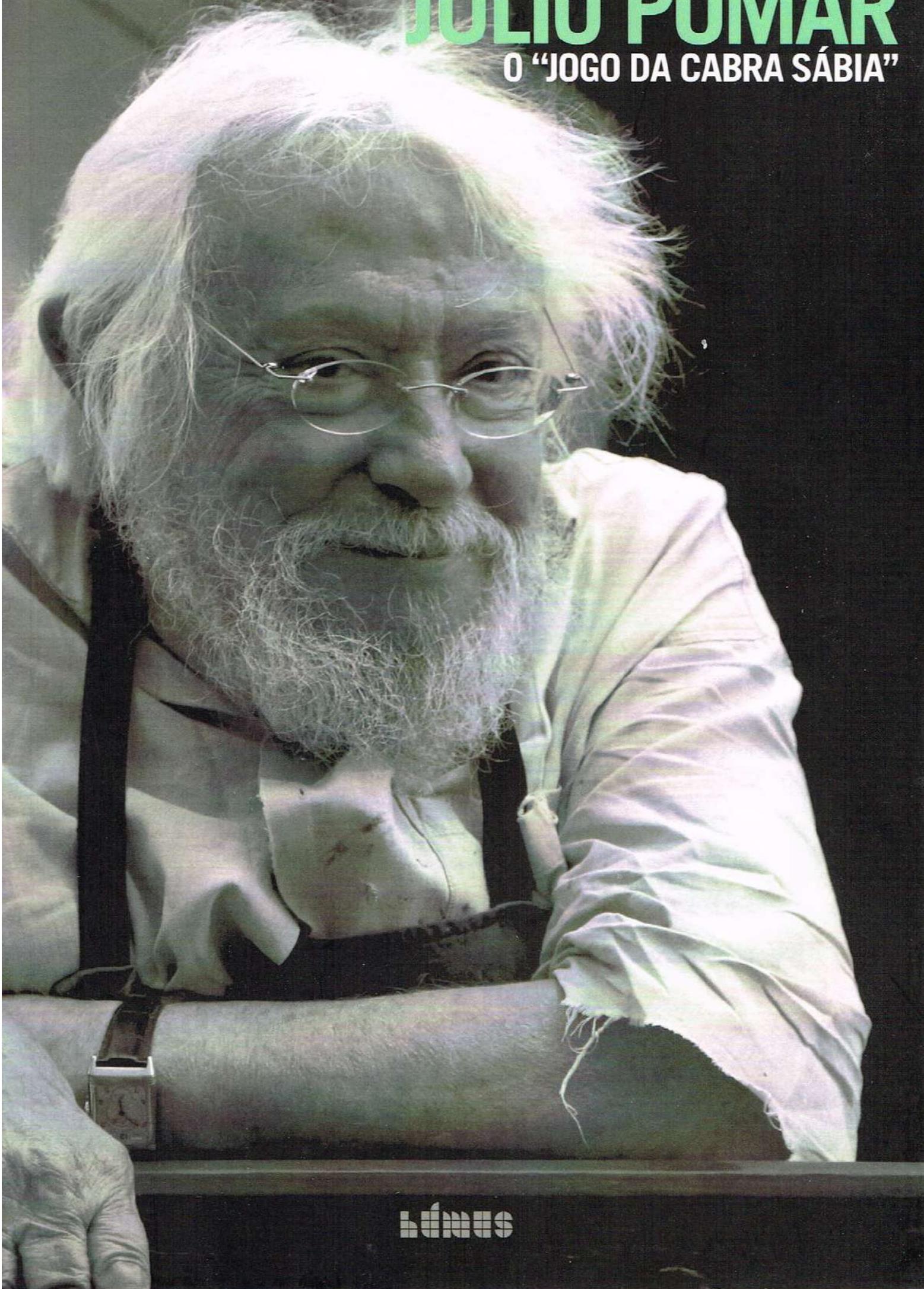


Coordenação Kelly Benoudis Basilio

JULIO POMAR

O "JOGO DA CABRA SÁBIA"



lúmus

A ECLOSÃO DO ROSTO Sobre o retrato em Júlio Pomar

DANIEL TAVARES*

Entre caligrafia e pintura não
vêm os sábios diferença
Júlio Pomar

1.

Os textos de Júlio Pomar pautam-se pelas remissões frequentes ao processo criativo, estabelecendo-se assim como observatório de um olhar pensante que reflete sobre o fazer artístico. Por serem assumidas como filhas do mesmo gesto artístico, literatura e pintura são aproximadas, num diálogo que estabelece as reflexões entre o ato de escrever e o de pintar como uma zona comum. A epígrafe que encabeça este texto sugere que a irmandade entre poesia e pintura – tão excessivamente lida no *dictum* horaciano *ut pictura poesis* – ecoa em obras como *Da cegueira dos pintores*, texto no qual o artista sobrepõe noções de “palavra” e de “forma”: “Ao acaso das palavras, irmão do acaso das formas, onde o inominável, feudo do pintor, se deixa apanhar na armadilha” (Pomar 2014a, 19). A “armadilha” é demanda do artista – é a caça ao Snark, tão recorrentemente evocada por Pomar – uma busca de uma insondável realidade, aqui lida como metáfora do périplo criativo. É nesta tentativa de exploração das tensões que gostaríamos de lembrar um dos mais belos exercícios literários no que se refere às relações entre artista e obra: *teoria das cores*, de Herberto Helder.

Impelido pela vontade de representar um peixe vermelho, um pintor inicia a sua tarefa até que o retratado muda progressivamente de cor,

* Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.

tornando-se negro, abrindo “um abismo na primitiva fidelidade do pintor”. Por fim, e consciente de que a “lei da metamorfose” desembocaria inevitavelmente numa certa impossibilidade representativa, o artista representa o peixe amarelo. Ora, a representação do peixe assume aqui contornos em tudo semelhantes ao Snark de Pomar, sendo que “o [peixe] preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor” (Helder 2009, 21). O que se sublinha, tanto em Pomar como em Helder, é a questão do processo que o artista desbrava para chegar irremediavelmente a um impasse. Na caça de um ser imaginário ou de uma cor inapreensível, um retrato é sempre um retrato possível, porque é sempre um retrato que fica aquém. Assumida a distância entre o retratado e o retratista, o que resta de representável? Para os renascentistas, o verbo “retratar” consiste num *tirar polo natural* – para recuperar o título do tratado de Francisco de Holanda –, gesto que, de resto, não só asseguraria a cópia como permitiria até uma correção da realidade^[1]. Mau grado o considerável lapso temporal que separa a arte de Pomar dos tratados renascentistas, são exploradas noções que entroncam neste ato de retração de uma pessoa (ou de um objeto) do real, como se o ato de traçar tivesse o poder de subtrair à matéria (à natureza) a sua forma. Parece-nos que as palavras que Marcelin Pleynet (Pleyne & Pomar 2004) dedica a Pomar apontam igualmente para este sentido de extração, nomeadamente ao referir que é nestes moldes que Pomar assume a “escrita”: como uma “inscrição” – extraindo assim à palavra “escrita” um sentido que sugeriria reminiscências literárias – conceito que consiste, *mutatis mutandis*, num fazer pictórico, numa “incisão” na superfície. Toda a abstração promovida pelo termo “inscrição” tende a reabilitar conceitos de uma arte pré-histórica, figurada antes da escrita.

A associação ao termo *griffure*, muito caro a Pomar, prefigura-se como concretização de um gesto animal de abertura e de rasgo. Pode ler-se na abertura de *Então e a pintura?* a epígrafe que propunha uma definição de “lavrador” e de “lavar”, termos que ganham especial importância no universo pictórico de Pomar, epígrafe recuperada mais tarde num texto de 1981, intitulado *o escrito*:

1 Veja-se, a respeito da correção do real nas teorias renascentistas, as considerações de Édouard Pommier em *Théories du portrait*, “em copiar fielmente o real tal como está diante dos olhos ou corrigir o real para o dotar da perfeição a que pode aspirar” (Pommier 1998, 140-141).

O meu trabalho faz-se de, e durante um lavrar da matéria [...] ela já nada mais é do que o que ficou na superfície desdobrada do suporte-tela: vestígio, marca de errâncias e de erros, rasto de uma acção, registo do tempo passado a perseguir, de mudança em mudança, o engodo ou a hipótese de uma verdadeira troca. (Pomar 2014b, 104)

“Lavar” pode assumir igualmente a sinonímia de “escrever”, relevância do ato da escrita como fratura estabelecida na matéria. É o arrastar de uma marca na superfície (*graphein*), vestígio de uma presença, ainda que arriscando, em certa medida, o informe. *Griffure, griffe*: permanecemos nas garras que as palavras de Pomar sugerem, através da associação de um gesto um tanto animalesco e eis que surgem particularidades etimológicas luminosas. No alemão, por exemplo, *begreifen* – que deriva da mesma raiz latina – assume o significado de compreensão, apreensão de um sentido, sugerindo a interiorização de um conceito. O retrato inscreve-se nesta linha de interiorização para devolução das formas na tela o que, de resto, nos devolve ao conhecido conceito de Leonardo Da Vinci da pintura enquanto *cosa mentale*.

Ainda que o termo “inscrição” tenda a reabilitar conceitos de uma arte pré-histórica, não a lemos em termos antagónicos à proposta representativa renascentista – que viria a servir de matriz à tradição retratística ocidental –, antes como sinal da despossessão figurativa que a arte contemporânea explora, com especial incidência a partir dos movimentos vanguardistas, evidenciada, por exemplo, por um certo fascínio pela arte primitiva, pela sua recuperação e reconfiguração.

A obra de Pomar está densamente povoada de figuras animais. É neste enquadramento que aqui evocamos os tigres que marcam presença mais assídua nas obras do início dos anos 80 através de títulos como *Tigres et tortues* (1979), *Tigre, Sem título* e *L'Apparition* (todos de 1980). Nesta última, os tigres apresentam-se de frente para o espectador, numa pose mais humana que animal, reproduzindo formatos retratísticos tradicionais, como o inaugurado pela pose crística do retrato de Dürer, datado de 1500. Mais do que uma tentativa de humanização do felino, o decalque da pose propõe, na apresentação da cabeça, uma estratégia metonímica, já que, dos felinos, não é representado o resto do corpo. As cabeças destes formam uma produtiva pista de leitura do conceito de representação na pintura de Pomar. Não por acaso, *Da cegueira dos pintores* abre com

um texto intitulado precisamente *os meus tigres*, no qual é explicitada a ideia de busca de uma imagem "crucificada". Pomar viria a comparar a contemplação da tela a um percurso crístico, pois "[n]a cruz que segura a grade em que a tela está esticada, vejo um expositor se, na imaginária religiosa, a cruz é sinal da paixão, a verdade é que serve também de expositor de cristo" (Pomar 2014a, 16). A tela torna-se corpo, mas um corpo aberto, recetáculo dos "golpes" – ou das "griffures", se preferirmos –, como um corpo que espera pelas chagas, também elas aberturas da/na matéria. A superfície de trabalho é suporte de erosão de um corpo, mais do que de um gesto de acrescento, porque parece já conter em si todas as formas: "[s]obre a mesa de dissecação, que é para mim o plano da tela em que pinto [...] [v]ejo neste felino a grande máquina de des-coser que vai desencadear inúmeras associações – o que sinto ao mesmo tempo como uma violação e uma exibição." (ibid., 18). "Dissecação" e "des-coser", corte e desagregação de formas que constituem uma "memória artística" atestada pelas afirmações que promovem a aparição da imagem como surgimento paradoxal proveniente do desgaste das figuras: "Pinto, recorto, junto, repinto ou raspo, arranho, pulo, aliso. Para depois não fazer mais, talvez, do que re-recortar, re-juntar, repintar outra vez, e tudo o resto" (ibid., 28). Seguindo a analogia de Pomar, diríamos que a paixão de Cristo é também a de um corpo desmantelado e quebrado, cujo calvário culminaria em nova forma.

Sobre tigres e a possibilidade representativa, é incontornável a referência ao célebre poema de Blake, *The Tiger*, composição que se centra igualmente na possibilidade representativa condensada nos olhos ardentes: "What immortal hand or eye, / Could frame thy fearful symmetry?" Como metáfora de um fazer poético, o felino corporiza uma perfeição inalcançável. Os de Pomar fitam-nos de frente, um olhar magnético ("burning bright"), chama de intangível pureza.^[2] Recordo as palavras de outro poeta, Manuel António Pina, que revelava o seu fascínio pelos tigres, porque via que neles "havia impotência e orgulho ferido, como se

2 Uma versão do poema que Vasco Graça Moura propõe em *Laocoonte, rimas várias, andamentos graves* (2005), traduz "burning bright" por "chama pura", colocando assim ênfase na distância de uma natural inocência animal que não se deixa aprisionar por qualquer "ombro ou arte", "martelo ou torno". Os *topoi* do retrato e da representação são, como veremos, nucleares na poesia de Vasco Graça Moura.

estivessem enclausurados dentro de si e não coubessem dentro de si”³. É o que os tigres de Pomar nos sugerem através dos seus olhos ardentes: uma figura que não cabe nas suas formas, olha o espectador em olhar medusante, como que o colocando em causa – como se o *ver* fosse uma transgressão para quem o vê na tela e para quem o viu mentalmente. O que representar e o que cabe na forma desenhada? O tigre é a questão em si, uma forma selvagem inapreensível concentrada em olhar esfíngico. Talvez com a inquirição em mente, Pomar falava da “viagem que é a execução de cada quadro” como uma via-sacra.

Apetece-me chamar odisseia a essa viagem que é a execução de cada quadro. Para que servem a mitologia, a poesia, e a ficção que chapinham nos velhos mitos, senão para nos ajudarem a vazar os nossos actos nos moldes que permitem fugas? Chamo-lhe odisseia ou via-sacra, com as suas estações em que o protagonista cai e torna a levantar-se. (Pomar 2002, 80)

Ver numa cabeça de tigre todo o caminho até a aparição da figura, “[o] *aparecer* é a assunção pelo real do que estava por aparecer, uma chegada abrupta ao presente: no campo do instante”, *l'apparition*, dizia-nos o título da própria obra. Por excesso ou ausência, escrita ou desenhada, a inscrição passa a aparecer (*à-paraitre*) ou ao instante de fazer aparecer (*de l'à-paraitre*) (cf. Pomar 2014b, 109), noção que está presente desde o início do traçar.

2.

H. W. Janson (2007) escrevia acerca do motivo que teria impellido o homem paleolítico à realização das figuras que encontramos em Altamira e Lascaux, avançando com duas hipóteses, ambas enraizadas em bases mágicas e ritualísticas: ou as figuras teriam sido traçadas com a ideia de lhes retirar o sopro vital; ou não teriam intenção de as matar, mas antes de as criar, de as fazer “aparecer”. Como se o traço tivesse o poder de gerar uma forma viva. Tratar-se-ia, nesta última hipótese, de uma espécie de simulacro com os termos invertidos, no qual a forma não substituiria

3 *Os olhos dos tigres*, crónica de Manuel António Pina, publicada no *Jornal de Notícias* a 21 de Outubro de 2009.

o corpo, mas o corpo nasceria do próprio traço. As figuras sairiam assim do ventre da terra, cumprindo um período gestativo nos lugares mais recônditos das cavernas. Em ambas as propostas, traçar tem consequências vitais: assassina ou criadora, a ideia pré-histórica de traçar entronca na "inscrição" de Pomar, sendo a "inscrição" o lavrar da matéria e o artista, caçador do bisonte insondável, o Snark.

Inquirido acerca da possibilidade de aproximação entre a sua pintura e as gravuras de Foz Côa, Pomar lembrava as visitas feitas a Lascaux e Altamira como momentos que recordava com uma visceral corporalidade^[4]. Das suas palavras, destacam-se ainda as que colocam as figuras além de um mero registo temporal e que mostram a visão da "inscrição de um arquétipo", cujo impacto ressoa a um "tocar no fundo", evocação que fará certamente apelo a ecos maternos e primordiais. As ressonâncias destas representações são visíveis em obras como *entrada de touros* (1963), na qual se leem aproximações às figuras paleolíticas, num ato de transferência para a tela da marca deixada pela experiência: "dei uma pancada na parede e a parede deixou-me marca no braço" (Pomar 2015, 44).

Esta remissão da arte contemporânea para uma esfera genesiaca segue o fascínio exercido pelas figuras de Lascaux em alguns artistas do início do século XX e ilustra certamente uma viragem em termos representativos. Nestes termos, a arte de Picasso, confesso admirador dos traços paleolíticos, constitui um marco indelével na história do retrato. Através de retratos que fogem aos preceitos representativos canónicos, Picasso explora configurações do rosto que sondam caminhos representativos inovadores. Não excluída a presença de uma semelhança "residual" com o modelo, este rosto "desmantelado" e redimensionado enquadra-se num percurso representativo contemporâneo que parece promover o abandono do traço domesticado por séculos de práticas representativas^[5]. Revemos nas palavras de Picasso a sobreposição da desaprendizagem às questões de semelhança: "demorei quatro anos a pintar como

4 Primeira das entrevistas concedidas a Sara Antónia Matos e Pedro Faro, em Maio de 2013, publicada posteriormente.

5 Veja-se o texto de Benjamin Buchloh intitulado precisamente "The residual resemblance", em que o crítico explora a ideia de reconfiguração das matrizes retratísticas através dos processos inovadores de Picasso. Sublinha o autor que, nos retratos de Ambroise Vollard e Wilhem Uhde (ambos datados de 1910), apesar de um gesto de decomposição do rosto, Picasso preserva ainda um rasto de semelhança do modelo (cf. Buchloh 1995).

Rafaél, mas a vida toda para pintar como uma criança.” É um regresso às origens do retrato tal como no-las reporta Plínio, o Velho, na sua *História Natural*, a um traço que não procura ainda a semelhança, mas o efeito mágico de preservar uma presença. Uma crença que João Miguel Fernandes Jorge soube sublimemente capturar em *Origem da arte do desenho*, onde elabora um exercício poético acerca das origens da pintura e do retrato. Um retrato de um retrato, portanto:

Na casa térrea e húmida de Butadès, oleiro
grego, na alcova da filha, Dibutadès, entrou; por
toda a noite ficou o amante.
Ele ia partir, pelo alvor da madrugada para outra
cidade.

A luz de uma candeia
lançava sombras, centelhas
na parede junto ao leito. Enlaçados trocaram juras,
votos, mas não se resignavam um e outro ao rosto da
ausência.

O jovem – Plínio, o Antigo, não refere o seu nome –
em volúpia, ainda por inteiro não ardida,
cingiu-a de novo, e uma vez mais, para a guardar através
do amor que queria desmesura no
leito da despedida.

Dibutadès perdia-se de dor na imagem do amante, que
já sentia afastar-se na distância, como uma pétala
dobrada, pálida cor a luz da cera desfazia. Nesse instante
de muita tristeza percebeu no chão uma goiva, com a
qual o pai abria sulcos no barro para dar forma às figuras
negras. Pegou nela, e reclinada sobre o ombro
amado
estendeu o braço para a sombra que
o corpo de vertigem e tom de prata magoada fazia. E
lançou-o na parede. Riscou o contorno até se tornar
vívido e real “Porque vais para a cidade,

longe. Fico com o espelho da tua sombra. O meu olhar
tem todas as noites o cofre onde guardo, de ti,
a raiz do teu corpo." (Jorge 2010)

O traço que forma o primeiro retrato é tosco e, note-se, é já um contorno de uma sombra, pelo que muito se perdeu entre a presença e a marca. Segundo Plínio, a técnica virá depois, com as mãos do oleiro (que domina a técnica) que "aplicou a argila sobre o esboço, e fez um relevo que pôs a endurecer ao fogo com o resto das suas cerâmicas, depois de o ter secado" (Plínio *apud* Gil 2005a, 17), como um retrato que opera por cima de outro, como se o retrato tivesse nascido da fenda traçada pela goiva. Assegura-se que o traço seja inferência de um rasto, por muito residual que seja "o espelho da [tua] sombra", importa a Dibutadès fixar uma presença que está para além do visível, uma "raiz do [teu] corpo". A raiz que pode ser soterrada ou parcialmente visível, ponto intermédio entre presença e ausência.

Fica sedimentada esta *imagem latente* que aguarda, na quietude de uma parede de uma gruta ou em tela, por um processo de revelação – um transbordamento. Talvez por isso, nota Jansen, ainda mantemos resíduos da base emocional das crenças representativas dos homens do paleolítico ao conservarmos retratos fotográficos de entes queridos, como se a figura fosse uma presença.

Bataille lia as figuras paleolíticas como um sinal de emancipação do homem em relação ao animal, pois é a partir da tomada de consciência de que é um ser diferente que começa a representar-se. O *nascimento da arte* é, nestes termos, um momento inaugural nas práticas representativas, mas que, paradoxalmente, origina uma certa insuportabilidade do rosto enquanto "objeto" visual e, ao parto da figura, segue-se um caminho que não se faz senão com algum pudor: inibido pela sua própria imagem, o homem encobre-a e sobrepõe-lhe um rosto "enfeitado com o prestígio do animal" (Bataille 2015, 86). Tratar-se-ia, ainda segundo Bataille, de "[u]m apagamento do homem perante o animal" (*ibid.*), naquele que poderia ser considerado como o primeiro olhar narcísico. É nesta linha que estão as figuras de Picasso e, mais tarde, e talvez de forma ainda mais intensa, as figuras baconianas, muito próximas de um limiar animal. Nos termos em que Kundera os definia, os retratos de Francis Bacon sondam "esse tesouro, essa pepita de ouro, esse diamante oculto das profundidades" (Kundera

1996, 18). A “pepita” é aqui um ressoar de breves sinais que, no traçar, a filha de um oleiro de Corinto busca: “o [meu] olhar/ tem, todas as noites o cofre onde guardo, todas as noites, de ti/ a raiz do teu corpo.”

3.

Seguindo as considerações de José Gil acerca do artista e da sua relação perante a superfície branca – em estado de pré-inscrição –, dir-se-ia que a pré-disposição ao desenho constitui um ato de abstração do qual deriva um movimento do artista para fora de si e para ocupar um espaço outro, pois “desliga-se bruscamente dele e instala-se num novo espaço ‘imaginário’: espaço-para-o-desenho, espaço-pictórico ou espaço-poético” (Gil 2005b, 221). Este descentramento encontra alguma correspondência na abordagem de Didi-Huberman ao conceito de *emoção* que o próprio considera como “moção, um movimento que consiste em colocar-nos de fora (*e-, ex-*), de fora de nós mesmos?” (Didi-Huberman 2015, 25). O gesto artístico prefigura-se sempre como um movimento que arrasta para fora.

Voltamos à viagem que é o fazer artístico, essa via-sacra que separa o artista do seu ofício, a odisseia que é fazer aparecer a cabeça hipnótica de um tigre que nos fita e marca o nosso olhar intrusivo. Se o tigre de Blake encarna a possibilidade representativa e a caça ao insondável, os felinos de Pomar personificam também este descentramento, funcionando como uma espécie de poética visual: encarnam a impossibilidade da representação. É neste sentido peregrino que aqui se evoca a *Divina Comédia* e os retratos que Pomar realizou para a sua ilustração.

No início da sua jornada, Dante depara-se com uma *lonza* que lhe impede a progressão, ainda antes de iniciar o caminho. O felino irrompe: “E sem sair da frente de meu rosto, / tanto impedia aquele meu destino, / que a querer vir-me embora me senti disposto.”^[6] (I, 34-36). Símbolo de luxúria, a onça marca a presença de Dante como um corpo estranho, pois a sua presença não é permitida no além. A imobilidade só virá a ser superada pelo empréstimo dos olhos de outro, os olhos de Virgílio são os seus verdadeiros olhos no além, os que lhe permitem caminhar

6 Pantera, leopardo ou lince, existem divergências quanto à tradução mais adequada de *lonza*. Optamos por seguir a tradução de Vasco Graça Moura, versão que acompanha a edição ilustrada de Pomar.

e prosseguir. O excesso apontado ao ato de *ver* do poeta é comparável ao *ver* do pintor. Não há olhar nem traço que enclausure a sua forma, lembrando Blake: "And what shoulder, & what art, Could twist the sinews of thy heart?"

Pomar realizou 33 desenhos e 10 retratos para a ilustração da *Divina Comédia* (Moura 2006). O que sobressai das composições que integram a obra é sobretudo a ideia de que o retrato é abordado como um exercício constante, coadunando-se com uma maneira de sondar as formas, como se o traçar fosse já uma indagação em si, não uma finalidade. Alguns retratos estão imbuídos na densidade de um fundo tenebroso, profundidade da qual parecem surgir as figuras. Mais do que um acrescento sobreposto à tela, julgamos que a brancura dos traços de giz presentes nos retratos marca este refratar das formas a uma densidade caótica da infirmitade infernal. Os traços situam-se sobretudo nas extremidades do rosto, estabelecem-se como contorno da forma, definem-lhe os limites, assegurando o enclausuramento da figura. Neste sentido, as ilustrações que acompanham os desenhos aludem a um Dante icónico dos quais se ressalvam unidades mínimas que asseguram uma semelhança dada no limite, certamente lidas e reconfiguradas a partir do retrato de Sandro Botticelli: uma coroa de louro e o nariz aquilino. Como se constituíssem um conjunto de tentativas, os desenhos remetem para um exercício, sendo que o giz empresta alguma precariedade ao traço, lembrando os caminhos escolares da aprendizagem. Desta forma, e recorrendo novamente a apontamentos etimológicos, *griffes* e *griffures* levam-nos agora a outro termo que espelha a instabilidade e puerilidade do traço: *griffonner*. Ouvem-se novamente ecos da afirmação picassiana acerca do traçar infantil. Os contornos da figura marcam o caminho da des-aprendizagem (o "des-coser" que referia Pomar) que visa a extração do excesso.

Como a imagem fotográfica é *revelada* através do processo químico, nos retratos de Pomar parece estar um esgueire de uma *imagem latente* depositada, a aguardar pela revelação. Em 1984, Pomar escrevia:

Fazer da imagem uma aparição – e toda a aparição é surpresa e identidade. Que a imagem seja suficientemente tensa para que a sua carga expressiva possa explodir – sem por isso se esfumar do vazio donde emerge. Que os elementos da imagem se reduzam ao mínimo para que desse mínimo possa eclodir o máximo. (Pomar 2014b, 127)

O depósito das formas mínimas, leve pegada de uma presença que espera transbordar de seus limites e fazer eclodir o rosto. Nesse sentido, refere em *Então e a pintura?* que “um retrato que não é inesperado é um retrato que não existe como tal” (Pomar 2002, 98), é o tópico da aparição e o que aqui se sustenta é sobretudo a ideia de que o retrato, como processo, resulta da tensão de três forças: “o retratado, o seu mundo, o pintor” (ibid.) ou, voltando a Helder, “os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor” (2009, 21). A figura é então aparição. Curiosamente, Didi-Huberman lembrava a presença de pequenas luzes (*lucciola*) no oitavo círculo do inferno, sublinhando que cada “pirilampo” corresponde a uma alma de um pecador (Didi-Huberman 2009, 9-12). Os rostos são substituídos por luz, como que retirados às trevas, ainda tremeluzem numa tentativa de se arrancarem a um suplício.

Para os paleolíticos, a “inscrição” era uma abertura que permitiria dar ou retirar uma pulsão. As figuras de Lascaux, Altamira ou Foz Côa também não cabem em si, apontam sempre para uma vitalidade em excesso ou ausência. A contemplação das figuras de Lascaux equivale a um fixar de olhar numa “luz tão forte que nos impede de ver” (Pomar 2002, 98). Como revelação, as figuras tomam para Pomar o excesso que Dante reportava na luz.

Igualmente dado a reflexões acerca do ofício poético, Vasco Graça Moura recorre frequentemente à metáfora dos tigres para pensar a poesia. No segundo poema de *borgesiana, para um ciclo do tigre*, incluído em *o retrato de Francisca Matroco e outros poemas* (1997), Graça Moura reescreve um tigre que se situa entre o de Blake e o de Borges: surge o *seu* tigre, a sua *ars* poética.

e no branco dos olhos então fita
o próprio ser da fera até ao fundo
e acorda a transpirar e às vezes grita
porque inventou o mundo

que já fora inventado e o devolve
à floresta irreal, obscura, alheia.
é quando ao entrar nela se dissolve
e volta a não ser nada e se incendeia.

Comparando-o com o primeiro poema publicado na sua obra de estreia, *modo mudando* (1963), emerge a correspondência entre o poeta e a fera, o poeta como fera, que faz a "incisão deliberada" e a deixa infetar, como se o poema, para se engendrar como tal, aguardasse pela infecção para que frutifique, para que apareça.

silenciosamente aproximo-me do poema
circundo-o duma palavra faço nela
uma incisão deliberada

e exponho a ferida ao ar sem protegê-la
para que infecte e frutifique

de resina ainda com gosto a papel húmido
o poema cresce ramifica-se
comovidamente do cerne para a casca
inteiro liso adstringente sinuoso

mas
todo o poema é perfeitamente impuro

Com olhar incisivo e flamejante, os tigres de Pomar marcam, qual onça dantesca, a transgressão em duplicado. Num primeiro momento, são a perfeita simetria que não cabe no traço; depois, o olhar estranho que neles pousa, apontamento à luxúria da contemplação. Os tigres de Pomar são, assim, como qualquer pintura, ponto intermédio entre o seu criador e o público, cruzamento de duas inelutabilidades do *ver*, recuperando novamente a terminologia de Didi-Huberman.

Na sua *História da Curiosidade*, Alberto Manguel debruçava-se acerca de uma passagem da Comédia dantesca e sublinhava:

[A] ideia de que as coisas são metáforas de si mesmas, de que, na tentativa de traduzir a experiência da realidade em linguagem, por vezes vemos as coisas como as palavras que as nomeiam, e as características das coisas como sua escrita encarnada. (Manguel 2015, 146)

A tarefa de Sísifo que é a (impossibilidade) de traduzir a realidade em linguagem, um rosto em forma: há na experiência de inscrever o rosto tanto de impossível como de pulsional. Sobrepostas as inúmeráveis camadas de formas da tradição retratística, o que resta da representação? Redução do traço a uma forma mínima ou rasura excessiva são meras formas divergentes de sondar os caminhos representativos, são maneiras de partir para a caça ao Snark ou de fazer nascer a cabeça de um tigre.

Visitamos Vila Nova Foz Côa e apercebemo-nos de que os homens paleolíticos inscreveram num lugar a que hoje chamamos Canada do Inferno. Mas isto nada tem que ver com Júlio Pomar, com Dante ou com retrato.

OBRAS CITADAS

- BATAILLE, Georges. 2015. *O Nascimento da arte*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar.
- BUCHLOH, Benjamin. 1995. "Residual Resemblance: three notes on the ends of portraiture". In *Face-off: the portrait in recent arts* (Melissa Feldman org.). Philadelphia: Institute of Contemporary Art.
- GIL, José. 2005a. *A Imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio D'Água.
- . 2005b. «Sem Título» – *Escritos sobre Artes e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2015. *Que emoção? Que emoção!*. Trad. M. P. Santos. Lisboa: KKYM.
- . 2009. *Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- JANSON, Horst Waldemar. 2007. *História da arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- JORGE, João Miguel Fernandes. 2010. *Sobre mármore*, Teatro de Vila Real, Vila Real.
- HELDER, Herberto. 2009. *Os Passos em volta*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- KUNDERA, Milan. 1996. "The painter's Brutal Gesture". In *Bacon Portraits and Self-Portraits*. Nova Iorque: Thames and Hudson.
- MANGUEL, Alberto. 2015. *Uma História da curiosidade*. Lisboa: Tinta da China.
- MOURA, Vasco Graça. 2006. *A Divina Comédia de Dante Alighieri*. Lisboa: Bertrand.
- . 2012. *Poesia Reunida*, vol. 1 & 2. Lisboa: Quetzal.
- PLEYNET, Marcelin & POMAR, Júlio. 2004. *Autobiografia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- POMAR, Júlio. 2002. *Então e a pintura?*. Lisboa: Dom Quixote.
- . 2014a. *Da Cegueira dos pintores – Parte escrita II*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 2014b. *Parte escrita III*. Lisboa: Assírio & Alvim.