

Susana Serpa Silva, Cristina Moscatel,
N'zinga Oliveira, Daniela Soares, Bruna Valério
COORDENAÇÃO

TRABALHO (NO) FEMININO – HISTÓRIAS DE MULHERES (SÉCULOS XVIII A XX)

FEMALE WORK – WOMEN'S STORIES (FROM THE 18TH TO THE 20TH CENTURY)

Letras
Lavadas[®]
edições

Susana Serpa Silva, Cristina Moscatel,
N'zinga Oliveira, Daniela Soares, Bruna Valério
COORDENAÇÃO

**TRABALHO (NO) FEMININO
– HISTÓRIAS DE MULHERES**
(SÉCULOS XVIII A XX)

**FEMALE WORK
– WOMEN'S STORIES**
(FROM THE 18th TO THE 20th CENTURY)

2022



Ficha Técnica

Título:

TRABALHO (NO) FEMININO – HISTÓRIAS DE MULHERES (SÉCULOS XVIII A XX)

Coordenadoras:

Susana Serpa Silva, Cristina Moscatel, N'zinga Oliveira, Daniela Soares, Bruna Valério

Autores:

Vários

Edição:

Letras Lavadas *edições*

Revisores Científicos:

Daniela Soares (Universidade dos Açores, Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS. NOVA.UAc) | Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade dos Açores - CICS. UAc); Filipa Lowndes Vicente (ICS - Univ. de Lisboa); Irene Flunser Pimentel (IHC - Univ. Nova de Lisboa); Irene Vaquinhas (CHSC - Univ. de Coimbra); Izilda Matos (Pontifícia Universidade Católica – S. Paulo); João Esteves (Agrupamento de Escolas de S. Bruno - Caxias); Maria Alice Samara (IHC – Univ. Nova de Lisboa); Monica Moreno Seco (Univ. Alicante); Patrícia Zakreski (Univ. Exeter).

Paginação:

Pedro Melo/Nova Gráfica, Lda.

ISBN:

978-989-735-427-4

Data de publicação:

2022

Esta publicação é um dos resultados do Projeto “Trabalho (no) Feminino (1850-1916) – Histórias dos Açores”, financiado pelo Governo Regional dos Açores – Direção Regional da Ciência e Tecnologia, através do programa PRO-SCIENTIA: Eixo 1 – Valorizar – Valorização em Ciência e Tecnologia. Ação 1.1 – “Capacitar as entidades do SCTA e valorizar as suas atividades”. Medida 1.1.c– “Implementação de projetos de I&DI” na área das Ciências Sociais e Humanas, com a Ref.^a M1.1.C/C.S./022/2019/0.

Apoios:**Entidades Parceiras do Projeto:**

Dos caminhos pictóricos de Graça Morais: a mulher, as mulheres

Joana Baião⁵⁷⁸

Nota introdutória

Quando me propus começar a sinalizar as representações do *feminino* na obra de Graça Morais, estava já bem ciente da enormidade da tarefa. Por um lado, porque o *corpus* de produção da pintora é vasto e profícuo, cobrindo uma longa cronologia de quase 50 anos de carreira; por outro, devido à complexidade da definição do próprio objeto de estudo (“representações do *feminino*”). Não pretendendo enveredar aqui por um caminho de extrapolação teórica em torno de tema tão complexo, neste texto assumo a noção mais simplificada que associa a representação do feminino à representação da mulher, na medida em que

O corpo feminino talvez seja o tema mais explorado ao longo da história da arte ocidental, e a diversidade de suas representações oferece um painel significativo dos papéis simbólicos a ele atribuídos através dos tempos. (Ferreira 2009, 81)

Ou seja, irei considerar na obra de Graça Morais as representações físicas e simbólicas da mulher (ou seja, enquanto modelo formal e referente conceptual), refletindo sobre de que modo elas revelam uma consciência da sua própria condição enquanto mulher e pintora. A minha abordagem, necessariamente restrita, sedeia-se por isso na análise da obra artística *per se* (a obra pela obra), mas também interpretada à luz de aspetos relevantes da biografia pessoal da pintora e respetivos enquadramentos sócio-culturais.

⁵⁷⁸ Membro integrado do CIMO – Centro de Investigação de Montanha, no âmbito do Laboratório de Artes na Montanha – Graça Morais, Instituto Politécnico de Bragança; membro colaborador do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.

Um cruzamento: *As mulheres do meu país* / as mulheres de uma aldeia

Ouso iniciar esta exposição de um modo pouco ortodoxo no exercício disciplinar da história, dando enfoque não propriamente a um facto, mas a uma coincidência: Graça Morais nasceu em 1948, ano em que começaram a ser publicados os fascículos de *As Mulheres do Meu País*, de Maria Lamas. Interessa-me este cruzamento com a obra de Lamas por dois motivos: em primeiro lugar, porque esta contraria a narrativa estabelecida, estado-novista (mas com origens numa discursividade de época, para além do regime então em vigor), que promovia a noção de uma mulher idealmente passiva e dedicada exclusivamente à vida do lar; em segundo lugar, devido ao seu suporte ilustrativo, pioneiro em «rompe[r] com os modelos oficiais de caracterização folclórica e pitoresca da população trabalhadora feminina» (Tavares 2021, 56). Passo a explicar:

Maria Lamas verifica que “No povo, não há, praticamente, mulheres domésticas. Todas trabalham, mais ou menos, fora do lar. Quando não são operárias, são trabalhadoras rurais, vendedeiras, criadas de servir ou ‘mulheres a dias’” (Lamas [1948-1950], 458), salientando a importância da mulher como força de trabalho em diversos contextos: a camponesa, a mulher da beira-mar, a operária, a empregada, a doméstica, a manufactureira, e até a intelectual e a artista... Foi justamente parte deste mundo de mulheres trabalhadoras e cheias de força que Graça Morais observou na aldeia em que nasceu e cresceu, em Trás-os-Montes, desde cedo tomando consciência do contributo social e laboral feminino na família e na vida coletiva da comunidade. Contudo, já entrada na vida adulta, mais de três décadas passadas desde as recolhas feitas por Maria Lamas e num novo contexto político democrático, a pintora foi constatando também o prevalectimento de valores de uma sociedade conservadora em que homens e mulheres eram socializados para aceitar um padrão cultural baseado no domínio daqueles sobre estas. São estes contrastes que irá explorar em parte significativa da sua obra, partindo da observação de um universo local para abordar temas universais relacionados com a condição da mulher, incluindo a exploração do corpo e da sexualidade, a violência doméstica e sexual, o trabalho, a ligação à terra, a maternidade.

Outro contributo importante de Maria Lamas em *As Mulheres do Meu País* é o conjunto de imagens que integra, incluindo quer registos fotográficos realizados pela própria autora em viagens por quase todo o território

(metropolitano) português, quer imagens produzidas por outros autores, em diversos suportes (pintura, fotografia, gravura, desenho). Emília Tavares, conservadora e historiadora de fotografia, interpreta o recurso aos registos fotográficos nesta obra como um eficaz dispositivo de comunicação e como um consciente desafio de Lamas às práticas de propaganda do regime do Estado Novo, observando ainda que

As imagens são constantemente desafiadas, tanto na sua função testemunhal como na sua estética onírica, por exemplo, quando contrapõe o lirismo rural ao rude esforço da vida, quando dá voz e rosto às mulheres que não conhecem senão o servilismo, as dificuldades, e vivem na ignorância da sua força e importância. (Tavares 2021, 56)

Também para Graça Morais a fotografia constituirá um fulcral instrumento no seu processo criativo, sejam registos captados por si mesma em intenso trabalho de campo, sejam “apropriações” de imagens recolhidas noutras fontes (obras de outros artistas, fotografias de imprensa); e, como Maria Lamas, também ela *desafiara* essas imagens – e, particularmente, as imagens de mulheres – explorando a sua *função testemunhal* e a sua potencialidade *onírica*, manifestando-se não através da linguagem escrita, mas através dos seus desenhos e pinturas, testemunhos da sua ação criativa. Como veremos, a representação da mulher revela-se basilar na construção do vocabulário pictórico pessoal de Graça Morais, contribuindo para narrativas sobre a condição feminina, criadas a partir da reivindicação das suas origens e de uma profunda consciência do seu lugar no mundo.

Representações do *feminino* na obra de Graça Morais

Graça Morais nasceu no Vieiro, uma pequena aldeia do interior nordeste de Portugal. O seu crescimento foi marcado por um universo eminentemente feminino, em que se destacou a figura materna e matriarcal da sua mãe, Alda (proprietária rural com certa abastança), a presença das suas seis tias (irmãs da mãe), e a observação das mulheres camponesas daquela localidade, nas suas lides individuais (vida doméstica) ou sociais (vida comunitária). Ao mesmo tempo, foi fundamental na sua formação o contacto com a natureza e com os ciclos que assinalavam a cadência das atividades sazonais ligadas à agricultura, à pastorícia e à caça, ações mais ligadas ao mundo dos

homens e que também estimulavam a sua curiosidade. Será a partir deste território vivencial (a aldeia, Trás-os-Montes) que Graça Morais virá a estruturar a sua obra, desde cedo colocando no seu trabalho referências diretas à sua terra e às suas gentes, e dando especial enfoque ao mundo feminino que pode observar a partir de dentro, numa metodologia informal de pesquisa sediada na observação direta – que a historiadora de arte Laura Castro refere como “equivalente ao trabalho de campo do antropólogo” (Castro 2011, 72)⁵⁷⁹ – ou decorrente da convocação mais subjetiva de memórias e de vínculos emocionais. Não sendo possível abarcar todo o *corpus* de produção da artista, proponho uma aproximação ao feminino na obra de Graça Morais tendo em consideração a conjugação dos pontos já enunciados com três tópicos-chave que se entrecruzam e abrangem várias cronologias: 1) a caça (a mulher-presença); 2) o trabalho (a mulher-labor); 3) a velhice (a mulher-anciã).

1) A caça (mulher-presença)

A representação da caça (o caçador e as suas presas) surge na produção de Graça Morais em fase inicial do seu percurso artístico, sendo um tema a que, aliás, regressa constantemente. Em entrevista recente, a pintora recorda que nos seus primeiros trabalhos de maturidade, executados no final da década de 1970 – já longe do Vieiro e a partir de memórias algo idealizadas e oníricas que as saudades de casa lhe traziam⁵⁸⁰ –, representava uma caça ligada ao mundo masculino que observara no dia-a-dia da sua aldeia (o seu pai e os seus irmãos eram caçadores) (Morais 2022, 49). Esta era uma caça de sobrevivência sem homens violentos – ou melhor, sem a violência pela violência –, atividade ligada a um mútuo respeito e equilíbrio entre o indivíduo e a natureza – uma relação mágica, recuperando um termo utilizado pela

⁵⁷⁹ Processo enquadrável na “virada etnográfica” (“*the ethnographic turn*”) que Hal Foster (1996) verifica na arte a partir da segunda metade do século XX. Apesar das afinidades com uma aceção de “artista-antropólogo”, Graça Morais não se posiciona como observadora distanciada e não se limita à recolha e/ou registo de dados visuais; pelo contrário, a pintora nunca abdica da sua condição de artista (criadora / criativa) ou da relação pessoal e afetiva que estabelece com os seus “campos de trabalho” ou “objetos de estudo”, acrescentando ao ato de observação novas dimensões estéticas, interpretativas, inventivas.

⁵⁸⁰ Depois de concluir o curso superior de Pintura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, em 1973, Graça Morais sediou-se em Guimarães, onde iniciou carreira docente. Em 1978-1979 vive em Paris, com um subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian. No regresso a Portugal, instala-se em Lisboa.

pintora no título de uma das suas obras, *A Magia na Caça*, de 1978⁵⁸¹. Nesse período, Graça Morais representava insistentemente os vários intervenientes dessa ação – o caçador, as armas, os cães, as presas (o coelho, a perdiz) –, conjugando estes elementos em composições por vezes próximas do surrealismo ou até de um realismo mágico, e onde se anunciam algumas soluções que serão exploradas mais sistematicamente no futuro, nomeadamente os jogos de sobreposição em espaços indefinidos.

Significativamente, a sua abordagem ao tema altera-se quando, no início da década de 1980, a pintora decide regressar à sua aldeia natal para um retiro artístico que viria a prolongar-se por cerca de dois anos. O regresso ao Vieiro e o contacto, agora com um olhar adulto e mais maduro, com a população aldeã, permitiu-lhe ganhar nova e maior intimidade com as mulheres com que foi criada, percebendo melhor as suas rotinas, descobrindo as suas histórias, os seus segredos. Simultaneamente, Graça Morais teve agora oportunidade de verificar com renovada atenção que, apesar da importância das mulheres na vida da aldeia – elemento ainda mais exacerbado por fatores como a emigração masculina, ainda muito expressiva nas décadas de 1970 e 1980 –, mantinha-se reservado ao homem o papel de “chefe de família” e de principal decisor nos assuntos da esfera íntima e da esfera pública. Em casos extremos, esta desequilibrada relação de poder culminava em situações de violência física e psicológica, não raras vezes entendidas pela sociedade (na comunidade local e também em termos mais gerais) como “normais” (v. Baião 2021, 205). É a própria pintora quem relata:

Os homens tratavam muito mal as mulheres. [...] Soube de histórias incríveis. Hoje seriam presos. [...]

[...] via aquelas mulheres fortes, algumas muito bonitas, mas sempre muito dependentes. Não podiam cortar o cabelo sem os maridos autorizarem. O homem tinha o poder de bater, de dar o castigo. (Morais 2022, 49)

Sensível a esta realidade, Graça Morais transpôs estes temas para a sua pintura, recorrendo ao tema da caça para criar intensas analogias, “vitimando a inocência dos animais e repercutindo-se numa relação conjugal acendendo

⁵⁸¹ Óleo sobre tela, 81 x 130 cm. Coleção Fundação Calouste Gulbenkian, inv. 78P432, URL: https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/a-magia-na-caca-139476/. Todas as páginas web referenciadas neste texto tiveram última consulta em 1 de setembro de 2022.

o medo no coração das mulheres. A serem quais outras presas, [...] feitas vítimas do brutalismo machista” (Pernes 2005 [2003], 13). É o que verificamos em duas obras-chave da sua carreira, *Maria* e *Delmina*, de 1982, em que a caça é referenciada metaforicamente como “denúncia duma agressividade viril” (*idem*, 13): numa (*Maria*), a mulher assume a forma de animal, opondo-se à figura masculina (dissimulada, mas não ausente) que é o domador ou o caçador desta mulher-besta; na outra (*Delmina*), a figura feminina parece ser passivamente engolida por uma fera predadora que pode ser associada ao papel masculino.

Pode-se observar nestas duas obras o anúncio da evolução de um elemento importante na sua gramática pictural: a bestialização da mulher, que deixa de assumir uma conotação eminentemente negativa (mulher-vítima) para depressa se transmutar nas sábias e misteriosas sibilas que habitarão toda a sua pintura⁵⁸², constituindo elementos de uma feminilidade positiva.

Noutras pinturas produzidas no início da década de 1980, Graça Morais convoca outro ritual associado à violência e ao domínio masculino, a matança do porco, como analogia da violência física e sexual. É notável a intensidade dramática de obras como *A Matança* (1982), composição visceral habitada por mãos que tocam as entranhas do corpo de forma quase obscena, em redor da carcaça rasgada do animal, ao centro, cuja ferida evoca o órgão sexual feminino; ou *Vieiro II* (1982) (**fig. 1**), em que se destaca a mão rubra que empunha uma faca ensanguentada apontando para um fruto redondo como um útero.

⁵⁸² Assumo aqui a aceção da própria artista, para quem “[a]s Sibilas são Mulheres-Animais que representam um bestiário cheio de mistério” (Morais 2021, 27).



1 Graça Morais, *Vieiro II*, 1982. Óleo e pastel sobre lona, 183 x 217 cm. Col. da Artista.
© Cortesia da Artista.

Como tão bem observa Sílvia Chicó (1998, 219):

A conotação é evidente. Quem empunha essa faca é um homem de calças azuis. Apenas se vêem as calças, como nas cenas cinematográficas de violação em que o rosto do violador é omissivo.

Nos vários quadros deste período, a sexualidade brutalista, as dores do corpo, a violência latente, são referenciadas através de elementos como os bicos de aves, as garras de animais, os cascos de bovinos, anatomias desfragmentadas, facas de ponta afiada, ou instrumentos de trabalho. Em jogos de sobreposição e criando inevitável tensão, surgem as figurações de corpos e rostos femininos (definidos ora em ténues linhas, ora em traços fortes que os colocam em evidência) e os aparentemente frágeis motivos vegetais, destacando-se a presença de tubérculos e raízes, elementos telúricos de grande

simbolismo para Graça Morais, aqui associados à capacidade de transformação e resistência. Nestas composições, resultantes da observação e denúncia de atos de violência marcados pela indissociabilidade entre prazer e sofrer, destaca-se também a presença do sangue, que é vida e é morte.

Note-se que o recurso a jogos dicotómicos através dos elementos compositivos e simbólicos constitui para a pintora um modo de referenciar a duplicidade comportamental e relacional que observa nas mulheres aldeãs em que se inspira – as quais, embora subjugadas, vulneráveis e sujeitas a diversas provações físicas e psicológicas, nunca deixam de ser fortes e resilientes:

Estas mulheres que eu costumo pintar são de um modo geral mulheres muito submissas, muito sofredoras, mas simultaneamente mulheres dotadas de uma grande personalidade e são pessoas que sabem que têm um grande poder, que é o poder da maternidade [...].⁵⁸³

As mulheres são muito poderosas, acho até que o grande poder das mulheres é a maternidade. E os homens sabem disso, sabem que as mulheres têm sempre uma grande ligação com os filhos, os filhos saíram do nosso corpo e isso é uma força muito grande. Talvez haja uma relação de ciúme por parte de alguns homens face à força das mulheres.⁵⁸⁴

Graça Morais entende que a condição da maternidade (efetiva ou em potência) confere à mulher – não apenas as da sua terra, mas em termos genéricos – uma importante capacidade de controlo familiar e de gestão das suas relações domésticas e até sociais, colocando-a numa verdadeira posição de poder, ainda que este seja exercido veladamente: “Os homens pensavam que mandavam, mas eram sempre elas.”⁵⁸⁵ Por isso a sua pintura, mesmo quando focada numa descrição crua da “pretensa virilidade onnipotente” (Pernes 2005 [2003], 13), acaba por abordar justamente as ambiguidades destas relações de poder: no jogo da caça, um caçador que não domina as suas

⁵⁸³ Graça Morais, relato no documentário *Na Cabeça de uma Mulher está a História de uma Aldeia*, realizado por Joana Morais, 2000, URL: https://www.youtube.com/watch?v=Euq_xtwG6V8.

⁵⁸⁴ Graça Morais entrevistada por Luísa Crespo, in “Graça Morais: Custa-me ver o que a nossa Europa está a fazer aos refugiados”. *Jornal de Negócios*, 24 de março de 2017, URL: <https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/graca-morais-custa-me-ver-o-que-a-nossa-europa-esta-a-fazer-aos-refugiados>.

⁵⁸⁵ Graça Morais entrevistada por Ana Sousa Dias no programa *Por Outro Lado*, exibido pela RTP em 11 de julho de 2006, URL: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/graca-morais/>.

presas fica vulnerável – ou seja, nem sempre é claro quem é presa e quem é caçador...

2) O trabalho (a mulher-labor)

As primeiras sinalizações de uma pesquisa mais sistemática em torno do trabalho feminino surgem na obra de Graça Morais não tanto associadas ao seu contexto matricial transmuntano, mas às pesquisas que desenvolveu em Cabo Verde, onde a pintora fez uma residência artística entre 1988 e 1989. É então que a artista assume uma metodologia de trabalho sediada na captação de registos fotográficos quase diários, que nos revelam como as mulheres e as suas vivências foram motivo preferencial de investigação: nelas encontramos as vendedeiras do mercado na cidade da Praia, as mulheres oleiras de Santa Catarina, no interior da ilha de Santiago, as mães com os seus filhos nas suas rotinas domésticas, as atividades nos dias de festa. Graça Morais recorre às fotografias que tira e à observação direta para, depois, criar obras marcadas pelo recurso ao metamorfismo, à fusão entre as pessoas e os animais, a que são associados instrumentos de trabalho e outros objetos, bem como elementos escritos, em jogos de sobreposição, repetição e metamorfoses.

Apesar do novo contexto territorial e cultural, no conjunto das pinturas e desenhos produzidos em Cabo Verde é possível verificar uma convocação de experiências anteriores e memórias pessoais. Destacam-se as evocações de Trás-os-Montes, materializadas através dos matizes sienas, negros e ocres das paisagens áridas das ilhas, que remetem para as cores das montanhas e campos da sua terra natal; por outro lado, há reminiscências transmuntanas por via de um bestiário comum, como as cabras ou os bois, tão presentes nas ilhas como na sua aldeia, e associáveis a calendários e rituais que estruturam a cultura das comunidades rurais. Mas o principal elemento identitário faz-se a partir das gentes que integram as suas composições, em particular as “mulheres sem história” com que Graça Morais se cruzou naquele arquipélago, “iguais às suas irmãs transmuntanas” (Pernes 2005 [2003], 20) (**fig. 2**).



2 Graça Morais, *Blimundo*, 1988. Acrílico sobre tela, 97 x 130 cm. Col. da Artista.
© Cortesia da Artista.

São bem expressivas as palavras de Fernando Pernes, pois remetem para o que Maria Lamas descreve no prefácio de *As Mulheres do meu País*:

Fui ao encontro das minhas irmãs portuguesas, procurei conhecer e sentir as suas vidas humildes ou desafogadas, as suas aspirações, sintoma alarmante de ignorância, desinteresse e derrota.

De certo modo, foi também esse o processo de trabalho de Graça Morais em Cabo Verde – um *ir ao encontro*, uma imersão num novo contexto, que a pintora soube depois cotejar com as realidades afins às que sempre conheceu nos seus Trás-os-Montes natal, levando-a a interrogar-se: «Será que a artista tem origem? Nasci em Trás-os-Montes ou em Cabo Verde?» (Morais 1989, s.p.).

Ao longo da década de 1990, Graça Morais retoma pesquisas sistemáticas em torno da sua aldeia e dos seus habitantes. Ainda que não exclusivamente, grande parte da sua atenção é dada às mulheres, acompanhando as suas rotinas de trabalho, as suas ações domésticas ou os rituais religiosos

e comunitários. Tal como já fizera em Cabo Verde, estas ações são captadas sistematicamente em fotografia, e depois transpostas para o papel ou para a tela, num processo de trabalho que remete para a recolha etnográfica e no qual a pintora se posiciona como observadora participante, pois também ela faz parte daquele mundo.

Desta fase de produção, refiram-se a notável série *As Escolhidas* (1994)⁵⁸⁶, singelos registos das mulheres do Vieiro limpando e enfeitando as campas dos seus entes queridos, sabendo que estão também a cuidar do seu próprio espaço de repouso eterno – espécie de ritual religioso (no sentido etimológico do termo – *re-ligare*) ligado à preservação de um legado ancestral e às cumplicidades silenciosas entre cada uma das intervenientes (entre si e com a pintora). A captação do silêncio em que estas ações se concretizam resolve-se, em termos compositivos, através do monocromatismo sépia, do despojamento e da redução de cada cena ao essencial:

Sem qualquer plano de fundo e num agudo sentido de síntese, suggestionando ambientes de absoluta serenidade, as figuras são tratadas autonomamente. Por vezes, porque deslocadas do centro da composição, torna-se quase irreconhecível o plano espacial, não fornecendo ao espectador mais que indícios circunstanciais, que dificultam a percepção imediata do contexto e até a interpretação das cenas e dos gestos que as figuras realizam. (Costa 2014, 70)

Explorando variações sobre este referente (e sempre a partir da sua documentação fotográfica), Graça Morais irá retratar estas mesmas camponesas “abandonadas à sua solidão” (Fernandes 2008, 8), absorvidas noutras tarefas quotidianas ligadas ao trabalho rural: a semear, a colher, escolhendo o grão. Mais uma vez, o foco é o ato, as ações serenas mas precisas, que decorrem em silêncio e num isolamento introspetivo, enfatizado pela ausência de paisagem ou de quaisquer referências contextuais (**fig. 3**). Significativamente, no conjunto destas obras, por vezes torna-se difícil perceber se estas mulheres estão a trabalhar nos campos férteis ou no infecundo chão do cemitério.

⁵⁸⁶ Série de 12. Sépia sobre papel, 14,5 x 21 cm (11) / 21 x 14,5 (1). Col. Município de Bragança - Centro de Arte Contemporânea Graça Morais. Doação da Artista em 2008.



3 Graça Morais, *Sem título*, 1995. Carvão sobre papel, 150 x 180 cm.
Col. Centro de Arte Contemporânea Graça Morais – Município de Bragança. Doação da Artista.
© Cortesia da Artista.

Através destas séries, e noutros trabalhos desenvolvidos em várias fases da sua produção, Graça Morais acaba não só por chamar a atenção para a importância da mulher camponesa transmontana enquanto elemento preponderante na vida da aldeia, responsável pela manutenção das lides domésticas e familiares e dos trabalhos rurais, mas também por cristalizar momentos irrepetíveis num mundo rural em mudança, cada vez mais marcado pela migração dos jovens para os centros urbanos e conseqüente envelhecimento populacional e desertificação das aldeias do interior. De facto, parte da sua obra desenvolve-se justamente com o intuito de captar as “pulsões, gestos, rostos, ritos e todo o tipo de vibrações de uma das regiões culturalmente mais ricas e intactas de Portugal, exactamente a Região Transmontana da sua origem” (Monteiro 2001, 12). Neste contexto, registar a atividade das mulheres torna-se fundamental, pois em aldeias em que a demografia é marcada por uma emigração sobretudo masculina, e em que a taxa de sobrevivência das mulheres é maior (logo, mais mulheres, e mais velhas), a população feminina acaba por constituir a principal força de trabalho na comunidade e, sobretu-

do, o principal repositório de conhecimento e de transmissão de memórias coletivas.

3) A velhice (a mulher-anciã)

As mudanças que Graça Morais observa ao longo dos anos no Vieiro e na sua população não são apenas físicas ou demográficas, mas também fisiológicas: as mulheres com que cresceu foram ficando cada vez mais idosas. O envelhecimento – o dessas mulheres, e também o seu – é entendido pela pintora como um processo de acumulação de saberes, que se concretiza nas matriarcas da aldeia, verdadeiras “mulheres-anciãs”. Nas suas próprias palavras, estas mulheres são “pessoas sábias, com muitos conhecimentos e agarradas à terra”⁵⁸⁷; “são elas que guardam na cabeça as histórias de uma aldeia, as histórias do mundo”⁵⁸⁸. Em evocação e homenagem a estas mulheres-anciãs, Graça Morais estabeleceu um código pictórico que associa alguns elementos telúricos – as raízes, os tubérculos, as árvores, folhas, sementes, plantas, frutos – aos rostos femininos que coloca nas suas telas.

A metáfora do tubérculo como assunção do poder transformador do tempo e da sua inevitável consequência (a velhice, a morte) – uma espécie de *memento mori* –, surge precocemente nas suas pesquisas, primeiro integrada em obras autónomas colocadas em diálogo – de um lado, as batatas grelhadas e com a pele encarquilhada, do outro os rostos rugosos de velhas mulheres –, e depois evoluindo progressivamente em composições em que estes motivos irão fundir-se e sobrepor-se, até às metamorfoses que caracterizam grande parte das obras de maturidade da pintora: “na procura dos pontos comuns, na mistura entre o tubérculo e o humano, foram surgindo novos rostos, originando novas figurações” (Costa 2014, 44).

Mais tarde, e particularmente nas notáveis séries produzidas em meados da década de 1990, Graça Morais retratará insistentemente os rostos das mulheres do Vieiro, individualizando-as cada vez mais. A pintora distancia-se então do recurso à metamorfose, optando por soluções formais assentes numa mais ou menos subtil deformação e diluição dos contornos figurativos

⁵⁸⁷ Graça Morais entrevistada por Joana Brandão, in “Graça Morais: «A minha pintura resulta da minha história»”. *Caras*, 17 de maio de 2015, URL: <https://caras.sapo.pt/famosos/2015-05-17-graca-morais-a-minha-pintura-resulta-da-minha-historia/#&gid=0&pid=1>.

⁵⁸⁸ Graça Morais, relato no documentário *Na Cabeça de uma Mulher está a História de uma Aldeia*, realizado por Joana Morais, 2000, URL: https://www.youtube.com/watch?v=Euq_xtwG6V8.

de cada rosto que, ainda assim, continuam totalmente reconhecíveis. Em alguns retratos, destaca-se a construção da figura a partir de manchas soltas e da exploração das qualidades matéricas das tintas e do suporte utilizados, a que podemos associar a própria materialidade da pele, das rugas, da carne. Noutros, o esbatimento dos pormenores confere um ar espectral a cada um dos rostos, imbuindo-os de uma carga psicológica que responde à vontade de captação de algo mais para além do modelo (v. Baião 2021, 211).

Nesta fase, torna-se cada vez mais evidente a capacidade de Graça Morais em partir da singularidade de cada rosto (dentro daquilo que poderá ser entendido como uma prática retratística mais convencional, ainda que numa aceção contemporânea) para, por fim, criar um retrato identitário que extrapola cada indivíduo representado, e no qual a artista se projeta, remetendo não só para si mesma (como se cada uma daquelas pinturas fosse parte do seu auto-retrato íntimo), mas para uma entidade coletiva. Daí as designações genéricas que atribui a algumas séries (*As Escolhidas*, *Marias*), ainda que na base estejam mulheres reais. Como tão bem observa Jorge da Costa (2014, 74):

Alice, Teresa, Olívia, Lurdes, Joaquina, Delmina, Fernanda, Ernestina, Olívia, Irene, Marquinhas, Mariana, Aurora, Arminda, são, entre outros, os nomes reais que titulam, como elemento identitário, cada um dos retratos da série [“Marias”] a que deliberadamente apaga, distorce ou exagera as formas.

Seja numa abordagem mais brutalista que marca a pintura do início da sua carreira, seja nas figurações dos quadros da década de 1990, os semblantes das mulheres de Graça Morais surgem quase sempre pacíficos, sem sinais de sofrimento ou, como refere Sílvia Chicó (1998, 225), “já além dele”. Mais do que uma passividade abnegada ou resignada – como aquela que era identificada genericamente nas mulheres da sociedade portuguesa no início da década de 1970, “marcadas por condicionalismos de vária ordem, maltratadas, enclausuradas, casadas à força, enganadas, exploradas e, apesar de tudo, extremamente pacientes” (Besse 2006, 16) –, a pintora pretende salientar através da representação destes rostos aparentemente serenos e cada vez mais envelhecidos e rugosos, a imagem de uma grande capacidade de resistência e sabedoria: “sinto as mulheres como árvores fortes, cheias de raízes,

dotadas de uma grande energia [...]”⁵⁸⁹; “As mulheres que conheci na minha infância, e com quem continuo a conviver, tiveram vidas muito duras, mas mantêm-se íntegras e cheias de valores”⁵⁹⁰ (fig. 4).



4 Graça Morais, *O segredo*, 2008. Óleo sobre tela, 70 x 110 cm. Col. da Artista.
© Cortesia da Artista.

Nesta permanente homenagem às mulheres do Vieiro – e, através dela, a todas as mulheres do mundo – refira-se o exemplo maior destas figuras anciãs e matriciais, e modelo primordial da obra de Graça Morais: a sua própria mãe. Cito a pintora:

A minha mãe é uma mulher muito forte e muito doce ao mesmo tempo; é muito sensata, muito sábia. E eu às vezes penso – tenho a certeza – que isto de pintar tantas mulheres, de pintar estas mulheres, e de a pintar a ela própria, é uma maneira de mostrar a ligação que tenho com a minha mãe, é uma forma de homenagem que tenho àquela pessoa.⁵⁹¹

⁵⁸⁹ Graça Morais, Diário (11 de outubro de 1999), in *Graça Morais – Terra Quente, o Fim do Milénio*. Lisboa: Gótica, 2000, 72.

⁵⁹⁰ Graça Morais entrevistada por Joana Brandão, *Op. Cit.*

⁵⁹¹ Graça Morais, relato no documentário *As Escolhidas*, realizado por Margarida Gil, 1997. URL: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/graca-morais-as-escolhidas/>

A importância deste elo expressa-se particularmente na sua produção autorretratística, marcada por uma mundividência pessoal em que a artista (ou a sua personagem) se relaciona ou por vezes se confunde com a imagem de outras personagens, devendo ser destacados os autorretratos em que o seu rosto se funde com o da sua mãe, ou aqueles em que coloca em posição *inter pares* ao lado das mulheres do Vieiro (Chicó 2005, 11). Através de cada uma destas mulheres, e (con)fundindo-se com elas, Graça Morais desvenda-se a si mesma:

Estou a falar da minha história. Comecei muito cedo a falar daquele pequeno universo, nem me apercebia de que estava a falar de mim. Todo esse trabalho é autobiográfico, só que aquelas caras não são a minha. (Morais 2011)

Algumas considerações

As representações do feminino na obra de Graça Morais estão profundamente relacionadas com o universo rural do Vieiro e com as camponesas que o habitam. Tendo em consideração o enquadramento contextual do arranque da sua carreira, num Portugal em período de transição democrática, é interessante verificar como o trabalho da pintora reflete, ainda que sem intenção programática, algumas tensões com que as próprias abordagens sociológicas se depararam no contexto do pós-25 de abril: por um lado, relacionadas com uma tentativa de romper com a idealização das comunidades rurais que fizera parte do projeto nacionalista do Estado Novo, abordando e denunciando as suas condições de vida e de trabalho; por outro lado, mantendo acerca das sociedades camponesas uma certa retórica que entendia a modernização e o progresso como fatores de uma possível perda de identidade, tradições e memória.

O trabalho de Graça Morais trata estas tensões de forma magistral, na medida em que capta cruamente a essência das vivências da aldeia, nos seus aspetos mais positivos e nos seus aspetos mais negativos, tendo sempre como foco as pessoas que a habitam (e particularmente as mulheres); e na medida em que acompanha as transformações destes espaços físicos, sociais e demográficos ao longo das décadas, registando – e, assim, preservando – a identidade e a memória “de uma sociedade rural que a pintora vê em perigo, a extinguir-se rapidamente, sociedade relacionada com as suas vivências

mais profundas, memórias e preocupações de carácter político e ambiental” (Chicó 2003, 5).

Outro aspeto que importa referenciar, e que poderá ser alvo de reflexão no desenvolvimento de futuros estudos sobre a obra da pintora, é o seu co-tejamento com a temática da representação feminina campesina no quadro da história da arte ocidental. É evidente o cruzamento da obra de Graça Morais com algumas das categorias assinaladas na sistematização feita pela historiadora de arte Linda Nochlin, que verifica na representação pictórica da mulher rural (focando o contexto europeu, a partir do final do século XVIII) múltiplas e por vezes contraditórias aceções: a camponesa como ameaça política (a autora salienta como exemplo a memória de mulheres armadas com forquilhas no contexto da Revolução Francesa); o trabalho feminino como racionalização ou como denúncia da pobreza agrária e das tradições de tirania masculina dentro da própria cultura campesina; a figura da camponesa como transmissora de noções sobre fé religiosa e práticas tradicionais inquestionáveis de geração em geração; a associação da a mulher rural a poderes malévolos ou sobrenaturais, associados à libertação de energias femininas populares (a bruxa, figura comum a várias culturas); a camponesa como naturalmente acolhedora e piedosa, próxima de um instinto e animalidade primitivos (ou naturais), por vezes expressos na personificação de uma sexualidade desimpedida, sem dissimulação (Nochlin 2018 [1988], 1385-1389).

Por fim, deve ser salientado que, ainda que alicerçado nas suas referências matriciais, o universo pictórico de Graça Morais não se esgota nelas: a sua obra desenvolve-se numa contínua expansão, partindo do particular para o geral – a aldeia do Vieiro, Trás-os-Montes, Portugal, o mundo... No caminho pictórico em torno das suas *representações do feminino*, verificamos também essa evolução: das pequenas histórias locais para uma reflexão cada vez mais profunda e alargada (geograficamente, cronologicamente, culturalmente) sobre a condição da mulher – e, em última estância, do ser humano; das representações de pendor retratístico dos rostos femininos reconhecíveis que pontuam toda a sua obra, para os trabalhos mais recentes⁵⁹², habitados por enigmáticos seres que já não reconhecemos como homens ou como mulheres, e que nos confrontam de um espaço sem lugar e sem tempo.

⁵⁹² Apresentados na exposição *Inquietações*, inaugurada em 30 de julho de 2021 no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em Bragança, com curadoria de Joana Baião e Jorge da Costa. Sobre a exposição, veja-se o catálogo (publicado em 2022) e o registo audiovisual com relatos da artista e dos curadores, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XhDeGKi1UWI>.

Porque, na sua sensibilidade de pintora e mulher, Graça Morais interessa-se, essencialmente, pela Humanidade.

Bibliografia

- BAIÃO, Joana. 2021. “Retratos de mulheres, representações de um povo. *Marias, de Graça Morais*”. *Representações do Povo*, cat. exposição, pp. 197-217. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.
- BESSE, Maria Graciete. 2006 (abril). As “Novas Cartas Portuguesas” e a Contestação do Poder Patriarcal. *Latitudes* 26: 16-20.
- CASTRO, Laura. 2011. “A artista antropóloga”. *Graça Morais. Prémio de Artes Casino da Póvoa 2011*, cat. exposição, pp. 69-73. Póvoa de Varzim: Casino da Póvoa / Porto: Árvore, Cooperativa de Actividades Artísticas CRL.
- CHICÓ, Sílvia. 1998. “Definição de um caminho”. *Graça Morais*, pp. 215-225. Lisboa: Galeria 111 / Livros Quetzal.
- CHICÓ, Sílvia. 2003. “Graça Morais”. *Graça Morais. Deusas da montanha*, cat. exposição. Carraceda de Ansiães / Vila Flor: Câmara Municipal.
- COSTA, Jorge da. 2014. *Graça Morais. Territórios da memória. Definição de um percurso. 1980-2008*. Porto: Universidade Católica Editora.
- FERNANDES, João. 2008. “Do desenho e da pintura. Entre referência e emoção”. *Graça Morais. Pintura e Desenho (1982-2005)*, cat. exposição. Bragança: Câmara Municipal.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. 2009 (janeiro-junho). “Trajetoria da Venus: leituras do corpo feminino na arte, do classicismo à Biopaisagem, de Ladjane Bandeira”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 33: 81-106. URL: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9586/8468>
- FOSTER, Hal. 1996. “The Artist as Ethnographer”. *The Return of the Real*, pp. 171-204. Cambridge: The MIT Press.
- JOAQUIM, Teresa. 2017. “Maria Lamas e as mulheres do meu país ou a deslocalização de uma intelectual”. *Maria Lamas - Mulheres, Paz, Liberdade realizada na Assembleia da República*, cat. exposição, pp. 31-38. Torres Novas: Câmara Municipal.
- LAMAS, Maria. [1948-1950]. *As mulheres do meu país*. Lisboa: Actuais.
- MONTEIRO, Hermínio. 2001. “Graça Morais: uma geografia da alma”. *Graça Morais. As deusas da montanha / Les déesses de la montagne*, cat. exposição, pp. 12-14. Paris: Centro Cultural Português - Instituto Camões.
- MORAIS, Graça. 1989. *Cabo Verde*, cat. de exposição. [S.n.] [S.l.]
- MORAIS, Graça. 2011 (13 de novembro). “«Não abri as portas docemente, tive que as empurrar», Graça Morais”. [entrevista conduzida por Anabela Mota Ribeiro]. *Público*, URL: <https://www.publico.pt/2011/11/13/jornal/nao-abri-as-portas-docemente-tive-que-as-empurrargraca-morais-23349084>
- MORAIS, Graça. 2021. [sem título, relato da artista]. *Inquietações*, cat. exposição, p. 27. Bragança: Município de Bragança.
- MORAIS, Graça. 2022 (4 de março). “Sinto sempre que me salvo através da pintura” [entrevista conduzida por Valdemar Cruz]. *E – Revista do Expresso*: 46-51.

- NOCHLIN, Linda. 2018 [1988]. “Mulheres, arte e poder”. *Ars* 42(19) – Número especial – História da Arte sem lugar: 1357-1424. URL: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/192874/177769>
- PERNES, Fernando. 2005 [2003]. “Graça Moraes, a terra e o tempo”, pp. 7-23. *Graça Moraes. Uma geografia da alma*. São Mamede do Coronado: Bial.
- TAVARES, Emília. 2021. “Maria Lamas”. *Tudo o que eu quero. Artistas portuguesas de 1900 a 2020*, cat. exposição, pp. 56-58. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.