



Territorialidades identitarias en la pintura de Graça Morais¹

Joana Baião

Instituto Politécnico de Bragança  <https://dx.doi.org/10.5209/aris.96543>

Recibido: 17 de junio de 2024 • Aceptado: 1 de octubre de 2024

ES Resumen: El universo pictórico de la pintora portuguesa Graça Morais (n. 1948) se construye a partir de una mirada meditativa sobre el ser humano y su condición en el mundo. En este proceso, la territorialidad constituye un elemento de identificación y de identidad fundamental, ya sea una territorialidad física, relacionada con la conexión de la pintora con los lugares que habita o visita, ya sea una territorialidad intangible, vinculada a los recuerdos e historias que alimentan su imaginación. En este artículo se evocan tres fases de la producción de Graça Morais, correspondientes a investigaciones en diferentes espacios geográficos (Vieiro, Cabo Verde, Sines) y que se aproximan metodológicamente a los procesos de observación y recolección antropológica, que la artista adapta creativamente para cuestionar todo lo que la rodea. Veremos cómo su obra se desarrolla en una continua expansión territorial e identitaria, que parte de su pueblo natal en Trás-os-Montes y se complementa con sus experiencias de movimiento y descubrimiento del mundo.

Palabras-clave: Graça Morais; pintura; territorio; identidad.

ENG Identity territorialities in Graça Morais' painting

Abstract: The pictorial universe of the Portuguese painter Graça Morais (b. 1948) is built from a meditative gaze upon the human being and its condition in the world. In this process, territoriality is a fundamental element —whether it is a physical (geographic) territoriality, related to the painter's connection to the places she lives in and visits or where she settles, or an intangible territoriality, linked to the memories and stories that feed her imaginary. This paper focuses on three phases of Graça Morais' oeuvre, corresponding to her researches in different geographic places (Vieiro [northeast of Portugal], Cape Verde, Sines [southwest coast of Portugal]). One can see, on one hand, how Morais' work approaches to anthropologic research, in a methodology that the artist adapts to question everything around her; on the other hand, how her work evolves into a continuous territorial and identitary expansion, which departs from Morais' home village in Trás-os-Montes, and is reinforced by her experiences traveling and discovering the world.

Keywords: Graça Morais; painting; territory; identity.

Sumario: 1. Territorio e identidad en la obra de Graça Morais. 2. En su casa: Vieiro, 1981-1982. 3. Las islas de *sodade*: Cabo Verde, 1988-1989. 4. Los hombres y el mar: Sines, 2005. 5. Consideraciones finales. Referencias.

Cómo citar: Baião, J. (2025). Territorialidades identitarias en la pintura de Graça Morais. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(1), 119-130. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.96543>

1. Territorio e identidad en la obra de Graça Morais

En una de sus últimas exposiciones con obras inéditas, *Inquietações* [Inquietudes]², la pintora portuguesa Graça Morais presentó un conjunto de pinturas y dibujos originales realizados en los años 2020 y 2021, en los que exorciza sus ansiedades y ensaya una catarsis personal y espiritual basada en la evocación de algunos de los más grandes dramas contemporáneos —la pandemia y sus consecuencias; los conflictos territoriales étnicos, raciales y políticos; el movimiento de refugiados y migrantes—, construyendo una respuesta

¹ Este artículo es original e inédito, basado en una comunicación proferida por la autora en el coloquio «Graça Morais et l'art de penser le monde» (Paris, 2021), y fue escrito en contexto de su trabajo de investigación en el ámbito del proyecto Laboratorio de Artes de Montaña – Graça Morais, Centro de Investigação em Educação Básica, Instituto Politécnico de Bragança, financiado por la Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), Portugal.

² *Inquietações*. Bragança (Portugal): Centro de Arte Contemporâneo Graça Morais, 30 de julio de 2021 – 29 de enero de 2023. Sobre la exposición, con informes de la artista y comisarios, ver <https://www.youtube.com/watch?v=MIb5NhgsaHw> (consultado por última vez el 22-05-2024).

visual a la «angustia por los que huyen del exterminio, de las guerras, del hambre y de las enormes injusticias sociales» (Morais, 2021, p. 27). En estas obras, las escenas y sus protagonistas se inspiran en imágenes difundidas en los medios y en colecciones fotográficas realizadas por la propia pintora, entrecruzándose con la investigación de las icónicas pinturas al fresco que Miguel Ángel creó en las paredes de la Capilla Sixtina, en el Vaticano (muy significativamente inspiradas en el libro del Génesis, narración que describe el nacimiento del Ser Humano y, con él, de la Humanidad, con todas sus cualidades y defectos).

En esta exposición, el visitante también se sorprendía con la sala-instalación (Fig. 1), forrada de hojas de periódico, en la que la pintora revelaba la importancia de la prensa como fuente privilegiada de su obra, combinando esta referencia con recuerdos concretos de su infancia: las cocinas de las casas de Trás-os-Montes que, ennegrecidas por el fuego de chimenea, se pintaban y cubrían con hojas de periódico con ocasión de la gran limpieza anual, en Semana Santa.



Figura 1. Sala-instalación en la exposición *Graça Moraes. Inquietações*. Bragança: Centro de Arte Contemporâneo Graça Moraes, julio de 2021

Fotografía de Manuel Teles © Cortesía CACGM – Municipio de Bragança.

Este conjunto de obras revelaba dos características de la práctica artística de Graça Moraes: la construcción de un *corpus* de imágenes a partir de una mirada meditativa sobre el ser humano y su condición en el mundo; y su capacidad para unir lo local y lo global, en un proceso estructurado a partir de indagaciones internas y observaciones externas que, simultáneamente, envuelve —y, sobre todo, cuestiona— al observador. En este contexto, la noción de territorialidad constituye un elemento básico, ya sea una territorialidad geográfica y física que se relaciona con la conexión de la pintora con los lugares que habita o visita; ya sea una territorialidad intangible, relacionada con referencias externas escritas y visuales (libros, periódicos, fotografías) o, más importante, con las memorias e historias personales (reales o ficticias), que alimentan su imaginación.

El uso de los términos ‘territorio’ o ‘territorialidad’ como categoría de análisis en la investigación artística (y, en consecuencia, en la Historia del Arte) toma como base la idea de que el territorio es el espacio estable en el que tienen lugar las prácticas culturales en las cuales se crean mecanismos identitarios de representación basados en la memoria colectiva, las singularidades culturales y los paisajes. En este sentido, además de relacionarse con un espacio geográfico en el que un individuo o grupo desarrolla su existencia (espacio social de vida), la noción de territorialidad aquí evocada conecta en cierta manera con la definición deleuziana del territorio como un ‘espacio de apropiación’ en el que ocurren construcciones, deconstrucciones, reconstrucciones (Deleuze y Guattari, 1980).

De hecho, desde el inicio Graça Moraes asumió como matriz axial de su obra su territorio específico de origen —Vieiro, un pequeño pueblo de Trás-os-Montes, en la región nordeste de Portugal—, interpretándolo

(es decir, construyéndolo, deconstruyéndolo y reconstruyéndolo, en un proceso de apropiación personal) a partir de una metodología de investigación informal basada en la observación directa o resultante de la evocación más subjetiva de recuerdos y vínculos emocionales. Sin embargo, aunque su «territorio propio de afirmación» (Almeida, 1998, p. 17) se configure a partir de la presentificación de sus referentes matriciales, el universo pictórico de Graça Morais no se limita a ellos: su obra se desarrolla en una continua expansión territorial e identitaria que, a partir del microcosmos de su pueblo natal —con sus paisajes salvajes, su gente, sus tradiciones—, se complementa visual y referencialmente con todas sus experiencias de movimiento, circulación y descubrimiento del mundo.

En este artículo se evocan tres fases de la producción de Graça Morais, correspondientes a investigaciones en diferentes espacios geográficos (Vieiro, Cabo Verde, Sines) y que se aproximan metodológicamente a los procesos de observación y recolección antropológica, que la artista adapta creativamente para cuestionar todo lo que la rodea. De la relación que la pintora estableció con cada uno de estos tres territorios tan diferentes veremos, por un lado, cómo su obra se desarrolla en una continua expansión territorial e identitaria, que parte de su pueblo natal en Trás-os-Montes y se complementa con sus experiencias de movimiento y descubrimiento del mundo; por otro lado, partiremos de esta análisis para referenciar sumariamente algunas cuestiones actuales en el contexto de la historiografía del arte contemporáneo en Portugal: lo sentido de territorialidad e identidad, las relaciones entre centro y periferia y entre lo local y lo global, la revisión de narrativas vinculadas al proceso cultural de construcción de la idea de «portugalidad», y la producción artística de artistas mujeres en Portugal.

2. En su casa: Vieiro, 1981-1982

A principios de 1981, Graça Morais decidió instalarse en Vieiro, para un retiro artístico que duraría alrededor de dos años. Este retorno se produce después de diferentes momentos de ausencia —la fase de formación en la Escuela Superior de Bellas-Artes en Oporto (1966-1971), un período de trabajo docente en Guimarães (1972-1976), una estancia en París (1977-1979) y, finalmente, su establecimiento en Lisboa (desde 1979)— que no sólo contribuyeron a la ampliación de sus referentes visuales y culturales y a la creación de importantes redes de contacto en las primeras etapas de su carrera (con otros artistas, con galeristas, con críticos de arte, poetas y escritores), sino que también fueron cruciales para sensibilizar a la pintora sobre la importancia de arraigar sus referencias en un territorio matricial específico.

Es importante destacar aquí que, sobre el período que pasó en la capital francesa, la pintora recordaría más tarde que «En París yo comía cultura francesa, pero vivía aquí [en Trás-os-Montes]» (Graça Morais en Pacheco, 1980, p. 38). Las obras entonces concebidas revelan esta multiplicidad referencial —«Mi pintura cuenta la verdad que viví y la realidad en la que vivo.» (Morais, 1978, s.p.)—, presentando temas y soluciones estilísticas que ya integran las premisas de la investigación desarrollada posteriormente por la artista: la caza, los frutos, los rostros y figuras (aún anónimos) de hombres y mujeres, en una figuración basada «en mis raíces, en mi conexión con la tierra, en mi identidad cultural» (Graça Morais en Gonçalves, 1980, p. 6). En otras palabras: fue a través de la distancia y de la memoria que Vieiro se hizo más presente, y fue a partir de esta presencia (y presentificación) que se formó la identidad artística de Graça Morais.

El retorno a Vieiro fue apoyado por una Subvención de Investigación Artística financiada por la Fundación Calouste Gulbenkian y constituyó, en ese momento, un acto único dentro del panorama artístico contemporáneo en Portugal: al intentar llevar sus raíces y su territorio natal para su arte, Graça Morais tomó la dirección contraria a la mayoría de sus contemporáneos en el arte, que recurrieron al apoyo de esa organización principalmente para poder expandir sus investigaciones fuera del país. La pintora optó por un consciente regreso a casa, fundamental para la estabilidad de su identidad y fundamento de toda su obra.

Las pinturas y dibujos realizados en esta fase de producción asumen plenamente la reivindicación de su origen, de lo que es el primer territorio referencial de la artista: el pueblo, el mundo rural, el paisaje montañoso agreste y lleno de contrastes, marcado por las estaciones y los ciclos rurales, y donde se llevan a cabo prácticas y rituales ancestrales que reflejan una estrecha convivencia —no siempre pacífica— entre el Hombre y la Naturaleza.

El cuadro *Páscoa, Vieiro*, de 1982 (Fig. 2), reúne algunos de estos elementos. Sin gente y sin paisaje, intuimos sin embargo en esta obra profundas huellas de una identidad territorial. La composición se estructura en torno a la imagen de un cordero sacrificial, en parte todavía con vestigios del animal que era, en parte representado ya en un cadáver semidespellejado y desfigurado, en el que la sangre es el único remanente de una existencia perdida, goteando sobre los elementos vegetales llenos de vida. El contraste entre la vida y la muerte es reforzado por la dicotomía visual de la propia composición: la zona superior es oscura y densa, marcada por grandes manchas de color rojo sangre que inmediatamente atraen la mirada del espectador; la zona inferior es luminosa, destacando la linealidad del diseño que define los contornos de ramas, hojas, flores y frutos, puntuados por pequeñas notas de color. Las plantas representadas son fruto de la observación y recolección de la flora de Vieiro, en época de *Páscoa* (Semana Santa), es decir, son elementos específicos de ese territorio, en ese período del año. Además, estos elementos hacen referencia a una tradición pascual de ese pueblo: las ramas que preparan los niños y luego ofrecen a sus padrinos, a cambio de *folar* (un tipo de roscón que se elabora en Portugal en esa época del año). El diseño de las plantas, aparentemente sutil, acaba invadiendo la parte superior del cuadro, superponiéndose a la violencia del cuerpo mutilado del cordero: la frágil belleza de la vida se superponer a la inevitabilidad de la muerte, en una interpretación muy personal de Graça Morais de la Pascua y de la resurrección de Cristo, cuya celebración es muy importante en la cultura católica de su tierra natal.



Figura 2. Graça Morais, *Páscoa, Vieiro*, 1982. Pastel sobre papel, 175 x 147 cm.

© Graça Morais, cortesía de la Artist

Las diversas capas de lectura formal y simbólica que se encuentran en esta obra revelan, por parte de la artista, una observación muy rigurosa de los elementos físicos (y metafísicos) que la rodean, resultado a su vez de un trabajo de investigación y reflexión de campo que, como sugiere la historiadora del arte Laura Castro, acerca a Graça Morais al concepto de «artista antropólogo»:

Graça Morais favorece el contacto directo con los lugares y comunidades que le interesan. Cuando, en 1981, decidió regresar a su pueblo natal, Vieiro, y explorar las huellas de la cultura rural de Trás-os-Montes, se trataba de vivir y estar dentro de una sociedad. Hoy hablaríamos de residencias artísticas para explicar la opción escogida, el equivalente al trabajo de campo de un antropólogo. (Castro, 2011, p. 72)

Esta aproximación (o contaminación) metodológica con los procesos de observación y recolección antropológica puede encuadrarse en el «giro etnográfico» (*the ethnographic turn*) que Hal Foster (1996) ve en el arte a partir de la segunda mitad del siglo xx. No obstante, Graça Morais no se posiciona como una observadora distanciada y no se limita a registrar datos visuales. Por el contrario, la pintora nunca renuncia a su condición de artista (creadora), ni a la relación personal y afectiva que tiene con aquel territorio particular, añadiendo nuevas dimensiones estéticas, interpretativas e inventivas al acto de observación. En este sentido, se puede afirmar que Graça Morais trabaja con una ‘mirada antropológica’ más cercana al significado que le da Hans Belting, ya que sus imágenes surgen como resultado de una simbolización a la vez personal (por vía de investigaciones y cuestionamientos individuales) y colectiva (en la medida en que siempre hacen referencia e intentan dialogar con los contextos que la rodean):

Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta. (Belting, 2010, p. 14)

Fue en la observación y en el registro de la gente de su tierra natal —en particular, de las mujeres— que la «mirada antropológica» de Graça Morais encontró su mejor expresión, siendo importantes tanto las marcas de sus circunstancias personales (su crecimiento fue marcado por una fuerte presencia femenina, en las figuras de su madre, con la que siempre estuvo muy unida, y de sus seis tías, hermanas de su madre), como el encuadramiento social y demográfico específico del territorio en el que creció —un pueblo rural marcado por el aislamiento y por las marcas de fuertes descensos demográficos a lo largo de los años 1960 debido al contexto de la guerra colonial y, a partir de los años 1980, debido a los éxodos migratorios internos y externos, mayoritariamente masculinos— fueron principalmente los hombres quien partió (v. Baião, 2021). Este anclaje artístico y observacional al universo femenino rural, con un fuerte componente autobiográfico, daría un carácter programático (o incluso político) a su obra: por un lado, porque referencia críticamente la realidad, constituyendo un medio de compromiso y de deliberada denuncia de situaciones dramáticas que le son más o menos cercanas —la propia artista no duda en declarar que «rechaza el papel de espectadora» ante las injusticias y los dramas que la rodean (Graça Morais en Letria, 2018, p. 131); por otro lado, porque es potenciadora de un reenfoque de las relaciones entre centro y periferia, ya que lugares y personas normalmente relegados al olvido asumen ahora el papel de protagonistas, en una perspectiva desde «adentro», sin riesgo de fascinación con lo excéntrico y sin cualquier folclorismo³.

Al mismo tiempo, su metodología de trabajo de campo y su conexión con la realidad integran a Graça Morais en el grupo de artistas portuguesas que, con especial expresión a partir de los años 1970, contribuyeron a «una afirmación de la mujer como seres creativos, con fuertes convicciones, lenguaje propio y gran irreverencia expresiva y estética, abordando muchas veces temas vinculados al cuerpo (en todos sus aspectos, sin ningún tipo de vínculos o restricciones) y cuestiones relacionadas con el hogar y la familia» (Rodrigues, 2017, pp. 297). Aquí, será pertinente cotejar la obra de Graça Morais con la de artistas como Paula Rego (1935-2022) o Túlía Saldanha (1930-1988). La pintura de Paula Rego, con quien la Graça Morais mantuvo amistad, se caracteriza por un enfoque figurativo instintivamente ligado a su historia familiar y a una aguda percepción de diversos aspectos de la sociedad y sus arquetipos; en su obra, las alusiones a la realidad se cruzan con un sinfín de referencias literarias y visuales, para transformarse en un «mundo de fantasía y encantamiento, colocando [Paula Rego] en sus pinturas lo que no es capaz de decir» (Alfaro, 2023, p. 55). Nacida en Trás-os-Montes como Graça Morais, Túlía Saldanha es autora de un trabajo de fuerte dimensión conceptualista y experimental, en lo que también prevalece una memoria identitaria de su territorio de origen, en una multiplicidad de evocaciones de recuerdos personales y vivencias sociales transmontanos (Lamoni, 2021).

Pintadas durante el retiro en Vieiro, *Maria* (1982) y *Delmina* (1982) (Figs. 3 y 4) ejemplifican el vínculo fundamental de la artista con su tierra y su gente, y al mismo tiempo la expansión de sus referencias geográficas y culturales. El motivo son dos mujeres de su pueblo, personajes reales que, en efecto, se convirtieron en una presencia constante en su obra, y pueden considerarse una especie de *alter ego* de la pintora. Las dos figuras están representadas con un enfoque inesperadamente realista —sus rostros son verdaderos retratos—, aunque sus cuerpos son posteriormente transfigurados mediante la metamorfosis y la integración y superposición de otros elementos. El tratamiento que aquí se da al cuerpo femenino es relevante: en el campo, él es principalmente un instrumento de trabajo, rara vez es una fuente de placer. Y si el hombre puede explorar su libido en actos como el sacrificio de animales o la caza, la mujer silencia sus deseos (Moraes, 1984, s.p.).



Figuras 3 y 4. Esq.: *Delmina*, 1982. Óleo y carbón sobre lienzo, 145 x 206 cm.
Dir.: *Maria*, 1982. Óleo y carbón sobre lienzo, 146 x 212 cm.

© Graça Morais, cortesía de la Artista

³ Asumo una cierta connotación negativa del término «folclorismo», asociada a su institucionalización y paradojas, y a la fiabilidad de los mecanismos formales de regulación de la práctica folclórica, que promueve determinados comportamientos, apagando u ocultando otros (cf. Castelo-Branco y Branco, 2003).

Dice Graça Morais (en Fiadeiro, 1983, p. 15) que «La violencia que padecen las mujeres es muy grande. Primero porque trabajan mucho, segundo porque son víctimas resignadas y sumisas». Debido a la represión que encuentra en las historias de las mujeres de su pueblo, sus representaciones femeninas toman insistentemente la forma de animales, oponiéndose a la figura masculina, que es el cazador, el depredador de estos animales-mujeres. En estas dos pinturas se referencia la violencia latente y la alusión a una «sexualidad brutalista» (Pernes, 2005, p. 14) a través de elementos como picos de pájaros, garras de animales, cascos de bovino. Y, siempre, la presencia de la sangre, que es vida y muerte.

Además de un contexto local (Trás-os-Montes), estas obras remiten al territorio metafórico de la Historia del Arte, anunciando otra característica clave en el arte de Graça Morais: la conciencia de la genealogía de su pintura en manifestaciones artísticas de otras épocas, otras geografías, otros autores, en un diálogo permanente con la historia de la pintura —y, con ella, con la historia del mundo: «Cuando tenemos un encuentro con la gran pintura, todo es tan fuerte que a partir de entonces, las elecciones y las identificaciones son imprescindibles» (Graça Morais en Carita, 2017, s.p.).

En estas pinturas son identificables dos citas estéticas de cronologías muy lejanas, pero unidas en una referencia primitiva o ancestral: las representaciones animalísticas del arte rupestre europeo, evocadas en el dibujo lineal de los animales en los que las mujeres se metamorfosean, como misteriosas y poderosas formas chamánicas; y el cuadro de Picasso, *Guernica*, que Graça Morais vio por primera vez en vivo en Madrid en 1981, y del que se extraen fragmentos directos, como las manos y los pies que pueblan ambas composiciones. Al establecer relaciones entre el universo rural y femenino que le es tan propio, con imágenes relacionadas con el origen de las comunidades humanas, o con la tragedia y el sacrificio violento que se asocian a *Guernica*, la pintora destaca su interés por el enfoque fuertemente simbólico del drama humano, siempre presente en su pintura. Será precisamente la dimensión humana la que la pintora explorará en la serie de obras que creará unos años después en otro territorio geográfico, Cabo Verde.

3. Las islas de *sodade*⁴: Cabo Verde, 1988-1989

A pesar de estar muy unida a sus raíces, Graça Morais busca nuevos estímulos en el mundo exterior, concretamente a través de viajes al extranjero. Así, en 1988 respondió positivamente al desafío de realizar una residencia artística en Cabo Verde. Sólo interrumpido por visitas esporádicas a Portugal, el trabajo se desarrolló durante varios meses en contacto continuo con las comunidades de las diferentes islas visitadas (aunque con estancias más largas en Mindelo, en la isla de San Vicente, donde instaló un improvisado estudio).

La obra desarrollada en el archipiélago caboverdiano es resultado de una ‘peregrinación visual’ de la artista, proceso que refleja el equilibrio entre la distancia y el desplazamiento de alguien ajeno a esa realidad territorial, y la necesidad de acercarse a los lugares y a las personas, con quienes existen inevitables afinidades y reconocimiento. Este proceso se da de forma espontánea, a medida que pasan los días. Por un lado, Graça Morais se revela atenta a historias y mitos locales transmitidos principalmente a través de la oralidad y la música, como el cuento del buey Blimundo⁵, una de las narrativas tradicionales más conocidas de Cabo Verde, referenciada directamente en dos pinturas. Por otro lado, la pintora capta, en registros fotográficos casi diarios, aspectos de las vivencias cotidianas de las poblaciones de las islas: el mercado de la ciudad de Praia, con sus vendedores y gente en un bullicio inesperadamente sereno; las alfareras de Santa Catarina, en el interior de la isla de Santiago; los niños y sus juegos infantiles en la isla de São Vicente; los animales que pueblan los paisajes inhóspitos y montañosos de la isla de Fogo... Para Graça Morais, los registros fotográficos son una parte fundamental de su proceso creativo, ya que ofrecen margen para la invención narrativa y compositiva y permiten que cada pintura se desarrolle por caminos inesperados:

Hoy los periódicos son para mí una fuente de inspiración, cosa que no ocurría desde hacía 30 años. En aquella época mi documentación era directa o hecha con mi cámara. Cuando estoy fotografiando ya estoy encuadrando y pintando, pero luego llego al lienzo y él siempre me sorprende. (Graça Morais en Carita, 2017, s.p.).

En las obras producidas en Cabo Verde vuelve a aparecer el uso del metamorfismo, la fusión entre personas y animales, a la que se asocian instrumentos de trabajo y otros objetos (juguetes de hojalata, un embudo, vasijas de barro), así como elementos escritos (palabras sueltas o frases cortas que mezclan portugués y criollo), en juegos de superposición y repetición que refuerzan una estrategia visual para referenciar y comunicarse con los habitantes de un archipiélago que sobrevive al capricho de los hombres y de la naturaleza (Costa, 2014, p. 64).

Sin título (serie Cabo Verde), de 1988 (Fig. 5), reúne algunas de estas características. La composición se estructura en torno a los dos elementos que aparecen, sin conexión aparente, en primer plano: la imposible sibila — asumo aquí la definición de la propia artista, para quien «las Sibilas son Mujeres-Animales que representan un bestiario lleno de misterio» (Morais, 2021, p. 27) —, cuya mirada desafía misteriosamente al observador; y un extraño dispositivo de tubos metálicos cuya configuración se asemeja el cráneo de un animal con cuernos. Aquí destaca la palabra VITÓRIA, transferida de una plancha de hierro encontrada por la pintora en la

⁴ *Sodade* es la expresión criolla (cabo-verdiana) de la palabra portuguesa «saudade», utilizada para describir un sentimiento profundo de nostalgia y melancolía.

⁵ Cuento de tradición oral, recopilado en la isla de Santo Antão y publicado por primera vez en 1982 por Leão Lopes. La narración habla de Blimundo, un buey que estaba al servicio (esclavo) del rey, y que un día logra escapar. Sin embargo, se le anima a regresar mediante un engaño (la promesa de casarse con una vaca de la playa), y finalmente es asesinado (cf. Lima, 2021).

playa de Calhau, en San Vicente. A pesar de la aparente serenidad del paisaje despoblado y monocromático en el que se proyectan los varios elementos, la escena presenta cierta tensión, propuesta visualmente por la luminosidad que destaca en la paleta oscurecida de tonos terrosos y plomizos y, sobre todo, por el desplazamiento del centro compositivo a la izquierda, en el sentido de la mujer-bestia que se enfrenta al observador.



Figura 5. Graça Morais, *Sin título* (serie Cabo Verde), 1988. Acrílico y carbón sobre lienzo, 130 x 195 cm.

© Graça Morais, cortesía de la Artista

En el conjunto de pinturas y dibujos producidos en Cabo Verde, es posible comprobar que la relación de la pintora con el territorio caboverdiano se establece no sólo a través de interacciones con las personas y una implicación inmersiva con el lugar, sino también a través de la evocación de experiencias y memorias previas y personales. Por ejemplo, en algunas obras aparecen figuras exóticas —los felinos, la gran serpiente— que no tienen nada que ver con el contexto de estas islas, y que, como reconocería más tarde Graça Morais, están vinculadas a recuerdos lejanos de su infancia en Mozambique, donde vivió entre 1956 y 1958.

En otras, se establecen relaciones con Trás-os-Montes: a través de los tonos siena, negro, magenta y ocre de los paisajes áridos de las islas, que hacen referencia a los colores de las montañas y campos de su tierra natal; a través de un bestiario común, como son las cabras, tan presentes en las islas como en su pueblo, asociadas a calendarios y rituales que estructuran la cultura de las comunidades rurales; o incluso a través de las personas que habitan sus composiciones, en particular las «mujeres sin historia» (Pernes, 2005, p. 20) que Graça Morais encontró en ese archipiélago —madres, trabajadoras, guardianas de saberes ancestrales, «al igual que sus hermanas de Trás-os-Montes» (*idem*). Como señala Cristina de Azevedo Tavares (2006, p. 38):

[...] Era natural que Cabo Verde se le hubiese presentado a la pintora como una extensión de Trás-os-Montes [...], por la dureza del clima, la tierra áspera, los rasgos comunes de la gente, permanencia de un flujo migratorio y, con él, la afirmación de la *sodade*.

Esta referencia territorial, matricial e identitaria con Trás-os-Montes justificará el hecho muy significativo de que, al capturar una experiencia insular, atlántica, en ninguna de las obras haya una referencia directa al mar: todo es telúrico, todo es tierra.

Si, por un lado, la ausencia del océano en las obras realizadas en Cabo Verde puede interpretarse como una transposición del *locus* original de la pintora para la experiencia insular, por otro, no deja de adquirir un simbolismo particular, más aún teniendo en cuenta el encuadramiento diplomático y cultural de esta residencia artística. De hecho, Graça Morais inició este proyecto tras una invitación oficial de José Fernandes Fafe, escritor y diplomático portugués, entonces embajador de Portugal en Cabo Verde. Según la pintora, el objetivo establecido era, a través de su investigación y su obra, fomentar los vínculos entre ambas naciones

y «ayudar a comprender un poco de ese país» (Morais, 2018), que en 1988 cumplió poco más de una década como nación independiente de Portugal (su independencia fue declarada el 5 de julio de 1975).⁶

Durante la estancia en Cabo Verde, en lugar de centrar sus investigaciones y sus narrativas pictóricas en una visión historicista y necesariamente euro-centrista del vínculo entre Portugal y este país —con los desequilibrios y tensiones propias de las relaciones entre colonizador y colonizado, basada en el binomio «yo» y «otro»—, Graça Moraes adoptó la misma actitud de implicación que siempre asumió en su trabajo de campo en Vieiro, interesándose por las personas, por la comunidad, por su vida cotidiana *aquí y ahora*, alejándose así de una discursividad o imaginario de la (pos)colonialidad. La pintora prestó toda su atención a la tierra y a su gente, con los que fácilmente estableció un vínculo real, y la ausencia del mar puede ser interpretada como un contrapunto a la dimensión ideológica que el océano tiene en la narrativa de la historia portuguesa y, en particular, en la construcción del nacionalismo portugués y de una idea de «portugalidad» (v. Barreneche, 2024).

Encarnando, en Cabo Verde, o contacto con realidades similares a las que siempre conoció en su Trás-os-Montes natal, Graça Moraes se pregunta (Morais, 1989, s.p.): «¿Tiene el artista un origen? ¿Nací en Trás-os-Montes o en Cabo Verde?»

4. Los hombres y el mar: Sines, 2005

Interrogaciones similares surgirán más de una década después, cuando Graça Moraes realice una residencia artística en Sines (costa litoral occidental en el sur de Portugal), para producir obras para la exposición inaugural del Centro de las Artes de esa ciudad. Ahora, la pintora explora nuevos referentes, como el mar o la figura masculina, hasta entonces poco representada en sus obras. La propia artista recuerda: «Buscaba mujeres —yo pinto mujeres—, pero cuando fui a la lonja de pescado me di cuenta de que la fuerza del mar, de las personas ligadas al mar, estaba en los hombres» (Morais *apud* Costa, 2014, p. 89). La pintora recurre así al océano y a un universo masculino, apropiándose de escenas auténticas que observa y registra atentamente.

Como ya había hecho en Cabo Verde, Graça Moraes estructuró su trabajo a partir de la observación directa de la comunidad pesquera, capturando las rutinas cotidianas en registros gráficos o fotografías espontáneas, coleccionando objetos, escuchando historias de pescadores, interesándose por tradiciones y mitos locales. Al mismo tiempo, emprendió una investigación basada en la literatura sobre el lugar y su historia, sobre el mar, tomando luego como referencia fundamental la poesía de Sophia de Melo Breyner Andresen.

Este proceso de inmersión en las vivencias de la comunidad, marcado por el ritmo de salida y regreso de los pescadores, por los movimientos en la lonja a lo largo del día, por las luchas anárquicas de las gaviotas por el pescado, dio como resultado obras en las que surgen hombres de inusuales ojos azules, gaviotas que son ángeles terribles o que personifican actitudes y gestos humanos, hombres y mujeres-pep transmutados entre la tierra y el mar. Es decir, a pesar de los nuevos referentes, no hay, para Graça Moraes, ningún cambio en su planteamiento conceptual —ahora, asume el mar como un escenario diferente para abordar los mismos dramas humanos que aborda en otras series—, ni en su planteamiento pictórico, plasmado en el uso de la transfiguración de la realidad, común a su anterior (y posterior) producción. Como observa António Mega Ferreira (2005, p. 78), autor del texto presentado en el catálogo de la exposición resultante de esta residencia artística, la pintora «retoma formas que ya fueron sistemáticamente suyas, ahora convocadas casi como recreaciones de una memoria de sus propios recuerdos como artista».

El cuadro *Historia Trágico-Marítima*, de 2005 (Fig. 6), constituye una síntesis de las investigaciones realizadas en este nuevo territorio geográfico y vivencial. La composición está marcada por el azul de un mar lleno de barcas y hombres (destacando, a la izquierda, el rostro bronceado de un pescador de ojos claros, con caracoles en las orejas), donde habitan misteriosas criaturas metamorfoseadas (las sirenas configuradas en mujer-pájaro y mujer-rama) y otros personajes de una trama fantástica inspirada en historias reales y en uno de los acontecimientos más destacados de Sines: las procesiones de Nuestra Señora de las Salas, que tienen lugar anualmente los días 14 y 15 de agosto. El título —una deliberada cita de una obra histórica y literaria del siglo XVIII en la que se recopilan noticias de los hundimientos de barcos portugueses ocurridos entre 1552 y 1602⁷— y la escala monumental refuerzan el carácter dramático y un tanto operístico de esta pintura, sobre que el artista declararía más tarde:

Allí están nuestros Descubrimientos, Vasco da Gama, pero también las historias de los pescadores. Casi todos han experimentado algún drama en su vida. Hubo uno que me dijo: «Perdí a dos hermanos en el mar». Hay una serie de figuras en este panel que son estas figuras que murieron, que desaparecieron. (Morais, 2005, p. 4-5)

⁶ No disponemos de datos que permitan valorar en qué medida se cumplió este objetivo diplomático y cultural. Además de la exposición celebrada en 1989 en el Centro Cultural de la Embajada de Portugal en Cabo Verde (Cidade da Praia), el conjunto de las obras creadas en este archipiélago sólo fue expuesto en Portugal en 1998 (Museo Alberto Sampaio, Guimarães) y en 2018 (Centro de Arte Contemporáneo Graça Moraes, Bragança). Quizás fue en esta última exposición que la obra de Graça Moraes se acercó a su objetivo original, al involucrar, a través de visitas guiadas y otras actividades, a la comunidad de estudiantes caboverdianos que frecuenta lo Instituto Politécnico de Bragança (IPB). Los informes de los estudiantes son muy elocuentes: «Estoy muy feliz de tener a alguien representando a mi país. Extraño mi país y me alegra mucho que haya alguien que valore mi tierra»; «¿Quién hubiera pensado que yo estaría en Bragança y que esta ciudad albergaría una exposición de mi país? Hay muchos estudiantes caboverdianos estudiando en el IPB y esta es una forma de demostrar la cultura de nuestro país.» (Radio Brigantia [online], «Visita guiada à exposição Cabo Verde, o espírito de um lugar pela pintora Graça Moraes aos alunos do IPB», <https://www.brigantia.pt/noticia/visita-guiada-exposicao-cabo-verde-o-espírito-de-um-lugar-pela-pintora-graca-morais-aos>).

⁷ *História Trágico-Marítima*, recopilada por Bernardo Gomes de Brito y publicada en 2 volúmenes en 1735 y 1736.



Figura 6. Graça Morais, *História Trágico-Marítima*. Acrílico, carbón y pastel sobre lienzo, 546 x 203 cm.

© Graça Morais, cortesía de la Artista



Figura 7. Exposición *Olhos Azuis do Mar* (Bragança, Centro de Arte Contemporâneo Graça Morais, 2019).
A la izquierda, *Joana ouvindo o mar...*, 2005 (acrílico, carbón y pastel sobre lienzo, 200 x 100 cm);
a la derecha, *A Vela*, 2005 (acrílico, carbón y pastel sobre vela de barco, 455 x 275 cm),
con un retrato de un pescador y un autorretrato de Graça Morais.

Foto Manuel Teles © Cortesía CACGM – Municipio de Bragança

Si en la residencia artística de Cabo Verde el mar estuvo prácticamente ausente, en Sines la presencia del océano fue crucial. Sin embargo, aunque la evocación del pasado marítimo portugués fuera casi inevitable durante esta fase de producción —Sines es la ciudad natal del navegante Vasco da Gama (ca. 1469-1524), descubridor de la ruta marítima a la India—, Graça Morais no se embarca en una apologética narrativa de los Descubrimientos, incluso cuando los evoca a través de sus temas o de su iconografía. Por el contrario, la pintora opta por evocar historias pasadas y presentes centradas en el drama y las aspiraciones humanas — los naufragios, las incertidumbres e inconstancias del mar en los largos o cortos viajes, el trabajo rutinario de los pescadores, las tradiciones religiosas y populares ligadas al mar—, combinándolas con referencias a aspectos específicos de la situación contemporánea de ese territorio: el activo puerto de Sines, la presencia de industrias petroquímicas y de la refinería, con las consecuencias paisajísticas, ecológicas, económicas y sociales que traen a ese pueblo. Una vez más, y a través de una cuidadosa observación e investigación, Graça Morais parte del lugar para abordar temas universales reconocibles, hablándonos así «de la lucha, la lucha por la supervivencia y por la identidad, contra la banalidad de la vida cotidiana y la angustia del olvido» (Ferreira, 2005, p. 97).

Otra característica resultante de esta experiencia de acercamiento a un territorio costero fue la exploración de una nueva dimensión en su pintura, relacionada con «el gran espacio, a veces sin límites, a veces sin línea de horizonte, entre el cielo y el mar», sugestivo de un «lado infinito que nunca encontré en la montaña, pero que encontré aquí» (Morais, 2005, p. 5). Aunque aparentemente alejadas del contexto de Trás-os-Montes, muchas de las obras producidas en Sines siguen haciendo referencia a la territorialidad matricial de la pintora, denunciada en el uso de una paleta de tonos tierra que predomina en varias pinturas y dibujos, o a través de la integración de elementos extraños al contexto marítimo, como los cuernos de carnero que aparecen asociados a algunas figuras —entre ellas las personificadas por su hija Joana o por la propia pintora, en un autorretrato (Fig. 7)—, lo que refuerza así la importancia de sus orígenes en la forma en la que establece relación con todo lo que la rodea, afirmando su plena conciencia identitaria.

5. Consideraciones finales

Las obras producidas en diferentes localizaciones y cronologías — evocamos aquí investigaciones plásticas realizadas en Viero (1981-82), en Cabo Verde (1988-89) y en Sines (2005) — constituyen claros testimonios de cómo la identidad pictórica de Graça Morais se establece temática, formal y conceptualmente a partir de un territorio matricial único e inconfundible, desarrollándose luego a través de relaciones con otros lugares (espacios), tiempos (momentos personales o históricos) y referentes (culturales, simbólicos). De esta manera, su obra asume, desde el inicio, la reivindicación de su origen como referente, presentando marcas de una identidad basadas en recuerdos y observaciones personales de vivencias en su territorio matriz que, como hemos visto, son transponibles a temas relacionados con otras geografías o realidades socioculturales. Esta transponibilidad surge como consecuencia de una inmersión experiencial en estos lugares, en contacto directo con las personas, sus hábitos y sus contextos (como mencionamos, en un sentido cercano a la definición de «artista como etnógrafo»), y se materializa en obras en las que, más que describir aspectos físicos de los nuevos entornos (aunque también lo hace), la artista intenta captar 'el espíritu del lugar'. Este proceso de descubrimiento de una realidad externa y reflexión simultánea interna e identitaria es lento, muy individual e introspectivo —e incluso doloroso:

La búsqueda de mis raíces, de mi verdad, me convierte cada vez más en un ser aislado. De esta situación surge un arte producido en el dolor, en un cierto sufrimiento que nace no porque yo sea masoquista, sino porque proceso un cierto rigor y ascetismo en mi trabajo. (Morais, 1989, s.p.)

Como hemos visto, las distintas fases de producción analizadas enuncian problematizaciones más amplias en el campo de la historiografía y los estudios de arte que, si bien no se desarrollan extensamente en este texto, se enumeran para futuras investigaciones: en primer lugar, llamamos la atención sobre la forma como la obra de Graça Morais acaba dando una inusitada centralidad a la dimensión periférica de Trás-os-Montes, a través de la construcción de una narrativa pictórica que, si bien basada en la observación y descripción de la realidad local (paisajes, personas, acciones), no se rinde a una visión folclorista que pueda asociarse a ese territorio —incluso cuando aborda directamente temas más populares vinculados a las tradiciones locales, como los «caretos» de lo Carnaval transmontano, las procesiones y las romerías—, evitando perpetuar una caracterización estereotipada de las tierras, las personas, los usos y costumbres del noreste de Portugal. Este proceso de recentralización acaba repitiéndose en sus experiencias de desplazamiento, observación y registro de otros contextos, en un doble posicionamiento: por un lado, el centro pasa a ser la nueva realidad con la que la pintora entra en contacto y en la que se sumerge; por otro lado, hay siempre un anclaje a una memoria matricial, que da singularidad a sus obras — esto es lo que podemos observar en las pinturas y dibujos realizados en Sines y en Cabo Verde.

En segundo lugar, y en estrecha relación con el punto anterior, vemos cómo Graça Morais parte de lo local para referenciar lo global y lo universal, en un proceso marcado por una necesaria relación de equilibrio y que no es neutral — como refiere lo periodista y sociólogo Alexandre Manuel (2008, p. 6), «[j]amás se puede hacer referencia a lo global excluyendo lo local, lo que, en la práctica, significa que lo global ya no debe entenderse como oposición a lo local, ya que lo que habitualmente se clasifica como local está contenido en la idea de global.» De ahí el carácter un tanto político (programático) de la producción de la pintora, que nos permite relacionarla con los fenómenos de la interculturalidad, en el sentido de «asumir el desafío epistemológico de reconocer la existencia de otras visiones del mundo y aceptar la validez de otros saberes y otras

formas de construir conocimiento» (Marín, 2009, p. 8). En otras palabras, Graça Morais no es una artista local (regional o incluso nacional), y será pertinente enmarcar y analizar su producción a la luz de un marco internacional más amplio, no sólo en los campos de la historiografía y la crítica de arte, sino también en sus relaciones con otros dominios del conocimiento, como la antropología o la sociología. Un caso paradigmático de esta universalidad e inscripción transdisciplinar fue la elección del cuadro *Maria* (1982) (Fig. 3) para formar parte de *Préhistomania* (Musée de l'Homme, París, 17 de noviembre de 2023 al 20 de mayo de 2024), exposición que pretendió ser un testigo de la expresión artística de la humanidad en la prehistoria y su repercusión hasta nuestros días. Los tres curadores, especialistas en los dominios de la museología, antropología, literatura e historia del arte —Richard Kuba, Jean-Louis Georget y Egídia Souto— eligieron la pintura de Graça Morais (única artista viva representada en la muestra) porque es «una obra fundamental [...] que da una respuesta contundente al tema, inscribiendo este patrimonio [prehistórico] en la creación artística actual.»⁸

Finalmente, también se hace referencia a la posibilidad de releer la obra de Graça Morais a la luz de enfoques feministas de la historia del arte portugués, en los términos propuestos por Filipa Lowndes Vicente (2012, p. 216), para quienes «[t]ener en cuenta que las artistas son “mujeres” significa tener en cuenta el contexto social, cultural y político que determinó la trayectoria de una artista, de manera más o menos marcada, en diferentes períodos históricos». Cabe señalar que esta revisión del arte portugués «en lo femenino», con sus necesarias (y complejas) problematizaciones, está experimentando evoluciones recientes, con expresión en el contexto expositivo y curatorial⁹, así como en el ámbito académico y editorial (Hargreaves, 2022; Leandro, 2020; Leandro e Silva, 2016; Oliveira, 2015).

En los últimos años, Graça Morais ha iniciado líneas de investigación que sintetizan estas experiencias previas y en las que, en cierto modo, se produce una especie de desmaterialización (pero no anulación) de su identidad territorial. Las obras presentadas en la exposición mencionada al inicio del texto son un claro ejemplo: densas y deliberadamente inquietantes, ellas son el resultado de una reflexión sobre la condición humana y el miedo que nos invade ante lo incomprensible.

En estas pinturas y dibujos destaca la mirada intensa e interpoladora de los personajes, que, por momentos, siguen apareciendo en forma de metamorfosis, entrecruzándose con el bestiario referencial en la obra de la pintora. En algunas composiciones aparecen paisajes rurales, habitados, relacionados con el contexto transmontano —tal vez en una afirmación de que, en sus inquietudes, la pintora encuentra una cierta paz en los recuerdos del ritmo constante de su pueblo, en la memoria del paisaje físico y humano de Trás-os-Montes. En otros cuadros, la mayoría, no hay escenario ni cualquier referencia territorial: los personajes sin género ni rostro definido que habitan sus cuadros pueden ser cualquiera de nosotros y los espacios en los que se mueven pueden ser cualquier parte del mundo. En estos casos, la territorialidad de Graça Morais se expande significativamente más allá de los espacios de sus experiencias personales, en una sublimación que llama al espectador a integrar sus propias experiencias. La pintora nos recuerda así que independientemente de sus (nuestras) raíces, el mundo es su (nuestra) casa, un territorio universal y compartido, invitando al observador a un ejercicio introspectivo y personal frente a la «dimensión de misterio y sagrado» (Graça Morais en Letria, 2018, p. 137) que forma parte de cada una de sus obras, de su arte de pensar el mundo.

Referencias

- Alfaro, C. (2023). Take a walk on the wild side. En *Paula Rego. Contos tradicionais e contos de fadas* (pp. 55-61). Cat. exposición. Fundação D. Luís I / Casa das Histórias Paula Rego.
- Almeida, B. P. (1998). Graça Morais 1977-1997. *Graça Morais: Rostos da Terra*. Cat. exposición. Cooperativa Árvore.
- Barreneche, S. (2024). O mar e a viagem marítima na construção discursiva da identidade nacional portuguesa: uma hipótese baseada no estudo semiótico d'*Os Lusíadas* e da *Mensagem*. *Análise Social* 59 (252), 2-31. <https://doi.org/10.31447/202135>.
- Baião, J. (2021). Retratos de mulheres, representações de um povo. *Marias*, de Graça Morais. Em *Representações do povo*. Cat. exposición. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.
- Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Les Éditions de Minuit.
- Carita, A. (2017, 26 de febrero). Uma luta contínua chamada arte. *Expresso*. <https://expresso.pt/cultura/2017-02-26-Uma-luta-continua-chamada-arte>.
- Castelo-Branco, S. E.-S. y Branco, J. F. (2003). Folclorização em Portugal: uma perspectiva. *Vozes do Povo*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco et Jorge Freitas Branco. Etnográfica Press. <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.545>.
- Costa, J. (2014). *Graça Morais. Territórios da memória*. Universidade Católica Editora.
- Ferreira, A. M. (2005). *Graça Morais. Os Olhos Azuis do Mar*. Asa.

⁸ Cf. <https://gulbenkian.pt/paris/prehistomania-musee-de-l-homme/>.

⁹ Destaco algunas exposiciones recientes, todas con catálogos que incluyen importantes ensayos sobre este tema, y en las que Graça Morais estuvo representada: *A metade do céu / Half the sky* (comisariada por el artista Pedro Cabrita Reis. Lisboa: Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, 21 de marzo al 23 de junio de 2019); *Tudo o que quero: artistas portuguesas de 1900 a 2020* (comisariada por Helena de Freitas y Bruno Marchand. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2 de junio al 23 de agosto de 2021 y Tours: Centre de Création Contemporaine Olivier Debré, 25 de marzo al 4 de septiembre de 2022; y *O poder com que saltamos juntas. Mulheres artistas em Espanha e Portugal, entre a ditadura e a democracia* (comisariada por Giulia Lamoni y Patricia Mayayo. Valencia: IVAM – Instituto Valenciano de Arte Moderno, 30 de mayo al 29 de septiembre de 2024 y Lisboa: Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian, 11 de abril al 15 de septiembre de 2025).

- Fiadeiro, M. A. (1983, 1 a 14 de marzo). O mundo feminino é rude e macio. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* (p. 15).
- Foster, H. (1996). *The Artist as Ethnographer. The Return of the Real*. The MIT Press.
- Gonçalves, E. (1980, 6 de marzo). Graça Morais e a mulher transmontana. *Diário Popular. Suplemento Letras – Artes* (pp. 6-7).
- Hargreaves, M. (2022). *Deslaçar o fio da história. Mulheres artistas em Portugal*. Edições Afrontamento.
- Lamoni, G. (2021). Trás-os-Montes, Pompeia. Malas pretas e outras obras de Tília Saldanha. *Tília Saldanha. Uma hora vi*. Cat. Exp (pp. 25-31). Centro de Arte Contemporânea Graça Morais / Município de Bragança.
- Leandro, S. (2020). *Artistas plásticas em Portugal*. Manufactura.
- Leandro, S. e Silva, R. H. (2016). *Mulheres escultoras em Portugal*. Caleidoscópio.
- Letria, J. G. (2018). *Graça Morais: a grande arte tem a dimensão do mistério*. Guerra e Paz.
- Lima, N. (2021). Estórias do Boi Blimundo, de Cabo Verde: Liberdade e Diversidade. *Revista Mulemba* 13 (24), 57-72. <https://doi.org/10.35520/mulemba.2021.v13n24a41028>.
- Manuel, A. (2008). Globalização, localização e imprensa regional. O mais que provável retorno ao singular e às diferenças. *IV Congresso de Sociologia. Mundos sociais: saberes e práticas*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. <https://associacaoportuguesasociologia.pt/viconagrosso/pdfs/581.pdf>
- Marin, J. (2009, enero – junio). Interculturalidade e descolonização do saber: relações entre saber local e saber universal no contexto da globalização. *REP – Revista Espaço Pedagógico*, 16 (1), 7-26. <https://seer.upf.br/index.php/rep/article/view/7447/4365>
- Morais, F. (1984). O Mito e a Graça. *Graça Morais. Mapas e o Espírito da Oliveira* [s.n.]. Cat. exposición.
- Morais, G. (1978). Portugal. Retrouver et dire sa propre vie. Texto original transcrito em Azevedo, F. (org.). (1992). *Graça Morais*. SOCTIP (pp. 21-23).
- Morais, G. (1989). *Cabo Verde*. Cat. exposición. [s.n.]
- Morais, G. (2005, octubre/noviembre). Este foi o lugar onde trabalhei em que me senti mais feliz. *Sineense Jornal Municipal* (pp. 4-5). https://www.sines.pt/cmsines/uploads/document/file/3503/Sineense_45__Out_-_Nov_05_.pdf;
- Morais, G. (2018, 18 de mayo). Graça Morais expõe em Bragança pinturas sobre a sua vivência em Cabo Verde. *Diário de Notícias* [online, s.p.]. <https://www.dn.pt/lusa/graca-morais-expoe-em-braganca-pinturas-sobre-a-sua-vivencia-em-cabo-verde-9356238.html/>.
- Morais, G. (2021). Inquietações. *Inquietações*. Cat. exposición. Município de Bragança.
- Oliveira, M. (2015). *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-revolução*. Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos / Húmus.
- Pacheco, F. A. (1980, 22 de febrero). Graça Morais: a memória do Nordeste. *O Jornal* (p. 38).
- Pernes, F. (2005). *Graça Morais – A Terra e o Tempo. Graça Morais. Uma Geografia da Alma*. Bial.
- Rodrigues, C. S. (2017). Exposição *Artistas Portuguesas* e o papel da mulher na arte da pós-revolução. *Convocarte*, 1 (pp. 283-302). https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/27742/2/Convocarte_1_p283-302.pdf.
- Tavares, C. A. (2006). A pintura de Graça Morais como condição do drama e da fábula. En *Graça Morais na Coleção da Fundação Paço d'Arcos*. Cat. exposición. Câmara Municipal de Lisboa.
- Vicente, F. L. (2012). História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português. *Revista de História da Arte*, 10 (pp. 210-225). https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9637/1/ICs_FLVicente_HistoriaArte_ARN.pdf