

POMAR E O RETRATO: *a caça ao Snark*

EUNICE RIBEIRO
eunice@ilch.uminho.pt
(Universidade do Minho)

(...) retrato não quer dizer fazer sentar uma pessoa num maple, gritar-lhe: – Quietinho senão não fica bem! –, lançar-lhe nos ombros uns pozinhos de dignidade, e embolsar o combinado, ou fazer a dedicatória amigável num canto do quadro; (...) «carácter» não é a mesma coisa que a invariável pintura luminosa na menina do olho; (...) numa palavra, pintura não é coisa que se faça com dez reis de graça divina, mas coisa que se consegue, se se consegue, ao fim de esforço porfiado e honesto – sem adulações nem improvisos.

Júlio Pomar, “Viagem à roda de uma caixa de bolachas” (1946)

Quer no âmbito do seu exercício artístico, quer na longa atividade crítica que desde sempre o acompanhou – desde a fase mais diretamente reivindicativa dos anos 40 a uma fase mais tardia, com início em finais da década de 60, em que o próprio fazer artístico ganha proeminência reflexiva –, Júlio Pomar tem inscrito sistematicamente a sua ação numa «zona de lacuna do conhecimento» (Matos & Faro *in* Pomar, 2014c: 17), derivando da incerteza e de uma inquietação permanentes a principal força motriz do seu trabalho. Dessa mesma atitude interrogante e questionadora procederá o seu pessoal pensamento do retrato: «...uma coisa impossível de se fazer», teria afirmado sobre o género Dominique Ingres, num comentário que Pomar recordou, significativamente, por ocasião da apresentação do seu mais recente retrato de Vasco Graça Moura na Fundação Calouste Gulbenkian.

A dificuldade ou a impossibilidade colocada pelo retrato – que o habitam desde a sua mitogénese como uma arte da cegueira ou uma escrita da sombra¹ – percebe-se aliás amiúde das inúmeras observações tecidas pelo artista, das mais antigas às mais recentes, como a que escolhemos para epígrafe, de 1946, e onde do género se faz sintomaticamente uma aproximação negativa e hipotética. Uma aproximação que

¹ Vejam-se a este título Pommier (1998: 18-24), Derrida (2010: 56) ou, entre nós, José Gil (2005: 17-45).

concentra, não obstante, algumas coordenadas tipificadoras da arte retratística de Pomar e, por extensão, da sua arte pictórica. Entre elas, o valor do *trabalho* nunca dissociado de uma certa *ética* da pintura: para o artista, pintura não é tão-só improviso ou inspiração momentâneos, mas supõe pelo contrário um esforço tão ‘porfiado’ quanto ‘honesto’, honestidade que parece não só colocar a questão de uma sinceridade ou de uma verdade emocional (vertida, nos termos particulares do trabalho retratístico, no grau de proximidade ou intimidade com o modelo), mas visar além dela a questão da verdade artística. Por outras palavras, os retratos serão impossíveis não apenas no sentido óbvio em que nenhum retrato pode ser um *espelho* ou um *duplo*, funcionando sempre, pelo contrário, a um determinado nível de compromisso entre retratável e irretratável, representável e irrepresentável. Mas ainda por uma razão mais “substancial” que se prende com a relação da pintura consigo própria enquanto corpo essencialmente inabordável.

Reconvoco aqui uma entrevista a Júlio Pomar que já antes citei a propósito de um retrato de Pousão que veio a inspirar um outro belíssimo retrato poético de Vasco Graça Moura, em que Pomar se referia à *matéria oceânica* da pintura, utilizando de modo significativo uma sucessão de imagens marítimas e hidrológicas que lhe permitiam, até certo ponto, falar do que a todo o momento escapa à verbalização, como escapa ao próprio gesto pictórico. Comparado a uma imensa massa germinativa, o *oceano-pintura* só parcelarmente se vai revelando em cada *quadro-ilha*, como uma espécie de resíduo ou de excrescência de uma carne viva que, entretanto, «segue o seu caminho» (Pomar, 2002: 77).

Esta ideia da pintura como *procura* e, conseqüentemente, a conceção da obra como *aposta* ou como ponto de partida e não como *produto* ou resultado repõem a questão da verdade artística numa base necessariamente não-mimética: «A *verdade em pintura*», como então aponte e o mesmo pintor faz questão de repetidamente observar, «não pode confundir-se com semelhança nem com intenções de evidência, não está nunca no pretexto que origina o quadro, nem na anedota que cada *ilha* recorta e descola da matéria orgânica do *oceano*» (Ribeiro, 2004: 276). A *verdade em pintura* declina-se por conseguinte como inacabamento, está do lado do enigma, do incompleto, do inesperado. Recordo mais uma vez palavras de Pomar desta vez como autor da exposição individual *A caça ao Snark* (1999/2000, Paris e Nova Iorque) em que a alusão à presa fantástica de Carroll é apresentada à maneira de parábola da própria demanda do artista:

No tempo de Parrásio de Éfeso, pintor ateniense mais célebre que Zêuxis, a definição do artista era a de “aquele que escreve o vivo”. Substituo “escreve” por “inscreve”, porque nos aproximamos assim da incisão, arribamos a uma certa ideia de profundidade, de espessura incisa. Nesta diminuta profundidade, na carne da superfície trabalhada pelo pintor, se o pintor jogou tudo o que possuía, se jogou sem truques, ou se transigiu com os truques ostentando-os como uma verdadeira pele, **alguma coisa** haverá, um acontecimento surgirá: X, possivelmente um animal estranho, virá ali deixar a pele. É a esse advento – O Snark? -, que tem tanto de dificilmente identificável como de irresistivelmente poderoso, que eu chamo o real, o verdadeiro, o vivo. Não devemos confundir esse real com a representação verista de uma situação verificada ou imaginária: ele é, antes, a coincidência vivida entre o esforço do pintor e o passo ou a passagem das coisas do mundo, das forças vitais, digamos, da natureza, da História, de tudo o que, ora esmagando-nos ora estimulando-nos, desemboca no desconhecido e constitui, afinal, o fundo da vida. (Pomar, 2002: 25)

Voltando aos retratos, percebe-se por aqui que um retrato não impressione – diria mesmo, não exista – senão pelas incógnitas que for capaz de simultaneamente absorver e refletir, pela sua espessura silenciosa, pelos seus pontos de fuga – como uma superfície que dissimula um volume, como a pele rejeitada onde o animal deixou a sua tatuagem.

Se há sempre uma parcela de reconhecibilidade nos retratos de Pomar – seja nos retratos desenhados, seja nos retratos a acrílico ou mesmo nas *assemblages*, dentro da extraordinária variedade e versatilidade de materiais, técnicas e suportes que converteu ao uso retratístico – eles não são nunca meras evidências nem puras exterioridades. Muito menos, de acordo com a própria ética pictórica que abraçou, a construção de uma aparência mais ou menos complacente, uma beleza contratualizada e ditada por conveniências de qualquer espécie, sociais, ideológicas ou estéticas. Existe nas imagens retratísticas de Pomar uma deliberada ‘dessocialização’ (ou ‘desintoxicação’, recorrendo a uma sua mais irônica formulação) que passa pela sistemática recusa de formas e de códigos institucionalizados, um segundo tema-chave no seu exercício de artista: da «pintura luminosa da menina do olho» que presumivelmente autenticaria o chamado retrato expressivo. A caricatura da retratística padronizada e sexisticamente *ready-made*, fê-la Pomar com a ironia ferina de um Garrett:

As mãos invariavelmente longas (igual para os dois sexos). O rosto invariavelmente angélico (se é fêmea); invariavelmente a pensar na morte da bezerra (se é macho). Nos olhos, a invariável pintura luminosa do sentimento (também igual para os dois sexos). E depois, há as variantes: mais ou menos carmim nos lábios (se é fêmea); mais ou menos rugas na testa (se é macho e invariavelmente pensador). E várias outras ainda – mas enumerá-las seria quase tão maçador como vê-las. (Pomar: 2014a: 85)

Se nos concentrarmos nos inúmeros desenhos retratísticos assinados pelo artista, muitos deles sobre figuras literárias (é bem conhecida a intensa relação de Pomar com a literatura e com a escrita, quer pela sua conhecida convivência com escritores e poetas e pela sua vasta cultura literária, quer pela abundante prática da ilustração e ainda pelo seu regular exercício crítico e verbal que já lhe valeu o epíteto de ‘artista a duas mãos’), – concentrando-nos sobre esses retratos de figuras literárias, dizia, nem sempre as mais canónicas ou as mais públicas, a intenção figurativa é sem dúvida bastante evidente. Num texto penetrante em que comenta os desenhos de Pomar para *Guerra e Paz* de Tolstoi, João Lobo Antunes refere-se-lhe como «um pintor que, quando retrata, se preocupa sempre com a semelhança» (*in* Pomar, 2003: 30). O próprio artista confirmaria aliás, mais recentemente, não ser «capaz de caminhar no vazio» (Pomar, 2014d: 134) aludindo ao que poderá perceber-se como um seu intrínseco desapego pela abstração, decerto alinhável com a indispensabilidade que desde muito cedo sustentou de relação entre a arte e o homem, a arte e a terra, a arte e a vida. A ênfase no conteúdo humano da arte surge, aliás, à maneira de um *leitmotiv* nos inúmeros textos de crítica artística assinados por Júlio Pomar, desde o momento neo-realista dos anos 40 que atravessou, mantendo-se até à atualidade, indiferente a quaisquer pontuais circunscrições histórico-ideológicas concretas.

E no entanto, nesses desenhos imediatamente reconhecíveis de poetas, escritores, artistas que executa por volta da década de 50, se existe uma evidente vontade de reconhecimento fisionómico, não deixa de ser perceptível uma certa marcação de personalidade, básica ou tipificadora, dos modelos que ganhará mais tarde, nos retratos a lápis dos anos 70, uma outra densidade.

A extraordinária simplicidade aparente desses primeiros retratos, muito depurados e de um traçado quase minimalista, permite assim mesmo captar o «genoma imagético» dos modelos, na feliz formulação do João Lobo Antunes (*in* Pomar, 2003:18), como se esta fosse uma espécie de arte da ausência capaz de «dar expressão ao invisível» (*ibid.*). Como tinha já comentado o próprio artista no prefácio que dedicou a *Aquarelas de Júlio Resende*, «a expressão não se atinge pela acumulação de pormenores – de desenho ou cor – mas pela sua eliminação» (Pomar, 2014a: 24). Este processo ‘picassiano’ de redução em direção a um âmago estrutural e identitário nada tem que ver, de facto, com facilidade ou virtuosismo: «(...) rien ne m’est facile» / «(...) nada para mim é fácil» (Pomar, 2002: 75), garantiu Pomar cuja prática plástica absorve medularmente o gesto

da repetição, da rasura, da tentativa/erro ele próprio inerente ao movimento do desenho – ou ao desenho como movimento e como experimentação.

O amador quer fazer ‘quadros’; ao pintor interessa *estudar* – e daí que se amontoem as telas aparentemente deixadas em meio, os desenhos aparentemente à espera de conclusão. Aí se lêem as marcas de um trabalho permanente, de uma pesquisa que, essa sim, não se abandona jamais. (Pomar, 2014a: 199)

A propósito de uma exposição acolhida pelo Atelier-Museu Júlio Pomar que integrou desenhos do artista, Delfim Sardo recordou recentemente a potencialidade do desenho como prática corrigível, simultaneamente cumulativa e subtrativa, e capaz de corporalizar uma poética do transitório que o singulariza dentro das restantes técnicas e metodologias da representação (cf. Pomar *et alii*, 2014d: 27-31). A série de desenhos e gravuras de caveiras e ossadas que Pomar realiza, muitas deles do natural, durante um longo período de prática plástica, parece testemunhar não só de uma necessidade de compreensão da razão da forma e da arquitetura corporais (dentro de uma metodologia que sempre privilegiou o estudo e a investigação), como ainda de um ‘vício’ de aproximação ao invisível por parte de quem, ao longo do seu exercício, «tenta desenhar o que não é representável» (Sardo *in id.*: 33), muito mais do que inscrever-se simplesmente numa leitura simbólica do tempo enunciável, neste caso, pela longa tradição das *vanitas* – ainda que Pomar jamais renegue a imensa herança da tradição em relação à qual, inevitavelmente, e agonisticamente, situa a *luta* de qualquer artista que chega ‘depois’.

É essa preocupação com o acesso a uma dimensão de invisibilidade indissociável do registo da figuração que dita na retratística de Pomar a sua caça ao inesperado – o *Snark*, o *fantasma* – que nem sempre se compatibiliza com a própria presença física dos modelos, tal como Francisco de Holanda surpreendentemente já antecipara, em 1549, a acreditar na datação da redação original do seu pioneiro tratado dedicado ao retrato, como critério ideal no *ritrarre* ‘polo natural’:

(...) se pudera ser estar o mesmo desenhador só, sem ninguém, e ter na fantasia e na memória a pessoa que há-de pôr em obra e pintar, crêde que muito melhor seria que tê-la diante dos olhos visíveis se a visse com os invisíveis (...). (Holanda, 1984: 18)

Se a semelhança no retrato é, para Pomar, fundamental (Pomar, 1987:11), como afirma, o conteúdo verdadeiramente humano e expressivo dos seus retratos, a sua função emocional, provém menos de aspetos imitativos do que de um sistema de associações e equivalências poéticas que, inesperadamente e à margem da lógica retiniana, anunciam o retrato como presença, como revelação. Esta «visão que atinge a realidade no seu imo» (Pomar, 2014a: 41), para citar as palavras do artista, é já na verdade menos visão e mais vidência. Ou mais cegueira: o retrato nasce de dentro para fora, é essa inaparência que se situa além da perceção e que a mão de cego do desenhador – para regressarmos neste momento ao pensamento do desenho derrideano – tateia, libertando-se da prisão fenomenal do mundo visível e fiando-se na memória dos signos, numa consentida conversão à interioridade. Nesta necessidade de «virar os (...) olhos para dentro» (Derrida, 2010: 25), de sacrificar a vista para devolver a *visão*, para lá do mero objeto visível, percebemos certamente uma certa teologia (cristã) da verdade, que talvez em Pomar se possa ter vertido numa versão laicizada sobre a verdade artística e retratística: sobre a verdade humana. Mantendo contudo a lógica sacrificial que Derrida aponta na origem do desenho (*id.*: 48): «trabalhosos desenhos a lápis», assim se refere Júlio Pomar aos seus retratos desenhados dos anos 70 (Pomar, 1987: 13), articulando-se no adjetivo (*trabalhosos*), diria, um duplo sentido de luta e de luto. O retrato como uma procura e como uma interdição, como um trabalho de luto: não por acaso, no segundo volume da sua Parte Escrita, eloquentemente intitulado *Da cegueira dos pintores*, interrogava-se Pomar sobre o porquê da sua atividade de retratista coincidir com a de pintor de naturezas-mortas: «Allez savoir pourquoi ma période de portraits se noie dans des natures mortes.» / «Vá-se lá saber porque é que o meu período de retratos (1968-1976) se afoga em naturezas-mortas.» (Pomar, 2014b: 31)

Nesse sacrifício da aparência pela presença, em que creio consentirem os retratos de Pomar, a rasura é o corolário mais direto da cegueira, uma espécie de gesto negativo ou de autofagia destrutiva, uma perturbação ou uma desregulação capaz todavia de instalar na imagem *os poderes do real*, i.e., aquilo a que chama o *verdadeiro*.

No atelier faço e refaço – por vezes sem sequer me dar ao trabalho de desfazer. Não só para fazer melhor. Mas também por necessidade de destruir, de remastigar uma dada experiência que não me matou a fome. Para investir, agredir, questionar, estar dentro (dentro do jogo?). Para

encontrar a minha imagem na verónica que o instante, como um toureiro, colhe. Não para viver em memória, como se vive fechado em casa, mas para, *fazendo*, aguentar o presente.

(...) O meu trabalho alimenta-se daquilo que despedaça. Depois de ter engolido os filhos, Saturno rói as unhas. E depois o coto.

Procedo por destruições sucessivas. Rasuro. E estou em crer que a rasura dá o (não) sentido à frase, dá o nervo à forma, dá vertigem ao espaço. (Pomar, 2004b: 28)

Como observou Eduardo Prado Coelho, numa inteligente abordagem crítica ao mencionado segundo volume da obra escrita de Pomar (*in id.*: 122-127), a fenomenologia do processo pictórico que aqui se coloca não será totalmente alheia, por outro lado, a uma certa leitura lacaniana da visão como logro ou como *engodo* que permite perceber a recusa de uma interpretação do retrato como espelho, i.e. como fidelidade que não comporte necessariamente um certo grau de ausência ou de ‘despaisagização’ (cf. Pomar, 2014b: 14). Nas naturezas-mortas de Chardin, como em *La Raie* («mais um rosto!», exclama sobre esta tela Pomar, *id.*: 32) ou em *Nature morte au chaudron de cuivre*, esse pintor «obcecado pelo lado carnal da presença» (*id.*: 34), que paradoxalmente foi também pintor de vazios, encontraria Pomar uma espécie de motivo para um exercício de *despersonalização do ato de pintar* o qual, no que toca o seu trabalho retratístico, funcionará simultaneamente como contraponto e como complemento não prescindíveis desses outros exercícios de «penetração psicológica» revelados, nas palavras de Graça Moura (2009: 174), pelos desenhos dos anos 70, exercícios que parecem já visar uma captação de dimensões subjetivas da identidade, supondo um «longo trato convivial do artista» (*id.*: 175) com os retratados. Mencione-se, neste ponto, a presença de títulos que correspondem eloquentemente apenas a nomes próprios ou a diminutivos, sobretudo no caso das figuras femininas. *Cheios e vazios* compõem na verdade estes retratos, fruto de um trabalho de lentidão que, segundo o artista, definem, nesta década, o seu fazer plástico (cf. Pomar, 2004b: 35).

Tecnicamente, talvez possamos descobrir neles alguns ecos de processos de desmontagem/montagem, justaposição, associação característicos das *assemblages* que pela mesma época Pomar praticou e pelos quais foi construindo um *alfabeto da composição pictórica* (Fernandes *in* Pomar, 2008: 27) feito de fragmentos e sinais corporais (pernas, braços, falos, vulvas, torsos), emergindo nestes desenhos, muitos deles de assinalável carga erótica, ao lado de motivos geométricos cuja função, entre o formal e o simbólico, é mais ou menos insondável (suporte estrutural? Emblema enigmático?). O aspeto de esboço e de inacabamento destes retratos desenhados, nos

quais as cabeças se distinguem regra geral pela maior nitidez e ênfase do traço, faz balançar a imagem entre um registo vestigial e a obrigação de uma parecença. Eis como Fernando Gil os comenta:

Sempre em vias de se anular, o traço imitativo cerca o branco da interrogação. Massas pesadas e sombrias, vindas não se sabe donde, penetram ou rodeiam o retratado, associando-o a vectores obscuros e dando-lhe os equilíbrios que, por si só, ele não possui. (*In Pomar, 1987: 12*)

A necessidade de apagar, à qual alude Júlio Pomar a propósito destes retratos, é ela própria o mecanismo que provoca a emergência de um «poder elaborante» (*id.*: 13), não necessariamente consciente e independente do domínio dos códigos pictóricos (Pomar convoca com frequência a imagem da tauromaquia para aludir a uma espécie de impoder técnico-formal que lhe causa a «a sensação de estar a lutar com uma língua estrangeira», cf. Pomar, 2014b: 47), abrindo a um outro lado da imagem, a um imperscrutável do retrato ou a uma impersonalidade que todo o esforço do artista não consegue senão sinalizar de fora. A ambiguidade entre o dentro e o fora do retrato é aqui ainda um resultado dessa operação de apagamento: como se o corpo retratado fosse interrompido ou furado pelo branco que o cerca, indistintos já os limites entre figura e fundo; como se ao mesmo tempo que se excentra, o corpo incorporasse o espaço que o cerca. Recorro de novo a F. Gil:

Dizer que o limite é ideal ou que nos caberá reconstruí-lo prolongando o traço, seria não querer ver que as partes do corpo irradiam, tendem para o fundo envolvente, o qual, por seu turno, é trazido para dentro do corpo não desenhado: é incorporado. Tão-pouco de «circulação» se trata. Não há passagens ou canais comunicantes, a excentração do retratado e a serena imanência do exterior no interior nascem e dão-se ao mesmo tempo. (*In Pomar, 1987: 18*)

A porosidade que assim se estabelece entre corpo e espaço não depende aqui de um certo modo de olhar o modelo e/ou de pensar o retrato: por um lado, concedendo ao corpo um valor e um lugar identitário não menores daqueles que tradicionalmente se atribuem ao rosto, ainda que não assente na semelhança imediata; por outro lado, concebendo o retrato além das formas corporais, pelas *forças* que no corpo (e já não apenas no rosto, conforme argumentou José Gil, cf. 2005: 33) se jogam e dele irradiam, fazendo da presença uma espécie de emanção em que o corpo – colocado numa tensão relacional com o contexto, corroendo a sua habitual leitura como ‘contentor’ da

identidade – ora é puxado para fora de si, ora regressa a si num movimento incessante de reconhecimento e de irreconhecimento, de desincorporação e de reincorporação. São sobretudo intensidades invisíveis aquilo que do modelo (ou a partir dele) a memória do *pobre pintor* regista e procura dar a ver em imagens *definitivamente inacabadas*, para neste passo restituirmos a formulação duchampiana que Pomar tantas vezes, *et pour cause*, gosta de convocar.

A memória regista um certo olhar mais depressa do que a forma dos olhos; antes da precisão dos contornos impõem-se o aspeto do corpo, o arco da cintura, o movimento das sobrancelhas, o que passa no ar quando alguém se deita, se senta, recomeça a andar. (Pomar, 2014b: 36)

Nos retratos de Júlio Pomar, o tempo é, na verdade, uma categoria estruturante, como o é na sua restante pintura: Vasco Graça Moura aproxima a pintura de Pomar a uma *arte do tempo* sustentada essencialmente por uma espécie de visão ‘ontológica’ do mundo como movimento, por parte do pintor (Moura, 2009: 170). Não se trata apenas, portanto, de inscrever na imagem o seu próprio tempo (real ou simulado) de execução, que o processo sistemático da rasura, da repetição, do repinte permite materializar. Mas sobretudo de fazer habitar as formas dessa «vibração do tempo» (*id.*: 174) que as afasta da petrificação e as torna gestantes de uma energia e de uma temporalidade verdadeiramente humanas.

É essa mesma visão selvagem, tão dinâmica quanto agramatical, que determina muitas vezes em Pomar um outro tipo de abordagem dos formatos, das técnicas, das matérias mais convencionais da pintura – e da imagem retratística em particular – que acabará por consubstanciar uma verdadeira poética da sabotagem ou da *libertinagem* (servindo-me do termo que Bernardo Pinto de Almeida aplicou também a Cesariny). Ainda relativamente aos retratos a lápis que comentávamos, Fernando Gil observa, por exemplo, o caso curioso da postura dos modelos, também sujeita a uma paradoxal inversão das suas aristotélicas funções caracterizadoras: desvinculada de uma localização e de relações perceptíveis com outros objetos, a postura gera neste caso uma assignificância que contraria, aparentemente, a vontade de dar sentido ao retrato (e ao retratado), um sentido que se pretende alcançar fazendo esquecer ao modelo «a sua posição de retratado» de modo a «tentar prender a coisa fugaz que de repente vinha ao de cima», repetindo as palavras do pintor a Helena Vaz da Silva (Pomar, 1987: 11). Noutros retratos, como os que realizou a tinta da china de figuras literárias (penso nos

retratos de Camilo ou de Almada) ou nos retratos transpostos para azulejo de Camões e Pessoa, será ao nível de uma espécie de inscrição gestualista, caligraficamente ágil, que se insinua a mesma apreensão dinâmica do real.

A dimensão dessocializadora da pintura de Pomar parece determinar, aliás, que à representação da identidade pública se tenda a preferir o retrato privado, a face da *pessoa*. Significativos desta recusa de uma *visageité* codificada e da consensualizada dramaturgia dos papéis sociais são muitos ‘retratos de retratos’ pintados por Pomar: imagens de personagens que não pôde conhecer senão indiretamente e que aparentemente lhe instigam uma sistemática intenção desmitologizadora. Atentemos nos exemplos de Dante e de Camões.

Além da série de variações desenhadas sobre o perfil do poeta florentino, em estilo de esboço, privilegiadamente esquemático (como observou Jacques Aumont, a representação retratística equilibra genericamente um pólo espelho com um pólo esquema, a cópia meticulosa e a sua sistematização/interpretação; cf. Aumont, 2014: 160) – além dessas variações que, pela própria repetição, parecem sujeitar o modelo iconográfico a uma prova de resistência, ultrapassando as tradicionais conotações numismáticas e antropométricas de uma identificação puramente exterior e convencionalizada, Pomar pintou vários retratos de Dante, trabalhando o *fantasma*. Sem deixar inteiramente de ser a pintura celebrativa de um ‘grande homem’, os retratos de Pomar têm qualquer coisa de densamente litúrgico, de intensamente passional que de um golpe nos transporta para aquele exercício de sombra e recorte de sombras na origem da própria pintura.

A densidade imaginária da imagem alicerça-se no fantasma. A sua densidade óptica continua evidentemente a ser função das leis da física. Mas o acto de ver situa-se numa encruzilhada de mundos. O ver desperta migrantes vindos de toda a parte, até às profundezas das sedimentações da experiência, em que se produzem as cadeias de associações, trama de todo o discurso. (Pomar, 2014b: 60)

Uma extraordinária vibração da presença ressalta aqui da projeção do contorno incerto e fragilíssimo da figura (a escolha do que se lhe assemelha em efeito ao traço do giz funciona aqui também simbolicamente) num fundo de escuridão, capaz de trazer à tona, à superfície ou à pele da pintura a imensa espessura do enigma de uma humanidade de sujeito, que avulta agora acima do ‘signo’, sintetizada pela sua efigie

histórica. Conforme Richard Brilliant (2002: 47) deixou claro no que diz respeito à representação de figuras públicas, o nosso imediato reconhecimento do retratado depende de um processo de replicação de uma imagem-*standard* do modelo: a identificação ocorre graças a uma associação nome-figura longamente repetida e memorizada, de acordo com um procedimento que rasura a individualidade a favor da historicidade. O modelo torna-se por conseguinte reconhecível a partir de qualquer retrato que retenha o suficiente da sua imagem sintética para tornar a identificação segura: a *persona* torna-se invisível para sobressair o *signo*.

Nos vários retratos pintados de Camões, será também a *persona* além do signo o móbil e o *ethos* da restituição/devolução pictórica de Pomar. Desde a versão gráfica de 1989, de cores vivas e contrastantes, tecnicamente ainda devedora de processos de recorte e colagem, e cujo título – *Luis de Cá* – incluso na pintura (os títulos constituem, nos retratos de Pomar, importantes indicadores intencionais) imediatamente assinala, no bem humorado trocadilho com a truncatura do nome, uma dessacralização humanizadora e afetuosa, capaz de trazer o retratado ao convívio da tribo, humana e lusitana, partilhando um tocante sentido de pertença. Até aos muito diversos retratos curiosamente da mesma época da versão anterior e aparentemente inspirados na conhecida versão retratística do épico ‘à mesa’ de que há suspeitas tratar-se de um autorretrato (cf. Moura, 2014: 50-69): de 1985 data o *Retrato de Camões na prisão de Goa escrevendo com a mão esquerda* e de 1989, o quadro *Camões*. Se o retrato de 89 corresponde a uma citação iconograficamente mais próxima do texto original, embora estilística e tecnicamente muito distinta, o de 85 introduz importantes deslocamentos quer relativamente ao estereótipo iconográfico de Camões quer em relação à nossa memória coletiva sobre a identidade histórico-biográfica do poeta. Inspirada num belíssimo soneto do poeta brasileiro Olavo Bilac (1919: 92), já de si um contrarretrato camoniano ainda que ao estilo antiteticamente maneirista, o retrato de Pomar, no seu cromatismo tenebroso tenuemente aclarado à esquerda como se reverberando da escrita canhota do poeta, nas suas pinceladas violentas, contrastando com os rastros de tinta que exiguamente delineiam as pernas e os pés do modelo (no retrato de 89 pesados, pujantes, grossos), é uma imagem ‘desaparecente’, pungentemente trágica e anti-heróica: um retrato de miséria, de míngua, de ruína, de um ser humano esquecido pelo mundo mas que ainda assim teima em escrevê-lo.

No tronco de Goa

Camões soffre, na infamia da clausura,
Pária sem honra, naufrago sem nome;
E rala, na saudade que o consome,
O pobre peito contra a pedra dura.

O seu genio illumina a abjecta lura...
Mas a vida das carnes se lhe some:
Mingua de pão, e, outra mais negra fome,
Indigencia de beijos e ventura.

Do proprio fel, dos intimos venenos,
Faz a gloria da patria e a luz da raça;
E chora, na ignominia. Mas, ao menos,

Possue, na mesquinhez da terra crassa
E na vergonha de homens tão pequenos,
O orgulho de ser grande na desgraça.

Os inúmeros retratos que Pomar consagra a figuras maiores da literatura e da cultura portuguesa, europeia, ocidental – da literatura do mundo – parecem-me habitadas por uma profunda emoção humana, por um profundo respeito de quem nelas reconhece a razão do seu e do nosso próprio presente. Talvez essa seja uma das razões para os retratos coletivos nos quais figuram em grupo os nossos primeiro-modernistas ou em que, num voo transtemporal e transfronteiriço, se encenam encontros improváveis entre Pessoa e D. Sebastião (com alusões a Sá-Carneiro) ou entre o poeta de *Orpheu*, Baudelaire, Poe, Mallarmé, numa espécie de retratos de época, de grande unidade formal, onde, como observou Graça Moura, «Pomar tivesse querido surpreender o eclodir da poesia moderna» (Moura, 2009: 175). Na construção destas novas narrativas sobre a nossa identidade coletiva, entrevê-se um dos principais esteios da prática artística de Júlio Pomar: a persistente «atenção à relação entre as coisas diferentes e à *cadeia de relações* que naturalmente se estabelece entre tudo o que é posto em contacto» (Pomar, 2008: 62). *Cadeia da Relação* foi aliás o título de uma exposição realizada em 2008, no conhecido espaço homónimo portuense. A capacidade para trabalhar as relações entre os elementos que incorpora, para fazê-los dialogar, convidando o espectador para a conversa, se é própria da obra de arte, diria ser mais própria ainda da arte de Pomar, pintor que, como também observaram Sara Matos e

Pedro Faro (*in* Pomar 2014c: 19), «parece propor-se pensar a partir de outros», num contrabando prolongado e deliberado.

Não é raro que, nestes retratos coletivos de personalidades literárias compareça o elemento animal (o burro, o corvo, o orangotango), de entre um bestiário que é vasto e comporta frequentemente referências literárias ou mitológicas, com maior ou menor relação evidente à escrita dos autores, mas mesmo assim introduzindo uma perturbação, um elemento de dissonância, frequentemente paródico, relativamente ao padrão herdado, grave e sério, do retrato celebrativo: «O animal move-se (...). O movimento sempre me atraiu» (Pomar, 2008: 57), palavras de Pomar. Essa ideia fundadora de transformação, de formas que devêm outras parece igualmente latente em alguns retratos duplos, como os de Pessoa e Alfredo Marceneiro, em que da mera contiguidade das formas se avança para uma efetiva aglutinação, resultando neste caso uma espécie de cabeça de Janus a apontar talvez para um novo desdobramento identitário, uma nova heteronímia insuspeita e não anunciada. Ou talvez para a possibilidade de identidades relacionais, fusionais ou intersubjetivas como alternativa às singularizações típicas do modelo retratístico ocidental – o que significaria uma importante deslocação conceptual no que a imagem retratística assumiu histórica e categorialmente como sua função diferencial. Aqui voltaremos a propósito dos autorretratos de Júlio Pomar.

Antes disso, pensemos nesse outro exemplo polémico: o retrato presidencial de Mário Soares. Num documentário televisivo recente sobre a sua obra, Pomar atribuía muita dessa polémica ao facto de o público não estar à espera de encontrar nesse retrato oficial ‘uma pessoa’. Regressamos portanto à dessocialização, à desmitologização, à procura do humano e da face privada. Historicamente, o retrato do rei, compreensivelmente invariável (*Le roi reste toujours lui-même*, parafraseando, no masculino, a versão de Pommier, 1998: 222) e assumindo uma importante função de propaganda e de *exemplum*, surgiu como caso único de coincidência entre retratar e imitar, entre modelo e Ideia, entre retrato realista e retrato ideal: «Le portrait du Roi est le portrait impossible des théoriciens italiens devenu possible», no sagaz comentário de Édouard Pommier (*id.*: 226). Apesar de o paradigma mais recente do retrato de Estado não ser assimilável ao do divino monarca, é certo que a representação da figura presidencial continua largamente alheia ao estatuto privado da ‘pessoa’. Num interessante artigo publicado em janeiro 2014 no jornal Público sobre o Panteão Nacional (por alturas da morte do reconhecido futebolista Eusébio) como espaço de acolhimento e consagração de figuras e percursos heróicos essenciais à construção de

uma consciência histórica comum, referia-se a dado momento que as várias polémicas surgidas ao longo dos anos em torno dos critérios de seleção das personalidades ‘panteonizáveis’, com direito a um lugar no Panteão, decorriam invariavelmente da evidência de as figuras de Estado serem pessoas, e como tal imperfeitas.

É verdade que desde que se tornou social e politicamente aceitável a nova categoria das ‘princesas do povo’, que o *Facebook* tornou acessível à multidão o rosto de papas e de chefes de Estado, que de rainhas e presidentes se fizeram retratos fotográficos em poses, indumentária e disposições incomuns ou incomummente mundanas, os próprios critérios de reconhecimento de heróis coletivos tenderam em grande medida a uma certa laicização ou popularização, passando a abranger, diz-nos o historiador Fernando Catroga, «personalidades produtoras e produtos da cultura de massas dos nossos dias» (*apud* Canelas: 2014) com idêntica capacidade de mediatização e de transformação icónica. Nem por isso, como se viu, o retrato do Presidente Mário Soares de Pomar deixou de chocar muita opinião pública. Ao contrário, por exemplo, do retrato de Lévi-Strauss pelo mesmo pintor, de grande gravidade e peso ‘institucional’, o retrato presidencial de Pomar subverte a estereotipia das imagens do *establishment*. A forte expressividade da imagem, que recorda a linha formal dos ‘retratos vivos’ e dos ‘retratos falantes’ seiscentistas, onde a pose e o gesto são decisivos na captação do *ar* do retratado (para nos socorrermos do termo barthesiano); onde a informalidade do guardaroupa desdiz a vulgarizada retórica das opulências e das sumptuosidades; onde o elemento animal leonino nos braços da cadeira, admitindo uma leitura simbólica de autoridade e poder, parece introduzir ao mesmo tempo um comentário analógica e carinhosamente jocoso – tudo isto deixa perceber no retrato de Pomar uma intimidade e uma proximidade afetivas com o retratado que destoam da solenidade e da impessoalidade ainda exigidas à representação da *auctoritas*.

Idêntica intimidade se percebe no que creio ser uma das mais recentes produções retratísticas de Pomar: o retrato de Vasco Graça Moura apresentado a público em 31 de janeiro de 2014 na Fundação Calouste Gulbenkian. A cores outonais e recorrendo a uma técnica mista com colagem de cartão da qual se faz surgir um efeito ondulatório e vagamente evanescente, o retrato do poeta parece combinar placidez e melancolia no olhar frontal com que nos fita e que guardamos, comovidos, na memória.

Deixei deliberadamente para o fim o comentário aos autorretratos de Pomar. Em certa medida condensam muito do que se possa dizer sobre o pintor, sobre o *homem-artista* (sirvo-me da expressão regiana que, pese embora a diferença de percursos

estéticos e ideológicos, muito creio convir-lhe). Além de relativamente escassos, os autorretratos de Júlio Pomar não correspondem a uma qualquer declaração narcísica ou mais ou menos heróica, não tomam a semelhança como linha programática mais evidente nem recorrem regra geral aos tropos habituais do artista virtuoso ou do artista demiurgo com alusões explícitas ao ato de pintar e aos seus instrumentos próprios. Na verdade, um dos raros casos que escapam a esta ‘regra’ (palavra sempre imprópria quando se fala de Pomar) é o de um provável autorretrato de 2002 (fica uma leve dúvida sobre se o retratado do artista se pretende aqui singularizável ou se se tratará de uma referência genérica), que inclui certos apontamentos parodicamente surrealizantes ou magritteanos (*Portrait de l’artiste en joueur de plume*), em que a pena e o suposto tinteiro da escrita se tornam explícitos no espaço do quadro (talvez porque a máscara de ‘artista da pena’ não tenha sido ainda totalmente assimilada ou naturalizada?)

Se ressalvamos ainda o caso do autorretrato de 1944, incluído, à maneira de muita pintura renascentista, na serigrafia *Café*, diria que é sobretudo na linha da caricatura, que corre para um certo grotesco ou para um certo animalesco, que as autorrepresentações de Pomar se situam, assimilando uma certa dose de irreverência e de iconoclastia que poderíamos dizer rembrandtianas, salvaguardando-se aqui, como diferença essencial de estilos e fazeres, a profusão teatral e dramática das autorrepresentações e das autonarrativas do pintor holandês com que sistemática e magistralmente (se) especializou (n)o tempo. No autorretrato desenhado de 74, em jeito de esboço mais ou menos apressado e aparentemente pouco diligente, torna-se já evidente essa visão caricatural e mais ou menos *clownesca*: uma cabeça em grande plano, onde sobressaem, por trás dos óculos, olhos que nos fitam diretamente e um sorriso algo mordaz, rabelaisiano, de dentes descobertos, a que o pequeno bigode e a barba em desalinho acentuam o ar histriónico. Um sorriso que se transformará, quatro décadas mais tarde, no duplo autorretrato de 2012, num riso aberto e geminado a apontar para um excesso de expressão, temido por boa parte dos retratistas no que comporta de distorção burlesca e pouco credível. Um riso, todavia, no qual decerto não deixa de ecoar, mais uma vez, o de um Rembrandt envelhecido, no célebre e derradeiro autorretrato de c.1669, por sua vez citado do de Demócrito, o sábio ‘filósofo que ri’. A duplicação do retrato não recorre aqui ao tradicional espelho mas a uma espécie de replicação da figura em diferentes escalas, cada uma delas colocada em contrapeso no espaço do quadro, esvaziado o centro da representação. Corpo duplo, espírito duplo: insinuando porventura a pequena figura à esquerda do espectador qualquer coisa como

um antiquíssimo gênio animal, truculento, provocador, indisciplinado, sabedor das manhas e das armadilhas do ofício, aqui apontado apenas pela subtil representação, à direita, de lombadas de tela e/ou cavalete.

A associação temática da velhice à sabedoria, analogamente *rembrandtiana*,² e a uma certa jovialidade mais ou menos irreverente repete-se num outro autorretrato que serviu de capa ao número de janeiro 2013 da revista *Atual/Expresso*, no estilo dinamicamente gestualista que reconhecemos, traçando a *facies* que resume porventura um modo de ser, de ver e de pintar o mundo essencialmente livre e lúdico. Esse humorismo irreverente comparecerá de igual jeito em alguns curiosos autorretratos e/ou autobiografias verbais que também assinou, nos quais a *persona* civil tende invariavelmente a fundir-se com a identidade profissional, o indivíduo com o pintor.

Tomem-se, a este título, as três quadras de “Autobiografia” (2004) em que um autor se apresenta e ao seu *vício* de *fazer coisas*, numa teima obstinada que passará pelo confronto com o mundo e pelo *desdizer* dele:

Em sete linhas o autor quis
arrumar o que as memórias recolheram
e em casá-lo nestas linhas pôs a teima
que põe em fazer coisas, vício

que mais que ofício é pura teima.
Nessas sete linhas quis mostrar
o pouco que o mundo lhe mostrou
e a que pôde deitar mão, ou desdizer

segundo as causas que o acaso quis
para mães das mais que vagabundas
filhas que nelas fez, suas
obras que negar não pode. (Pomar, 2014c: 252)

Essa mesma poética da vagabundagem ou da libertinagem a que já aludimos, assumida por parte de quem também se autorretratou como um iletrado tendo por herói “Ulisses, o dos mil ardis” (*id.*: 229), reaparece no mais longo texto de 2004 “Assim trabalho eu” (cf. *id.*: 253-263), eloquente digressão reflexiva acerca daquelas que são as

² Sobre os retratos da velhice em Rembrandt, vejam-se por exemplo os recentes comentários de Luísa Sampaio (2014).

laboriosas jogadas do artista. Em oito andamentos, combinando verso e prosa, o texto expõe-nos fragmentariamente e partindo de muito diferentes pretextos (a olaria popular, a escrita chinesa, a geometria pictórica de Mondrian ou de Michaux, as paisagens de Cézanne, as colagens de Braque e Picasso, a literatura de Lobo Antunes ou de Miss Stein) um pensamento unitário sobre a pintura, traçando *pari passu* as linhas mestras do fazer artístico de Pomar. Um trabalho em que encontram arrumo e casamento preocupações e obstinações aparentemente pouco conciliáveis: a correção e o acaso, a razão e o instinto, o alimento do mundo que nutre a pintura e a cartografia do desejo que dela tome posse. Porém, sem que o pintar ceda jamais ao assunto ou à estória, sem que deixe de ser, acima de tudo, pintura:

O que é pintar?

Pintar, é pintar é pintar é pintar.

(...)

Não é para contar estórias que tu escreves ou eu pinto.

A estória é o que deitamos na panela a amornar nas cinzas

onde inesperado sopra lhe levantará fervura.

A cozinha é a cozinha como

uma rosa é uma rosa, querem

coisa mais simples? (id.: 263)

Regressando à obra plástica, reencontraremos esta atitude ética e estética de absoluta ilimitação criativa e liberdade experimental na invulgar *assemblage* de 2007, misto de retrato e de autorretrato (a admitirmos distinções entre estes termos e conceitos), realizado a quatro mãos como se propondo uma identidade intersubjetiva, *Retrato de Júlio Pomar por Joaquim Pires de Lima e continuado por aquele*, com a qual terminarei o meu já longo, embora *definitivamente inacabado*, comentário à obra retratística de Pomar. Como uma espécie de quadro dentro do quadro (neste caso mudado este em cesto de verga circular), o (auto)retrato combina materiais variadíssimos dispostos em cercadura em torno do retrato central, a acrílico, por Pires de Lima (animais de borracha, peluches, brinquedos de plástico, flores artificiais, miniatura de um quarto em madeira, mecanismo elétrico, pneu de borracha, relógio, cortiça, espelho, régua, tesoura, colagens de fotografias, metal) de entre os quais sobressai a presença de brinquedos, reutilizados e ressignificados. Assaz lúcida, conquanto simultaneamente desarmante, é

a explicação que o próprio Júlio Pomar nos fornece sobre a recorrente presença do brinquedo nas suas *assemblages*:

Primeiro, vamos lá ver o que é um brinquedo: O brinquedo é uma representação miniatural de um objeto real, logo há uma alusão imediata a um objecto existente, de forma e função determinadas. No meu trabalho, o objecto é simultaneamente encontrado e rejeitado ou ultrapassado. A pintura não faz outra coisa quando utiliza uma forma e a incorpora num todo tal como a poesia incorpora uma palavra num conjunto de palavras. No fundo, o brinquedo funciona como um vocábulo, ou uma associação de vocábulos, ou como uma frase feita que vai jogar num enredo da peça, uma peça que se está a construir, que não se sabe como é que se vai desenrolar, na qual entram outros elementos, como poderá entrar aquilo que eu irei encontrando ao sabor de acasos. E aí estará bem ou não. Tudo isto é simples. Porque é que há tantos brinquedos nas *assemblages* recentes? Porque os filhos da minha amiga e assistente Sophie foram crescendo e, como ela teria já visto fragmentos de brinquedos numa *assemblage* minha, descarregou no ateliê tudo quanto encontrou fora de uso no quarto das crianças. Como eu sou essencialmente preguiçoso, comecei a experimentar à espera de ver o que iria acontecer. (Pomar, 2008: 61-62)

Relação com a vida, capacidade transformadora, dramaturgia, processo, imprevisto: o brinquedo suporta toda uma poética caracterizadora do trabalho artístico de Pomar. Que ele compareça num objeto retratístico dá que pensar: é como se, afinal, o (auto)retrato se oferecesse continuamente em estado de diálogo, como se nele interviesse necessariamente um jogo contínuo de referências justapostas, como se ele nos exigisse um sistemático exercitar de confrontos em que o mundo e os outros servem de primeiro espelho, ou de primeiro reflexo. Dito de outro modo, a ideia central que aqui se coloca, mais uma vez, é a de uma inevitável absorção da alteridade ou da ‘outricidade’ na constituição do que se supunha ser o sujeito ‘próprio’, o que nos leva a crer, para regressar ao ponto de partida deste excuro, que a procura de uma autenticidade interior ou da *verdade do retrato*, longe de se deixar aprisionar pela semelhança, longe de ser configurável numa imagem estável, apenas se torna acessível pela desigualdade e pela metamorfose, por um entendimento do (auto)retrato como forma relacional e necessariamente ‘em devir’. Nessa medida, um objeto impossível: ou impossível como objeto.

Referências:

AUMONT, Jacques (2014), *A imagem – Olhar. Matéria. Presença*. Tradução Marcelo Felix. Lisboa, Edições Texto & Grafia.

BILAC, Olavo (1919), *Tarde*, Rio de Janeiro/S. Paulo/Bello Horizonte, Livraria Francisco Alves.

BRILLIANT, Richard (2002), *Portraiture*, London, Reaktion Books.

CANELAS, Lucinda (2014), “A igreja que foi fábrica de sapatos é uma casa de heróis mal amada”, *Jornal Público*, 12/01/2014. Acessível em <http://www.publico.pt/autor/lucinda-canelas> (consultado em 19/01/2014).

DERRIDA, Jacques (2010), *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

GIL, José (2005), ‘O Retrato’, in «Sem Título». *Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio D’Água, pp. 17-46.

HOLANDA Francisco de (1984), *Do Tirar Polo Natural*, Livros Horizonte.

MOURA, Vasco Graça (2009), “Júlio Pomar e a literatura”, in *Diálogo com (algumas) imagens*, Lisboa, Guimarães Editores, pp. 171-178.

POMAR, Júlio (1987), *Os retratos a lápis dos anos 70*. Com texto de Fernando Gil, “Moradas do pobre pintor – Colagem e glosa em homenagem a Júlio Pomar”. Caixa Geral de Depósitos / Imprensa Nacional Casa da Moeda.

_____ (2002), *Então e a pintura?* Tradução de Pedro Tamen da versão original em língua francesa. Servida com Notas, Acrescentos & Mais fruta da estação em directo do Lavrador, mesmo. Lisboa, Pub. Dom Quixote, 2002.

_____ (2003), *Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi*. Prefácio de João Lobo Antunes. Arte Mágica Editores.

_____ (2008), *Cadeia da Relação / Chain of Connection*, Porto, Museu Serralves / Civilização Editora.

_____ (2014a), *Notas sobre uma arte útil – Parte Escrita I (1942-1960)*, Lisboa, Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.

_____ (2014b), *Da cegueira dos pintores – Parte Escrita II (1981-1983)*, Lisboa, Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.

_____ (2014c), *Temas e variações – Parte Escrita III (1968-2013)*, Lisboa, Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.

_____ (2014d), “Nunca fui capaz de caminhar no vazio”, in MATOS, Miguel, *Artistas portugueses em discurso directo – Textos e entrevistas sobre arte contemporânea*, Lisboa, Guerra & Paz, pp. 129-134.

POMAR, Júlio, VIEIRA, Álvaro Siza, COSTA, Luís Noronha da, LANCHAS, Fernando (2013), *Caveiras, Casas, Pedras e uma Figueira / Skulls, Houses, Stones and a Fig Tree*, Lisboa, Documenta / Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.

POMMIER, Édouard (1998), *Théories du portrait – De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.

RIBEIRO, Eunice (2004), “*Sem título. Retratos e desfigurações: de Henrique Pousão a Vasco Graça Moura*”, in Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (org.), *Largo mundo alumiado – Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, pp. 275-288.

SAMPAIO, Luísa (2014), “Figura de velho: uma obra revisitada”, in *1. Meeting Point. Rembrandt – Paula Rego*. Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, pp. 48-62.