

Deslocamentos e formação cultural nas residências artísticas de Graça Morais

Displacements and cultural formation in Graça Morais artistic residencies

Desplazamientos y formación cultural en las residencias artísticas de Graça Morais

Marcus Ramusyo de Almeida



ramusyo@hotmail.com

Carollina Rodrigues Ramos



carollaramos@gmail.com

Resumo

O presente trabalho tem por base o estudo da relação entre deslocamento, território e identidade no processo de criação da artista visual portuguesa Graça Morais. Pretende-se compreender aspectos relevantes do processo artístico, a partir do deslocamento da artista para a realização de três residências artísticas durante sua trajetória. A análise parte do conceito de formação (*bildung*) em Gadamer (1999) e da abordagem antropológica da imagem de Belting (2014). Propõe-se também uma contextualização sobre o que é uma residência artística, sua relação com a formação e com o processo criativo *in situ*.

Palavras-chave: Residências Artísticas; Formação Cultural; Pintora Graça Morais.

Abstract

This work is based on the study of the relationship between displacement, territory and identity in the creation process of Portuguese visual artist Graça Morais. It is intended to understand relevant aspects of the artistic process, from the artist's displacement to the realization of three artistic residencies during her trajectory. The analysis is based on the concept of formation (bildung) in Gadamer (1999) and the anthropological approach to image by Belting (2014). It also proposes a contextualization of what an artistic residency is, its relationship with formation and the creative process in situ.

Keywords: Artistic Residencies; Cultural Formation; Graça Morais Painter.

Resumen

Este trabajo se basa en el estudio de la relación entre desplazamiento, territorio e identidad en el proceso de creación de la artista visual portuguesa Graça Morais. Se pretende comprender aspectos relevantes del proceso artístico, desde el desplazamiento de la artista hacia la realización de tres residencias artísticas durante su trayectoria. El análisis parte del concepto de formación (bildung) de Gadamer (1999) y el enfoque antropológico de la imagen de Belting (2014). También propone una contextualización de lo que es una residencia artística, su relación con la formación y con el proceso creativo in situ.

Palabras clave: Residencias Artísticas; Formación Cultural; Pintora Graça Morais.

Introdução

O presente artigo tem por base o estudo da relação entre deslocamento, território e identidade no processo de criação da artista visual portuguesa Graça Morais. Pretende-se compreender os aspectos relevantes para o processo artístico, a partir do deslocamento da artista para a realização de três residências artísticas durante sua trajetória. A busca por evidências estéticas que testemunhem a importância do deslocamento e da vivência com o outro e consigo mesma para o aprofundamento do processo criativo. A primeira residência (1981-1983) foi realizada na Aldeia de Vieiro, na região norte, Trás-os-Montes em Portugal, após seu retorno de Paris para Lisboa, no ano de 1979. A segunda residência (1988-1989) em Cabo Verde (MORAIS, 1989) e a terceira (2005) em Sines, também em Portugal.

A análise partirá do conceito de formação (*bildung*) do filósofo Hans Georg Gadamer, em seu livro *Verdade e método* (1999), que nos apresenta como uma das chaves fundamentais do humanismo, e que para esta investigação passa a ser um indicativo importante no desenvolvimento dos questionamentos filosóficos em relação à formação nos processos de deslocamento criativo da artista Graça Morais. A abordagem antropológica da imagem desenvolvida pelo historiador da arte Hans Belting (2014) nos permite analisar a relação do corpo, imagem e meio nas obras de Graça Morais. Ademais, fazemos uma contextualização sobre o que significa uma residência artística e sua relação com a formação, através dos estudos dos pesquisadores Bettina Rupp (2017) e Marcos José Moraes (2009), além de examinar fontes literárias e iconográficas, ao revisitar estudos já existentes à procura de compreender os diversos tratamentos da identidade e da condição humana em sua obra.

Também nos interessa analisar esteticamente a produção da artista durante as três residências artísticas. Quais temáticas foram abordadas em suas obras? Quais linguagens foram desenvolvidas? O que podemos identificar de mudanças entre as obras produzidas em cada residência artística? Essas perguntas nortearam os pensamentos para que pudéssemos estabelecer um diálogo entre sua produção artística, os territórios e a identidade. Em Vieiro foi um processo criativo de busca por uma identidade portuguesa, em Cabo Verde e Sines, o estranhamento e a assimilação com outra cultura.

Pretende-se compreender o percurso da artista durante o início de sua carreira até o final da década de 1980 e meados da década de 2000, para que assim possamos conhecer as motivações e influências dos processos criativos da artista e as linguagens artísticas utilizadas.

Do ponto de vista metodológico, esta pesquisa lança mão da ideia de deslocamento enquanto formação, como sugerido na noção de formação trabalhada por Gadamer (1999). Lança-se mão também do arcabouço analítico da antropologia da imagem (BELTING, 2014), na qual se pode entender aspectos antropológicos e de identidade referentes aos processos criativos da artista.

Residências Artísticas: um modo de formação

A primeira residência artística em nossa análise tem duas características peculiares, que são, a saber: (1) a própria artista que decidiu realizar uma residência em Vieiro, ou seja, não houve um convite de um espaço artístico ou de uma pessoa do meio cultural, diferentemente do que acontecera nas outras duas residências; e (2) o retorno ao seu local de origem, o que geralmente não ocorria, pois as/os artistas daquele período buscavam realizar uma residência artística em locais fora de seu país ou de sua cidade de origem. Segundo Jorge da Costa (2014), a partir da década de 1960 muitos artistas migraram para Londres ou Paris, com o objetivo de entrosar a produção artística nacional com as linguagens internacionais.

Hoje em dia, a variedade de residências artísticas e seus distintos programas podem ter objetivos diversos, como oferecer um espaço para um(a) artista desenvolver um trabalho em um período de tempo determinado, que pode variar de uma semana até um ano, possibilitando, dentro do programa, um acompanhamento crítico do processo artístico, ou, ainda, permitir a execução de uma exposição e/ou publicação para a apresentação dos trabalhos desenvolvidos por artistas residentes. Para Rupp (2017, p. 24), as residências artísticas adquiriram o seguinte formato: “[...] são locais que

disponibilizam ao artista um período de tempo e espaço necessários para a realização de um projeto, trabalho ou pensamento sobre sua produção”. Ou, ainda, como define Marcos Moraes (2009):

[é] possível identificar as residências artísticas como espaços específicos de criação artística, que se convertem em locais de trocas e reconhecimentos, nos quais os artistas/criadores, com seus trabalhos/intervenções recuperam a complexidade e a diversidade, o significado e o valor das relações entre arte e vida. Nesse sentido, pensar sobre processos de criação, em deslocamento, como forma contemporânea de produção, na qual conceitos como participação, troca e vida coletiva se tornam peças fundamentais em uma estratégia de atuar. A residência é, nessa perspectiva, um instrumento de transformação ao promover o estabelecimento de relações mais amplas, do que aquelas que se oferecem no ambiente escolar e mesmo em determinados circuitos de atuação ao mesmo tempo em que permite apontar alguns dos conflitos e contradições da relação entre a arte e seus espaços, incluindo os de formação como a escola. (MORAES, 2009, p. 1).

Na citação acima, Moraes (2009) coloca a residência artística como uma produção contemporânea de processos de criação em deslocamento, que permeiam conceitos fundamentais como participação, troca e vida coletiva. Para nós, o interesse, aqui, é tratar do deslocamento da artista Graça Moraes para as residências artísticas como um aspecto relevante para sua formação e, por conseguinte, para o seu processo de criação. Em alguns casos, o espaço de trabalho e/ou morada da/do artista podem esgotar-se, sendo necessário sair para respirar novos ares e vivenciar novas experiências.

Os programas de residências proporcionam aos artistas explorarem espaços novos que provocam estranhamentos devido ao ambiente físico, às características do lugar ou referente aos aspectos culturais e imateriais onde eles estão inseridos. (RUPP, 2017, p. 25).

O encontro com novas paisagens visuais e sonoras, sensações e relações de convívio com o entorno da residência artística, e até mesmo com o novo espaço e com artistas da própria residência, geram alterações de percepção da/do artista residente sobre seu espaço e local de origem, sobre si e sobre o outro. Os novos elementos ganham destaque aos olhos da/do artista novo naquele ambiente que, talvez, para as pessoas que vivem ali passem despercebidos no decorrer do seu cotidiano.

Rupp (2017) nos apresenta o que a plataforma *ResArtis* diz sobre o que os programas de residências artísticas podem oportunizar aos artistas em relação ao contato com diferentes culturas: “[...] conhecer novas pessoas, usar novos materiais, experimentar a vida em um novo local. As residências artísticas enfatizam a relevância do intercâmbio cultural e da significativa imersão nas múltiplas camadas de uma outra cultura” (RUPP, 2017, p. 26-27).

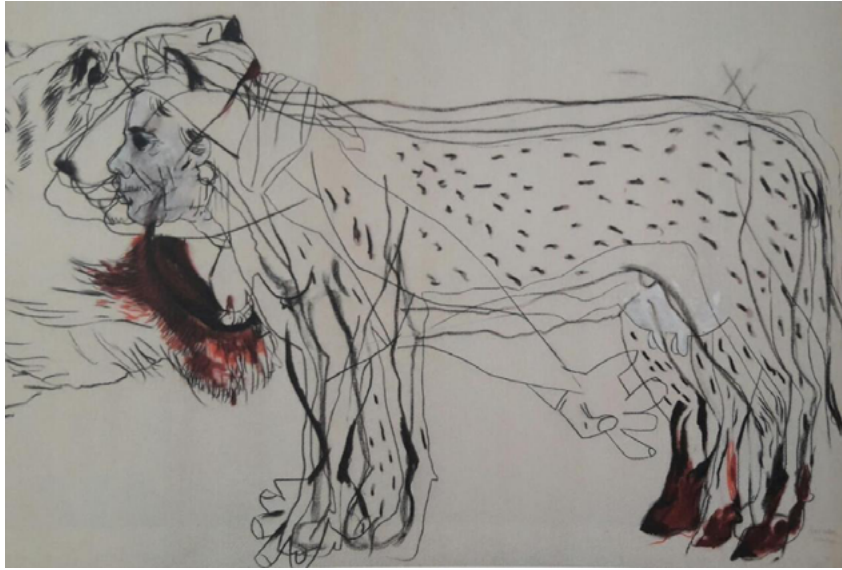
Entre os anos de 1977 e 1979, Graça Morais teve a oportunidade de morar em Paris, pois seu marido à época, o artista Jaime Silva, foi contemplado com o programa de bolsas de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian. O contato com as obras de alguns artistas icônicos da arte moderna e com a cultura francesa motivou o processo criativo de Graça Morais na busca por uma identidade portuguesa em sua produção artística (COSTA, 2014). Tal percepção da artista culminou em outro deslocamento: a realização da residência artística voluntária na aldeia em que nasceu em Portugal, Vieiro.

Mas esta sua estada em Paris não é apenas frutífera pelo contacto direto com a pintura de grandes mestres; é, acima de tudo, neste distanciamento físico da aldeia do Vieiro, no contacto com a urbanidade parisiense, que Graça Morais toma consciência da sua identidade e define, de algum modo, o caminho que a sua pintura vai seguir. “Em Paris eu comia a cultura francesa, mas vivia cá”, diz numa entrevista realizada em 1980, em Lisboa. (COSTA, 2014, p. 39).

A residência em Vieiro resultou em uma série de obras voltadas aos temas do cotidiano das pessoas desse lugar, como a matança do porco, ritual importante para as comunidades da região de Trás-os-Montes, pois o porco é um animal em que se podia aproveitar tudo para a sobrevivência e para as atividades cotidianas; o tema da religiosidade, e o tema das mulheres, no qual cria alguns personagens que estiveram presentes em trabalhos de outros períodos, como podemos observar nas obras *Maria* (Figura 1) e *Vieiro II* (Figura 2).

Três obras produzidas no período da residência artística em Vieiro foram selecionadas pelo comissário português, Sommer Ribeiro, para estar presentes na 17^a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, no Brasil, em 1983. Isto resultou na projeção de seu trabalho em Portugal e no Brasil, com o convite para realizar duas exposições no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ. Para essas duas exposições foram produzidas as obras *Mapa dos espíritos das oliveiras*.

Figura 1 – Maria, 1982. Óleo e carvão s/ tela, 146 x 212 cm. Coleção da artista.



Fonte: imagem retirada do livro *Graça Morais – Territórios da Memória*, de Jorge da Costa (2014).

Figura 2 – *Vieiro II*, 1982. Óleo e carvão s/ tela, 182 x 217 cm.



Fonte: imagem retirada do livro *Graça Morais – Territórios da Memória*, de Jorge da Costa (2014).

Graça Morais foi convidada pelo embaixador de Cabo Verde a realizar uma residência artística no país entre os anos de 1988 e 1989. Essa residência foi apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, que àquela altura apoiava a produção de artistas a partir de um plano e temática definidos. A artista estabeleceu seu ateliê na cidade de Mindelo, na ilha de São Vicente.

Mais do que a inóspita paisagem, presente em cada trabalho, e em grande parte denunciada apenas na paleta de cores sombrias que preenche parte os planos de fundo, onde predominam principalmente sienas, negros, magentas e ocre, característicos dos matizes da terra queimada das ilhas, é o retrato que domina a série. Aos rostos de mulheres, também aqui predominantes, associa ou sobre põe instrumentos de trabalho, gestos e animais, sejam reais ou, frequentemente, imaginados, criando assim composições capazes de, no conjunto, evocar o espírito do lugar. Na medida em que a sua pintura ‘passa sempre pelos afetos’, o que ela apresenta nesta série, o que ela realmente pinta, ‘é sempre uma condição humana, uma consciência moral inteligível nas fusões e transformações metamórficas da sua pintura. (COSTA, 2014, p. 63).

Em Cabo Verde, a artista encontra-se com o outro, com a diversidade de uma nova cultura. O contato com o diferente trouxe o retorno à sua formação em Vieiro, e também às suas memórias do período em que viveu, quando criança, com sua família em Moçambique, que se misturaram com as cores, com os novos rostos e mitos de Cabo Verde. A presença em algumas obras da série *Cabo Verde* (Figura 3) de animais como elefante, felinos e serpentes alude às suas memórias de infância vividas em Moçambique. As lembranças de tenra idade, da sua vida na África, também estavam presentes na residência em Vieiro. Na obra *Maria*, por exemplo, é identificável a cabeça de uma leoa que se funde com uma cabeça feminina.

Figura 3 – *Cabo Verde*, série, 1988/89. Acrílico e pastel s/ tela, 208 x 249 cm. Coleção Manuel de Brito.



Fonte: Imagem retirada do livro *Graça Morais – Territórios da Memória*, de Jorge da Costa (2014).

“As gentes, os rituais, os objetos, os mitos, os animais, os gestos [...]” (COSTA, 2014, p. 63) também fazem parte da série *Cabo Verde*, assim como fizeram parte das obras realizadas em Vieiro. Porém, nesse processo criativo, a artista agrega um novo recurso ao seu trabalho: a palavra escrita, na qual mistura o crioulo e o português. Palavras que saltam aos olhos nos letreiros e placas pela cidade, palavras que adentram aos ouvidos da artista ao escutar as rádios locais e as pessoas a conversar na rua, como é possível observar em obras como a da Figura 4. É nessa residência que Graça Morais passa a ter um diário, ou seja, a escrita integra o seu processo criativo.

Serei capaz de ter uma visão sincera desta natureza? [...] não me interessa fazer um discurso político a partir deste país, mas conhecer uma arte baseada numa atitude ética. Preciso, para isso, de me apropriar de tudo o que vejo, o que sinto, para que linguagens diferentes coabitem e se identifiquem. (GRAÇA *apud* COSTA, 2014, p. 65).

Figura 4 – Cabo Verde, série, 1989. Acrílico e grafite s/ papel, 40 x 30 cm. Coleção da artista.



Fonte: Imagem retirada do livro *Graça Morais – Territórios da Memória*, de Jorge da Costa (2014).

É relevante observar que no período dessa residência artística, Graça Morais também desenvolveu alguns desenhos autorretratos que destoam esteticamente das obras que compõem a temática da identidade das ilhas de Cabo Verde. No diário da artista, é relatado em diversos momentos que ela também faz parte daquele lugar, “[s]erá que o artista tem origem? Nasci em Trás-os-Montes ou Cabo Verde?” (MORAIS *apud* AZEVEDO, 1989, p. 27).

Neste sentido, a residência de Graça Morais em Cabo Verde alude à ideia de Cañizares (2004, p. 85), que diz que “[...] el viaje desliza el viajero desde los espacios intrascendentes y deteriorados de la cotidianidad contemporánea hasta los paisajes de la sorpresa, de la fiesta, del renacimiento íntimo”¹. O que interessa saber, portanto, a partir das obras produzidas durante a referida residência, são as temáticas e linguagens que evidenciam o encontro da artista com outra cultura, e o que no outro a mobiliza na busca por si mesma.

A terceira residência artística de Graça Morais também foi através do convite do Presidente da Câmara Municipal de Sines, cidade portuguesa, para que o trabalho desenvolvido estivesse na exposição de inauguração do Centro Cultural de Artes do município.

Graça Morais sai aqui da sua zona de conforto no que diz respeito ao referente, acabando por ter de se confrontar quase exclusivamente, do mesmo modo que sempre fez em relação às mulheres, com um universo vincadamente masculino: ‘Ia à procura de mulheres – eu pinto mulheres, porém quando fui à lota percebi que a força do mar, das pessoas ligadas ao mar estava nos homens’. Isto leva mesmo António Mega Ferreira, no texto que escreveu para o catálogo, a afirmar que ‘sem exagero, é possível dizer que esta é a primeira vez que o modelo masculino domina a visão da pintora’, ao mesmo tempo que delimita os dois campos de ação da artista: ‘as mulheres são a terra, a razão e origem do mundo’ quase em oposição ao mar, entendido então como ‘o horizonte dos homens, a sua ânsia e a sua perdição. (COSTA, 2014, p. 89).

É a primeira vez que a Graça Morais se inspira em elementos e motivos relacionados ao mar, e em que a figura masculina é central na produção, criando a relação entre o homem e o mar, em que essa relação se mescla ao ponto dos pescadores possuírem em seus corpos elementos da vida marinha, ou os animais do mar serem também homens, o que está bem evidente na obra *Homem-peixe III* (Figura 5).

Figura 5 – *Homem-peixe III*, 2005, 160 x 120 cm, Carvão e Pastel sobre papel. Coleção da artista.



Fonte: Imagem retirada do livro *Os Olhos Azuis do Mar* (2005), de António Mega Ferreira.

Independentemente do espaço disponibilizado para a artista pela residência, e do que a compõe, este será, de alguma maneira, um ambiente novo. Provavelmente não haverá os objetos e nem estará configurado da mesma forma que o espaço original da artista. Sendo assim, a artista se depara com o novo, com o abandono material do seu local de trabalho, mas traz em sua memória o seu local de origem e de trabalho, sua maneira de trabalhar. O novo ambiente vazio, sem seus pertences, sem um rastro do passado, onde a artista inicia do zero, poderá ativar suas lembranças sobre o local anteriormente habitado, podendo inserir sua personalidade no novo espaço. Para Rupp (2017), o acionamento da memória sobre seu antigo local de trabalho/ateliê é um dos aspectos que o deslocamento provoca ao artista em residência.

Esse deslocamento físico e subjetivo, o contato com o desconhecido e os diálogos com o estranho, ativarão algo na existência da artista que não se manifestara anteriormente em sua produção, e que dará contribuições para a realização de seu trabalho, mesmo que não se componha em um objeto material, mas enquanto ideia em potência.

[...] uma experiência em qualquer dimensão. Na verdade a residência é um deslocamento, é um reposicionamento. Se é para um lugar muito diferente que você estava é uma coisa, se é para um lugar parecido também é outra coisa. Mas a residência é uma experiência, eu acho, para o artista começar a residir nele mesmo, de fato. A residência não é o lugar, é o lugar novo que se instala na pessoa. Tanto faz se você vai para a Indonésia ou para a Sibéria [...]. A residência é, na minha opinião, hoje ocupar um outro espaço em si e no próprio trabalho. (LOURO *apud* MORAES, 2009, p. 70).

O relato citado acima da artista Maria Teresa Louro traduz, de modo exemplar, um segundo aspecto levantado por Rupp (2017), que diz respeito ao que o deslocamento na residência artística pode provocar, que é o encontro da artista com sua própria natureza, gerada pelo abandono do cosmos anterior para vivenciar inovadoras sensibilidades dentro de si mesma. Assim, a artista, ao ir para uma residência artística, “[...] intenciona abandonar o seu contexto para ter contato com um novo repertório presente no novo local. Esse movimento, que é proposital, Bachelard denomina como sendo um abandono da ‘cosmicidade anterior’ [...]” (BACHELARD *apud* RUPP, 2017, p. 237, grifo do autor).

O terceiro aspecto que Rupp (2017) nos apresenta, segundo vários relatos de artistas que participaram de diferentes residências artísticas em relação ao deslocamento, é a mudança nos processos criativos e em sua produção artística devido à relação e à convivência com o entorno, tanto com outras/os artistas, críticos e curadores presentes nas residências, quanto com o ambiente e as pessoas que vivem nele. “[A]s interferências do contexto atuam na reflexão e impregnam a produção do residente” (RUPP, 2017, p. 239).

Algumas residências solicitam ao artista no processo de seleção um projeto para ser desenvolvido. De acordo com os relatos, muitos artistas quando vivenciam o novo ambiente alteram o projeto ou o modificam, abandonando a primeira proposta, pois o lugar interferiu em sua existência e em suas ideias a ponto de não ser possível dar continuidade a um projeto pensado a partir de uma vivência noutra lugar.

O Conceito de Formação em Gadamer

Partiremos do conceito de formação (*bildung*) para mirar a produção criativa de Graça Morais durante as três residências artísticas realizadas em sua trajetória, na

tentativa de estabelecer a relevância do deslocamento como propulsor de alterações na sua produção artística.

O significado mais antigo da palavra formação estava atrelado à formação natural, que se refere ao aspecto externo, ou seja, à exterioridade das coisas, como a formação dos membros de uma pessoa ou a configuração de uma formação oriunda da natureza. Essa palavra tem origem teológica na mística da Idade Média, que adentra a mística do Barroco e mais adiante, com Herder, passa estar integrada ao conceito de cultura, “[...] como ‘formação que eleva rumo à humanidade’ [ou seja] [...] a maneira humana de aperfeiçoar suas aptidões e faculdades.” (GADAMER, 1999, p. 48, grifo do autor).

O invento de Herder é completado por Kant e Hegel, os primeiros identificam a cultura como a faculdade ou aptidão natural que proporciona a liberdade do sujeito, que tem o dever consigo mesmo de não perder seu talento e, conseqüentemente, sua liberdade. Hegel mantém o dever consigo mesmo de Kant, mas na ideia de formar-se e de formação. É Wilhelm von Humboldt que identifica “[...] uma diferença de significado entre cultura e formação” (GADAMER, 1999, p. 49).

Quando nós, porém, em nosso idioma dizemos formação, estamos com isso nos referindo a algo ao mesmo tempo mais íntimo, ou seja, à índole que vem do conhecimento e do sentimento do conjunto do empenho espiritual e moral, a se derramar harmonicamente na sensibilidade e no caráter. (HUMBOLDT *apud* GADAMER, 1999, p. 49).

Gadamer (1999) identifica que o conceito de formação de Humboldt vai além da cultura (aperfeiçoar faculdades e talentos). Retorna à tradição mística do conceito, em que o sujeito carrega em sua alma a imagem de Deus, na qual foi criado e que tem que formá-la dentro de si mesmo. Nesse sentido, é possível perceber a profundidade da mudança espiritual no homem e o grande leque histórico que esse conceito, entre outros definidos justamente naquela época (século XVIII), pode ter.

Na palavra “formação” em alemão, *bildung*, está presente a palavra “imagem”, *Bild*, o que, para Gadamer (1999), caracteriza uma duplicidade de sentido. A palavra formação (*bildung*), em seu idioma, imagem (*bild*), também está presente nas palavras “cópia” (*Nachbild*) e “modelo” (*Vorbild*). Logo, a formação:

Corresponde, no entanto, a uma frequente transferência do devir para o ser, o fato de que a formação (*Bildung*) (assim também a palavra “*Formation*” dos nossos dias) designa mais o resultado desse processo de devir do que o próprio processo. A transferência, aqui, é bastante compreensível, porque o resultado da formação não se produz na forma de uma finalidade técnica, mas nasce do processo interno de constituição e de formação e, por isso, permanece em constante evolução e aperfeiçoamento. Não é por acaso que, nesse particular, a palavra formação se iguala à palavra grega *physis*. Formação não conhece, como tampouco a natureza, nada exterior às suas metas estabelecidas. (GADAMER, 1999, p. 50).

Para Gadamer (1999), a formação é o resultado do processo do devir, e o resultado não é produzido com uma finalidade técnica, mas sim com o intuito de constituir um processo interno e de formação que estará em constante desenvolvimento e aperfeiçoamento, ou seja, ao contrário do cultivo de aptidões pré-existentes, o que pode ocorrer é a completa assimilação “no que e através do que alguém será instruído” (GADAMER, 1999, p. 50), e o que passa a ser apropriado por alguém passa a integrá-lo. Logo, o que foi assimilado na formação adquirida está preservado, não desaparece, o que configura um caráter histórico ao conceito de formação, histórico da preservação, no qual o resultado do processo de devir é assimilado, desabrochado e preservado. É justamente o caráter histórico da “conservação” que, segundo Gadamer (1999), importa para a compreensão das ciências do espírito.

Na formação, ao dar-se conta da universalidade na experiência com o mundo e com o outro, o sujeito reconhece a si enquanto *uno* na diversidade, naquilo que poder-se-ia chamar de traço subjetivo, escrita de si ou o que é identificável na fabulação laboriosa das ideias e matérias vivas, transformando e transformando-se com o mundo.

Para Gadamer (1999), o pensamento fundamental sobre a essência universal do espírito de Hegel, no qual o sujeito se reconhece no estranho, se familiariza com ele e volta-se a si a partir do ser diferente, esse é o movimento fundamental do espírito. A essência da formação, para o autor, está no retorno a si mesmo, que contém também o distanciamento/ alheamento.

Neste sentido, Graça Morais, nascida no Vieiro, em Vila Flor, que fez o Liceu em Bragança, a graduação em Belas Artes no Porto, migrou para Lisboa e de lá rumou a Paris, posteriormente voltando ao Vieiro, e que percorreu outras residências artísticas

como a de Cabo Verde e a de Sines, demarca uma vida em trânsito, em formação, em vigoroso deslocamento entre estilos e temáticas, mas sempre com uma identidade singular, um território estético antropológico próprio.

Antropologia da Imagem na obra de Graça Morais

O historiador da arte Hans Belting, em seu livro *Antropologia da Imagem: por uma ciência da imagem* (2014), traz ao centro da discussão a conceituação da imagem, propondo uma triangulação entre meio, imagem e corpo, a partir de uma perspectiva antropológica.

Uma “imagem” é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal e coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode deste modo aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem. Por isso, o conceito de imagem, quando se torna a sério, só pode ser, em última análise, um conceito antropológico. Vivemos com imagens, compreendemos o mundo através de imagens. Esta referência viva à imagem prolonga-se e persiste, por assim dizer, na produção imaginal física, que organizamos no espaço social; semelhante produção relaciona-se com as imagens mentais, à maneira da pergunta e da resposta, para utilizarmos uma fórmula habitual. (BELTING, 2014, p. 21-22).

O olhar antropológico proposto por Belting não é uma disciplina, mas sim a intenção de compreender a imagem de maneira ampla e interdisciplinar, com a perspectiva de que o sujeito constitui-se e é constituído como o “lugar das imagens” (BELTING, 2014, p. 22) presentes em seu corpo e produzidas por si mesmo. As imagens não podem ser vistas como um conceito estético e abstrato, como o olhar da história da arte e da filosofia, mas sim na profundidade da relação entre meio, imagem e corpo, evidenciada na produção de imagens no espaço social. Para o autor, a pergunta “o que é uma imagem? [só pode ser respondida de forma relacional com o ‘como’] [...] se institui na imagem ou se torna imagem” (BELTING, 2014, p. 22).

Para o conceito de imagem, segundo o autor, é necessário considerar imagem e meio como se fossem dois lados da mesma moeda, ou seja, não é possível separá-los, somente pelo olhar, e, no entanto, possuem sentidos diferentes. As imagens precisam

de um meio para se apresentarem. O meio dá corpo à imagem, que não o tem, e revela como ela se dá a ver. É neste sentido que o como se torna fundamental para o que é dito numa imagem. Sobre o conceito de meio, Belting (2014) afirma:

Pela minha parte, entendo os meios como os suportes ou anfitriões de que as imagens necessitam para aceder à visibilidade. Não-de poder distinguir-se dos corpos verdadeiros, uma vez que eles desencadearam as discussões em torno da forma e da matéria. A experiência no mundo ensaia-se na experiência da imagem. Mas, por seu turno, a experiência da imagem está ligada à experiência medial, aos meios, os quais acarreiam em si a forma temporal dinâmica adquirida nos ciclos da sua própria história. [...] Cada meio tem uma expressão temporal muito própria que deixa bem gravada a sua marca. A questão dos meios é, portanto, desde início, uma questão da história dos meios. (BELTING, 2014, p. 40).

A proposta de Belting (2014) em estudar a imagem na perspectiva antropológica e na relação entre meio, imagem e corpo, recupera o corpo como o primeiro lugar da imagem. O corpo técnico/medial das imagens pode ser percebido como equivalente ao corpo natural humano, já que, segundo o autor, as imagens sempre necessitarão de um meio (*medium*) que as corporifiquem para serem visíveis.

O homem é naturalmente o lugar das imagens. Naturalmente, de que modo? Porque é um lugar natural das imagens ou um órgão vivo para imagens. Não obstante, todos os aparelhos e dispositivos que hoje empregamos para armazenar e exportar imagens, e ainda que supostamente estes dispositivos ditem normas, o ser humano continua a ser o lugar em que se recebem e interpretam imagens num sentido vivo (portanto efêmero, dificilmente controlável, etc.). (BELTING, 2014, p. 79).

Para Belting (2014), o corpo humano é o primeiro produtor e o receptor único das imagens. O corpo acumula uma história particular, assim como os lugares externos possuem suas histórias. Sendo assim, a origem, projeção e recepção das imagens é importante. O corpo é uma construção histórica, por ser o suporte de uma imagem que se modifica com o tempo, e também por ser um meio vivo, mantém imagens dentro de si. Habitado por imagens, o corpo, através dos sentidos, projeta-as e as recebe. As imagens presentes no corpo o possuem através das lembranças, vistas ou sonhos.

Os nossos corpos têm a capacidade natural de transformar e fixar em imagens lugares e coisas que lhes fogem com o correr do tempo. Armazenamo-las na memória e reativamo-las através da lembrança. Com as imagens defendemo-nos da passagem do tempo e do espaço que experimentamos nos nossos corpos. É sob a forma de imagens que os lugares perduram na nossa memória corporal, que já os filósofos antigos consideravam como um lugar em sentido metafórico. (...) A nossa própria memória é um sistema neuronal endógeno composto por lugares fictícios da lembrança. Consiste numa rede de lugares aonde vamos buscar as imagens que constituem a substância da nossa própria recordação. A experiência física de lugares, pela qual os nossos corpos passaram no mundo, reproduz-se na construção de lugares que o nosso cérebro armazenou. (BELTING, 2014, p. 89-90).

Belting (2005) diz que as imagens endógenas são as que habitam o corpo, como os sonhos e recordações. Já as imagens exógenas são aquelas que são externas ao corpo, estão em seu exterior, nos objetos, telas, paredes, ou seja, estão em corpos mediais artificiais. As imagens endógenas e exógenas não estão separadas, segundo o autor, não há um dualismo rígido entre elas, e sim há uma cooperação, pois “as imagens mentais são inscritas nas externas e vice-versa” (Belting, 2005, p. 73).

Procuramos, através da triangulação entre imagem, meio e corpo abordado por Belting (2005) para falar da imagem, associar três momentos do processo criativo da artista Graça Morais. O que podemos observar, a princípio, é que o deslocamento da artista Graça Morais para Paris fez com que suas recordações aflorassem, o que resultou em seu primeiro deslocamento para a realização de uma residência artística em Vieiro. Seguindo o raciocínio de Belting (2005), podemos nos referir à artista como um corpo que é um meio de imagens. As imagens mentais da artista do seu local de origem e dos lugares em que viveu em Moçambique retornam nas duas primeiras residências.

Considerações Finais

Este artigo teve por objetivo apresentar alguns aspectos relevantes para o processo artístico de Graça Morais a partir do deslocamento da artista para a realização de três residências artísticas e a busca por evidências estéticas que testemunham a importância do deslocamento e da vivência com o outro e consigo mesma para o seu processo

criativo. Analisamos o conceito de formação cultural (*bildung*) para entender os processos de deslocamentos artísticos, nomeadamente, os trânsitos e residências artísticas de Graça Morais. Pensamos nas propostas das residências artísticas como lugares que são sítios, na ideia de que a produção *in situ* é um lugar transformado em processo, como nos diz Anne Cauquelin (2005). Buscamos, então, “[...] uma definição de sítio que é feita de palavras, de pensamento, de memória, de um projecto para o futuro. O sítio é um lugar semi-corpóreo: ele está lá, mas ele está sobretudo expectante”. (CAUQUELIN, 2005, p. 112).

Nesses três períodos da trajetória de Graça Morais, percebe-se um elemento comum: a viagem como motivação do processo de criação. O primeiro dá conta de um encontro consigo mesma, que a fez forjar, a linhas de carvão e sobreposição de motivos, a identidade portuguesa/transmontana de sua obra; enquanto o segundo e terceiro são o encontro com o outro, com a alteridade, vicejando, nos três momentos, a universalidade da sua obra.

Notas

1 “[...] a viagem desliza o viajante dos espaços intrascendentes e deteriorados da cotidianidade contemporânea até as paisagens da surpresa, da festa, do renascimento íntimo.” (tradução nossa).

Referências

AZEVEDO, Fernando de. Voltarei sem querer aos lugares sagrados. *In: Graça Morais* – Cabo Verde. Lisboa: Galeria 111, 1989. p. 02-03.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Tradução: Artur Morão. 1ª Ed, Lisboa: KKYM, 2014.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 65-78, jul. 2005.

CAÑIZARES, Vera Santiago. *Proyecto artístico y territorio*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004.

CAUQUELIN, Anne. Sítio, lugar e mundo. In: VAZ-PINHEIRO, Gabriela. *Curadoria do local: algumas abordagens da prática e da crítica*. Torres Vedras, Portugal: ArtInSite, 2005. p. 106-113.

COSTA, Jorge da. *Graça Morais, territórios da memória – Definição de um percurso: 1980 – 2008*. Porto: Universidade Católica Editora, 2014.

FERREIRA, António Mega. *Graça Morais: Os Olhos Azuis do Mar*. Porto: Edições Asa, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução: Flávio Paulo Meurer. 3ª Ed, Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

MORAIS, Graça. *O espírito do lugar*. Cabo Verde. Guimarães: Museu Alberto Sampaio, 1989. 1 catálogo.

MORAES, Marcos. *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão*. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RUPP, Bettina. *Residências em arte contemporânea: espaço, tempo e interlocução*. 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.