

«Descer ao caos para desvendar o verdadeiro rosto» –
Ensaio sobre o telúrico e o simpoiético na arte de Graça Morais
«Descending into chaos to unveil the true face» –
Essay on the telluric and sympoietic in the art of Graça Morais

BURGHARD BALTRUSCH¹

Resumo: Este estudo propõe-se analisar alguns aspectos centrais da obra de Graça Morais, tomando como base as noções do telúrico, por um lado, e da simpoiese (Haraway, 2016), por outro. Defende-se que a intersecção entre o poético, o pictórico e o político na sua obra não se limita a ser um espaço de reflexão estética, mas constitui também um campo de resistência simbólica contra a alienação e a devastação ambiental e civilizacional. O ensaio descreve e interpreta dois desenhos e a instalação numa das salas da exposição *Os Rituais do Silêncio* (2023-2024), abordando também, de forma interdisciplinar, a obra em geral e a sua relação com uma estética da experiência eco-poética e eco-artística na contemporaneidade.

Palavras-chave: Graça Morais; telúrico; simpoiese; eco-poético; eco-artístico.

Abstract: This study seeks to examine key aspects of Graça Morais' work, drawing on the concepts of the telluric and sympoiesis (Haraway, 2016). It argues that the intersection of the poetic, pictorial, and political in her art serves not only as a space for aesthetic reflection but also as a symbolic form of resistance against environmental and civilizational alienation and destruction. The essay focuses on two drawings and the installation featured in one of the rooms of the exhibition *Os Rituais do Silêncio* (2023-2024). It also takes an interdisciplinary approach to examine the work in its entirety, exploring its connection to an eco-poetic and eco-artistic aesthetic within contemporary culture.

Keywords: Graça Morais; telluric; sympoiesis; eco-poetic; eco-artistic.

¹ I Cátedra Internacional José Saramago da Universidade de Vigo, Espanha. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6330-4907>. O autor usa a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

Dedico este ensaio à Egídia Souto e à Joana Baião, grandes investigadoras e promotoras de uma das obras artísticas mais relevantes da actualidade.

O catálogo da exposição *Os Rituais do Silêncio*, apresentada no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em Bragança, que permaneceu em cartaz durante um ano a partir de Fevereiro de 2023, inicia-se com um poema de Egídia Souto, dedicado à artista. Intitulado «Para a Graça — Sensações vertiginosas», o poema culmina com os versos: «Lembra-te que às vezes é preciso descer ao/caos para desvendar o verdadeiro rosto» (Baião e Morais, 2024: 5). Estes versos capturam a essência da exposição, sugerindo que a força transformadora do caos é um caminho inevitável para vermos mais claro e profundo.

Em termos gerais, parece-me evidente que a relação entre caos, natureza e ser humano na obra pictórica de Graça Morais se apresenta como profundamente simbiótica e visceral, reflectindo uma interdependência intensa e, por vezes, conflituosa. A pintora aborda temas como a vulnerabilidade humana face às forças naturais, a fragilidade da existência e o caos intrínseco, tanto na natureza como na psique humana. A sua obra configura uma reflexão poética e crítica sobre o caos do nosso mundo

na actualidade, que não é apenas desordem, mas também criação, sempre em diálogo com uma natureza simultaneamente benigna e ameaçadora. Nesta tensão, o ser humano surge num estado de permanente vulnerabilidade, mas também de resiliência, em busca do seu lugar num mundo em policrise. A abordagem de Graça Morais é profundamente pessoal, marcada pelas suas raízes em Trás-os-Montes, o que confere à sua visão uma dimensão antropológica e cultural singular.

No catálogo em questão, o poema de Egídia Souto é acompanhado pela reprodução de um *Auto-retrato* da pintora, criado em 1996 (Fig. 1). A obra apresenta três retratos sobrepostos, realizados em acrílico e carvão, que mostram rostos de mulheres. Entre eles, apenas a efígie inferior pode ser claramente identificada como sendo da própria Graça Morais. Já os dois rostos acima pertencem a figuras dos diversos ciclos em que a artista retratou mulheres da população rural de Bragança, uma cultura e uma tradição das quais ela e sua arte emergem. Como descreve a curadora Joana Baião (2024: 17), «As cabeças de Maria e Delmina, espécie de alter-egos da pintora, encimam a sua, quais guardiãs zeladoras», sugerindo que essas figuras femininas actuam como símbolos de protecção e ligação às suas raízes.



Fig. 1 – *Auto-retrato*, 1996. Acrílico, carvão e colagem sobre tela, 243 x 55 cm. Col. da Artista.

Não pretendo alongar-me sobre as questões formais de uma obra que, com crescente projecção nacional e internacional, já foi amplamente discutida sob diversas perspectivas da História da Arte.² O aspecto que gostava de revisitar neste breve espaço, sem grandes pretensões, é o elemento telúrico na sua obra, a partir de exemplos na sua produção mais recente. Já no *Auto-retrato*, de 1996, este elemento se manifestava através de uma rama de planta ou árvore que emerge do pescoço do retrato inferior, torna a entrar sob as maçãs do rosto, reaparecendo nas sobrancelhas. A vegetação expande-se, atravessando o pescoço e o rosto do segundo retrato – o de uma mulher mais velha, Delfina, cuja identidade camponesa é destacada pelo lenço tradicional que usa. Formas de simbiose entre a figuração humana e a natureza são características marcantes da obra de Graça Morais, e penso que podem ser comparadas com a ideia de evolução simpoiética proposta por Donna Haraway (cf. *infra*). As imagens de fusão entre corpo e terra surgem de maneira extensa e diversa na sua pintura, certamente reflectindo a profundidade das suas raízes culturais.

No *Auto-retrato*, a artista posiciona-se na base do quadro, junto à terra, enquanto as mulheres mais velhas, de gerações anteriores e portadoras da tradição, ocupam a parte superior. Aqui, inverte-se a ordem habitual, que vai do

² Cf. os diversos estudos de conceituadas especialistas neste número.

mais antigo para o mais recente, e foca-se a atenção na identificação da mais jovem das três – a própria artista – com a terra, com a natureza. As efígies das camponesas surgem, então, como a copa de uma árvore ou os seus frutos. Esta árvore genealógica invertida pode ser interpretada como uma metáfora para a própria função da arte. A pintura, como fonte de vida, é a raiz que permite que a realidade desta existência ancestral do campo se perpetue. Fá-lo através de um processo criativo que é, simultaneamente, uma transmissão telúrica de «Movimentos/perpétuos de vida» e um movimento que inverte «os acelerados ponteiros de Kronos», como descreve Egídia Souto no seu poema (Baião e Morais, 2024: 5).

Nesta breve reflexão sobre o telúrico poético na obra de Graça Morais, não pretendo abordar de forma directa as ligações entre a sua criação artística e a literatura.³ No entanto, Egídia Souto, através da palavra poética,⁴ traçou já um diálogo íntimo com as raízes de algumas

das dimensões mais profundas da produção artística de Graça Morais.

Na arte pictórica de Graça Morais, observamos uma simbiose entre terra, memória e esquecimento, centrada no que é primordial e intemporal. A sua obra, embora trate do visível e do tangível, ultrapassa a mera representação visual, estabelecendo uma ligação profunda e sensorial com o mundo.⁵ Esta conexão entre arte e terra remonta a tradições ancestrais, nas quais a natureza desempenhava um papel essencial nas manifestações artísticas. Na contemporaneidade, esta relação é frequentemente reinterpretada à luz de novas perspectivas estéticas, sociais e filosóficas. A presença do telúrico na obra de Graça Morais manifesta-se na importância dada à relação sensorial com a natureza. As formas orgânicas, as texturas e as tonalidades presentes nos seus desenhos expostos em *Os Rituais do Silêncio* evocam a terra, a vegetação e os ciclos naturais, com a sua temporalidade e mutabilidade.

³ As relações da arte de Graça Morais com a Literatura são, naturalmente, numerosas, especialmente quando consideramos aquelas documentadas em torno de Miguel Torga (Torga e Morais, 2002), Jean Genet, William Shakespeare (Faria e Costa, 2015) e Agustina Bessa-Luís (Bessa-Luís e Morais, 2017). No que diz respeito à sua relação com a obra de José Saramago (Saramago e Morais, 1987), remeto para o meu estudo de 2020. É igualmente interessante constatar que esta intensa relação com o literário, ou melhor, com o poético, na obra de Graça Morais corre paralelamente à importância que a Literatura teve para a obra de outra grande pintora portuguesa, Paula Rego. A máxima de Simónides de Ceo, citada por Plutarco, «A pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala» (Plutarch, 1936) assume particular relevância nas obras de ambas as artistas, sobretudo se considerarmos que algumas destas obras não se limitam a falar, mas gritam (cf. também Baltrusch, no prelo).

⁴ Para além da tradição secular da relação entre a poesia e as artes visuais, podíamos referir, como exemplo contemporâneo, o ensaio *Convergencias* (1991), de Octavio Paz, um poeta cujo diálogo com a pintura também incluiu abordagens do telúrico.

⁵ Outra possível aproximação à obra de Graça Morais pode ser feita a partir do pensamento telúrico de Merleau-Ponty, entendendo a pintura como uma relação corpórea entre artista e matéria, um enraizamento profundo no mundo (cf. Diprose e Reynolds, 2004).

Talvez um dos exemplos mais fascinantes na produção recente de Graça Morais seja a composição da última sala da exposição *Os Rituais do Silêncio*, onde foram apresentadas obras inéditas. A instalação nesta sala, criada por ocasião da celebração do 15.º aniversário do Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, incluiu cepas e troncos de videiras velhas, encontradas numa vinha da sua família, que estavam destinadas a serem queimadas. A artista ficou profundamente tocada «pelas formas contorcidas, pelas cores e pelas texturas destes troncos que pareciam corpos humanos, agarrados e presos uns aos outros num desespero, como que a pedirem que os salvassem do seu futuro apodrecimento» (Baião e Morais, 2024: 53). O texto explicativo de Graça Morais, escrito em tom poético, revela uma relação muito íntima com estas videiras, reflectindo o seu desejo de transformar «naturezas mortas em naturezas vivas», com a intenção de prestar um «louvor à Terra e à Arte» e o desejo de «conversar com elas e ouvir os seus segredos» (Baião e Morais, 2024: 53).

Nesta sala, quatro troncos de videiras antigas, com as suas respectivas raízes, encontravam-se dispostos nas paredes e no chão,

acompanhados por desenhos de carvão sobre papel. Nalguns casos, o desenho transbordava do papel e invadia as paredes, inscrevendo-se ainda mais profundamente na materialidade do espaço, reforçando a ideia de uma natureza morta reanimada. Como se fosse uma revisão da arte rupestre de Foz Côa, as formas dos desenhos sobrepunham-se frequentemente, parecendo querer inscrever-se no próprio material das paredes, seguindo as linhas traçadas pelas raízes das videiras. Os desenhos lembram animais, alguns mais concretos (um cabrito), outros menos definidos, figuras vivas mas em decomposição, em metamorfose. Os seres retratados nos diferentes desenhos nem sempre são claramente humanos ou animais, mas convidam a imaginação a partir para interpretações fantasiosas, podendo ser vistos ou como «uma mulher fantasma com os seios nus», ou como «uma cabeça a sair de uma figura feminina apoiada numa cabra-mulher, cujas entranhas eram as raízes da videira que a ligavam à terra» (Fig. 2). As tonalidades de breves traços e manchas de ocre associadas aos contornos do carvão preto lembram o sangue ou a carne sobre os ossos, como se fossem corpos esfolados.



Fig. 2 – Graça Morais na exposição *Os Rituais do Silêncio*, com a instalação de uma raiz de videira e três desenhos em carvão sobre papel. Bragança, Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, 16 de setembro de 2023. Fotografia de B. Baltrusch.



Fig. 3 – Instalação de videira com desenho de carvão sobre papel na exposição *Os Rituais do Silêncio*. Bragança, Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, 2023-2024.

Tal como as videiras reais expostas, o «Cabrito-raiz-de-videira» de um dos desenhos (Fig. 3) nasce directamente da terra, e, como as videiras foram destinadas a serem queimadas (salvas pela artista), as tonalidades de ocre do desenho evocam o destino mortal da carne do animal (salvo/ressuscitado pela arte?). É um cabrito-raiz que arde silenciosamente, formando com a sua cabeça um triângulo composto por um olho esquerdo muito consciente e quase inquisitivo, orientado para quem o observa, enquanto o direito é uma mancha-buraco negro, como um vórtice no qual tudo se afunda. Na ponta do triângulo há uma boca-nariz que parece estar em silêncio, mas que fala da mesma forma que as raízes em fogo que nascem ao lado da terra queimada, na qual o cabrito se aconchega. A sua cabeça é coroada por pequenos cornos-videira, simultaneamente quebrados e a renascer. A pequena instalação é uma poderosa parábola de vida e morte. Nas restantes paredes da sala, encontravam-se expostos dois desenhos de figuras híbridas, representando metamorfoses entre o animal, o humano e o mito (Figs. 4 e 5). Do ponto de vista de um público observador familiarizado com a cultura clássica, poderia dar-se a tentação de pensar inicialmente em faunos, talvez mulheres-faunos ou faunos andrógynos. Mas há pouca evidência de que tais figuras não-masculinas fossem amplamente reconhecidas



Fig. 4 – *Sem título*, 2023. Carvão e pastel sobre papel, 180 x 140 cm. Col. da Artista.

nos mitos antigos.⁶ O aspecto mais fascinante da instalação nesta sala da exposição foi a forma como o público pôde vivenciar uma linguagem poética que evocava o sensorial, o táctil, o mineral, o vegetal e o animal. A instalação oferecia um espaço estético onde o humano e o natural se sobrepunham e se transformavam mutuamente. A materialidade da natureza surgia em simbiose com a subjectividade humana, tanto produtora quanto receptora, estabelecendo um diálogo profundo entre a artista e a terra.⁷

⁶ Embora existam alguns raros exemplos de adaptações mais modernas (cf., p. ex., *Satyr and satyress*, de Andrea Briosco, século XVI, Victoria and Albert Museum; ou *Female satyr carrying two putti*, de Clodion, século XIX, Walters Art Museum, Baltimore), evocar uma «faunesa» ou «sátira» a partir das poucas adaptações na arte europeia pós-romana para interpretar as enigmáticas figurações desenhadas por Graça Morais seria certamente insuficiente. No entanto, esta ausência de contrapartes femininas claramente destacadas numa tradição predominantemente androcêntrica sublinha a relevância das figuras criadas pela nossa artista.

⁷ Cf. o ensaio *O olho e o espírito* (2014), de Merleau-Ponty, sobre a pintura como acto de encarnação material, no qual o telúrico é visto como uma presença viva no processo criativo.



Fig. 5 – *Sem título*, 2023. Carvão e pastel sobre papel, 180 x 140 cm. Col. da Artista.

Penso que este diálogo artista-terra, presente na obra de Graça Morais, pode ser abordado à luz do conceito de *simpoiese*, desenvolvido por Donna Haraway em *Staying with the trouble* (2016).⁸ O termo, de origem grega, significa li-

teralmente «fazer com» e remete para a ideia de criação conjunta, envolvendo processos colaborativos e interconectados, em contraste com as noções individualistas de *produção* ou *evolução*. Este conceito implica que nada se cria

⁸ Haraway partiu, nas suas análises e redefinições, dos processos de simbiogénese, integrados por Lynn Margulis (2002) no debate evolucionista actual, onde se tornaram essenciais. Simbiogénese e simpoiese oferecem uma compreensão mais abrangente dos mecanismos evolutivos, que incluem não apenas a função de competição, mas também a de interdependência e cooperação.

ou existe de forma isolada, mas sim através de relações contínuas entre múltiplos agentes – sejam humanos, animais, plantas, máquinas ou entidades inorgânicas (Haraway, 2016: 58-98). Haraway utiliza a noção de *simpoiese* para desafiar o antropocentrismo e sublinhar a importância de reconhecer as redes complexas e interdependentes que constituem a vida e o mundo, aquilo que também designa por *multiespécies* (Haraway, 2016: 58-98).

Também a prática artística, especialmente a de Graça Morais, pode ser entendida como um processo simpoiético, na medida em que a arte raramente surge de forma isolada, estando sempre em diálogo com o ambiente, as tradições culturais, os materiais e as histórias colectivas e pessoais. Poder-se-ia dizer que a obra de Graça Morais é profundamente marcada por uma interconexão com a natureza, que não é apresentada como um elemento separado do ser humano, mas como parte de uma rede caótica mas também simbiótica, onde o humano, o animal e o vegetal se fundem. Esta perspectiva ressoa com a *simpoiese* de Haraway, segundo a qual a sobrevivência e a criação dependem de uma teia de relações entre espécies e entidades, mas também de elementos culturais e sociocolectivos.

A forte ligação da arte de Graça Morais à cultura popular de Trás-os-Montes, que a enraíza numa tradição colectiva transmitida ao longo

de gerações, estabelece um diálogo com mitos, histórias e práticas locais. Este enraizamento alinha-se com a ideia de *simpoiese* enquanto criação colaborativa e contínua, que emerge de interações culturais e comunitárias. Esta interação também se estende ao domínio do não-humano, desafiando, tal como Haraway, a centralidade do ser humano nas narrativas de evolução e sobrevivência.

Nas suas pinturas, Graça Morais dissolve frequentemente as fronteiras entre o humano e o animal, o mito e a realidade. As figurações híbridas de faunos andróginos (ou, simplesmente, *queer*), como nas Figs. 4 e 5, são reflexos metamórficos destas interdependências. Sugerem que o humano está em constante relação e transformação com o não-humano, num processo de criação mútua que é também uma reivindicação política. Nas «The Camille stories» de Donna Haraway, uma espécie de tradução literária das suas teses em *Staying with the trouble*, diz-se:

As ciências e as artes, em conjunto e separadamente, são praticadas e enriquecidas com paixão, servindo como meios para afinar as comunidades ecológicas naturalculturais, em rápida evolução – incluindo os seres humanos –, para que possam viver e morrer juntos com dignidade ao longo dos séculos perigosos marcados por mudanças climáticas irreversí-

veis, altas taxas de extinção e outros desafios persistentes. (Haraway, 2016: 140)⁹

Um optimismo simpoiético semelhante, creio, pode ser vislumbrado nas hibridações pictóricas de Graça Morais. As suas formas estéticas não se limitam a representar entidades vivas com peso, textura e presença; elas transmitem igualmente uma mensagem político-telúrica. Esse telúrico manifesta-se como uma força primordial, evocando uma experiência de «corpo-terra», um processo orgânico e dinâmico, em vez de uma simples representação estática.

Penso que também se pode falar de uma estética da experiência na obra de Graça Morais, pois esta frequentemente expõe o público a diferentes «efeitos de choque», no sentido dado por Walter Benjamin (1991: 503). As suas obras exemplificam a constante necessidade de confrontarmos criticamente aquilo que é perturbador, tanto a nível ético como a nível histórico, no contexto da nossa realidade sociopolítica. Para além da dimensão política, poderá também existir uma intenção pedagógica, ao sugerir caminhos para assimilar os perigos que nos ameaçam numa actualidade marcada por crises constantes, capacitando-nos a reagir de forma adequada.

O poético, o pictórico e o político na sua obra dialogam numa arte multissensorial. Diferentes linguagens conectam-se, ampliando a profundidade de cada uma, resultando numa fusão estética do sensorial e do metafísico com o humano e o natural, em harmonia orgânica. Contudo, existe também uma preocupação com a temporalidade da natureza, os ciclos de vida e morte, de crescimento e decadência, e com a possível destruição da cultura e da natureza que se perfila no horizonte.

As metamorfoses e hibridações de Graça Morais falam de simpoieses, de um «viver e morrer juntos com dignidade», criando a expectativa de uma superação das divisões de género, raça, especismo ou, em termos mais mitológicos, da transformação do deus Pã numa deusa ou entidade *queer*. A figura representada no desenho da Fig. 4 é emblemática deste processo de fusão de espécies, géneros e sexos. Vista de longe, a figura, desenhada com traços rápidos e decididos, com grandes olhos e orelhas, boca pequena e séria e um nariz quase inexistente, num rosto de contornos suaves e ovais, poderia evocar a estranha doçura de um macaco *maki*. Contudo, à medida que nos aproximamos, as feições tornam-se cada vez mais humanas, em parte devido ao desenho do tronco, dos ombros e dos braços, sem perderem, contudo, as reminiscências ani-

⁹ «Together and separately, the sciences and arts are passionately practiced and enlarged as means to attune rapidly evolving ecological naturalcultural communities, including people, to live and die well throughout the dangerous centuries of irreversible climate change and continuing high rates of extinction and other troubles». Tradução minha.

mais. A figura emerge de um fundo dinâmico e em ebulição, mas com uma estrutura definida.

A bicefalia do olhar desconcerta, pois cada olho é, em si, contraditório. O olho esquerdo exprime tanto vitalidade quanto uma força centrípeta que parece sugar a vida para a morte, como um buraco negro; perscruta o exterior de forma intensa, mas simultaneamente parece engolir tudo num abismo interior. O olho direito, por sua vez, brilha como carvão preto, revelando a vitalidade de uma escuridão que, paradoxalmente, vê. Ambos os olhos são vórtices de direcção indefinida, que tanto podem estar virados para dentro como para fora. Os lados do rosto são claramente diferenciados, não apenas pelos traços, mas também pela espessura do desenho, pela intensidade e pelas tonalidades. No lado esquerdo, predominam o verde e o encarnado, sugerindo uma natureza-vida atravessada pelas sombras do negro. No lado direito, as linhas negras parecem emergir do vórtice escuro do olho, consumindo o espaço à sua volta.

A boca, fechada e silenciosa, parece no entanto falar — as tonalidades encarnadas fazem-na sangrar, sugerindo um silêncio que murmura, quase sibilante, como uma serpente. O corpo, firme e rígido, veste uma espécie de traje, ou uma sotaina, que bem poderia ser percebida como uma mortalha. Os braços, caídos, fundem-se com o espaço e, por fim, com o chão, enquanto as cores castanhas sugerem que se trata de um corpo-terra. Seja fauno-mulher,

mulher-fauno ou outra criatura *queer*, este ser parece representar os «parceiros animais na simbiose» de Haraway (2016: 140), com uma expressão que, apesar de triste, é também firme, decidida e acusadora: «Já não levais a Natureza a sério».

A estética telúrica de Graça Morais, neste contexto, não pode ser entendida como algo estático, mas como um processo contínuo de transformação, tal como a própria natureza. O telúrico acaba por ser, igualmente, uma forma de resistência à exploração desenfreada dos recursos naturais e à desconexão crescente entre o ser humano e o meio ambiente. É um apelo urgente à reconexão com o mundo natural, que se apresenta como essencial para a preservação do equilíbrio entre a vida e a morte, o crescimento e a decadência. Assim, o poético, o pictórico e o político tornam-se não apenas espaços de reflexão estética, mas também campos de resistência simbólica contra a alienação e a devastação ambiental e civilizatória.

O poético-pictórico-político na obra de Graça Morais adquire também uma conotação alquímica. A alquimia, como metáfora da transformação criativa no diálogo telúrico, representa o processo através do qual a natureza se converte em arte. Os elementos naturais — a terra, a matéria — são transmutados em formas estéticas. A pintura e o desenho transformam a matéria, ao converterem pigmentos derivados de minerais e elementos naturais

em imagens visuais que evocam emoções e significados profundos. De igual modo, o poético-político transfigura a experiência e a percepção do mundo natural em palavras (ou meras impressões sensoriais) que exploram e revelam a complexidade da condição humana e da natureza, reivindicando transformação e evolução. Neste sentido, a alquimia simboliza também a capacidade da arte de transfigurar e elevar a realidade, capturando e reflectindo a profunda conexão entre o humano e o telúrico. Os gestos expressivos e a rica narrativa simbólica de Graça Morais capturam frequentemente a dureza da vida rural, as paisagens áridas e os ciclos da natureza, bem como a força ancestral que emana do solo, das pessoas e das tradições camponesas. Nos seus retratos das mulheres de Trás-os-Montes, por exemplo, as cores terrosas e escuras, aliadas ao traço expressivo, criam esta atmosfera de profundidade e densidade, sugerindo uma ligação espiritual e física entre o ser humano e a terra (cf. Morais, 2005).

Seria, sem dúvida, possível identificar ainda mais caminhos para explorar as relações telúricas que a arte de Graça Morais estabelece com a natureza, em geral, e com as tradições culturais do norte da Península Ibérica, em particular. Contudo, para concluir, permitam-me mencionar apenas algumas perspectivas filosóficas que poderiam abrir novas possibilidades de análise transdisciplinar da sua obra, articulando uma coexistência entre

a humanidade e a natureza que aqui só pude esboçar de forma geral.

As perspectivas (eco-)feministas e de genealogia matrilinear, especialmente no que diz respeito às representações das mulheres de Trás-os-Montes e das tradições transmitidas maioritariamente por elas, oferecem ainda inúmeras possibilidades para outras aproximações à obra (nomeadamente em relação ao papel das mulheres na preservação da memória colectiva, dos saberes tradicionais ou da sua conexão espiritual com a terra, entre outros aspectos). Também seria interessante, por exemplo, relacionar Graça Morais com o pensamento de Luce Irigaray, ou com outras filósofas feministas que exploraram a ligação entre o feminino e a terra como um espaço de criação e nutrição, em contraste com a ideia de dominação.

A relação telúrica da obra com uma fenomenologia da terra e do corpo remete para a experiência vivida, onde a terra, a natureza e o corpo humano não são entidades separadas, mas partilham uma profunda interconexão. A arte de Graça Morais capta essa fusão, na qual o ser humano, a paisagem e a cultura local se entrelaçam numa experiência sensorial e simbólica. Seria proveitoso continuar a reflectir sobre o que a obra da artista nos sugere em relação à ideia de que habitar a terra não deve significar dominá-la, mas sim ser parte integrante dela e, ainda mais, viver em simbiose com ela.

Neste contexto, a obra de Graça Morais também pode ser interpretada como parte de um diálogo com a ecologia profunda (cf. Naess, 1989), que se opõe a visões antropocêntricas da natureza, privilegiando uma perspectiva ecocêntrica. Nas suas pinturas, observa-se um respeito quase ritualístico pelas formas de vida animal e vegetal, aproximando-se de uma visão na qual a terra e os seres que a habitam possuem um valor intrínseco, independentemente da sua utilidade para os seres humanos. Esta noção pode ser relacionada com a ideia de uma necessária decolonização das epistemologias antropocêntricas, alinhando-se igualmente com as teorias contemporâneas de ética do cuidado e sustentabilidade.

As metamorfoses entre seres humanos, animais e plantas nas obras de Graça Morais estabelecem um diálogo com o pensamento anti-especista contemporâneo, que rejeita a hierarquia entre espécies e problematiza a exploração animal. O anti-especismo filosófico, como o defendido por Donna Haraway, propõe uma ética pós-humana na qual todas as formas de vida merecem consideração moral. Há, sem dúvida, mais possibilidades de explorarmos as representações de uma coexistência orgânica entre humanos, animais e o mundo vegetal na obra da artista. Seria pertinente analisar com maior detalhe o modo como essas representações se integram numa estética da experiência que desafia a separação entre natureza e cultura, ser humano e animal, promovendo, assim, uma visão integradora e holística da vida.

A arte de Graça Morais explora a interdependência entre a terra, os seres humanos, as tradições rurais e a ecologia. Alinha-se com múltiplas questões contemporâneas de sustentabilidade, igualdade e respeito pelas formas de vida não-humanas. A observação do telúrico na sua obra, que se caracteriza pela sua dimensão poético-pictórica e política, impele-nos a estabelecer um diálogo com uma natureza ameaçada. Lembra-nos, evocando novamente o poema de Egídia Souto, que «é preciso descer ao/caos para desvendar o verdadeiro rosto», talvez o rosto de uma vida simpoiética.

Bibliografia

Impressa

Baião, J. (2024). Graça Morais. Os rituais do silêncio. Em: J. Baião e G. Morais. *Graça Morais – Os Rituais do Silêncio* [catálogo da exposição]. Centro de Arte Contemporânea Graça Morais. Bragança. pp. 7-17;

Baião, J. e Morais, G. (2024). *Graça Morais – Os Rituais do Silêncio* [catálogo da exposição]. Centro de Arte Contemporânea Graça Morais. Bragança;

Baltrusch, B. (2020). «A arte é o que fica na História» – *O ano de 1993* de José Saramago e as ilustrações de Graça Morais. *Bulletin of Hispanic Studies*, **97**(7): 763-788;

Baltrusch, B. (no prelo). «A arte é que transforma a sociedade» – Alguns apontamentos sobre o poético e o político em Graça Morais. *Diacrítica*;

Benjamin, W. (1991). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Em: R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (eds.). *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp: Frankfurt/Main. Vol. VII. pp. 350-384;

Bessa-Luís, A. e Morais, G. (2017). *Les métamorphoses* (Trad. de P. L. Costa). Fondation Calouste Gulbenkian. Paris;

Diprose, R. e Reynolds, J. (eds.) (2004). *The dark gaze: Maurice Merleau-Ponty and the sense of painting*. Routledge. London;

Faria, C. e Costa, J. (coords.) (2015). *Graça Morais. Cenários e Figurinos* [catálogo da exposição]. Câmara Municipal de Bragança/Teatro Nacional D. Maria II. Bragança/Lisboa;

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the chthulucene*. Duke University Press. Durham;

Margulis, L. e Sagan, D. (2002). *Acquiring genomes: A theory of the origins of species*. Basic Books. New York;

Merleau-Ponty, M. (2014). *O olho e o espírito* (Trad. de P. Neves e M. E. G. G. Pereira). Cosac Naify. São Paulo;

Morais, G. (2005). *Retratos e Auto-retratos/ Portraits and Self-Portraits* [catálogo da exposição]. Centro Cultural de Cascais/Fundação D. Luís I. Cascais;

Naess, A. (1989). *Ecology, community and lifestyle: Outline of an ecosophy*. Cambridge University Press. Cambridge;

Saramago, J. e Morais, G. (1987). *O ano de 1993*. Caminho. Lisboa;

Torga, M. e Morais, G. (2002). *Um reino maravilhoso*. Dom Quixote. Lisboa;

Digital

Plutarch (1936). *De gloria atheniensium*. Ed. F. C. Babbitt. William Heinemann. London [versão eletrónica]. Acedido em 2 de abril de 2022, em: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0235%3A-section%3Dintro>.