

Júlio Pomar: uma leitura contemplativa do grotesco no neorreal

Julio Pomar: a contemplative reading
of the grotesque in the neorealism

Rafael Reginato Moura
UFSC/CAPES

Resumo

Este artigo intenta demonstrar, por intermédio da contemplação de obras do artista visual português Júlio Pomar, em correlação com a crítica artística e literária da época, traços e elementos estéticos capazes de situar sua fase de expressão neorrealista como objeto de cotejo também moderno. Para isso, o presente artigo busca, sobretudo, identificar em pinturas e desenhos do artista características de índole moderna que, conforme Victor Hugo, estariam associadas a uma estética do grotesco ou, como se pretende ampliar, à deformação e ao desagradável. Deformar grotescamente ou optar pelo desagradável ao agradável, nesse caso, é também tomar como vereda estético-histórica a possibilidade de representar no centro da cena, em imagem e memória, heróis menores, subalternos, invisíveis, espoliados ou vencidos, cujas vozes e figuras nos chegam distorcidas ou em ecos a serem desenterrados.

Palavras-chave: Neorrealismo português; Grotesco; Deformação; Moderno; Júlio Pomar

Riassunto

Questo articolo vuole dimostrare, attraverso la contemplazione delle opere dell'artista visivo portoghese Júlio Pomar, in correlazione con la critica artistica e letteraria dell'epoca, caratteristiche ed elementi estetici capaci di situare la sua fase d'espressione neorealista come anche oggetto di analisi moderno. Per fare questo, il presente articolo cerca, soprattutto, di identificare nei dipinti e disegni dell'artista caratteristiche moderne che, secondo Victor Hugo, sarebbero associate ad una estetica del grottesco oppure, come si vuole ampliare, alla deformazione e allo sgradevole. In questo caso, deformare grottescamente o optare per lo sgradevole invece del piacevole è anche prendere, come sentiero estetico-storico, la possibilità di rappresentare al centro della scena, sull'immagine e memoria, gli eroi più piccoli, subalterni, invisibili, rubati o sconfitti, le cui voci e figure riceviamo distorte o come echi che devono essere dissotterrati. Parole chiave: Neorealismo portoghese; Grottesco; Deformazione; Moderno; Júlio Pomar

Parece fazer sentido afirmar que um movimento neorrealista é sempre resultado ou reação, modo de agir e expressar-se contracorrente, a contrapelo, perante uma determinada época histórica. Um neorrealismo, assim, seria uma nova forma de encarar a realidade social decadente, degradante, desumanizada, um renascimento para novas realidades, novos humanismos, novas perspectivas, novas mentalidades.

O neorrealismo, via de regra, nasce de uma crise. Não uma crise mera e unicamente econômica, embora qualquer neorrealismo em nossos dias necessite defrontar-se com o semblante de uma economia capitalista que, conforme Alain Badiou, faz esconder o seu real por trás do mascaramento de uma democracia imaginária na qual, apesar disso, o argumento da igualdade ainda se apresenta como centelha revolucionária ou como “ponto do impossível próprio do capitalismo”¹. Foi assim que o neorrealismo surgiu na Itália com a ascensão, no cinema neorrealista italiano, das situações puramente ópticas e sonoras, a “imagem-fato”² capaz de produzir um a mais de realidade, em detrimento das situações sensório-motoras do antigo realismo e de sua imagem-ação que estaria mais próxima dos desígnios de Mussolini. Também assim apareceu no Brasil com as imagens dos quadros de Portinari e dos livros de Jorge Amado, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos contrapondo-se à elite escravagista e à sua tradicional ganância política e econômica. Não deixou de ser assim também em Portugal, cujo neorrealismo na literatura e nas artes visuais adveio de uma oposição ao conservadorismo e ao autoritarismo do regime de Salazar e às condições de trabalho indignas a que se submeteram classes de camponeses e operários.

Rever os escombros dessas memórias menores da história, em uma dimensão artística, passa necessariamente por alçar à superfície e fazer resfolegar os ecos de vozes emudecidas³ ou os seus testemunhos mudos⁴. Também não se pode desconsiderar, nesta inglória tentativa de escavar o terreno da história e, por consequência, da memória, alcançando e soerguendo à luz do sol as mãos vencidas que submergem do chão inóspito e hostil, a possibilidade de uma representação a falar no lugar do outro⁵ ou no lugar do subalterno⁶. Como sinônimos vastamente encontrados ao termo subalterno, pode-se acrescentar ainda os nominativos oprimido, excluído, invisível ou o espoliado apontado por Antonio Candido quando este sugere que o artista deve assumir o “ângulo do espoliado”⁷.

A representação desses heróis e heroínas dos pequenos feitos, subalternizados, encontrou nas artes visuais de influência neorrealista em Portugal, notadamente na produção das décadas de 1940 e 1950, condições estéticas e políticas de expressão que já apareciam em 1939 nas páginas do semanário *O Diabo*, primeiro veículo de comunicação a difundir a arte e as ideias

1 BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*, 2017, p. 35.

2 André Bazin, apud. DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, 2018, p. 11.

3 Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1994.

4 Cf. RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*, 1994.

5 Cf. DALCASTAGNÈ, Regina. *Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*, 2002.

6 Cf. SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*, 2010.

7 CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*, 1989, p. 204.

neorrealistas em Portugal. Opondo-se à conferência antimodernista de Arnaldo Ressano, que no ano seguinte reforçaria seu ataque à estética neorrealista quando da aparição do quadro *Café*, de Candido Portinari, no Pavilhão do Brasil da Exposição Mundo Português, em Lisboa, o semanário *O Diabo* defendia que a arte deveria “expressar a realidade viva e humana de uma época – ou seja, expressar actualmente uma tendência histórica progressista”⁸. A polémica provocada pela exposição da obra *Café*, que exerceu influência determinante nos destinos do neorrealismo visual português, decorreu da validade de sua representação estética, enquanto arte social de dimensões humanas desproporcionais, gigantescas e deformadas, como um objeto de cotejo moderno. Os defensores do neorrealismo visual português passavam a compreender que o carácter novo-humanista⁹, progressista e social de suas obras também poderia guardar, em uma sobreposição estética de forma e conteúdo, traços e elementos de uma arte moderna.

A deformação nas obras neorrealistas de Júlio Pomar: uma estética do grotesco?

O afã neorrealista em busca de uma realidade que assegure ao homem de sua época um sopro de liberdade, ainda que tal desejo se aparente muitas vezes utópico ou idealista e mais próximo dos desígnios de Proudhon do que dos de Marx, passa pelo filtro do “eu artista”, pelo seu olhar dionisiacamente deformador dessa realidade circundante, observável, e que, apesar de injustamente triste, não prescinde, enquanto matéria-prima, da alegria de criar: “Cantando o sofrimento dos menos protegidos, os neo-realistas tentam ganhar para eles alegrias futuras [...] O altruísmo, como se vê, é bastante relativo [...] No sofrimento dos outros bebemos a nossa alegria de criar, num típico acto de vampirismo que nenhum criador lúcido ignora”¹⁰. Mário Dionísio, poeta, pintor e crítico, propôs uma estética neorrealista que resultasse em:

uma forma para um conteúdo, ou uma sémica simplicidade, textual ou icónica, para uma complexidade social [...] Ou ainda uma simplicidade que, através de uma deformação superior, se objective na forma artística mais adequada à comunicação massiva das realidades de maior acuidade da sociedade portuguesa¹¹.

8FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 2009, p. 239.

9Trata-se aqui de uma referência ao artigo de Alexandre Pinheiro Torres publicado na revista *Seara Nova* já tardiamente, em 1977. No citado artigo, o autor oferece pistas sobre a origem do termo “Neorrealismo” em Portugal, assim como as designações “Novo Humanismo” e “Neo-Humanismo”, vocábulos que, em pleno regime ditatorial de Salazar, só encontraram sentido como formas de ultrapassarem e superarem a ideologia do Socialismo burguês do século XIX e de ludibriarem a censura instaurada durante o período, proibidora das palavras “socialismo” e “marxismo”. Assim, abrindo mão de um termo próximo ao “Realismo Socialista”, o autor revela que o termo Neorrealismo nada mais era do que a expressão artístico-literária do Novo Humanismo, intenção velada ou cifrada do desejo humanista de uma geração de artistas e escritores que, antes de tudo, e de forma concreta, objetiva e real, almejava uma igualdade, libertação e justiça completas do homem que não restasse meramente utópica.

10LISBOA, Eugénio. *Poesia portuguesa: do Orpheu ao neo-realismo*, 1980, p. 104.

11Mário Dionísio, apud. ALVARENGA, Fernando. *Afluentes teórico-estéticos do neo-realismo visual português*, 1989, p. 80.

No artigo intitulado Ficha 5, publicado em 11 de abril de 1942 na revista Seara Nova, veículo que por mais tempo divulgou a crítica e a produção neorrealista em Portugal, Mário Dionísio complementa que essa deformação da realidade, em oposição à fiel reprodução fotográfica, intentava uma nova forma. O argumento de uma nova forma para um conteúdo que se propunha a desencobrir as vozes e as imagens dos subalternos que ainda não haviam sido representados enquanto centro da cena ou moldura portuguesa é o que parece unir, estética e criticamente, a obra e o pensamento de Mário Dionísio com a de outro pintor português, Júlio Pomar. Ambas as figuras de destaque do espectro artístico neorrealista em Portugal, Dionísio e Pomar colocaram o homem como tema central de sua arte. E essa figura humana deformada, alijada de privilégios sociais, de melhores condições de vida, por vezes animalizada, antes esquecida ou escondida, parecia trazer agora para o interior do moderno português aquela qualidade que Victor Hugo convencionou chamar de grotesco ou, como ressalta o escritor francês, “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte”¹². Da união do grotesco com o sublime é que nasce, para o autor francês, o gênio moderno, resultando em variadas formas e inesgotáveis criações. O moderno, oriundo da aceitação do grotesco, do disforme, do estranhamente (des)agradável, mostra-se livre, polissêmico, profanador, representado em mil tipos se comparado ao belo clássico.

Em Portugal, o percurso artístico do neorrealismo, embora muitos críticos o hajam condenado ao ostracismo ideológico e a um objetivismo material, teve em alguns de seus expoentes um contraditório a tais críticas. Em artigo publicado na revista Seara Nova, Sousa expõe que “uma arte é chamada ‘moderna’ quando é do seu tempo, quando corresponde às necessidades, mais vivas, mais progressistas do seu tempo”¹³. Embora tenha sido consagrado pela crítica como um movimento artístico que se contrapôs às agruras e às atrocidades de seu tempo, à Segunda Guerra Mundial, ao Salazarismo em Portugal, o neorrealismo português buscou uma estética em arte que se propunha a ser viva, deformadora de uma realidade que se desenhava, por si só, grotesca, uma estética adepta a um novo humanismo. Raul Gomes, diretor da revista *Vértice*, outro veículo de divulgação do neorrealismo português, clamava à época por uma voz altissonante que representasse a esperança coletiva e “que criasse a verdadeira arte moderna do mundo, problema de um ‘novo humanismo’”¹⁴, sendo o neorrealismo o movimento artístico que “tematicamente se dispõe a ultrapassar de longe tudo quanto as escolas anteriores têm abordado”¹⁵. É preciso que se acrescente o fato de transparecer nos artigos e textos neorrealistas da época sinais de uma crítica ao “modernismo” pretendido pelo Estado Novo de Salazar, ao mesmo tempo em que intenta demonstrar ser o neorrealismo uma alternativa moderna dentro desse cenário.

Em um depoimento ao *Diário de Lisboa* em 1958 sobre o 1º Salão de Arte Moderna, Júlio Pomar disse que lhe interessava “encontrar uma expressão moderna verdadeiramente

12 HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*, 1988, p. 31.

13 SOUSA, José Ernesto de. *Em defesa do moderno*, 1946, p. 107.

14 FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 2009, p. 242.

15 *Ibidem*, p. 242.

localizada”¹⁶, condenando “os profissionais de vanguarda como súditos fiéis de todas as correntes parisienses”¹⁷ e criticando os jovens pintores portugueses por não estarem ainda suficientemente amadurecidos para “contrariarem uma posição dominante na pintura moderna”¹⁸. Já em 1942, o jovem pintor português reivindicava a necessidade de uma exposição de arte moderna, questionando: “Existirá, de facto, em Portugal uma Arte Moderna? Existirá uma Arte de hoje, verdadeiramente Arte e verdadeiramente de hoje?”¹⁹. No mesmo texto, o pintor criticava a “política do espírito” desencadeada por António Ferro durante o Estado Novo insinuando que ela preconizava a imitação de um modernismo com “painelinhos policromos e decorativos”²⁰.

Ao trazer para o moderno o advento do grotesco, termo que provém no idioma italiano da palavra gruta²¹, ou cova, em alusão às escavações do palácio romano Domus Aurea no século XIV onde foram encontradas imagens, figuras e estátuas que acabariam inspirando a arte renascentista, Victor Hugo parece abrir uma possibilidade representacional, e por isso estética, de memória e imagem grotesca sob um instante de contemplação diante da obra visual, à maneira de uma “montagem de tempos heterogêneos”.²² Deformar o real é, nesse caso, deformar a representação desse real; é deformar a imagem e, assim, deformar-se diante da imagem-tempo anacrônica.

Em diálogo com a obra do também artista neorrealista português Manuel Filipe, Júlio Pomar enaltece que no plano da realidade encontram-se o agradável e o desagradável, optando em seu trabalho artístico tematizar o desagradável, a sub-humanidade²³. Considerando a necessidade estética e deformadora neorrealista de encontrar uma forma para um conteúdo que melhor representasse esse herói espoliado do trabalho nos campos, mares e fábricas, o desagradável ou o grotesco na obra de Júlio Pomar transparece em diversas de suas pinturas, especialmente as produzidas entre 1945 e 1957.

Em 1945, aos 19 anos de idade, Júlio Pomar participou da IX Missão Estética de Férias na cidade de Évora, de onde trouxe à Sociedade Nacional de Belas Artes a pintura *Gadanhêiro* (fig. 01), considerado por muitos críticos o primeiro quadro-manifesto do neorrealismo português. O quadro já parecia trazer as características plásticas que Júlio Pomar invocaria em seus trabalhos, influenciado pela “obra viva e actual de Brueghel-o-Velho, a ideia de beleza segundo Gromaire, a rejeição ao deleite no agradável de Braque e o delírio do objecto em liberdade de Léger”²⁴. Mário Dionísio celebrou o surgimento do jovem pintor em um artigo publicado na revista *Seara Nova* no mesmo ano, intitulado “O princípio dum grande pintor?”. Observando os últimos estudos de Pomar à época, Mário Dionísio parafraseia Cézanne para quem “pintar

16 POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcelin. Júlio Pomar. O neo-realismo, e depois (1942-1968), 2004, p. 36.

17 Ibidem, p. 36.

18 Ibidem, p. 36.

19 POMAR, Júlio. Notas sobre uma arte útil – Parte escrita I (1942-1960), 2014, p. 17.

20 Ibidem, p. 17.

21 Em italiano, “grotta”.

22 Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens, 2015.

23 Cf. POMAR, Júlio. Notas sobre uma arte útil – Parte escrita I (1942-1960), 2014.

24 POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcelin. Júlio Pomar. O neo-realismo, e depois (1942-1968), 2004, p. 11.

bem é... exprimir a sua época no que ela tem de mais avançado, estar no cimo do mundo, da escala dos homens”²⁵. A emblemática pintura *Gadanheiro* explode em cores, movimento vigoroso, virilidade, em ângulo visual que parte de baixo a superdimensionar ainda mais a figura em primeiro plano do camponês de braços e pernas em volumes desproporcionais, gigantesco, no cimo do mundo e da escala dos homens, os membros em paralelo à grande foice ao mesmo tempo em que oblíquos à paisagem, o rosto cavalaramente grotesco em misto de esforço e magnanimidade voltado ao céu. O quadro de Pomar ganhou diversas interpretações críticas. O próprio artista confessa existir em *Gadanheiro* “um movimento, uma tentativa de expansão, uma vontade de explosão, um choque com o limite, com os quatro bordos do quadro”²⁶.



*Figura 01: Gadanheiro, Júlio Pomar, 1945, óleo sobre aglomerado, 122 x 83 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado*²⁷

Mário Dionísio acrescenta a noção de uma arte que exista fora do quadro, depois do quadro, contra o quadro e apesar do quadro²⁸. É o que acontece com o gadanheiro no centro da tela de Pomar, descentrando para as margens, deformando homem e paisagem, desenquadrando-se, desmoldurando-se, desrealizando-se. Aqui, Deleuze e Guattari trazem uma contribuição à contemplação da pintura, em uma perspectiva de transvazamento, ao afirmarem que:

A moldura ou a borda do quadro, é em primeiro lugar, o invólucro externo de uma série de molduras ou de extensões que se juntam, operando contrapontos de linhas e de cores, determinando compostos de sensações. Mas o quadro é atravessado também por uma potência de desenquadramento que o abre para um plano de composição ou um campo de forças infinito²⁹.

25 DIONÍSIO, Mário. O princípio dum grande pintor, 1945, p. 234.

26 POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcellin. Júlio Pomar. O neo-realismo, e depois (1942-1968), 2004, p. 15-16.

27 Disponível em <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/134/artist>

28 DIONÍSIO, Mário. A paleta e o mundo, 1956, p. 167.

29 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia?, 1992, p. 242.

É evidente que a pintura de Pomar, nesta primeira fase, vivenciou a influência dos muralistas mexicanos, notadamente Rivera, Orozco e Siqueiros, além do expressionismo e do cubismo, como no caso da pintura *Varina comendo melancia*, de 1949. Em todos os casos e em todas as influências artísticas, porém, a pintura de Pomar transparece neorrealismo: membros desproporcionais, contorcidos, expandidos, grotescamente volumosos e animallescamente deformados. Pela sua paleta desse período passam Farrapeira, Carvoeiras e Parlatório, Caxias (essa última obra como fruto provável de sua experiência na prisão do Forte de Caxias durante o regime de Salazar). Um dos primeiros trabalhos de Júlio Pomar nesta época foi o desenho *Sem título* (fig. 02) que a crítica relaciona com a série de gravuras *Desastres da guerra*, de Francisco de Goya. Embora a temática do desenho de Pomar guarde relação com as gravuras do pintor espanhol, sua estética e sua representação figurativa parecem destoar suficientemente das obras de Goya, aproximando-se conceitualmente de outras obras do próprio artista português em sua fase neorrealista. Percebe-se neste desenho, por exemplo, o volume e a desproporção das formas dos corpos e membros empilhados como em uma cena de guerra, mas que, a julgar pelas vestimentas das figuras humanas representadas e a posição de seus corpos, mais se assemelhariam a trabalhadores proletários derrotados em uma rebelião, massacrados por forças repressoras, como demonstra a caracterização da figura central do próprio *Gadanheiro* pintado por Pomar.



Figura 02: *Sem título*, Júlio Pomar, 1947, grafite sobre papel, 16 x 20 cm, Coleção Maria Nobre Franco³⁰

Foi ainda em 1947, enquanto o pintor de 21 anos de idade se mantinha preso, que outra de suas obras emblemáticas do neorrealismo português seria exibida, ainda inacabada, na segunda Exposição Geral de Artes Plásticas da Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa. A obra se chamava *O Almoço do Trolha* (fig. 03). Trolha é o nome como é conhecida, em Portugal, a colher de pedreiro, ferramenta que, no quadro de Pomar, encontra-se em geometria triangular paralela à posição do corpo do pedreiro, ao lado de suas monstruosas pernas e pés

³⁰WOHL, Hellmut. Júlio Pomar: um artista português, 2008, p. 22.

recolhidos para sustentar sobre elas o púcaro de comida no intervalo do almoço, acessando uma memória que remete ao corpo instrumentalizado pelo trabalho, hiperdesenvolvido e a serviço da ferramenta. Em 1947, a pintura ainda não trazia o rosto do bebê entre os braços da mãe. A face do bebê entre os corpos da mãe e do pai sentados ao chão, cruzando entre si o olhar lânguido, somente seria acrescentada à tela em 1950, após a saída de Pomar da prisão, o que conferiria posteriormente à composição um brilho que contrastava com o restante da pintura, como o acréscimo de uma centelha aureolada de esperança.



Figura 03: O Almoço do Trolha, Júlio Pomar, 1947-1950, óleo sobre aglomerado, 150 x 120 cm, Coleção Maria Arlete Alves da Silva³¹

No início da década de 1950, Júlio Pomar declarava que em suas novas obras “um lirismo, complacente, tende a substituir a agressividade dramática das primeiras tentativas. A procura das soluções formais começa a sobrepor-se ao vigor de conteúdo”³². Em 1953, fruto de várias excursões aos arrozais do Ribatejo ao lado de outros artistas neorrealistas, Pomar pinta duas telas do chamado Ciclo do Arroz. Nelas, o pintor se vale de uma solução formal que se aproxima de um realismo fotográfico, embora sob a pretensa objetividade da representação do trabalho nos arrozais se deduza, pelas palavras do próprio pintor, uma influência estética exercida pela obra de Piero della Francesca, notadamente a geometria espacial utilizada por aquele pintor da primeira fase do renascimento italiano. Embora o quadro destoe formalmente de outras obras do artista português nessa fase, é notória a fidelidade temática e neorrealista à representação de trabalhadores “espoliados”, nesse caso, os situados nos arrozais ribatejanos - ou, melhor afirmando, de trabalhadoras, visto que as figuras representadas, enfileiradas ou lado

³¹ Disponível em <https://www.dinheirovivo.pt/buzz/o-almoco-do-trolha-de-julio-pomar-leiloado-por-350-mil-euros/>

³² Júlio Pomar, apud. POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcellin. Júlio Pomar. O neo-realismo, e depois (1942-1968), 2004, p. 31.

a lado, são curiosamente mulheres camponesas. Outro detalhe de um dos quadros de *Ciclo do Arroz*, mais precisamente o primeiro da série (fig. 04), diz respeito à posição das cabeças: as trabalhadoras, empunhando enxadas e socavando a terra, têm a cabeça humildemente baixa, como a esconderem o rosto ou demonstrarem servilismo. Cabe aqui mencionar que os homens em pé e em primeiro plano representados no desenho *Sem título* também apresentam o rosto voltado para baixo em sinal de prostração, escondendo a face, desconhecidos, anônimos, o que parece indicar um traço representacional característico dessas obras neorrealistas de Júlio Pomar. Do mesmo modo, a representação desses personagens vai ao encontro da descrição dos ceifeiros de Gaibéus, romance de Alves Redol e marco do neorrealismo literário português, que encurvados à lida nos arrozais do Ribatejo, de olhos rentes à plantação rasteira, só permitem-se um volteio curto, um alteio humilde do olhar sobre o côncavo dos ombros na direção do sol inclemente.



Figura 04: *Ciclo do Arroz I*, Júlio Pomar, 1953, óleo sobre aglomerado, 65 x 132 cm, Coleção Manoel Vinhas³³

Mas é em sua fase negra, espécie de crepúsculo de sua produção neorrealista, que Júlio Pomar parece pintar quadros cujas soluções formais dialogam com os das chamadas épocas anteriores, ao mesmo tempo em que conferem uma dramaticidade à maneira de Goya às cenas representadas. Do ponto de vista histórico, o quadro *Maria da Fonte* (fig. 05), de 1957, recorda a heroína de uma revolta popular ocorrida na região do Minho no século XIX. Alexandre Pomar traça um paralelo dessa obra com *Gadanheiro*, produzida mais de dez anos antes, ao destacar que:

O volume compacto e instavelmente lançado para a frente das figuras em movimento de *Maria da Fonte*, guiadas por uma nova gadanha, domina uma composição dinâmica no seu deliberado desequilíbrio perspéctico, que se constrói numa tensão explosiva entre brancos e manchas sombrias sobre um abstrato espaço dramático³⁴.

³³WOHL, Hellmut. *Júlio Pomar: um artista português*, 2008, p. 24-25.

³⁴Júlio Pomar, apud. POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcelin. *Júlio Pomar. O neo-realismo, e depois (1942-1968)*, 2004, p. 35.

A tela traz à frente a revoltosa Maria da Fonte em camisa branca que a coloca no centro claro da cena, em contraste com o negror que toma a maior parte da imagem, seja nas vestimentas dos demais revoltosos que surgem por trás de Maria da Fonte, em uma perspectiva diagonal de baixo para cima, seja na gadanha de lâmina negra que a líder traz nas mãos, seja no espaço escuro do chão a fundir-se com os corpos avançando em ataque. Corpos magnânimos que crescem, extrapolam o campo visual, eternizam memória, tensionam a realidade.



Figura 05: *Maria da Fonte*, Júlio Pomar, 1957, óleo sobre aglomerado, 121 x 180 cm, *Coleção particular*³⁵

Em *Os cegos de Madrid* (fig. 06), Júlio Pomar volta a lembrar Goya, dessa vez quase oniricamente, ou melhor, em pesadelo. Já não são os corpos grotescamente deformados que ocupam o centro da pintura, mas faces cadavéricas de cegos com seus recipientes para colher esmolas que sobressaem mais claras de uma massa homogênea negra, de corpos amontoados, fundidos, desorientados, desesperados, uns contra os outros avançando sobre um fundo informe de tom ocre, à semelhança do plano de fundo de *Maria da Fonte*. Uma referência temática possível para *Os cegos de Madrid* reside na pintura do renascentista flamengo Bruegel - o Velho, intitulada *Parábola dos Cegos*. Nessa obra do renascimento flamengo, um grupo de cegos caminha enfileirado, seguindo o que vai mais à frente, na direção de um buraco. Impossível neste ponto não fazer referência à literatura de José Saramago e seu romance *Ensaio sobre a Cegueira* revelando uma população acometida por uma cegueira branca, desnorteada, caótica, a contrastar com *Os cegos de Madrid*, pintura da fase negra de Júlio Pomar. Ambas as obras, porém, representando uma realidade que, não distante de ser sonhada ou artisticamente inventada, parece acolher tantos tempos heterogêneos, devir-cego da história a nos guiar, orientados ou não, para um agora.

³⁵Disponível em <https://rr.sapo.pt/2015/12/16/vida/a-maria-da-fonte-de-pomar-esta-pronta-a-levar-para-casa-e-para-quem-der-mais/noticia/42061/>



Figura 06: *Os cegos de Madrid*, Júlio Pomar, 1957/1958, óleo sobre tela, 81,5 x 101,3 cm, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian³⁶

A atualidade da arte de Júlio Pomar, também no que diz respeito à sua fase neorrealista e às obras aqui contempladas, reside estética e historicamente na constituição de um painel moderno e heterogêneo, decerto como não deixou de ser o próprio movimento neorrealista português desprovido de um programa estético único³⁷, tal qual um mosaico cuja uma parte ou outra do conjunto sempre retorna, retornará e vem retornando. Assim, a contrapor a posição do neorrealismo português como sendo um movimento que pertence à História³⁸, abandonado ao oficial didatismo histórico, pressuponho que a história ainda a ser contada ou sendo contada sobre o neorrealismo português deva residir nas entrelinhas e lacunas, no não-lugar concedido aos seus heróis e personagens invisíveis. A tarefa de lançar luz memorável sobre uma arte menos prestigiada e sobre personagens ou heróis menores, espoliados, encontra guarida na intenção de “mudar o tempo” para “mudar o mundo”³⁹. Nessa perspectiva, compreendo que tanto os que à época estiveram de cabeça rente à faina do charco dos arrozais quanto os reclusos do mundo na escuridão do Forte de Caxias ou do Aljube necessitam imperiosamente e em acréscimo de esforço ter retirada sua sombra do fundo mítico da caverna histórica. É assim que Júlio Pomar reatualiza a figura histórica de Maria da Fonte e a coloca entre as mulheres e os homens de todos os tempos, em sua tensão estética que não deixa de insinuar as fantasmagorias que condicionam estados psicológicos e realidades ameaçadas, sem jamais, como toda arte,

36 WOHL, Hellmut. Júlio Pomar: um artista português, 2008, p. 26. Também disponível em https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/cegos-de-madrid-154744/

37 Mário Sacramento, em *Há uma estética neo-realista?*, realça que no campo literário o movimento neorrealista em Portugal não poderia ter produzido um livro a que se chamasse de obra exemplar, já que nunca se propôs a criar um molde ou um uniforme. Ao mesmo tempo, Mário Sacramento nega a existência de um estilo neorrealista, admitindo a heterogeneidade estética do movimento.

38 Cf. LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade – seguido de Portugal como destino*, 1999.

39 AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, 2005, p. 109.

abdicar do prazer da experiência imediata e disponível advinda da contemplação diante da obra que é também contemplação diante do tempo, mudança de perspectiva, encaixe, montagem de tempos heterogêneos, de elos históricos, ou como afirma Giorgio Agamben:

Verdadeiro materialista histórico não é aquele que segue ao longo do tempo linear infinito uma vã miragem do progresso contínuo, mas aquele que, a cada instante, é capaz de parar o tempo, pois conserva a lembrança de que a pátria original do homem é o prazer⁴⁰.

É dessa mesma maneira que o *Almoço do Trolha* atualiza um respiro de impossível candura dentre a precariedade da vida, do trabalho degradante. Ou que *Os cegos de Madrid* voltam a errar pelas ruas cotidianas, perdidos, ensombrados. O prazer da contemplação diante da obra neorrealista de Júlio Pomar, diante da deformação, do grotesco, do desagradável, é o que desloca a sua arte do historicismo vulgar e a situa esteticamente, como Medusa indomável que petrifica em um instante singular quem se coloca diante de si, em um tempo cairológico⁴¹ da história. Moderna e atual, de tantos tempos, a obra de Júlio Pomar é passível da temida classificação de “degenerada” e, como tal, recai sobre o paradoxo de uma pintura que pode ser interrogada como a “obra de loucos”, uma “parada de monstruosidades” ou “um encantador jogo decorativo”⁴², embora sempre inclassificável enquanto devir na teia dos tempos. É passando pelo grotesco, caverna histórica, gruta a resguardar a imagem, a refletir para fora a realidade sempre deformada, sempre transvazada, que a obra do artista português Júlio Pomar coloca-se diante de nós.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Tempo e História: crítica do instante e do contínuo*. In: AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 107-126.

ALVARENGA, Fernando. *Afluentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo Visual Português*. Porto: Edições Afrontamento, 1989.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.

⁴⁰Ibidem, p. 126.

⁴¹Giorgio Agamben defende que o tempo da história é o cairós ou tempo cairológico, o qual se opõe ao tempo cronológico da pseudo-história ou do historicismo vulgar, vazio, contínuo, linear, infinito. Sendo um tempo da história autêntica, o tempo cairológico representa o templo pleno, descontínuo, finito e completo do prazer, que neste artigo pode ser relacionado ao prazer da contemplação estética enquanto também suspensão.

⁴²DIONÍSIO, Mário. *A paleta e o mundo*, 1956, p. 11.

- Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 20, Universidade de Brasília, 2002. p. 33-77.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem tempo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Abertura. A história da arte como disciplina anacrônica”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 15-68.
- DIONÍSIO, Mário. “Ficha 5”. *Seara Nova*, n. 765, abr. 1942. p. 131-134.
- DIONÍSIO, Mario. “O Princípio dum Grande Pintor”. *Seara Nova*, n. 956, dez. 1945. p. 232-234.
- DIONÍSIO, Mário. *A Paleta e o Mundo*. Lisboa: Europa-América, 1956.
- FRANÇA, José-Augusto. “O Neo-realismo”. In: FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX – 1911/1961*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009. p. 239-255.
- HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- LISBOA, Eugénio. *Poesia portuguesa: do Orpheu ao neo-realismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcelin. “Júlio Pomar. O neo-realismo, e depois”. In: POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcelin. *Júlio Pomar, Catálogo “Raisonné” I – Pinturas, Ferros e Assemblages 1942 – 1968 / Catalogue Raisonné I, Peintures, Fers et Assemblages 1942-1968*. Paris/Lisboa: Éditions de la Différence/Artemágica, 2004.
- POMAR, Júlio. *Notas sobre uma Arte Útil – Parte Escrita I*. Lisboa: Fundação Júlio Pomar, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. Trad. Eduardo Guimarães, Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.
- REDOL, Alves. Gaibéus. Lisboa: Europa-América, 1965.
- SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética neo-realista?* Lisboa: Vega, 2008.
- SOUSA, José Ernesto de. “Em defesa do Moderno”. *Seara Nova*, n. 1000-1007, out. 1946. p. 107-109.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TORRES, Alexandre Pinheiro. “Repensar o Neo-Realismo”. Seara Nova, n. 1575, jan. 1977. p. 13-16.

WOHL, Hellmut. Júlio Pomar: um artista português. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

Submissão: 14/04/2020

Aceite: 03/07/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e72971>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.