

A expressividade na obra neorrealista de Júlio Pomar: uma apresentação deformadamente grotesca

Expressivity in Júlio Pomar's neorealist art:
a deformedly grotesque presentation

Rafael Reginato Moura
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e93975>

Resumo

O presente artigo se propõe a percorrer a trajetória artística de um dos mais importantes pintores do neorrealismo português, Júlio Pomar, analisando obras emblemáticas do artista. O procedimento de cotejamento dessas obras levará em consideração as reflexões do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty sobre a obra de arte visual e o seu conceito de “expressividade”, intuindo uma análise de traços estéticos que suscitem o inacabamento, a incompletude, a dúvida, a ambiguidade. Partindo dos fundamentos da fenomenologia da percepção, o artigo desenvolve um contraste analítico que, transbordando as margens das telas, desenquadrando-as, pressupõe, por intermédio da intersubjetividade, a passagem entre o inconsciente simbólico e o horizonte afetivo.

Palavras-chave: Júlio Pomar; neorrealismo; Merleau-Ponty; deformação; artes visuais.

Abstract

This work proposes to go through the artistic trajectory of one of the most important painters of portuguese neorealism, Júlio Pomar, analyzing emblematic works of the artist. The procedure for comparing these works will take into account the reflections of the french philosopher Maurice Merleau-Ponty on the work of visual art and his concept of “expressiveness”, intuiting an analysis of aesthetic traits that give rise to incompleteness, doubt, the ambiguity. Starting from the foundations of the phenomenology of perception, the work develops an analytical contrast that, overflowing the margins of the canvases, out of frame, presupposes, through intersubjectivity, the passage between the symbolic unconscious and the affective horizon.

Keywords: Júlio Pomar; neorealism; Merleau-Ponty; deformation; visual art.

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 *Gadanheiro*, considerada por muitos críticos o primeiro quadro-manifesto do neorrealismo português, movimento artístico que se concentrou em Portugal da década de 1930 até a década de 1950, ainda que sua influência tenha se estendido por décadas posteriores no país¹. 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”². Mário Dionísio, outro importante artista e crítico neorrealista português, 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 bem é... exprimir a sua época no que ela tem de mais avançado, estar no cimo do mundo, da escala dos homens”³. 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 produção neorrealista em Portugal, Mário Dionísio complementa que essa deformação da realidade, em oposição à fiel reprodução fotográfica, intentava uma nova forma.

A emblemática pintura *Gadanheiro* (figura 01) explode em cores, movimento vigoroso, virilidade, em ângulo visual que parte debaixo a

1 O romance *Levantado do chão*, de José Saramago, publicado em 1980, que narra personagens submetidos ao trabalho nefasto e animalizante nos campos do Alentejo, é tido por alguns críticos como a última obra literária neorrealista em Portugal.

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

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

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”⁴.

Fig. 01



Gadanheiro, Júlio Pomar, 1945, óleo sobre aglomerado, 122 x 83 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado

Embora essa primeira e emblemática pintura neorrealista do artista português não seja o foco de interesse aqui, resta evidente que a pintura de

⁴ POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcelin. Júlio Pomar. O neo-realismo, e depois (1942-1968), 2004, p. 15-16.

Pomar, nesta primeira fase, vivenciou a influência dos muralistas mexicanos, notadamente Rivera, Orozco e Siqueiros, além do expressionismo. Ainda assim, parece poder-se já caminhar em *Gadanheiro* na direção do que Merleau-Ponty, ao analisar a pintura de Cézanne, indicou como uma expressão fundada na dúvida, na incompletude. Embora o ceifador (gadanheiro) esteja representado como um típico camponês no centro da tela, com seus membros desproporcionalmente deformados e seu rosto grotescamente⁵

5 Uma cosmogonia do monstro parece resultar útil para a análise ou possíveis filiações grotescas, visto a recorrência do “monstruoso” no que se refere à crítica artística e literária sobre o grotesco, bem como no uso mais corriqueiro do termo. Já no século XV, Vasari, ao verificar as descobertas no chamado palácio romano de Tito, faz referência a uma moda bárbara à época e a uma preferência por se “pintar monstros nas paredes”, ao invés de retratos do mundo real. Ressalta-se que, ao se referir ao grotesco realista e pós-romântico do século XIX, Wolfgang Kayser divide as figuras grotescas em três tipos: 1) a figura extremamente grotesca na imagem de sua aparência e nos movimentos; 2) os personagens excêntrica e bizarras, exóticos, selvagens e ameaçados pela loucura; 3) as figuras “demoníacas”, de aspecto e conduta grotescos. Esses três tipos grotescos permitem uma aproximação com Michel Foucault e sua distinção ou atravessamento entre o monstro físico e o monstro moral, ou seja, a monstruosidade que reside, por um lado, na forma de se comportar e, por outro, no aspecto físico. No entanto, ao pensar o grotesco e sua plêiade de relações, não se deve reduzir o seu alcance a uma distinção física-moral ou física-psicológica, uma vez que a própria categorização do monstro, como afirma Juliana Bertin, situa-se em uma posição intersticial, impura, híbrida, em um dentro/fora. Esse lugar dobrado do monstro, que parece não escapar ao grotesco, é o que une as duas expressões em uma única “monstruosidade-grotesca” ao observar-se a figura do Sr. Hyde, de Robert Louis Stevenson, que “mal se assemelha a um ser humano” ou “mais parece um troglodita, ou um monstro de um velho conto infantil” e em cuja figura é possível ver “a expressão do Diabo”. Mais adiante, o mordomo do Dr. Jekyll, ao contrastá-lo com o Sr. Hyde, não hesita em distingui-los: “O meu patrão é um homem alto e bem constituído; e aquele mais parecia um anão”. A alusão à figura do anão, aqui comparada à descompostura física do Sr. Hyde, mais próxima do bizarro e repulsivo, também mereceria maior atenção como avatar grotesco que, entre a deformação e a metamorfose física, parte humano, parte monstruoso, quase a sugerir também em seu estranhamento visual uma sensação de encolhimento moral, atravessa séculos de arte e literatura. Diego Velázquez, também nas artes visuais, integrou às representações de personagens da corte espanhola anões e palhaços, criaturas consideradas subumanas e, assim, livres para conviver em torno da realidade heráldica. Ao se referir a essas obras, Tomaso Montanari afirma que “a figura do rei e a de seus familiares se alternam nos quadros com as dos ‘vermes da corte’, os anões e os bufões”. Pensar no anão, enquanto figuração do grotesco, de sua incompletude ou condição informe, é deparar-se com um vasto caminho que não exclui nem mesmo a recente produção cinematográfica, seja na aparição mais sutil e passageira de dois desses estranhos e pequeninos homens no plano de fundo de uma cena em que, no primeiro plano, os dois personagens principais dialogam na longa-metragem *Scoop*, de Woody Allen, seja na personificação anã da editora do jornal para o qual trabalha o personagem Jep em *A grande beleza*, introduzindo um paradoxo visual da ordem do estranhamento grotesco diante da estética do belo clássico romano que, ao longo do filme de Paolo Sorrentino, vai sendo moralmente desconstruída ou tornada ruína.

animalizado, tal qual o de um equino, a perspectiva que se desenrola a partir do feno numa espécie de torvelinho no primeiro plano, passando pelo ondular movente e assimétrico das montanhas até chegar ao plano último do céu borrado e impreciso parecem convidar a uma continuação, uma necessidade de complementaridade diante do informe, não como uma simples cópia, imitação ou um objeto representado, dos quais Merleau-Ponty também se afasta ao observar a obra de Cézanne. Essa natureza retratada como um convite à continuação, como um acontecimento ainda em constituição, incompleto, em dúvida, corrobora para a ambiguidade e o inacabamento da obra defendidos por Merleau-Ponty. É presumivelmente nesse sentido que Merleau-Ponty indica que a dúvida é constitutiva da expressividade.

Se nos dirigirmos ao quadro *Gadanheiro* como uma primeira aproximação de um objeto onírico na obra de arte de Júlio Pomar temos ainda um esboço, apesar de um desvio representativo e identitário que passa pelo trabalhador da gadanha, pelos contornos do gadanheiro ou pela foice bem delineada, de uma estranha desmontagem ou escoamento que já transborda da tela, que a transvaza, que deforma, que incompleta para um fora que ainda é dentro, como afirmam Deleuze e Guattari:

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 infinito⁶.

Mário Dionísio acrescenta a noção de uma arte que exista fora do quadro, depois do quadro, contra o quadro e apesar do quadro⁷. É o que acontece com o gadanheiro no centro da tela de Pomar, descentrando para as margens,

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

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

deformando homem e paisagem, desenquadrando-se, desmoldurando-se, desrealizando-se. Não se sabe o que o ainda jovem pintor Júlio Pomar viu nos arredores rurais alentejanos de Évora ou mesmo no Ribatejo com seus ceifadores povoando as lavouras de arroz, quando esteve lá em companhia do escritor Alves Redol⁸, mas é perceptível na pintura a existência de algo que ultrapassa o plano real, algo da ordem do inexprimível, que só pode existir na dobra do dentro-fora, na reversibilidade do quiasma, algo que está para além ou para aquém da figura no centro da cena. Essa figurabilidade é a que poderia resultar da experiência simultaneamente narrativa e sensível advinda dos restos oníricos ou de seu contato com os afetos e a memória recente a partir dos restos diurnos expressos por meio dos significantes recalcados. Em outras palavras, se há uma sorte de expressividade, remissão por diferenciação ou uma passagem entre o inconsciente simbólico e o horizonte afetivo assegurada pelos restos diurnos, ela só se confirma na incompletude ou ambiguidade da obra de Júlio Pomar, que pode de alguma maneira estar expressa em sua pintura como uma memória involuntária, uma experiência porosa diante do quadro que seus olhos puderam presenciar ou a união de elementos e vivências à maneira como Thamy Ayouch descreve a “essência afetiva”, alvo de Merleau-Ponty ao se deparar com os múltiplos sentidos ou a “intersubjetividade” despertados diante da vivência em Paris:

É a afetividade que permite desenhar o espaço como se desenha um rosto, e vincular percepção e imaginação, espaço real e mítico. O estilo de Paris ou de qualquer outro objeto é ligado à minha afetividade que seleciona um detalhe, une elementos e vivências. Não é aqui uma camada estritamente fantasmática da experiência, nem estritamente inconsciente (no sentido psicanalítico): é uma camada afetiva, uma atmosfera afetiva comum a representações conscientes e inconscientes, numa continuidade entre consciência

8 Em 1939, após suas visitas etnográficas às lavouras de arroz do Ribatejo na companhia de outros artistas, como é o caso de Júlio Pomar, Alves Redol publicou o romance *Gaibéus*, que retrata os trabalhadores explorados no trabalho de ceifa. O romance é considerado a obra inaugural do neorealismo em Portugal.

e inconsciente que é própria ao afeto.⁹

Na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty visa à significação primordialmente afetiva das vivências: de uma paisagem de outono, de uma cidade e as suas ruas, de um jardim de noite, de um rosto familiar, ou de um gesto. Inclusive a cor convoca um investimento afetivo do meu corpo: o vermelho, por exemplo, convoca esforço e violência, e nos chama como uma “amplificação do nosso ser motor”¹⁰.

Nesse caso, a considerar o apontamento de Merleau-Ponty, pode-se pensar o quadro *Gadanheiro*, de Júlio Pomar, a partir do tom terroso que ascende para uma luz dourada, e que não encontra precedente em outras obras do pintor, transpassando não só o feno, os morros, mas também parte do céu borrado e das próprias mãos e pés do trabalhador da gadanha, como se a amplificar então uma energia que se abre entre homem e paisagem, homem e natureza, homem e trabalho, homem e existência, luz nascente e crepuscular do ser, da finitude diária.

Mas é em sua fase negra, a partir do final dos anos 1950, espécie de crepúsculo de sua produção neorrealista, que Júlio Pomar parece pintar uma outra vivência, assomada por restos supostamente oníricos. E é aqui que o operador expressivo de Merleau-Ponty pode atuar, enquanto exercício de análise, enquanto manifestação de fenômeno em estado bruto, de um Ser Bruto em surgimento ou em acontecimento.

Do ponto de vista histórico, o quadro *Maria da Fonte* (figura 02), 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:

9 AYOUCHE, Thamy. Merleau-Ponty e a psicanálise: da fenomenologia da afetividade à figurabilidade do afeto, 2012, p. 13.

10 MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*, 1945, p. 245.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

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 dramático¹¹.

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 o espaço.

Há mais uma vez nessa obra de Júlio Pomar um desenquadramento, uma transposição de limites, um movimento desencontrado pelos volumes, um ondular grotesco dos corpos, uma sobreposição de negros na parte baixa como a engolir em camadas o olhar, o ânimo, uma violência de contorções e deformidades que aponta líricamente, oniricamente, para uma lâmina cortando a ação visível. Há ainda o mesmo tom terroso de *Gadanheiro* em boa parte da cena, mas dessa vez sem o brilho do dia, crepusculado pela soturnidade do negro, do chumbo, das cinzas da memória, de algum resto de memória. Ao fundo deriva um esfumaçamento, uma descontinuidade, um vazio etéreo que, assim como os grandes espaços negros da tela, parece querer fazer tombar para dentro de si os volumes dos corpos que se esmaecem na direção do incontornável, do destino fantasmático, desconhecido, incompleto.

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

Fig. 02



Maria da Fonte, Júlio Pomar, 1957, óleo sobre aglomerado, 121 x 180 cm, Coleção particular

Em *Os cegos de Madrid* (figura 03), Júlio Pomar aproxima-se da obra de Goya. No entanto, 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.

Fig. 03



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

Mais uma vez, assim como em *Gadanheiro* e em *Maria da Fonte*, a pintura ou a massa central da cena parece estar deslocada de uma continuidade, sem direção calculada, hiperbólica, múltipla, um torvelinho centrípeto a nausear, estarrecer, amedrontar, horrorizar, um centramento sobre um eixo descentrado, hesitante, movente, corpóreo e incorpóreo ao mesmo tempo, numa e noutra mesma face de Moebius, uma finitude inespacial, angustiante, distorcida, quase irreal.

Se a obra de Júlio Pomar, notadamente no que se refere às três pinturas aqui apresentadas, mostra-se capaz de possibilitar o acesso a prováveis conteúdos latentes advindos do sonho sonhado em uma possível conexão expressiva com o sonho relatado no que tange a uma configuração

performática, simultaneamente afetiva e narrativa, ainda que se trate de obras visuais com sua narrativa ou expressividade particular, tal operação se deve aos estudos e à ontologia de Merleau-Ponty ao desenvolver o seu método regressivo nos sonhos e o vínculo expressivo entre o simbólico e o imaginário, já que, de outra maneira, a obra de Júlio Pomar poderia restar apenas como um objeto neorrealista, representacional, ideológico, associado a um suporte teórico historicamente marcado, demarcado, não um acontecimento ou expressiva dúvida, deformação grotesca e irresolúvel, a lançar-nos em nossa própria e inexorável finitude.

Referências

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

AYOUCHE, Thamy. *Merleau-Ponty e a psicanálise: da fenomenologia da afetividade à figurabilidade do afeto*. *Jornal de Psicanálise*, vol. 45, n. 83, São Paulo, dez. 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTIN, Juliana. “O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade”. In CAPELA, Carlos Eduardo; WOLFF, Jorge; ESCALLÓN, Bairon Oswaldo; CORREA, Joaquín. *Outra travessia – Revista de literatura*, Florianópolis, n. 22, 2º semestre de 2016, p. 37-54.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIONÍSIO, Mário. “Ficha 5”. *Seara Nova*, n. 765, p. 131-134, abr. 1942.

DIONÍSIO, Mário. “O Princípio dum Grande Pintor”. *Seara Nova*, n. 956, p. 232-234, dez. 1945.

DIONÍSIO, Mário. *A Paleta e o Mundo*. Lisboa: Europa-América, 1956.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l’invisible*. Paris: Gallimard, 1960.

MONTANARI, Tomaso. “Uma história do retrato barroco”. In *Velazquez*. Trad. Mônica Esmanhotto, Simone Esmanhotto. Coleção Grandes Mestres, volume 12. São Paulo: Abril, 2011.

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.

REDOL, Alves. *Gaibéus*. Lisboa: Europa-América, 1965.

SILVA, Carina Zanelato. “O grotesco na representação das heroínas kleistianas Thusnelda e Penthesilea”. In CAPELA, Carlos Eduardo; WOLFF, Jorge; ESCALLÓN, Bairon Oswaldo; CORREA, Joaquín. *Outra travessia – Revista de literatura*, Florianópolis, n. 22, 2º semestre de 2016, p. 13-35.

STEVENSON, Robert Louis. *O estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde*. Trad. Fernando Dias Antunes. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008.

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

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Submissão: 02/06/2023
Aceite: 13/06/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e93975>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*