

Iconografias de violência e esperança: a *Pietà* na obra de Graça Morais Iconographies of violence and hope: the *Pietà* in the work of Graça Morais

JOANA BAIÃO¹

Resumo: Representação da Virgem Maria segurando ao colo o corpo martirizado de seu filho, Jesus Cristo, a *Pietà* é um motivo icónico da cultura cristã. Ao colocar no centro a representação da dor de uma mãe perante a exposição do seu filho à violência e à morte, esta iconografia popularizou-se para lá de um sentido religioso, sendo continuamente revisitada por artistas até aos nossos dias. Neste artigo é abordada a presença da *Pietà* na obra de Graça Morais em diferentes fases de produção, desde o início da década de 1980 até à atualidade. São elencadas as inúmeras formalizações que o tema assume na obra da pintora, associadas à referenciação de experiências individuais traumáticas e à manifestação das suas inquietações quotidianas face aos dramas e esperanças da condição humana num mundo marcado pela violência.

Palavras-chave: Graça Morais; *Pietà*; violência; esperança.

Abstract: Representing the Virgin Mary holding the martyred body of her son, Jesus Christ, the *Pietà* is an iconic motif in Christian culture. By focusing on the representation of the mother's pain in the face of her son's exposure to violence and death, this iconography became popular beyond its religious sense, being continually revisited by artists to this day. This article discusses the representation of *Pietà* in the Portuguese painter Graça Morais' work at different production stages from the beginning of the 1980s to the present day. The theme assumes countless formalizations in her work, concerning either traumatic individual experiences or the manifestation of her daily anxieties in the face of the dramas and hopes of the human being, within a violent world.

Keywords: Graça Morais; *Pietà*; violence; hope.

¹ Laboratório de Artes na Montanha — Graça Morais, Instituto Politécnico de Bragança, Portugal. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8459-2442>.

1. *Pietá*, rosto de humanidade

Entro na exposição e o meu olhar percorre a sucessão de salas, imediatamente detendo-se no grande quadro que domina a parede ao fundo. Aproximo-me e não consigo evitar o assombro perante a avassaladora imagem da mulher que segura no colo uma criança mutilada e morta nos braços. *A Guerra* (2003) (Fig. 1) é o título que Graça Morais deu a esta pintura, atualmente exposta em *Obras Escondidas, Obras Escolhidas*². Nesta mostra, que assinala os 50 anos de carreira da pintora, é apresentado um notável conjunto de



Fig. 1 – *A Guerra* (2003). Carvão sobre tela, 270 x 194,5 cm.
Col. da Artista.

trabalhos que demonstra a variedade dos seus referentes e abordagens, caracterizados ora pela reivindicação das suas raízes, em que o contexto de origem é assumido como fonte visual e temática, ora pela definição de um *corpus* imagético mais universal (mas que não deixa de se relacionar com a escala local), ligado à evocação de alguns dos maiores dramas contemporâneos: a violência doméstica, os direitos das mulheres, o mundo rural em extinção, o abandono, a velhice, os conflitos territoriais étnicos, raciais e políticos, as crises migratórias, as pandemias e as suas consequências, os desastres ecológicos.

Regresso ao quadro: chama-me a atenção o contraste entre o estaticismo das figuras e o gesto expressivo do desenho a preto e branco, que acentua a carga dramática da cena; observo mais atentamente a figura da criança jacente, a que Graça Morais deu asas, qual anjo, e que evoca as metamorfoses das suas mulheres-perdizes, animal que a pintora associa à relação entre a vida e a morte; e, por fim, detenho-me na misteriosa expressão do rosto da personagem feminina, que parece vislumbrar com expectativa algo a acontecer para lá do espaço de representação. Há um detalhe significativo: identifica-se neste semblante o rosto da mãe da artista, Alda, convocada para o papel de protagonista de uma ação/representação reconhecível que, con-

² Inaugurada a 12 de julho de 2024 no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em Bragança, com curadoria da própria artista.

tudo, se desenvolve sem espaço e sem tempo – e que é, por isso, universal. Este sentido de universalidade e reconhecimento, bem como a adoção do modelo materno como rosto de humanidade em contexto de extrema violência (neste caso, a guerra), tem evidente relação iconográfica e simbólica com um dos motivos mais importantes da arte cristã, a *Pietà*, tema que, como veremos, surge com alguma recorrência na obra de Graça Morais, assumindo inúmeras formalizações e significados em diferentes fases de produção, mas sempre associados a uma intenção de denúncia e de reflexão em torno das facetas mais dramáticas da condição humana.

2. Da *Pietà* – algumas considerações

A *Pietà* (termo italiano para «piedade», ou «compaixão») é, no imaginário visual ocidental, a representação de Maria segurando ao colo o corpo martirizado de seu filho, Jesus Cristo. Estabelecida na Alemanha no século XIV e difundida pelo resto da Europa a partir do século XV, esta iconografia não tem origem direta no Novo Testamento – a cena não é descrita nos quatro evangelhos ou mencionada em qualquer texto sobrevivente dos primeiros Padres da Igreja –, e as suas raízes remetem para imagéticas cristãs pré-existent, como os *Threnos* (cenas de lamentação pela morte de Cristo na arte bizantina), a Virgem entronizada ou o *Imago Pietatis* (Homem das

Dores, ou Cristo em Sofrimento) (cf. Cook, 1997; Czekanowska-Gutman, 2016).

Cumprindo a função devocional de apelar à meditação acerca da crucificação e do significado do sacrifício de Jesus, a popularização deste motivo prendeu-se com o facto de humanizar o tema do sofrimento para lá de um sentido místico-religioso, ao colocar no centro da representação a expressão da dor de uma mãe que testemunha a exposição do seu filho à violência e à morte. Ou seja, a *Pietà* expressa um sentimento humano severo – a profunda tristeza e pesar de todas as mães (e pais) relativamente à vulnerabilidade dos seus filhos – e, por não estar apenas dependente de uma narrativa específica (cristã), acabou por adquirir um «estatuto universal» (*universal status*) (Louw, 2014: 256) como símbolo da dor face à realidade do sofrimento e da morte. É este estatuto universal que faz com que a iconografia da *Pietà* tenha sido continuamente revisitada pelos artistas e continue a influenciar a produção de sentidos nos dias atuais, tendo resistido a uma certa crise da religião que caracterizou, com avanços e retrocessos, o processo de secularização do mundo ocidental a partir do século XIX (marcado pelo progressivo declínio da influência das instituições religiosas tradicionais) e à consequente relutância de alguns movimentos estéticos da arte contemporânea em seguir qualquer imitação de elementos icónicos ou tradição imagética, por vezes assumindo uma iconoclastia

de «virulência ainda mais agressiva quando falamos da imagem de culto ou devocional»³ (García-Luengo, 2016: 255).

Assim, ao longo do século XX (e já no século XXI), criadores de várias latitudes, no campo das artes plásticas – e também noutros domínios da expressão visual, como, por exemplo, o fotojornalismo (retomarei o assunto mais adiante) –, têm encontrado no abraço da mãe ao filho morto um tema para a referenciação de tragédias pessoais ou coletivas, muitas vezes anulando o sentido devocional cristão do referente para, em contrapartida, dar ênfase ao seu sentido metafórico ou simbólico. Foi isso que sucedeu, por exemplo, durante o período do Holocausto e nos anos do pós-guerra, em que a iconografia da *mater dolorosa* surge com alguma recorrência na produção de artistas judeus (religiosos e não religiosos, de diversas origens) como modo de evocar as suas experiências durante a Segunda Guerra Mundial e os traumas consequentes, como indivíduos e como comunidade (Czekanowska-Gutman, 2016). E, como veremos, é isso que ocorre em diversos momentos na obra de Graça Morais, para quem a representação iconográfica da *Pietà*, mais do que exteriorização de um sentimento católico (que faz parte da sua matriz

e que nunca é negada, sendo até explorada em algumas fases da sua produção), é assumida como veículo de referenciação (mas não necessariamente catarse)⁴ de experiências individuais particularmente traumáticas – incluindo a mais significativa, a perda de um filho – e como manifestação do seu permanente «sobressalto cívico» (Pinharanda, 2013: 8) e das suas inquietações quotidianas face a um mundo marcado pela violência, pela exclusão, pela doença, pela fome, pela morte, pela guerra.

3. Presença da *Pietà* na obra de Graça Morais

3.1 *Sob o signo de Picasso*

Para entender o papel da *Pietà* como referente na obra de Graça Morais, importa salientar a importância que a pintora atribui ao universo feminino e à maternidade. De facto, na cosmologia telúrica das suas origens (e da génese da sua pintura), as mulheres assumem um papel central, sendo prevalente a presença das camponesas da aldeia de Vieiro, que habitualmente ninguém vê e que, embora aparentemente simples e passivas, representam uma força motriz ancestral que trabalha, é geradora de vida e é perpetuadora de saberes (cf. Baião, 2021: 211-231). Nestas mulheres – *nas*

³ Tradução minha.

⁴ É a própria pintora quem nega a função catártica da sua arte, quer durante o processo criativo, quer na materialização final. Cf. depoimento de Graça Morais no programa *Carlos Cruz – Quarta-feira*, da RTP, dia 7 de abril de 1999, em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/graca-morais-parte-i/>. Todos os sites referenciados tiveram última consulta a 8 de agosto de 2024.

mulheres —, Graça Morais encontra um grande poder — a maternidade:

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. (Morais, 2017)

Mas, na proporção em que a maternidade é essa fonte de poder e força, ela constitui também um espaço de grande vulnerabilidade, cuja plena concretização acontece com a morte de um filho, acontecimento que «desafia a percepção da ordem natural dos eventos de vida, podendo, desta forma, ser relatado como um evento não natural e intempestivo [...]», colocando em causa «as suposições básicas dos sujeitos sobre segurança, justiça, previsibilidade e estabilidade no mundo. Este evento devastador e incompreensível é referido como o pior evento que um pai poderia suportar [...]» (Monteiro, 2022: 7).

Ora, se Graça Morais tem a experiência efetiva do poder maternal, pois é mãe desde 1974, mantendo com a filha Joana uma relação de

grande proximidade,⁵ é igualmente significativo o facto de ter sofrido também a trágica experiência da perda um filho:

Perdi o bebé no Porto, numa situação dramática, que infelizmente Trás-os-Montes continua a ter. Entrei em trabalho de parto na aldeia. Era parto prematuro. Fui numa ambulância sem condições nenhuma, nem oxigénio tinha. Entrei na Maternidade Júlio Dinis, no Porto, e não vou falar do que lá se passou [...]. Fiquei tão em branco por ter perdido essa criança, que durante meses não sentia o meu corpo. [...] Não sentia as pernas, não sentia os braços. Imagine o que é a parte psicológica. O nosso cérebro comanda isto tudo. Mas depois resolvi que tinha de continuar a pintar. E continuei na aldeia. Fiz obras depois expostas na Galeria 111 e tiveram imenso sucesso. (Morais, 2022: 48)

Este acontecimento ocorreu em 1982, sendo justamente neste período que o motivo da *Pietà* é introduzido na sua pintura.

A primeira abordagem a este tema coincide com uma fase pictoricamente marcada pela influência da obra de Pablo Picasso e, em particular, pela famosa pintura *Guernica* (1937), que a pintora teve a oportunidade de ver pela primeira vez ao vivo em Madrid em 1981.⁶ Embora o interesse pelo trabalho de Picasso

⁵ Um testemunho dessa cumplicidade é o notável documentário realizado por Joana Morais em 2001, intitulado *Na cabeça de uma mulher está a história de uma aldeia*, peça biográfica e intimista feita a partir de longas conversas entre mãe e filha, com a aldeia de Vieiro como pano de fundo, e considerada pela pintora «um retrato muito íntimo entre mim e a pessoa que me documenta» (cf. Carita, 2010).

⁶ Exposição *Guernica — Legado Picasso*, no Casón del Buen Retiro (Museu do Prado), inaugurada a 25 de outubro de 1981. Este foi o ano em que *Guernica* regressou a Espanha. Concebida em 1937 para integrar o Pavilhão de Espanha na *Exposição Internacional de*

seja detetável em obras executadas antes de conhecer ao vivo a produção do pintor malaguenho (Costa, 2014: 51), é a partir do encontro com *Guernica* que Graça Morais estabelece as estratégias basilares da sua pintura: «as escalas passaram a preferir a monumentalidade, o seu discurso pictórico encontrou uma voz própria, a que um certo tom de “tragédia picassiana” não é estranho» (Chicó, 2005: 9). Assim, mais do que um referente puramente formal, esta pintura constituirá a base para a captação simbólica e metafórica do drama e da violência, que a pintora irá cotejar com o universo rural transmontano:

Guernica, para Graça Morais, será tanto motivação como as suas formas podem ser sinais, sinais para que se produza uma metáfora em que o cultural e o humano mais próximo se misturam. Tal como no quadro do pintor espanhol, o cultural da pintura e o trágico circunstancialismo explicitamente humano que lhe deu nascimento em fúria e em protesto são indissociáveis. (Azevedo, 1983: s.p.)

Do contacto com *Guernica* e com os 45 desenhos preparatórios vistos em Madrid em 1981 resultaram composições intensas em que os elementos picassianos são conjugados com o vocabulário afetivo de Graça Morais, num

processo de apropriação e ressignificação que responde à necessidade de abordar temas associados à rudeza, à brutalidade, à expressividade do mundo telúrico do seu Vieiro natal – um mundo que, como tão bem observa o crítico de arte Fernando Pernes (2005: 18), se constrói a partir de uma «idiossincrática poética do feminino». Entre as obras então produzidas, destacam-se vários desenhos em carvão e pastel, incluindo os da emblemática série *Mulher e Guernica*, de 1982, conjunto de trabalhos que têm em comum a representação, no plano inferior do espaço compositivo, das cabeças de mulheres do campo (rostos de que só vemos os olhos), por cima das quais surgem, de maneira dispersa, elementos retirados da grande pintura de Picasso (uma figura a gritar de agonia; a mão que empunha a espada quebrada; a mão que segura a lamparina; a lâmpada que parece um olho solar) e fragmentos do imaginário pessoal da pintora (animais, motivos vegetalistas, motivos decorativos relacionados com o universo doméstico transmontano), numa verdadeira «síntese entre a cultura ancestral, de raiz popular, e a cultura erudita de referência modernista, através da integração de motivos iconográficos de sabor antropológico e da iconografia picassiana [...]» (Castro, 2008: 169).

Paris, esta pintura referencia o bombardeamento da cidade basca de Guernica pela aviação alemã a 26 de abril de 1937, no contexto da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Com o final deste conflito, em 1939, e o início do governo ditatorial do general Francisco Franco, Picasso manifestou o desejo de que o quadro retornasse a Espanha somente quando o país tivesse um regime democrático. Durante vários anos, o quadro esteve em «exílio», sendo exibido em várias mostras internacionais até ao seu depósito no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), em 1958, onde permaneceu exposto até 1981 (cf. Zabalegui e Rodríguez, 2019; Hensbergen, 2005).

Detenho-me num só desenho, *Perdiz morta*, de 1982 (Fig. 2), onde será identificável a primeira representação da *Pietà* na obra de Graça Morais, justamente introduzida como citação de Picasso. A composição estrutura-se a partir de vários apontamentos que dialogam entre si: a perdiz, o crânio de animal, a criança picassiana no colo de uma mãe que não vemos, mas adivinhamos. Pressentimos, enquanto observadores, um paralelismo simbólico entre os vários elementos, enunciado

pelas sobreposições e relações estabelecidas: a perdiz que jaz morta replica a posição da criança, cujo rosto de fantasmática brancura acaba por equilibrar a presença do crânio bestial que emerge em primeiro plano no lado direito da composição. O negro e a sépia são os matizes dominantes num espaço de representação marcado pelo contraste entre a obscuridade da zona superior da obra e o alvo corpo da ave, que acaba por iluminar – e dominar – toda a cena.



Fig. 2 – *Perdiz morta* (1982). Carvão e pastel sobre papel, 73 x 53 cm. Col. Novo Banco, em depósito no Museu Municipal Professor Álvaro Vieira de Lemos (Lousã): <https://novobancocultura.pt/acervos/pintura/p76-perdiz-morta-graca-morais/>.

A morte é o tema central desta obra fantástica, sendo relevante o facto de Graça Morais omitir o único elemento de vida — a mulher de Guernica, que chora num grito de desespero agarrada ao filho morto, qual «autêntica Pietà laica contemporânea»⁷ (García-Luengo, 2016: 256) —, preferindo focar o perecido corpo da criança no abraço assombrado que une os protagonistas da tragédia. Ao mesmo tempo, é relevante a presença da perdiz, que é assumida por estes anos como um dos motivos basilares do seu vocabulário pictórico, com génese num imaginário pessoal e familiar a que a pintora foi atribuindo significados simbólicos:

Tenho uma relação afectiva com a perdiz, é uma ave muito bonita. Eu só consigo pintar a perdiz que os meus irmãos caçadores me oferecem, não consigo desenhar uma perdiz comprada numa loja. A prenda mais bonita que eu me lembro de ter tido quando era menina, tinha eu seis anos, foi o meu pai vir da caça, com o cinturão cheio de perdizes e oferecer-me uma. E aquela perdiz estava lindíssima e morta. Nunca mais a esqueci. Essa perdiz simboliza também uma certa vitimização das mulheres, mas sobretudo uma enorme beleza e os laços afectivos... (Morais, 2009: 43)

Vida, amor, morte, beleza, violência, memória, agressão e paz são convocados por esta ave, cuja associação ao universo da caça, para além de remeter para a recordação da in-

fância, assume uma função metafórica ligada ao conflito masculino/feminino, constituindo um elemento de reflexão e denúncia de atos de domínio, repressão e agressão (físicos e psicológicos) — seja num universo mais localizado (por exemplo, a violência doméstica e sexual que a pintora encontrou nas aldeias transmontanas), seja em contextos mais amplos, como a guerra e as suas consequências. Neste sentido, como elemento memorialístico da pintora e, simultaneamente, como evocação simbólica das mulheres, a perdiz acaba por reforçar a temática da *Pietà* nesta obra: apesar de frágil e morta, na sequência de um ato de perseguição e violência, ela representa uma proteção amorosa e calorosa num contexto de perda e desastre.

3.2 *Agonia e êxtase*

Já afastada das pesquisas picassianas, e explorando novas possibilidades formais e conceptuais de assumida dimensão demiúrgica e surrealizante, Graça Morais inicia, a partir de 1984-1985, um novo ciclo de trabalhos resultante de uma «meditação e entrada a fundo no mistério da vida», relacionados com a sua «educação religiosa até uma certa altura» (Morais, 1985). A abordagem aos confrontos e relações entre o sagrado e o profano, o erotismo e a morte, a espiritualidade e a sexualidade, revela uma vontade de questionar e desafiar convenções sociais e até pessoais,

⁷ Tradução minha.

bem como de explorar «algo de profundo na cultura portuguesa e na consciência católica, que é a ideia de erotismo associada inevitavelmente à ideia de pecado» (Chicó, 1997: 222). Assim, num «formulário delirante» (Chicó, 1997: 222), as suas telas são invadidas por figuras que presentificam a «miscigenação do humano e do divino, do carnal e do espiritual, do terreno e do etéreo» (Costa, 2014: 51), apropriadas de enredos dos universos da mitologia clássica e da Bíblia, bem como das histórias de superstições e bruxedos que ouvira na infância. Nesta imagética «implicada no rasto dum catolicismo secular impregnado de atávico paganismo» (Pernes, 2005: 8), é retomada a figura da *Pietà*, em cenas desconcertantes e misteriosas que «indestrinçam [sic]

o místico e a heresia, o êxtase e o agónico» (Pernes, 2005: 8).

Detenho-me nestas palavras de Fernando Pernes, úteis para a leitura interpretativa de uma das telas mais expressivas deste período, *Pietà*, de 1986 (Fig. 3). Nesta figuração onírica e algo teatral, o motivo central é o abraço das duas figuras, em clara reminiscência da representação formal de uma *Pietà*. Contudo, verifica-se aqui uma inversão de relações: é o elemento (aparentemente) masculino quem agarra a figura feminina desfalecida num enlevo, numa encenação que, mais do que remeter para a formulação mariológica que o título do quadro sugestiona ou confere, acaba por evocar uma iconografia do êxtase.



Fig. 3 – *Pietà* (1986). Acrílico, carvão e pastel sobre tela, 158 x 200 cm. Col. da Artista.

(Fazendo um paralelismo com duas obras-primas da História da Arte ocidental, não posso deixar de evocar Miguel Ângelo e a sua famosa *Pietà*,⁸ assim como Bernini, com a sua igualmente célebre escultura *Êxtase de Santa Teresa*.⁹ E não deixa de ser curioso o facto de, nesta obra de Graça Morais, o tratamento volumétrico das figuras ter uma evidente qualidade escultórica, numa intencionalidade expressiva a que certamente não é alheia a relação da pintora com a grande História da Arte, e que a historiadora e crítica de arte Sílvia Chicó (1994: s.p.) associa também ao seu interesse pelas esculturas das igrejas portuguesas, não necessariamente as eruditas, mas as populares, feitas por santeiros, onde o sagrado e o profano tendem a cruzar-se mais espontaneamente.)

A composição é marcada pela presença de um terceiro corpo, feminino, nu, com os seios e a zona da púbis pronunciados, que contribui para a configuração de uma espécie de triangulação de corpos de que resulta um espaço negativo (como uma gruta) onde se anuncia uma desoladora e negra paisagem. Simultaneamente, destaca-se a sobreposição de figurações mais ou menos reconhecíveis, de evidente valor simbólico — mesmo se nem sempre são dadas ao observador as chaves

para a sua decodificação. Desses elementos, evidencia-se a silhueta de uma campá sem inscrição, a figura da serpente (com a maçã ao lado?) sobre uma das personagens femininas e, surgindo muito subtil no outro corpo de mulher, um rosto em que ousou reconhecer um autorretrato da artista. Eva e o pecado original, os corpos erotizados e o êxtase sexual, o mundo feminino e os seus interditos, as paixões do corpo e do espírito, os mistérios da vida e da morte, do sagrado e do profano, tudo conflui numa obra em que Graça Morais assume a dessacralização de alguns temas e recria velhos mitos, mostrando que a (sua) espiritualidade pode ter diferentes dimensões.

3.3 As *Pietàs da guerra*

A tragédia da guerra tem facultado um contexto profícuo para a disseminação da imagética da *Pietà*, principalmente através da fotografia documental (que, como ficará demonstrado, é muito importante para compreender parte da produção de Graça Morais). Quase diariamente, os órgãos de comunicação social difundem registos de violência e devastação, sendo infelizmente frequentes as cenas de morte e luto que os processos de transposição imagético-cultural fazem remeter (aos indivíduos formados num contexto de matriz cristã) para a representação do sofrimento de Maria.

⁸ Miguel Ângelo Buonarroti, *Pietà*, 1499. Mármore, 174 × 195 cm. Basílica de São Pedro, Vaticano.

⁹ Gian Lorenzo Bernini, *Êxtase de Santa Teresa*, ou *Transverberação de Santa Teresa*, 1647-1652. Mármore e bronze. Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.

Georges Didi-Huberman (2005) propõe uma interessante reflexão acerca destes processos de transferência, a partir do comentário a duas fotografias de reportagem – *Veillée funèbre au Kosovo, 29 janvier 1990, Nagaft, Kosovo*, da autoria de Georges Méryllon (Prémio World Press Photo 1991), que viria a ficar conhecida (à revelia do seu autor) como «Pietà de Kosovo»; e *Massacre à Bentalha, El Harrach, Algérie, 23-09-1997*, de Hocine Zaourar (Prémio World Press Photo 1998), intitulada pelo jornalista Michel Guérin «A Madonna de Bentalha»¹⁰ –, questionando a pertinência da atribuição de um significado cristão a estas imagens captadas em contextos muçulmanos, mesmo quando as composições parecem convocar os arquétipos da pintura cristã ocidental e os estereótipos pictóricos da compaixão:

Não estaremos a colonizar a dor do povo de Nagaft ou de Bentalha, colocando-a sob uma grelha semântica que tem Cristo e Nossa Senhora como modelos últimos e explícitos?¹¹
(Didi-Huberman, 2005)

A questão é complexa e a resposta não é concludente, ainda para mais tendo em consideração que, a propósito da fotografia de Méryllon, foram as próprias pessoas retratadas, mulheres muçulmanas, a compreender de

imediato o valor daquela imagem, assumindo-a como um símbolo de resistência e esperança, até apoiando a sua instrumentalização. Em sentido oposto, a mulher de Bentalha, Umm Saad, demonstrou o seu descontentamento com a designação dada à fotografia, tendo mesmo tentado processar a agência de Hocine Zaourar por difamação e exploração do sofrimento humano.¹²

Por outro lado, é chamada a atenção para a função política destas fotografias (de reportagem) e para os riscos de desinformação e esvaziamento de conteúdo que os processos de associação e ressignificação podem implicar, num movimento contrário ao seu objetivo documental: uma vez que o vocabulário cristão da *Pietà* dá ênfase à satisfação de pulsões afetivas puras (*pathos*), em detrimento do *ethos* (o carácter, o sentido de ação), no ato de produção e receção da imagem pode haver (ainda que não deliberadamente) uma sobreposição estética e comunicacional do imediatismo da emoção e da empatia, face ao necessário e «paciente processo da compreensão histórica exigido pelo acontecimento» (Didi-Huberman, 2005).

Ciente da dificuldade destas questões, Didi-Huberman enquadra-as nas aceções de «dialética temporal», de Walter Benjamin, e de «migrações» e «sobrevivências», de Aby War-

¹⁰ As duas imagens podem ser vistas em <http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-didi-huberman.html>.

¹¹ Tradução minha.

¹² Cf. «Madonna of Bentalha» no *site* da World Press Photo: <https://iconicphotos.wordpress.com/2010/09/04/madonna-of-bentalha/>.

burg, associadas à ideia genérica de que «as imagens implicam uma duração que vai muito para além do tempo que representam ou documentam» (Didi-Huberman, 2005). Essa qualidade de duração – e, mais concretamente, um sentido de «destino», termo também usado pelo autor – pode ser identificada nas *Pietàs* que habitam a obra de Graça Morais, fruto de tradições ancestrais e ao mesmo tempo geradas como algo novo, e por isso mesmo intemporais e elementos de uma imagética daquilo que «a história produz para além de si mesma: é o que a envolve num passado que já não recorda e num futuro que ainda não conhece» (Didi-Huberman, 2005).

Tendo presente esta reflexão, não deixa de ser interessante o facto de «A Madonna de Bentalha», de Hocine Zaourar, referenciada por Didi-Huberman no seu texto, ter também chamado a atenção de Graça Morais: no mesmo ano em que foi difundida na imprensa, esta imagem foi apropriada pela pintora, que a utilizou como fonte visual¹³ para a elaboração de uma série de seis trabalhos em pastel sobre tela que intitulou *Argélia* (1997). Nestas obras, destaca-se o reenquadramento da fotografia original, numa espécie de *close-up* que canaliza toda a atenção para o rosto da mulher e para a captação do seu grito

agónico. Graça Morais parece estudar sistematicamente a contorção da face e o olhar profundo e absorto da mulher, tirando partido da plasticidade do pastel e recorrendo a um tratamento lumínico de qualidade barroca, em expressivos jogos de claro-escuro. Da repetição do motivo em seis telas diferentes resulta um processo de deformação e transformação da imagem, que vai adquirindo novas qualidades. Numa delas (Fig. 4), a sobreposição entre um frontal rosto estático e a face contorcida da mulher de Bentalha parece intensificar o carácter psicológico e alegórico do conjunto: já não estamos, portanto, diante da mulher muçulmana argelina, mas perante todas as mulheres e, sobretudo, perante a fragilidade humana. Neste sentido, este rosto é já o de uma das «*pietàs* do século XXI» de Graça Morais – «*Pietàs* que revelam a natureza humana numa recusa em aceitar a fatalidade da maldade sem rosto que ensombra a Terra» (Morais, 2012: 46). Graça Morais enuncia aqui uma linha trabalho que será expressiva nas décadas seguintes, baseada na apropriação (e consequente transformação criativa) de imagens de imprensa. Essa apropriação não é feita com um sentido «colonizador» (nos termos sugeridos por Didi-Huberman, acima citado), mas com o propósito de combater a banalização da tragédia e, como veremos, de explorar as suas próprias inquietações.

¹³ Graça Morais sempre trabalhou a partir de referências visuais externas. Ávida leitora de revistas e jornais, a imprensa é uma fonte privilegiada para as suas recolhas de imagens: «Hoje os jornais são uma fonte de inspiração para mim, o que não acontecia há 30 anos. Nessa altura, a minha documentação era direta ou feita com a minha máquina fotográfica» (depoimento de Graça Morais em Carita, 2017). Para a pintora, os registos fotográficos são parte fundamental do processo criativo, oferecendo margem para a invenção narrativa e compositiva e permitindo que cada pintura se desenvolva por caminhos inesperados.



Fig. 4 – *Argélia* (1997). Pastel sobre tela, 46 x 65 cm. Col. particular.

Embora com incursões anteriores (o quadro *A Guerra*, de 2003, mencionado no início do texto, é disso um exemplo), a guerra e suas consequências serão um território temático explorado por Graça Moraes mais sistematicamente a partir do início da década de 2010, destacando-se neste período as grandes séries *A caminhada do medo* (2011) e *As sombras do medo* (2012). É nesta última que a iconografia da *Pietà* é retomada com renovada in-

tensidade (depois de voltar a ser tema central em dois quadros de 2007¹⁴), num conjunto de trabalhos em que o carácter universal da tragédia (reforçado pelo recurso, novamente, a fotografias de reportagem de grande violência, de guerras, naufrágios de migrantes, campos de refugiados) se funde com um outro elemento do formulário pessoal da pintora: a cabeça de carneiro (Fig. 5).

¹⁴ *O ano de 2007* (acrílico sobre tela, 130 x 97 cm) e *Uma pietá* (acrílico sobre tela, 100 x 73 cm), atualmente em coleções particulares.



Fig. 5 – Três *pietàs* da série *As sombras do medo* (2012). Pastel e carvão sobre papel, 111,3 x 75,8 cm / cada. Col. da Artista.

É significativa, nestas obras, a aparente anulação dos atributos femininos ou masculinos das figuras, com os seus rostos transmutados em máscaras bestiais (em apenas um podemos talvez reconhecer um autorretrato da artista)¹⁵ e os seus corpos ora frágeis, ora fortes, sucumbindo ou resistindo aos horrores da tragédia. Homens ou mulheres, com rosto ou sem rosto, não importa, reconhecemos nestas figuras o ser humano, logo, qualquer um de nós. Por outro lado, importa determo-nos na anamorfose entre a figura humana e o carneiro: resiliente animal das paisagens transmontanas, fundamental na economia doméstica de subsistência, ele remete para tradições pagãs e cristãs (mais uma vez, o sagrado e o profano, tão bem fundidos em ritos como os caretos

cornudos daquelas regiões), associadas à ideia de expiação e de «sublimação do simbolismo do fogo, do sangue e da fecundidade regeneradora» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 161). A mensagem é clara: no drama da guerra, dos exílios, do terrorismo, da incerteza, as *pietàs* de Graça Morais simbolizam a resistência e a esperança – enfim, elas são a representação de um sentido de *humanidade*:

São as *pietàs* que vemos na televisão e nos jornais, em que eu admiro a coragem de pessoas que vão ao inferno buscar outras. Pessoas comuns quando há cenas de terrorismo, de guerra ou de cataclismos, elas vão ao inferno buscar outras pessoas. São heróis. (Morais, 2017b)

¹⁵ A própria pintora reconhece ver num destes trabalhos (*Pietá II*, série *As sombras do medo*, 2012) «talvez um auto-retrato» (Morais, 2017b).

É justamente sob a égide da *Humanidade* que Graça Morais desenvolve, em 2018, um novo ciclo pictural relacionado com a guerra e as «múltiplas faces da natureza humana, com as suas fragilidades e as suas aterrorizadoras atitudes predatórias» (Costa e Ferreira, 2019: 6), habitado por figuras isoladas e desoladas, agora metamorfoseadas em gafanhotos, símbolos de devastação e, simultaneamente, de resistência. Nas várias séries deste ciclo, já não encontramos *Pietàs* em formulação iconográfica tão óbvia quanto a que identificamos em *As sombras do medo*; contudo, elas continuam presentes, na partilha de um drama indescritível, manifestando-se no abraço protetor de algumas destas estranhas e misteriosas personagens, que parecem carregar consigo o peso do mundo (Fig. 6).



Fig. 6 – *Metamorphose da Humanidade [série IV]* (2018). Acrílico e tinta à base de goma-laca sobre papel, 21 x 15 cm. Col. da Artista.

Algumas considerações finais

Considerando a sua dimensão iconográfico-cristã, a imagem da *Pietà* está ligada à representação de um ritual de lamentação pelo sacrifício de Jesus, em que a pose da mãe sofredora é motivo central para registar a dor, a perda, o luto, face à Paixão e morte violenta do filho. A sobreposição, numa mesma cena, da vida e da morte — alguém que já partiu, alguém que fica — não só referencia a complexa relação do ser humano com a sombra da morte, como é também um indicador de uma mensagem de expectativa: a morte de Jesus não foi um fim, mas o começo de algo novo.

Sendo inegável a relação que este motivo tem, na obra de Graça Morais, com um contexto cultural cristão, a sua aproximação plástica ao tema, em diferentes períodos de produção ao longo de uma já extensa cronologia, assume renovados contornos — ora como iconografia de universos de carácter intimista e enigmático, ora como transcrição de realidades mais cruas percecionadas pela artista. Em qualquer dos casos, verifica-se sempre uma ancoragem, literal ou metafórica, em situações específicas que remetem quer para o seu contexto matricial, com os ambientes, gentes e situações que lhe são próximas (a aldeia natal e o agreste quotidiano rural, em que as mulheres exercem um papel central nos vários ciclos da vida comunitária), quer para um contexto universal, construído a partir da transposição de imagens de tragédias num mundo que a

assombra e inquieta e que revelam por parte da pintora um sentido de justiça social e uma consciência ética sem concessões. Neste sentido, é inegável a inscrição deste tema numa prática com assumida dimensão política, não num sentido panfletário, partidário ou propagandista, mas como necessidade de reação:

Como artistas, não podemos ser meros espectadores. Eu recuso esse papel de espectadores, e por isso é que esta série de obras [*Metamorfoses da Humanidade*, 2018] que eu agora estou a realizar é uma série dramática, onde coloco toda a minha reflexão e a minha indignação com aquilo que se passa no mundo. (Graça Morais *apud* Letria, 2018: 131)

Por outro lado, é inegável uma certa dimensão poética no modo como Graça Morais aborda e encena o tema do vínculo filial entre um corpo abatido e um outro que o protege. Mesmo quando baseada em imagens preexistentes, a pintora não se esgota em mera descrição, criando novos universos pictóricos para os quais são transpostos a sua perceção da realidade e o seu olhar meditativo em torno do ser humano. É aqui que reside o sentido das suas *Pietás*: por um lado, a imagem mariana da dor é transposta para personagens e elementos que referenciam um mundo marcado pela injustiça, pelas guerras, pelo terrorismo, pelas catástrofes humanitárias, e que quase constituem um *alter ego* da própria pintora, com as suas preocupações e angústias; por outro, a intensidade dramática das suas narrativas

sem tempo e sem espaço é contrabalançada com a permanente ideia de *humanidade*. Mais do que mera denúncia de acontecimentos contemporâneos, as *Pietàs* de Graça Morais lembram-nos, então, que mesmo nas circunstâncias mais difíceis há espaço para a partilha, para o altruísmo, para uma nota de esperança.

Bibliografia

Impressa

- Azevedo, F. (1983). *Depois do Rosto e os Frutos* [catálogo da exposição]. Galeria 111. Lisboa;
- Baião, J. (2021). Retratos de mulheres, representações de um povo. *Marias*, de Graça Morais. Em: *Representações do Povo* [catálogo da exposição]. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. Vila Franca de Xira. pp. 211-241;
- Castro, L. (2008). As últimas décadas com Picasso. Em: *Olhar Picasso. Picasso e a Arte Portuguesa do Século XX* [catálogo da exposição]. Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L. Porto. pp.159-173;
- Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (1994). *Dicionário dos símbolos*. Teorema. Lisboa;
- Chicó, S. (1994). Graça Morais em retrospectiva. Em: *Graça Morais. Pinturas: 1982-1992* [catálogo da exposição]. Câmara Municipal de Lisboa. Lisboa;
- Chicó, S. (1997). Definição de um caminho. Em: *Graça Morais. Quetzal/Galeria 111*. Lisboa. pp. 215-225;
- Chicó, S. (2005). A máscara, o retrato e o auto-retrato na obra de Graça Morais. Em: *Graça Morais. Retratos e Auto-retratos* [catálogo da exposição]. Fundação D. Luís I. Cascais. pp. 7-19;
- Cook, J. W. (1997). Ugly beauty in Christian art. Em: J. L. Adams e W. Yates (eds.). *The grotesque in art and literature: Theological reflections*. William B. Eerdmans Publishing Company. Cambridge. pp. 125-141;

Costa, J. (2014). *Graça Morais. Territórios da memória*. Universidade Católica Editora. Porto.

Costa, J. e Ferreira, E. (2019). Nota introdutória. Em: *Graça Morais. Metamorfoses da humanidade*. Guerra & Paz Editores. Lisboa. p. 6;

Czekanowska-Gutman, M. (2016). Dialogue with Christian art: The Pietà in early 20th century Jewish art. Em: J. Malinowski, M. Stolarska-Fronia, R. Piątkowska e T. Sztyma (eds.). *Art in Jewish society*. Polish Institute of World Studies/TAKO Publishing House. Warszawa/Toruń. pp. 145-159;

García-Luengo, J. (2016). La piedad en el siglo de las guerras: Aproximación a la exégesis iconográfica del sexto dolor de María en el arte contemporáneo. Em: J. A. Doncel e R. Carmona (coords.). *Regina Mater misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*. Litopress. Córdoba. pp. 251-264;

Hensbergen, G. (2005). *Guernica. The biography of a twentieth-century icon*. Bloomsbury. London;

Letria, J.J. (2018). *Graça Morais. A grande arte tem a dimensão do mistério*. Guerra & Paz. Lisboa;

Louw, D.J. (2014). *Icons. Imaging the unseen. On beauty and healing of life, body and soul*. Sun Press. Stellenbosch;

Monteiro, C. S. (2022). *A perda inesperada de um filho. Singularidades do processo diático*. Dissertação de Mestrado em Psicologia – Especialização em Psicologia Clínica e da Saúde. Universidade Católica Portuguesa. Porto;

Morais, G. (2009, 11-17 de novembro). Graça Morais, pintora-perdiz [entrevista conduzida por Miguel Matos]. *Time Out Lisboa*, p. 43;

Morais, G. (2012). [Sem título]. Em: *Graça Morais. Os Desastres da Guerra* [catálogo da exposição]. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva. Lisboa. p. 46;

Morais, G. (2022, 4 de março). Sinto sempre que me salvo através da pintura [entrevista conduzida por Valdemar Cruz]. *R – A Revista do Expresso*, pp. 44-51;

Pernes, F. (2005). [Texto original de 2003]. A terra e o tempo. Em: *Graça Morais. Uma geografia da alma*. Bial. São Mamede do Coronado. pp. 7-23;

Zabalegui, T. O. e Rodríguez, M. (coords.). (2019). *Los viajes de Guernica*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid;

Digital

Carita, A. (2010, 27 de novembro). Graça Morais: A minha aldeia está presente em tudo o que faço [entrevista a Graça Morais]. *Expresso* [versão eletrónica]. Acedido a 1 de agosto de 2024, em: <https://expresso.pt/sociedade/gente/graca-morais-a-minha-aldeia-esta-presente-em-tudo-o-que-facof619230>;

Carita, A. (2017, 26 de fevereiro). Uma luta contínua chamada arte. *Expresso* [versão eletrónica]. Acedido a 30 de setembro de 2021, em: <https://expresso.pt/cultura/2017-02-26-Uma-luta-continua-chamada-arte>;

Didi-Huberman, G. (2005). Construire la durée. Em: *Lamento*. Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean. Luxembourg. Acedido a 1 de agosto de 2024, em: <http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-didi-huberman.html#ancrec>;

Morais, G. (1985, 18 de dezembro) [Entrevista em reportagem emitida no *Noticiário nacional*, na RTP1]. *RTP Arquivos*. Acedido a 1 de agosto de 2024, em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/exposicao-de-graca-morais-em-lisboa/>;

Morais, G. (2017a, 24 de março). Graça Morais: Custa-me ver o que a nossa Europa está a fazer aos refugiados [entrevista conduzida por Luísa Crespo]. *Jornal de Negócios* [versão eletrónica]. Acedido a 1 de agosto de 2024, em: <https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/graca-morais-custa-me-ver-o-que-a-nossa-europa-esta-a-fazer-aos-refugiados>;

Morais, G. (2017b, 30 de maio). As mulheres transfiguradas de Graça Morais em exposição em Paris [entrevista concedida à Agência Lusa]. *Diário de Notícias* [versão eletrónica]. Acedido a 1 de agosto de 2024, em: <https://www.dn.pt/lusa/as-mulheres-transfiguradas-de-graca-morais-em-exposicao-em-paris-8518217.html/>.