecido. (Grann, 2023, p. 20).

Esses anseios por novos lugares garantiram-me, desde cedo, a recolha de informação e catalogação de espaços, fossem eles reais ou imaginários, ou em ambos os casos, de um certo folclore, como o exemplo da piscina “natural” (figura 1), transformada na paisagem por uma empresa mineira, na qual se contavam histórias sobre o desaparecimento de pessoas, sugadas pelas correntes da água, em cavernas labirínticas.

Esses registos fotográficos deveram-se à minha primeira máquina fotográfica que registava locais de interesse, existindo desde já uma preocupação em arquivar material.



**Figura 1.** Fotografia da mina de gesso, perto do Bairro da Nossa Senhora da Luz  
*Nota.* De João R. Ferreira, 1996, fotografia analógica, 10x15cm.

Esse interesse recaiu alguns anos mais tarde sobre uma exploração do espaço de forma plástica, de uma procura desse mapa imaginário, que tem função no desconhecido e urge em ser traduzido pelo desenho, essa será a revelação entre o imaterial e o mundo visível.

O desenho é a forma não dada, não disponível, não formada. Ele é então, ao invés, o dom, a invenção, o surgimento ou o nascimento da forma. (Que a forma aconteça), tal é a fórmula do desenho – e esta fórmula implica, em simultâneo com o desejo e a espera da forma, uma maneira de nos entregarmos a uma vinda, a uma ocorrência inopinada ou mesmo a uma surpresa que nenhuma formalidade anterior poderia preceder nem, necessariamente, pré-formar. (Nancy, 2022, pp. 10-11).



**Figura 2.** *Sem título*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2007, Pastel, lápis, marcador e esferográfica s/ papel, 42x29,5cm.

Nos trabalhos iniciais, na sua maioria desenvolvidos durante a licenciatura em Artes Plásticas, nascem as primeiras reflexões com considerações espaciais, utilizando vários materiais e técnicas, denota-se já o começo do gosto pelo desenho e a exploração de vários tipos de papel. O ato de riscar e formar manchas com variados riscadores materializaram-se na solução da minha própria linguagem: “a arte possui acerca de nós um conhecimento que excede qualquer outro, e este saber está conformado como um desenho, não como uma linguagem” (Nancy, 2022, p. 49).

Esses primeiros desenhos constituíram o mote para um registo futuro e atual que, ainda numa fase embrionária, continuam a ser a minha influência, indissociáveis desse lado primitivo e ingênuo. De acordo com Jean-Luc Nancy:

Naïf é o impulso de uma forma que se procura a si mesma e que só se encontra na busca de si. A arte participa no esforço para reativar uma infância dos sentidos e do sentido – outro singular dificilmente decifrável -, ou seja, dessa infância da nossa inteira relação com o mundo. esta reativação tanto pode ser feliz como dolorosa, ela tanto pode reativar a descoberta do mundo como a perda de um irreal exterior ao mundo, tanto pode preferir abrir como preferir escavar, ou pode fazer ambos: trata-se sempre do efeito de uma maneira de traço, de traçado, de incisão que, dividindo as regiões, assim penetra na espessura que as sustenta. (Nancy, 2022, p. 56).

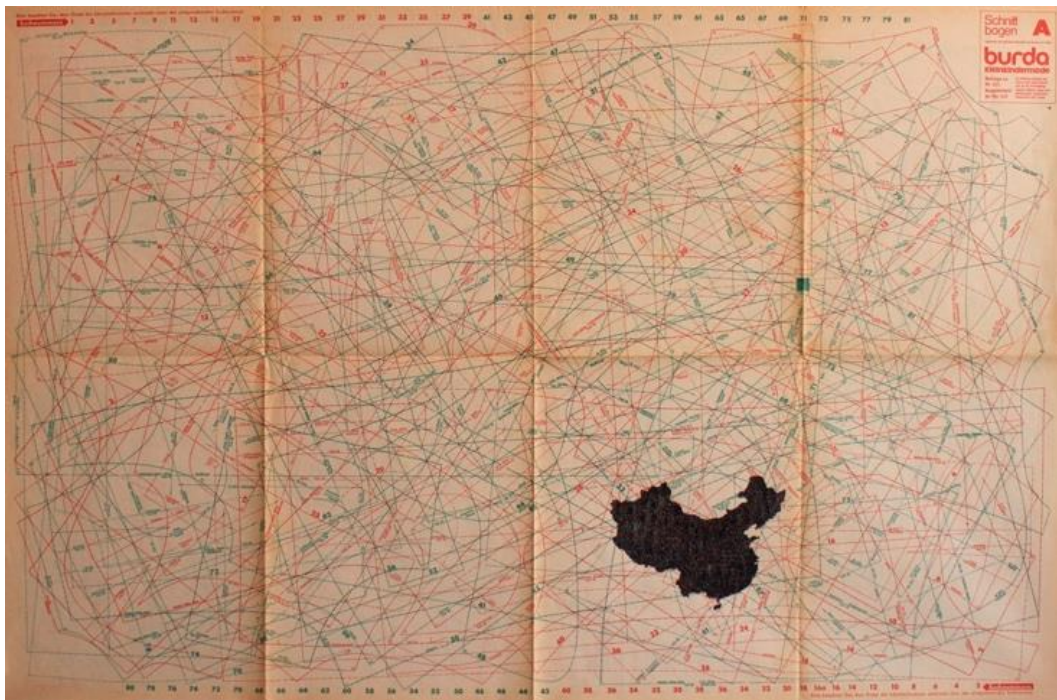
Vão surgindo, ao longo desses novos ensaios, interesses plásticos com diferentes formas de desenhar. Ao acrescentar o mapa como suporte de trabalho, originei outro nível de espacialidade, expondo dessa forma o objeto como conceito político. Na obra *Europa*, de 2008, onde recorri a um mapa desdobrável da National Geographic, riscado a esferográfica BIC azul, reduzo-o a uma mancha que vai evidenciando uma fronteira europeia mais vincada, acentuando a nossa confortabilidade sobre o outro e as nossas divisões políticas e sociais.



**Figura 3.** *Europa*

**Nota.** De João R. Ferreira, 2008, esferográfica s/ papel, 58x75cm, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Na sequência desse projeto cartográfico, termino com outro exemplo sobre o espaço e território. *Burda China* foi concebido sobre uma folha molde de uma publicação da revista *Burda*, onde desenhei com esferográfica BIC preta, a silhueta do território da China. Com este contraste, proponho a massificação desse país como paradigma da necessidade económica interna, a exportação como principal fator de desenvolvimento, do qual resultou um crescimento rápido e a expansão internacional. Estas marcações, quase impercetíveis, aparentam supostas rotas de comércio. As linhas aleatórias criam novos espaços, uma nova abordagem sobre o mapa fictício criado pela mancha da silhueta das fronteiras chinesas.



**Figura 4.** *Burda China*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2011, esferográfica s/ papel de molde, 54x83.

## 1.2. Um gosto sério

Neste tópico, apresento obras de diversos artistas que exerceram uma influência direta neste projeto. Alguns deles acompanho desde o início do meu trabalho artístico, outros surgiram no decorrer da pesquisa efetuada.

Optei por partilhar, paralelamente a essas obras, alguns desenhos que pertencem ao projeto atual, em que a influência foi direta, assumindo desta forma a importância da arte como interligação e apropriação estética.

A investigação traduziu-se em reflexões sobre o espaço e o território, muito do interesse que residia nos meus trabalhos iniciais, adotando o mapa e a questão da memória como os temas fundamentais. Os elementos que os constituem transitam entre o abstrato e o figurativo, identificados por territórios específicos.

Revelo assim as minhas influências diretas, através das quais iniciei este trabalho, bem como a apresentação de alguns resultados que concebi ao longo do processo de realização. Os artistas que apresento tocam em pontos fundamentais deste conjunto de obras, o que se torna numa forma mais precisa de explicar e traduzir, uma apresentação como exemplo de comparação.

Gerhard Richter (1932) foi talvez o primeiro artista cuja obra recorri para iniciar estes novos desenhos. Não foi apenas pelo fato do nível pictórico, mas também por outros elementos processuais, nomeadamente em questões sobre a paisagem, a memória e o arquivo. Fugindo do modo programático, em que, por vezes, o estilo se torna rígido e intransigente, Richter diz: “eu gosto de tudo o que não tem estilo: dicionários, fotografias, a natureza, de mim e dos meus quadros. O estilo é um ato de violência e eu não sou violento” (Carvalho, 2003, p. 83).

Essas pinturas da década de 70, mais concretamente, as suas fotografias panorâmicas, ocupam-se exclusivamente de paisagens aéreas, recolhidas num registo vertical urbano (captadas de avião), de onde emerge uma malha confusa, entre estradas e edifícios, que mais tarde, seriam pintadas em óleos pastosos.



**Figura 5.** Stadbild PL

Nota. De Gerhard Richter. 1970, óleo s/ tela. 170x170.

Esse processo de recolha de imagens que recorre não à imagem real, mas sim a uma representação fotográfica é muito semelhante ao meu processo criativo. Para ele, utilizo como principal ferramenta o Google Maps, a auxiliar-me no desenvolvimento dos meus mapas, desde a sua seleção inicial até servir como auxiliar visual na reprodução do desenho.

Essa recolha de imagens converte-se também em arquivos pessoais ou bancos de imagens para futuras obras. Por esse motivo, a fotografia – seja a imagem analógica ou digital – tem sido desde o início o principal meio para a minha reprodução artística.

Eu não desconfio da realidade, sobre a qual pouco ou nada sei, mas da imagem da realidade que nos transmitem os nossos sentidos e que é incompleta, limitada. Os nossos olhos evoluíram no sentido da sobrevivência, o facto de também conseguirmos ver as estrelas é um mero acaso. E como não conseguimos aceitar esse facto, fazemos muitas coisas, por exemplo, pintar ou fotografar, não no sentido de substituição da realidade, mas no sentido de ferramenta. (Carvalho, 2003, p. 35).

Início do seguinte modo o meu processo de recolha e seleção de imagens digitais: escolho um plano, referente a uma porção de território e com critérios assentes em memórias, recordações de lugares ou na familiaridade que tenho com esses pontos

geográficos, realizo o desenho. Esses representam uma narração ou um pormenor descritivo contido numa área. São paisagens autónomas entre si, constituindo assim um arquivo de memórias planificadas, de conteúdos históricos, espelhando diretamente o tempo e o espaço acessível digitalmente, fotografado por um satélite até dado momento.



**Figura 6.** Aviários perto da mina de gesso  
Nota. De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/papel, 24x35cm.

No desenho *Aviários perto da mina de gesso*, onde me servi de uma região em que eu caminhava na infância, exploro as antigas minas de gesso que reaparecem em memórias dispersas, onde supostos elementos da paisagem já desapareceram ou foram modificados.

Esse trabalho em particular, antes de o visualizar por satélite, percorri o espaço a pé, tornando a experiência com outro significado, uma existência autêntica, palpável: “Quando caminhamos, a presença instala-se. Quando caminhamos, não somos tanto nós que nos aproximamos, é o mundo que persiste no corpo” (Gros, 2024, p. 15). Por vezes, o desenho é um reflexo longínquo da memória, do estar, ou habitar o local, transformado numa outra realidade. Esta conjugação entre o vivido e a imagem representada, que neste caso é digital, torna-se uma maior facilidade em mapear esta porção de território, explorando quase à exaustão esta paisagem específica: “Ver como paisagem uma parcela de chão com o que ele comporta significa então, por seu turno, considerar um excerto da

natureza como unidade – o que se afasta inteiramente do conceito de natureza” (Simmel, 2009, p. 6).



**Figura 7.** *Rua das pedras-mármorees*

Nota. De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/papel, 24x35cm.

Na obra, *Rua das pedras-mármorees*, talvez um dos mais figurativos que produzi, é possível identificar casas, ruas e carros de uma localidade onde vivi. Trata-se de uma recordação mais vívida e persistente e, por esse motivo, indica um cuidado mais pormenorizado, ao invés do abstrato ou pouco específico. Houve uma preocupação em centrar a imagem, importando-me com os limites do desenho, pois era a reprodução fiel da distância que eu poderia percorrer sozinho quando saía para brincar em criança.

Esse trabalho é muito semelhante aos mapas de Londres ou São Francisco, criados por Damien Hirst (1965), na série – *Black Scalpel Cityscapes* (2014) – em que utiliza pequenos utensílios cortantes, de uma forma tão pormenorizada que se afiguram a imagens captadas por satélite. Essa especificação torna o mapa reconhecível, como material autenticável e existente. Essa capacidade de centrar elementos, reconhecidos pelo observador, facilita a compreensão real do local, sendo o elemento-chave para definir essas zonas de interesse.

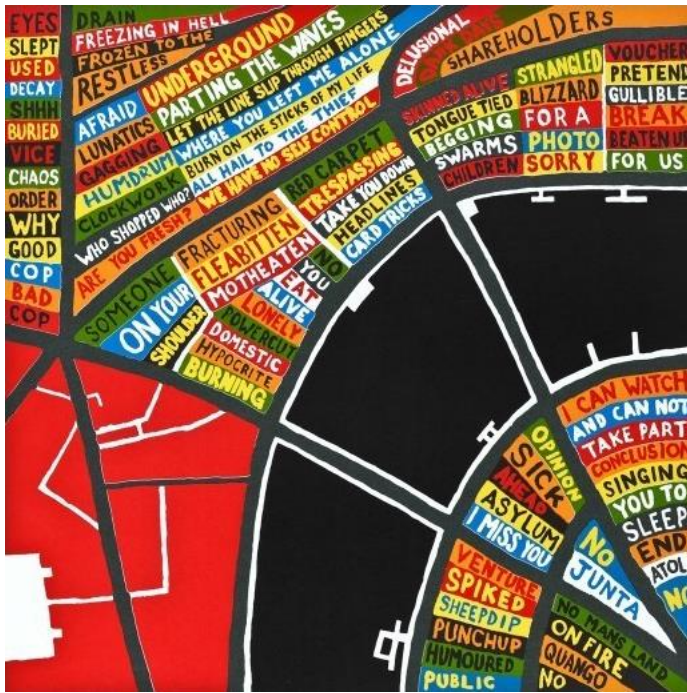


**Figura 8.** *Black Scalpel Cityscapes – Paris*  
Nota. De Damien Hirst, 2014 Acrílicos/ tela, 120x150cm.

Outro fator que dou relevância é a informação que o título do desenho poderá fornecer. A importância da palavra, por exemplo, vai ser necessária para traduzir muitos dos meus trabalhos. Obras como as do artista britânico Stanley Donwood (1968), que transmitem o valor da palavra com uma simples descrição, conferem-lhe um estatuto narrativo muito forte, onde se denotam conceitos muito definidos, que delimitam zonas na própria pintura.

Essas pequenas legendas concedem uma descrição como solução ao símbolo utilizado na cartografia. A função da linguagem não se baseia na toponímica, mas sim em conceitos concretos, muito próximos a sinais e representações.

Nos meus títulos, recorro ao máximo de indicação possível para a sua compreensão. O reconhecível e a contextualização da imagem conferem um plano programático, uma apreciação de um espaço que está presente num regime narrativo com a imagem. Em *Casa abandonada na floresta / Casa das seringas*, por exemplo, componho uma breve descrição, inserida já no título. Trata-se de uma casa abandonada na floresta, mas que tem uma função implícita, o que lhe concede uma continuação na sua utilização, deixando de ser apenas uma memória – só porque foi abandonada – e justifica a presença de um espaço habitado pelo desenho.



**Figura 9.** *London*

*Nota.* De Stanley Donwood, 2011, serigrafia, ed.100, 58x64cm.



**Figura 10.** *Casa abandonada na floresta / Casa das seringas*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/papel, 24x35cm.

O oposto da narrativa também se verifica em algumas destas obras que realizei, quando não ofereço nenhuma possibilidade em termos de contexto, em que transformo a porção de território livremente, de modo a pertencer a um local específico. Subvalorizado

a imagem e o título, aniquila-se desta forma o local físico a que pertence, transladando-se para qualquer semelhança que ocorra no reconhecimento pelo espectador. Afasto dessa forma a preocupação de evidenciar uma referência ou um lugar em concreto.

Nas famosas obras de Emilio Isgrò, *Cancellature*, surge essa condição da não utilização de palavras ou narrativa com a extinção do texto, provoca-se um encobrimento de locais reais. Ao extinguir-se a sua configuração natural criam-se significados, deixando de pertencer a qualquer território ou fronteira, constituindo uma nova percepção sem qualquer tipo de nome ou localização identitária.

Uma suposição de espaço, tal como neste exemplo (figura 12). A minha representação por vezes é antagónica à norma da interpretação cartográfica, surge apenas a mancha, um local existente sem representação específica, esse *non-site*, um espaço abstrato e metafórico.



**Figura 11.** *Cancellature, Eno Trappeto*  
*Nota.* De Emilio Isgrò. 2007. acrílico s/tela, 100x120cm.



**Figura 12.** *Sem título*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/ papel, 24x35cm.

Por fim, um exemplo de um título sem descrição – não totalmente ocultado – mas com uma informação extremamente limitada, que se refere a uma obra literária. É o caso do desenho 2666, de cariz abstrato. Define um deserto imaginado apenas pela leitura do livro de mesmo nome, de Bolaño (1953-2003). Está aqui representado o deserto de Sonora. Recorro, quase na sua totalidade, à esferográfica vermelha para criar uma propriedade, referente ao árido e estéril desta zona norte-americana que faz fronteira com o México, aproximando a sua aparência física, quase de forma impercetível, para quem não conhece o seu conteúdo narrativo.



**Figura 13. 2666**

*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/papel. 24x35cm.

## 2. A grande ilusão

*LINHALÂDIA, país governado por um monarca expansivo e bem-humorado. A Linhalândia não é mais do que uma linha reta.*

*Os Linhalândios são pequenas linhas (os homens) e pontos (as mulheres) e estão todos confinados, no que respeita a movimento e visão, à simples linha reta que constitui o seu mundo. Os cidadãos da Linhalândia não se podem desviar do seu estreito caminho, não podem abrir espaço para visitantes nem passar uns pelos outros. Todo o seu horizonte está limitado a um ponto e ninguém pode ver nada a não ser esse ponto. Por conseguinte, o sexo e a idade dos Linhalândios só se podem distinguir pelo som da voz.*

*Uma vez que toda a visão esta limitada a esse ponto único e todo o movimento a uma linha reta, os visitantes pouco encontrarão de interesse nesse país.*

Guadalupi, G. & Manguel, A.<sup>3</sup>



**Figura 14.** Foz

Nota. De João R. Ferreira, 2024, esferográfica s/ papel, 24x35cm.

---

<sup>3</sup> Em *Flatland: o país plano*, de Edwin A. Abbot, 2013, p. 506.

## 2.1 A perspectiva linear

Ao criar espaços, desenvolvo dimensões e volumetrias, sejam elas perceptíveis ou abstratas. Para compreender melhor o espaço na folha, é importante considerar historicamente o desenvolvimento da perspectiva na pintura. Embora a técnica linear não esteja presente na maioria dos meus trabalhos, considero este estudo relevante para apoiar a lógica visual.

As soluções que foram surgindo ao longo do tempo, algumas com pontos em comum com os meus desenhos, traduziram o mundo numa perspectiva cada vez mais real da história da pintura. Os desenvolvimentos técnicos e científicos que foram dominando a representação conferiram também um maior realismo à arte. Este estudo permitiu-me fazer escolhas diante do meu processo criativo, especialmente no posicionamento dos objetos no espaço.

Desde a antiguidade que a perspectiva é compreendida de um modo vago, embora sempre estivessem presentes as noções sobre a disposição dos objetos no espaço. Essas bases para o auxílio lógico da representação, no entanto, foram se modificando ao longo do tempo. Por exemplo, a sobreposição de objetos, onde o objeto que se encontra em primeiro plano, oculta o segundo, ou a ideia de que o objeto mais próximo parece maior do que um mais distante do mesmo tamanho. Embora hoje pareça uma forma simplificada de representar o mundo, nem sempre foi assim. Na arte egípcia, não vigora esta forma de representação, mas antes a perspectiva hierárquica, em que a figura de maior importância social era sempre superior aos seus súbditos.

Mais tarde, na arte romana, alcançam-se métodos com exigentes níveis de representação da perspectiva. Um dos exemplos é uma das pinturas murais que se podem encontrar na *Casa de Livia*, que apresenta um jardim com árvores de fruto e palmeiras que formam planos sucessivos, propondo uma noção de profundidade (veja-se o pormenor do pequeno muro, figura 15), com a utilização do ponto de fuga, criando uma perspectiva ilusionista, que aumenta a sensação de profundidade.

A folhagem e a precisão da natureza, com verdes de diferentes tonalidades, conferem à obra uma naturalidade viva, um movimento dos elementos, especialmente dos pássaros. Esta representação magnífica da paisagem inspirou diretamente o meu trabalho *Querida, não é o paraíso*, desenhado de forma livre e rápida, reproduzindo os elementos de forma enviesada, conferindo uma maior espontaneidade.



**Figura 15.** *Casa de Livia*

*Nota.* De autor desconhecido, I a.C., fresco, várias dimensões, monte Palatino, Roma.



**Figura 16.** *Querida, não é o paraíso*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica, caneta e aguarela s/ papel, 14,8x21cm.

Em Itália, no início do século XV, desenvolve-se o método geométrico que permitiu converter a tridimensionalidade num plano bidimensional, redefinindo uma posição espacial mais correta visualmente. Esse método estabeleceu uma nova ordem esquemática na redução da escala com profundidade, conhecida como perspectiva linear.

Essa técnica diminui a escala de acordo com a convergência de pontos e linhas, sendo um dos fatores que marcou a transição de Idade Média para a Modernidade.

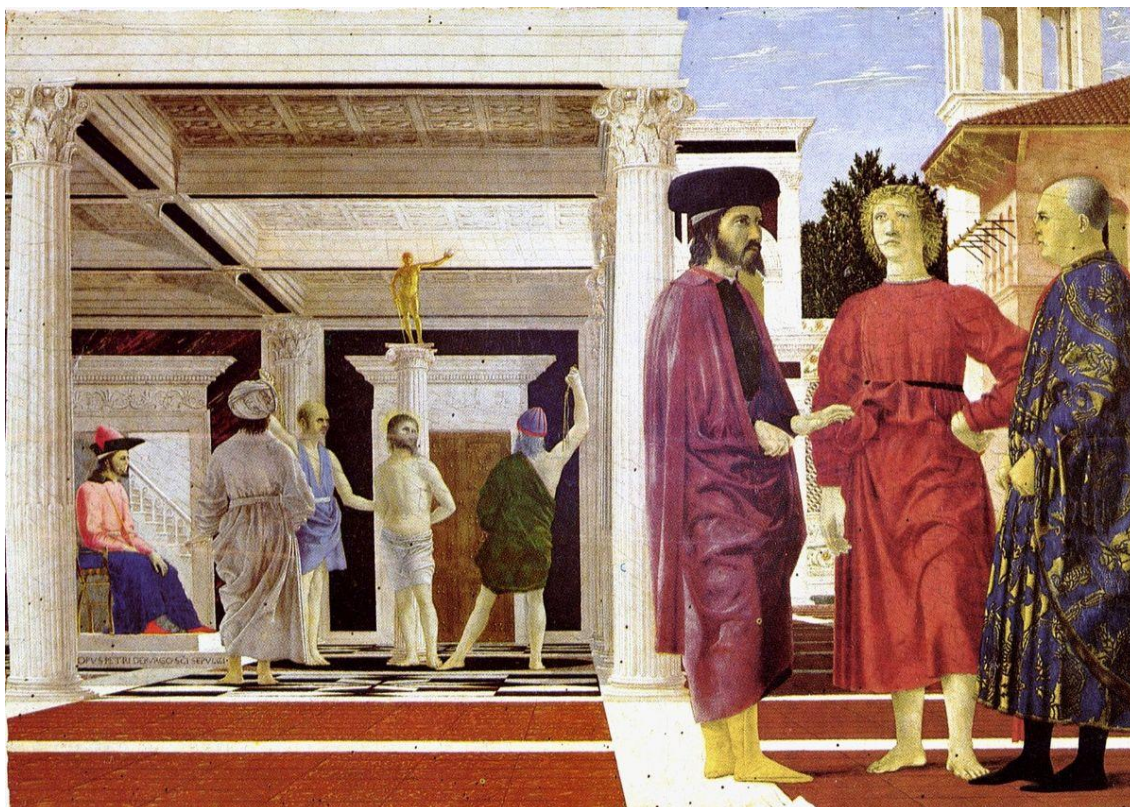
Ao longo da história da arte, a profundidade e a atmosfera foram representadas de diversas formas, no entanto a aplicação do método da perspectiva linear à arte ocidental ocorreu apenas com o tratado *Da pintura* (1435), de Leon Battista Alberti (1404-1472), baseado no importante tratado de Euclides (300 a.C.). É nessa época que surge o conhecimento mais profundo e científico assente na matemática e na ótica, aliança que vem reformular toda a noção de espaço na pintura: “a ciência servia os artistas, já não como modo de interpretar a realidade exterior, mas como abreviação esquemática de trabalho” (Venturi, 2016, p. 77).

Desenvolve-se assim um processo piramidal em que a base constituía o plano da pintura e o vértice formava o ponto de fuga. Nesse método, o desenho técnico demonstrava a existência de rigor nas medidas, erguendo uma ilusão espacial que molda a verdadeira medição da área. Todas essas regras vêm alterar profundamente o relacionamento que temos com o espaço, como refere Venturi (2016):

Alberti materializa na crítica a nova concepção do Homem, a nova teoria científica da arte, o novo ideal plástico. E sabe manter aquele equilíbrio admirável entre ideal e real, entre sentido místico do mundo e observação sem preconceitos da natureza, equilíbrio, que não volta a renovar-se e que é a síntese da arte Florentina do século XV. (Venturi, 2016, p. 98).

Essa técnica da perspectiva geométrica conquistou toda a arte renascentista europeia, até ser considerada como a única fórmula de representar o real, permanecendo o melhor e mais legítimo método de construção, explorado em todas as áreas artísticas.

A pintura *A flagelação de Cristo* de Piero della Francesca (1415-1492) é um exemplo de representação do espaço em conformidade com a perspectiva. Possivelmente assistido diretamente por Alberti (1404-1472), devido à pormenorização arquitetónica ao estilo romano do séc. I, o pintor cria a ilusão de uma escala, através de um planeamento baseado na profundidade, que o auxiliou na proporção dos elementos, convergindo em linhas paralelas que se unem em direção a um ponto de fuga. Talvez Piero tenha utilizado uma grelha para compor e calcular a obra, o que é evidenciado pelo padrão dos azulejos no chão da pintura, possibilitando a divisão de duas áreas distintas, numa narrativa sofisticada.



**Figura 17.** *A Flagelação de Cristo*

*Nota.* De Piero della Francesca, 1455-1460, óleo e têmpera s/ tela, 59x81,2cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

Outra obra que auxiliou substancialmente a representação na pintura foi o tratado *Ótica*, escrito três séculos antes por Ptolomeu (90-168). Nessa obra, o autor analisa questões de reflexo, refração e cor, baseando-se na fisiologia da visão. À semelhança de Euclides (300 a.C.), Ptolomeu defendia a hipótese de um fluxo luminoso emitido pelos olhos, que incide diretamente na aparência visual de objetos, observando os seus tamanhos aparentes (ângulos visuais) e posições.

Leonardo da Vinci (1452-1519) sabia que a pintura e a matemática eram essenciais à construção da perspectiva. Uma das formas, o sombreado, era fundamental à tridimensionalidade, não se limitando apenas a uma medição padronizada, mas a um profundo conhecimento ótico, defendendo que por vezes a utilização da grelha de apoio à perspectiva, era tão científica e rigorosa, que produziria uma imagem artificial, tendo que ajustar as figuras, conferindo-lhes uma forma mais natural. Como relata no *Trattato della Pittura*:

Há três ramos de perspectiva. O primeiro lida com a aparente diminuição dos objetos à medida que se afastam do olho (...) o segundo aborda a maneira como as cores variam à medida que se afastam do olho. O terceiro preocupa-

se com o modo como, numa pintura, os objetos devem ser menos pormenorizados ao ficarem mais distantes. (Kemp, 2006, p. 320).

Contribuindo para uma maior clareza de profundidade, reproduz uma nova exigência, a chamada perspectiva atmosférica. Essa perspectiva afeta a visibilidade dos objetos à medida que se afastam do observador, da mesma forma que as cores se tornam mais suaves e menos nítidas.

Outro artista a aplicar as conquistas científicas à arte da representação foi Masaccio (1401-1428). A sua primeira obra, *O tríptico de San Giovenale*, é exemplar de como conseguiu criar um sentido coerente da terceira dimensão sobre uma superfície bidimensional. Como afirma Gombrich:

Tal revolução não se baseou apenas no estratagema técnico da pintura em perspectiva, embora isso, por si só, deva ter sido deveras espantoso enquanto novidade. Podemos imaginar a perplexidade dos florentinos quando esse mural for descerrado e parecia ter feito um buraco na parede através do qual eles podiam ver uma capela no moderno estilo de Brunelleschi. (Gombrich, 2006, p. 229).



**Figura 18.** *Tríptico de San Giovenale*

*Nota.* De Masaccio, 1422, têmpera s/ madeira, 108x65cm, Uffizi, Florença.

A perspectiva linear enquadra-se perfeitamente na preocupação realista do Renascimento, estendendo-se não apenas à pintura, mas também à arquitetura. Esta última fundamentou-se matematicamente em investigações como as do escultor e arquiteto florentino Filippo Brunelleschi (1377-1446). Pioneiro na utilização da técnica da perspectiva linear, Brunelleschi, com o seu interesse no classicismo romano, desenvolveu a representação tridimensional em superfícies bidimensionais através da matemática avançada, expondo a projeção de edifícios e aprimorando as composições renascentistas.

A grande obra de Brunelleschi foi a cúpula da Catedral de Florença, onde aplicou princípios geométricos para criar a ilusão de profundidade nas pinturas, permitindo que os objetos recuassem ilusoriamente de uma forma subtil. Os seus estudos sobre a perspectiva influenciaram artistas da época, incluindo pintores como o seu contemporâneo Masaccio e outros que contribuíram para a disseminação e refinamento dessa técnica:

Quanto à técnica, sabe-se que tem sido frequentemente apontada como um dos mais importantes fatores da criação estética ou da descoberta científica na alvorada da ciência grega. Mas, pondo de parte estas questões duvidosas de origem, tantas vezes discutíveis, pode-se procurar afinidades diretas entre beleza e a verdade. (Huisman, 2015, p. 112).

## 2.2. A perspectiva na cartografia

A perspectiva na cartografia, denominada projeção cartográfica, identifica-se pela utilização de uma rede de traçados numa superfície plana, com rigor científico. Traçam-se os meridianos e paralelos que caracterizam os pontos de longitude e latitude, o que constitui a base da estrutura do mapa. No entanto, a cartografia resulta de uma distorção gráfica, uma vez que representa a tridimensionalidade de forma bidimensional. As projeções Cilíndrica, Cónica, Azimutal e a Interrompida são as mais frequentemente utilizadas, dependendo da necessidade e do propósito a que está sujeita a reprodução.

O matemático Eratóstenes de Cirene (276-194 a.C.) é considerado o fundador da disciplina de geografia graças ao seu tratado *Geográfica*, onde propõe uma projeção Cilíndrica como representação terrestre.

As coordenadas compostas pela primeira vez por Marino de Tiro (70-130) formam a base para a reprodução cartográfica cónica por Ptolomeu (90-160): “Com os seus mapas reproduzidos em manuscritos medievais, suplantando os mapas-múndi (mapas do mundo) religiosos, Ptolomeu continuou a dominar o conhecimento geográfico popular nos 200 anos seguintes” (Brooke-Hitching, 2019, p. 27).



**Figura 19.** Mapa de Ptolomeu

*Nota.* De Cláudio Ptolomeu, ca. 150 (reconstituição), pigmentos naturais s/ pergaminho, 50x75cm, British Library, Londres.

No séc. XVI, Gerardus Mercator (1512-1594) dá nome à projeção Cilíndrica Mercator, a qual será utilizada na navegação pela sua rigorosa representação de linhas de rumo e retas.

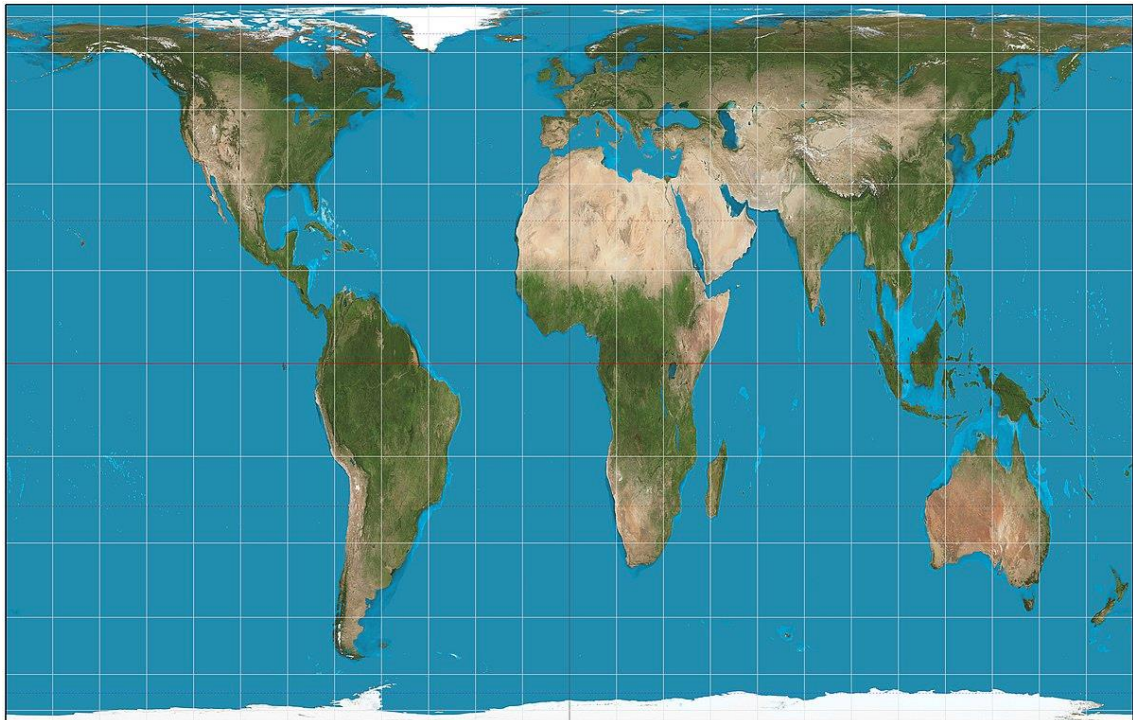
Mas, à medida que as novas descobertas rompiam os parâmetros do mundo conhecido e cartógrafos como Mercator entravam em contato cada vez mais estreito com matemáticos como Frisius, novas formas foram propostas para representar a Terra: o mundo tornou-se oval, trapezoidal, sinusoidal, até mesmo cordiforme (em forma de coração). Ao todo, pelo menos dezasseis métodos de projeção estavam em uso no final do século XVI. (Brotton, 2019, p. 103).

Os geógrafos islâmicos contribuíram significativamente para a cartografia mundial, aproveitando a vasta informação deixada por Ptolomeu em Alexandria. Árabes e persas espalharam o conhecimento helenista a outras regiões do globo, como é o exemplo dos mapas de Al-Idrisi (1100-1165), incluídos na Tabula Rogeriana (1154), que contêm o cálculo da circunferência do globo, com um erro inferior a dez por cento.

Alcuarismi (780-850) também fez importantes correções na sua obra *Livro da descrição da Terra*, ajustando a extensão do mar Mediterrâneo de 63 graus fornecido por Ptolomeu, para os 50 graus longitudinais. Albiruni (973-1048) destacou-se ao calcular com precisão a latitude de Cate e a circunferência da terra, errando por apenas 16 quilómetros. Ele desafiou a noção da área da Terra ocupada pelos oceanos, sugerindo logicamente a existência de um continente entre a Europa e a Ásia, antecipando a hipótese das Américas em 1037.

Já no século XX, Arno Peters (1916-2002) ocupou-se da representação do mapa mundi de James Gall de 1885. Retomando a projeção Cilíndrica, deforma as áreas dos continentes, lançando uma medida mais realista da superfície da terra:

No Reino Unido, o Guardian publicou uma matéria intitulada *Dr. Peter's Brave New World*, anunciando o novo mapa e a sua projeção matemática como “a projeção mais honesta do mundo até hoje inventada”. A Harper's Magazine chegou a publicar um artigo sobre a projeção de Peters intitulado *The Real World*. Para quem viu pela primeira vez o mapa em 1973, a sua novidade estava na aparência. Para aqueles acostumados à projeção de Mercator, os continentes do hemisfério norte tinham o tamanho radicalmente reduzido, enquanto a África e a América do Sul assumiam uma aparência de enormes lágrimas que caíam em direção à Antártica, ou como um crítico disse com humor, “as massas de terra lembram um pouco de meias molhadas e esfarrapadas, penduradas depois de um longo inverno para secar no Círculo Polar Ártico. (Brotton, 2019, p. 165).



**Figura 20.** *Mapa de Gall-Peters*

*Nota.* De James Gall e Arno Peters, 1986, formato digital, domínio público.

Em 2005, são lançados o Google Maps e o Google Earth, com a visibilidade máxima de 11 mil quilômetros da superfície terrestre. Foi considerado um projeto de técnicos geoespaciais e não de cartógrafos, dado não terem nenhuma base em geografia nem definirem graficamente os símbolos da cartografia tradicional. Mas torna-se o objeto mais próximo da realidade até hoje, pela sua tentativa de representar o espaço atual. Por ser de fácil consulta, tornou-se a ferramenta essencial para execução dos meus trabalhos sobre cartografia.

Com essa suposta definição de lugar atualizado, elaborei um trabalho intitulado *Incêndio*, onde vou mais longe na alteração da realidade, acrescentado ao mapa um hipotético incêndio. Isso confirma a enorme possibilidade que nos é oferecida por esses instrumentos de visualização, a alteração e manipulação de lugares, contribuindo para uma introspeção sobre uma sociedade vigiada e uma suposta violação da privacidade:

A Google descobriu, por acaso ou propósito, a fonte do poder de todos os cartógrafos. O grande historiador da cartografia John B. Harley indicou-o sucintamente: - os mapas criaram os impérios. – São essenciais para a eficaz – pacificação, civilização e exploração – dos territórios imaginados ou reivindicados, mas ainda não conquistados na prática. Há que conhecer os lugares e os povos, para que se controlem. – As próprias linhas do mapa –, escreveu Harley, formam uma linguagem de conquista na qual – os invasores repartem continentes entre eles em desenhos que refletem as suas rivalidades complexas e poderes relativos. – O primeiro levantamento topográfico de

terrenos retangulares dos EUA capturou esta linguagem na perfeição com o lema: – Ordem na Terra. – O cartógrafo é o instrumento do poder enquanto autor dessa ordem, reduzindo a realidade a duas condições: o mapa e o oblívio. A verdade do cartógrafo cristaliza a mensagem que a Google e todos os capitalistas da vigilância devem impor a todos os humanos: quem não está no mapa, não existe. (Zuboff, 2020, p. 178)



**Figura 21.** *Incêndio no edifício do parque*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/ papel, 24x35cm.

Essa visão de pássaro, que nos oferece uma perspectiva panorâmica, é muito útil em áreas como a engenharia, arquitetura, agricultura e muitos outros campos, com especial atenção aos movimentos geopolíticos e à guerra: “Este espaço de poder omnividente, em que se vê sem ser visto, é muitas vezes e metaforicamente descrito como o espaço dos Deuses” (Gusterson, 2017, p. 88).

No processo da cartografia digital, utiliza-se a fotogrametria, que captura imagens que serão geradas para modelos tridimensionais, formando várias perspectivas do planisfério. Esses satélites, drones e aeronaves, que trabalham incessantemente para um mundo informatizado e digital, vieram substituir as velhas práticas da utilização de balões e pombos-correio.

### 3. O nascimento da paisagem

*Desde a montanha inacessível, passando pelo deserto que nenhum pé jamais pisou, até ao fim do oceano desconhecido sopra o espírito de Eterno Criador e se alegra em cada partícula de poeira que, ao percebê-lo, adquire vida. Ai, antes, quantas vezes desejei ter asas do grou que voava por cima de mim para chegar até às margens do mar incomensurável e beber do transbordante cálice do infinito.*

J. W. Goethe<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Em *Werther*, de J. W. Goethe, 2007, p. 61.

### 3.1. Breve história da pintura de paisagem

Nesta breve abordagem da história da arte, pretendo focar algumas das obras mais relevantes em pintura e desenho que abordam o tema da paisagem e que configuram momentos históricos cruciais. Atravessando civilizações, culturas e séculos, procuro identificar o surgimento da paisagem como um tema autónomo, destacando elementos paisagísticos que deram início à pintura de género, além disso, pretendo revelar pequenos pormenores que emergiram ao longo do tempo e que introduzem componentes naturais na arte.

Em paralelo, vou apresentando alguns trabalhos que vão de encontro a obras específicas com as quais têm inspiração direta, ou que foram com enorme surpresa à sua descoberta, por possuírem elementos semelhantes com certos trabalhos que realizei.

Nas artes plásticas, até ao Renascimento, a paisagem é apresentada de forma secundária, servindo como adereço a narrativas mitológicas ou religiosas. A natureza – que em sua essência não possui um estado individual – é fragmentada pelo olhar humano, que a divide em partes específicas constitutivas de algo maior. Essa reorganização resulta na separação limítrofe que chamamos de “paisagem”. De acordo com Georg Simmel:

Muitas vezes se afirmou que o verdadeiro “sentimento da natureza” só se desenvolveu na época moderna e se derivou do seu lirismo, do seu romantismo, etc.; segundo creio, de um modo algo superficial. As religiões das épocas mais primitivas parecem revelar justamente um sentimento muito profundo da natureza. Só a sensibilidade pela configuração particular “paisagem” é que surgiu tardiamente e, decerto, porque a sua criação exigiu um afastamento desse sentimento unitário da natureza no seu conjunto. A individualização das formas interiores e exteriores da existência, a dissolução dos liames e dos vínculos originais em entidades autónomas diferenciadas – esta grande fórmula do mundo pós-medieval é que nos permitiu também ver a paisagem como ressaído da natureza. Não admira que a Antiguidade e a Idade Média não tivessem nenhum sentimento da paisagem; o próprio objeto ainda não existia nessa decisão psíquica e nessa transformação autónoma, cujo provento final confirmou e, por assim dizer, capitalizou em seguida o aparecimento a paisagem na pintura. (Simmel, 2009, p. 7).

A pintura de paisagem desenvolve-se ao longo de um processo histórico natural, entre diversas necessidades e sensibilidades que surgem na pintura, na técnica que se vai desenvolvendo ou na perceção de estímulos ocultos, como é o exemplo do Romantismo, em que grande parte das representações contribuem para a criação de um mundo simbólico. Podemos afirmar que a pintura de paisagem é uma forma sofisticada de arte e

que os primórdios não surgem como tema principal ou inicial da história da pintura, manifestando-se, na sua origem, apenas como fundo para cenários.

No entanto, ao longo desses séculos de reprodução artística, é possível identificar o momento em que a paisagem se destaca como tema autónomo e quais foram as primeiras representações da natureza. Contudo, é difícil determinar o período em que se reconhece o conceito “puro de paisagem” dentro do vasto percurso histórico da arte. De facto, se recuarmos até as primeiras representações de elementos naturais, especialmente vegetação, pouco se poderá chamar de paisagem, pelo menos nos parâmetros do conceito atual.

Ao avançarmos até as primeiras pinturas da época Pré-Clássica, podemos observar alguns elementos representativos, como a linha do horizonte, montanhas e vegetação detalhada. No entanto, são escassos os elementos pictóricos que definem o que constitui o espaço envolvente, que se apresenta mais como variações suplementares, onde figuras são dispostas numa plataforma necessária à narração.

É na civilização Minoica (XX-XV a.C.) que podemos encontrar as primeiras representações, datadas do ano 1500 a.C., constituindo assim os poucos que chegaram até os nossos dias.

Vemos uma flotilha que parte de uma cidade insular e atravessa o mar em direção a outro porto, na extremidade direita. Sentados no barco seguem personagens bem-vestidas, e habitantes da cidade observam dos terraços; provavelmente, isto seria um rito anual com os mercadores solenizavam a sua relação com o mar. Duas pessoas conversam, uma de cada lado da foz de um rio, enquanto nas montanhas um leão persegue veados; e, no mar, golfinhos parecem flechas. (Bell, 2009, p. 50).



**Figura 22.** *Frota de Akrotiri (pormenor)*

*Nota.* De autor desconhecido, idade do bronze, fresco, várias dimensões, ilha de Thera, Santorini.

Essas pinturas, situadas nos palácios, ilustram curiosamente, na sua maioria, elementos marinhos, sendo essas as primeiras representações naturalistas de que há memória. Servem como embelezamento de cenas quotidianas, demonstrando a necessidade de existir sempre um local, para que as figuras possam habitar, porém, um cuidado pictórico no alcance da realidade. Como afirmava Platão (428/27 – 348/47 a.C.) na sua obra *Crítias*:

pelos pintores, apercebemo-nos de que, no apuramento da facilidade ou dificuldade do processo imitativo, para quem as observa, a aparência é suficiente. Também reparamos que, no que diz respeito à terra, a montanhas, rios, uma floresta, ao céu e a tudo quanto existe e circula em torno dele, ficamos satisfeitos, acima de tudo, se alguém for capaz de os reproduzir com um mínimo de semelhança. (Platão, 2011, p. 217).

Seguindo outro exemplo em que me baseei em alguns estudos e desenhos, são os frescos no Túmulo de Nebamun (1350 a.C.), no qual foram utilizadas diferentes perspectivas para representar um jardim. Constituído por um tanque com água, executado numa ótica aérea, resume o espaço num plano e redefine os pássaros, plantas e peixes, numa posição completamente diferente de observação. Trata-se de uma obra de grande clareza e de características particulares, que demonstram o cuidado notável com a representação e que reflete preocupação em termos topográficos.

Eles desenhavam de memória, de acordo com regras estritas, as quais asseguravam que tudo o que tivesse de entrar no quadro se destacaria com perfeita clareza. O método do artista, de facto, assemelhava-se mais ao do cartógrafo do que ao do pintor. (Gombrich, 2006, p. 61).



**Figura 23.** *Jardim de Nebamum*

*Nota.* De autor desconhecido, 1400 a. C., fresco, várias dimensões, Tebas, Egipto.

Inspirado diretamente nesta obra, resolvi trabalhar a perspetiva que, nesse caso, é a sua ausência, no desenho à esferográfica e marcador, intitulado *Três palmeiras mais uma*, onde sobreponho vários planos, desafiando a distância entre o objecto e o observador, utilizando uma perspetiva aérea e horizontal que permite ao olhar percorrer a imagem a partir de diferentes posições, tal como no jardim de Nebamun.

Esses desenhos, que posso definir como exercícios rápidos e fugazes, são elaborados ao ar livre, diretamente na paisagem. Essa abordagem permite-me estudar a luz e, principalmente, o vento, que exige uma representação rápida e resumida do

movimento das árvores e da vegetação que são capturadas ora por traço ligeiro, ora por uma repetição do risco, criando uma trama.



**Figura 24.** *Três palmeiras mais uma*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica, marcador e aguarela s/ papel, 21x29,6cm.

Nas maravilhosas paisagens da *Odisseia*, já no período Romano, a pintura tenta alcançar alguns elementos em perspectiva, bem como representar a profundidade e a tridimensionalidade. H. W. Janson refere-se a um dos painéis que compõe esta obra, os *Lestrígonas Lançando Pedras à Esquadra de Ulisses*, como:

As tonalidades etéreas, azuladas, criam uma maravilhosa sensação do espaço atmosférico luminosos, que envolve e une todas as formas nesse cálido e mediterrâneo paraíso, onde as figuras desempenham um papel meramente acidental. (Janson, 1998, p. 192),



**Figura 25.** *Lestrigones lançando pedras à esquadra de Ulisses*

*Nota.* De autor desconhecido, 75-50 a.C., várias dimensões, fresco, Graziosa, Roma.

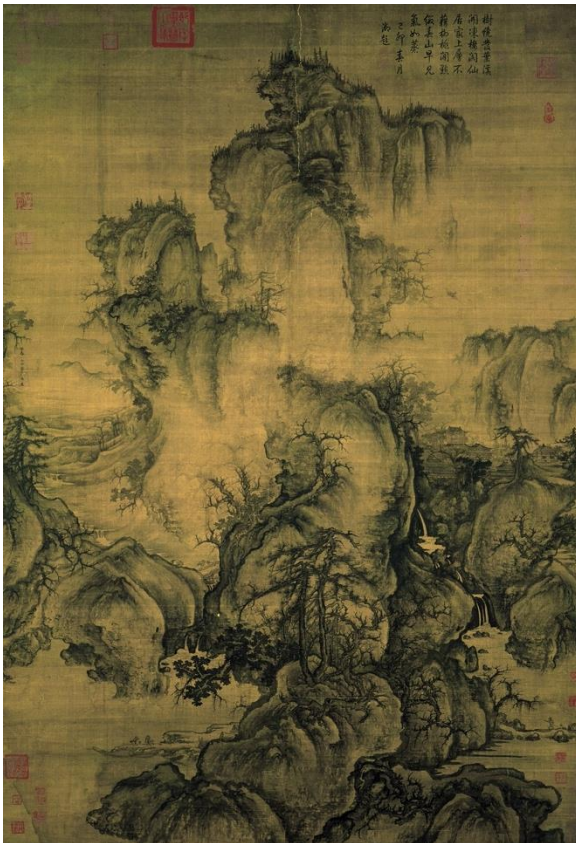
Um dos aspetos destacadas na arte oriental, foi a utilização da paisagem como tema principal, divergindo de alguma forma do ideal ocidental. Na dinastia Tang (618-907 d.C.), surge o aparecimento de um novo recurso visual, de explorar exclusivamente o tema da natureza. Contudo, é na dinastia Song (960-1279 d.C.) que a técnica e estilo se aperfeiçoam, alcançando o seu auge. Nessa época, manifesta-se uma maior preocupação harmoniosa entre áreas detalhadas e minuciosas. A pormenorização do conteúdo do espaço torna soberba a natureza de salientar as zonas vazias na pintura oriental, que me chamaram sempre a atenção, pela aproximação aos meus trabalhos, em que sempre tive o cuidado de deixar áreas por preencher no papel.

Recorrendo a vários pontos de perspetiva, revelam-se tratados sofisticados que utilizam um estilo a que chamam Shan Shui (montanha e água), referindo-se diretamente a uma simplificação dos elementos naturais, como montanhas, rios e nuvens, enfatizando a essência da serenidade e pureza provocada pelo cenário.

O espaço é capturado como se de uma perspetiva linear invisível se tratasse, mas também de uma visão aérea, onde os objetos diminuem à medida que se afastam, o que, para os artistas da época, constituía uma fórmula eficaz na perceção do espaço, enquanto no Ocidente teríamos que esperar quatro séculos para resolver esta experiência equivalente.

Guo Xi (1020-1090) foi um pintor de paisagens, famoso por sua inovação na pintura, criou uma profundidade pelas suas camadas de tinta. Deixou tratados de pintura onde revela esta extraordinária preocupação com a reprodução da natureza e a sua idealização, Guo Xi justifica-se com esta frase: "Ao longe observa-se a sua situação e de perto examina-se o seu conteúdo".

Guo Xi diversificava o seu trabalho de pincel para ter em conta os diferentes tipos de árvore e de rocha, comentando que cada um deles possuía um certo carácter moral – as árvores eretas sugeriam resiliência perante a mudança de circunstâncias política, as árvores contorcidas, a atitude introvertida de alguém que esconde as suas opiniões. (Bell, 2009, p. 126).



**Figura 26.** *Primavera*

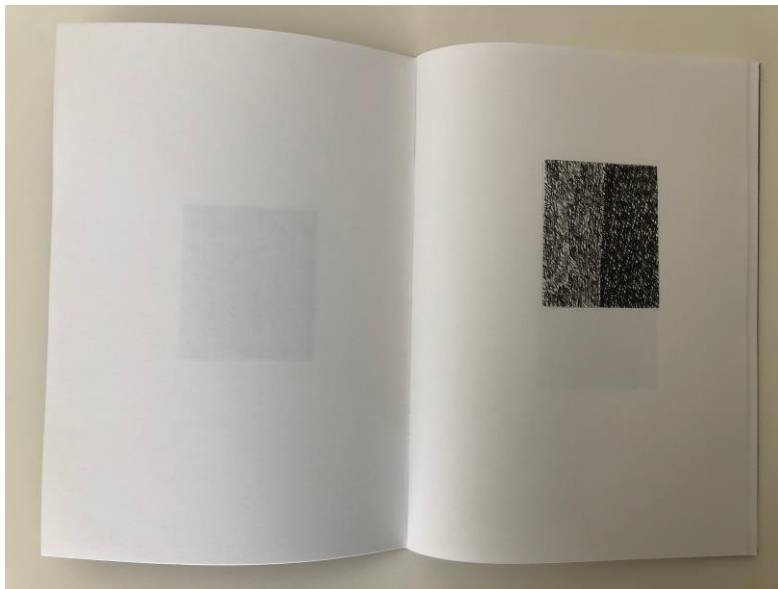
*Nota.* De Guo Xi, 1072, tinta s/ seda, 158,3x108,1cm, Museu do palácio nacional, Taipé, Taiwan.

Esta foi uma importante descoberta para mim, ao longo deste estudo histórico: a modernidade que a obra de Guo Xi revela e a sua capacidade de capturar a natureza com os seus pormenores, que guiam o espectador através das suas texturas, produzindo uma profundidade sublime. Essas volumetrias e dimensionalidades constituídas de formas

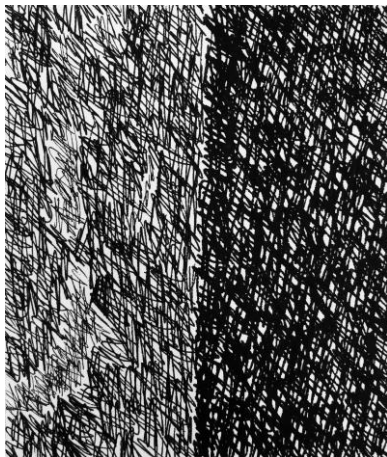
meticulosas tornam-se um exemplo perfeito de como a atmosfera criada por mancha revela uma tremenda força sobre o papel.

Foram essas texturas que me agradaram na utilização apenas de uma cor para experimentar o contraste vigoroso do riscador sobre a superfície branca do papel. Com essa interação entre a linha e mancha, vou criando um sombreamento e a tal camada de trama com maior definição.

Esses pequenos trabalhos que realizei apenas com esferográfica preta são pontos cartográficos pormenorizados que perdem naturalmente a sua representação geográfica, como o mar, a floresta, ou as estradas que se atravessam a paisagem. Fica indecifrável o mapa, subjugando-se à forma abstrata, como um tecido de linhas quase autónomas, fabricando a sombra, por camadas, ou por diferentes grossuras de riscadores.



**Figura 27.** *Caderno de exercícios*  
Nota. De João R. Ferreira, 2024, caneta s/ papel, 29,7x21cm.



**Figura 28.** *Caderno de exercícios (pormenor)*  
Nota. De João R. Ferreira, 2024, caneta s/ papel, 29,7x21cm.

Voltando ao Ocidente e prosseguindo até ao final da Idade Média, encontramos ainda o intento de lugar, como pano de fundo para a figura humana, mas regista-se um novo paradigma, o aparecimento do indício simbólico. Ainda que, sem recorrer a uma sensibilidade estética, denota-se uma nova lei e fórmula de metafísica que acontece em prol da narração, que se caracteriza como *Locus Amoenus*, em que a paisagem ideal e bucólica transmite elementos específicos, transportados para um ambiente terrestre paradisíaco, como na famosa representação do Éden, no livro do *Génesis*, divulgando o paraíso cristão.

Apenas na primeira fase do Renascimento, período *Trecento* (séc. XIV italiano), desponta uma maior abordagem significativa do tema, nomeadamente com Giotto (1266-1337). Considerado por Giovanni Boccaccio (1313-1375) o fundador da arte renascentista, este descreve-o na *Quinta história do Sexto Dia*, da sua obra *Decameron*, como “um monumento brilhante à glória de Florença (...) fez renascer uma arte que estava enterrada há séculos” (Boccaccio, 1988, p. 463).

Giotto, precursor do Renascimento, concebeu algumas das obras que iriam contribuir para o desenvolvimento técnico da perspetiva e da profundidade, em que sua contribuição irá constituir uma verdadeira revolução na pintura Ocidental.

Por outro lado, com menor preocupação técnica, está Ambrogio Lorenzetti (1290-1348) que, com seu interesse realístico de representar um lugar específico, inaugura uma nova estética na pintura de paisagem, com uma preocupação topográfica e um estilo panorâmico.

o fresco do Bom Governo proporciona uma vista dos campos de Siena, limitados por montanhas distantes. É uma verdadeira paisagem – a primeira desde os tempos romanos antigos – plena de uma vasta profundidade, mas que se distingue das suas antecessoras clássicas por uma ordenação marcada, um especto “domesticado”. Aqui a presença do homem não é acidental; tomou conta da natureza, fez terraços de vinha nas colinas e traçou no vale as linhas geométricas das pastagens e campos de cultivo. (Janson, 1998, p. 351).



**Figura 29.** *Bom governo*

Nota. De Ambrogio Lorenzetti, 1388-40, fresco, 350x1005cm, Palazzo Pubblico, Siena.

Ao norte da Europa, mais propriamente na Flandres, surgirá um movimento verdadeiramente dedicado ao tema da paisagem, já com pequenas aparições no séc. IX, onde constam as famosas iluminuras do Saltério de Utercht, um manuscrito que contém iluminuras, utilizado para a oração, em que se revelam composições ilustrativas com imensas alusões naturais.

Só no séc. XV que o género Flamengo se torna o mais evidente estilo da pintura de paisagem, como uma “janela ilusória” para o espectador: cenas naturais e com detalhes preciosos formam o efeito de luz e sombra, numa produção próxima à atmosfera natural. Ainda que não se beneficiasse de uma perspetiva em termos das atuais, já determinava um estado mais próximo de uma pintura com profundidade.

As iluminuras dos três irmãos Limbourg (1385-?; 1386/87-?; 1388-?) no belíssimo livro *As riquíssimas horas*, onde estão representados os calendários de forma magistral, foram uma enorme surpresa para mim, por duas razões. Primeiro, por conterem nas suas ilustrações, através das épocas do ano, as paisagens com os elementos respetivos a cada estação e por, curiosamente, constar a primeira representação da neve numa obra de arte, expressando uma natureza alterável. Em segundo, por representarem a transformação do meio rural pela ação do homem, através do seu árduo trabalho, ao longo dos meses do ano.

Por outro lado, pesquisando nos meus trabalhos passados, deparo-me com um objeto familiar, muito semelhante ao semicírculo das iluminuras dos Limbourg.

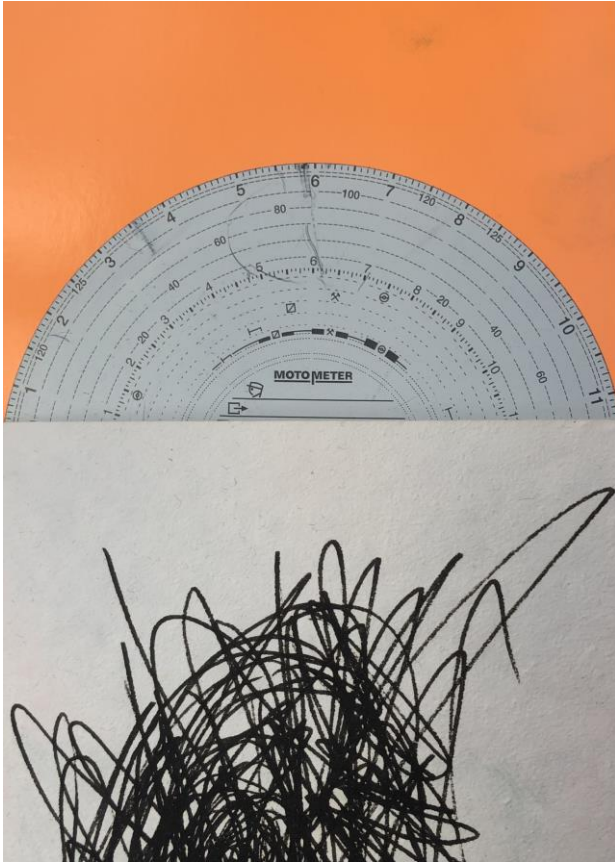
Durante alguns momentos em que a pesquisa recaiu totalmente para a cartografia nas minhas obras iniciais, tentei extrair novos elementos que pertencessem à cartografia, tais como os marcos rodoviários e tacógrafos em papel, que foram, durante algum tempo, suporte e utilização para muitos trabalhos realizados durante um período, desvinculando-me com isso, em certa medida, do desenho em papel.

Os tacógrafos com os quais trabalhei assumem-se com uma semelhança muito próxima a estas iluminuras dos irmãos Limbourg. Este semicírculo criado na parte superior de cada pintura serve como gráfico medidor de tempo. Na sua representação, é idêntico ao semicírculo do tacógrafo, que, por sua vez, é um medidor de tempo, mas também de espaço, traduzindo-se em um paralelismo interessante entre o tempo e o espaço.



**Figura 30.** *As riquíssimas horas*

*Nota.* De Paul, Johan e Hermann Limbourg, 1412-1416, pigmentos naturais, ouro e prata s/ pergaminho, 30x23cm, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



**Figura 31.** Tacógrafo

Nota. De João R. Ferreira, 2010, tacógrafo e marcador s/ papel colorido, 21x15cm.

Algumas pinturas criadas durante esta época inicial do Renascimento vão surgindo como importantes exemplos de uma teoria preocupada com a reflexão sobre a natureza, como o caso de Jan Van Eyck (1390-1441) com o *Livro das Horas de Turim-Milão*, no *Batismo de Cristo*, em que vem a criar um conceito na representação.

Na soberba e impressionante representação atmosférica pintada num formato pequeno, sobressaem as sombras e a luz, os cuidados com os reflexos na água, criando uma profundidade revelada por montanhas num ambiente nebuloso, assumindo uma adaptação das personagens ao cenário e não o oposto.

Em 1340, surge a que é considerada das primeiras obras realmente paisagísticas da Europa, a miniatura do poeta e músico francês Guillaume de Machaut (1300-1377), *Misterioso Jardim*, em que a figura humana desaparece, confinando ênfase à paisagem, livre de qualquer representação social ou religiosa.



**Figura 32.** *Misterioso jardim*

*Nota.* De Guillaume de Machaut, 1350-55, óleo s/ madeira, 30x21cm, Museu do Prado, Madrid.

Em 1444, uma importante obra da autoria de Konrad Wik (1400-1445/46), *Milagre dos Peixes*, desafia o espectador ao convite de se envolver na paisagem, pela sua posição térrea das personagens. Estando o observador posicionado de frente às figuras, é confrontado com uma sensação de peso físico, o de estar incluído na pintura. Nessa obra, existe um cuidado rigoroso na representação dos alpes e na profundidade do lago, recorrendo à margem baixa do lago. Trata-se possivelmente da primeira pintura em panorama com efeitos óticos, estabelecendo uma paisagem fiel a um local existente:

ele não pintou um lago qualquer, mas um lago de todos bem conhecido; o lago de Genebra, com o maciço monte Salève ao fundo. É uma paisagem real, que todos podiam ver e que ainda hoje se parece muito com a reproduzida nessa pintura. Talvez se trate da primeira representação exata, do primeiro “retrato” de um panorama jamais tentado. (Gombrich, 2006, p. 244).



**Figura 33.** *Milagre dos peixes*

*Nota.* De Konrad Wik, 1443, óleo s/ madeira, 91x138cm, Museu de arte de Genebra.

Essa identificação do espaço como lugar existente aproxima o espectador à obra e é um dos cuidados que possui na formulação do título de cada desenho. O território pertence a uma memória coletiva e esta objetividade torna o trabalho “mais real”. Quando desenhei a *Capela de Santa Ana*, estou a desenvolver, com base em um território reconhecido, um espaço existente, que pode ter inclusive sofrido alterações, mas o local permanece ali. Tal como o monte Salève, a capela permanece no cimo de um penhasco, virada para o mar.



**Figura 34.** *Capela de Santa Ana*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica s/ papel, 24x35cm.

Essas pesquisas revelaram-me imensas obras que desconhecia de grandes artistas europeus: os esboços do Vale do Arno (1473) da autoria de Leonardo da Vinci (1452-1519) ou de Albercht Durer (1471-1528), que pintam aguarelas *in situ*, uma determinada paisagem em vários momentos, cuidando da transição de luz e efeitos. Esses esboços serviriam posteriormente de apoio à preparação do cenário a óleo que compõe a pintura.

Sobre essas aguarelas de Durer quando regressava de Veneza, o pintor reproduziu as montanhas de Itália:

O título que ele anotou parece perfeitamente apropriado, uma vez que isto não é um retrato, mas um estudo a partir de um modelo, visto com uma frescura intemporal. O ritmo calmo desta paisagem de encostas suavemente arredondadas transmite uma visão da natureza na sua totalidade orgânica... (Janson, 1998, p. 479).

Finalmente no início do séc. XVI, na Baviera e na Áustria, surgir o que se poderia identificar como a pintura de paisagem enquanto género artístico, tornando-se num movimento que exalta a natureza, como conceito separado e autónomo.

A escola do Danúbio constituiu um grupo de vários pintores com os mesmos interesses de representar exclusivamente a paisagem, tendo como principal mentor, Albrecht Aldorfer (1482-1538). Essa independência verifica-se na pintura o *Castelo de*

*Worth* (1520), onde se confirma a autonomia na estreia ao simbolismo, detendo um programa assente no hermético, com elementos divinos no estado natural, dispondo quase de uma força viva e de um espírito incluído na pintura.

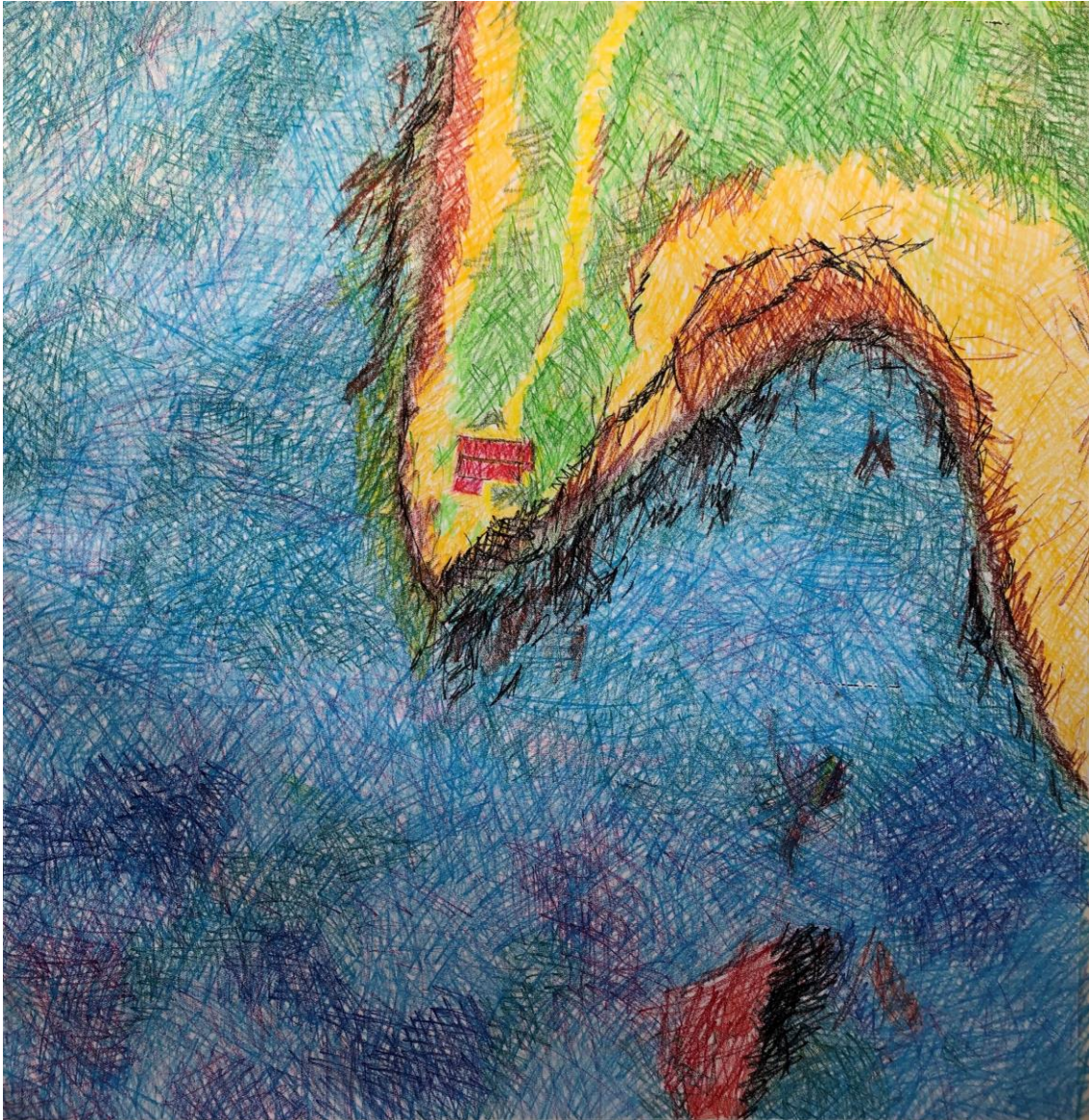
A paleta de cores vibrantes fez-me experimentar outras técnicas e matérias, com realce ao lápis de cera e pastel, que testei, comprovando uma forma de desenhar mais macia e suave, obtendo assim uma coloração muito diferente da esferográfica.

Utilizei papel de grande formato e observei que a forma de desenhar tornou-se menos precisa, o que torna o riscar mais vigoroso, substituindo a intensidade do gesto contido. Foi até certo ponto positivo pela sua expressividade com as cores frias e quentes, mas, comparativamente ao risco fino da esferográfica, que apresenta uma maior afirmação no papel, determino a minha preferência por riscadores rijos.



**Figura 35.** *Castelo de Worth*

*Nota.* De Albrecht Aldorfer, 1520, óleo s/ madeira, 40x60cm, Galeria Alte Pinakothek, Munique.



**Figura 36.** *Sem título*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, lápis de cera s/ papel, 150x140cm.

Com a profunda transformação social nos países protestantes, assiste-se a uma mudança de valores estéticos, díspar da Europa católica. A transformação nesta nova linguagem religiosa, assente na fé e na expansão de Deus sobre a natureza, prevalece nas representações de animais e elementos naturais, removendo a figura humana das obras de arte.

Todavia, na continuidade da arte italiana, floresce em Veneza uma época de grandes transformações, especialmente na pintura de paisagem, definida por *Cinquecento*. Desenvolvendo o programa da perfeição e do equilíbrio legado pelo *Quattrocento*, Giorgione (1478-1510), pintor italiano com poucas obras atribuídas, revela uma importantíssima pintura, *A tempestade* (1508), onde sobressai o poder da natureza,

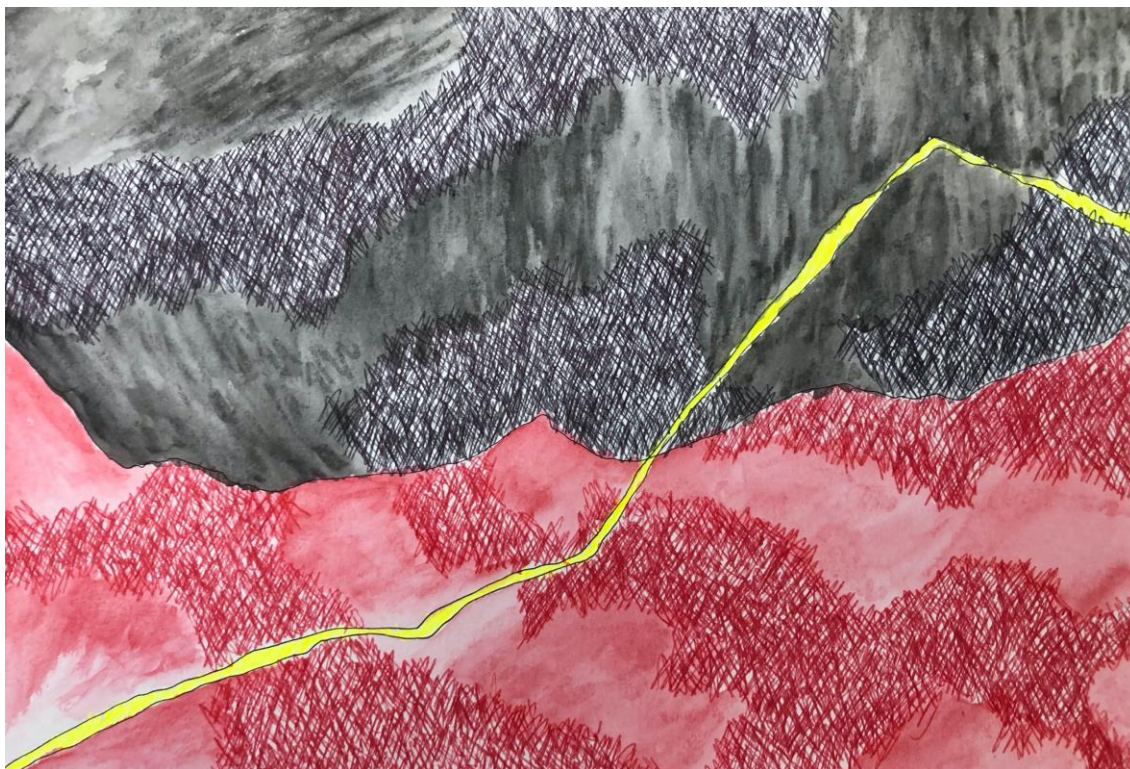
com a sua cor e narração elevados a tema principal, centrando a paisagem como agente principal, e a representação das figuras posicionadas nas laterais. Esse estilo pastoril foi pensado para funcionar de acordo com o espaço, numa experiência poética capaz de provocar uma espécie de deslumbramento natural. Sendo um tema em desuso na literatura, a vida rústica começa a ganhar espaço como tema na pintura.

O raio que surge nessa pintura não é apenas uma característica da tempestade, mas um rasgo de luz para onde incide o olhar. Isso permitiu-me idealizar também, um desenho que se inicia na rasura do espaço. Esse raio que estendo aos limites da folha, quase num sentido esotérico, ou no seu inverso, como num código secreto, uma linha luminosa inconstante que se assemelha a um gráfico, composto por eixos, a testemunhar deslindar de um processo.



**Figura 37.** *A tempestade*

*Nota.* De Giorgione, 1508, óleos s/ tela, 82x73cm, Gallerie dell'Accademia, Veneza.



**Figura 38.** *Sem título*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica, aguarela e caneta s/ papel, 21x29,7cm.

Esse interesse pelas obras de arte clássica e a influência direta da pintura que o estudo me possibilitou é uma característica que vejo como fundamental à dinâmica da história da arte: a possibilidade de voltar ao passado e trazê-lo como objeto de estudo, este refazer que tantas vezes foi experimentado em diferentes períodos e movimentos estéticos. É exemplo a pintura *Concerto campestre* (1509) de Ticiano (1473-1490), na envolvimento intimista da figura humana, que remete para a representação clássica do ideal de harmonia conduzido pelo mundo natural, que muitos anos depois, na famosa obra de Manet (1832-1883), voltou a ser representada.

Na curiosa pintura de Lorenzo Lotto, *Alegoria da virtude e do vício*, a própria paisagem serve como divisão de estados, na representação da dualidade entre a virtude e o vício. Essa representação visual complementa a narrativa moral e um certo elemento de reconhecimento entre o bem e o mal.

Na segunda metade do século XVI, mantêm-se o ideal de paisagem assente na vida humilde da pastorícia, sobre a sua simplicidade de representar árvores exuberantes, riachos serenos e pastagens verdejantes. Essas paisagens transmitiam uma sensação de tranquilidade e simplicidade, transformando-a num simbolismo carregado de significados, empregadas de forma a intensificar a atmosfera idealizada do lugar, bem como o uso de tons suaves e harmoniosos. Tornam-se assim elementos comuns para

transmitir uma sensação de serenidade e beleza, muitas vezes acrescentando ambientes do período Romano, como na obra de *Paisagem Romana* de Annibale Carracci (1560-1609), também muito semelhante, em termos de motivos clássicos, à obra de Nicolas Poussin (c. 1594–1665): “Poussin era o exemplo a seguir, era preciso a todo o custo ser-se romano. E mais: ser -se o mais clássico entre os clássicos romanos” (Venturi, p. 130).

Pertence também ao tema a devida importância demonstrada por Adam Elsheimer (1578–1610), que propõe uma visão do céu noturno e de um realismo assente na pesquisa científica, composto de elementos astronômicos, pintados com exatidão e profundidade, da imensidão do espaço sideral.



**Figura 39.** *Paisagem romana*

*Nota.* De Annibale Carracci, 1600, óleo s/ tela, 116x164cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Claude Lorrain (1600-82) foi um grande pintor de paisagem que alcançou um estilo próprio campestre baseado em elementos clássicos. Propôs, com os destroços históricos, o majestoso império romano esquecido. Tomou como fonte de referência uma sublime conjugação com a natureza, mostrando um requinte identificado, como o padrão ocidental da imagem idealizada.

Uma outra pintura que poderemos referir como oposta a esta serenidade está na obra de Bruegel (1568–1625), onde a paisagem é exaustivamente constituída por elementos narrativos que revelam a força humana disputando com o poder da natureza. A pormenorização da flora autóctone e as características geográficas ilustram bem este

cuidado que o pintor procura demonstrar com a realidade, enriquecendo a pintura de paisagem e tornando-a um estudo científico de elementos identificáveis.

No norte da Europa, a pintura acrescenta novos percursos estéticos e de representações de novos lugares simbólicos, particularmente em torno das grandes cidades, que quebram assim o estado de graça a que as paisagens provincianas continham, esta nova harmonia permitiu um trabalho direto com os cartógrafos e a sua utilização prática para o desenvolvimento da pintura do séc. XVI.

A paisagem idealizada chega por fim ao seu auge no final do séc. XVIII, com um dos movimentos artísticos e intelectuais, mais significativos da nossa história da arte, a que entrou em rutura com o racionalismo pertencente à estética anterior, especialmente os neoclassicistas.

O Romantismo torna-se o novo pensamento, o que valoriza a natureza como fonte da emoção estética, a forte vertente de espiritualidade assente nos valores da individualidade artística, crucial para o desenvolvimento do pensamento moderno:

O Romantismo não foi apenas um fenómeno relativo à esfera da literatura, das artes, do gosto e da estética, afinal, mas uma tendência que abrangeu e modificou radicalmente toda a cultura europeia. Religião, política, ciência, foram igualmente influenciadas pela revolução romântica. No campo filosófico não houve apenas estética romântica, mas também uma filosofia da história, uma filosofia da natureza, uma ética e uma filosofia da religião orientadas pelo Romantismo, que penetrou profundamente nas disciplinas históricas nascentes, acompanhando e condicionando radicalmente o estudo histórico da linguagem, do direito, das religiões e das mitologias. (Angelo, 1996, p. 13).



**Figura 40.** *Paisagem com o descanso na fuga para o Egito*

*Nota.* De Claude Lorrain, 1666, óleo s/ tela, 101x136cm, National Gallery, Londres.

A idealização romântica que transporta na sua matriz a perspectiva da paisagem como intensificador do sublime é um dos principais programas da estética romântica já utilizados por Lorrain e Poussin: “Uma paisagem de Claude Lorrain é romântica, tal como um jardim inglês, porque o romântico é o belo sem limites, isto é, o belo infinito” (Angelo, 1996, p. 52). Essas composições são um reflexo interior do artista apoiado pela força natural, não é apenas a preocupação da fiel representação da natureza, mas o estado interior do ser humano:

Que a arte pode conceber, a arte distingue-se da natureza na medida em que a natureza não tem atividade consciente e tem, portanto, uma beleza puramente casual. Desaparece por isso o princípio da imitação da natureza, na medida em que a natureza, bela por mero acaso, não dita a regra a arte, mas antes aquilo que a arte produz na sua perfeição e princípio de norma na avaliação da beleza natural. (Venturi, 2016, p. 201).

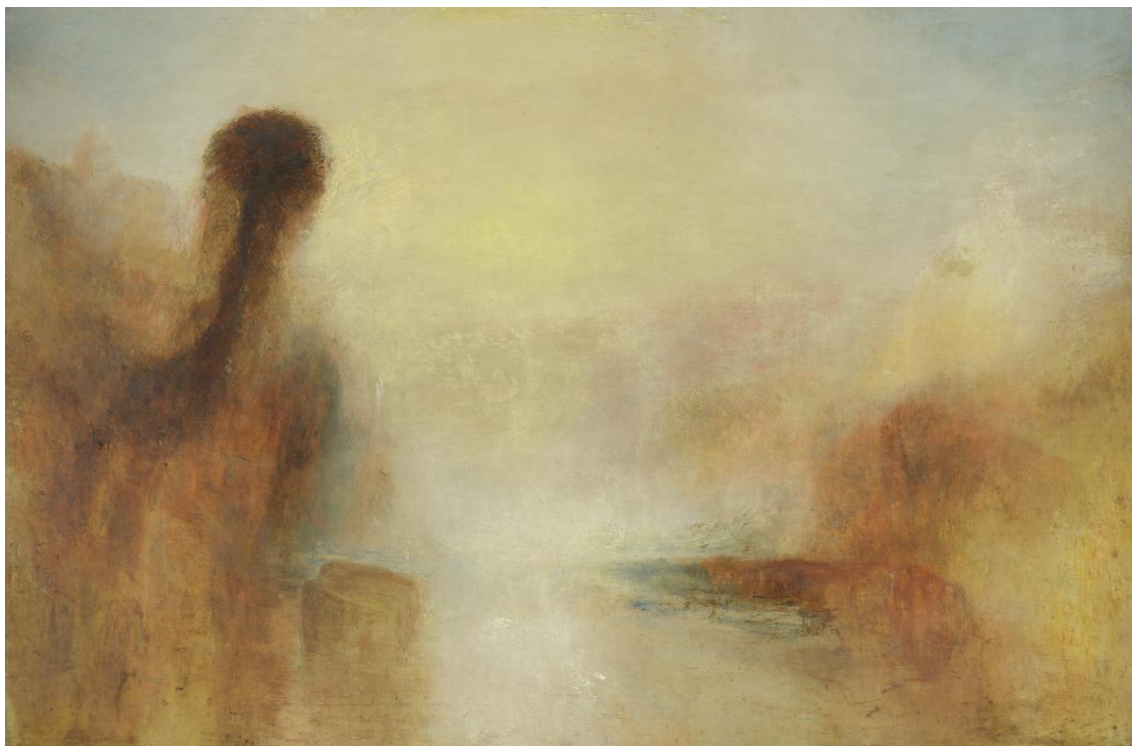
Considerado como um pintor de paisagem tradicional, John Constable (1776-1837) utiliza uma nova dinâmica das cores, realçando o brilho dos reflexos constituintes da luz, muito admirado pelos futuros impressionistas; continua a manifestar-se como um admirador da Inglaterra rural, com detalhes e precisão, em todo o seu esplendor dos

elementos constituintes da paisagem. São como um relato do cotidiano fora das grandes cidades, o simbolismo que a natureza acarreta está latente, para evocar uma recordação de um paraíso terrestre, mesmo à mercê das ameaças da expansão da agricultura, e de uma urbanização que se avizinha. Dessa forma, a representação de cada movimento e cada gesto, é um convite à sensação, de ser participante do quadro, estabelecendo uma relação com o espaço rural idealizado e de um espaço sobre a lentidão temporal.

Por outro lado, William Turner (1775-1851), famoso por suas dramáticas representações de luz e atmosferas extremas, captura a força bruta e indomável da natureza, tempestades e mares revoltos, e volta-se para cidades industrializadas, que nos possam transmitir os traços futuros da modernidade, com uma pincelada rápida, alcança a velocidade dos tempos modernos, as cores e a composição na obra de Turner. É o reflexo de que a importância do espaço e a dinâmica da luz são a expressão natural do ambiente vivo, ao movimento pequeno e detalhado surgem os pormenores de intensidade luminosa, construindo um cenário esmagador sobre a humanidade: “Finalmente, um âmbito no qual as teorias românticas se revelaram extremamente influentes é representado pela pintura de paisagem, que era tradicionalmente considerada um gênero inferior e que se eleva agora a uma posição de primeiríssimo plano” (Angelo. 1996, p. 188).

Turner representa um estado da rápida passagem do tempo, da existência do movimento acelerado e vibrante. Essa força representada pela luz e atmosfera intensas consegue transmitir a necessidade de provocar a antecipação do tempo.

Com base nesse registo, elaborei vários exercícios de poucos minutos, com a premissa desta corrida sensorial, na qual o tempo e os objetos estão a fugir constantemente. A neblina de Turner, quase de uma aparição, dispersa a forma diluída no espaço, de uma transposição imaterial, que tentei desenvolver em alguns desenhos, em que experimentei a dificuldade de trabalhar o momento. A fugacidade do tempo que busquei materializar no desenho da *Autoestrada*, espaço que acelera e reduz os pequenos faróis de luz vermelha e amarela.



**Figura 41.** *Paisagem com água*

*Nota.* De William Turner, 1840, óleo s/ tela, 121x182cm, Tate Britain, Londres.



**Figura 42.** *Autoestrada*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica, caneta e aguarela s/ papel, 21x14,8cm.

Na Alemanha, Caspar David Friedrich (1717-1840) segue uma via mais poética e lírica, evoca o estado de alma pela representação do espaço, transmitindo a sensação de isolamento e distanciamento, oferecendo lugar a uma espiritualidade e meditação

provocado pela solidão, onde assomam temas sobre a vida e a morte, e a sua conexão com o divino, proposto por suas paisagens poéticas.

Esse foi um grande momento na história da pintura de paisagem, onde se dedicou grande parte artística a esta procura do belo e sublime, revelada pelo estado da natureza. Não é só a reprodução bela que está disposta diante dos nossos olhos, mas o interior que os elementos possuem intrinsecamente: “É preciso esclarecer, porém, que para o romantismo criticar o princípio de imitação não significa efetivamente negar a beleza ou o carácter poético à natureza, mas antes afirmar que tanto a natureza como a arte são forças criadoras autónomas” (Angelo, 1998, p. 95).

Não poderei deixar de falar dos trabalhos com tinta de Alexander Cozens (1717-1786), transformando a mancha, como uma aproximação mais mental, do que ideal da paisagem, reconsiderando uma imagem mais pessoal e uma interpretação mais livre. Já como um precursor do abstracionismo, onde estas paisagens fluídas, distanciam-se da realidade, este foi sempre um assunto que me interessou, quais os parâmetros e limites com a qual se pode definir uma imagem perceptível, ou o que está realmente representado.

Esses estudos de Cozens contribuíram imenso para se apresentar o sublime e a emoção na arte romântica, e garante uma influência sobre os trabalhos que realizei, e que se tornam, por vezes, extremamente difusos de se compreender como paisagem ou representação de algo.



**Figura 43.** *Árvore caída*

*Nota.* De Alexander Cozens, 1785, Água-tinta s/ papel, 22,8x30,5cm, Tate Britain, Londres.



**Figura 44.** *Reflexo num sítio qualquer*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica, caneta e aguarela s/ papel, 14,8x21cm.

São imensos os exemplos de pintura de paisagem na viragem para o séc. XIX, o realismo tinha surgido em resposta do ideal romântico assente no desejo de representar uma realidade precisa e detalhada, o que contribuiu para uma maior observação da vida quotidiano, especialmente a vida no campo. Os pintores tornaram os temas numa pintura honesta, sem a idealização ou simbolismo romântico, inaugurando uma nova forma do ideal moderno.

O grande interesse do modernismo inicial foi sem dúvida a luz e a atmosfera, a par da recém-descoberta da fotografia, que possibilitou a reprodução, até aquele momento, da técnica mais fiel da realidade, provocando um desenvolvimento estético e científico na arte, tornando o impressionismo, como um movimento de pesquisa da cor e luz, expressando com pinceladas rápidas. Realizadas quase sempre ao ar-livre, foi talvez o melhor estudo atmosférico e importante para a observação da paisagem.

Esse método foi desenvolvido pela escola de Barbizon, tendo Jean-Baptiste Corot (1796-1875) como principal mentor desse grupo, tal como a influência nos impressionistas:

Corot foi mal apreciado, se não mal conhecido, pelos seus contemporâneos; mas os impressionistas não iam deixar de o invocar, talvez menos pela rara

perfeição da sua execução do que pela sua composição meditada, refletida, e que, todavia, dá a impressão de ser maravilhoso encontro, totalmente espontâneo, com a natureza. (Mathey. 1972, p. 37).

Nessa perspectiva, o Impressionismo "descobriu" a paisagem — isto é, inventou uma nova forma de representar o espaço físico, numa visão geral, a pintura constrói-se de todas as pinceladas, provocando uma sensação luminosa: “A verdadeira finalidade é ainda a imitação da natureza, talvez já não com a sua forma e cor próprias, mas com a sua forma e cor apercebidas; e a tradução da sensação instantânea, com todas as deformações de uma rápida síntese subjetiva” (Mathey. 1972, p. 48).

Essa construção da natureza procura um lugar dentro das formas instantâneas do fugaz, reinterpretando um novo ideal, mais próximo da natureza, uma relação mais íntima entre o objeto e o espectador, gerando uma conexão entre ambos, uma harmonia entre a imagem e o observador.

Um exemplo da fugacidade, *Os banhistas na Grenouillere* (1869), de Claude Monet (1840-1926), o reflexo da água é quase a impossibilidade de a representar, sem esta capacidade momentânea de absorver as cores seria impossível transmitir o movimento, quase a própria vida que a paisagem provoca:

Tal como as paisagens de neve haviam permitido aos artistas estudar a fundo o problema das sombras, o estudo da água oferecia uma excelente ocasião para observar as reverberações e os reflexos. Assim, podiam aprofundar o seu conhecimento de que a cor dita local era em realidade uma pura convenção, e que cada objeto apresenta ao olhar uma coloração derivada da sua própria, do que o rodeia e das condições atmosféricas. (Mathey, 1972, p. 50).

Esta representação da água vai ser frequente nos impressionistas, tornando-se um dos símbolos da efemeridade, representada por pinceladas rápidas e momentâneas. O seu atributo de se representar em espelho traduz o lugar e o meio envolvente num jogo de luzes e sombras, reavivando o contínuo passar do tempo. Essas representações da superfície da água, com cores puras, eram aplicadas diretamente na tela, que por sua vez é misturado pela visão. Muitos dos meus trabalhos possuem a representação da água, que utilizo frequentemente como divisor de áreas do litoral, como no meu trabalho *Remédios*, que é um bairro construído numa arriba. Tenho o cuidado de utilizar sobre o azul da esferográfica algumas nuances de verde, misturando as duas cores subtilmente, na tentativa de recriar outros tons do reflexo vibrante do mar.

Outro exemplo é a *Fuga d'água*, na continuação de mais um exemplo da água como elemento temporal. Foi produzido como mais um exercício momentâneo e é revelador de como a expressividade do desenho torna-se um metrônomo de um impulso no tempo.



**Figura 45.** *Os Banhistas na Grenouillere*  
*Nota.* De Claude Monet, 1869, óleo s/ tela, 73x99,7cm, Musée d'Orsay, Paris.



**Figura 46.** *Remédios*  
*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 47.** *Fuga d'água*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica, caneta e aguarela s/ papel, 21x14,8cm.

Paul Cézanne (1839-1906) impusera a si a grande pergunta, se a pintura impressionista seria determinante para o verdadeiro instante da natureza. Porque considerava confusa a pincelada impressionista, optou por um outro método para a representação do visível, mantendo a cor contida num espaço, numa ordem definida por elementos rumo à geometria, criando planos de padrões, realçando de outra forma a profundidade, como Cézanne revela em seu diário:

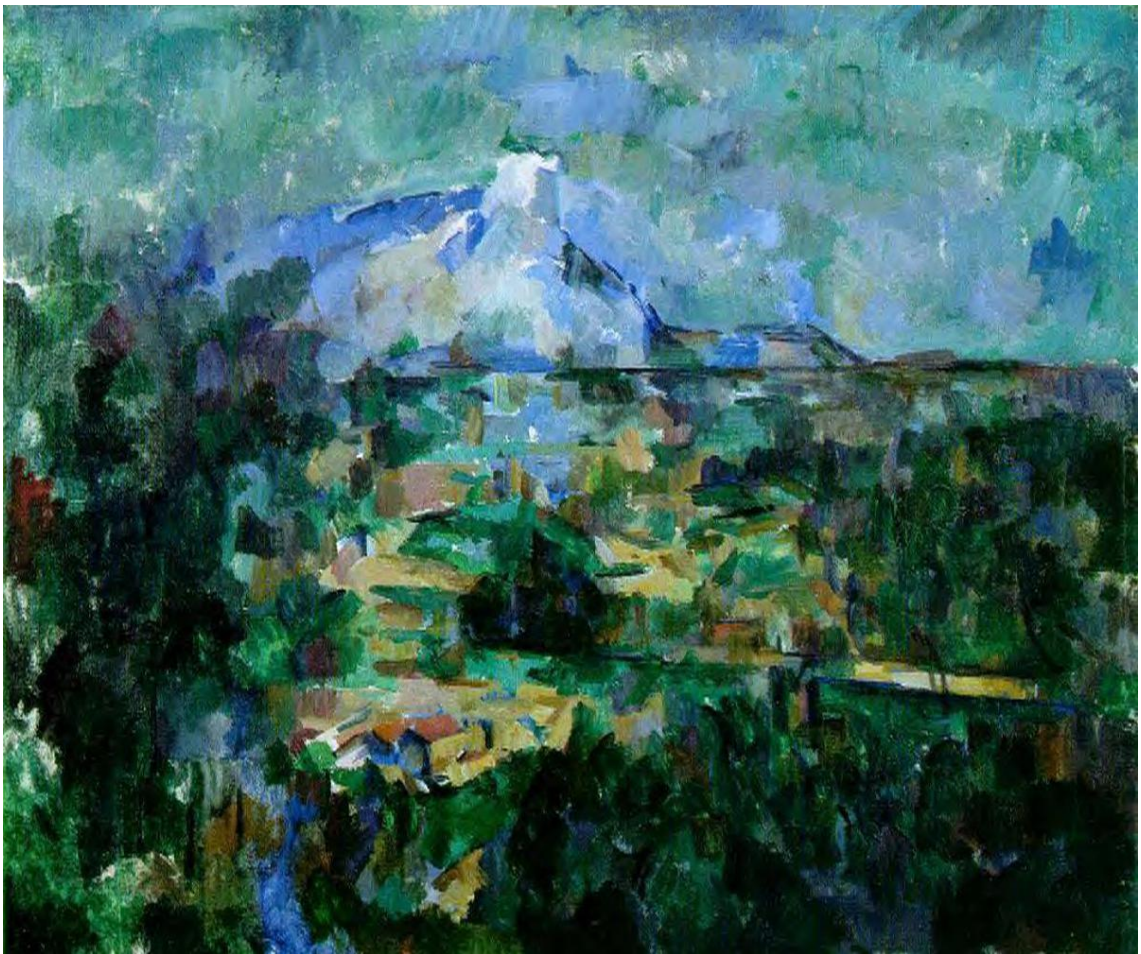
É preciso procurar a natureza que convém ao seu temperamento, olhar o assunto mais para a forma e para a cor do que para o desenho. É inútil apertar a forma, que pode lá estar sem isso. O desenho exato e seco prejudica a impressão do conjunto, destrói todas as sensações. Não parar o contorno das coisas, o que dá o desenho e a mancha justa de valor e de cor. Numa massa, o que há de mais difícil não é pormenorizar os contornos, mas fazer o que está dentro. Pintar o carácter essencial das coisas, procurar transmiti-lo por não importa que meio, sem se preocupar com o ofício. (Mathey, 1972, p. 130).

Essa é a forma que cada vez mais se vai geometrizando na sua obra, um corte radical com a pintura passada. Na sua tentativa de representar o real, a sua configuração genuína passa por uma construção artificial, tornando-se assim futuramente uma preocupação essencial da arte moderna.

No quadro *Monte de Sainte-Victoire visto das Lauves* (1904-1906), é notável o estado de desconstrução da paisagem, caminhando cada vez mais para a abstração, ainda

assim contém elementos perceptíveis do espaço representado, mas a essência da paisagem está como um estudo de observação essencial, a geometria como expansão entre a forma e a cor, como descreve D.H. Lawrence (1885-1930):

O lugar-comum obstruía, e por causa disto Cézanne afastava-se dele abstratizando-o. As suas últimas paisagens à aguarela não passam de abstrações do lugar-comum. São vazios com algumas espécies de orlas cor de pérola. O vazio e rarefação, e esta a última palavra de Cézanne contra o lugar-comum. É uma rarefação. E lá temos nós as orlas a reivindicar a vacuidade. (Lawrence, 2016, p. 75)



**Figura 48.** *Monte de Sainte-Victoire visto das Lauves*  
Nota. De Paul Cézanne, 1904-1906, óleo s/ tela, 65x8cm, Musée d'Orsay, Paris. 1904-1906.

Na transição para o séc. XX, ainda se confirmava a extrema influência do impressionismo e do pós-impressionismo, marcante para os futuros movimentos que trouxeram novas nuances às problemáticas da forma e de sua representação.

As vanguardas do início do séc. XX e seus futuros desdobramentos, vão promover ainda mais o afastamento da realidade objetiva do mundo natural, de modo a levar a preocupação cada vez mais para a esfera subjetiva.

## 4. A (re)invenção do território pelo gesto

*As linhas de força eram (Primeiro: continuar. Segundo: começar).*

Sérgio Taborda<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Em *Ações desenhos*, de Sérgio Taborda, 2016, p. 101.

## 4.1. Os primeiros trabalhos

O meu interesse pelo conceito de território e de desenho nasce desde logo com a necessidade de explorar a folha, com sentido de investigar o espaço e os seus limites que ela me proporciona. Ainda que não estivesse assumido ou consciente do que poderia desenvolver em termos plásticos, vai germinando este conceito de dualidade entre o gesto e a afirmação de mapear já nos desenhos iniciais, que recorro quase sempre a grandes formatos, pela sua possibilidade de uma maior liberdade de criação e de poder experimentar variados materiais.

O estudo e observação dos grandes pintores do neoexpressionismo alemão abriram o caminho a essa forte componente pictórica e expressiva – que mais tarde passaria a utilizar: quase exclusivamente por meio da esferográfica e papel. Crio mapas abstratos, jogando com a folha, o preenchimento e o branco do papel, adicionando aos desenhos de esferográfica e spray tintas acrílicas pastosas, que inicialmente serviriam para criar esta aproximação ao estilo expressionista. Pinceladas cruas e vigorosas são realizadas metodicamente em zonas específicas da folha, aglomerando espaços exclusivos de mancha e cor que vão preenchendo o território do papel.

A trama forma o padrão repetitivo, utilizado como orientador da área, progredindo em intertextualidade de estilos e matérias, delineando cortes transitórios, suaves e bruscos.

Essas disposições materializam-se nessa preocupação de desenhar a anexação do territorial pela matéria produzida pelo gesto.



**Figura 49.** *Sem título*

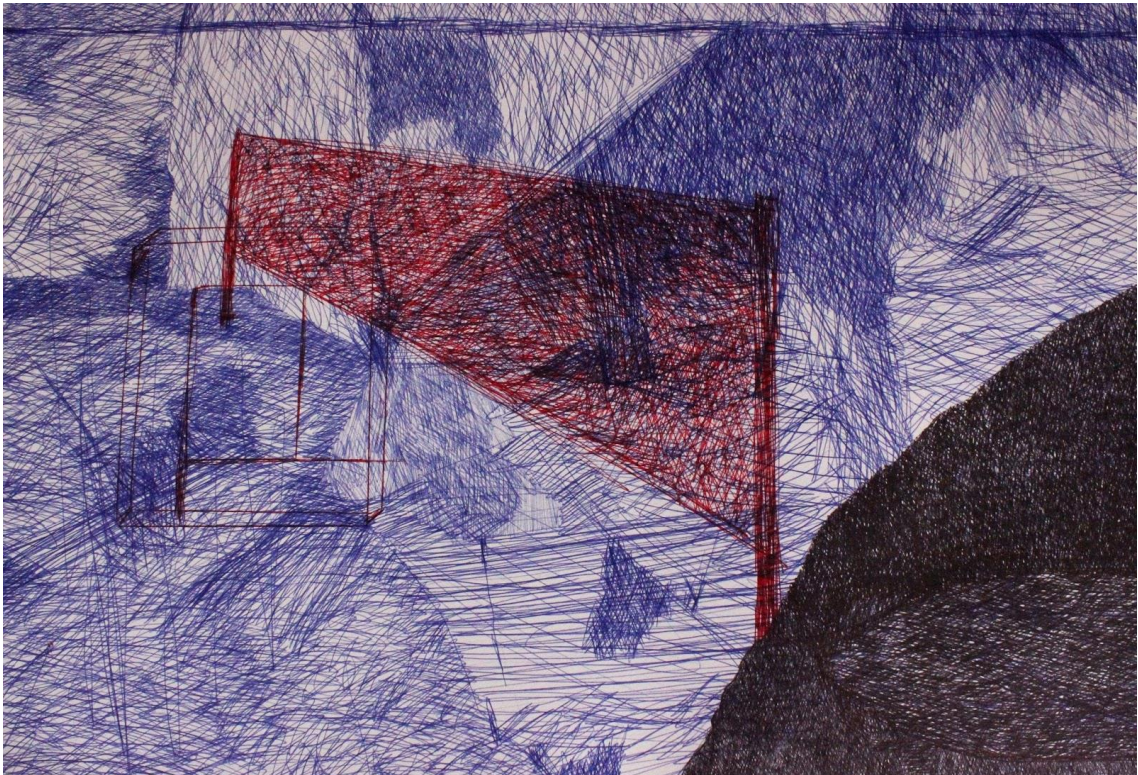
*Nota.* De João R. Ferreira, 2008, esferográfica, acrílico e spray s/ papel, 152 x 161cm.

Desta forma, começo a construir um eixo programático, através de um estilo coerente e vincado no meu processo de criação, o motivo claro da utilização direta da cartografia, que se vai prolongar a um dos temas fulcrais que é a paisagem.

A coordenada que pertence a este campo de ação procura a relevância de todos os pormenores que compõem o nosso espaço trabalhado, a região aprofundada pelos materiais que nos orientam, a importância de percorrer o vazio proposto pela folha. Dessa forma, a compreensão destes novos desenhos deve muito a esses primeiros trabalhos realizados em papel. Toda esta forma de traçar, quase que por impulso, vai-se expandir e desenvolver, incidindo sempre sobre esta característica gestual.

O começo é o simples e define-se apenas pelo ato de riscar. Esse é o atributo do gesto que vou explorar com afinco em 2008, quando início em grande formato e com a

utilização de variados tipos de riscadores, explorando as possibilidades de espessura e cromática, assumindo assim a escolha de materiais que na sua maioria prevalecem até hoje no meu trabalho.



**Figura 50.** *Sem título*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2011, esferegráfrica s/ papel, 29,7x42cm.

Essa ação da rasura inscrita na folha torna-se um combate interessante sobre a matéria e o desejo de me movimentar através de uma superfície lisa, uma conquista frutífera, traduzida em concentrações mapeadas.

São esses riscos que constroem formas, modelam a fisionomia da substância, concretizam um sistema caótico de linhas. O risco reflete a articulação do sentido que os pequenos movimentos realizados pela mão produzem. Expansivo ou não, o gesto e a força do desígnio justificam a representação do entendimento territorial.

Despontam, assim, assumidamente todas as delimitações que são compostas por manchas gráficas, fabricando um vocabulário visual, traçado com elementos cromáticos diferenciados, trilhados pelos espaços e escalas. Metamorfoseia-se pelo preenchimento de uma trama numa extensão real e palpável, impulsionado por uma linguagem própria e facilitando a leitura da composição, definida por linhas expressivas, remetendo ao automatismo.

Esses deslumbres por estados caóticos são sempre pensados e depois projetados de uma forma rigorosa, terminando sempre sem o preenchimento total da folha. Esses espaços brancos intatos provocam as áreas diferenciadas de um mapa utópico que desconstruo no contexto artístico. Os intactos brancos da folha são a legenda para o início deste mapeamento quimérico em que busco desconstruir com severidade toda e qualquer linguagem própria e exclusiva de um conceito gráfico científico.

A alegoria que o mapa suporta inaugurara múltiplas possibilidades plásticas, tornando este o campo que investigo, ao apropriar-me de forma livre do objeto que vou desconstruindo e decompondo.

Apodero-me da cartografia de uma forma ingénua, seduzido pela descodificação e interpretação de símbolos. Transporte para o desenho novas composições gráficas, que, como ferramentas de organização do espaço, surgem pela necessidade de criar.

Mas a diferença que é própria da arte, a diferença do gesto que desenha pelo (prazer) de desenhar, faz-se quando o desígnio incorpora na sua própria intensão uma dimensão que excede a intensão: uma tensão que quer deixar a obra abrir-se a sua própria formação, seja qual for a ideia, o objeto, o fim que se pudesse dar-lhe. Em todas as formas de arte está a questão algo do que se chama noutros contextos o prazer do gesto. (Nancy, 2022, p. 41).

Foi com a obra de Cy Twombly (1928-2011) que assumi este interesse no desenho e na escala, que constitui a maior influência no meu trabalho nesta fase inicial, incitando esta prática neste registo exploratório. Barthes (1915-1980) descreve o processo de uma forma simplificada:

como um gesto de vaivém, por vezes obsessivo, como se o artista manejasse as linhas que ele desenha como alguém que se aborrece em uma reunião e enche de rabiscos aparentemente insignificantes um canto do papel que está na sua frente. (Barthes, 1982, p. 154).

Twombly torna-se um caso direto de estudo. O seu trabalho possui imensas fórmulas nas quais procurava, através de ensaios da sua posição abstrata, conciliar frequentemente o símbolo e as linhas gestuais, declarando uma exploração profunda da linguagem e da memória.

Essa associação ao expressionismo abstrato e ao minimalismo revelou-se uma etapa importante no meu processo, estando a sua expressão plástica assumidamente projetada na minha obra. É através deste combate que surgem novos sistemas, inscritos

pelo alargamento e conquista da folha, desconstruindo o vazio por manchas, riscos, pequenas pinceladas e inscrições, albergando uma escrita autónoma.



**Figura 51.** *Leda e o ganso*

*Nota.* De Cy Twombly, 1962, óleo, grafite e pastel s/ tela, 191x200 cm, MoMA, Nova York

Progressivamente liberto-me de Twombly e assumo o controlo do desenho, é então que começo a criar uma rede de traços cada vez mais contidos na expressão, até desenvolver uma materialidade de texturas, transfigurando o espaço através da mancha, de onde surgem finalmente os mapas, a cartografia e o interesse pela paisagem.

A união da linha trabalha para a composição da mancha, uma composição quase infinita, organizada pelo risco, num plano constituído por outros planos próximos, dissolvendo o desenho numa extensão de cor heterogénea: “uma linha desenhada também só existe sobre este fundo, de tal modo que, por exemplo, um desenho que cobrisse totalmente o seu fundo deixaria de o ser” (Benjamin, 2011, p. 3).

Essa forma de composição é em si, uma verdade no processo, pela trama revelar-se a força constituinte da linha regular, toda a velocidade do gesto consciente sobre a superfície do papel e a derradeira expressividade coerente.

Esses trabalhos são realizados majoritariamente com esferográfica (salvas exceções de trabalhos com dimensões superiores, em que utilizo *spray*, acrílico ou cera), e apenas com riscadores da marca BIC.

Essa foi uma escolha que surgiu com a experiência de outras esferográficas, optando pela utilização desta. São de fácil aquisição e utilização, com uma secagem rápida, sem tingir outras cores sobrepostas, mas também como sentido político e social, defendido por Thomas Hirschhorn (1957), num pequeno manifesto que tomei conhecimento em 2005, no decorrer da exposição intitulada *Anschool II*. Nesse trabalho, o artista defende a utilização da caneta como arma democrática. Transcrevo de seguida, na íntegra, o que estava disponibilizado durante a apresentação das obras do artista, no Museu de Serralves:

### **BIC e Compromisso Político**

Durante a minha exposição *Très grand buffet* em Freiburg, alguém notou que as obras das séries *Virus*, *Merci*, *Danke*, *Thank You*, e *Les larmes* foram feitas com esferográfica. Essa pessoa perguntou se eu desenhava com esferográficas BIC e mencionou que a empresa BIC apoia financeiramente Le Pen. Uma informação num jornal oficial sobre o financiamento de partidos políticos anunciou esse fato. É um problema apoiar Le Pen. Mas também é complicado ter que pensar sobre essas questões. Uso canetas BIC porque são baratas, fáceis de encontrar, simples e encaixam bem na minha mão. Gosto de usar canetas porque todos as conhecem e usam. É uma escolha relacionada à sua universalidade, a sua não-distinção. Para mim, trabalhar com esferográficas é uma escolha política e artística, significa que tento fazer o meu trabalho de artista politicamente, usando esse meio, por exemplo. Isso é algo em que acredito firmemente como artista. Por outro lado, se eu fizesse um trabalho político, não deveria usar esferográficas BIC, mas trabalhar com o apoio de outra empresa política? E as canetas tinteiro, os marcadores? Deveria usar uma Mont-Blanc para ter a consciência tranquila e, ao mesmo tempo, pertencer à elite reconhecida pela sua Mont-Blanc?

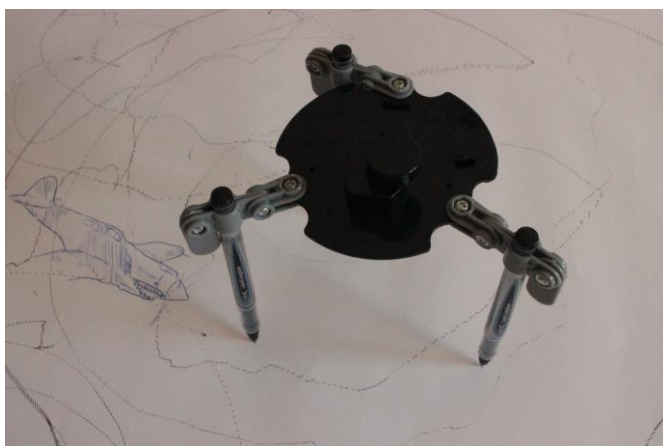
Não é o meu modo de pensar, não é o meu modo de trabalhar e certamente não é o meu modo de viver como artista. Recuso todas essas questões porque quero trabalhar e agir. Mas eu não quero o material? Obviamente, não me informo e não peço informações a quem conscientemente politiza a arte e transforma todos em conscientes, o que mata a arte, e muita consciência canoniza todos os impotentes. Muita existência. O que essas pessoas excessivamente conscientes esquecem é que eu travo uma batalha, energia, interromper uma revolta cujo resultado me parece incerto, mas certamente não vencerei se me esconder. Luto um combate cujo compromisso político é conformista.

Hirschhorn, 2005, folha de sala



**Figura 52.** *Jumbo II*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2013, robot e esferográfica s/ papel, 152x152 cm.



**Figura 53.** *Robot a desenhar (pormenor)*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2013, robot e esferográfica s/ papel, várias dimensões.

Escolhi essa obra, *Jumbo II*, pelo facto de ser um exemplo eloquente deste período de análise a esses movimentos e artistas, mas fundamentalmente por apresentar outra particularidade: a diferença entre meios de produção.

Essa obra é um dos exemplos mais representativos do meu trabalho inicial e contribui com uma direção desejada para as fases posteriores, constituindo uma componente experimental, uma nova experiência em desenho. Ao resultar de uma combinação entre o gesto humano e a utilização de um pequeno *robot*, construí uma composição entre duas hipóteses de representação espacial.

Robôs artistas não fazem pinturas aleatoriamente, vão gerando uma composição através dos processos de auto-organização, estigmergia e emergência (...). Nesse sentido, as suas criações são únicas e, desencadeadas por mim, não podem ser vistas como inteiramente minhas. (Moura, 2016, p. 91).

Esse exercício, que eu trouxe para o campo do desenho, revelou-se útil, traçando novos espaços incógnitos, produzidos mecanicamente de uma forma eficaz, mais livre e aberta, quando comparados ao que obtenho gestualmente, com áreas também elas de riscos saturados em aglomerados, mas de aparência aleatória. Contrastam, dessa forma, com o meu gesto controlado, ritmado de forma quase obsessiva, organizado conscientemente no desenho.

Diversas técnicas e modos de produzir foram explorados em simultâneo dentro da temática do território. Com a apropriação do mapa como objeto final, explorei a sua potencialidade gráfica, bem como a sua articulação simbólica, assumindo uma índole política e social, recorrente durante este período. A presença da pesquisa sobre o espaço e o território manteve-se.

Um outro exemplo, como gesto infinito, é a obra *Tsuru Deutschland*, assente num expositor circular dinâmico rotativo, que torna possível ao espectador estático ver toda a obra, como de uma rotação terrestre se tratasse. É um movimento permanente no espaço, um mapa de linhas invisíveis. Com conotação histórica e política assumidas, utilizo um mapa real da Europa modificado pela técnica do origami. As suas dobragens vincadas metodicamente tornam o território obrigatoriamente transformado. Além disso, o que antes era um objeto plano regenera-se numa escultura, adicionando as dimensões ao plano, que outrora servira para planificar um território volumétrico.



**Figura 54.** *Tsuru Deutschland*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2011, expositor metálico, acrílico e papel, várias dimensões.

A recolha de documentação é um dos indicadores do método de trabalho, é neste enquadramento que vou pesquisar e desenvolver as ideias-chave que me facilitam o processo. Todo o percurso inicia-se nesta proposta da procura de diversos materiais de estudo para a futura realização plástica. É essencial recolher o máximo de ideias e possuir diversa informação para a realização da obra em curso:

o trabalho da memória representou para o artista uma ferramenta essencial para a construção do seu espaço criativo. Podemos reconhecer-lhe dois tempos próprios. O primeiro trata da captura de imagem, o seu «banco de dados» como lhe chama, espécie de inventário de formas em arquivo e verdadeiro ponto de partida. (...) Nesse segundo tempo o artista fica disponível para o seu estado sensorial capaz de reconfigurar essas paisagens, objetos, arquiteturas, em agentes de uma realidade contemporânea. Nesse arrastamento de sentidos, no premeditado abandono desse gesto que repete e transforma um modelo selecionado, ele desenvolve afinal o seu espaço de ficção plástica. (Freitas, 2004, pp. 17-18).

Como referi anteriormente, a recolha de documentação foi uma constante durante esses anos, sendo a sua maioria utilizada posteriormente. Ficam por vezes a aguardar a necessidade de aplicação prática – como são exemplo as fotografias analógicas, utilizadas apenas quando surgiu a necessidade de uma nova experiência pictórica.

## 4.2. Arquivo como processo



**Figura 55.** *Alastramento*

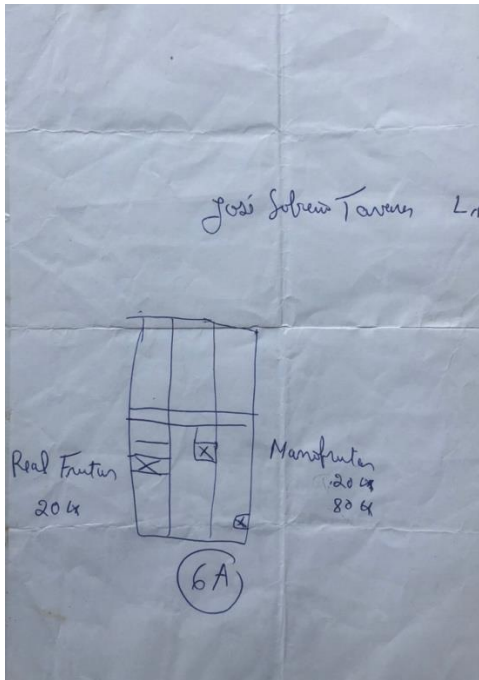
*Nota.* De João R. Ferreira, 2015, acrílico s/ fotografia, (3x) 10x15cm.



**Figura 56.** *Alastramento*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2015, acrílico s/ fotografia, (8x) 10x15cm.

A recolha de documentação tem sido recorrente durante estes anos. Vou mantendo religiosamente essa prática, acrescentando ao meu arquivo privado diversos materiais, com uma triagem consciente do que possa fornecer documentação oportuna à minha criação, destaco todo o interesse pelo lugar e memória, sem qualquer tipo de limitação, como o exemplo de um croqui rabiscado encontrado no chão, que mostra umas possíveis coordenadas de orientação de um lugar.



**Figura 57.** Croqui com informação de um espaço indefinido  
*Nota.* De autor desconhecido, 2016, esferográfica s/ papel, 20x13cm.

A consulta dessas provas vai revelando novos projetos e apreciações, tornando-se um subterfúgio para a realização dos meus desenhos. Esta documentação, aliada ao interesse por outras obras de arte, assumem o desenvolver substancial de todo o meu trabalho.

Possuir um arquivo pessoal é importante para mim, como um recurso de expansão material – em muitos casos sem qualquer finalidade, mas que pode vir a se revelar de extrema importância plástica.

As várias fotografias semelhantes de enquadramento territorial, construindo uma sequência aérea, tornou possível a experiência com tinta acrílica diretamente no arquivo fotográfico. O alastrar da mancha cromática vai delimitando a área imergida, transformando esta série em pequenas pinturas.

Essas fotografias deixam de ser um pertence do arquivo para passar a laboratório experimental, assim, o desenvolvimento de muitas obras que se seguiram a estes exercícios, fazem parte da recolha arquivada.

Os mapas que fui recolhendo ao longo dos anos fornecem os elementos que vou necessitar por constituir diversas possibilidades, tais como a exploração do espaço, o próprio grafismo, os símbolos cartográficos e a erosão do próprio papel de velhos mapas. Todos esses elementos são de enorme presença para o meu trabalho.

As consultas desses registos vão sendo contínuas, são provas em constante apreciação, para novos projetos e a vai sendo recorrente na orientação futura. Mantendo religiosamente essa prática, acrescento ao meu arquivo privado diversos materiais, contribuindo cada vez mais e de forma mais criteriosa, o enriquecimento destas áreas com a qual eu me identifico.

O recurso ao arquivo e a sua utilização de forma prática e direta na construção de obras, constitui por si só, uma introspeção ao meu próprio processo criativo. Permite-me não só refletir sobre a própria produção artística, como também procurar significados, permitindo em muitos casos, respostas ao método de criação.

O grande acervo que possuo é maioritariamente fotográfico, constituído por retratos tipo-passe, fotografias casuais, paisagens aleatórias e todo o tipo de registo que vou encontrando, como o caso dos slides encontrados num atelier de arquitetura, onde uma pequena coleção de paisagens antigas, estava guardada por um possível viajante.



**Figura 58.** *Slide*

*Nota.* De autor desconhecido, sem data, slide para projetor, 3,5x4cm.



**Figura 59.** *Slide*

*Nota.* De autor desconhecido, sem data, slide para projetor, 3,5x4cm.

Não posso deixar de salientar a minha ligação aos sistemas digitais, que transformam o arquivo numa expansão avassaladora. Esse conteúdo extenso, no qual se vai acumulando cada vez mais informação e mais rápida, provoca esta expansão avassaladora, sem discernimos o agente em causa, se sou eu que estou a fazer a pesquisa, ou se sou eu a pesquisa. O nosso corpo é ele uma coordenada do mapa: “O nosso corpo é reimaginado como objeto comportamental que deve ser rastreado e calculado para efeitos de indexação e pesquisa” (Zuboff, 2020, p. 272). Esta apropriação veio a modificar-se de diferentes formas e disseminou-se num formato a que poderemos chamar de universal. A nossa relação com o mapa já deixou de ser apenas as velhas folhas de estrada dobradas.

## 5. Proposta de exposição

*A vocação interna da pintura não é de representar fielmente um objeto exterior nem de se auto-referir começando e terminando apenas em si mesma, mas de sair de si projetando-se infinitamente no espaço real.*

José Gil<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Em *Poderes da pintura*, de José Gil, 2015, p. 44.

## **5.1. *Fly like a bird***

A proposta para a exposição *Fly like a bird* é uma extensão prática e visual da minha investigação de mestrado, explorando a interseção e as materialidades entre o desenho, a paisagem e a cartografia. Este projeto visa investigar de forma íntima como a memória e o espaço se entrelaçam, utilizando o desenho como uma ferramenta de expressão e investigação.

O principal objetivo é traduzir a complexidade da representação visual que dialoga com as paisagens. Para isso, constituo uma série de obras em esferográfica sobre papel que refletem sobre como recordações moldam a nossa percepção dos espaços e, inversamente, como os espaços influenciam as nossas memórias. Exploro com eles temas como identidade, pertencimento e transitoriedade.

Para alcançar esses objetivos, a exposição é apresentada com a totalidade dos trabalhos produzidos durante a investigação de mestrado, que vai para além da representação visual. Na exposição, aplico esses tópicos, o contexto da paisagem e cartografia, utilizando o ato de riscar para mapear narrativas, como meio de traçar a topografia emocional e histórica dos lugares

Escolhi trabalhar com paisagem e cartografia devido a um certo interesse de prolongar e investigar a minha relação com o tema. Tal como um palimpsesto, as camadas desse tema vão se sobrepondo. Desde sempre, foi um lugar confortável trabalhar com estas matérias.

Os trabalhos são na sua totalidade criados com esferográfica BIC, com o suporte em papel de 300 gramas, para ser possível riscar com várias intensidades. Espero que a exposição provoque uma reflexão séria entre o que pode ser chamado de paisagem, em que a perspectiva entra nas dimensões da cartografia.

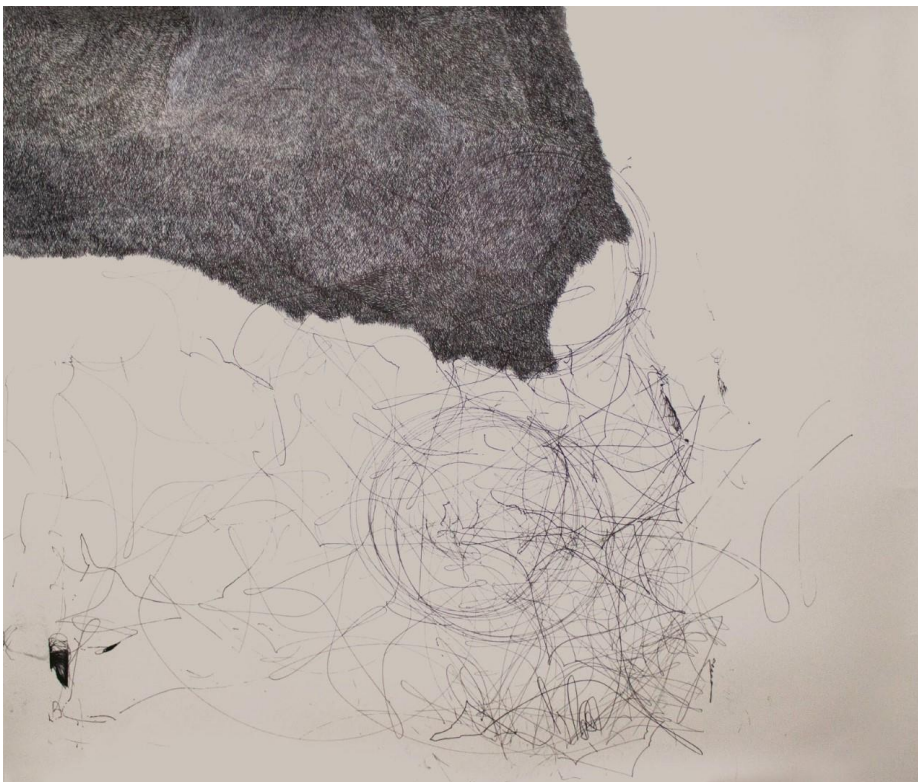
Além das obras de arte, a exposição incluirá uma folha de sala, onde os visitantes poderão consultar mais informação sobre a exposição, contribuindo aprofundadamente para enriquecer de forma colaborativo a ligação entre os desenhos e o observador.

Busco apresentar todos os trabalhos com referência à paisagem e à cartografia, construindo assim exemplares do início artístico desde 2008. São principalmente trabalhos realizados em grande formato, em papel e de gramagem superior a 300g, de forma que o desenho se apresente na parede de forma livre, sem qualquer moldura ou caixilho. Esse conjunto de trabalhos iniciais conta com 5 obras.



**Figura 60.** *Sem título*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2008, esferográfica, caneta, acrílico e spray s/ papel, 150x140cm.

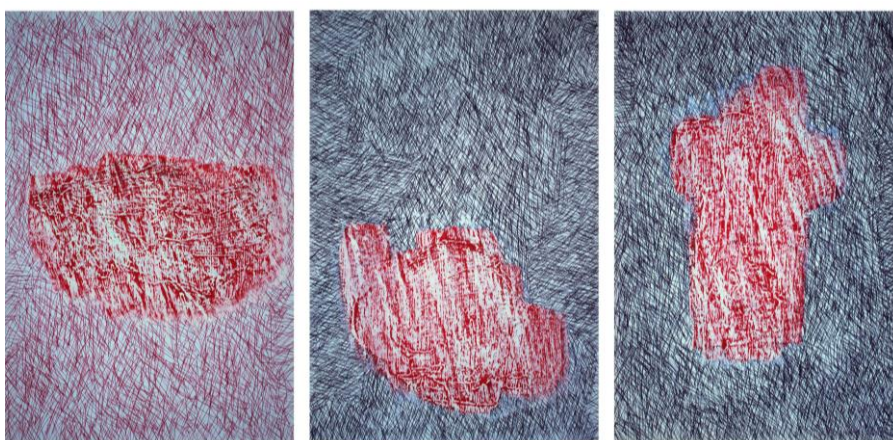


**Figura 61.** *Jumbo I*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2013, robot e esferográfica s/ papel, 152x152cm.

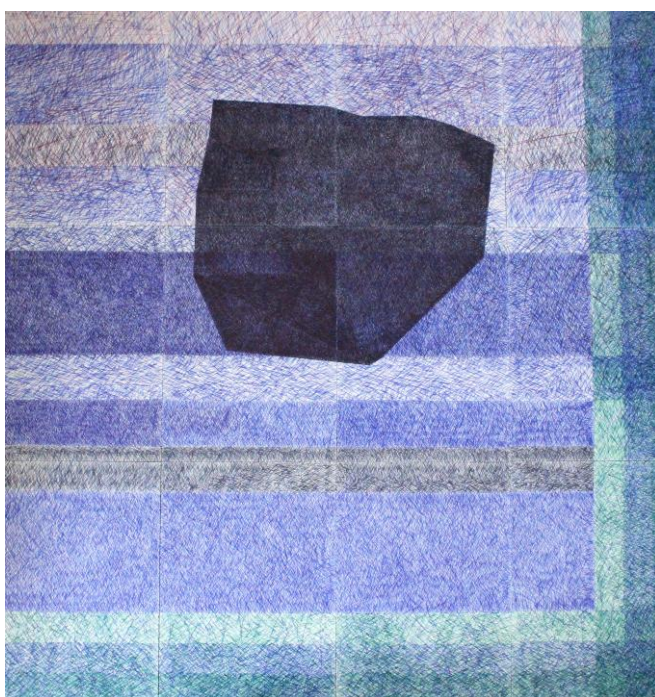
A importância dos esboços e exercícios realizados em todas as fases do processo também constam, de forma a estarem todos reunidos no mesmo espaço, constituídos por fotografias de paisagem, da minha autoria e de outras pessoas, que tenham ou tiveram importância direta na minha obra. Nessa composição, é tida em conta, por ordem cronológica, a sua apresentação, de modo a organizar, mas também estarem agrupados trabalhos de técnicas e registos diferentes.

A partilha de documentação pertencente ao diário gráfico e estudos em variados suportes também constará da exposição.



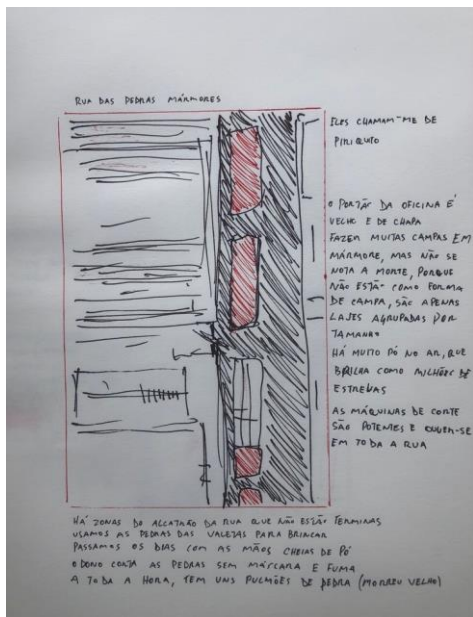
**Figura 62.** *Sem título*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2017, esferográfica e acrílico s/ papel, (3x) 29,7x42.



**Figura 63.** *Sem título*

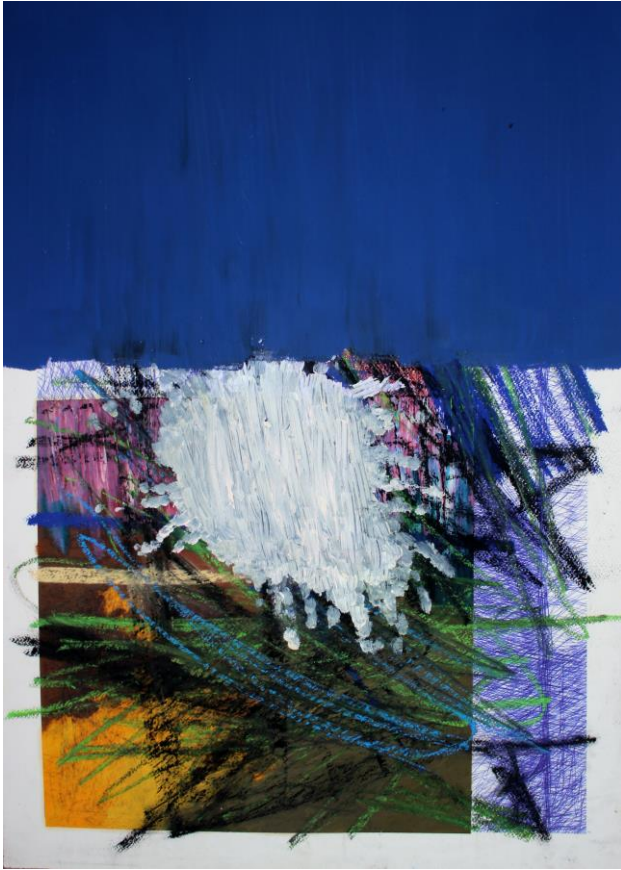
*Nota.* De João R. Ferreira, 2020, esferográfica s/ papel, 126x118,8cm.



**Figura 64.** Estudo para a rua das montras  
 Nota. De João R. Ferreira, esferográfica s/ papel, 21x29,7cm.



**Figura 65.** Marco rodoviário  
 Nota. De João R. Ferreira, 2016, acrílico s/ caucho, 50x50cm.



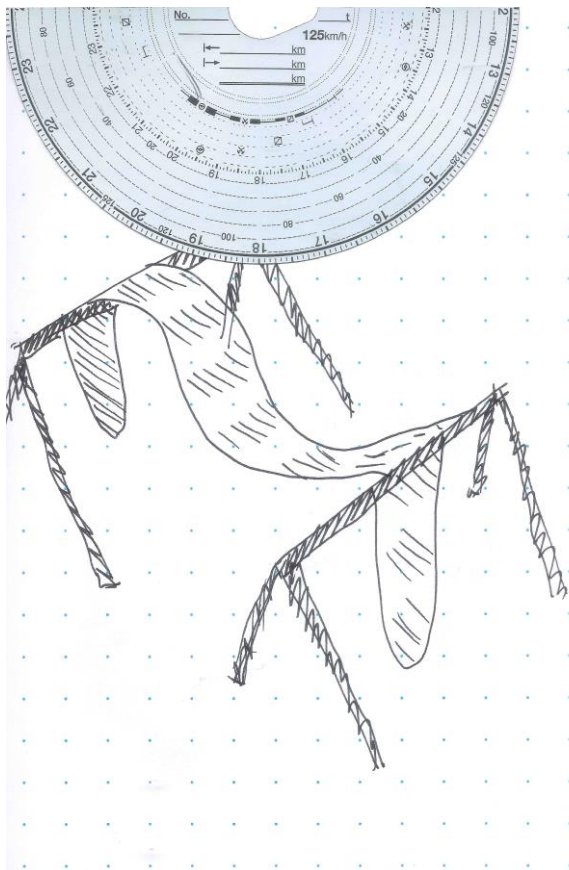
**Figura 66.** *Sem título*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2020, acrílico, lápis de cera e esferográfica s/ papel, 29,7x42 cm.



**Figura 67.** *Esboço para Scientia Amabilis (pormenor)*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2020, esferográfica e decalque s/ papel, 29,7x42cm.



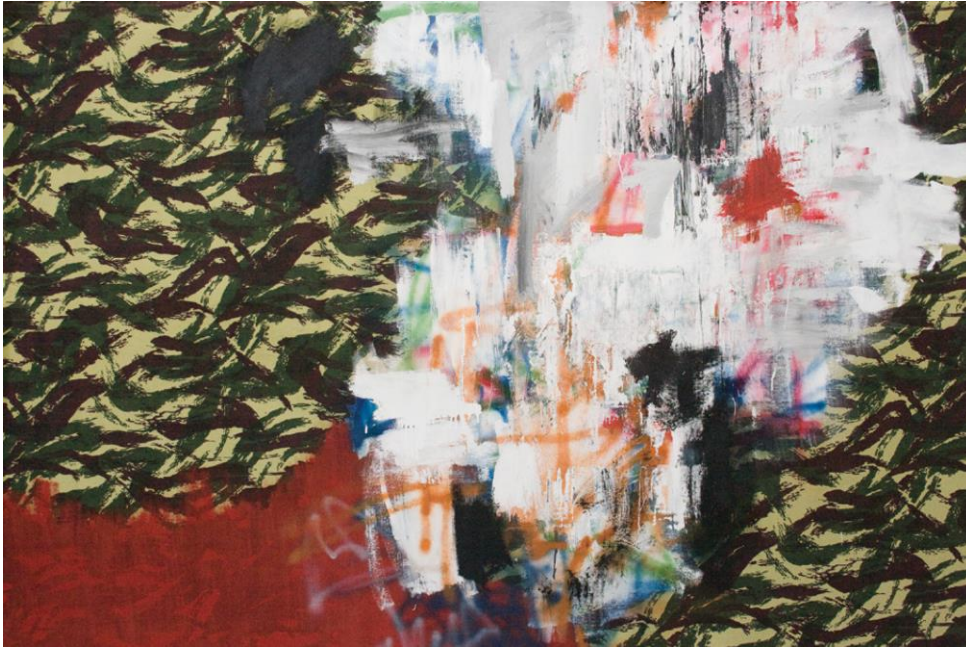
**Figura 68.** *Diário gráfico*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2017, tacógrafo e esferográfica s/ papel, 21x15cm.

A pintura em tela também tem destaque no projeto de exposição, sendo uma obra imponente de grande dimensão.

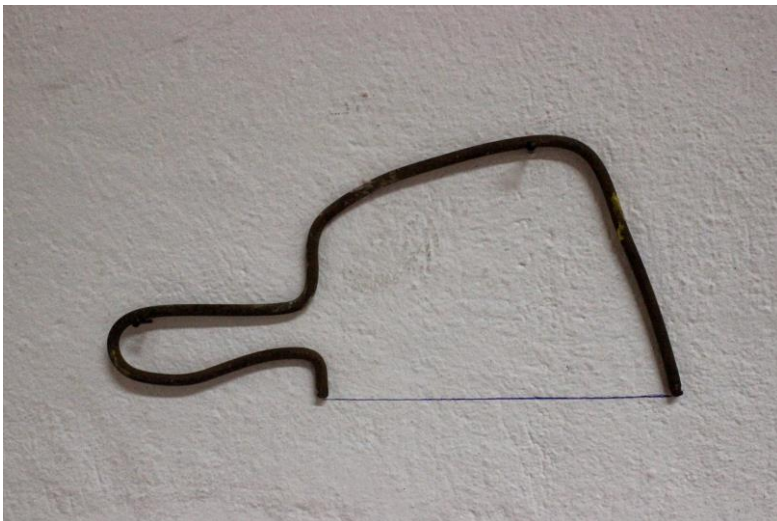
Outros desenhos e objetos que ache pertinente no decorrer da montagem serão adaptados, de forma organizada e clara, para que o espectador possa desfrutar da observação de todas as fases e etapas em que eu construí esta apresentação.

Os restantes trabalhos apresentados no decurso desta apresentação também fazem parte integral da exposição.



**Figura 69.** *Tropa*

*Nota.* De João R. Ferreira, acrílico e spray s/ tela, 2009, 150x200cm.



**Figura 70.** *Corte*

*Nota.* De João R. Ferreira, metal e esferográfica, 32x21cm.

## 5.1. Obras

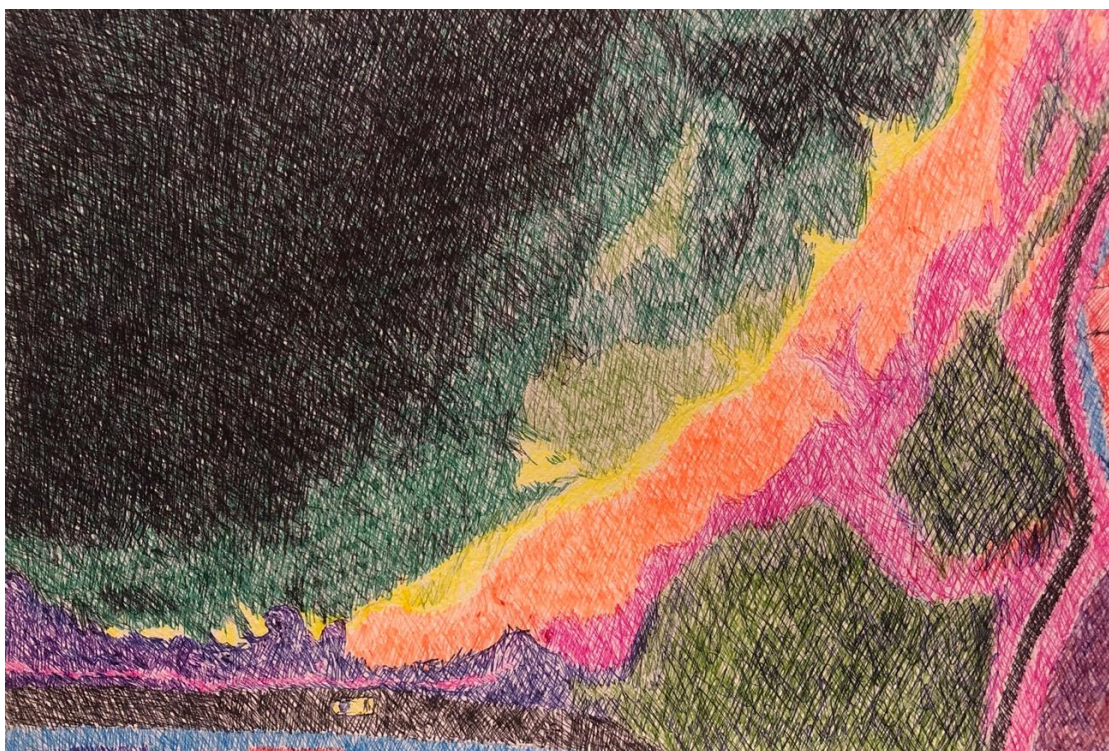
Estão reunidas a seguir as restantes obras do projeto, desenvolvidas todas elas ao longo desta investigação de mestrado, como componentes de reflexão prática diante dos temas de investigação aqui apresentados.



**Figura 71.** *Perto da mina de gesso, bairro da Senhora da Luz*  
*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 72.** *Novo estacionamento do MacDonald's*  
*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 73.** *Paisagem marítima com vala comum no areal*  
*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 74.** *Pastoral*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/ papel, 24x35cm.

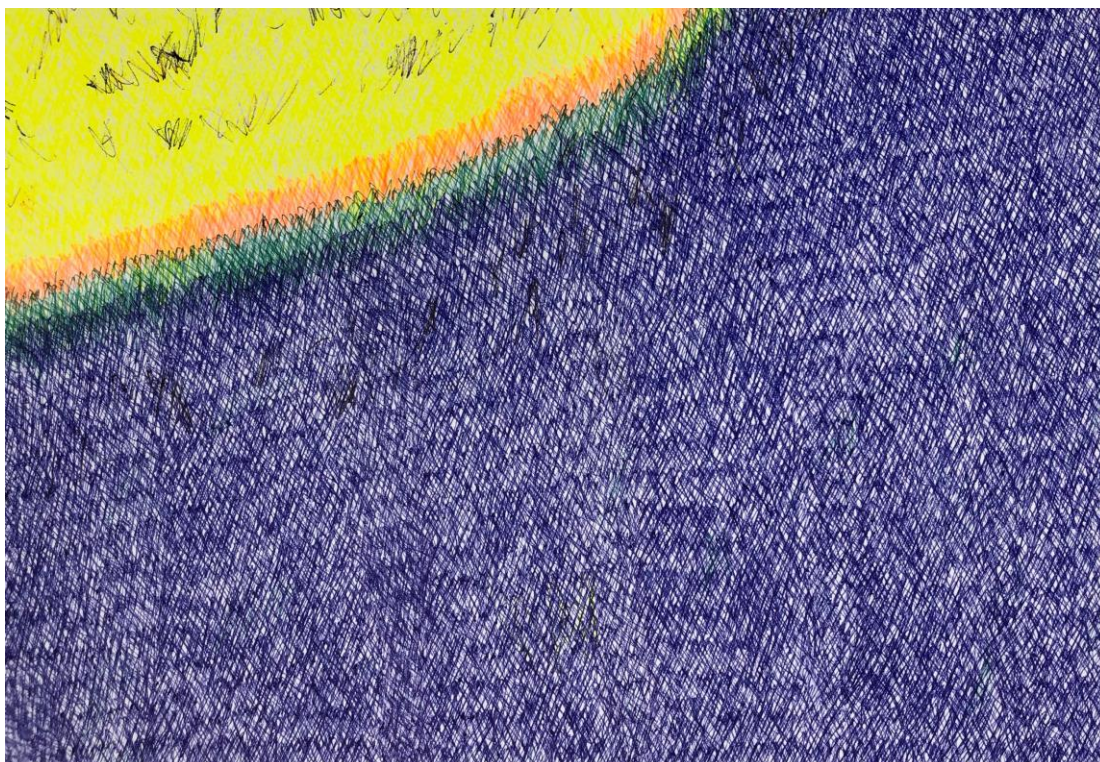


**Figura 75.** *Jantar com ratos em Veneza*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 76.** *Covão dos Musaranhos*  
*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



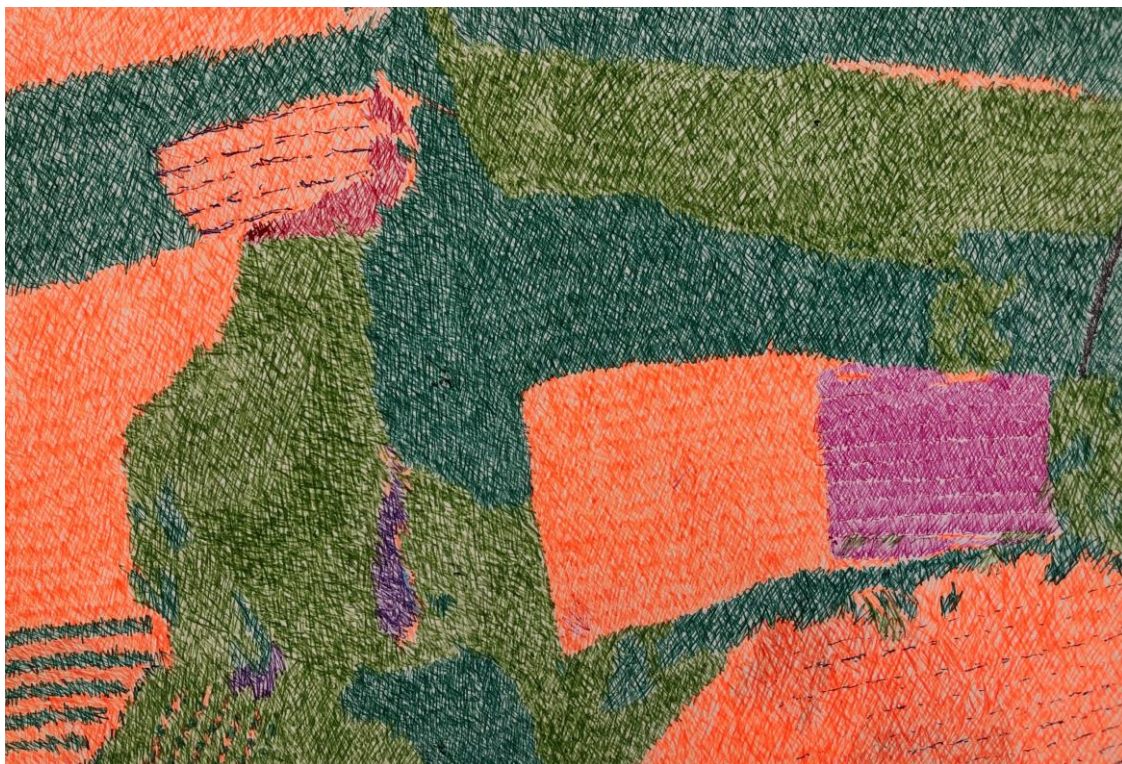
**Figura 77.** *Linha*  
*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 78.** *Parking Auschwitz-Birkenau*  
*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 79.** *Ebuorittium*  
*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 80.** *Pirenéus*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 81.** *Orson Welles*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



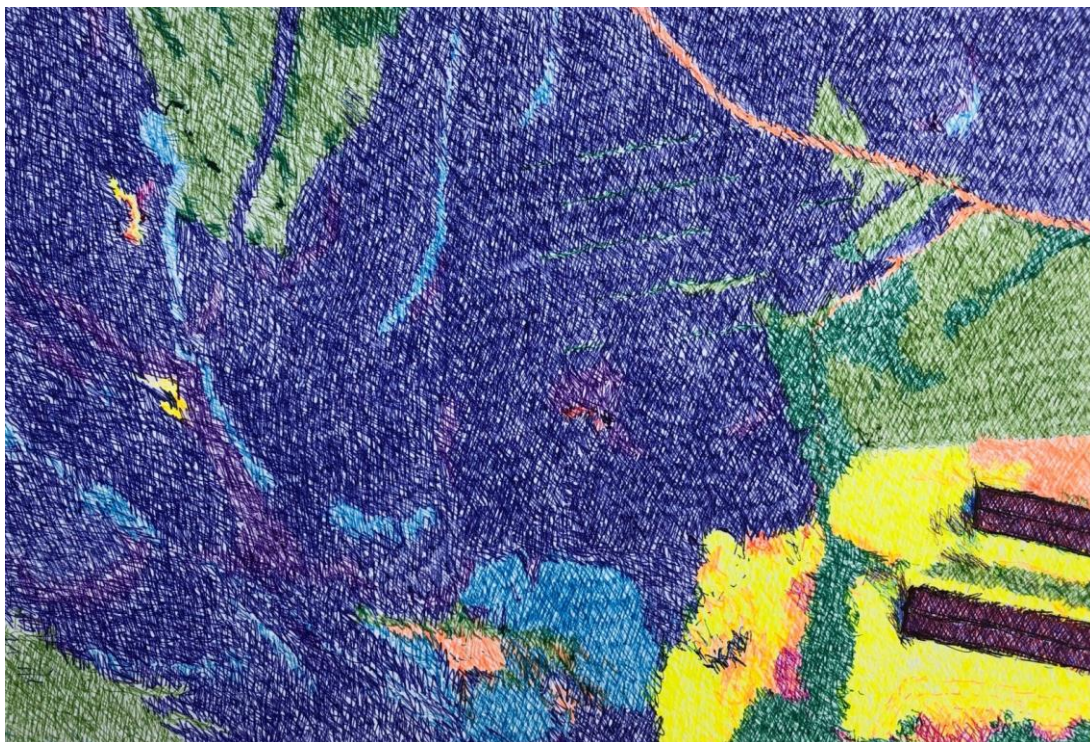
**Figura 82.** *Cães a Ladrar*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 83.** *S/Z*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 84.** *Aviários perto da mina de gesso*

Nota. De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/papel, 24x35cm.



**Figura 85.** *Rua das pedras-mármore*

Nota. De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/papel, 24x35cm.



**Figura 86.** *Casa abandonada na floresta / Casa das seringas*  
*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/papel, 24x35cm.



**Figura 87.** 2666  
*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/papel. 24x35cm.



**Figura 88.** *Foz*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 89.** *Incêndio no edifício do parque*

*Nota.* De João R. Ferreira, 2023, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 90.** *Capela de Santa Ana*  
*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica s/ papel, 24x35cm.



**Figura 91.** *Remédios*  
*Nota.* De João R. Ferreira, 2024, esferográfica s/ papel, 24x35cm.

## Considerações finais

Regressar aos primeiros trabalhos e provocar esta introspeção permitiu reconsiderar muitos pontos, entre eles, a minha necessidade mais expressiva e livre, que voltei a materializar no desenho em papel, em um reencontro com a minha obra, depois de uma longa pausa, e que facilitou com este retorno a compreensão do estado atual da minha criação.

A leitura e a pesquisa forneceram muita informação – principalmente histórica – ao meu estudo e aos temas da minha prática artística, conferindo ao meu desenvolvimento a consistência pela teoria, que é muitas vezes negligenciada. Essa matriz de pensamento realizada em acompanhamento à prática apresentou-me a um modo diferente de perceber o meu desenho e também ao que não desejo trabalhar futuramente.

Os meios que foram fornecidos durante o mestrado possibilitaram a capacidade de ordenar e sintetizar diversas procuras do processo individual, preenchendo a incompreensão que por vezes existe do observável. A proposta para o entendimento dessa essência está no aprofundar da materialidade, uma vez que a construção do visível não se vê para quem não tem a preocupação de o questionar.

Com este percurso de investigação pude construir uma maior evidência e clareza sobre o gosto de desenhar e por sua reflexão, adquirido em grande medida por recursos teóricos e pelo apreço pela investigação aprofundada dos temas da minha prática artística desenvolvida ao longo do mestrado, que aqui coloco à disposição para quem também quiser debruçar-se sobre esses temas, assim como sobre as nuances do gesto criador. Com isso, espera-se que possa ser uma porta aberta para novos aprofundamentos.

## Referências

- Abbot, E. A. (2013). *Flatland: O país plano*. Porto Editora.
- Angelo, P. (1998). *A estética do romantismo*. Editorial Estampa.
- Anderson, C. (2013). *Renaissance architecture*. Oxford University Press.
- Augé, M. (2016). *Não-lugares*. Letra Livre.
- Barthes, R. (1982). *O óbvio e o obtuso*. Edições 70.
- Bell, J. (2009). *Espelho do mundo*. Orfeu Negro.
- Benjamin, W. *Sobre a pintura ou sinal e mancha*.  
<https://pt.scribd.com/document/570971232/Benjamin-sinal-mancha>
- Boccaccio. (1988). *Decameron*. Círculo de Leitores.
- Brotton, J. (2019). *História do mundo em doze mapas*. Edições 70.
- Brooke-Hitching, E. (2019). *O atlas dourado*. Bertrand.
- Carvalho, N. F. de. (2003). *Gerhard Richter*. Museu do Chiado.
- Dourado, P. & Miranda, W. (2023). Cecilia Salles: Da crítica genética à teoria crítica dos processos de criação. *Manuscrita*, 51, 1-8.
- Diamond, J. (2015). *Armas, germes e aço*. Temas & Debates.
- Freitas, H. de (Coord.). (2004). *Pedro Calapez: Obras escolhidas, 1992/2004*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gil, José. (2015). *Poderes da pintura*. Relógio D'água.
- Goethe, J. W. (2007). *Werther*. Ediclube.
- Gombrich, E. H. (2006). *A história da arte*. Phaidon.
- Grann, D. (2023). *A escuridão branca*. Quetzal.
- Gros, F. (2024). *Caminhar*. Antígona.
- Guadalupi, G., & Manguel, A. (2013). *Dicionário de lugares imaginários*. Tinta da China.
- Gusterson, H. (2017). *Drones*. Antígona.
- Hagen, R., & Rose-Marie. (2018). *Egyptian art*. Taschen.
- Harrison, C. (2009). *An introduction to art*. Yale.
- Hirschhorn, T. (1996). *BIC and political commitment*.  
<https://www.diaphanes.com/titel/bic-and-political-commitment-540>
- Huisman, D. (2015). *A estética*. Edições 70.
- Janson, H. W. (1988). *História da arte*. Fundação Calouste Gulbenkian.

- Kemp, M. (2006). *Leonardo da Vinci: The complete works*. Thames & Hudson
- Kwan, S. (2019). *Traditional chinese painting*. Flame Tree.
- Lawrence, D. H. (2016). *A maçã de Cézanne... e eu*. Sistema Solar
- Lucie-Smith, E. (1996). *Dictionary of art terms*. The Thames and Hudson.
- Mathey, F. (1972). *O impressionismo*. Verbo.
- Meinig, D. W. (1979). *The interpretation of ordinary landscapes: Geographical Essays*. Oxford University Press.
- Moura, L. (2016). *A invenção dos robôs*. Alêtheia.
- Nancy, J.-L. (2022). *O prazer no desenho*. Documenta.
- Platão. (2011). *Timeu-Crítias*. FCT.
- Polo, M. (2006). *Viagens*. Assírio & Alvim.
- Salles, C. (2012). Arquivos nos processos de criação contemporâneos. *Anais do 21º Encontro Nacional da ANPAP*.
- Salles, C. (2006). *Redes da criação: A construção da obra de arte*. Editora Horizonte.
- Simmel, G. (2009). *A filosofia da paisagem*. Universidade da Beira Interior.
- Stevenson, R. L. (1995). *A ilha do tesouro*. Verbo.
- Susie, N. (2008). *Renaissance art*. Oxford.
- Taborda, S. (2016). *Ações desenhos*. Documenta.
- Tarella, A. *A arte romana*. Edições 70.
- Venturi, L. (2016). *História da crítica de arte*. Edições 70.
- Weatherford, J. (2023). *Genghis Khan e a criação do mundo moderno*. Desassossego.
- Wolf, N. (2007). *Giotto*. Taschen.
- Wulf, A. (2022). *A invenção da natureza*. Temas e Debates.
- Zuboff, S. (2020). *A era do capitalismo da vigilância*. Relógio D'água.