

Graça Morais. O outro somos nós Graça Morais. The other is us

EMÍLIA FERREIRA¹

Resumo: O mal é provocador em vários sentidos e tem sido amplamente analisado pelos filósofos devido à facilidade com que a opção destrutiva se apresenta. Na arte ocidental, foi refletido em obras sacras como espelho das ações ímpias, mas transcende a fé, infiltrando-se também nos dias profanos, como notou Goya. Em 2018, Graça Morais revisitou o tema das *Metamorfoses da Humanidade* com várias exposições. Para o catálogo da exposição no Museu Nacional de Arte Contemporânea, em 2019, escrevi então um breve texto sobre os desenhos apresentados. Este artigo retoma essa análise, explorando como a abstração do mal se torna concreta pela proximidade e como o desenho pode promover uma visão mais íntima e empática.

Palavras-chave: Mal; desenho; intimidade; empatia.

Abstract: Evil is provocative in many ways and has been widely analyzed by philosophers due to the ease with which the destructive option presents itself. In Western art, it has been reflected in sacred works as a mirror of ungodly actions, but it transcends faith, also infiltrating secular life, as Goya noted. In 2018, Graça Morais revisited the theme of the *Metamorphoses of Humanity* through several exhibitions. I then wrote a brief text on the drawings presented for the exhibition catalog at the National Museum of Contemporary Art, in 2019. This article continues that analysis, exploring how the abstraction of evil becomes concrete through proximity, and how drawing can foster a more intimate and empathetic vision.

Keywords: Evil; drawing; intimacy; empathy.

==

¹ MNAC; IHA-NOVA FCSH/IN2PAST; e CIEG/ISCSP, Universidade de Lisboa, Portugal. A autora usa a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2267-0668>.

1. Uma problematização

Há muitos anos, um amigo japonês disse-me uma frase que se me prendeu à memória: «gosto de ter amigos em todo o mundo, porque assim a paz torna-se um problema pessoal. Não quero que haja guerra onde está o meu amigo, porque não quero que nada de mal lhe aconteça». O conceito de proximidade é, neste pensamento — como, em geral, nas nossas vidas —, da maior relevância. Todos os sentimentos, embora seja comum assumir a universalidade de um sentimento de empatia igualmente bem distribuído entre próximos e distantes. Essa espécie de salto de fé sobre o ex-óptico, sobre o que não nos é central, centralizando-o, ainda que meramente em tese, esquece um dado da praxis: não conseguimos sentir com a mesma intensidade o sofrimento de todos. Para isso veio — para os crentes — Cristo à terra: como redentor, sofrendo e simbolizando, no seu sacrifício, as dores de toda a humanidade. A cada um de nós, porém, e felizmente, esse sacrifício não é pedido. Ou ser-nos-iam igualmente insuportáveis a morte de um estranho e a morte de um familiar directo. A *pietà* mostra exactamente a pior das dores: a de uma mãe que perde um filho. Não evoca a perda de um parente distante, e muito menos a de um estranho.

Já a avisada frase desse meu amigo me ficou, como afirmei acima, presa à memória, pela expressão clara e lúcida de uma vontade, politicamente consciente, de estabelecer laços,

percebendo serem estes que destroem a distância e criam intimidade e, logo, fomentam uma exigência mais universalista de justiça. Os laços de amizade, os da geralmente apresentada como família escolhida, aqueles que nos ligam, com fios invisíveis, ao outro — o *outro* no sentido da distância geográfica, até cultural —, onde quer que ele esteja, são, portanto, os que nos tornam íntimo o até então longínquo. De um modo mais geral, a Arte consegue também esse labor de amor (no sentido da *agapê* ou *caritas*). E é exactamente nessa tradição que se inscrevem estes desenhos de Graça Morais. Mas como é que ela nos provoca essa consciencialização?

2. Um primeiro encontro com estes desenhos

Foi no início de 2018 que visitei Graça Morais, no seu pequeno atelier de São Sebastião da Pedreira, em Lisboa. Sobre uma mesa não muito grande, que a tanto obrigava a dimensão do espaço, a artista foi pousando, um a um, dezenas de desenhos. Eram pequenos, obrigando a um olhar cuidado e próximo, exigindo atenção — até introspecção, como o desenho tende a convidar-nos a fazer. Sobre a superfície do papel, em cores surdas, quase não cores, desgarradas e desoladas, figuras espectrais desfilaram perante os meus olhos. Não me recordo se foi nesse dia, se um ano depois, em plena montagem da exposição no Museu Nacional de Arte Contemporânea, que a pintora me manifestou a sua quase surpresa

perante a sua capacidade de fazer coisas tão perturbadoras. A sua frase foi mais radical, e o adjectivo usado foi «feio».

O feio é um desacerto, a desarmonia? O que é o feio? O que nos causa temor e provoca uma reacção semelhante à do medo (Zeki, 2009)? O feio é parte da vida, como a morte, e, contudo, a sua presença perturba-nos, faz-nos recuar. O filósofo darwinista Dennis Dutton explicaria a nossa reacção de ameaça, quando observamos algo que consideramos feio, sustentando a nossa *con-fusão* entre adequação à sobrevivência e beleza (Dutton, 2010). Mas como se pode devolver ao mundo uma face de beleza quando ele nos afronta diariamente com sons e imagens de ódio, incontornáveis causadores de medo? E mais: como é que essa face de medo nos pode levar à empatia?

3. O desenho

Componente absoluto de uma obra já com mais de meio século, o desenho, como notou Raquel Henriques da Silva, analisando a iconografia de Graça Morais gerada ao longo deste tempo, afirma uma via constantemente revisitada, que tanto mergulha na sua auto-representação, como na sua identidade histórica, como, ainda, num sentido de história mais lato, mantendo, simultaneamente, um agudo sentido de presente (Silva, 2019). Nessa análise estrutural e estruturante operada pela artista, a metamorfose é um modo analítico a que ela volta com frequência, como que fundindo nas imagens que cria uma inquirição sobre os

modos de devir das diversas naturezas, animais – incluindo as humanas – ou vegetais.

Como opera então o desenho? O desenho funde memórias pessoais e literárias, históricas e formais. Assim reconhecemos fontes, referências. Algumas delas são pessoais, outras colectivas. Graça Morais, como todos os artistas, cria e recria o seu próprio património. Traz das suas memórias o que viu e o que leu; as pragas bíblicas, a solidão humana, a resiliência, a capacidade de dar um último passo, até de fugir, deixando todo o seu mundo conhecido, memórias e afectos, para salvar a vida. E, além disso, há anos que Graça Morais observa a nossa espécie como se apontasse uma lupa a um formigueiro.

Entre a beleza e a estranheza, entre a noite e o dia, Graça Morais sabe bem que todo o símbolo é dual, como também a natureza, incluindo a humana. E é isso que o seu desenho, rigoroso na contenção e expressão, nos mostra. Como escreveu Mega Ferreira (1985: 31-32),

Numa obra constantemente marcada pela capacidade de olhar, de ver e, mais tarde, de fazer ver, esta predilecção pelo desenho não parece desajustada. Graça Morais tem um processo de criação bastante rápido e tenso; o seu poder de concentração aplica-se a uma rigorosa definição dos espaços e das formas, sem reflexão posterior e sistemática sobre o «borrão» inicial.

Por isso também essas manchas rápidas e tensas que são os rostos e os corpos podem ser ambivalentes, confundir o predador com a criatura perseguida, dar àquele a fragilidade da beleza e da humanidade e a este o aspecto empedernido do e pelo sofrimento. Veja-se o modo como o gafanhoto, por exemplo, tem uma presença simultaneamente rendilhada, de fina relojoaria natural, enquanto ostenta uma face inquietante que evoca a devastação, as pragas bíblicas. O pó da terra é também, para a artista e nos seus desenhos, o pó dos livros, o peso da tradição, das histórias narradas, das experiências vividas, essa capacidade de escuta do mundo, que radica numa religião antiga e se expressa nestes instantâneos emotivos e horrorizados.

Também a voragem se mistura com a fuga, na frugalidade dos meios do desenho, na rapidez do traço, na leveza da mão, que (imagino o movimento) baila inquieta sobre o papel, recuperando sombras, apanhando vestígios, dando aos espectros que ali deambulam uma derradeira voz, uma última respiração. Reflectidas pelos seus traços (o que significa registadas e analisadas), as características humanas, boas e más, em constante devir de circunstâncias históricas, políticas e pessoais, nascendo umas das outras, brotando em sucessão, são registadas com (a)morosa atenção, não individualizadas em retrato, mas universalizadas em rostos anónimos, corpos comuns, inseridos no vazio que a todos engole, observadores incluídos. É exactamente nessa capacidade de

reduzir ao mínimo a definição de um rosto, focando-se não nas suas particularidades, mas nas circunstâncias que o envolvem, que se encontra a universalidade destas figuras. A espectralidade resultante é acentuada pelo vazio dos fundos – a sublinhar o vazio dos olhos hiperbólicos, das bocas que evocam gritos mudos, das roupas reduzidas a farrapos –, pela falta de chão e de sentido, pela paleta contida e reduzida a sombras. O que se representa, não é de mais dizê-lo, não é a forma concreta de cada rosto, mas a transformação que a dor neles opera. Graça Morais sabe-o há muito, como todos os artistas o sabem, na sua evocação das formas, como demonstrou em 1983, numa exposição na Galeria 111, em Lisboa, em que evocou a *Guernica*, de Picasso.

Na realidade, Graça Morais não cita Picasso, da mesma forma que Picasso não citou Velasquez para «As Meninas» ou Hans Baldung Grien para o cavalo da «Guernica». A questão deve ser colocada de outra maneira: digamos que essas formas se encontram disponíveis e que a sua utilização se processa sem remorso nem disfarce, porque ao pintor interessa não o seu sentido referência (histórico e mítico), mas a sua dinâmica enquanto material de figuração pictórica.

É isso que explica como, num bestiário que aqui se impõe com clareza pela primeira vez, as formas respondem umas às outras, umas vezes por contraposição, outras por sobreposição: o que dita a inscrição do grito é a coincidência da boca escancarada de uma figura de Picasso com as bocas das figuras que Graça Morais escolhe para transformar a «citação» num elemento significativo outro (como em

alguns esboços de Leonardo, o que aqui se estuda é a «bestialidade» do grito, a sua pureza formal). (Ferreira, 1985: 45)

A desolação que reconhecemos, portanto, nestes desenhos é o resultado do modo como as formas se organizam, não para evocar a harmonia dos clássicos (embora, repito, tenham filiações artísticas que já enquadram a categoria de clássicas), mas para nos provocar a amígdala. Mas o feio – ou o perturbador – tem também a sua função. *Fight or flight*. Lutamos ou fugimos? Resistimos ou resignamo-nos e fingimos não ver o que nos causa choque? Eis algumas das questões que estas obras nos colocam.

4. A denúncia do mal e a semente da empatia

O mal surge sempre de surpresa e é causador de choque. Como escreveu o filósofo Manuel Costa Freitas, o mal «é sobretudo um escândalo e um mistério vivamente sentido e experimentado: escândalo na medida em que fere a sensibilidade e perturba o espírito [...]; e mistério porque não [é] de todo acessível à razão» (Freitas, 1991: 596). Nada nos prepara para tão brutal sinal de destituição de razoabilidade. Nada nos prepara para a orfandade perante a ausência do sentido que nos deveria elevar acima da nossa natureza física. Crentes ou descrentes, nada nos prepara para a falência flagrante de Deus ou, de modo mais terreno e destituído de metafísica, da capacidade do bem em nós (da falta de humanidade da

humanidade). Nada nos prepara para a capacidade de ver o outro como um outro absoluto, objectivando a sua existência e reduzindo-a a dispensável. Por isso, Graça Morais refere as metamorfoses que a humanidade sofre, ao ver-se destituída de si mesma, ao ser vítima e algoz de si mesma. E é aí, diria eu, que entra o desenho como forma de resistência, como a música que insiste em ser tocada entre os escombros dos edifícios nas cidades atormentadas da Ucrânia. O desenho é uma voz. Neste caso, a dos que já se calaram. A universalidade destas figuras sem rosto definido, sem feições concretas em que reconheçamos alguém (e, em contrapartida, em cuja mancha sugerida o nosso rosto se poderia enquadrar), mas em que se reconhecem os efeitos da devastação, espelha a realidade do mal e agarra-nos visceralmente. O rosto universal que aí encontramos é, portanto, o da dor, da perda, da desesperança. É o resultado do mal como acção concreta. Integrada numa tradição contemporânea, iniciada com Goya, de denúncia (na primeira pessoa – *eu estive aqui*) do mal e da agressão, Graça Morais fá-lo igualmente como registo e espelho de um tempo que testemunha e a cujo choque se sente impelida a reagir. O tempo do medo.

Como escrevi então, no mencionado catálogo do MNAC, o medo é, porventura, o sentimento mais omnipresente dos nossos tempos. Deixou de ser exclusivo dos fracos; democratizou-se. Mais: tornou-se mesmo uma perspectiva específica, um modo de ver e de analisar, como

sustenta a investigadora e curadora Caterina Albano (2012: 8):

Since the 1990s sociologists have claimed the conceptual consolidation of what has variously been defined as an «age of anxiety», «risk society» and «culture of fear», whereby, as the sociologist Frank Furedi notes, the growing usage of the term «at risk» expresses cultural attitudes towards everyday life.

Sentido de medo líquido, essa sensação de insegurança e incerteza (Bauman *apud* Albano, 2012: 8) resulta numa paisagem diária de ansiedades e confrontos, de desconfiança. Numa paisagem em que o medo é rei e senhor, a nossa confiança é minada (Albano, 2012: 8). O medo, que é também uma construção, tornou-se o *zeitgeist* do nosso tempo (Albano, 2012: 23 e 10). Tradicionalmente ligado ao pecado (Albano, 2012: 25-26), o medo era também visto como, de algum modo, moralmente menor e até animalesco:

Historically, painting, sculpture and acting appear emphatically to quote each other, to underscore a shared social idiom of bodily postures and expressions that medicine and philosophy substantiated and referred to when discussing the expression of emotions. Hence, the face was compared to a canvas on which the «image of feeling» was depicted through an alignment of sensation and expression. Well, into the second half of the nineteenth century, the iconographic representation of fear was typified by five characteristics features: the contracted immobility of the

whole body, in which movement is suspended and all functions seem to arrest, the expressive opening of the mouth in a terrified suppressed scream, the dilatation of the pupils and widening of the eyes in a fixed darting gaze marked by the frown of the eyebrows, a general paleness with occasional shots of blood in the white of the eye, and the erection of the hair. (Albano, 2012: 25)

E, contudo, o medo, em Graça Morais – como em Munch, ou Picasso, por exemplo –, não apouca os representados, nem tão-pouco o observador. O medo une-nos a todos, colocando as suas vítimas não como pecadoras, não como seres em queda que tenham, pelas suas acções, feito tombar sobre si a ira divina, mas como as verdadeiras personagens trágicas, tal como as definiu Aristóteles na *Poética*. Se alguém deve sentir-se apoucado, esse alguém está fora da representação e é apenas tornado presente pelo vazio em que as personagens deambulam. Concordo com Raquel Henriques da Silva quando diz que Graça Morais «inventa figuras de estranheza que não visam a história, mas o fundo misterioso que a determina» (Silva, 2019: 24). Nesse fundo misterioso, há uma urgência, mas igualmente uma dignidade intrínseca que é atribuída a estas metamorfoses espectrais.

Nos antípodas de uma cultura de medo, em que o outro é demonizado – enquanto agente do mal e também, por vezes, enquanto sua vítima –, Graça Morais estabelece, com os seus desenhos perturbadores, os fundamentos da

empatia. Fugindo à fatalidade do medo e do mal, a empatia permite-nos ver pelos olhos do outro, acumular perspectivas e abrir o pensamento. Citando um ditado *cheyenne* que aconselhava a não julgar ninguém antes de ter andado duas luas a usar os seus mocassins, o filósofo Roman Krznaric (2015: XXI), sustenta que a empatia, uma parte importante da natureza humana, tão essencial e antiga como a capacidade de infligir mal, é igualmente um *zeitgeist* contemporâneo. Eis algo que percebemos bem na aflição, íntima e pessoal, introspectiva mas também expectiva (adaptando uma proposta de Krznaric), que estes desenhos nos causam, permitindo-nos ver de perto, na intimidade a que o traço e a pequena dimensão nos obrigam, e de outro modo as imagens reais do sofrimento alheio, aqui ampliado na tensão das linhas.

5. Considerações finais

Nesse conjunto de obras, a artista voltou a mostrar o seu envolvimento político, engajado, com os valores humanistas, mostrando, de modo empático, através da universalidade conferida às figuras, o respeito para com uma

humanidade que, vitimizada por seres da mesma espécie, fica destituída de voz. Se ao tempo da criação desta série esses «outros» nos eram geograficamente longínquos, quatro anos volvidos esses outros estão no nosso território comum, geograficamente mais próximo e, portanto, passível de ser mais tocante. Mas Graça Morais, que tem investigado a natureza humana na sua obra, tem-nos permitido, sobretudo, e há anos, ver também o outro como um eu, inserindo-o na proximidade, através do espaço de intimidade que o desenho exerce e cultiva.

Bibliografia

- Dutton, D. (2010). *The art instinct: Beauty, pleasure and human evolution*. Bloomsbury Press. London;
- Ferreira, A. M. (1985). *Graça Morais: Linhas da terra*. INCM. Lisboa;
- Freitas, M. (1991). Mal. Em: *Logos: Enciclopédia luso-brasileira de filosofia*. Verbo. Lisboa. Volume 3. Cols. 595-604;
- Silva, R. H. (2019). Humanidade segundo Graça Morais. Em: G. Morais. *Metamorfoses da humanidade*. MNAC/Guerra & Paz. Lisboa;
- Zeki, S. (2009). *Splendors and miseries of the brain: Love, creativity, and the quest for human happiness*. Wiley-Blackwell. London.