

Os mitos de Júlio Pomar
A desconstrução e construção de narrativas e
mitologias na obra de Júlio Pomar

Maria Inês Moreira Pinto e Sousa

Dissertação de Mestrado em
História da Arte

Fevereiro 2023

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a Thereza Marta pela sua simpatia e pela sua generosidade na criação e atribuição da bolsa de investigação, sem a qual este trabalho não teria sido possível. Agradeço também à Fundação Júlio Pomar pelo contínuo apoio.

Às minhas orientadoras, a Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e à Doutora Sara Antónia Matos pela atenciosa orientação, pelo constante acompanhamento, por todo o conhecimento partilhado e sobretudo, por me desafiarem a ir mais longe e a melhorar sempre.

Ao Alexandre Pomar, pelas iluminadoras conversas que tanto guiaram este trabalho e por todo o material único que partilhou comigo.

Ao corpo docente do mestrado de História da Arte da NOVA FSCH, pelos conhecimentos novos que me permitiram adquirir e por me abrirem os olhos para um mundo completamente novo.

A toda a equipa do Atelier-Museu Júlio Pomar, por toda a ajuda, informação, materiais e disponibilidade. E sobretudo, por sempre me fazerem sentir em casa.

Ao Rui Brito e à equipa da Galeria 111, pela amável recepção e por terem proporcionado a possibilidade única de ver no seu espaço algumas das obras estudadas neste trabalho.

Aos meus amigos, pelo contínuo e inabalável apoio e por me obrigarem a sair de casa de vez em quando.

Por fim, um agradecimento especial à minha família, que acredita em mim e nas minhas capacidades muito mais do que eu alguma vez acreditarei. Obrigada por estarem sempre do meu lado.

Os mitos de Júlio Pomar

A desconstrução e construção de narrativas e mitologias na obra de Júlio Pomar

Inês Sousa

Resumo

A ligação entre a mitologia e a arte existe quase desde o início de ambas, criando uma relação de desenvolvimento mútuo em que uma não poderia existir sem a outra. Este trabalho desenvolve a hipótese de que a representação artística das narrativas e estruturas mitológicas contribui para sua actualização para épocas contemporâneas e por consequência, para a sua perenidade. A obra de Júlio Pomar foi escolhida como ponto de partida para esta análise, realizada a partir de uma bibliografia focada no estudo e desenvolvimento do mito, sobre a sua ligação com a arte e sobre Pomar e outros artistas relevantes para o trabalho. O estudo de obras de arte foi também uma componente relevante para o desenvolvimento da hipótese.

A obra de Júlio Pomar, além de extensa e diversificada, apresenta a integração de elementos narrativos e estruturais mitológicos, que proporcionam um meio onde o desenvolvimento e adaptação do mito é possível, sobretudo através da acção do próprio pintor. Pomar cria, a partir de histórias e elementos existentes, as suas versões dos mitos canónicos e os seus próprios mitos pessoais. Através da obra de Pomar, verificou-se que o processo de construção de mito, seja através da desconstrução, da adição ou da adaptação, é dinâmico e fundamental para a sobrevivência e perenidade das narrativas mitológicas na contemporaneidade.

Esta conclusão permite por um lado revelar a presença de um pensamento mitológico na construção da obra de Júlio Pomar, abrindo assim um novo caminho de estudo para a obra deste artista, mas também iluminar a durabilidade e interdependência da relação entre mitologia e arte, numa proposta que poderá gerar novos modos e perspectivas para o estudo da arte contemporânea.

Palavras-chave: Júlio Pomar, Mitologia, Mitos, Mitos Clássicos, Arte Contemporânea, Arte Contemporânea Portuguesa, Arte Figurativa, Neorrealismo, História da Arte, Atelier Museu Júlio Pomar

The myths of Júlio Pomar

Deconstruction and construction of narratives and mythologies in Júlio Pomar's work

Inês Sousa

Abstract

The connection between mythology and art exists ever since both were created. The relationship of mutual development assures that one cannot exist without the other. This dissertation explores the notion that the artistic representation of mythological narratives and structures contributes to its modernisation and therefore, to its perennity. The dissertation focuses on the work of Júlio Pomar as a starting point for this analysis, achieved through the study of works that delve into the evolution of myth, its connection to the art world and Pomar's and other relevant artists' artwork. The study of relevant pieces of art by these artists was also an important part to build the underlying hypothesis.

Júlio Pomar's body of work is extensive and diversified. Moreover, it encompasses in its creation a variety of mythological elements, both narrative and structural, which create an environment in which the development and salutation of myth is possible, especially through the action of the artist. Pomar borrows from existing stories and elements to create his own versions of the canonical myths and indeed his own personal myths. Through Pomar's work, it was established that the myth building process, which happens either through deconstruction, addition or adaptation, is dynamic and essential to the survival and perennity of mythological narratives in today's world.

This conclusion allows, on one side, to reveal the presence of a mythological thought process in Júlio Pomar's work, opening up new possibilities to study the artist, while it also highlights the durability and interdependence of myth and art's connection, which in turn might generate new methods and perspectives from which to study contemporary art.

Keywords: Júlio Pomar, Mythology, Myths, Classical Myths, Contemporary Art, Portuguese Contemporary Art, Figurative Art, Neorealism, History of Art, Atelier Museu Júlio Pomar

Índice

Introdução	8
Metodologia	11
O mito e a literatura na arte	13
O mito na Antiguidade	14
O mito como expressão de civilização	16
O mito como expressão de identidade nacional	19
O mito no subconsciente e na sociedade: impulso interior ou conhecimento herdado?	21
A linguagem do mito como ideologia	23
As narrativas e mitos de Júlio Pomar	27
O povo como força mítica	28
<i>Marcha</i>	28
<i>Maria da Fonte</i>	31
<i>Mai 68 (CRS-SS) II</i>	33
A narrativa no embate de formas	35
<i>Bataille (d'après Uccello)</i>	35
<i>Rugby</i>	37
<i>L'Angelus</i>	38
A mitificação e narrativa do retrato e do retratado	39
<i>Fernando Pessoa</i>	40
<i>Charles Baudelaire, Edgar Poe, Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa</i>	41
Os mitos da História da arte	43
<i>Le Bain turc, d'après Ingres (1968)</i>	44
Ficções literárias	46
<i>D. Quixote</i>	46
<i>Tigres e Corvos</i>	51
Gravura e ilustração - Criar a partir da obra dos outros	56

As obras mitológicas de Júlio Pomar	61
Mitos clássicos	65
<i>Rapto da Europa</i>	66
<i>Ulisses e as Sereias (com guitarra portuguesa)</i>	67
<i>Julgamento de Páris</i>	69
<i>Nikias Skapinakis</i>	70
Mitos bíblicos	72
<i>Frida Kahlo dans le rôle d'Ève</i>	74
<i>A embriaguez de Noé (com Pato Donald)</i>	75
<i>O Festim de Herodes</i>	77
<i>Ilda David'</i>	78
Mitos nacionais	80
<i>Triplo Fernando Pessoa</i>	81
<i>Lusitânia no Bairro Latino (retratos de Mário de Sá Carneiro, Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso)</i>	84
<i>O Veado (de Tróia), D. Fuas e uma Fumadora de Ópio</i>	86
<i>Paula Rego</i>	88
Exposição Pintura de Histórias	92
Conclusão	105
Bibliografia	112

Introdução

Acho que não há nada mais carnal, mais fatídico do que o mito.[...] São histórias com memória. (Pomar, Tchen, 2006:23)

A criação e narração de mitos é uma característica humana tão antiga quanto o próprio conhecimento. Desde cedo que inventamos histórias para explicar o inexplicável, para preservar rituais e conhecimento antigo e para relatar valores e morais que queremos transmitir a novas gerações. Estas histórias, repletas de seres sobrenaturais e heróis imperfeitos, foram sendo passadas de narrador para ouvinte, que se torna narrador. Cada um conta a história à sua maneira, contribuindo para a evolução do conto, que ao recontar ganha uma força imaterial, uma certa cristalização móvel. Desta forma, a narração estabelece determinados princípios fundamentais, permite uma maior personalização e adaptação de alguns dos detalhes (Hard, 2004:1; Frye, Macpherson, 2004:277). É precisamente esta dualidade, entre sintetização e adaptação, que garante a longevidade do mito, e que permitiu que as histórias contadas pelos gregos da Antiguidade chegassem até ao presente e se mantenham relevantes na época contemporânea.

A natureza universal dos mitos foi também desde cedo uma característica conducente a uma exploração artística das suas histórias. A exploração narrativa na mitologia de temas transversais à experiência humana – como o medo e a raiva, o orgulho e o desejo – revelou-se terreno fértil para a criação artística por todas as épocas (Bull, 2005: 381-382). Os artistas encontraram, e ainda encontram, nos mitos uma forma de expressar os mais fundamentais instintos humanos, metáforas para melhor explicar e racionalizar a incerteza da existência. As suas obras são versões adicionais, que se fundem com o mito original e expandem-no, garantindo assim a sua longevidade e permanência no imaginário colectivo.

Ao longo da história o mito serviu diversos propósitos, como veremos mais à frente. Desde a Antiguidade, em que a divulgação dos mitos tinha funções de preservação de história e de rituais (Schefold, 1966:8), até ao desenvolvimento da psicanálise e determinação de imaginários colectivos no início do século XX (Hendy, 2001:114) ou mesmo na época contemporânea, em que o mito é visto também como forma de linguagem para a construção de uma ideologia (Barthes, 1991:107). Em todos os momentos veremos que a arte é fundamental para esta construção mitológica, agindo como um meio de expressão e de problematização de novas teorias referentes ao mito e ao seu papel na sociedade. Esta relação de mutualidade é algo que observamos desde o surgimento dos primeiros mitos, e que encontramos agora nos trabalhos mais inovadores da arte contemporânea.

Neste contexto, a obra de Júlio Pomar revela-se como um exemplo da integração da narrativa

mitológica e da utilização da linguagem mitológica na pintura. A sua ligação com a literatura está presente desde cedo na sua obra, não só pelo trabalho desenvolvido a partir de obras de literatura diversas, como pela presença de temas e histórias de obras incontornáveis da literatura nas suas obras plásticas, e pelo seu extenso trabalho como ilustrador de contos e romances. O prazer da leitura e a paixão pelo imaginário são componentes da obra de Pomar, tendo o próprio referido a sua necessidade de trazer para o seu imaginário elementos da literatura e reimaginá-los (Pomar, 2006:22).

A representação dos mitos de Júlio Pomar divide-se - ou junta-se - entre os mitos privados (mitos que Pomar constrói a partir de histórias e figuras que admira) e os mitos populares. O convite de Joaquim Vidal em 1981 para participar na edição especial do poema de Edgar Allen Poe, *The Raven*, abriu o caminho para a representação de temas literários e mitológicos (Pomar, 2002:92). Os retratos dos quatro autores - Poe, autor do poema original, Baudelaire e Mallarmé, tradutores da prosa em francês e Pessoa na tradução em português - com a presença misteriosa e melancólica do Corvo apresenta-os numa luz simultaneamente mítica e humanizante, “simultaneamente, grandes figuras e pobres diabos, seres marginais — ou marginalizados pelas sociedades em que viveram.” (Gheerbrant, Pomar, 1997:59-61).

A série de trabalhos concluída para a estação do Alto dos Moinhos, realizada quase em simultâneo em 1982, continua não só a figura do Corvo - aqui não de Poe, mas de São Vicente e de Lisboa - mas também a presença de Fernando Pessoa, acompanhado por Almada Negreiros, Camões e Bocage, os quatro poetas da mitologia da cidade (Pomar, 2014:98). Estes retratos e as iconografias evocativas que os acompanham, desenhados a caneta de feltro para “contrariar o cinzentismo da instituição” (Pomar, 2003/2014:215), evocam os mitos da cidade que se misturam com os mitos pessoais de Pomar e trazem “para o quotidiano o imaginário dos mitos” (Pomar, 2002:98).

Esta conjugação do mito e quotidiano é visível também no conjunto de obras realizado em 1984 sobre o mito *O Rapto de Europa*, onde Zeus, em forma de touro, aparece frequentemente em cima de uma motocicleta, ou no retrato de Leda na forma de “sedutora beleza brasileira com uma flor espetada num chapéu à moda dos anos 1920” (Pomar, 2021) em *Leda Crioula*.

A série de 1985, *7 Histórias Portuguesas*, a partir da obra *Mensagem* de Fernando Pessoa, explora mais profundamente a matéria dos mitos, neste caso, os mitos portugueses. Neste conjunto de obras Pomar expande a história da obra, criando um conjunto de pinturas que, nas palavras de Mário Dionísio, apresentam o “avesso dos mitos” (Dionísio, 1985:7) - uma alternativa à mensagem nacionalista da obra, apresentando imagens e personagens reduzidas à “dimensão do vulgar, do mesquinho, do incerto, do possível” (Pinharanda, 1986) através do retrato de cenas e personagens que não fazem parte da obra original. Entre eles, além de “D. Sebastião, paranóico descabelado, mirava-se ao espelho” (Pomar, 2002:91) e Camões “desgraçado e preso, anti-herói de uma situação que ajudou a mitificar, escreve com a mão

esquerda” (Pomar, 2021) verifica-se outra vez a junção dos mitos pessoais, no quadro *Lusitânia no Bairro Latino*, onde Amadeo e Santa-Rita são retratados de forma simultaneamente melancólica e heróica, uma reflexão sobre “os valores interiores e sobre a dimensão da emigração de toda uma geração que ensaiou a primeira ruptura moderna na cultura portuguesa, literária e artística” (Pomar, 2021).

As séries inspirada pela *Odisseia* continuam esta ligação entre o sagrado e o profano, com episódio em que Circe transforma os companheiros de Ulisses em porcos - aqui mais conciliados com a sua condição, fumando e andando de lambreta (Pomar, 2002: 93) - mas também na série de Ulisses e as Sereias - que representa de várias formas o momento em que Ulisses utiliza a sua artimanha para conseguir satisfazer a sua curiosidade sobre o canto das sereias “sem ter de pagar a portagem” (Pomar, 2002:109). Ulisses é simultaneamente o herói dos mil ardis e um simples marujo, numa farda dos marinheiros que passavam pelo Cais do Sodré, pronto a corresponder às sereias com uma canção da sua guitarra (Pomar, 2007/2014:278) - sereias essas, no entanto, representadas segundo a tradição clássica do mito grego, metade mulher e metade pássaro (Pomar, 2007/2014:278).

Segundo Vasco Graça Moura (2006:13), “Pomar evoca o classicismo, mas ao mesmo tempo é capaz de esquecê-lo ou de sabotá-lo sem cerimónias.”, e essa sabotagem está presente em vários momentos, como a Serpente de Adão e Eva presa num jarro de vidro, ou da forma que o Pato Donald, sem cerimónia, parece saltar com um skate sobre Noé caído desamparadamente. É uma aproximação brusca de elementos distantes no tempo e no espaço (Moura, 2006:13) e alusão, desconjunção, reconfiguração e transfiguração de mitos clássicos e modernos (Moura, 2006:12) na criação de um universo visual único e irrepetível.

Esta desconstrução e reconstrução de mitos não seria possível sem um conhecimento profundo e um estudo metódico das tramas e estruturas mitológicas, algo que veremos Pomar fazer ao longo da sua obra. A sua ligação com a literatura e com a narrativa está presente nas suas obras desde o início. Mesmo quando as suas pinturas representam outros temas, como os mais associados à realidade no caso do período Neorrealista, a construção de uma narrativa mítica, transmitida na justaposição das figuras, na escolha dos pontos de vista, na representação de elementos específicos, está presente.

Este trabalho pretende assim apresentar a hipótese de que a representação artística das narrativas e estruturas mitológicas contribui para sua actualização em épocas contemporâneas e por consequência, para a sua continuidade no tempo. Esta hipótese será explorada especificamente através da obra de Júlio Pomar, cuja extensão contém diversos e relevantes exemplos desta transformação das narrativas tradicionais do mito. Através de uma análise à obra do artista, procuraremos mostrar como a presença de determinadas estruturas e elementos fundamentais à construção de uma narrativa mitológica foram utilizados pelo artista para a representação de mitos. Seja pelo reforço do conjunto de narrativas que compõe uma mitologia associada a uma determinada cultura (mitos clássicos,

bíblicos e nacionais) ou pela criação de mitos que designaremos por pessoais (o povo, a sexualidade, autores e personagens literários, animais e obras e artistas da História da Arte).

Como forma de aprofundar mais a análise e proporcionar alguns momentos de contraponto, serão introduzidos outros artistas portugueses contemporâneos de Pomar que também trabalharam as temáticas mitológicas. Esta abordagem de obras de artistas diferentes permite ganhar uma visão mais alargada e perceber outras formas de representar os mitos, ou de que forma outras representações podem transmitir valores diferentes. Em comum os artistas têm a nacionalidade e alguma coincidência cronológica no desenvolvimento das suas obras, bem como a natureza figurativa da sua pintura, porém, como veremos, apresentam abordagens muito distintas de Pomar. Tanto no nível do conteúdo como na forma de representação, as opções são variadas e permitir-nos-ão realizar uma aproximação com a obra de Pomar, para que melhor a possamos compreender e contextualizar no espaço e no tempo. Assim, através da observação e análise de algumas obras de Graça Morais, Nikias Skapinakis, Ilda David' e Paula Rego, procuraremos indagar uma visão mais alargada do tratamento do mito pela arte, seja pela temática mitológica seja pela utilização de estruturas de linguagem mitológica.

Metodologia

Para o desenvolvimento deste trabalho, foram utilizadas como referência para a construção do argumento diversas fontes bibliográficas sobre a obra e vida de Júlio Pomar, incluindo alguns textos do próprio artista. Assim, as obras *Notas sobre uma Arte Útil - Parte Escrita I* (2014, Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta - Sistema Solar), *Da Cegueira dos Pintores - Parte Escrita II* (2014, Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta - Sistema Solar) e *Temas e Variações - Parte Escrita III* (2014, Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta - Sistema Solar), edições do Atelier-Museu Júlio Pomar que agregam ensaios, críticas e outros textos de Júlio Pomar serão fontes essenciais para melhor compreender o pensamento do artista. A este conjunto acrescenta-se a obra *Então e a Pintura?* (2002, Dom Quixote), que inclui ensaios de Júlio Pomar sobre a natureza da pintura e o seu trabalho, bem como o livro *Duas Cartilhas* (2019, Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta - Sistema Solar), que reúne uma entrevista a Júlio Pomar por Helena Vaz da Silva e várias entrevistas ao artista feitas ao longo de 2013 e 2014 por Sara Antónia Matos e Pedro Faro. Para uma melhor compreensão de elementos biográficos de Pomar, foi referenciada a obra *Júlio Pomar: O Pintor no Tempo* de Irene Flunser Pimentel (2017, Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta - Sistema Solar). Para uma compreensão mais alargada da obra de Pomar foram referenciados vários catálogos, de entre os quais *Júlio Pomar, 1 ano de desenho, 4 poetas no Metropolitano de Lisboa* (1984, Fundação Calouste Gulbenkian), *Catalogue Raisonné, volume I e II* (2004, La Différence), *Júlio Pomar - Pinturas Recentes* (2001, Câmara Municipal de Aveiro), *Júlio Pomar - A Comédia Humana* (2004, Fundação Centro Cultural de Belém), *Pomar - Autobiografia* (2004, Assírio & Alvim),

Retratos e Ficções - Júlio Pomar e a Literatura (2006, Argusnauta), *Edição & Utopia* (2015, Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta - Sistema Solar), *Júlio Pomar - Obra Gráfica* (2016, Caleidoscópio), *Júlio Pomar - Obras no Espaço Público* (2018, Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta - Sistema Solar), *Formas que se Tornam Outras - Júlio Pomar* (2019, Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta - Sistema Solar), *O Desenho Impreciso de Cada Rosto Humano, Refletido! Retratos de Júlio Pomar* (2021, Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta - Sistema Solar) e *Júlio Pomar: Pinturas de Histórias* (2023, Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta - Sistema Solar).

Para uma melhor contextualização da obra de Pomar no tempo e espaço em que foi divulgada, recorreu-se também a artigos e críticas de exposições e obras em publicações de índole artística e generalista, das quais se destacam a revista *Colóquio das Artes*, o *Jornal de Letras e Artes*, a *Revista de Arte Ibérica* e o jornal *Expresso*.

O estudo da mitologia é um domínio complexo e com ramificações históricas extensas, pelo que uma bibliografia deste tema estará sempre incompleta. No entanto, procurou-se referir obras que fossem mais adequadas ao tema da mitologia na arte, que fossem obras e autores de referência no meio e que proporcionassem uma análise adequada a um elemento do estudo da mitologia. Assim, no que refere à introdução sobre a relação do mito e da arte ao longo da História, bem como do papel do mito no contexto socio-cultural foram utilizadas como referência *Myth: Its meaning and functions in ancient and other cultures* (1970, Cambridge University Press) e o artigo “Greek mythology: Some new perspectives” (1972, *The Journal of Hellenic Studies*) de Geoffrey Kirk; as obras *The savage mind* (1970, University of Chicago Press), *Myth and meaning* (1978, Routledge & Kegan) e o artigo “The structural study of myth”(1955, *The Journal of American Folklore*) de Claude Lévi-Strauss; *Mythologies* de Roland Barthes (1991, The Noonday Press); *Interpretations of greek mythology* de Jan Bremmer, (1994, Routledge); *The survival of the pagan gods* de Jean Seznec (1995, Princeton University Press); *Structure and history in greek mythology and ritual* de Walter Burkert (1997, University of California Press); *The modern construction of myth* de Andrew Von Hendy (2001, Indiana University Press); *Biblical and classical myths: The mythological framework of western culture* de Northrop Frye e Jay Macpherson (2004, University of Toronto Press); *The mirror of the gods: Classical mythology in Renaissance art* de Malcolm Bull (2006, Penguin); *Flying too close to the sun: Myths in art from classical to contemporary* de Diane Fortenberry, Rebecca Morrill e James Cahill (2018, Phaidon); e *The Routledge Handbook of Greek Mythology: Partially based on H.J. Rose's A handbook of Greek mythology* de Robin Hard e H.J. Rose (2020, Routledge).

Para a análise e contextualização dos artistas portugueses que utilizamos como contraponto a Pomar recorreremos a várias monografias e catálogos, entre os quais *Ilda David'* (1999, Assírio & Alvim), *Uma Geografia da Alma - Graça Morais* (2005, Bial), *Nikias Skapinakis: Presente E Passado, 2012-1950; Museu coleção Berardo, 28.03.12-24.06.12* (2012, Museu Coleção

Berardo) e *Paula Rego: The art of story* de Diane Rees-Jones (2019 Thames & Hudson).

É também importante mencionar que além do recurso a textos, sejam eles da autoria do artista, de críticos, historiadores de arte, mitologistas ou historiadores, foi fundamental a componente prática deste projecto, caracterizada por uma participação activa nas acções realizadas pelo Atelier-Museu Júlio Pomar e outras entidades. Destacam-se as visitas guiadas em que participamos, a primeira para a exposição *Os Livros De Júlio Pomar: Itinerância Da Leitura, Escrita, Pintura* realizada pela curadora Mariana Pinto dos Santos, e as visitas realizadas pelos curadores da exposição *Júlio Pomar: Pinturas de Histórias*, Alexandre Pomar e Sara Antónia Matos. Estas visitas permitiram obter mais conhecimentos e pistas para linhas de pesquisa que guiaram este projecto. Em particular, o contacto frequente com Alexandre Pomar permitiu-nos ganhar um maior conhecimento da obra do artista.

A visita frequente ao espaço do Atelier-Museu foi também fundamental para uma melhor compreensão das obras no espaço expositivo do museu. A possibilidade de acompanhar a montagem da exposição *Júlio Pomar: Pinturas de Histórias*, foi esclarecedora, na medida em que se obteve uma melhor compreensão não só do processo de desenhar, montar e promover uma exposição, como permitiu um novo olhar sobre as obras em exposição. Foi também importante para a subsequente análise pictórica a visita ao acervo da Galeria 111 para visualização da obra *O Rapto de Europa*. Por fim, o convite para integrar na campanha de promoção da exposição *Júlio Pomar: Pinturas de Histórias* através da participação num vídeo explicativo sobre uma das obras presentes foi uma oportunidade única que permitiu não só um maior estudo da obra apresentada (*Julgamento de Paris*), como foi também um exercício de síntese que permitiu uma consolidação dos conhecimentos obtidos. O vídeo foi partilhado nas redes sociais do Atelier-Museu Júlio Pomar.

Através da combinação dos elementos bibliográficos e dos elementos práticos pretendemos assim apresentar uma perspectiva mais alargada do estudo da obra de Júlio Pomar, e em particular do estudo da presença do mito na sua obra.

O mito e a literatura na arte

A mitologia como tema da arte, e em particular para o presente trabalho, na pintura, é uma constante ao longo da história. Para melhor compreender diversos elos numa rede intrincada é importante perceber o papel do mito e da mitologia na sociedade - sendo que para a presente investigação, o foco será o contexto da civilização ocidental europeia e os mitos clássicos da Grécia e Roma antiga, bem como a mitologia judaico-cristã.

A representação artística de mitos ou histórias religiosas está inerentemente ligada ao desenvolvimento da civilização. Desde as primeiras figuras pré-históricas desenhadas nas

paredes de cavernas, em Espanha ou França, a representação das histórias que dão sentido a uma tribo, as explicações para os fenómenos da natureza ou a expressão de um pedido (Gombrich, 1950/2006, 40-43) está presente, reforçando a sua importância com cada geração que passa.

O estudo do mito - o que faz um mito, as simbologias e alegorias associadas - é quase tão antigo como os mitos em si. Veremos de que forma o papel do mito e da arte face ao mito se transformou ao longo da História ocidental.

O mito na Antiguidade

O mito, ou *mythos*, na Grécia Antiga referencia histórias ou narrativas tradicionais, frequentemente contendo elementos sobrenaturais e religiosos, por vezes associados a rituais específicos (Frye, Macpherson, 2004:277; Caldwell, 1989: 12). A natureza oral destas histórias explica que fossem surgindo diversas versões do mesmo mito, com variações locais conforme quem o contava (Hard, 2004:1). Adicionalmente, um mito alimenta-se de outros mitos e narrativas e não é incomum que os mitos se misturem, apagando as ténues linhas que os separam de forma a ser impossível dizer qual deles começou primeiro. Por exemplo, a história de Ícaro e Dédalos apresenta vários pontos em comum com a história de Phaeton: a capacidade de voo, a ambição desmedida e a inevitável catástrofe, culminando em morte (Cahill, 2018:10).

Com a introdução da expressão escrita foi possível um maior rigor na tradição e composição dos mitos. Estes deixaram gradualmente de ser vistos como uma história de inspiração divina, contada pelo poeta que agia como voz dos deuses, mas como textos de relevância cultural, escritos por historiadores (Bremmer, 1987:5), como é o caso de Homero e o mito de Tróia.

Esta permeabilidade permanece uma importante característica do mito. A integração ao longo dos anos de ideias e mitos orientais enriqueceu as histórias, tornando-se cada vez mais difícil perceber qual o mito original. É uma característica do mito clássico, que é também aproveitado e reintegrado noutras mitologias, notoriamente na narrativa bíblica (Frye, Macpherson, 2004:277).

Embora o mito grego funcione num espaço e tempo específicos, é suficientemente versátil para que não dependa destes para se continuar a contar a sua narrativa, sendo transposto para outros tempos e outros espaços por via da arte (Cahill, 2018:11). A sua sobrevivência ao longo dos séculos atesta esta versatilidade - as mesmas histórias da antiguidade grega surgem em pinturas do Renascimento italiano, em composições românticas ou obras do abstracionismo (Cahill, 2018:15). Como exemplo, a história de Danaë¹. A obra de Ticiano² de

1 Danaë, filha de Akrisios, foi uma das conquistas de Zeus. Em desafio à profecia que ditava que Danaë conceberia um filho que o mataria, Akrisios mandou encerrá-la numa cave, longe do mundo. Mas Zeus conseguiu entrar no quarto de Danaë na forma de uma chuva dourada, resultando na concepção de Perseu (Hard, 2004:227)

2 Ticiano ou Tiziano Vecellio (1488/90 -1576) foi um dos principais pintores do Renascimento italiano da Escola de Veneza. A sua extensa obra apresenta uma sensibilidade e sensualidade in-



Fig. 1: Danae, Ticiano (1553-4, 128x178cm) (Fortenberry, Morrill, 2018:107); Fig. 2: I've got it all, Tracey Emin (2000, 121,9x91,4cm) (Fortenberry, Morrill, 2018:106)

1553, mostra uma Danaë voluptuosa e passiva, sem resistir ao avanços de Zeus na sua forma de chuva dourada, (Fortenberry, Morrill, 2018:107). Em contraste, a obra sobre o mesmo tema de Artemisia Gentileschi³, em 1612, representa uma cena mais ambígua, com Danaë reticente e contraída, evitando o contacto com o ouro que Zeus faz descer dos céus (Fortenberry, Morrill, 2018:108). Mas também a versão de Klimt⁴, de 1900, que conjuga o erotismo da narrativa – os discos dourados entre as pernas de Danaë, a mão em tensão e o êxtase na face – com o seu desfecho, através da inclusão de elementos inspirados por imagens médicas das células embrionárias que indicam o início de uma nova vida bem como na posição fetal da figura (Fortenberry, Morrill, 2018:111). Ou ainda o trabalho fotográfico de Tracey Emin⁵, de 2000, *I've Got It All*, que mostra a artista a puxar para si um monte de moedas e notas, referenciando a chuva dourada, oferecendo uma perspectiva alternativa sobre a agência feminina nesta peça ambígua – se por um lado a artista consegue “ter tudo”, não deixa de implicar um custo, como a sua posição no chão indica (Fortenberry, Morrill, 2018:106).

A mitologia clássica soube adaptar-se e ajustar-se ao pensamento comum, e transformar-se quando necessário: a disseminação do Cristianismo gerou uma maior perseguição e destruição das tradições pagãs da Antiguidade, mas os mitos permaneceram, transformados agora em histórias de grandes reis e heróis, o que, se no início serviu para os desacreditar,

tensa e um domínio da cor na representação de temas da mitologia, cristianismo e retratos das diversas cortes duais de Itália (The National Gallery, 2022; Gombrich, 1950/2020:253). A obra de Ticiano é reconhecida internacionalmente como uma das mais marcantes e inovadoras do Renascimento, tendo sido inspiração de gerações de artistas, notavelmente Rubens e Poussin (We-they, 2022). Nesta obra em particular, Rapto de Europa, é possível ver a precisão de Ticiano na representação desta cena mitológica. O terror de Europa transparece na contorção do corpo e na sua expressão. O trabalho da paisagem é também notável, criando uma atmosfera de sonho e irreidade, como se de um espaço fora do tempo se tratasse. Esta obra faz parte de um conjunto que Ticiano criou para Filipe II de Espanha retratando diversas cenas da mitologia, às quais chamou “poesie”, que incluía ainda a representação dos mitos de Diana e Acteon, Perseus e Andromeda e Danae (The National Gallery, 2022).

3 Artemisia Gentileschi (1593— 1656 (?)), uma das poucas pintoras italianas do período barroco que se conhece da época, Gentileschi foi e continua a ser reconhecida pelo seu talento, sobretudo na manipulação do chiaroscuro. A sua obra conhecida é marcada por uma perspectiva feminina rara para a época, que a distingue dos seus pares. (Mead, 2020)

4 Gustav Klimt (1862—1918) foi um artista austríaco, fundador do movimento de Secessão de Viena, que introduziu muitos dos princípios da Arte Nova na arte austríaca. As obras de Klimt reflectem um interesse profundo na forma humana e na natureza da sexualidade e desejo. Plasticamente, a utilização de cores fortes e sobretudo o dourado distinguem a sua obra, evocando um ambiente de luxo e sonho, tendo Klimt representado vários temas mitológicos e clássicos. Polémico para a época, Klimt manteve-se ainda assim um popular muralista e retratista durante a primeira parte do século XX (Gotthardt, 2018).

5 Tracey Emin (1963) é uma artista britânica, do grupo Young British Artists. A sua obra, expressa em diversos suportes desde vídeo, escultura, desenho e pintura, é descrita como “intuitiva, provocadora e apaixonada” (Medina, 2014:54). Emin utiliza como principal inspiração a sua vida pessoal, o que resulta numa obra confessional e íntima. (Medina, 2014:56)

acabou depois por funcionar como uma proteção durante a afirmação do Cristianismo (Seznec, 1995:12-13).



Fig. 3: *Battle of the Gods and Giants Altar de Pergamon*, autor desconhecido, (c 180-175 AC, s/m.)

os feitos de Zeus, por exemplo, (Fortenberry, Morrill, 2018:38-39). A representação de cenas mitológicas indicava então uma função religiosa, mas também de desenvolvimento intelectual, numa representação das diferentes versões dos mitos ao longo do período clássico (Schefold, 1966:8).

Durante o período medieval que se seguiu ao período clássico, na Europa, a função dos mitos bem como a sua forma sofreram alterações, que permitiram a sua sobrevivência ao longo do tempo. Veremos de que forma e que novas funções o mito ganhou na Idade Média e sobretudo no Renascimento de seguida.

O mito como expressão de civilização

A sobrevivência e transformação dos mitos clássicos não seria possível se não continuasse a existir um interesse pela cultura da antiguidade ao longo do tempo. Mesmo durante a época medieval, as elites continuaram a reclamar para si a herança do conhecimento e feitos de antepassados romanos e gregos (Seznec, 1995:18), transformando mito em lendas e fábulas, quando não mesmo em história. Por exemplo a elite letrada dos Merovíngios reclamavam para o povo franco a ascendência lendária dos últimos troianos sobreviventes à Guerra de Tróia, uma forma de justificar e legitimar a sua nobreza e cultura (Seznec, 1995:19-20).

A utilização da cultura da antiguidade como prova de civilização ganha novos contornos durante o Renascimento na Europa. Apresentando uma alternativa ao predomínio do pensamento religioso, as histórias da antiguidade proporcionaram também uma forma de representar o poder secular, a sexualidade e outros temas eventualmente interditos ou assim considerados que não encontravam profundidade suficiente nas representações bíblicas (Bull, 2005: 381-382). Alguns destes aspectos serão retomados mais adiante a propósito da obra de

Júlio Pomar, onde estes temas são preponderantes. O crescente interesse nas civilizações de outrora foi sendo alimentado pelo coleccionismo e descoberta de obras da época, e a livre circulação destes objectos foi importante na propagação de imagens e narrativas mitológicas junto da elite renascentista (Bull, 2005:12). Mais tarde, como veremos, a presença de tratados e a descoberta de textos originais terão um papel importante na redescoberta destas histórias.

Sendo que os mitos foram adaptados para sobreviver num mundo pós-pagão, esta mutação passou também pelo seu papel civilizacional. Removida a sua função ritualística e de exaltação divina, os mitos ganham nova dimensão como parábolas alegóricas, sendo encontrado neles novos significados profundos sobre a experiência humana, numa aproximação filosófica ao conhecimento teológico e existencial (Seznec, 1995: 89-90). O estudo dos textos clássicos transformou-se no estudo da edificação moral, de alegorias que reforçaram os critérios da fé cristã (Seznec, 1995: 96). Com a introdução de ideais humanistas no Renascimento a procura de significados foi ficando cada vez mais em linha com o pensamento filosófico que se desenvolvia e redescobria na época (Seznec, 1995: 97), reinventando os deuses e figuras mitológicas de outrora no papel de valores, representando Amor, Paixão, Sabedoria ou Virtude (Seznec, 1995: 109). Esta linha de pensamento está de acordo com o proposto por Richard Caldwell, de que os mitos podem funcionar como a expressão de ideias abstractas numa forma mais concreta, a transferência de energia emocional em funções e narrativas e o estabelecimento de uma matriz de resposta social aceitável a valores psicológicos (Caldwell, 1993:6-7). Na leitura de Caldwell, os mitos funcionam não só como expressão de valores e normas de comportamento social, como também como símbolo da compreensão destes valores, da civilização da sociedade que compreende e consome estas histórias.

Um exemplo de como o imaginário mitológico permeou e se adaptou à arte ocidental são as diversas representações da Guerra de Tróia, um tema abordado frequentemente numa perspectiva histórica como representação de força e poder por parte dos grandes senhores medievais. Diversas tapeçarias sobre o tema foram encomendadas por Carlos, o Audaz, de Borgonha e rapidamente copiadas por outros monarcas e senhores da época, tal como Henrique VII de Inglaterra e Carlos Charles VIII de França, no final do século XV. As tapeçarias, fabricadas em Tournai, França, representam várias cenas e personagens da história da Guerra de Tróia num contexto actual, com vestes, armaduras e mesmo tácticas militares do século XV (V&A, 2022).

A obra *O Julgamento de Páris* de Niklaus Manuel Deutsch⁶ (1517-18) é outro exemplo, que transporta o início do conflito para uma floresta suíça. As deusas Atena, Hera e Afrodite são representadas na forma de mulheres aristocratas da época. Atena empunha um escudo e espada medieval, Hera é representada com as vestes e postura de uma rainha, como é sua condição, e Afrodite, a deusa do amor e vencedora da competição, surge coberta apenas por

⁶ Niklaus Manuel Deutsch (1484 – 1530) foi um artista de Berna, actual Suíça, no início do Renascimento. A obra de Deutsch inclui sobretudo cenas bíblicas, já seguindo algumas das inovações técnicas inspiradas em Dürer. Deutsch foi também poeta e escritor, tendo produzido várias peças anti-clericais (Encyclopaedia Britannica, 2022)

um vestido diáfano, quase transparente. A composição e desenho são remissivos das técnicas medievais de tapeçaria e iluminura (Fortenberry, Morrill, 2018:196).

Com o crescente interesse humanista nas obras do passado da Antiguidade, técnicas de pintura e desenho foram sendo recuperadas através de tratados. As descrições de obras perdidas fomentavam a sua recriação e a revisitação dos temas de que tratavam (Bull, 2005:14), misturando referências antigas com estéticas actuais. Um dos principais veículos, sobretudo nas artes plásticas, de transmissão dos antigos mitos foi a obra de Ovídio, que, embora ainda presente – com alterações vernaculares ao texto – durante a Idade Média, foi redescoberto no latim original no Renascimento (Bull, 2005:17).



Fig. 4: O Julgamento de Páris, Niklaus Manuel Deutsch (1517-18, 223x160 cm) (Fortenberry, Morrill, 2018:196))

A obra *Baco e Ariadne de Ticiano* (1520-3), por exemplo, que retrata o momento em que Baco se apaixona por Ariadne, abandonada em Naxos por Teseu, após matar o Minotauro, faz referência ao Discóbulo na pose de Baco e uma das figuras do grupo de Baco referencia Laocoonte, com as serpentes enroladas à sua volta como no grupo escultórico de Agesandro, Atenodoro e Polidoro (Fortenberry, Morrill, 2018:62). A escolha do tema, bem como as referências a outras obras da Antiguidade seriam reconhecidas por qualquer homem de cultura e conhecimento, garantindo desta forma que o patrono de Ticiano, Alfonso d'Este, seria também ele reconhecido como um homem do Renascimento.

A função de comunicação de cultura e conhecimento permitiu ao mito, e à arte que representava histórias ou figuras mitológicas, funcionar como um símbolo de estatuto no período medieval e moderno. Esta função, sendo necessária para a sobrevivência do mito, não apaga as suas funções anteriores de ritual e transmissão de conhecimento. Essas características continuam presentes no mito, sendo aliás amplificadas: ao saber a origem de um mito bem como a sua narrativa, o narrador ou artista expressa uma sabedoria que o integra num grupo exclusivo. É neste momento que o mito passa de ser uma narrativa com amplo reconhecimento numa comunidade para passar a algo mais fechado e exclusivo.

No entanto, a estrutura de construção mitológica mantém-se, e será a partir do início do período contemporâneo que um dos elementos fundamentais do mito ganhará nova significância. A construção de uma identidade colectiva requer a criação de narrativas próprias. Se no Renascimento vemos esse aspecto utilizado na criação de uma narrativa aplicada a uma identidade europeia, no século XIX veremos como essa mesma construção pode ser aplicada a narrativas próprias de um só país, na definição da identidade nacional. No próximo segmento referiremos de que forma a estrutura mitológica, herdada dos mitos

clássicos e transposta para lendas e outras narrativas locais, contribuiu para a construção de identidades colectivas associadas a uma nacionalidade.

O mito como expressão de identidade nacional

O movimento do Iluminismo e a subsequente liberalização divulgada a partir da Revolução Francesa levou ao desenvolvimento de uma nova perspectiva de identidade social. Armados com uma nova força, a defesa de uma forma de viver associada a um espaço e tempo, o exército revolucionário francês bem como o americano, composto maioritariamente por camponeses sem treino militar, lutavam com um novo fervor em prol da construção de um novo estado, com a razão e a autodeterminação como base (Kohn, 2021). Os cidadãos eram movidos por uma causa comum, mas tornou-se necessário a criação de uma identidade colectiva que os unificasse enquanto povo. A cultura da Antiguidade voltou a ser o modelo a seguir, não só na esfera política no que diz respeito à constituição de um governo democrático segundo os modelos da Grécia e de Roma, mas também nas artes, com a recuperação dos modelos artísticos clássicos (Gombrich, 2020:369). Assim, a França reconstruída definiu-se como a herdeira do mundo clássico, um novo império à imagem de Roma (Kohn, 2021), ajudada por descobertas arqueológicas - Pompeia e Herculano - e um maior conhecimento das sociedades da antiguidade (Irwin, 2021).

A preferência na arte por temas da mitologia clássica, em linha com o crescente interesse pela história da Antiguidade, evocava também noções de austeridade, imperialismo e heroísmo, valores que a Revolução Francesa promoveu enquanto valores-fundadores (Irwin, 2012). A construção de uma identidade nacional com base em elementos históricos marcou todo o século XIX - seja em termos artísticos, políticos ou sociais - e teve os seus inícios no Império Francês, embora também a Inglaterra e os Estados Unidos tenham sido importantes referências.

Como reação ao imperialismo francês, algumas nações europeias, nomeadamente Reino Unido e os países de origem germânica - nomeadamente a Prússia mas mais tarde uma Alemanha recém-unificada e necessitada de uma identidade coesa - procuraram para si outros mitos fundadores que não reclamassem a Antiguidade como berço mas que fossem ainda mais longe nas suas origens (Irwin, 2021). Além do desenvolvimento da arte Romântica, esta motivação fomentou um movimento de recolha de contos e lendas folclóricas regionais e nacionais a partir das quais elementos identitários foram sendo recuperados e incorporados nos discursos sócio-políticos, e consequentemente na arte (Baycroft, 2012:1). No Reino Unido, o movimento pela recuperação do Gótico na arquitectura foi acompanhado por um maior interesse em lendas arturianas e História medieval e Tudor (Jones, 2012:72) - momentos reconhecidos como intrinsecamente britânicos e fundamentais na constituição da identidade britânica (Hendy, 2001:65). Por toda a Europa, ocorreram processos semelhantes, na procura

de um passado prestigiante, uma idade de ouro que pudesse justificar a grandeza de uma nação. Em Portugal, o passado Quinhentista poetizado por Camões, a era dos Descobrimentos e os reinados de D. João I e D. Manuel surgiram como opções óbvias pela iniciativa Alexandre Herculano e outros autores românticos (Lourenço, 1992:62).

Estas tendências são evidenciadas, por exemplo, na obra *Lancelot at the Chapel of the Holy Grail* (1896) de Edward Burne-Jones⁷: a temática recupera a lenda britânica dos cavaleiros do Rei Artur sob a forma de Sir Lancelot, à qual não é permitida a entrada na capela do Santo Graal, devido à sua paixão ilícita por Guinevere (artincontext, 2021). A representação da lenda arturiana, bem como a evocação de valores como a pureza de espírito e o cavalheirismo demonstram a preocupação de Burne-Jones, bem como o restante grupo dos Pré-Rafaelitas onde se insere, com o retorno a um outro tempo medieval místico, em desafio aos valores da época vitoriana britânica (artincontext, 2021).



Fig.5: *Lancelot at the Chapel of the Holy Grail*, Edward Burne-Jones (1896, 138 x 169 cm) (Wikimedia, 2022))

A percepção do mito no sentido apenas clássico começa a ser desafiada, incluindo cada vez mais lendas locais da mitologia de um país (Hendy, 2001:3). Este novo interesse pelas histórias locais levou a um crescente movimento de recuperação e adaptação de histórias esquecidas para um público moderno - dos quais o exemplo mais evidente é o trabalho dos Irmãos Grimm nos países germânicos (Hendy, 2001:204), a quem por exemplo a pintora Paula Rego recorreu, mas também Yeats⁸ na Irlanda foi instrumental na recuperação e divulgação de contos irlandeses, com o objectivo de formar uma nova identidade irlandesa, independente do Reino Unido, com base nas histórias populares do país (Hendy, 2001:136). Em Portugal é o caso de

7 Edward Burne-Jones (1833–1898) foi um artista britânico do século XIX, cuja actividade está associada ao grupo da Irmandade Pré-Rafaelita. Além de pintor, Burne-Jones desenhou murais, vitrais e peças de mobiliário, notavelmente para a empresa de William Morris, da qual era também sócio fundador. A sua obra é marcada pela estética pré-rafaelita, com motivos naturalistas e uma predilecção por cenas de lendas medievais e mitológicas (Godfrey, 2019)

8 William Butler Yeats (1865-1939) foi um poeta irlandês. A sua obra recupera lendas e contos populares irlandeses, bem como elementos do sobrenatural e oculto. Yeats é um dos principais poetas do mundo anglo-saxónico e um dos mais reconhecidos poetas irlandeses. A sua obra é assumidamente nacionalista, tendo Yeats servido como senador no recém criado governo irlandês independente. Yeats é visto ainda hoje como um dos melhores poetas e escritores do século XIX, e a sua obra, romântica, mística e inovadora mantém-se relevante (Poetry foundation, 2022)

Alexandre Herculano⁹, que procurava no passado uma legitimação da sociedade liberal do presente e um caminho para o futuro do país: “A nação é justificada pela sua história, e no limite, apenas existirá história onde existir nação” (Carvalho, 1992: 510). Veremos mais à frente como Pomar encarou estes mitos nacionais, sobretudo tendo em conta a sua apropriação por parte do Estado Novo.

A transformação do mito como elemento fundador abrirá caminho para um novo tipo de percepção, em linha com os desenvolvimentos científicos que ocorrem ao longo do século XIX e início do século XX, que permitem pela primeira vez uma análise profunda à psique do Homem e da sociedade. Saímos agora de uma identidade restrita para procurar um elemento identificativo que abrange não um país, não uma civilização, mas o ser humano no seu todo. Veremos como o mito entra nesta análise no segmento seguinte, recorrendo sinteticamente ao campo da psicologia e psicanálise.

O mito no subconsciente e na sociedade: impulso interior ou conhecimento herdado?

No final do século XIX e início do XX imperou o desenvolvimento das teorias de psicologia e psicanálise de Sigmund Freud¹⁰ e mais tarde Carl Jung¹¹.

Freud propõe na sua obra *A Interpretação de Sonhos* um paralelo entre a mitologia e os sonhos, na medida em que ambos apresentam formas de comunicar os desejos latentes do inconsciente humano (Hendy, 2001:113), mais concretamente explícita na sua análise do mito clássico de Édipo e na forma como este expressa o desejo inconsciente universal de parricídio e incesto (Hendy, 2001:114). Noutra obra em que analisa a produção de fantasias por parte do ser humano simultaneamente como neurose e criatividade, Freud refere que, embora a sua análise se centre na produção criativa actual de histórias “originais”, as histórias tradicionais e a mitologia podem ser encaradas como “vestígios distorcidos das fantasias de nações inteiras, os sonhos seculares de jovens nações” (Hendy, 2001:114). Esta noção do mito como uma expressão reprimida das pulsões mais básicas da humanidade é explorado pelos seus seguidores, de entre os quais destacamos Otto Rank¹² devido à relevância do seu trabalho para

9 Alexandre Herculano (1810-1877) foi um escritor português, considerado o fundador de uma história cientificamente pensada e fundador do movimento romântico em Portugal. Herculano foi escritor, poeta e publicista, além de escrever *História de Portugal*, considerada a primeira obra de investigação histórica escrita segundo princípios científicos. A sua acção seria determinante para introduzir os valores do Romantismo no país, e para motivar uma maior preocupação com a História e a conservação patrimonial (Marques, 2022).

10 Sigmund Freud (1856 - 1939) é considerado um dos pioneiros da psicanálise e estudo da mente. O trabalho de Freud criou a base para o desenvolvimento não só de uma teoria sobre o funcionamento da psique humana bem como um método de terapia, mas também uma teoria de análise cultural, que seria aplicada não apenas no contexto médico, mas num contexto social e cultural. A sua proposta de construção do inconsciente e a forma como este influencia o comportamento humano seria um ponto de partida para alguns movimentos artísticos, nomeadamente o Surrealismo, nomeadamente as suas técnicas como a pintura ou escrita automática e análise de sonhos, algo que Freud já realizava com os seus pacientes. A influência de Freud não se limita assim ao campo da ciência e da medicina, tendo as suas teorias tido um importante impacto na sociedade e nos meios artísticos (Jay, 1999).

11 Carl Jung (1875 - 1961) foi um psiquiatra suíço, estudante de Freud. Embora tenha estudado inicialmente sob Freud e seguido as suas ideias, Jung desenvolveu as suas próprias teorias relativamente à psique humana que o distanciaram largamente de Freud. Notavelmente, as suas teorias sobre os arquétipos e a ideia de um inconsciente colectivo, que todos os humanos partilham e que serve de impulso para as suas decisões, marcaram a sua obra, que difere da ideia de energia vital, ou libido, que Freud propõe. As suas teorias serão relevantes não apenas no contexto médico mas também na forma de ver e organizar a sociedade, tendo ainda impacto na produção artística (Brandão, 2017)

12 Otto Rank (1884 - 1939) foi um escritor e psiquiatra, estudante de Freud. A obra de Rank aplica os conceitos de psiquiatria desenvolvidos por Freud ao estudo do mito e lendas. A sua obra O

o estudo da obra de Pomar a realizar. Rank desenvolve teorias sobre a natureza dos mitos como expressão simbólica do subconsciente partilhado da humanidade (Hendy, 2001:115). Rank em particular estabelece um paralelo entre os heróis das epopeias heróicas da antiguidade e o desenvolvimento libidinal dos rapazes nos primeiros anos da sua vida (Hendy, 2001:117).

Estas noções foram levadas mais longe com Carl Jung, com a sua teoria dos arquétipos. Com um passado fundamentalmente romântico, em oposição à formação em Biologia de Freud, Jung baseia-se nas teorias de Freud para criar uma ideia de um subconsciente universal, do qual surgem símbolos que criam mitologias (Hendy, 2001:132). Estes símbolos e estas narrativas supostamente são uma forma de expressão dos mais básicos instintos e pulsões animais, transformados numa narrativa universal para os resolver, uma forma de comunicação entre o subconsciente colectivo e o consciente individual (Hendy, 2001:129, 133). Estas questões veem a ser exploradas no domínio artístico como veremos a seguir. Na arte, as ideias do poder do subconsciente de Freud e Jung seriam trabalhadas pelos Surrealistas entre outros



Fig. 6: *Metamorphose de Narciso*, Salvador Dalí (1937, 51,1 × 78,1 cm) (Tate, 2022))

grupos artísticos do século XX (Gombrich, 2020:457). Na tela *Metamorphose de Narciso* de Salvador Dalí¹³ (1937), o artista procura representar a totalidade do mito de Narciso num só

mito do nascimento do herói desenvolve um estudo psicológico de lendas e mitos, focando-se no papel do complexo de Édipo na criação de narrativas mitológicas. Rank desenvolveu também teorias sobre a função da criatividade na mente e o funcionamento da criação artística, explorando na sua obra *Arte e Artista* a explicação psicológica para o impulso criativo do ser humano. O seu estudo da psicologia presente no crescimento pessoal e na produção artística, bem como a sua aplicação da psicologia ao estudo das artes e da mitologia foram inovadores para a época, e continuam relevantes nos dias de hoje (Keller, 2019)

13 Salvador Dalí (1904-1989) foi uma das mais proeminentes figuras do Surrealismo. A obra de Dalí explora o subconsciente e o sonho, combinando elementos do mundo real em composições absurdas em paisagens oníricas e surreais, com significados múltiplos e misteriosos. (Gombrich, 2002:459). Além de pintura, Dalí colaborou com realizadores de cinema para a produção de filmes surrealistas, marcados pela sua distinta visão. Dalí era também um auto-promotor nato, usando a sua imagem e personalidades-para se auto-promover através de acontecimentos insólitos, sobretudo durante a sua estadia nos EUA. Foi também durante este período que o artista esteve mais envolvido em projectos comerciais, tais como design de publicidade e capas de revista, o que poderá ter sido um modelo de acção para os posteriores artistas da Pop (Gottesman, 2016).

espaço onírico, em que o tempo deixa de ser diacrónico e as diferentes etapas da história acontecem sincronicamente. Dalí utiliza a simbologia mitológica para comunicar diversos significados – uma flor de narciso que irrompe de um ovo, significando uma nova vida para o pobre jovem que é transformado em flor pelo seu pecado de vaidade – tal como a descodificação que Freud utiliza nas suas psicanalises (Fortenberry, Morrill, 2018:136).

As ideias de Freud e Jung seriam terreno fértil para outros autores, como Erich Neumann¹⁴ e Joseph Campbell¹⁵, que expandiram as noções iniciais do mito como linguagem do subconsciente e da narrativa heróica como estados do subconsciente humano para teorias intimamente associadas à noção do mito como ritual e, portanto, o ritual como reforço de normas e tabus sociais, numa perspectiva universal e transversal a todas as culturas com uma simbologia própria (Hendy, 2001:193, 197). Este campo, mais solidamente assente no contexto romântico e literário do estudo da mitologia - apesar das origens científicas da teoria freudiana - foi alvo de críticas de outro campo do estudo mitológico, assente na antropologia, que defende a existência de demasiados elementos locais para definir a mitologia como universal à espécie humana (Hendy, 2001:202). Por seu lado, este grupo defendia que a mitologia era não uma resposta a impulsos interiores ao indivíduo mas sim uma organização narrativa de aprendizagens comuns a uma tribo.

Bronisław Malinowski¹⁶ defende a importância do mito não como forma de autoconhecimento, mas como representativo das expectativas sociais, uma codificação dos valores de uma cultura (Hendy, 2001:208), um factor fundamental na sobrevivência de um povo. O mito como codificação de regras e valores, bem como a sua forma de expressão de pulsões interiores primitivas é explorado e subvertido na obra de Pomar ao longo de várias séries, como veremos em análise adiante.

A abertura para uma visão do mito como agente de mudança na sociedade e no indivíduo permite compreender como será possível utilizar o mito como construção de símbolos e de ideologias, como veremos no próximo segmento.

A linguagem do mito como ideologia

A palavra “mito” é frequentemente utilizada em contextos contraditórios: ou na descrição de uma narrativa exaltadora e extraordinária de indivíduos que ganham a adoração de um povo,

14 Erich Neumann (1905 – 1960) foi um psicólogo alemão, discípulo de Carl Jung. Neumann desenvolveu as teorias de Jung sobre os arquétipos na sua obra *História da Origem da Consciência*, explorando o papel da construção de arquétipos na consciência individual, a partir da consciência colectiva. Neumann escreveu mais obras sobre a relação da mitológica com a psicologia, da qual se destaca *A Grande Mãe*, uma análise da representação do feminino na forma do mito fundador da deusa mãe e a sua influência no inconsciente humano, propondo uma alternativa à visão falocêntrica de Freud e Jung (Piassentini, 2018).

15 Joseph Campbell (1904 - 1987) foi um escritor e professor universitário norte-americano. Os seus estudos examinaram a forma como os mitos e figuras mitológicas servem funções semelhantes em várias culturas humanas e seguem as mesmas estruturas. Na sua obra, *O Herói das Mil Faces*, Campbell propõe uma base semelhante para todos os mitos da jornada do herói, transversal a todas as culturas associando esta estrutura a teoria junguiana dos arquétipos (Segal, 2011).

16 Bronisław Malinowski (1884-1942) foi um antropólogo polaco, considerado um dos primeiros antropólogos sociais. Defendia que a cultura, e todas as suas manifestações, é uma expressão da realização humana, e apenas através do estudo das suas manifestações se poderá compreender uma cultura e o indivíduo. Neste contexto, o mito teria dimensões funcionais, pragmáticas e performativas na construção da cultura, como parte de um conjunto de actividades que cumpriam determinadas funções para uma determinada comunidade (Pauls, Firth, 2007).

ou em menção de uma narrativa que persiste apesar de ter sido vastamente desacreditada no mundo actual (Hendy, 2001:278). A forma como o ser humano pensa o mito e como este se transforma em ideologia, as palavras e estruturas que utiliza para a sua formulação constituem a discussão de diversos autores de meados do século XX, notavelmente de Claude Lévi-Strauss¹⁷ e Roland Barthes¹⁸.

Lévi-Strauss baseia a sua teoria de que o mito é uma estruturação narrativa no seu extenso estudo antropológico das tradições orais das tribos americanas primitivas bem como em teorias linguísticas mais proeminentemente defendidas por Saussure¹⁹ (Lévi-Strauss, 1955:429). Lévi-Strauss desenvolve nas obras *Pensamento Selvagem* (1962) e a tetralogia *Mitológicas* (1964-1971) uma fórmula para a análise de textos mitológicos, segundo uma estrutura que ordena as inúmeras versões de um texto ou uma mitologia (Lévi-Strauss, 1979:11). Esta estrutura é a base da formulação do mito, segundo o mesmo, é reconhecível a qualquer pessoa não pelos símbolos - ou arquétipos - comuns, mas pela sua linguagem própria, que transcende códigos, sistemas e linguagens (Lévi-Strauss, 1955:431). Este sistema cria o seu próprio tempo, um tempo mitológico, que existe num plano diferente da história, mas que explica simultaneamente o presente e o futuro (Lévi-Strauss, 1955:430). É também através da repetição de sequências que é possível percepcionar a estrutura do mito, uma estrutura que Lévi-Strauss define como “espiral” pois permite a leitura de conjuntos de relações e diferentes versões segundo eixos diacrónicos e sincrónicos (Lévi-Strauss, 1955:443).

O mito como estrutura linguística é levado mais longe por Roland Barthes na sua obra *Mitologias*. Barthes define o mito como forma de comunicação – um mito, mais do que uma história, segue um padrão de comunicação específico, diferenciado pela estrutura (Barthes, 1991:107). Procuraremos vê-lo a seu tempo na obra de Júlio Pomar. Esta hipótese abre o campo sobre o que pode ser considerado mito - objectos, símbolos, histórias podem ser interpretados como tal, desde que sejam expressos de acordo com o sistema estabelecido (Barthes, 1991:107). Este sistema de construção mitológica assenta na proposta de construção linguística de Saussure, tal como a proposta de Lévi-Strauss, bem como na construção semiológica. Barthes apresenta a sua construção de mito como um “sistema semiológico” (Barthes, 1991:110), uma proposta de construção de linguagem que se baseia nos elementos

17 Claude Lévi-Strauss (1908 - 2009) foi um antropólogo e filósofo francês que desenvolveu o conceito de Estruturalismo no contexto da antropologia. Lévi-Strauss desenvolveu uma obra antropológica extensa, uma boa parte focada no estudo dos mitos das tribos americanas. Este estudo foi publicado ao longo de quatro obras, que constituem *Mitologias: Le Cru et le cuit* (1964; *O Cru e o Cozido*), *Du miel aux cendres* (1966; *Do mel às cinzas*), *L'Origine des manières de table* (1968; *A origem das maneiras à mesa*), e *L'Homme nu* (1971; *O Homem Nu*). Lévi-Strauss desenvolveu teorias para o estudo da cultura, nomeadamente de que esta segue uma linguagem simbólica e estruturada segundo regras, que permite estudar o todo a partir das partes individuais. Os seus estudos seriam a base utilizada para o desenvolvimento do conceito de estruturalismo no estudo da cultura visual (Brandão, 2017; Scarso, 2008:17-18).

18 Roland Barthes (1915 - 1980) foi um escritor e filósofo francês que estudou e desenvolveu o conceito de Estruturalismo aplicado ao estudo da cultura. Com base na análise linguística de Saussure, Barthes propôs um modelo para a análise de textos e imagens culturais através da análise dos símbolos e códigos que os compõem. Para Barthes, um texto ou imagem contém símbolos que adicionam níveis de significado diferente, e a análise da sua construção permite perceber a forma de pensar de uma sociedade (Daniel, 2017)

19 Ferdinand de Saussure (1857 - 1913) foi um linguista e filósofo suíço, que desenvolveu teorias de funcionamento e estrutura de linguagem que serviram de base para o desenvolvimento da teoria estruturalista. Saussure desenvolveu a ideia de linguagem como fenómeno social e um sistema simultaneamente sincrónico, uma vez que existe num momento particular do tempo, e diacrónico, uma vez que muda ao longo do tempo. Saussure desenvolveu também os conceitos de parole, a linguagem de um indivíduo e langue, a estrutura da linguagem, bem como os conceitos de signo, significado e significante que desenvolvemos neste capítulo (Brandão, 2017).

significante (a forma) e significado (o conceito), que juntos formam o signo (a significação). Como o mito é uma estrutura complexa, o seu significante é o signo criado pela primeira estrutura - ou seja, o significante surge já imbuído de significado (Barthes, 1991:113, 117). Desta forma, o conceito surge como fenómeno histórico e intencional – o mito nasce da história e da cultura - e não um fenómeno naturalmente ocorrente, ou seja, espontâneo (Barthes, 1991:119). O conceito está sujeito à apropriação por parte de diferentes públicos, que têm à sua disposição um conjunto de formas (ou significantes) para o mesmo conceito (significado), logo, um conceito pode ser representado com várias formas (Barthes, 1991:119).

Quanto à característica da linguagem mítica, é importante mencionar que segundo Barthes, a linguagem mítica, ao contrário da linguagem comum, nunca é arbitrária, contém sempre uma motivação e uma analogia. Esta motivação não é “natural”, surge de um historial de significados e motivações anteriores (Barthes, 1991:125). A imagem, ou forma do mito é simplificada, reduzida a alguns elementos essenciais que possam simplificar a leitura, para melhor expressar o significado do mito – caricaturas, pastiches, símbolos (Barthes, 1991:125). Isto significa também que o leitor é parte integrante deste processo: é necessário um conhecimento prévio para a correcta decifração de determinados significados num ambiente descaracterizado (Barthes, 1991:123-124). Esta teoria é aplicável à obra de Pomar, como veremos mais à frente, sobretudo na evocação de estilos e elementos de movimentos e artistas do passado. A sua evocação dos muralistas mexicanos e em certa medida do Realismo Socialista comunica um conjunto de valores e desejos para o público. Igualmente, a sua utilização de elementos evocativos de Ingres ou Matisse serão importantes para construir uma homenagem e uma ligação entre as obras dos grandes mestres da História da pintura e a obra de Pomar.

Será com base nesta estrutura de linguagem que a mitificação de objectos, pessoas ou acções do quotidiano se torna possível, numa simultânea apropriação de imagens e conservação de valores que são atribuídos a novos contextos mais actuais, para gerar uma ideia harmoniosa que une o desejado com a realidade (Barthes, 1991: 132, 157). Para melhor compreender esta relação podemos apontar a obra de Cy Twombly ²⁰.

A obra de Cy Twombly é um exemplo de como a aplicação de significado através da linguagem funciona no âmbito da arte. A obra *Virgil* (1963, 70 x 100 cm), que apresenta a palavra “Virgil” escrita numa linha irregular num espaço em branco, é uma forma de evocar o mundo inteiro de Virgílio (Barthes, 1979: 9-10). Os quadros de Twombly, grandes expansões de branco com formas quase grafitadas, evocam os gestos que os produziram (Fortenberry, Morrill, 2018:207) e também o mundo Mediterrâneo, na sua expansão e luminosidade (Barthes, 1979: 13), como

²⁰ Cy Twombly (1928–2011), artista americano, parte de uma cultura do Expressionismo Abstracto, que terá informado os seus primeiros trabalhos através da participação na Art Students League em Nova Iorque e o contacto com artistas do grupo na Black Mountain College na Carolina do Norte. No entanto, Twombly desenvolve uma linguagem própria, que herda tanto das pinceladas expansivas de De Kooning como dos desenhos automatizados dos Surrealistas, sem esquecer a forte presença de temas e símbolos da arte e mitologia clássicas. A obra de Twombly propõe também uma aproximação entre a escrita e o desenho, com a sua utilização de palavras rabiscadas na tela para evocação de uma imagem. Seria a partir da sua realocação para Itália que Twombly desenvolveria mais profundamente os temas clássicos, e seria também aqui que o artista desenvolveria um conjunto de obras associado à paisagem mediterrânica, e a sua importância na criação de uma ideia de um passado clássico (Masters, 2011).

lugar dos mitos clássicos. É também através da utilização de títulos que o significado se realiza. Os títulos criam um efeito na psique humana que evoca o fantasma de algo que sabemos que existe, mas que não está lá representado, como um labirinto de pensamento que nos guia para



Fig. 7: *Study for the Birth of Venus*, Cy Twombly (1963, 33,29 x 36,2 cm) (artnet, 2022)

os caminhos menos óbvios (Barthes, 1979: 14-15). A atribuição do significado a um pictograma, que combina forma e palavra é um evento humano, provocado pelo autor, para desafiar a procura humana pelo significado. Twombly cria também uma linha de ligação entre o mundo antigo e as suas obras através da referência a mitos e obras da história da arte – como o caso da obra *Study for the Birth of Venus* (1963, 36 x 26 cm), que evoca um surgir por entre as águas do oceano (Barthes, 1979: 16).

Nas suas obras mais tardias, Pomar recorre ao símbolo como forma de evocação. O exemplo da série *Banhos Turcos*, a partir da obra de Ingres é um dos mais claros, mas também se pode inserir neste âmbito o seu trabalho de retrato e em particular os "retratos mitológicos" (Pomar, 2002: 98) do ciclo dos *Quatro Corvos*, que analisaremos adiante neste trabalho.

O mito continua a ser uma parte fundamental da cultura humana, e neste caso particular, da cultura ocidental. Mais do que simples narrativas, os mitos informam as ideologias, rituais e formas de agir, ainda nos dias de hoje, num teste temporal à sua resistência. São a forma como explicamos o mundo – não nos referimos aqui ao mito no contexto de explicação dos fenómenos naturais, mas à forma como muitas das filosofias humanas são assentes e comunicadas a partir de estruturas mitológicas, com o objectivo de criar uma identidade colectiva. A arte é por isso indissociável do mito, seja por o propagar seja por o desconstruir. Ao longo da História, diferentes abordagens artísticas contribuíram para elevar ou apagar mitos e ideologias, numa relação simbiótica que tem no ser humano o seu centro.

A narrativa, seja na forma de histórias, ficções literárias ou mitos clássicos, nacionalistas ou ideológicos, foi sempre marcante na vida e na obra de Pomar. Desde o seu início que se detecta um sentido mítico, na representação dos valores do Neorrealismo nas suas telas, sentido esse que não desaparece, mas transforma-se à medida que também a sua obra se transforma. Assim, de que forma o seu interesse pelas narrativas e pelos mitos que compõem as identidades colectivas ocidental e portuguesa marcou a sua obra? Esse interesse influenciou os temas ou soluções plásticas que representou? Que papel terá tido este

interesse nas obras do período tardio²¹, em que Pomar trabalha temas associados à mitologia clássica, bíblica e nacional? Pretendemos, através de uma análise da obra de Pomar, propor uma hipótese que proporcione respostas a estas questões. Veremos nos capítulos seguintes de que forma a presença de um pensamento mítico informou toda a obra de pintura de Pomar e de que forma esta culminou na representação de temas míticos num período mais tardio da sua obra.

As narrativas e mitos de Júlio Pomar

A literatura foi uma constante presença na obra de Pomar. Enquanto leitor, define desde logo os livros como uma essência da vida, os livros e os autores que o atraíram como uma necessidade muito grande (Pomar, 2006:17). No Portugal da década de 1930, Pomar descobria Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro em exemplares da revista *Athena*²² e nas diversas incursões à Biblioteca Nacional (Pomar, 2006 :16). Nesta altura, afirma, “a importância que eu dava aos desenhos e à escrita eram perfeitamente equivalentes” (Pomar, 2006 :16), numa actividade expressiva intercambiável - os primeiros poemas, agora perdidos, surgem nesta altura (Pomar, 2006 :16).

Enquanto artista, a ligação à literatura mantém-se pelos seus múltiplos ciclos. Pomar ilustrou diversas obras, desde livros infantis como *Bichos, Bichinhos e Bicharocos* de Sidónio Muralha, a obras clássicas como *Guerra e Paz* de Tolstoi ou *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queiroz, passando por obras de autores seus contemporâneos como *A Selva* de Ferreira de Castro. No entanto, além de ilustrar com o foco na própria obra, Pomar afirma que “quando me sirvo de um texto não me sinto obrigado a ser-lhe fiel, tentando a sua reconstituição histórica ou ilustração. Pego nele, cozinho-o, divirto-me. Situo o tema no meu imaginário, maltrato-o” (Pomar, 2002:95). Esta faceta é aparente não só em algumas obras de ilustração, mas sobretudo nas séries que surgem a partir de textos - os Tigres, de uma leitura de Borges, ou o Corvo, de Poe - sendo talvez o melhor e mais prolífico exemplo a figura de D. Quixote, que Pomar revisita com regularidade ao longo da sua carreira e será o ponto de partida para as séries literárias e mitológicas que surgiram mais tarde (Pomar, 2004:29).

A pluralidade de meios que Pomar emprega na criação destas ilustrações - desenho, caligrafia, gravura, serigrafia e pintura - reflecte o espírito experimental e inquieto do artista: “pintar é estar no limite do desconhecido” (Pomar, 2002:38) - mas também uma interpretação e expansão extraordinária do texto base, construindo novos significados e atribuindo outras perspectivas à narrativa de tal forma que se torna numa quase apropriação. Pomar leva esta

21 Helmut Wohl define o período tardio de Pomar a partir da década de 1980 (Wohl, 2004:9)

22 Revista de arte mensal publicada entre Outubro de 1924 e Novembro de 1925, num total de 5 números. Fernando Pessoa era o director literário da revista, tendo como objectivo o “aperfeiçoamento cultural da sociedade”. Será nesta revista que Pessoa irá apresentar os heterónimos Ricardo Reis e Alberto Caeiro, com a publicação de textos de ambos. Será aqui também que Pessoa publicará a sua tradução do poema O Corvo de Edgar Allan Poe que viria a ter um papel importante na obra de Pomar (Martins, 2022).

apropriação e reinterpretação mais longe nas séries literárias e mitológicas, repletas de experiências pessoais e símbolos próprios, mas mesmo nos projectos mais pequenos esta relação com o texto base é aparente: o fuzilamento de *Guerra e Paz* invoca Goya ou Manet (Moura, 2006:13); as ilustrações para *Emigrantes* de Ferreira de Castro evocam a incerteza e os dramas da experiência da imigração numa linguagem expressionista com ecos de Daumier (Moura, 2006:13).

O povo como força mítica

A presença de um pensamento literário e até mítico está presente desde as suas obras iniciais. No ciclo Neorrealista existe um foco no retrato de uma realidade existente, o povo e as suas lutas são temas principais e Pomar utiliza a fotografia para apoio na elaboração de obras como *Gadanhheiro* e o *Ciclo do Arroz* (Pomar, 2019:179) Mas para além do retrato das duras realidades da classe trabalhadora, a obra de Pomar sugere uma outra realidade onde estas pessoas oprimidas se erguem e revoltam contra os sistemas que as reprime, oferecendo uma resistência heróica, comunicada nas poses e estrutura dos quadros, que lhes confere uma força quase mítica.

Nesta perspectiva, a realidade que serve de motivo para as obras Neorrealistas não se opõe ao mito, uma vez que realidade e ideologia são trabalhados por Pomar no sentido de veicular e mostrar a força extraordinária e mítica do povo.

A representação do povo como força mítica persiste depois de Pomar abandonar a linguagem pictórica do Neorrealismo. Em *Maria da Fonte*, com uma pintura mais gestual e dinâmica, Pomar continua a representar a luta e o movimento do povo. No entanto, este é o povo de Camilo Castelo Branco e não o povo dos campos alentejanos: verificamos aqui uma preocupação maior com a representação de um ideal, de uma versão do povo que não é presa a um período de tempo, mas que se revela intemporal na sua luta.

Mais tarde, esta ideia de luta e revolução atinge o seu auge nas obras realizadas no contexto de Maio de 1968. Veremos como a movimentação das formas convoca a sensação de luta, de oposição de forças entre o povo e a autoridade.

Marcha

Analisemos a obra *Marcha* para melhor compreender esta componente da obra de Pomar.

O quadro tem 42 cm x 58 cm, sendo, portanto, de pequena dimensão (Pleyner, 2004:56). No entanto, todo o espaço é ocupado com gente deixando muito pouco espaço vazio na composição.

No primeiro plano, no terço esquerdo do quadro surge uma figura feminina de perfil, com o

olhar dirigido a algo distante, para lá do quadro. Imediatamente atrás e quase no mesmo plano, ocupando os restantes terços do quadro está uma figura masculina, cuja cara está cortada pelo nariz. A figura está a três quartos, com parte da orelha esquerda visível. A posição da cabeça indica uma certa altivez na expressão (de que apenas podemos discernir metade), mas os músculos da cara e pescoço encontram-se marcados e salientes, algo que pode ser entendido como a marca da fome. Igualmente, a figura feminina, embora com escuros círculos à volta do único olho visível, expressa uma determinação na dureza da expressão (Pleyner, 2004:14).

No terceiro plano um conjunto de feições surgem das sombras, feições essas igualmente determinadas e marcadas pela rudeza da vida trabalhadora. As boinas que levam e que surgem em quarto plano anunciando uma multidão maior do que num primeiro olhar, denunciam a sua condição pobre, mas não existe nada de subserviente nas suas expressões. Todos olham na direcção que é apontada pela figura feminina, em uníssono, como se também eles avistassem algo na distância (Pleyner, 2004:14). O jogo de sombras e luz acrescenta dramatismo à cena, em que mais do que a luz são as sombras que trazem destaque à expressão e à rigidez das características faciais. De notar também que a luz parece vir da mesma direcção para onde as figuras estão a olhar, como se dali viesse a luz que vai finalmente removê-los da sombra da opressão. A composição convida o observador a entrar na tela, identificando-o com a figura central da qual não conseguimos ver a face na totalidade, sendo os olhos da figura os olhos do observador (Pleyner, 2004:14).



Fig. 8: *Marcha*, Júlio Pomar (1946, 42 cm x 58 cm) (Pomar, Pleyner, 2004:57)

A paleta reforça esta noção de opressão, escura e com cores apagadas e pouco variadas, que apenas permitem distinguir os diferentes componentes do quadro com um olhar atento, sensação reforçada pela textura granular da pintura.

Sobre esta obra, António Ramos de Almeida²³ escreve, na sua crítica à I Exposição de Primavera no Ateneu Comercial do Porto em 1946:

O pintor deu qualquer coisa do seu sangue e da sua carne à realização da sua obra. As suas figuras têm vida, têm força, sonho e firmeza, esperança e certeza, que se projectam na face ativa e resignadamente sofredora do jovem que segue à frente – cuja expressão de confiança é até relevada pelo corte da cabeça – nos semblantes taciturnos dos outros que servem de plano de fundo. Sentimos que todos estão juntos e irmanados na mesma marcha e que o próprio pintor está com eles, segue com eles.

(Almeida, 1946: 1, 9)

Desde cedo comprometido com a ideia de uma arte útil, próxima da população, que tenha um propósito e carácter revolucionário, Pomar é também activo na esfera política, sendo membro do Partido Comunista e do Movimento de Unidade Democrática Juvenil (Pimentel, 2017:88) e inclusivamente preso pela PIDE em 1947 (Pimentel, 2017:107). A afirmação de Pomar como artista-activista está patente na pintura e nos seus textos, ao longo das décadas de 1940-50. Pomar escreveu extensamente sobre uma arte mais próxima do povo – “uma arte do povo, pelo povo e para o povo” (Pomar, 1974/2014:109) – a que se compromete e irá tentar cumprir também através da prática da gravura desde década de 1940 (Santos, 2016:17). Esta ideia não é possível ser retirada da realidade. No clima social e político vivido em 1946, em pleno regime ditatorial, a impossibilidade de uma revolta popular, ainda para mais bem-sucedida, é uma realidade. A força do quadro e de subsequentes obras de Pomar são evidentes, e talvez explique a apreensão da obra *Resistência*²⁴, igualmente poderosa na construção de uma imagem mítica do povo como força opositora a um regime opressor, com a representação em grande plano de uma “cabeça feminina ao centro, jovem e iluminada pelo humanismo dos seus valores, e outras duas, de militares mergulhados no obscurantismo da sua tarefa de poder” (Cruz, 2005:41).

A mitificação do povo e da revolta popular surge na sua mais evidente expressão na obra *Maria da Fonte*, que marca um ponto de viragem na obra de Pomar em diversos aspectos que continuaremos a analisar.

23 Escritor luso-brasileiro, foi responsável pela elaboração de diversos ensaios e críticas sobre a arte e literatura Neorrealistas durante a década de 1940. Participou em vários jornais portugueses, entre eles Seara Nova, Presença, O Diabo, Sol Nascente, Manifesto, ou Vértice, além do Mundo Literário, de onde esta citação foi retirada (Rosinha, 2013:5)

24 A obra *Resistência* foi apreendida na II Exposição Geral de Arte Contemporânea na Sociedade Nacional de Belas Artes (Pimentel, 2017:104)

Esta obra representa um ponto de viragem na obra de Pomar do ponto de vista pictórico e também temático – é das primeiras obras que nasce da ficção, na sequência de um projecto de ilustração para o livro *O Romance de Camilo* (Pomar, 2004:29). No entanto, não deixa de ter afinidades com o Neorrealismo no tema, que mais uma vez representa o povo, aqui numa revolta popular, um evento histórico e real que serviu de inspiração a Camilo Castelo Branco²⁵ (Pomar, 2004: 28). Analisemos a obra com mais atenção:

A obra, realizada em óleo sobre aglomerado, é de grandes dimensões com 121 cm por 180 cm (Pomar, Pleyner, 2004:108), o que desde já impõe uma forte presença à composição. A composição representa um conjunto de figuras que aparecem em movimento da direita para a esquerda, ocupando quase todo o espaço. Em primeiro plano, no terço esquerdo do quadro está uma figura feminina que aponta o caminho com uma gadanha – possivelmente a titular Maria da Fonte? Esta figura destaca-se das demais e do fundo pela sua camisa branca, que reflecte uma luz superior e parece surgir por entre as sombras para um plano mais próximo do olhar – e que contrasta com a gadanha negra. A narrativa escapa-se à interpretação literal. Sugere uma força e propósito fixo, presente na direcção do olhar. Directamente à direita está outra figura mais indistinta, que ergue a mão em punho à frente da cara, como se se preparasse para atacar. À esquerda e atrás da figura de proa está uma massa de figuras pouco distintas do fundo, com a excepção de três outras: uma cara e uma mão; uma figura convulsa, da qual não conseguimos distinguir a face, que carrega uma foice; e por fim um homem em marcha, com a face em parte obscurecida, mas com uma postura forte e determinada.

A composição desenha-se em diagonais, que partem de baixo para cima e atribuem movimento e dramatismo ao quadro (Pomar, 2004: 28). A perspectiva de baixo para cima na qual as figuras se desenvolvem cria também um efeito de heroísmo, tal como acontecia em *Resistência e Gadanheiro* (1945) – sendo o povo aqui “guiado por uma nova gadanha” (Pomar, 2004: 28).

A paleta sombria acrescenta também ela dramatismo ao quadro, sendo que Pomar manipula a luz fazendo-a incidir em elementos-chave da composição, que reforçam a noção de movimento. A influência de Goya²⁶ é talvez mais visível aqui – alguns anos antes Pomar visitara

²⁵ A obra de prosa de Camilo Castelo Branco (1825-1890), em particular os seus contos e romances confunde-se com a sua biografia, por vezes pela mão do próprio autor, que evocava elementos reais para melhor integrar o leitor no seu conto (Sousa, 2019:114). Autor prolífico, produziu diversos textos – romances, contos mas também peças e poesia, com menor sucesso – que marcaram o movimento romântico em Portugal (Sousa, 2019:115)..

²⁶ A obra de Francisco Goya (1746 - 1828) acompanha as convulsões da sociedade e história espanholas e, em certa medida, europeias, do final do século XVIII e início do século XIX. Tendo iniciado a sua carreira artística em pleno Iluminismo, as suas obras iniciais são marcadas por uma elegância clássica tanto na composição como no conteúdo, preferindo temas históricos e representações da nobreza em recreio (Voorhies, 2003). O seu período enquanto pintor da corte espanhola foi rico em opulentos retratos da nobreza e família real espanhola, e, após a invasão napoleónica, Goya manteve o cargo sob José Bonaparte. No final de 1700, Goya produz um conjunto de litografias intitulada *Caprichos*, em que bruxas, fantasmas e outros seres fantásticos que “invadem a mente, particularmente durante o sonho” (Voorhies, 2003) ou, quando a razão dorme, como indica o título de um dos desenhos. Esta incursão no reino da fantasia tornar-se-ia mais marcada nas suas obras tardias. Goya seria profundamente impactado pelas Guerras Peninsulares, e representou com grande cruzeza e emoção diversas atrocidades do exército francês, sendo a sua obra *O terceiro de Maio de 1808* (1814) uma das mais notáveis. O tema seria explorado num conjunto de desenhos definidos como *Desastres de Guerra*, elaborados entre 1810 e 1820, onde Goya combina a tradição barroca de fortes contrastes entre sombra e luz com um traço mais pictórico e uma composição inovadora, em que “elementos críticos são colocados fora do campo do desenho e a acção é colocada no primeiro plano” (Voorhies, 2003). A sua série final, um conjunto de frescos denominado como *Pinturas Negras* representa cenas sinistras e perturbadoras, entre as quais se encontra *Saturno devorando o seu filho* (1819-1823). As cores escuras, as sombras dramáticas, as pinceladas tácteis e as figuras grotescas juntam-se para criar um efeito

o Museu do Prado em Madrid, onde teve oportunidade de ver a obra de Goya ao vivo, o que o deixou “muito impressionado” (Pomar, 2002:52). Pomar menciona a “sensação de liberdade [...] que [da pintura de Goya] se desprende” (Pomar, 2002:52), que recolhe e incorpora na sua obra, sobretudo presente na gestualidade do desenho.



Fig. 9: *Maria da Fonte*, Júlio Pomar (1957, 121 cm x 180 cm) (Pomar, Pleynet, 2004:109)

Segundo Alexandre Pomar, a obra apresenta uma “ambição de pintura de história (e de diálogo com a história da pintura)” (Pomar, 2004:28), o que além de uma representação de um evento histórico com interpretação literária, sugere paralelos com a actualidade, na figuração de um tema – uma revolta popular – Neorrealista.

Marcelin Pleynet²⁷ afirma que a força e importância da obra reside na linguagem utilizada:

[As] figuras nascem e impõem o tema que representam (uma revolta popular) identificando-o com a qualidade pictórica que as carrega e as realiza. O fazer, o gesto do pintor engatam o livre movimento da realização da pintura. A “revolta” é aqui essencialmente identificada e qualificada como o próprio corpo da pintura.

(Pleynet, 2004:15)

Vemos então que nesta instância não só o tema, mas também a forma como este é tratado mudam o significado da composição, que passa de uma representação de uma revolta popular do século XIX para uma possível visão do futuro, podendo dizer-se que daqui resulta também a ideia do povo como força e entidade mitológica.

De uma revolta histórica para outra revolução em tempo real, as obras de Pomar sobre as

de estranheza e mesmo terror no observador (Voorhies, 2003, Phelan, 2019). É sobretudo este tipo de pintura que vemos presente em *Maria da Fonte* de Pomar, embora o movimento de *Destastres de Guerra* seja também uma influência para o artista.

27 Marcelin Pleynet (1933) poeta, ensaísta e crítico de arte francês, publicou diversas monografias sobre artistas sobre a arte do século XX. Foi director da revista *Tel Quel* e co-editor da revista *L'Infini* com Philippe Sollers e professor universitário em Paris e Chicago (Garcin, 2003)

revoltas do Maio de 1968 em França apresentam não só uma linguagem pictorial distinta como uma ambiguidade e abertura maiores, que estarão mais presentes nas obras posteriores. No entanto, podemos continuar a considerar que nos dois períodos ou séries o povo parece apresentar uma força mitológica extraordinária, que os torna capazes de feitos superiores às suas forças.

Mai 68 (CRS-SS) II

As pinturas do Maio 1968 apresentam mais uma mudança de direcção pictórica na obra de Júlio Pomar. A sua pesquisa pictorial do movimento teve início com obras que procuravam captar as fases de desenvolvimento de um momento no tempo e no espaço, começando a incorporar os gestualismos e informalismos que dominavam a arte parisiense na década de 1950 (Santos, 2019:96) com as séries *Tauromaquias* e *Courses*. A série *Rugby* traz consigo os grandes blocos de cor e a representação de cenas a partir de fotografias de imprensa, que veremos também aqui em *Mai 68* (Dinis, 2019:197).

Júlio Pomar relaciona estas obras com uma série anterior que trabalhou a partir das pinturas de batalha de Uccello, estabelecendo um paralelo entre as suas linhas:

[...] na concorrência ou paralelismo [...], no movimento que se desdobrava através da multiplicação das rectas que se opunham às massas circulares dos escudos e das garupas dos cavalos, rectas e curvas determinando um jogo dinâmico que me fascinava. E descobri que a rua me propunha espectáculos vivos que pareciam organizar-se em normas semelhantes.

(Pomar, 2008/2014:283)



Fig. 10: *Mai 68 (CRS-SS) II*, Júlio Pomar (1968, 97 cm 130 cm) (Pomar, Pleyner, 2004:273)

A relação entre estas duas batalhas, uma renascentista e outra a decorrer no tempo real onde se encontrava, sugere para uma percepção mítica do tempo – o mito é transcendente ao tempo e ao espaço e adapta-se para incorporar novas interpretações, como já vimos. A batalha, que naturalmente opõe violentamente duas ou mais facções, é uma história tão velha quanto o início da Humanidade, pelo que ao relacionar ambas as versões desta história, Pomar evoca as mesmas linhas, movimentos, o mistério e estranheza que estarão sempre presentes no confronto entre grupos de beligerantes. Uma análise mais detalhada à obra *Mai 68 (CRS-SS)* // permitir-nos-á uma melhor compreensão desta posição.

A obra apresenta as dimensões de 97 cm por 130 cm. A composição faz parte das primeiras obras realizadas já em tinta acrílica que o pintor começou a utilizar a partir da série *Rugby*, o que permite um trabalho mais fluído dos blocos de cor e do fundo (Dinis, 2019:196), aqui em vermelho-escuro, evocando um vazio descontextualizado. As formas desenham-se em blocos, em direcção ao observador que mais uma vez é integrado na obra (Melo, 1998:14) sem grandes contornos distintos além do redondo dos capacetes e dos escudos. Na metade inferior do quadro, da esquerda para a direita, desenham-se cinco faixas de cor que seguem o movimento das figuras, como se sugerindo o percurso em que vão ou já tomaram. A profusão de figuras, que se misturam em dois principais blocos, um na metade direita e outro na metade esquerda, não permite distinguir polícias de manifestantes, juntando ambas as facções numa única entidade. Esta ambiguidade é característica de Pomar, que prefere evitar os pontos de vista dicotómicos (Pomar, 2019:199) e reflecte também as obras da série *Bataille (d'après Uccello)*, onde é impossível distinguir uma facção da outra, apenas o movimento e tensão das linhas opostas.

A profusão de formas, as linhas de força e movimento bem como o tema, sugere uma linha de expressiva consistência entre *Marcha*, *Maria da Fonte* e *Mai 68 (CRS-SS)* como pinturas de História (Dinis, 2019:196), mas de eventos que, contraditoriamente, parecem fora do tempo, num espaço mitológico da ficção da memória. Pomar não propõe estes eventos com um propósito documental – sobretudo as suas obras sobre o Maio de 1968 – mas como uma narrativa de potenciação espectacular da História (Pomar, 1979/2019:32). Poderá isso estar relacionado com a componente performativa e ritualística do mito? O contar da mesma história fundadora, uma e outra vez, faz parte da vivência do mito, que desta forma vai ganhando novas vidas e novas formas a cada nova versão. Pomar recorre a diferentes versões para orquestrar a mesma narrativa: a resistência do povo e a sua luta contra a opressão de forças hostis como algo intemporal e transformador à história da humanidade.

A luta, e especificamente o momento de oposição de formas, é algo que Pomar vai continuar a trabalhar noutras séries, e algo onde voltaremos a encontrar elementos da construção mitológica, como veremos em desenvolvimentos seguintes.

A narrativa no embate de formas

Capacidade de narrar através do movimento é algo que marca a obra de Pomar em vários momentos. A mobilidade e transformação e, nas suas palavras, “[...] ver formas no seu constante mover, na sua constante alteração, que é o que mais intimamente associa à ideia de vida” (Seixas, Pomar, 2004:53).

A narrativa por via do movimento é o que pretendemos analisar neste conjunto de obras, através do embate de formas. Este embate contém em si uma sugestão de uma violência, seja na representação dos gestos energéticos da batalha, seja na representação da conjunção de formas nos jogos de amor. A representação do movimento é a representação de uma narrativa em si, do antes e do depois numa espécie de labirinto de continuum – que reflecte não só a particularidade narrativa do mito como evoca as dimensões mais primárias da experiência humana: a violência e o sexo, que servem como motor para diversas histórias mitológicas.

Verificámos anteriormente, no capítulo 2.2, em que realizamos uma análise ao papel da representação mitológica ao longo da história, que nas épocas medieval e renascentista a temática dos mitos era utilizada frequentemente como pretexto para a representação de assuntos interditos como a violência e a sexualidade. Mas Pomar não precisa de recorrer a esses subterfúgios para representar esses temas viscerais: uma relação entre ambos continua a existir. As obras de Pomar que iremos analisar não recorrem à mitologia clássica mas vão compondo elas próprias uma mitologia única, que atravessa toda a sua obra. O interesse inicial de Pomar na representação destas pulsões irá abrir caminho para uma posterior representação dos mesmos temas, procurando dar-lhes significado ou procurando desfazê-los com progressiva radicalidade. A sua decisão de os representar no contexto da exaltação do movimento e das “formas que se tornam outras” (Pomar, 1985/2014:44), do ver através da memória e através do movimento da mão (Seixas, Pomar, 2004:51) denota que o pensamento mítico de Pomar está presente também na representação do embate de formas.

Bataille (d’après Uccello)

Júlio Pomar relata o seu primeiro encontro com Paolo Uccello²⁸: uma imagem de baixa qualidade na montra de uma loja em criança que mais tarde reencontrou em Florença e reconheceu como uma cena de batalha (Seixas, Pomar, 2004:59).

Já anteriormente, na análise da obra *Mai 68 (CRS-SS) II*, se mencionou a característica sincrónica desta série, bem como a estranheza misteriosa das suas linhas. Analisando o quadro *Bataille (d’après Uccello)* a gestualidade da pintura torna-se evidente, gestualidade essa que

28 Paolo Uccello (1397 - 1475) foi um pintor italiano do primeiro Renascimento florentino. As suas obras demonstram um interesse pela perspectiva e organização matemática do espaço, enquanto incorporam as formas e o gosto gótico pela decoração (Paoletti, 2022).

comunica movimento e dinamismo através das figuras vagamente discerníveis.

O quadro tem dimensões médias (óleo sobre tela, 130 cm por 162 cm). A composição encontra-se dividida entre dois principais conjuntos cromáticos que se encontram no meio, ligeiramente à esquerda. No painel original de Uccello, Niccolò Mauruzi da Tolentino derruba Bernardino della Carda na Batalha de San Romano é desta forma que se distribuem os dois lados da batalha. É possível discernir elementos do original na versão de Pomar – as lanças, o cavalo com as patas traseiras levantadas à esquerda, o cavalo de Bernardino della Carda – e a distribuição geral de formas evoca a composição de Uccello. A profusão de figuras e elementos na versão de Uccello dá lugar às linhas gestuais de Pomar, ambas com o mesmo resultado: uma tela cheia de movimento e linhas de força que orientam o olhar da direita para a esquerda – a direcção das lanças indica o vencedor da batalha, que avança, e o perdedor, que sai em retirada (Parenti, 2022). A diferença é que, se na tela de Uccello conseguimos distinguir duas facções, que, embora envolvidas e ultrapassando o espaço uma da outra, permanecem



Fig. 11: *Bataille (d'après Uccello)*, Júlio Pomar (1964) 130 cm 162 cm (Pomar, Pleynet, 2004:203)

separadas, na tela de Pomar qualquer distinção se dilui no movimento das suas linhas e formas.

Esta série revela-se uma continuação de temas plásticos já trabalhados em *Tauromaquias* e *Courses*: a conjunção e a ruptura e o movimento contínuo (Silva, Pomar, 1979/2019:37) de formas, que serão temas que continuarão a interessar a Pomar nos anos seguintes, quebrando apenas com a

ascese e formas redondas de *Banhos Turcos* (Silva, Pomar, 1979/2019:31), outra série que tem como base a obra de outros artistas²⁹.

A versão de *Batalha de San Romano* de Pomar está imbuída de tensão e movimento, que ecoa o original e atribui-lhe um novo dramatismo e urgência. O mesmo movimento e dramatismo continua presente, num estilo de representação diferente, em séries seguintes, em que a pintura passa de um formato mais gestual para formas e blocos de cor, não menos dinâmicos, que se encontram e criam assim novas formas. Veremos como na análise dos quadros da série *Rugby*.

²⁹ Como veremos mais à frente no texto, Pomar tomará como referência Jean-Auguste Dominique Ingres, Henri Matisse e Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

Rugby

Intrigado por um jornal velho dobrado em quatro e caído no chão, apanhei-o e dei com as fotografias de um desafio de “rugby”. Uma das equipas era a dos “All Blacks”. Nunca tinha seguido um desafio de “rugby”, nem sequer na televisão. Naquelas imagens impressas fui seduzido pelo intrincado das curvas, pelo grafismo claro dos sinais brancos cortando o esbatido da fotografia enegrecida: e talvez o nome “All Blacks” tenha desempenhado o seu papel nos primeiros quadros da sequência do Rugby.

(Pomar, 2002:91)

É assim que Pomar descreve o início da série *Rugby*, em 1967, iniciada após a instalação permanente em Paris em 1963 (Pomar, 2004:29). Esta série continua, apesar da aparente casualidade no seu início, o projecto pictorial iniciado com as séries *Tauromaquias* e *Courses*, na representação da acção em movimento. Com a utilização da tinta acrílica, que Pomar trabalha a partir desta década, estas séries denotam uma crescente fluidez e saturação da cor (Santos, 2019:99). Analisando uma das obras deste período conseguimos perceber essa pesquisa do movimento e a força de embate de formas presente.



Fig. 12: *Rugby*, Júlio Pomar (1967, 90 cm x 180 cm) (Pomar, Pleyner, 2004:259)

O quadro *Rugby* de 1967 é uma tela com 90 cm por 180 cm. Sobre um fundo azul escuro, surge um conjunto de figuras pretas e brancas, que remete para as impressões monocromáticas das imagens do jornal que as originou. Ao contrário do que vimos em *Bataille (d'après Uccello)*, as duas facções opostas não têm campos definidos no quadro, estando muito mais entrosadas uma com a outra. Aqui, o encontro entre forças opostas está no seu auge, misturando formas com o uniforme branco e o uniforme negro numa massa de movimento difícil de separar. Contornando as figuras, existem algumas linhas de um azul mais claro e vibrante que se destaca face ao fundo. Estas linhas parecem definir o percurso dos movimentos das formas

pretas e brancas, como se de um eco da sua forma se tratasse. Apesar da utilização da fotografia como referência para este trabalho (Pomar, 2004:30), são estas linhas azuis que funcionam como a marca da memória do momento e da transformação da imagem estática numa possível narrativa ou ficção.

Estas formas que embatem umas nas outras e assim se tornam reflexo do pensamento antidictómico de Pomar: aqui não é possível distinguir vencedores de vencidos, diz Pomar. O que nos cativa é o momento, o encontro destas formas sólidas e a força e tensão que delas emana (Pomar, 2004:30). Este momento – de tensão, de oposição, de conflito – é algo que revisitamos vezes sem conta na história e na vivência humana, que faz parte do instinto base. Pomar evoca-a aqui numa nova encarnação no presente, mas não menos violenta.

Se a violência é uma parte natural e visceral do ser humano, o mesmo se pode dizer da sexualidade, sempre implícita na ideia de mito ou representação mitológica. Não menos violenta, esta componente é também explorada por Pomar num conjunto de obras denominado de Eros, sobre a qual nos debruçaremos seguidamente.

L'Angelus

Do ciclo “ascético” (Silva, Pomar, 1979/2019:87) de *Banhos Turcos*, onde o interesse pelo erotismo já é o tema central, surge uma fase de “exaltação erótica” (Silva, Pomar, 1979/2019:87), onde a ideia da conjugação de formas será levada a um novo espaço, tanto do ponto de vista analítico como da própria construção da pintura. Nesta altura Pomar trabalha com formas recortadas em conjunto com a pintura acrílica. Esta “técnica” de *assemblage* e *découpage* utilizada por Pomar é sugerida por Matisse³⁰ e permitem uma maior independência de formas:

Eles facilitam a montagem e desmontagem de uma pintura, a coisificação das formas que entram no meu trabalho, na medida em que a escultura é uma coisa, separável, e o elemento de uma pintura nunca o é.

(Silva, Pomar, 1979/2019:84)

A obra *L'Angelus* de 1978 manifesta não só a utilização da colagem como “coisificação da forma”, mas também o erotismo na obra de Pomar. A tela tem uma dimensão média com 100 cm por 73 cm e combina pintura acrílica com colagem. Nela, de forma bem explícita, vemos um encontro sexual entre masculino e feminino no centro da tela, enquadrado por faixas de tecido e parte da tela deixada a nu com exceção de algumas pinceladas vermelhas e

30 Henri Matisse (1869-1954) é um dos principais artistas das vanguardas do século XX em particular do Fauvismo. As suas composições representavam temas clássicos, como paisagens ou retratos, mas a sua utilização de cores fortes e de uma perspectiva bidimensional que aproxima o observador do sujeito e expressavam a emoção do pintor na sua execução é vista como revolucionária na História da arte. Além de pintura, Matisse realizou vários trabalhos de desenho e escultura e em particular obras com recortes de guaches pintados a cores fortes que demonstram uma maior segmentação da pintura e da cor (Biography, 2017)

castanhas. As duas formas principais estão recortadas de forma que se encaixem uma na outra, as curvas encontrando-se lado a lado de forma complementar. Vemos que a forma masculina puxa para si a forma feminina, de maneira dominadora e possessiva, mas a forma



Fig. 13: *L'Angelus*, Júlio Pomar (1978, 100 cm x 73 cm)
(Pomar, Waldberg, Silva, 2001:191)

feminina não é vítima ou indiferente, a sua postura faz adivinhar uma união desejada, um ir ao encontro de e não um fugir de. Ela é tão participante neste momento quanto ele, ambos estão comprometidos.

É, pois, do momento que trata o quadro: o movimento aqui não é narrativa mas instante. Mais do que das figuras, que surgem com poucos elementos identificáveis além do seu sexo, sem feições, pois o foco é na acção, neste momento de embate de formas que Pomar aqui representa (Matos, Faro, 2019:32).

A utilização de materiais além da tinta convida também a uma visão háptica, que fornece ao observador uma forma de ver táctil, através da memória (Matos, Faro, 2019:33). Neste caso, também as

utilizações das cores quentes, além da tactilidade dos tecidos e da própria tela, remetem para o ambiente tórrido e pleno de texturas e formas do amor físico.

Vale a pena acrescentar uma breve nota para o título deste quadro. Angelus é o nome de uma oração católica que evoca o momento da Imaculada Conceção, em que o anjo visita Maria para lhe dar a nova de que ficará grávida de Jesus (Augustyn, 2022). Começamos a ver aqui sinais da desconstrução mitológica bem como do humor irónico e cortante que irá imbuir as obras tardias de Pomar, em particular a sua fase mitológica e em que o artista revela algumas das componentes interditas do mito.

Se a determinação em representar plasticamente as pulsões violentas e sexuais do ser humano é uma característica da mitologia, também a modalidade de retrato ocupa nos mitos um lugar importante. As personagens que actuam nos mitos têm sido fonte de inspiração a artistas desde sempre, e, tal como os mitos em si, a cada nova interpretação surge uma nova forma de as representar. Analisemos de que forma o pensamento mítico se desenvolve nos retratos de Pomar de seguida.

A mitificação e narrativa do retrato e do retratado

Um retrato é sempre a inscrição do conjunto dos sinais particulares do retratado, a marca da sua identidade, isto é, da sua diferença. O retrato destaca a personagem do mundo a que pertence e mostra-a dirigindo-se aos observadores.

(Pomar, 2002:97)

Em suma, é isto que Júlio Pomar faz com os seus retratos, mas com ampla diversidade de recursos formais e estilísticos, e com os mais diversos registos – pintura, colagem, gravura e desenho. Para Pomar, o retrato é acima de tudo um exercício de memória, em que o verdadeiro trabalho começa após a ausência do modelo (Pomar, 2002:106), quando os estudos prévios feitos “sem grande controlo crítico” (Silva, Pomar, 1979/2019:57) são revistos e trabalhados a partir do essencial que ficou retido.

Esta linguagem de sintetização e mesmo abstração presente na obra de Pomar pode ser relacionada com a teoria de Roland Barthes da simplificação da linguagem mitológica, que referimos no capítulo anterior (Barthes, 1991:125). O observador é parte integrante do processo pois necessita de um conhecimento prévio para decifrar os símbolos num ambiente descaracterizado (Barthes, 1991:123-124). Grande parte dos retratados de Pomar são pessoas de quem ele era próximo, numa “prática relacional” que por sua vez alimenta a sua relação com o modelo (Pomar, 2021:58). Esta característica faz de si o observador, mas também o construtor, que consegue simultaneamente selecionar e ler os símbolos representativos no ambiente descaracterizado da tela ou da folha vazia.

O papel da síntese na mitificação é particularmente interessante quando analisamos os retratos que Pomar realizou de figuras históricas com as quais não teve contacto directo, tais como Luís de Camões ou Fernando Pessoa. Veremos na análise da obra Fernando Pessoa de 1973 e Charles Baudelaire, Edgar Poe, Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa de 1982 como a simplificação da linguagem pictórica actua na construção de uma imagem mitológica que se auto alimenta.

Fernando Pessoa³¹

A execução desta tela (1973, 162 cm por 114 cm) decorreu já na fase de retratos em que Pomar trabalharia durante os anos 1970, e insere-se num conjunto de retratos de figuras

31. Fernando Pessoa (1888-1935) foi um poeta e escritor português, pioneiro do movimento modernista em Portugal que divulgou em diversas publicações, incluindo a revista *Orpheu*. Pessoa escrevia segundo vários heterónimos, para os quais definiu personalidades e estilos literários diferentes. Fernando Pessoa escreveu diversos poemas e textos publicados em revistas como a *Orpheu* e *Athena* – a qual fundou após a dissolução da *Orpheu* – e outros, publicados antologicamente após a sua morte como por exemplo *O Livro do Desassossego*, uma coleção de textos na perspectiva de Bernardo Soares, o semi-heterónimo de Pessoa. Pessoa foi um dos mais influentes poetas portugueses, apesar da sua obra só ter sido amplamente divulgada após a sua morte. Esta “descoberta” iria influenciar vários escritores e artistas portugueses a partir da década de 1950. (Zenith, 2022)



Fig. 14: *Fernando Pessoa*, Júlio Pomar (1973, 162 cm x 114 cm)
(Pomar, Waldberg, Silva, 2001:83)

ligadas às artes que realizou nesta época (Pomar, 2021:59). A tela divide-se em duas secções de cor. O terço inferior é um rectângulo preto onde assenta um rectângulo vermelho que ocupa o restante espaço. No terço superior uma linha verde dirige o olhar para um conjunto de elementos centrados verticalmente na tela, também a verde. Nele podemos observar um retrato sintetizado de Fernando Pessoa, feito apenas com elementos evocativos da sua imagem: a forma da cabeça, os óculos redondos, o nariz direito que termina num bigode estreito e a gravata, esta a azul. Estes são os “sinais do corpo, emblemas do rosto” (Pomar, 1986/2014:35) de Fernando Pessoa que sem mais qualquer referência (mesmo sem o nome do quadro) podemos dizer que qualquer português conseguirá identificar devido à mitificação da imagem que temos do

escritor. Por outro lado, significa também que os mitos e as representações mitológicas ajudam a construir para o leitor uma imagem tipificada de determinadas personagens e acontecimentos.

Um conjunto de elementos geométricos – “geometrias ambíguas, farsas mecânicas” (Pomar, 1986/2014:35) – equilibram a composição criando peso no fundo e distribuindo-se por linhas que direccionam o olhar para os elementos do retrato.

A construção deste quadro é feita tanto com os seus elementos, a sua panóplia (Pomar, 1986/2014:35) como pelas ausências e vazios. O vazio afirma-se como o campo da memória (Pomar, 1986/2014:35), onde os símbolos se destacam, mas também se afirmam pela ausência dos elementos que se escolheu excluir. A memória é uma parte integrante deste processo de selecção e da prática invocatória da pintura, que filtra o todo e selecciona os elementos dos “brasões do corpo” (Silva, Pomar, 1980/2019:59), propondo uma imagem mitificada do retratado.

Numa linguagem diferente, mas mantendo o mesmo processo de selecção e exclusão de elementos heráldicos do corpo, os retratos que Pomar elaborou de Edgar Allan Poe e dos seus três tradutores da obra *The Raven* (Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire e Fernando Pessoa) são igualmente evocativos e mitificantes.

Charles Baudelaire, Edgar Poe, Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa

O ciclo *Quatro Corvos* surgiu de um convite por parte de Joaquim Vital³² para a ilustração de uma edição onde fossem reunidas as traduções de Baudelaire³³, Mallarmé³⁴ e Pessoa com o original de Edgar Allan Poe³⁵ do poema *The Raven – o Livro dos Quatro Corvos* (Pomar, 2002:85). Como é comum em Pomar, o projecto de ilustração extravasou os seus limites iniciais, tendo o artista trabalhado em várias telas com retratos dos autores e à volta da personagem principal do poema, o corvo. Analisemos o quadro *Charles Baudelaire, Edgar Poe, Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa* para melhor explorar de que forma Pomar utiliza a memória para atingir a mitificação de uma imagem.

A tela (116 cm por 195 cm) divide-se de forma desigual pelos 4 autores. O primeiro, da esquerda para a direita, é Charles Baudelaire, seguido de Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé e por fim Fernando Pessoa. As quatro cabeças – ou máscaras? – destacam-se num fundo - ou serão os corpos? – maioritariamente negro, com alguma cor (azul e amarelo) no lado esquerdo. De todos, apenas o retrato de Pessoa continua além da cabeça, com linhas e formas que evocam o fato e gravata com que este aparece na maior parte das fotografias conhecidas. No entanto, a sua figura é fugaz e etérea, numa sugestão dos diferentes heterónimos (Silva, 2004:27). As cores utilizadas nos retratos são escolhidas não pela sua aproximação à realidade dos sujeitos mas para criar um efeito – por exemplo, remetendo o amarelo da face de Baudelaire para o sépia de uma fotografia antiga – que captam com eficácia a expressão dos autores (Silva, 2004:26). Estes não são retratos realistas, mas mais uma evocação da imagem dos autores, uma espécie de retratos em segundo grau, sendo que para isso contribui o facto de Pomar ter utilizado diversas imagens, fotografias e desenhos documentais, nomeadamente os retratos de Poe e Mallarmé realizados por Édouard Manet³⁶ (Pomar, 2021:58, 60). O que Pomar nos apresenta não são retratos vivos – impossível uma vez que estes autores não são seus contemporâneos – mas um retrato que, partindo de imagens amplamente reconhecidas e do imaginário comum, codifica as feições e as expressões de forma que estas sejam rapidamente referenciados e reconhecidas pelo observador. Para isso, Pomar recorre também à memória como agente filtrador do essencial. Não temos um retrato descritivo de cada um dos autores, mas pela escolha de elementos – a linha das sobancelhas, o bigode farfalhudo, a testa alta ou os óculos redondos – sabemos imediatamente de quem se trata.

A pintura é também mais expressionista – no sentido de explorar a gestualidade e a mancha

³² Joaquim Vital (1948-2010) foi um editor e escritor português, dono da editora La Différence e amigo pessoal de Júlio Pomar (Belanciano, 2010).

³³ Charles Baudelaire (1821 -1867) foi um poeta e crítico de arte francês que publicou obras inovadoras e influentes para a literatura e as artes do século XIX (Burton, 2022).

³⁴ Stéphane Mallarmé (1842 -1898) foi um poeta francês, pioneiro do movimento Simbolista (Chadwick, 2022)

³⁵ Edgar Allan Poe (1809 - 1849) foi um escritor, poeta e crítico norte-americano conhecido por ser um pioneiro na literatura de terror, mistério e sobrenatural (Cestre, 2022)

³⁶ Édouard Manet (1832 - 1883) foi um pintor francês naturalista reconhecido pelas suas composições planas, luz intensa e frontais, em oposição ao cânone académico da época e que viriam a influenciar os pintores Impressionistas (Courthion, 2022).



Fig. 15: Charles Baudelaire, Edgar Poe, Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa, Júlio Pomar (1982, 116 cm x 195 cm) (Pomar, Waldberg, Silva, 2001:257)

—com a colagem ainda presente, mas absorvida pelo resto da composição. Esta atitude sugere mais do que narra (Silva, 2004:27), o que reforça a natureza mítica desta tela.

Esta sintetização de elementos e evocação de ideias é algo que Pomar utiliza nos seus retratos, mas também nas suas obras associadas à História da arte. Apenas com a evocação de formas e linhas, Pomar consegue construir imagens imediatamente reconhecíveis e referenciáveis ao material de origem. A sintetização constrói o estatuto icónico dos seus assuntos, mas é também uma forma de, simplificando, mitificar e reforçar a iconografia destas imagens, que vivem no imaginário colectivo da cultura ocidental. Veremos como no próximo capítulo, dedicado aos mitos da História da arte.

Os mitos da História da arte

A lista de artistas que Júlio Pomar indica como referência é extensa. Como disse o próprio, “Todos os pintores são influenciados por outros pintores. Uma pintura nasce sempre de outra pintura, disse-o Picasso [...]” (Pomar, 2002:53). Partindo das visitas ao Museu de Arte Antiga, em frente ao qual morava em criança (Pimentel, 2017:31) e onde pode ver obras de Hieronymus Bosch³⁷, Albrecht Dürer³⁸ ou Lucas Cranach o Velho³⁹ (Pomar, 2002:41,43), passou para os catálogos do MoMA onde encontrou pela primeira vez os pintores muralistas mexicanos, que seriam uma grande influência no seu período Neorrealista (Pomar, 2002:44,

37 Hieronymus Bosch (c.1450 - c.1516) é um dos mais importantes nomes da pintura ocidental, tendo sido inspiração para vários artistas ao longo dos séculos. A sua obra, maioritariamente dedicada a temas religiosos, apresenta uma complexidade invulgar, repleta de simbolismo (Kendrick, 2015: 14-15) que tem vindo a fomentar a discussão até ao presente. Bosch preferia a representação do simples camponês aos nobres da sua época, integrando o povo num conjunto de visões fantásticas, repletas de monstros e demónios (Kendrick, 2015: 14-15), que dominam a composição num conjunto de pequenas cenas de carácter surrealista. Curiosamente, Walter Gibson faz notar a associação de significados na obra de Bosch à tradição ovidiana, mais um indicador da força da presença dos mitos clássicos na cultura ocidental, mesmo no clima religioso da Idade Média (Gibson, 2003:26).

38 Albrecht Dürer (1471 -1528) foi um pintor e gravador alemão reconhecido como um dos principais artistas do Renascimento germânico (Ruhmer, 2022).

39 Lucas Cranach, o Velho (1472 - 1553) foi um pintor alemão, contemporâneo de Dürer, e reconhecido pelo estilo sinuoso e detalhado das suas composições e retratos (King, 2022).

49). Goya, por sua vez, está presente nas linhas dramáticas de *Maria da Fonte*, como vimos (Pomar, 2002:53) e as pinturas bélicas de Paolo Uccello inspiraram uma série completa, que também sumariamente analisámos.

Pomar ama e revisita continuamente a História da pintura, e isso é notório nas suas obras, não só nos temas, mas também na forma como se apropria ou recria processos picturais de um ou outro pintor para incluir na sua obra, seja na forma como encara o problema do ver e do fazer, ao qual dedicou o ensaio *Da Cegueira dos Pintores*. Para Pomar, existe um “Olimpo” da pintura, povoado por diversos artistas, desde Giotto⁴⁰ a Picasso⁴¹, Velázquez⁴² a Cézanne⁴³ (Pomar, 2002:57), deuses que devem ser adorados pelos pintores. É com a sua pintura, como o retrabalho temático e formal dos “grandes” que Pomar venera, mitificando as suas linhas de forma a serem reconhecidas e recordadas.

Uma das primeiras formas de “antropofagia ritual” (Pomar, 2002:54 [e a pintura]) é a série que Pomar desenvolveu à volta de Ingres⁴⁴, em particular do quadro *Le Bain turc*, ao qual conjuga a voluptuosidade do original com a cor sólida de Matisse. Veremos como na análise seguinte.

Le Bain turc, d'après Ingres (1968)

A tela, de 160 cm por 130 cm, obriga a alguma reorganização do espaço, uma vez que o original de Ingres é uma tela circular e esta é rectangular. Assim, a figura central, a mulher de costas para o observador que toca um instrumento de corda, continua quase no centro da tela sobrando mais espaço à sua direita, onde Pomar estende uma mancha branca. É assim este o primeiro ponto de contacto que a tela de Pomar estabelece com a tela de Ingres: a figura do primeiro plano, que em Ingres emana uma luminosidade suave, em Pomar é branca intensa, ambas atraindo imediatamente o olhar. Ou será a sua ausência, recortada a branco contra o fundo azul? À sua esquerda duas formas azuis desenharam os contornos voluptuosos de duas mulheres reclinadas, em manchas que seguem a linha das ancas, barriga e pernas das figuras do original. Em todas as manchas que são simultaneamente formas encontram-se referências ao original: do lado esquerdo, um conjunto de manchas brancas e azuis remetem para as nádegas de uma figura reclinada, enquanto o arabesco em cima segue a linha desenhada

40 “Na Toscana pude ver também Giotto, Fra Angelico e todos aqueles a que, para simplificar, chamamos primitivos. A sua pintura é de uma enorme riqueza, leva-nos de surpresa em surpresa” (Pomar, 2002:57)

41 “[...] Picasso seduziu-me desde a adolescência, mal vi a *Guernica*.[...] O seu impossível exemplo perseguiu-me como um farol – ou como um remorso, um lamento sobre as dificuldades de me libertar dos jeitos de importação, da ganga do ofício” (Pomar, 2002:69)

42 “Velázquez tornou-se um dos meus deuses, chamo-lhe “o inventor da pintura abstracta”, borrifando-me para as compartimentações que tentam introduzir entre coisas da arte e as da vida, vividas ou imaginárias – e isso quer dizer tudo. Já naquela altura [década de 1950, quando Pomar visita Madrid pela primeira vez], apesar de não estar suficientemente maduro para lhe entender a obra, ela me fazia sentir um frio na espinha” (Pomar, 2002:53)

43 “Podemos acompanhar na obra de Cézanne o aparecimento às claras de todos os poderes da estrutura. Nela podemos seguir o modo como a estrutura se pode tornar ninho, foco insurreccional, núcleo matricial de uma desordem insuspeitada.” (Pomar, 1986/2014:66)

44 A partir de 1968 Pomar irá trabalhar num conjunto de obras tendo como base a obra de Ingres. A série tem um total de 14 telas inspiradas por *Le Bain Turc* entre 1968 e 1971, uma inspirada por *La Baigneuse à mi-corps* de 1969, duas inspiradas por *La Grande Odalisque* de 1969 e uma inspirada por *Baigneuse de Valpignon* de 1971.

pelos braços de uma outra figura que parece dançar. As manchas brancas, amarelas e creme no centro superior do quadro relembram a figura de pé, ao centro, com um manto amarelo e um toucado alto na cabeça – mas também remetem para um falo erecto, evidenciando ainda mais a natureza sensual e erótica da obra.

Toda a pintura se faz com manchas que surgem como se recortadas sobre o fundo sólido azul, branco e amarelo. Esta rigorosa delimitação e organização de formas neste espaço simultaneamente vazio e cheio, tenso, faz com que estas se autonomizem, criem elementos reconhecíveis, mas separados, brasões de uma pintura ou de um corpo – que será recuperado nas pinturas de retratos da década de 1970 (Silva, Pomar, 1980/2019:87). As figuras recortadas vêm de Matisse e os seus guaches recortados:



Fig. 16: *Le Bain turc, d'après Ingres*, Júlio Pomar (1968, 160 cm x 130 cm)
(Pomar, Waldberg, Silva, 2001:33)

Partindo de aplats de Ingres e levado pelo seu ondulatório organizar-se, dei comigo diante da cor arquitecturada de Matisse, da grande proposta das suas gouaches découpées que só por esta altura me parece ter começado a entender.

(Silva, Pomar, 1980/2019:87).

É sobre o fundo, que age como a memória, que Pomar coloca os sinais, brasões, emblemas recortados do corpo visto ou inventado, cada um com contornos bem definidos, mas apenas partes de um todo, que forma uma imagem por si, na conjugação dos cheios e dos vazios (Pomar, 1986/2014:35). É também uma pintura do vazio, da ausência e da forma que esta deixa, que em si conta também ela uma história ou

leva-nos a identificar melhor o que o conjunto entre cheio e vazio sugere (Pomar, 1986/2014:33).

A sintetização da imagem em fragmentos, que embora sejam bem definidas, são apenas uma evocação da imagem final, denota também em si uma procura de mitificação da obra original. Ao reduzir a pintura de Ingres aos seus elementos essenciais – as curvas, a sensualidade, a voluptuosidade, a luz – Pomar cria um quadro de símbolos simplificados, que nos remetem para a pintura do artista. Simultaneamente, a utilização da cor sólida e da forma recortada evocam um outro artista, Matisse. Este jogo de memória leva-nos numa viagem à obra de dois grandes mestres da pintura francesa numa forma imediata, quase intuitiva, que alberga em si um século inteiro de arte. Como se a História fosse “um campo de histórias a serem saqueadas

e transfiguradas pela pintura” (Silva, 2004:20). Neste contexto, a narrativa do quadro deixa de ser importante ou até mesmo discernível (Silva, 2004:21) – nem mesmo a “narrativa pictórica” dos traços dos pincéis sobre a tela, dos sulcos da tinta (Pomar, 1986/2914:51) – e o que fica é o corpo da arte, a memória do visto de outras obras de artistas que fazem parte do “Olimpo” de Pomar.

A narrativa voltará noutros momentos e ciclos, sobretudo quando despertada por textos literários, seja por leitura própria seja por encomenda de ilustrações. Este contacto inicial é na maioria das vezes apenas um pretexto e os textos em si sobretudo linhas de guia, pois Pomar expande a sua visão a partir deles, alargando os limites da história original para incluírem as novas linhas por ele criadas. De seguida veremos como em dois exemplos distintos, mas marcantes na obra de Pomar.

Ficções literárias

Como referido, a relação de Júlio Pomar com a literatura é longa, desde a infância mergulhada nos livros, que preferia às brincadeiras com os companheiros da sua idade (Pomar, 2002:95)⁴⁵. Como referimos no início deste capítulo, Pomar manteve a ligação com a literatura não só pelos trabalhos de encomenda de ilustração ou pelos seus escritos, mas também com a realização de séries inteiras inspiradas pela literatura. Séries essas que muitas vezes começam com um simples projecto de ilustração, mas que rapidamente ganham vida e vontade própria, numa extensão do texto original que cria em si uma nova perspectiva, se não mesmo novas histórias. Pomar apropria-se da narrativa, para criar e recriar outra em cima do original, misturando referências com outros textos, artistas ou obras que resultam em algo que passa a ser mais seu (Moura, 2006:13), em dispositivos errantes que vão gerando uma mitologia pessoal.

Pomar parece entrar dentro de um livro ou de um texto na forma de integrar a sua obra no mesmo. Por exemplo, os seus desenhos para *Pantagruel* de Rabelais foram criados espontaneamente, ao ler o livro (Tchen, Pomar, 2006:19), o que mais tarde também acontece com a obra *Odisseia* de Homero, que inicia o ciclo de pinturas que Pomar vai realizar sobre Circe e Ulisses (Pomar, 2002:92).

A produção ficcional de Pomar é tanto intencional como fruto do acaso, como o próprio admite: “Várias vezes, em diferentes épocas, certas séries temáticas foram consequência de propostas exteriores ou do acaso” (Pomar, 2002:83). Não haverá aqui um sistema mítico, que, de algum modo sugere a concepção de um trabalho por ordem do destino, sob a forma de acaso?

Analisaremos dois desses momentos em que o destino se mostrou auspicioso a novas

⁴⁵ “Criança ou adolescente, eu passava mais tempo a ler que brincando com rapazes da minha idade. Os poetas obcecavam-me, devorava romances” (Pomar, 2002:95)

produções: um deles transversal a séries, suportes e eras da vida de Pomar, e outra que, de um trabalho de ilustração, partiu para um conjunto de obras que se tornariam emblemáticas na carreira do pintor.

D. Quixote

A relação pictórica de Júlio Pomar com D. Quixote teve início com um primeiro trabalho de ilustração, por convite da editora Bertrand, para uma edição do romance em português, traduzida por Aquilino Ribeiro⁴⁶ (Tchen, Pomar, 2006:19), em 1957-59 (Pomar, 2004:29).

Pomar realizou 30 desenhos a têmpera sobre cartão, somente a preto e branco, com base na história de D. Quixote, representando o cavaleiro e o seu fiel escudeiro Sancho Pança em diversos momentos das suas aventuras. Realizados já depois de *Maria da Fonte*, estes desenhos sugerem também a influência de Goya na gestualidade e no movimento, bem como na paleta dominada pelos negros. A figuração é depurada, centrada no recurso a elementos iconográficos que permitem reconhecer imediatamente D. Quixote na sua figura alta e esguia, com a sua bacia de latão na cabeça e a lança em riste em cima do seu cavalo Rocinante e a figura mais rotunda e baixa de Sancho Pança em cima do seu burro. À semelhança de outras obras desta época, Pomar representa o movimento, com uma pincelada densa e repleta de dinamismo. Estas pinturas inspirariam um conjunto de gravuras, realizadas por Pomar na Cooperativa Gravura, da qual fora um dos fundadores, e cuja acção discutiremos mais à frente (Santos, 2016:17). As gravuras seguem a mesma linha gestual da pintura, permitida pela utilização do buril e das técnicas água-forte e água-tinta, que poderá ter tido impacto por sua vez no gestualismo da pintura de Pomar neste período (Santos, 2016:18).

Em 1960 Pomar realiza um conjunto de telas em que recupera o tema de D. Quixote, recriando algumas das ilustrações numa escala maior. Analisando em particular a obra *O Carro dos Cómicos*, de 100 cm por 81 cm, verificamos que a ilustração inicial está bastante presente na distribuição dos elementos no espaço, que ocupam quase os mesmos lugares na tela e na ilustração. A pintura, que representa o episódio em que D. Quixote e Sancho Pança enfrentam uma companhia de teatro, ainda com as vestes da peça, que lhes assustam as montadas (Cervantes, 1605/2015:13470)., está repleta de movimento e acção. A figuração dilui-se no espaço, e apenas podemos discernir alguns dos principais traços que nos permitem identificar as figuras, dando lugar à representação do dinamismo da cena. A pintura torna evidente, pela distribuição das massas, a desigualdade desta luta – de um lado os actores, em cima da sua carroça, fazem-se extensos e enormes, e do outro, as fracas figuras de D. Quixote e Sancho Pança mal aparecem na visão da tela, apenas linhas que desenhavam duas formas apontadas. Esta desigualdade surge cómica pelo contraste, como se revelasse o desfecho do episódio, em que D. Quixote se recusa a lutar contra uma força superior com a desculpa de que nenhum dos

46 Aquilino Ribeiro (1885-1963), foi escritor, ensaísta, crítico e activista político, ei um agente importante na disseminação do republicanismo em Portugal e opositor do regime salazarista. Foi também fundador da Sociedade Portuguesa dos Autores (Martins, 2022)

actores fora armado cavaleiro, e como tal, não pode intervir (Cervantes, 1605/2015:13470). Cervantes exerce uma desconstrução sobre o mito do cavaleiro galante com a sua personagem cómica, desconstrução que Pomar continua na pintura e evocando esse momento de ironia tão vivamente na tela.

Pomar executou também neste ano duas esculturas em ferro inspiradas pela personagem de Cervantes. *D. Quixote* e *D. Quixote II* recuperando os traços esguios da figura do cavaleiro, com elementos icónicos – a lança, o “elmo” – que o identificam imediatamente. As sobreposições de peças anunciam o trabalho que Pomar fará com as suas *assemblages* no final da década. As esculturas são reduzidas aos seus elementos mais básicos para criar uma imagem reconhecível – que atesta o estatuto mitológico de D. Quixote.

Em 1961, após os primeiros quadros de *Tauromaquias* em que o movimento é o tema principal, Pomar pinta *D. Quixote e os Moinhos*. A tela, de 100 cm por 81 cm, representa o famoso episódio do romance de Cervantes em que D. Quixote investe contra um grupo de moinhos de vento, tomando-os por gigantes (Cervantes, 1605/2015:2526). A evocação do episódio é feita através do nome pois o quadro, mais do que a figura, representa o movimento da acção. Não vemos exactamente D. Quixote a atacar um moinho de vento, mas sim todo o movimento que essa acção implica. Pomar joga com a fama do episódio, excluindo da tela quase completamente uma figuração que o identifique. Representa-o através do movimento que envolve – sendo este episódio tão basilar na literatura e parte da mitologia espanhola e ibérica, que basta uma sugestão para de imediato identificarmos no movimento o momento em que o cavaleiro investe contra o seu adversário. Como disse Mário Gonçalves⁴⁷ por ocasião da II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian:

Júlio Pomar debate-se entre um compromisso figurativo e uma vontade de expressão directa, revelando um vigor e uma perícia que o salvam do marasmo que sempre ameaçam os seus quadros. Que subtil sugestão de figuras! Que vigorosa construção cromática! Que movimento!

Júlio Pomar é o mais vigoroso de todos os pintores da terceira geração.



Fig. 17: *O Carro dos Cômicos*, Júlio Pomar (1960, 100 cm x 81 cm)
(Pomar, Pleyner, 2004:135)

⁴⁷ Rui Mário Gonçalves (1934-2014) foi historiador, professor e crítico de arte, colaborador de publicações como *Jornal de Letras e Artes*, *A Capital*, *Diário de Notícias*, *Colóquio/Artes*, *JL*, *Artes e Ideias* e *Expresso*. Responsável também pela curadoria de diversas exposições, e colaborador também da Sociedade Gravura. (Coimbra, Baião, 2016:2)

(Gonçalves, 1962:8)

Pomar revisita o tema de D. Quixote em 1963, com a obra *D. Quixote e os Carneiros*. A tela, com 162 cm por 130 cm, representa o episódio em que D. Quixote, ao avistar a poeira levantada por dois rebanhos prestes a encontrarem-se frente a frente numa estrada, imagina dois exércitos em batalha e decide juntar-se a um deles, investindo contra o outro até ser atacado pelos pastores de ambos os rebanhos (Cervantes, 1605/2015:4392-4484). Na tela de Pomar vemos o heróico Quixote montado no seu cavalo, no centro da tela de frente ao observador, a saltar sobre uma linha de carneiros. Ou será um exército? Não é totalmente claro pela massa de figuras e linhas que dominam o terço inferior do quadro, que representam um estado de alvoroço que pode igualmente ser um rebanho em debandada ou um exército em assalto. Esta ambiguidade é uma característica de Pomar, que deixa a porta aberta para a imaginação e a possibilidade de entrar na mente de D. Quixote, representando o mito em simultâneo com a realidade.



Fig. 18: *D. Quixote e os Moinhos*, Júlio Pomar (1961, 100 cm x 81 cm)
(Pomar, Pleyner, 2004:147)

Pomar voltaria a visitar D. Quixote com a sua obra de 1997⁴⁸ também denominada *D. Quixote e os Carneiros*. O tríptico de grande dimensão, 232 cm por 349 cm, apresenta uma cena bem diferente do quadro anteriormente analisado. Se na versão de 1963 a ligação com o texto original está mais presente, nesta versão o texto de Cervantes é uma mera sugestão para as figuras que pontuam a tela. Nela não vemos o momento em que D. Quixote ataca o rebanho, nem a fúria dos pastores, mas sim uma cena de um “desfecho alternativo”, em que ao herói é permitido descansar com os despojos da sua aventura. Em cima, no quadro da esquerda e no da direita estão pendurados coelhos e aves, respectivamente, em paralelo aos dois carneiros pendurados na lança de D. Quixote, um deles esventrado. Por baixo deste, um carneiro branco monta uma cabra preta. À direita temos D. Quixote, que interrompe a sua leitura de um qualquer romance de cavalaria para nos olhar de frente, o seu rosto algo entre uma caveira e um auto-retrato de Pomar (Porfírio, 2001:12-13) – também ele ávido leitor. Numa pose entre o descanso e o desequilíbrio D. Quixote está encostado a Rocinante, que acompanha o olhar do dono com curiosidade, com o elmo de Mambrino na cabeça e o escudo no braço, e levanta no outro a lança onde estão pendurados os carneiros. A lança traça uma linha diagonal que orienta a visão de uma ponta a outra do tríptico.

48 Na sequência de uma exposição das ilustrações e trabalhos anteriores sobre o tema organizada pelo Centro Cultural de Cascais (Pomar, 2016)

A cena representada não faz parte da história original mas mantém os mesmos elementos identificativos: os carneiros, D. Quixote com todas as características que o distinguem – o elmo, a figura magra (neste caso, esquelética), a lança e o escudo – e Rocinante, o que nos permite identificar a que narrativa pertencem. Como afirma Pomar sobre este quadro, “Não há nada disto no texto de Cervantes: cada uma das figuras apareceu à medida que o quadro se fazia” (Pomar, 2002:96). Pomar cria uma narrativa além da história, a partir do processo de integração que aplica a textos literários, reutilizando e reorganizando elementos até que o texto se torne seu.

Em 2005, Pomar voltou a trabalhar o tema de D. Quixote num conjunto de ilustrações para uma edição de 10 volumes realizada pelo jornal Expresso, (Pomar, 2016). O contrato original



Fig. 19: *D. Quixote e os Carneiros*, Júlio Pomar (1963, 162 cm x 130 cm) (Sousa, 2022) Fig. 20: *D. Quixote e os Carneiros*, Júlio Pomar (1997, 232 cm x 349 cm) (Sousa, 2022)

previa apenas 10 desenhos por volume, mas o trabalho estendeu-se por vários formatos, por vezes nas provas de edição (Pomar, 2016) e incluindo pinturas que Pomar começou a propósito de D. Quixote mas não chegou a terminar, ou transformou noutros temas, seguindo o processo de questionamento e experimentação (o “lavar da tela” (Pomar, 1986/2014:30)) que permite que o quadro se faça, no meio do imprevisto (Pomar, 1986/2014:30-31). É o caso do quadro *Navio Negreiro*, um díptico com 146 cm por 230 cm. O espaço do quadro como que está dividido em 4 partes, com dobradiças a meio de cada tela para criar o efeito de políptico. No centro deste quadro está uma cabeça de um escravo com uma grilheta ou outro elemento à volta do pescoço. À sua volta desenvolve-se um navio que se estende por três painéis, possivelmente o titular navio negreiro. No painel da direita, um cavalete com uma tela onde se adivinha um rosto esboçado, que é observado por duas figuras, uma baixa e rotunda e outra alta e esguia – que não são outros que não Sancho Pança e D. Quixote (Pomar, 2021a). O quadro, originalmente intitulado *No Reino de Micomicão*, seria inspirado pela história do cativo espanhol que D. Quixote e Sancho Pança encontram nas suas viagens, que relata a sua fuga do cárcere de Argel de volta para a sua terra natal (Cervantes, 1605/2015:8999). O novo



Fig. 21: *Navio Negro*, (2005-2012) Júlio Pomar (1997, 146 cm x 230 cm) (Fundação Júlio Pomar, 2022)

título, de 2012, pode ter sido retirado de um poema de Castro Alves⁴⁹, que descreve o horror do comércio de escravos (Pomar, 2021).

Muito do humor que encontramos em Cervantes encontramos-lo também nas telas de Pomar, em especial as suas obras mais tardias. A sua ligação com a obra do escritor espanhol transcende a mera

ilustração que acompanha o texto para o expandir com novos moldes e novos episódios mas sem perder a sua astúcia e visão irónica para com o mundo. Segundo Alexandre Pomar:

O que existe de ilusão e de inquietação face à realidade do mundo, de ambição heróica e de desastre picaresco, de trágico e esperpéntico, justifica que nunca tenham bastado as ilustrações encomendadas e que o pintor se identifique com a invenção de Cervantes e se reveja em Quixote e Sancho, por vezes em auto-retratos fugazes.

(Pomar, 2022)⁵⁰

Com D. Quixote, Pomar joga constantemente com a mitificação da obra e da personagem, desconstruindo a história para criar novas alternativas mas mantendo sempre os elementos característicos de humor e ironia da narrativa, que a torna distinta e imediatamente reconhecível.

De uma forma diferente mas igualmente marcante, a séries *Tigres* e as obras realizadas à volta do Corvo, apresenta também uma forma de encarnação do artista na sua tela, uma transformação de uma imagem de um texto literário que passa a ser um mito pessoal com uma simbologia totémica na forma do animal selvagem. Tal como D. Quixote, em *Tigres* a base foi um trabalho de ilustração que rapidamente se expandiu para outra coisa mais que transcende em grande medida a encomenda original. Veremos de que forma estes temas se desenvolvem nesta série no próximo capítulo.

49 António Frederico de Castro Alves (1847 – 1871) poeta brasileiro pertencente ao movimento do Romantismo brasileiro. A sua obra, várias vezes comparada a Vitor Hugo, apresenta uma forte posição anti escravatura que o destacava dos demais autores. O poema *Navio Negro* alude “não só a temáticas românticas, tais como a liberdade do homem, como também ao tratamento profundamente sensorial e emotivo da natureza” (Fernandes, 2001:20), em total linha com os valores do movimento romântico (Fernandes, 2001:19-21).

50 Pomar, A. (2022) Texto de Alexandre Pomar para a publicação referente à exposição *Os Livros De Júlio Pomar: Itinerância da leitura, escrita, pintura* com curadoria de Mariana Pinto dos Santos no Atelier-Museu Júlio Pomar de 05/07/2021 a 10/10/2021, a editar oportunamente pelo Atelier-Museu Júlio Pomar

Tigres e Corvos

As primeiras obras da série Tigres surgiram após um convite de Joaquim Vital da Editions La Différence para a ilustração do livro *Rose et Blue*, com contos de Jorge Luís Borges⁵¹ (Pomar, Tchen, 2006:23). As ilustrações foram feitas a partir de guaches recortados, seguindo a técnica que Pomar estava a utilizar na época. O pintor serve-se apenas de duas cores, azul e branco, que realça a ideia do tigre azul descrito por Borges no conto *Tigres Azuis*. Nela, um académico escocês fascinado por tigres viaja a uma aldeia indiana para procurar um enigmático tigre azul, que se escapa sempre antes de qualquer aparição possível (Borges, 1989:383). Também nas ilustrações de Pomar o tigre é simultaneamente esquivo e omnipresente, aparecendo numa silhueta onírica que invade a área da ilustração com a sua presença.



Fig. 22: Ilustrações para o livro *Rose et bleu*, de Jorge Luis Borges, Júlio Pomar (1977, 20 cm x 12,5 cm) (Pomar, Waldberg, Silva, 2001:161)

A introdução do tigre na pintura de Pomar, estando este ainda ocupado com a representação dos corpos humanos, traz um novo elemento, um corpo outro que introduz uma estranheza mítica à composição (Silva, 2004:25).

De facto, Pomar é dos poucos artistas em que a figura humana compartilha o espaço com a figura animal (Wohl, 2004:19). O próprio artista afirma “A enigmática presença dos animais desperta em nós tudo o que projectamos na sua imagem” (Pomar, 2002:84), o que justifica o seu interesse por animais como o touro e o cavalo – que surgem como figuras de oposição ou em conjunto com as formas humanas nas séries *Tauromaquias* e *Courses*, indicativos de força e poder. O macaco, Pomar utilizou-o como auto-retrato e como alusão ao artista como “macaco de imitação” (Wohl, 2002:21). Os animais em Pomar trazem um novo mundo, com as suas regras próprias que por vezes entram em conflito com as regras do mundo humano. O tigre, animal da selva, introduz um elemento de exotismo, de irreabilidade e existência fora do tempo na composição.

O tigre tem diferentes vidas: segundo William Blake⁵², é a encarnação do mal⁵³, com olhos

⁵¹ Jorge Luís Borges (1899 - 1986) foi um escritor, poeta e ensaísta argentino, cujas obras revelam um mundo intrincado de sonhos e fantasias. As suas obras seriam consideradas clássicos da literatura sul-americana do século XX (Monegal, 2022)

⁵² William Blake (1757 - 1827) foi um poeta, escritor e artista inglês. Os seus textos e ilustrações visionários não seriam compreendidos durante a sua vida. Mais tarde foram considerados como o início do movimento romântico em Inglaterra. A sua obra inclui textos e desenhos inspirados por visões míticas que, muitas vezes se inspiram no Antigo Testamento que Blake alegava presenciar, criando um conjunto literário de textos fantasiosos e complexos (Bentley, 2022)

⁵³ *Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?*
(Blake, 1754/2022)

brilhantes que adivinham o eterno fogo interior; G. K. Chesterton⁵⁴, no entanto, descreve-o com um “símbolo de terrível elegância” (Borges, 1989:381). É talvez mais nesta última descrição que os tigres de Pomar se inserem. Como exemplo na obra *Le Luxe* de 1979 (81 por 116 cm), há a conjugação da face do tigre, da sua máscara de “palhaço aterrador”, inseparável do rosto e dos seus movimentos lascivos de veludo (Pomar, 1986/2014:23) com a riqueza da pintura, evocada pelas cores pesadas e fortes. Segundo Michel Waldberg:

A palavra luxo designa ao mesmo tempo a suntuosidade do tigre e a da pintura onde está encerrado. [...] tudo na tela contribui, com uma geometria impecável, para o casamento improvável do flexível e do rígido, do lascivo e do asceta, do fixo e do móvel.

(Waldberg, 2004:13)

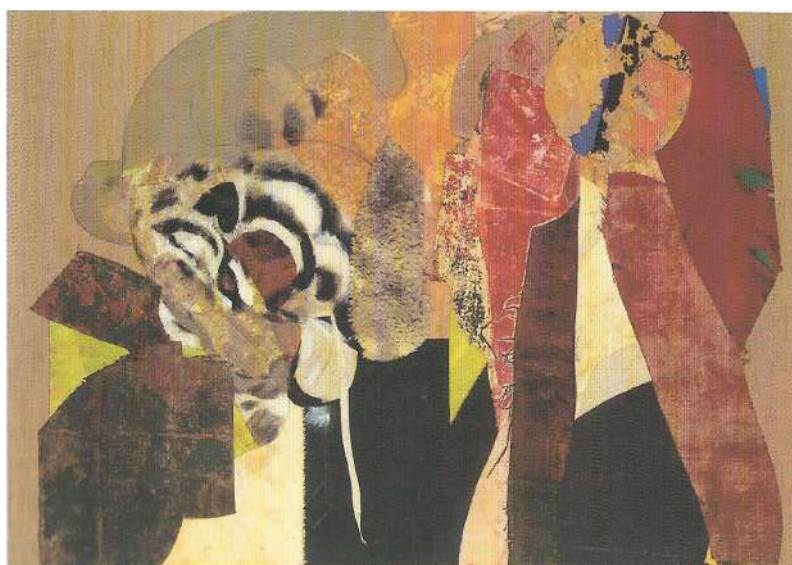


Fig. 23: *Le Luxe*, Júlio Pomar (1979, 81 x 116 cm) (Pomar, Waldberg,Silva, 2001:161)

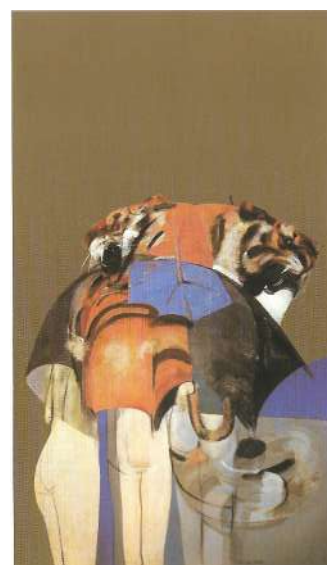


Fig. 24: *La Promenade*, Júlio Pomar (1979-80, 195 cm x 114cm) (Pomar, Waldberg,Silva, 2001:221)

A “força e flexibilidade” do tigre contrasta com a “rigidez e fragilidade” do guarda-chuva (Pomar, 1986/2014:19), na obra *La Promenade* de 1979-80 (195 cm x 114cm). Nela, um conjunto central de três nus femininos parecem abrigar-se debaixo de um guarda-chuva, sobre o qual surgem dois tigres a olhar para direcções opostas. O fundo, liso de cor escura, é interrompido por dois elementos geométricos azuis à esquerda e ao centro, horizontal e vertical respectivamente, e outro elemento, um hexágono irregular azul sobre o guarda-chuva, que parece destacar a forma de cúpula deste último. Este encontro insólito, de inspiração surrealista⁵⁵ decorre na tela/mesa de dissecação que Pomar constrói para inventar uma relação entre estas formas. Mencionamos o contraste, que Pomar leva mais longe ainda, com a comparação entre a “impressionante irregularidade” das riscas do tigre que, “desenha à mão

54 Gilbert Keith Chesterton (1874 - 1936) foi um escritor, ensaísta e crítico social e literário britânico, autor de diversas colunas e livros de crítica social e activista bem como poeta com marcado sentido de humor e observação social (Encyclopaedia Britannica, 2022)

55 Pomar parafraseia no seu ensaio *A Cegueira dos Pintores* (1986/2014:18) a citação do autor surrealista Comte de Lautréamont “o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva” (Lautréamont, 2015: 252)

levantada o comentário da sua estrutura formidável” (Pomar, 1986/2014:19) e “as nervuras do guarda-chuva [...] rígidas, à flor da pele” (Pomar, 1986/2014:19) que o liga também ao desenho geométrico. Por outro lado, o cabo do guarda-chuva reflecte a curva da cauda do tigre, em baixo, e miniaturiza-a (Pomar, 1986/2014:22), indicando uma relação de semelhança entre estas formas tão distintas.

A conjugação de elementos sem aparente ligação propõe uma composição insólita, humorística e irónica que o aproxima momentaneamente dos propósitos surrealistas e que evoca a noção de acaso não controlado com que Pomar joga habilmente.

Pomar conjuga também a imagem do tigre com as suas obras eróticas, evocando o selvagem do mundo animal e a força e poder do tigre como força e potência sexual. Na obra *Apparition* (1980, 116cm por 81 cm) a cabeça de tigre está sobre os membros inferiores de uma figura feminina, sendo que a boca do animal se confunde e se dilui com o sexo da mulher (Waldberg, 2004:14). A obra, que combina colagem com pintura acrílica, intersecciona duas figuras, humana e animal, atribuindo algo de primário e de animal à figura humana – também evocado pela pintura mais gestual – que se apresenta aqui despida de quaisquer artifícios adicionais.

Como foi afirmado, os animais estão constantemente presentes na obra de Pomar ao longo das décadas. Outro animal de destaque, que ocupou uma série, tanto como personagem principal como símbolo, é o corvo. O corvo surge sempre associado a alguém ou alguma coisa.



Fig. 25: *Fernando Pessoa e engraxador*, Estação do Alto dos Moinhos - Metropolitano de Lisboa, Júlio Pomar (1983-88) (Matos, Faro, 2018:62)

O corvo de Allan Poe, o corvo de Lisboa e S. Vicente, mas essa associação não o faz menos relevante.

À semelhança do tigre, também o corvo terá entrado na obra de Pomar por sugestão de Joaquim Vital, em 1981. Desta vez, a proposta teria surgido do desafio para ilustrar um livro com as traduções em francês e português, bem como o texto original, do poema *The Raven* de Edgar Allan Poe (Pomar, 2002: 85). Já verificamos anteriormente que este convite deu origem a uma série de retratos dos autores envolvidos. Quase em simultâneo, em 1982, Pomar recebe um convite para realizar a decoração da nova estação do metropolitano de Lisboa no Alto dos

Moinhos (Pomar, 2003/2014:215), para o qual desenvolve um conjunto de retratos de quatro poetas lisboetas: Bocage⁵⁶, Almada Negreiros⁵⁷, Luís de Camões⁵⁸ e Fernando Pessoa, bem

56 Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) foi um escritor e poeta português, precursor do Romantismo em Portugal (Frazão, 2021)

como de elementos associados a cada um deles (Pomar, 2004:98).

O corvo tem na obra de Pomar dois significados: Poe e Lisboa, sendo que entre eles existe um elemento comum, Pessoa, – que pode acrescentar um terceiro significado, um mito pessoal, uma vez que a tradução de Pessoa do poema de Poe foi um dos primeiros textos que Pomar leu do escritor (Pomar, 2002:85). Na primeira série o corvo aparece frequentemente com os autores, os “quatro corvos”, reforçando o elemento de ligação entre eles. Um exemplo disso é a obra *Edgar Poe, Fernando Pessoa et le Corbeau* de 1982 (195 cm por 139 cm). A figura de Edgar Poe no extremo esquerdo do quadro e a de Fernando Pessoa, no extremo direito, dirigem o olhar sobre o que parece ser uma mesa (talvez do café A Brasileira?) sobre o qual está um papel. Os dois autores nunca se encontraram na vida real, mas no quadro de Pomar parecem estar em profunda conversa, na qual participa também o corvo, empoleirado no limite da mesa, que parece estar tão envolvido como os escritores. O corvo aqui é o elemento que liga os dois escritores, o autor e o tradutor. É também um elemento insólito, simultaneamente evocador do macabro e do melancólico, mas com uma presença irónica – os corvos são animais reconhecidos pela sua inteligência —que parece clamar não o tormentoso “nunca mais” mas uma gargalhada dirigida a estas duas “grandes figuras e pobres diabos, seres marginais ou marginalizados pelas sociedades que viveram” (Gheerbrant, Pomar, 1997:59-61).

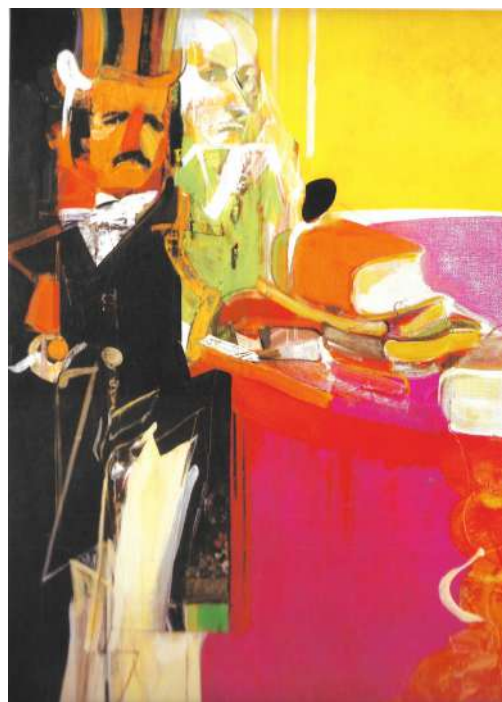


Fig. 26: *Edgar Poe, Fernando Pessoa et le Corbeau*, Júlio Pomar (1982, 195 cm x 139 cm) (Pomar, Waldberg, Silva, 2001:255)

O corvo surge com maior destaque na tela *Nevermore* de 1985 (116 cm por 81 cm). Sobre o busto de Pallas (Poe, 1845/2009:942), vemos o momento imediatamente antes ou imediatamente a seguir do animal proferir a palavra “nevermore”, um tempo fora do tempo e carregado de melancolia e antecipação (Silva, 2004:26). O corvo é uma forma de Poe, e de Pomar por consequência, representar as trevas, a melancolia e o fantasmagórico e criar um efeito sinistro no leitor ou observador. Poe foi dos primeiros autores modernos a “pôr o problema que o texto deverá provocar no leitor” (Wohl, 2004:25). Pomar transporta esta ideia para imagem deste quadro. Nele a sombra negra da porta no terço esquerdo da tela evoca um outro mundo, com o seu guardião, o corvo que nos olha de frente, que nos convida, ou desafia, a entrar.

57 Almada Negreiros (1893-1970) foi um artista e escritor português, que fez parte da primeira geração de arte modernista portuguesa do início do século. Colaborador da revista *Orpheu* e parte integrante do movimento futurista, foi uma figura proeminente na arte portuguesa do século XX em domínios que abrangem o ensaísmo, a poesia, o desenho, a pintura e as artes decorativas (França, 1991:124-139)

58 Luís Vaz de Camões (c.1524-1580) foi um poeta e autor português, mais conhecido pela sua obra épica *Os Lusíadas*, que celebra os feitos marítimos do povo português (Frazão, 2020).

O corvo, como o tigre, são personagens outras, corpo além dos corpos humanos que introduz um efeito no observador, um toque de humor e insólito neste acaso, não controlado, mas aceite. São personificações das qualidades que lhes atribuímos culturalmente. Sobre a presença dos animais em mitos e fábulas pode dizer-se, então, que estabelece uma ligação a um mundo e tempo outros, em que qualidades e defeitos tornam-se carne numa forma totemizada. O que Pomar consegue com a introdução destas figuras outras nos seus quadros é precisamente este efeito, de criar um tempo fora do tempo, um tempo mítico.

Como verificamos, estas séries começaram todas com um projecto de ilustração que extravasou os seus limites. Mas de que forma outros projectos de ilustração tiveram impacto na obra de Pomar? Mesmo que não tenham gerado séries inteiras de quadros, muitos projectos foram importantes para a construção de novas linguagens pictóricas ou novas experiências materiais. No capítulo seguinte será feita uma análise a alguns projectos de ilustração e gravura que terão marcado a obra de Pomar e contribuído para a construção de um conjunto gráfico que expande o texto original.

Gravura e ilustração - Criar a partir da obra dos outros

A realização de ilustrações para livros foi uma componente importante da obra de Júlio Poma. Foi uma actividade desenvolvida por outros artistas portugueses no século XX ajudando a suprir as fragilidades do mercado de arte (Matos, Faro, Cruz, 2015:17). No entanto, existe uma atracção natural entre arte e literatura, que vários artistas exploraram ao longo da História. O desafio de representar plasticamente a literatura oferece possibilidades incomparáveis de criação.

Em 1949 Pomar inicia esta área do seu trabalho, ilustrando o livro infantil, *Bicho, Bichinhos e Bicharocos* com poemas de Sidónio Muralha⁵⁹ (Pomar, Pleyner, 2004: 278). Tendo antes já realizado capas para outros livros de autores Neorrealistas (Pomar, Pleyner, 2004: 278; Pomar, 2016). Estes trabalhos coincidem com um período conturbado da vida do artista, após a sua filiação no MUD juvenil (1946) e a sua prisão política em Caxias (1947), bem como a interdição de leccionar, imposta pelo Estado em 1948 (Pomar, Pleyner, 2004: 277-278). Este foi o contexto do seu envolvimento do movimento Neorrealista que ajudou a criar.

No entanto, os trabalhos de ilustração de Pomar não respondem apenas a razões “alimentares” (Pomar, 2004:28). Pomar utiliza o texto como uma base para a concepção de uma ilustração que depressa passa a ser muito mais do que um mero acompanhamento visual da narrativa. Neste aspecto, a sua intervenção aproxima-se da ideia de “livro de artista” do que de ilustração (Pullen, 2015:93)⁶⁰, uma vez que as suas ilustrações muitas vezes não respondem

59 A obra de Sidónio Muralha (1920 – 1989) é marcada por uma militância social intensa, que o insere no conjunto de autores Neorrealistas da década de 1950. Destaca-se pela sua obra poética mas também na literatura infantil, centrados na “na condição feminina, nos temas marítimos, no miserabilismo e descreditação social das crianças, na estimativa do valor da poesia, na avaliação dos valores sociais e no retrato de tipos humanos (Ceia, 2017:91).

60 Segundo Celia Pullen no artigo “The twentieth-century Livre d’Artiste: The greatest challenge to the text–image hierarchy of French book illustration?” publicado em 2015 no *Journal of Illus-*

a segmentos específicos do texto, mas, captando a sua essência, “escrevem” eles algo mais do que o texto pode dizer. Este modo de se “intrometer” nos textos dos outros permite-lhe criar ou ampliar o seu corpus de mitos pessoais, mergulhando não só nos textos, mas nas suas potencialidades imagéticas e plásticas.

Um exemplo de um trabalho de profunda interligação entre o texto e a ilustração de Pomar é o projecto de ilustração para a obra *Guerra e Paz* de Lev Tolstói⁶¹. Realizados a partir de 1956 para uma edição de 1958 (Antunes, Pomar, 2003/2018:28), as centenas de desenhos que Pomar produziu captam a essência do romance, algumas mais próximas da descrição da cena que outras. Numa parte delas, no entanto, a utilização do pincel japonês confere uma sensação de movimento sincopado, como se a escrita e o desenho se fundissem numa só linguagem onde as formas surgem através do ritmo do gesto (Pomar, 2004:29). Deste modo capta o movimento que marca a narrativa de Tolstói: o movimento dos bailes e da vida aristocrática, o movimento das tropas no campo de batalha, o movimento da população em fuga de Moscovo, o movimento do tempo e da História. Pomar identificava-se naturalmente com esta prevalência do movimento, que traduz para as suas ilustrações através do traço, livre, gestual que o pincel permite. Esta relação entre imagens e textos “põe em evidência o que em palavras sugere, ampliando o seu leque de sentidos” (Matos, Cruz, Faro, 2015:17). Esta gestualidade entraria na sua obra de pintura, como vimos já na obra *Maria da Fonte* no capítulo 3.1, o que nos permite concluir que a ilustração no caso de Pomar quase nunca é uma “arte menor”, mas sim uma parte importante da sua obra, perfeitamente alinhada com os valores da sua pintura (Matos, Cruz, Faro 2015:62).



Fig. 27: Ilustrações para *Guerra e Paz* de Leo Tolstói, Júlio Pomar (1956) (IP Leiria 2022)

Também a gravura, actividade em que Pomar esteve envolvido desde 1940 (Santos, 2016:17) tem uma ligação importante à sua obra de pintura. A gravura tem então um ideal de democraticidade da arte (permitir o acesso à arte por preços módicos), mas também o desejo

tration Volume 2 Nº 1, o livro de artista é um novo meio que começa a ganhar relevo no início do século XX em que a relação hierárquica texto-ilustração é subvertida e permite uma nova relação, mais igualitária entre escritor e ilustrador. A ilustração não é, neste meio, um acompanhamento literal do texto mas sim algo que o expande e acompanha, de forma a que “se o leitor negligenciar um dos elementos a leitura ficaria incompleta” (Pullen, 2015:104).

61 Lev Tolstói (1828 - 1910) foi um escritor russo, reconhecido pelo desenvolvimento do estilo de ficção realista. As suas obras, entre as quais estão os clássicos *Guerra e Paz* e *Anna Karenina*, relatam fragmentos da vida da época a partir da Rússia e apresentam frequentemente uma crítica moral à sociedade (Morson, 2022)

caracterizador do movimento Neorrealista de entender o povo como força de mudança social e política. Pomar escreve frequentemente sobre a importância da gravura e da pintura mural como formas de levar a arte para junto do povo, como rejeição de uma arte elitista (Pomar, 1947/2014:112). A sua acção como membro da Cooperativa Gravura, nomeadamente como um dos seus fundadores, em 1956 (Santos, 2016:17) é por isso uma forma de concretizar esta visão mítica de uma arte do povo para o povo. Mas além disso, é também uma forma de explorar novas técnicas e meios artísticos que acabarão por informar a sua obra de pintura. As técnicas de gravura – em particular a técnica com recurso ao buril e aplicação de ácidos (água-forte ou água-tinta) – permitiu também a Pomar desenvolver novas linguagens gráficas, que, segundo Mariana Pinto dos Santos ⁶² (Santos, 2016:18) terão sido tão importantes quanto a utilização do pincel japonês neste período de mudança na obra. Esta experimentação parece transitar da tela para a gravura e da gravura de novo para a tela nos desenhos para a edição de 1957 de D. Quixote, por exemplo, em que vemos as linhas mais gestuais e desenhadas livremente da gravura serem replicadas com o pincel em D. Quixote e os Moinhos (1961).

Outro exemplo da relação profunda entre Pomar e a literatura reside nos seus desenhos para *Pantagruel* de Rabelais⁶³. Segundo o artista, foi a primeira vez que a ilustração foi motivada por uma leitura da obra (Pomar, Tcheng, 2006:18), e não por via de uma encomenda, e resultou numa exposição em 1967 (Pomar, 2004:67). Os desenhos seguem a linha gestual iniciada com trabalhos anteriores, com recurso mais uma vez ao pincel japonês. Revelam o humor irónico

e herético da obra, que, tal como D. Quixote ganha novas dimensões com o traço de Pomar.

Pomar realizou outros notáveis trabalhos de ilustração, entre eles as ilustrações para a obra *Emigrantes* de Ferreira de Castro⁶⁴ em 1966, que replicavam o estilo mais expressivo que Pomar desenvolveu na altura. Foi também responsável pela ilustração da obra *Corpo Verde* de Maria Velho da Costa⁶⁵ (1979), em que recorreu ao



Fig. 28: Ilustrações para *Corpo Verde* de Maria Velho da Costa, Júlio Pomar (1979) (Gulbenkian 2022)

⁶² Mariana Pinto dos Santos, historiadora de arte e curadora independente, foi responsável pela curadoria da exposição *Os Livros De Júlio Pomar: Itinerância da leitura, escrita, pintura, decorrente* no Atelier-Museu Júlio Pomar de 05/07/2021 a 10/10/2021. A visita a esta exposição, bem como o acompanhamento de visitas guiadas orientadas pela curadora contribuíram para pensar assuntos e questões relacionadas com este trabalho.

⁶³ François Rabelais era o pseudónimo de Alcofribas Nasier (1494 - 1553). Este autor francês era também padre e humanista, interessado pelas novas ideias do Renascimento. A sua obra literária é rica em ironia e comparável a Cervantes, considerada ainda hoje um clássico da literatura francesa. As obras sobre Gargantua e Pantagruel incluem elementos de folclore francês, bem como duras críticas sociais no formato de sátira, englobando também elementos característicos de mitos e contos clássicos e italianos (Cohen, 2022)

⁶⁴ José Maria Ferreira de Castro (1898-1974) foi um escritor e jornalista português, um dos principais autores do movimento Neorrealista na literatura. Publicou obras como *Emigrantes* e *A Selva*, que relatam as difíceis condições de vida dos trabalhadores emigrantes e indígenas na Amazónia. Pomar realizaria também ilustrações para *A Selva* em 1973 (Frazão, 2021; INCM, 2022)

⁶⁵ Maria Velho da Costa (1938 - 2020) foi uma escritora portuguesa, cuja obra foi marcada por temas da libertação e emancipação feminina no contexto português do Estado Novo. Muitas das suas obras foram consideradas polémicas no contexto de censura do regime, sendo que o caso mais mediático foi o do livro que escreveu com Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, *Novas*

carvão e à linha solta para realizar um conjunto de desenhos eróticos de grande dimensão, em linha com o trabalho de interligação e transformação de formas que estava a desenvolver na mesma década. Estes desenhos são exemplos de como Pomar transfere a “inversão feminina das palavras empregues para o acto sexual” – envolvimento em vez de penetração, por exemplo – (Moura, 2019:63) utilizadas por Maria Velho da Costa, num conjunto de desenhos em que os traços de cada corpo “prolongam as formas do outro numa busca da fusão e hibridização dos géneros” (Cascais, 2019:121).

Numa fase muito mais tardia da sua obra as ilustrações para a obra de Lewis Carroll⁶⁶ *A Caça ao Snark* foram também terreno fértil para a imaginação de Pomar. Na sequência do convite de Joaquim Vital para realizar um conjunto de ilustrações para uma nova edição na Editora La Différence (Pomar, 2002:86). Pomar desenvolveu um conjunto de telas e desenhos, entre eles retratos dos personagens da expedição do poema titular, mas também cenas inteiras expandidas a partir da obra original. Pomar capta a essência *nonsense* do poema de Carroll e imbui as suas obras com ela, criando verdadeiras cenas de caos que misturam vários episódios do poema, distribuídos pelas várias personagens (Wohl, 2004:11).



Fig: 29: *La Clef*, Júlio Pomar (1999, s/m) (Wohl, Tabucchi, Seixas, 2004:112)

Na obra *La Clef* (1999, tríptico, n/d), por exemplo, o Bilharista (Billiard-maker no original) surge no centro-esquerda da tela a jogar bilhar, e apesar do poema o proclamar como um jogador de imensa capacidade (Carroll, 1876/2022), aparenta falhar a bola branca (Wohl, 2004:15). À sua esquerda, o Sineiro (Bellman) aparece com o seu sino numa pose de inspiração, talvez a meio do seu discurso (Carroll, 1876/2022). Directamente à direita do Bilharista está o Talhante

Cartas Portuguesas, em 1972. A obra denunciava o clima de repressão que se vivia no Estado Novo e propunha uma libertação da condição feminina a nível social, intelectual e sexual. O livro foi proibido pela censura e levou as autoras a um processo judicial que ficou conhecido como o “processo das três Marias”, que seria suspenso depois da revolução de 25 de Abril de 1974. A sua obra é assumidamente feminista e explora profundamente a condição feminina, mas envereda também por universos como a infância, o confronto de classes ou retratos políticos-sociais, sempre com uma linguagem meticulosa, numa experimentação constante que testa os limites das possibilidades formais e temáticas contribuindo para uma renovação deste género literário. Costa continuaria a escrever e a colaborar com cineastas, encenadores e artistas na publicação das suas obras, seja na sua adaptação ao palco ou tela, fosse na ilustração das suas obras. Recebeu ainda vários prémios, dos quais se destacam Prémio Camões (2002); Prémio Correntes de Escritas (2008) e Grande Prémio de Literatura dst (2010), ambos pelo romance *Myra* (2008) (Lusa, 2020; Sistema Solar, 2020)

66 Lewis Carroll, pseudónimo de Charles Lutwidge Dodgson, (1832 - 1898) foi um escritor, matemático e artista britânico. As suas obras mais conhecidas são *Alice no País das Maravilhas* e *Através do Espelho*. (Woolf, 2010)

(Butcher) que, com uma pena e um papel explica a sua lição matemática ao Castor (Beaver), de trás para a frente ou de frente para trás (Wohl, 2004:14)? Atento à lição está também um porco do sonho do Advogado (Barrister) (Carroll, 1876/2022) – e também da obra de Pomar⁶⁷ –, ao lado do que parece ser o mastro do navio desta insólita companhia, sendo que o Castor está mais à direita, com o olhar fixo em alerta, ao lado de uma outra personagem que segura um garfo, utensílio essencial para a caça ao Snark (Carroll, 1876/2022). No centro do quadro, a titular chave está desenhada a vermelho, destacando-se do resto, e parece surgir da boca de uma criatura – poderá ser o elusivo Snark? Segundo Helmut Wohl,

Não é difícil compreender a atracção que o poema de Carroll representou para Pomar, que descreve o acto de pintar como uma viagem ao desconhecido sem um fim previsível, na qual procuramos “aproximarmo-nos o mais possível dessa coisa que nem sabemos o nome”

(Wohl, 2004:12)

Poderá assim ser o Snark a “verdade em pintura” (Pomar, 1986/2014:83) que Pomar procura? Os trípticos relativos à obra de Carroll apresentam uma leitura ambivalente, entre o *sense* e o *nonsense*, entre o sabido (razão) e o imaginado (não razão) (Wohl, 2004:12). Neles vemos como Pomar utiliza a obra como base para uma exploração plástica própria e expandida dos episódios e temas descritos no poema, fazendo também uso do humor absurdo presentes no texto original.

Em paralelo aos trípticos, Pomar realizou ilustrações de retratos de todos os membros da companhia para acompanhar a edição do livro. Intrometendo-se mais uma vez na obra que trabalha, o retrato da personagem do Advogado, é um auto-retrato que fita o observador e lhe pisca o olho, trocista.

Ao longo desta análise percorremos vários momentos importantes da carreira de Júlio Pomar e analisámos de que forma o pensamento mítico e narrativo informou a sua obra, desde as primeiras obras Neorrealistas até às séries inspiradas pela literatura.

A partir da década de 1980, na sequência do projecto de ilustração para *Le Livre des Quatre Corbeaux*, e também do projecto de ilustração da obra de Fernando Pessoa, *Mensagem*, para a qual produz uma série intitulada *7 Histórias Portuguesas*, Pomar começa a mostrar um maior interesse na representação mítica e literária (Pomar, 2002:92). Nos capítulos seguintes faremos uma análise mais atenta a vários momentos mitológicos na obra de Pomar, tendo em conta as obras que realizou a partir de 1980. Para esta análise serão considerados algumas obras específicas que representam mitos clássicos, mitos nacionais e mitos bíblicos, todos eles trabalhados por Pomar.

⁶⁷ Pomar trabalhou numa série de quadros representando porcos na década de 1990, que surgiram de um conjunto de acasos – uma antiga atracção pelo animal, o livro *La bête singulière: les juifs, les chrétiens et le cochon* de Claudine Fabre-Vasquez, o ano chinês do porco – e que culminaram em várias telas dedicadas, não só ao animal mas à história de Circe e Ulisses, da *Odisseia*, que também serviu de inspiração à série (Pomar, 2004:92-93)

As obras mitológicas de Júlio Pomar

A partir da década de 1980, após a realização do ciclo *Quatro Corvos*, e dos desenhos para a estação do Alto dos Moinhos em Lisboa, Júlio Pomar começa um novo conjunto, inspirado pelos temas da mitologia clássica (Silva, 2004:27). As primeiras obras deste ciclo são realizadas em telas ovais, onde começam a surgir alguns motivos de histórias mitológicas: Leda e o cisne ou as sereias de Ulisses, mas também uma Salomé, num antecipar dos mitos bíblicos que Pomar irá tratar mais tarde, nos anos de 1990.

Um novo convite de um amigo livreiro de Manuel Brito proporcionou um desafio: ilustrar *Mensagem*, a única obra de Fernando Pessoa publicada em vida. Segundo Pomar,

[A sua] ideologia nacionalista subjacente, muito próxima das tendências do regime da época, não encontravam em mim uma adesão efectiva. De modo algum podia “ir por aí”. Parti pois na direcção contrária: tentei imagens que, sem terem correspondência directa com o poema, fossem como que uma crítica do seu fundo ideológico.

(Pomar, 2002:91)

As obras que Pomar produziu para acompanhar a obra de Pessoa são o que Mário Dionísio declara como “avessos do mito” (Dionísio, 1985:7), em que figuras do panteão da mitologia nacional são representados em situações vulneráveis, de marginalização e derrota em oposição à evocação heróica que Pessoa evoca no seu poema.

Após uma visita ao Brasil, e em particular após uma estadia na Amazónia no território dos índios Xingu, Pomar realiza um interregno no trabalho sobre a mitologia clássica, realizando um conjunto de pinturas motivadas pelas cores e movimento da selva e dos índios na série Kuarup, bem como das celebrações do Divino Espírito Santo na série Mascarados de Pirenópolis. (Wohl, 2004:32) Em ambas as séries estão presentes elementos como uma profusão de cores fortes e movimento de formas, que, no seu embate, imprimem uma vitalidade e dinamismo às composições. Mas será de facto um interregno ou antes um passo ao lado? Na obra *Kuarup IV*, Pomar representa o ritual com o mesmo nome que homenageia os mortos (Wohl, 2004:33) envolvendo um conjunto de práticas cerimoniais centrado na figura de Mawutzinin, deus criador da mitologia Xingu (Portal Amazônia, 2021)⁶⁸. Esta representação de ritual é também uma representação de uma mitologia, mas de uma mitologia, que, tal como os corpos representados, é uma outra. É uma representação de um mundo semelhante, mas diferente do nosso, numa geografia alargada surpreendente num artista que sempre vivera em cidades. As cores saturadas e vivas remetem para um universo de selva, de calor e de mundo à parte, uma atmosfera que Pomar descreve tão bem quanto representa:

68 O ritual Kuarup é uma celebração em honra dos mortos realizada anualmente em Maio, pelos povos da zona Xingu da Amazônia. O ritual consiste na evocação das almas dos falecidos, representados por troncos de madeira kuarup decorados com insígnias que representam a sua função enquanto vivos (Portal Amazônia, 2021)

Vermelhos gritantes (por vezes em empastes oleosos que jamais secarão!). brancos de giz, o baço do negro fuliginoso. A epiderme, coiro curtido, orna-se ou melhor, é cortada e recortada pelo cetim das penas: verdes ácidos, amarelo solar, negros macios, azuis, brancos, vermelhos, de fazer perder o fôlego aos mais finos dos pigmentos para artistas

(Pomar, 1988/2014:157)



Fig. 30: *La baignade des enfants dans le Tuatuari I* (1997, 195x390 cm) (Wohl, Tabucchi, Seixas, Pomar 2004:104 - 105)

Em *La baignade des enfants dans le Tuatuari*⁶⁹ Pomar recupera não só a cor, ainda viva e contrastante, mas o movimento que remete para as suas obras de série *Tauromaquias*: “tensões, deflagrações, a energia que se liberta e com a qual eu devo contar, tal como no ritual da corrida de touros, o toureiro conta com a participação do touro na composição de figuras em que o risco é mortal” (Pomar, 1988/2014:158). Aqui vemos também uma composição de corpos em movimento, de figuras outras que pertencem a outro sistema mitológico, mas que possui pontes com o nosso. Segundo Hellmut Wohl, estas obras são uma “resposta às *Grandes Baigneuses* de Cézanne” (Wohl, 2004:34), e segundo o próprio Pomar, o livre movimento das crianças é o “contrário do pesado rigor com que Cézanne ordenava as suas teorias de banhistas” (Pomar, 1988/2004:158). Pomar referencia a História da arte e subverte-a aos seus desígnios, numa composição que evoca e desafia simultaneamente a obra de Cézanne, e celebra uma pujante cultura quase destruída pelo colonialismo europeu.

Na série *Mascarados*, Pomar capta o fervor mitológico dos antigos rituais índios misturados com as liturgias católicas. Os participantes, que se disfarçam com máscaras de animais, entregam-se a um zelo ritualista que Pomar captura com todo o seu poder, movimento e vivacidade numa demonstração devota que remete para o mundo igualmente violento e

69 Estas três telas de grande dimensão foram elaboradas após a visita à Amazônia em 1997, para o Festival Internacional de Cinemas e Culturas da América Latina (Wohl, 2004:33-34)

poderoso dos mitos. Assim, conforme referido no capítulo 1.1, Metodologia, faz sentido estabelecer uma relação com a obra de outra artista, Graça Morais, para que possamos compreender a obra de Pomar num contexto mais alargado do panorama de arte contemporânea portuguesa, e encontrar alguns pontos de ligação ou contrastes entre a obra dos dois artistas.



Fig. 31: *Os Mascarados de Pirenópolis I*, Júlio Pomar (1987, 116x115cm) (Fundação Ilídio Pinto, 2022)
Fig. 32: *Cabo Verde*, Graça Morais (1989, 208x249 cm) (Morais, Azevedo, 1989:57)

Graça Morais⁷⁰ realiza quase em simultâneo a sua série de obras inspiradas por uma estadia em Cabo Verde, em 1988-89 (Costa, 2018). Morais produz também uma representação de um mundo outro, onírico e agreste que reproduz com as cores ocre da terra queimada, igualmente evocadoras do calor tropical. Mais focada no retrato, as obras de Morais são, no entanto também uma representação de um corpo outro, de um mundo de mitos próprios – exemplificado na obra *Blimundo I* (97cmx130cm, 1988), que representa um conto local⁷¹. Morais também trabalha a partir do real, das pessoas e das paisagens que encontra, mas transforma-as em ambientes de sonho, com introdução de elementos do fantástico e do irreal que vêm muitas vezes do seu próprio imaginário tanto quanto da evocação do espírito do lugar (Costa, 2018). Um exemplo é *Cabo Verde* (1989, 208x249 cm) em que a figura da mulher cabo-verdiana coexiste com monstros impossíveis, uma serpente gigante e um lobo, animais não nativos das ilhas e que evoca a sua memória de Moçambique e de Trás-os-Montes (Costa, 2018), num ambiente ambíguo entre real e irreal, que espelha a natureza fantástica das figuras

70 Graça Morais (1948) iniciou a sua actividade artística em 1971, após terminar o curso na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Actualmente, a artista divide o seu tempo entre Lisboa e o atelier em Trás-os-Montes, região onde nasceu e que tem uma grande influência na sua obra (Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, 2022). Utilizando uma linguagem figurativa, a sua obra mergulha nas vivências rurais, nos mitos populares e na representações da condição humana, na sua forma mais crua e visceral. Muitas das suas séries focam-se em temas como a guerra, a fome, a morte e representam a multiplicidade de emoções e reacções humanas a estes flagelos (Museu de Arte Contemporânea, 2019), representando tanto a “voragem, a capacidade de destruir, a vontade de recusar ao outro a sua humanidade e dignidade” como a “silenciosa e derradeira resistência, [a] resiliente exigência de dignidade” (Museu de Arte Contemporânea, 2019). Morais conjuga em si o cruel do real com o fantástico do mitológico e irreal, numa “consciência do real múltiplo” (Morais, Azevedo, 1989:8). Segundo Fernando Azevedo, “toda a sua arte é uma visualização narrativa destas operações do entendimento e da convivência apaixonada com o real” (Morais, Azevedo, 1989:8). Além da pintura, a artista realizou diversas colaborações com autores na ilustração de livros e poemas, demonstrando, tal como Pomar, uma forte ligação à literatura.

71 A história do boi Blimundo tem origens cabo-verdianas, na oralidade. O conto relata a história de um boi tão doce, tão justo e tão livre nos seus pensamentos que o rei ordena a sua captura, com medo de que outros animais sigam o seu exemplo de autonomia. Após algumas tentativas falhadas, um rapaz convence o rei de que consegue capturar o boi, mas em troca o rei teria de lhe conceder a sua filha em casamento e riquezas inimagináveis. O rei aceita, e o rapaz parte em busca de Blimundo. O rapaz encanta Blimundo com uma canção, e promete-lhe a Vaquinha da Praia em casamento. Intrigado e convencido, Blimundo segue o rapaz de volta para o reino, onde o espera o rei e um barbeiro, que lhe corta a garganta. Num último acto de defesa contra esta traição, Blimundo dá um coice ao rei, que acaba por falecer (Animar, 2014).

e a criação de um “real múltiplo, tão verificável como mítico” (Morais, Azevedo, 1989:8). Tal como Pomar, o mito está presente na obra, mas se nas obras mitológicas de Pomar a mitologia e imaginação passam por uma intrusão de uma possível realidade, através da utilização de elementos de humor e disrupção, em Moraes as figuras são mais focadas, e nelas a realidade e o mito misturam-se de tal forma que é difícil dizer qual é qual. Segundo Fernando Azevedo, existe uma individualidade arquetípica que Moraes convoca “o retrato elogiando o mito” (Morais, Azevedo, 1989:8).

O início dos anos 1990 trouxe consigo novas obras ao redor dos mitos e do mundo da mitologia. *Imitando um Vaso Grego* (1991, 114 x 146 cm) por exemplo, não sendo uma representação de nenhum mito em particular, evoca a linguagem dos mitos da Grécia Antiga e dos vasos pintados com as histórias do panteão grego. O contraste das figuras vermelhas vivas com o fundo preto remete também para as formas recortadas de Matisse (ou mesmo as figuras retorcidas e saturadas de *A Dança*), artista que Pomar admirava e apropriou em várias ocasiões. Outra versão também de 1991 (114 x 146 cm) substitui uma das figuras por um Mickey Mouse curioso, que se debruça sobre a



Fig. 33: *Imitando um Vaso Grego*, Júlio Pomar (1991, 114 x 146 cm)
(Pomar, Rosengarten, 1994: 25)

cena à sua frente, enquanto a figura da direita o grava com o que parece ser uma câmara de filmar. A incorporação deste herói moderno na linguagem do mito clássico revela o humor irónico de Pomar, que introduz uma personagem de animação infantil numa cena sexual, num encontro entre o pop e o clássico, e numa perversão da “simbologia e estatuto [da figura] através de abordagens e combinações pictóricas que mascaram e tornam os seus sentidos enigmáticos” como estabelecido na folha de sala da exposição *Pintura de Histórias* (Matos, 2022).

É também na década de 1990 que Pomar retoma o mito de Ulisses, em particular os episódios com Circe e com as sereias. O primeiro serve de pretexto para uma série de telas com porcos nas mais inusitadas situações (Pomar, 2002:93) – a fumar, a tomar um duche, a andar de lambreta - enquanto o segundo leva à criação de várias obras sobre o ardiloso herói e as suas várias interações com as sereias, quase sempre representadas no formato de acordo com o mito grego, meio mulher, meio pássaro.

No final da década, Pomar realiza uma exploração de temas da história bíblica, nomeadamente de Adão e Eva e do episódio de Salomé e Herodes. Como veremos, estas obras revertem as hierarquias e abrem novas possibilidades de interpretação destas histórias,

com um olhar profano. Algumas destas obras foram apresentadas na exposição *Pintura de Histórias*, cuja visita e acompanhamento foram fundamentais para esta investigação.

Todos estes momentos serão estudados e explorados mais profundamente através da análise de obras escolhidas para que melhor possamos compreender a acção de Pomar na transformação dos mitos ou narrativas afins. Para complementar e proporcionar uma perspectiva mais alargada, serão também analisadas obras de outros artistas contemporâneos que trabalham os mesmos temas. Desta forma, a obra de Pomar será contraposta com a obra de outros artistas, referindo aspectos comuns e divergentes para os comparar, analisar e realçar. Tentaremos assim encontrar pontos de confluência entre obras para que seja possível uma visão mais alargada da representação destes temas clássicos da pintura no contexto mais específico de arte contemporânea e pensar a obra de Pomar face ao que está a ser feito na mesma época.

Mitos clássicos

Como já foi referido, a primeira série que trata temas da mitologia surge na década de 1980, após o convite para a série *Os Quatro Corvos*. Interessado cada vez mais pela ficção e a narrativa literária, Pomar retorna aos mitos, com duas telas representando o mito de Leda e o Cisne, em 1984. Na obra *Leda* (1964, 80x60 cm), por exemplo, Pomar continua a exploração



Fig. 34: *Leda*, Júlio Pomar (1984, 80x60 cm)
(Waldberg, Silva, Pomar 204:273)

do corpo erótico presente na série *Tigres*, numa composição que subverte a perspectiva tradicional. O ponto de vista do observador coincide com o de Leda, parecendo este ocupar o seu lugar. O cisne surge do fundo do quadro, entre as pernas de Leda num posicionamento fálico. O seu longo pescoço descreve uma curva sinuosa e sensual, que contrasta com a posição de ataque da cabeça com o seu bico afiado. O vermelho quente do fundo da tela remete também para a luxúria, e recupera as cores fortes da série anterior, assim como a pincelada gestual e matérica.

As obras seguintes deste ciclo são marcadas por uma maior “amplitude pictórica e de cores, e de grande liberdade gestual” (Wohl, 2004:9) e também por uma presença mais marcada do humor, numa dança “entre a razão e não razão, entre *sense* e *nonsense*” (Wohl,

2004:11). Veremos de que forma estas qualidades estão presentes nas seguintes obras através da sua análise.

Rapto da Europa



Fig. 35: *Rapto de Europa*, Júlio Pomar (1985, 168 x 164,5 cm) (Waldberg, Silva, Pomar 2004:289)

A tela de 1985 de 168 x 164,5 cm representa a culminação de uma composição que Pomar trabalhava anteriormente, em telas mais pequenas num total de 5 representações⁷². No seu estilo tardio de pinceladas gestuais e manchas de cor expressivas, o quadro representa um touro – Zeus – a conduzir uma mota, com uma figura feminina – Europa – sentada no lugar traseiro, protegida com um capacete. O contraste entre a figura do touro e a figura da mulher é exercido a vários níveis: na cor, no tamanho, na sinuosidade do traço. Estas são figuras claramente desiguais, o touro projectando toda a

força e potência masculina e Europa a delicadeza feminina, ainda que com uma atitude brincalhona (Wohl, 2004:30). Este equilíbrio ou (desequilíbrio?) de forças está presente nas clássicas representações desta história. Na representação renascentista de Ticiano (1559-62, 178 x 205 cm), por exemplo, o touro é dócil mas também forte, e a indefesa Europa é surpreendida pelo seu vigor. Na obra de Ticiano é também explicitado o dramatismo da cena através do corpo retorcido e da expressão de desespero de Europa, tornando claro que nada do que está a acontecer é consensual ou sequer esperado. Na representação de Pomar, no entanto, Europa parece ser uma parte integrante na acção, escolhendo sentar-se na mota, num momento de divertimento e casualidade (Matos, 2022). A Europa de Pomar não é inocente ou deixada levar pelos acontecimentos, está em total controlo do que se passa. Da mesma forma, o touro não é enganadoramente dócil e não necessita de subterfúgios para conseguir o seu objectivo: a sua presença forte é suficiente para captar a atenção de Europa.

Com esta alteração, Pomar reclama para si esta história e reconstrói-a segundo as suas regras, com humor e ironia. A utilização de cores vivas e claras remete também para um ambiente de divertimento e alegria, o que distingue esta representação de outras passadas. É uma nova

72 *L'Enlèvement d'Europe I* (1984, 68 x 60 cm), *L'Enlèvement d'Europe II* (1984, 60 x 80 cm), *Rapto de Europa* (1984, 136 x 70 cm), *Rapto de Europa* (1983-85, 168 x 164,5 cm), *Rapto de Europa* (1985, 165 x 154 cm) (Pomar, Pleyne, Pomar, 2004: 277, 283, 289)

interpretação do mito clássico, que subverte a ideia de violência no original e transforma-a numa cena quotidiana – a integração do mundano e quotidiano no mito é uma característica desta fase da obra de Pomar, que irá continuar a recriar os temas mitológicos segundo a sua imaginação. O título é também uma parte importante na construção desta nova narrativa pois evoca o imaginário comum e outras representações clássicas do mito, estabelecendo um contraponto com a história clássica que o observador reconhece e uma nova narrativa que subverte os temas de violência e oposição desigual de forças.

A conjugação de elementos que introduzem humor e disrupção nos mitos clássicos está presente também numa das suas maiores séries, iniciada no início dos anos 1990: *Ulisses e as Sereias*. Veremos de que forma Pomar explora o humor do absurdo na análise de um quadro desta série.

Ulisses e as Sereias (com guitarra portuguesa)

O tema de Ulisses surgiu primeiro por via do episódio de Ulisses e Circe, com um conjunto de obras evocando os pobres marinheiros após a sua transformação em porcos, mantendo muitos dos seus comportamentos humanos apesar da sua nova condição (Pomar, 2002:93). A esta exploração seguiu-se o episódio de Ulisses e as Sereias, que Pomar começa a pintar em meados dos anos 1990.



Fig. 36: *Ulisses e as Sereias (com guitarra portuguesa)*, Júlio Pomar (1997, 232 x 349 cm) (Sousa, 2022)

A obra *Ulisses e as Sereias (com guitarra portuguesa)* (1997, 232 x 349 cm) relewa já uma diferença na escala, que transforma a antiga luta contra os limites do quadro no acréscimo da

largura do quadro, em composições mais complexas e soltas, onde o desenho e o traço ficam mais visíveis (Porfírio, 2001: 11).

No conjunto de telas que compõem a obra vemos duas figuras que delimitam a acção. À esquerda está Ulisses, vestido de marinheiro, toca uma guitarra portuguesa e à direita, acompanhando-o, uma sereia toca uma flauta. No meio, o conjunto musical é completado por uma figura com aspecto de primata a tocar lira e mais uma sereia – representada segundo a tradição clássica como meio mulher, meio pássaro – dança com um par de castanholas. Ao centro, por cima da sereia, vemos também o que parece ser o barco de Ulisses, a navegar num mar vermelho, quase lava. Pomar reinterpreta assim o mito de Ulisses e as sereias, reimaginando o ardiloso Ulisses a responder às pérfidas sereias com música, sendo ele o encantador em vez do encantado. O efeito é menos de embate de elementos – Ulisses contra as sereias – mas de união e divertimento conjunto, proporcionando uma narrativa alternativa que questiona e desconstrói o mito, enquanto utiliza as suas imagens mitificadas para o narrar. O típico uniforme de marinheiro ajuda-nos a identificar Ulisses, que na história se encontra a navegar, e as descrições antigas das sereias informam o seu desenho, que permite ao observador identificá-las logo como seres sobrenaturais. A guitarra portuguesa que Ulisses toca, por sua vez, poderá ser uma alusão ao mito que lhe atribui a fundação de Lisboa.

No meio de tanta diversão, no entanto, Pomar inclui algo que nos lembra a natureza perigosa deste episódio: à esquerda de Ulisses vemos uma caveira, que remete para os motivos de *memento mori* utilizados em muitos ciclos artísticos. A sua presença é enigmática e contrastante com a animação da cena, causando um choque no observador que se questiona se o que está representado é de facto uma cena de diversão ou se será algo mais complexo. A caveira esconde-se no fundo, não imediatamente perceptível, um pouco como a morte, que mesmo não estando visível, está presente.

Pomar joga com os elementos da mitologia, mas também com a tradição da História da arte numa composição que recria a História e a história, e, nas palavras de Sara Antónia Matos, vai

desocultando dimensões perversas associadas à imagem, que simultaneamente revela e esconde, como se a tela fosse assumida como um ecrã onde os signos emergem e submergem, são perdidos e recuperados, mostram como o futuro só pode ser inventado a partir da fragmentação do passado, da sua recombinação e recriação.

(Matos, 2022)

A profanação dos temas mitológicos, desconstruindo e reconstruindo as suas histórias e misturando-os com elementos surpreendentes é algo que Pomar faz com naturalidade. Veremos de que forma esta desconstrução é levada a temas mais profundos com a análise da obra *Julgamento de Páris*.

Julgamento de Páris

A obra *Julgamento de Páris* (2022, 162 x 245 x 28 cm) é mais um conjunto de telas de grande dimensão que formam uma composição de cores saturadas sobre o mito clássico. No entanto, Pomar substitui Hera, Atena e Afrodite por figuras africanas, sendo as duas primeiras estátuas e a terceira parecendo ser uma mulher. As figuras têm grilhetas nos tornozelos, numa possível referência à sua condição de escravas – e ao comércio de escravos internacional. As figuras são observadas, ou julgadas, por uma face com um monóculo e um bigode – um Páris branco ou Poirot, segundo Alexandre Pomar (Pomar, 2022), com um corvo que também participa no julgamento em cima da cabeça.



Fig. 37: *Julgamento de Páris*, Júlio Pomar (2002, 162 x 245 x 28 cm) (Sousa, 2022)

No lado esquerdo do quadro num painel separado, duas figuras, possivelmente uma africana e outra branca, dançam livremente observadas por uma face de um africano, com a figura mais à esquerda a segurar um copo vazio por cima da cabeça. Poderá ser uma referência ao jazz e à cultura africana que se introduziu nas metrópoles do século XX (Pomar, 2022). Referência a essa interconectividade poderá ser também o barco no canto inferior esquerdo, objecto brinquedo ali colado, símbolo de viagens e intercâmbio, mas também símbolo dos navios negreiros que transportavam os africanos capturados para as colónias americanas.

O vermelho vivo domina a tela, que evoca o calor de África e também os quadros da série *Kuarup* – ambos representações de um corpo outro e de um espaço exótico e fora do tempo. Sobressai o desenho, uma característica já presente nas demais obras do “estilo tardio” (Wohl, 2004:9).

Segundo Alexandre Pomar, a obra foi motivada por um convite feito a Pomar para participar numa “exposição internacional sobre a relação da arte moderna com a arte africana e em especial *Les Demoiselles d’Avignon*” (Pomar, 2022). Pomar viria a falhar o prazo para a

exposição, mas a obra, como quase todas as outras, ganhou uma vida própria que extravasa o tema do convite. A relação da arte moderna com a arte africana fica aqui explícita, mas também a relação da história ocidental com a história africana, marcada por relações imperialistas e desequilibradas, representadas nas grilhetas aos pés das três principais figuras, mas também de um intercâmbio artístico e social enriquecedor, representada na dança alegre das duas pequenas figuras à esquerda. Com a representação de um mito que invoca o cânone da beleza clássica, Pomar subverte essa noção e oferece uma alternativa que nos obriga a questionar o que é belo e como avaliamos a beleza.

Nikias Skapinakis

Como vimos no primeiro capítulo, o mito contém uma narrativa em transformação, que cresce à medida que ganha novas versões e Pomar toma partido desta natureza mutável para criar as suas próprias versões. Surpreende com o recurso a elementos de diversão que desconstróem os mitos nos seus quadros, numa profanação e quotidianização do mito. Vimos também, no início deste capítulo, de que forma outros artistas navegam esta relação entre mito e realidade, com o exemplo de Graça Morais.

Outro artista contemporâneo de Pomar que trabalhou a mitologia clássica (o tema de Zeus em particular) e construiu também ele uma relação entre real e mitológico foi Nikias Skapinakis⁷³. A sua série *Metamorfoses de Zeus* representa Zeus nas suas variadas formas – cisne, touro, águia – que utilizou para enganar princesas, ninfas e deusas a copular com ele. Skapinakis serve-se de uma figuração por vezes inspirada nos cartazes publicitários para recriar de forma irónica os mitos do Olimpo cujas narrativas lhe evocam a sua infância



Fig. 38: *Enlevo de Miss Europa*, Nikias Skapinakis, (1973, 150 x 117 cm) (N. Skapinakis, R. Silva, & B. Almeida, 2012:221)

73 A obra de Nikias Skapinakis (1931- 2020) desenvolve-se a sua obra na segunda metade do século. O artista começou a expor na década de 1940 após abandonar o curso de arquitectura para se dedicar exclusivamente à pintura (Fundação Calouste Gulbenkian, 2020). A obra de Skapinakis, desenvolvida ao longo de seis décadas, revela uma multitude de inspirações, da Escola de Paris a Chardin, das obras do Quattrocento aos cartazes publicitários (Skapinakis, 2012:15). Skapinakis atribui a três factores essenciais o “sentido metafísico” e “pendor expressionista e lírico” da sua obra, sendo estes:

- *Os frescos “clássicos” e “modernos” da Vila dos Mistérios, em Pompeia, e Carpaccio, a quem dedico em 1961 uma homenagem, porque, justamente, venho a encontrar nele o sentido de ausência das figuras que habitavam o meu paisagismo de então;*
- *A poesia, designadamente de Cesário e dos “presencistas”;*
- *A pressão claustrofóbica e entediante do ambiente português das décadas de 1950 e 60.*

(Skapinakis, 2012:15).

Skapinakis foi pintor da História e do real, da realidade portuguesa em figuras e paisagens, do imaginário nos bastidores das grandes figuras da pintura e de paisagens sonhadas. A sua obra reinventa-se a cada série, mantendo consigo uma realidade onírica e melancólica, por vezes irónica, que contém em si tempos e heterotopias várias (Silva, 2017:14)

(Silva, 2017, 20). Também aqui verificamos uma desconstrução e até uma certa profanação do mito. Na obra *Enlevo de Miss Europa* (1973, 150 x 117 cm) o próprio título é uma provocação, evocativo dos concursos de beleza populares do século XX. Assim, actualiza o mito e reforça a ideia de beleza, simultaneamente banalizando-o. Aqui Skapinakis, tal como Pomar, reformula o papel de Europa de donzela indefesa para mulher sexualmente confiante e livre, numa “ambivalente afirmação do feminino” (Silva, 2012:23). O efeito é mais irónico e de banalização (Azevedo, 1977/2012:223) e não tanto de divertimento humorístico presente na obra de Pomar.



Fig. 39: *Danae e a desvalorização da moeda*, Nikias Skapinakis, (1978, 63 x 153 cm) (N. Skapinakis, R. Silva, & B. Almeida, 2012:217)

Da mesma forma, a obra *Dánae e a desvalorização da moeda* (1978, 63 x 153 cm) de Skapinakis utiliza a mesma linguagem depurada que pode sugerir a dos cartazes publicitários e apresenta-nos uma Dánae assertiva e segura de si, que nos observa de frente numa pose provocatória, trincando uma moeda de ouro, assumindo dessa forma o controlo sobre Zeus, que no mito se transforma numa chuva de moedas douradas. A sua frontalidade é particularmente relevante quando remetemos ao conto original, que relata como Dánae foi escondida numa cela subterrânea pelo seu pai Akrisios para a salvar dos avanços de Zeus (Hard, 2004:227): nesta representação, nada na sua pose indica ocultação ou mesmo submissão. O título (poderá também aludir à situação financeira da época?) sugere também uma alteração no equilíbrio das forças entre o deus e a princesa. A composição evoca também quadros anteriores de Skapinakis, da série *Os Caminhos da Liberdade*, na linguagem gráfica linear e na utilização de modelos femininos em situações de emancipação, mas também no efeito de separação entre imagem e fundo que confere ironia e uma certa melancolia às imagens (Dias, 1977/2012:252). Skapinakis trabalha este efeito de distância, de um “tempo feito de muitos tempos” (Almeida, 2012:59) e também de um desejo de algo mais, de uma libertação (Silva, 2012:23) nas duas séries, onde as figuras recortadas e lineares parecem coexistir com um elemento dramático, invisível, mas presente no ar e no espaço entre figuras (Almeida, 2012:65). Esta presença enigmática cria um ambiente de mito, de outro lugar e outro tempo, onde estas figuras existem num espaço ambíguo, entre o mito e o banal.

A obra de Skapinakis contém, tal como a de Pomar, uma importante referência à História da arte, uma evocação de imagens do passado, sem cair em historicismos, que são projectadas

para o futuro. Segundo Bernardo Pinto de Almeida,

Skapinakis defendia [...] um movimento pendular que seria o próprio do tempo da obra de arte, em que esta tanto avança como recua para, mergulhando nas raízes da sua própria história patrimonial, ali ir colher o motivo da sua definição mais exata.

(Almeida, 2012:62)

De facto, as figuras recortadas de Skapinakis remetem para uma analogia entre o cartaz e os desenhos nas ânforas gregas, segundo o próprio artista:

O epidérmico cartazismo das minhas figuras terá coincidido com a despersonalização linear da pintura 'POP', mas elas divergiam na articulação com uma tradição pictórica do retrato psicológico e no processo muito elaborado da sua prática – camadas de tinta de óleo, sucessivamente aplicadas sobre a base inicial de vermelhos e castanhos, onde se inscrevia o desenho, até se obter a superfície polida que simularia o resultado de um cartaz impresso.

(Azevedo, Skapinakis, 1987:32)

Uma das principais diferenças entre Pomar e Skapinakis é o traço. Se Pomar é o artista do movimento, recorrendo a elementos gestualizados para criar uma imagem pictórica que se confunde com o fundo, Skapinakis mantém uma linearidade que faz realçar os sujeitos face ao fundo, imbuindo-os de uma vida própria e separada. No entanto, podemos afirmar que ambos recuperam temas e linguagens da História da arte e incorporam-nas nas suas obras.

Esta referência de integração da História da pintura pode estar menos presente na linguagem gráfica das obras relativas aos mitos clássicos de Pomar. No entanto, a recuperação dos mitos clássicos, utilizados como pretexto para a expressão de temas interditos da natureza humana, testemunha um olhar pela História e uma vontade de profanação explícita, quer pela representação de violência e sexualidade, mas sobretudo pela subversão humorística que Pomar opera nestas obras.

Esta atitude não se esgota na representação de mitos clássicos, estando presente também e possivelmente levada ainda mais longe nas representações dos mitos bíblicos. Veremos de que forma o humor opera uma certa desmistificação nestes temas.

Mitos bíblicos

As obras referentes aos mitos bíblicos de Pomar são também exemplos da sua constante desconstrução e subversão, que contêm tanto de ironia quanto a série de mitos clássicos.

Segundo Hans J. L. Jensen, embora se possa afirmar que a Bíblia não é uma obra de mitologia, existem mitos na Bíblia (Jensen, 2008:41). A Bíblia apresenta uma ligação entre os mitos clássicos e pagãos e as suas histórias, numa linha de continuidade que vai além da simples adaptação pois as suas preocupações centrais são, tradicionalmente as mesmas: obter

elementos necessários à sobrevivência, na forma de comida, conforto e relações sociais (Jensen, 2008:50).

No entanto, segundo Edmund Hill, a Bíblia utiliza estas ligações como base para estabelecer uma transcendência do Homem face à Natureza (Hill, 1970:378). Hill afirma que os criadores da Bíblia empregaram um método de “historificação” do mito, uma vez que havia poucas provas sobre as origens do mundo. Desta forma, os autores usaram a História de Israel como base para definir um início do tempo e definir a condição humana como uma condição histórica e não natural. Para o fazer, recorreram a mitos pagãos como base, uma vez que estes proporcionam informação sobre a condição e aspirações humanas, ainda que estejam associadas à Natureza. Os mitos historizados da Bíblia libertam o Homem da Natureza para justificar a sua transcendência, pela definição de objectivos que não sejam mera sobrevivência. Da mesma forma, foi necessário remover Deus da Natureza para o separar da sua criação (Hill, 1970:378-379). Um exemplo desta acção é a história de Sansão, que partilha muitas características com o mito de Hércules, mas é apresentada de forma a ser quase completamente desmistificada (Hill, 1970:379). Na concepção da Bíblia pratica-se uma introdução do mito na História e utiliza-se a linguagem mitológica para descrever eventos históricos, como é o caso do episódio do Êxodo do Egipto. O episódio é descrito como um mito de criação, utilizando linguagem e imagens que evocam o sobrenatural e divino (Hill, 1970:380)

Assim, tendo em conta que as histórias bíblicas apresentam traços narrativos semelhantes a outros mitos pagãos e executam uma adaptação destas narrativas, introduzem elementos míticos na História e utilizam a linguagem mítica para comunicar episódios históricos, para o contexto desta investigação, consideramos as histórias bíblicas representadas nas obras a analisar como mitos e não como histórias ou História.

Apesar de obras iniciais dedicadas a Salomé na década de 1980, a maioria destas obras de



Fig. 40: *Adão, Eva e a Serpente num frasco IV*, Júlio Pomar (1992, 65 x 81cm)
(Pomar, Moura, Tchen 2006:60)

Pomar surge a partir do meio da década de 1990. O estilo de Pomar voltou a uma representação mais gestual, com a utilização de manchas de cor pictóricas, intercaladas por alguns elementos de desenho que começam a surgir nesta fase. Verificamos também a inclusão de outros temas visuais característicos de Pomar, como a representação de animais que não estão presentes nas histórias que dão origem aos quadros, em situações insólitas e comportamentos quase humanos.

Os temas interditos da sexualidade e da violência estão também bem presentes neste conjunto de obras, embora sempre trabalhados com um humor que os leva ao absurdo, exercendo uma força que não lhes rouba ímpeto, mas que os transforma em algo novo. Pomar não esconde esta faceta dos mitos bíblicos, muitas vezes denegada pelas análises religiosas ou literárias. Antes, recupera-a e transforma-a num elemento central da composição. Um exemplo será a série de pinturas sobre Adão e Eva, em que a cobra perde o seu lugar de pérfido tentador pois foi capturada por Eva e fechada dentro de um frasco. Com esta inversão de forças – Eva passa a ser a domadora da víbora em vez de ser domada por esta – Pomar subverte o mito da criação e do pecado original, sugerindo uma versão alternativa que coloca o poder nas mãos de Eva (Matos, 2022), vista agora como segura das suas acções e não como uma vítima de um engano.

Veremos de que forma Pomar explora os temas bíblicos com o seu característico humor e extrema liberdade plástica com a análise de algumas obras em particular.

Frida Kahlo dans le rôle d'Ève

O quadro *Frida Kahlo dans le rôle d'Ève* (162 x 116 cm, 1994), composto por duas telas interligadas, representa uma visão, como o nome indica, de Frida Kahlo⁷⁴ como Eva. Esta, no entanto, é uma Eva após conhecer o pecado, em conluio com a serpente que se enrola à volta do seu pulso e dá a volta em frente ao pescoço, em direcção à maçã que Eva/Frida segura na sua mão esquerda. Do lado direito vemos um tigre, citação de outras séries de Pomar, que introduz um elemento de força, mas também de elegância.

Esta não é uma Eva arrependida ou inocente, mas sim uma Eva confiante, senhora dos animais que parece ter tomado para si a maçã e domado a cobra (Porfírio, 2001:10). À

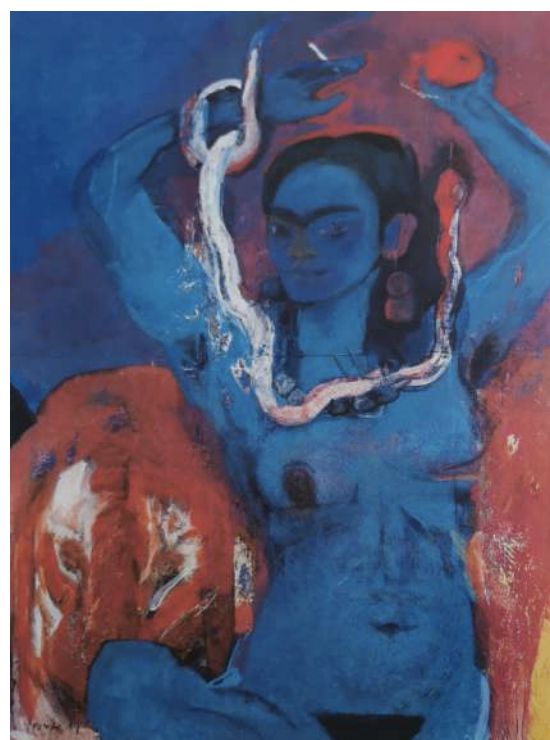


Fig. 41: *Frida Kahlo dans le rôle d'Ève*, Júlio Pomar (1994, 162 x 116 cm) (Pomar, Rosengarten, 1994: 44)

74 A obra da artista mexicana Frida Kahlo (1907 - 1954) terá sido do conhecimento e provavelmente da admiração de Pomar. As suas composições surrealistas são uma representação pessoal das muitas dificuldades, físicas, mentais e emocionais bem como posicionamentos políticos, num estilo muito característico que recupera elementos do surrealismo, da pintura mexicana de retrato do século XIX e da arte tribal mexicana (Zelazko, 2022). Muitas das suas obras são auto-retratos, em parte devido à sua condição física que não lhe permitia realizar composições grandes, em parte pela sua natureza autodidacta, mas mais do que simples auto representações, estes retratos comunicam um conjunto de valores e ideias para lá da face que ampliam o tema. As obras de Kahlo são profundamente pessoais, com uma grande força imaginativa e imagéticas, expressando uma atitude face ao corpo, à deficiência e à sexualidade que a destacam de outras artistas femininas da época, exercendo uma força emancipadora que é sentida ainda hoje (Borzello, 2022)

semelhança de outras obras referidas no início deste capítulo, também aqui assistimos a um inverter das forças.

Ao colocar Frida Kahlo no lugar de Eva – que Pomar retrata recorrendo a elementos distintivos, como o penteado e as sobrancelhas – leva ainda mais longe a ideia de libertação e emancipação. As obras de Kahlo, em particular os seus auto-retratos, obras de uma força assertiva tremenda e simultânea vulnerabilidade, informam as características que Pomar atribui à figura de Eva.

A obra constrói-se sobretudo com o contraste entre o azul forte e o vermelho quente. Estas cores, mais próximas da típica representação do Inferno do que do Éden acrescentam dramatismo à cena representada. A forma como as duas cores se fundem num fundo vazio geram uma sensação de um tempo crepuscular. A pincelada é expressiva, como temos visto nas pinturas deste período, mas a figura de Eva encontra-se definida face ao fundo, sobretudo por virtude do contraste entre o vermelho do tigre e o azul do seu corpo. Tanto o tigre como a cobra atraem o olhar com as suas pinceladas brancas, que, no caso da cobra, é usada para emoldurar a face de Eva.

Pomar desconstrói o mito do pecado original e propõe uma alternativa em que esta descoberta seja intencional e não fruto de um engano. Esta proposta, além de profana, não deixa de ter algum sentido de humor – afinal, trata-se da perversão do conceito fundador para a religião judaico-cristã, e levanta questões sobre o papel da autodeterminação na condição humana e no nosso gosto pelo prazer e pelo interdito.

Pomar continuará a reimaginar os mitos bíblicos, continuando a inserir na representação elementos disruptivos de uma forma explícita. É o caso do quadro *A embriaguez de Noé (com Pato Donald)* que introduz também um elemento de caos absurdo a esta reimaginação do mito e contrapõe duas mitologias muito diferentes. Veremos como de seguida.

A embriaguez de Noé (com Pato Donald)

Esta tela de 1994 (114 x 146 cm) continua a incursão pelos temas bíblicos do Antigo Testamento, desta vez representando uma história de Noé e sua família.

No mito original, após o fim do Dilúvio, Noé planta uma vinha e embriaga-se com o vinho daí extraído, de tal forma que o seu filho Ham, que o encontra nu deitado numa tenda, corre a contar aos seus irmãos. Os irmãos cobrem o pai sem o julgar, e Noé, ao saber da indiscrição de Ham, amaldiçoa-o a ele e à sua descendência (Frye, Macpherson, 2004, 118). Na tela, Pomar representa o momento em que Noé é descoberto, mas no lugar do seu filho representa o Pato Donald, que chega de skate. No entanto, a personagem “não cumpre o seu papel, está completamente indiferente à exibição do tio, perdão por Noé, das respectivas partes vergonhosas” (Pomar, 2002:116). Noé, pela sua parte, parece estar no processo de uma

queda aparatosa, com um decantador na mão. É curioso notar que Noé apresenta alguns traços fisionómicos semelhantes aos de Pomar – os cabelos e a barba branca. Pomar insere a sua própria representação na obra e no mito, retratando-se como um embriagado Noé, aberto ao ridículo.



Fig. 42: *A embriaguez de Noé (com Pato Donald)*, Júlio Pomar (1994, 114 x 146 cm) (Pomar, 2002:116)

importância do respeito parental – os filhos que ajudam o pai e cobrem a sua nudez sem o julgar são beneficiados, enquanto o que proclama a desgraça do pai é amaldiçoado – numa composição que abraça o absurdo presente no mito original, destacado e levado a uma nova dimensão por Pomar com a introdução de uma figura que não pertence a este mito ou sequer a esta linguagem.

A representação do nu nas pinturas mitológicas é muitas vezes de carácter erótico, utilizando o pretexto da mitologia para explorar a sexualidade e o erotismo. No entanto, a nudez de Pomar/Noé tem outro sentido. Segundo Ruth Rosengarten, o retrato de Pomar enquanto Noé “é uma reflexão sobre o lugar que, como artista, ocupa numa genealogia de artistas. Artista enquanto filho (de Ingres e Rubens, de Picasso e Matisse...) e artista enquanto pai” (Rosengarten, 1994:18). Assim a sua nudez, presenciada pela descendência, pode ser uma representação da vulnerabilidade do artista.

Pomar utiliza o humor para falar de temas sérios – a velhice, a vulnerabilidade – enquanto continua a propor uma desmistificação das narrativas mais convencionais como de valores e morais que nos trazem. Há de novo a proclamação da liberdade individual e a desmistificação da história, embora prolongando o seu conhecimento e reconhecimento. O gosto pelo absurdo manter-se-á nesta fase tardia, como veremos na próxima obra, que recupera também algumas referências da História da arte e do “Olimpo” de Pomar.

De facto, a composição convida ao inusitado: a situação representada combina a inserção de uma personagem de animação infantil (ainda mais num skate) consubstanciando uma ironia absurda – ou um absurdo irónico – característico das obras tardias de Pomar. É também uma desmistificação do “conceito de paternidade e autoridade” (Rosengarten, 1994:17). O mito original

pretende demonstrar a

O Festim de Herodes

O Festim de Herodes, de 1997 (195 x 390 cm) apresenta dimensões que reflectem a mudança de escala efectuada a partir de 1997, em que Pomar começa a pintar obras de maior dimensão, normalmente compostas por várias telas mais pequenas e de espessuras variáveis (Porfírio, 2001:11). Esta escolha poderá ser tanto prática – é fácil pintar uma tela pequena e construir o quadro a partir de várias telas pequenas, sobretudo dado a idade de Pomar neste período – mas leva-nos a considerar a luta, sobretudo no início do seu trabalho, de Pomar contra os limites do quadro. Verificamos isso em obras como *Gadanheiro*, em que a figura parece querer sair da tela, não sendo definida por esta. Poderá esta escolha de várias telas ser uma forma de testar os diversos limites e extravasá-los?



Fig. 43: *O Festim de Herodes*, Júlio Pomar (1997, 195 x 390 cm) (Marujo, Morain, Pomar, Ribeiro, Ribeiro, Zalia, 2001:19)

A obra refere-se ao mito bíblico de Herodes e Salomé. No mito, o rei Herodes Antipas prendeu São João Baptista por este se opor ao seu casamento com Herodias, a mulher do seu meio-irmão. Salomé, filha de Herodias, dança para o rei, que encantado lhe concede um desejo. Salomé pede então a cabeça de São João Baptista e Herodes aceita. Após a morte do profeta, Herodes ordena um banquete para celebrar o feito, onde a cabeça de São João Baptista é exposta numa salva de prata (Encyclopaedia Britannica, 2002).

Na tela Pomar representa este momento, com Salomé à esquerda, em cima de uma tartaruga, a segurar a cabeça de São João Baptista, uma cabeça expressiva, que faz referência a outras obras que representam este tema – possivelmente a *Salomé* de Cranach, que Pomar terá visto no Museu Nacional de Arte Antiga (Pomar, 2002:41-43). Salomé aparece com uma espada entre os dentes, num estilo que faz lembrar os piratas de outras obras – *Duo de Piratas num Canapé (Faut pas tout noter!)* (2001, 81 x 195 cm) ou *O Pirata do Mar Amarelo* (2001, 81 x 130 cm) – e segura também um limão – para temperar algum prato do festim?

Na mesa juntam-se vários pratos, panelas e travessas que se confundem com os comensais. Segundo José Luís Porfírio, “nem sempre sabemos quem lá está para comer ou quem vai ser comido” (Porfírio, 2001:13). À direita, uma figura meio humana meio mecânica surge apresentando uma garrafa de vinho. A figura parece ter um funil na cabeça, numa referência à pintura *Tentações de Santo Antão de Bosch* (131,5 x 119 cm (painel central) e 131,5 x 53 cm (painéis laterais)), que Pomar conhecia e admirava desde a infância (Porfírio, 2001:13; Pomar, 2002:41-42). De facto, toda a composição tem uma atmosfera boschiana na sua desordem e profusão de personagens. Existe algo de caótico e infernal no seu conjunto, que remete para um hedonismo e uma indulgência, como deve acontecer em qualquer bom festim. Não existe qualquer moral na obra de Pomar, pelo contrário: apesar da representação da violência na forma da cabeça de São João Baptista, tudo o resto é diversão e ironia, um absurdo rocambolesco, que não reprova o carácter violento e lúbrico do mito original, mas que se deleita nele.

Ilda David'

Os temas bíblicos são inspiração para várias obras na História da arte, recriadas por diversos artistas em diversos períodos temporais. Pomar oferece a sua visão única, bastante provocatória e carregada de humor irónico, mas outras abordagens contemporâneas oferecem uma visão diferente. É o exemplo de Ilda David'⁷⁵, que realizou várias obras inspiradas pela Bíblia com uma linguagem e carácter muito distinto de Pomar.

A obra *Êxodo XXXII* (2016, 40 x 60 cm) refere o mito do êxodo do povo judeu para fora do Egipto. A obra parece representar o momento em que Moisés retorna do Monte Sinai com os Dez Mandamentos e encontra o seu povo a adorar um ídolo falso, um carneiro dourado, que o faz esmagar as tábuas com os mandamentos em fúria (Northrop, Frye, 2004:48). A obra de David' apresenta um ambiente onírico, quase ancestral, onde as figuras habitam num tempo fora do tempo. Uma mancha amarela destaca o falso ídolo, enquanto Moisés aparece à direita, desenhado a azul e maior que as restantes figuras. Existe uma tensão que antecipa a acção seguinte, suspendendo a cena no espaço e no tempo, prestes a desintegrar-se para revelar algo mais (Mendonça, 2016:105).

A tensão controlada de revelação/ocultação na obra de David' contrasta com o caos animado e pictórico de Pomar. Não existem reinterpretações humorísticas ou espaço para o absurdo no caso de David': o que está representado é o que se pretende ver “sem juízos que descosam o enigma” e “sem respostas que diluam a pergunta” (Mendonça, 2016:104). A obra de David' convida a uma contemplação, numa interpretação que evoca o texto original, mas que

75 A pintura de Ilda David' (1955) está profundamente ligada à poesia e à literatura, característica que partilha com Pomar. Segundo a artista, “Parto sempre de coisas escritas. [...] Uma vez comecei a pintar um gato e depois de repente era o gato da Alice [*no País das Maravilhas*] e isso deu origem a uma série de gatos com sorriso e sorrisos só. Se não fossem os livros não era tão aliante para mim. O que me interessava era aproximar-me daquele gato que estava descrito daquela maneira. Não existem imagens sem livros.” (Coelho, David', 2000)

A sua obra contém várias referências a temas literários e bíblicos, bem como referências históricas, em paisagens texturadas e oníricas.

também pretende criar um sentido de transcendência para o observador. Existe algo de não completamente tangível nesta obra e outras de David', como se as cenas que representam nos aparecessem numa visão, elas próprias aparições divinas que nos mostram algo que parece ter acontecido há muito tempo e simultaneamente à frente dos nossos olhos.



Fig. 44: *Êxodo XXXII*, Ilda David' (2016, 40 x 60 cm) (Mendonça, Mattoso, 2016:22-23)

Igualmente, a obra *Mateus XXVI* (2016, 40 x 30 cm) da mesma artista que representa a Última Ceia, oferece uma visão contemplativa da cena mitológica, uma apresentação descomplicada, mas sublime. Jesus é apenas distinguido pela centralidade, para onde todas as outras figuras parecem convergir, e pela frontalidade da figura. A mesa esparsa ajuda-nos a identificar o momento, sobretudo pela presença de uma taça régia – o Graal. De novo a simplicidade poética e sublime da cena deixa o observador na expectativa do que se seguirá, e sabendo o desfecho da história, não deixamos de detectar uma certa melancolia e antecipação do futuro na obra (Pinharanda, 1999:178).

A obra *Lucas II* (2016, 40 x 30 cm), também de David' oferece uma interpretação atmosférica do Presépio, completado com o anjo que anuncia a boa nova. As figuras são desenhadas cuidadosamente, numa cena imediatamente identificável – devido à reprodutibilidade do tema em várias outras obras, mas também pelo título, referenciando a passagem da bíblia a que se refere, como acontece com as outras obras analisadas anteriormente. Os traços sobre o que parece ser uma montanha são ancestrais e poéticos, numa acção claramente enunciada pela imagem (Pinharanda, 1999:181). As expressões de paz nas caras desenhadas de José e Maria contrastam com a ausência de características nas faces de Jesus e do Anjo – talvez um sinal da sua pertença a um plano de existência superior? Fica patente nesta obra uma ideia presente no imaginário colectivo, “uma ideia mais do que uma forma” (Pinharanda, 1999:181), numa acção sem tempo e numa representação que contém em si outras histórias e outros mitos.

Enquanto a obra de Pomar nos convida a participar na loucura e na desconstrução do mito, com um olhar cúmplice e irónico, quase como uma *inside joke*, a obra de David' convida-nos, pelo contrário, a observar e a contemplar, a compreender e ler o mito e a ideia que dele transparece, antecipando o momento seguinte na narrativa. No entanto, Pomar e David' partilham a capacidade de representação de espaços oníricos e fora do tempo, que confere a ambas as suas obras um carácter mítico. São duas abordagens bastante distintas, mas com alguns pontos em comum, que comprovam a relevância que os temas bíblicos exercem no mundo artístico e o imaginário colectivo contemporâneos.



Fig. 45: Mateus XXVI, Ilda David' (2016, 40 x 30 cm) (Mendonça, Mattoso, 2016:96); Fig. 46: Lucas II, Ilda David' (2016, 40 x 30 cm) (Mendonça, Mattoso, 2016:97)

Vimos no capítulo anterior como o pensamento mítico está presente em Pomar desde o início, mas é a partir dos anos 1980 com a série *Quatro Corvos* que o artista começa a explorar mais profundamente os temas e figuras míticos, sejam eles clássicos ou ligados a um universo colectivo mais restrito. Pouco tempo depois trabalharia noutra série, *Mensagem*, em que os temas da mitologia nacional seriam desenvolvidos mais intensamente. Será este momento que iremos analisar de seguida, com um olhar mais atento a obras desta série e de outros temas da mitologia nacional.

Mitos nacionais

A temática dos mitos nacionais foi desenvolvida por Pomar logo entre as primeiras obras mitológicas, e podemos dizer que foi com os desenhos para a estação do Alto do Moinhos que começou a olhar com mais atenção para as figuras que compõem a mitologia nacional, ou neste caso específico, de uma cidade (Pomar, 2002:98). Pouco antes, com a série *Quatro Corvos*, Pomar iniciou uma reflexão sobre o poder da imagem na construção mitológica, com os retratos dos quatro autores retirados de fotografias e imagens anteriores, e informados

pelas suas obras. Desta série faz parte um conjunto de retratos de Fernando Pessoa, um dos temas que Pomar retoma algumas vezes, utilizando elementos reconhecíveis do retratado para construir o seu retrato.

Este retrato remete para o original retrato de Pessoa por Almada Negreiros, onde verificamos, pela primeira vez, a presença destes mesmos elementos, fazendo parte da figura mitificada de Pessoa. Pessoa é representado como uma efígie de si próprio. Esta é uma das imagens míticas que Pomar usa como referência, possivelmente a mais reconhecível pelo imaginário colectivo, e particularmente relevante dada a ligação de Pomar com Almada (Pomar, 2002:50-51). A estes elementos acresce a iconografia pessoana e lisboeta que Pomar acrescenta ao conjunto: o engraxador, o corvo (novamente) e a gaivota, entre outros.

O convite para ilustrar a obra *Mensagem* de Fernando Pessoa proporcionou uma oportunidade para uma reflexão mais densa sobre os mitos nacionais e nacionalistas que Pessoa relata no poema. Nesta série, Pomar utiliza várias referências da História e cultura portuguesas para criar um conjunto de obras que mais do que ilustrar, criticam e satirizam a ideia de glória nacionalista que Pessoa parece evocar na sua obra. Muitas das pinturas desta série recorrem aos retratos mitológicos – como discutido no capítulo 3.3, a partir de imagens conhecidas do retratado, utilizando elementos icónicos e facilmente reconhecíveis de uma personagem para criar uma representação evocativa – de algumas das figuras mais marcantes da História de Portugal, mas colocadas em situações inusitadas que subvertem o seu estatuto de heróis nacionais e os aproximam de um ser mortal.

Além desta série de histórias nacionais, Pomar trabalha ainda a mitologia nacional na forma de um conto popular português, que desenvolve ao longo de algumas obras. É este o conto de D. Fuas Roupinho, salvo de cair no abismo por Nossa Senhora da Nazaré. De novo Pomar subverte a moral subjacente do conto, que prega a virtude e o espírito cristão, e reconstrói-o segundo os seus parâmetros, criando uma nova versão que satiriza o original. Veremos de que forma estas obras representam estes temas de subversão e reconstrução, analisando cada uma em mais pormenor.

Triplo Fernando Pessoa

Segundo Pomar, a ideia de representar quatro poetas de Lisboa nas paredes da estação de metropolitano do Alto dos Moinhos surgiu dos retratos que estava a trabalhar para a série *Quatro Corvos*. A partir dessas obras e de uma análise da topografia da estação, dividida em quatro secções iguais, Pomar desenvolveu a ideia de dividir os espaços pelos “quatro poetas com lugar de marca na mitologia da cidade” (Pomar, 1984:9).

Pessoa já andava pelo atelier, os nomes de Camões e de Bocage, presentes na memória popular – por razões, aliás, aí tantas vezes alheias à sua invenção poética – eram

inevitáveis. O número quatro completei-o com Almada que nos deixou uma das escritas mais visuais deste século – e, pessoalmente, não penso em Lisboa sem que me lembre dele. O conjunto seria, pois, a invocação dos quatro poetas: como o desenrolar de uma tentativa de os retratar.

(Pomar, 1986:9)

Pomar complementa os retratos dos poetas com elementos que ajudam na sua evocação: as ninfas e animais exóticos de Camões, animais domésticos, cupidos e frades de Bocage, gaivotas, corvos e as mesas de café de Pessoa, os arlequins e saltimbancos de Almada.

A escolha de Pessoa para integrar este panteão é conscienciosa. A sua representação com a mesa de café remete-nos para o conjunto escultórico em frente ao café A Brasileira da autoria de Lagoa Henriques, uma das mais icónicas imagens de Lisboa. É ainda um dos principais autores portugueses com reconhecimento nacional e internacional, ao qual facilmente associamos a ideia de Lisboa pelos seus textos, mas também pela sua figura e pelo papel no movimento modernista que teve como epicentro a capital. Pessoa é ainda uma figura de particular interesse para Pomar, que o define como “mito pessoal” (Pomar, 1988/2014:115), e como o próprio admite, já uma figura bem presente na mente do artista na época que iniciou este projecto.

O desenho *Triplo Fernando Pessoa* (1983, 198 x 154 cm) representa três Fernandos Pessoas, distinguíveis pelos traços característicos da face angulosa, os óculos, o bigode e o chapéu, em volta de uma mesa de café, com dois copos em cima. As figuras parecem estar em conversa uns com os outros, enquanto observam o que se passa à sua frente, como se numa esplanada estivessem.

O traço linear do desenho é, segundo Pomar, pensado em função do espaço – “paredes ao alcance da mão vândala excluem toda a hipótese de pintura, dama de pele sensível e carnes frágeis” (Pomar, 1986:5). A combinação do local, um espaço público, e do suporte, azulejo, cria o ambiente ideal para a utilização do desenho ou mais especificamente, do *grafitti*, “uma inscrição rápida, a despropósito das conveniências, a meio caminho entre o desenho e a caligrafia” (Pomar, 1986:6). Pomar utiliza para isso um marcador de feltro. Deste traço sai também uma “espontaneidade planeada”, uma liberdade da mão que é mesmo assim meticulosamente



Fig. 47: *Triplo Fernando Pessoa*, Júlio Pomar (1983, 198 x 154 cm) (Pomar, Ribeiro, 1984:151)

preparada, e neste caso, integrando as diferenças de traço trazidas pelo gesto livre (Pomar, 1986:6). A aparente simplicidade do traço alia-se à aparente simplicidade da imagem, reduzida aos seus elementos essenciais, “ao mínimo para que desse mínimo possa eclodir o máximo” (Pomar, 1986:6). A escolha não é sem a sua irreverência, tendo Pomar declarado

Ora, foi a pensar no cinzentismo da administração, e para contrariá-lo, como um miúdo que deita a língua de fora ao ouvir um discurso chato, que me veio a ideia de cobrir essas paredes com grafitos que estudava ajudado por um marcador ou caneta de feltro.

(Pomar, 2003/2014:215-216)

Neste desenho Pomar recorre, como fez em anteriores retratos, à utilização dos elementos identificativos de Pessoa para formular o seu retrato. A sua imagem é reconhecível, certamente por todos os lisboetas, mas também por muitos turistas que passam naquela estação, que bastam apenas alguns elementos essenciais para o definirem. Ao reduzir Pessoa ao seu essencial, Pomar convida-nos a entrar, a fazer parte do grupo que reconhece de imediato o poeta. Tal como vimos no capítulo 2.5, é a capacidade de reconhecermos uma imagem apenas com alguns dos seus signos faz com que a identifiquemos como imagem mitológica.

No entanto, a evocação mitológica não se limita apenas à utilização dos elementos identificativos base. É impossível olhar para este desenho e não pensar de imediato na questão dos heterónimos pessoanos, na forma como o autor se desdobra em vários para escrever as suas obras, elemento também ele essencial no mito pessoano. Esta transformação pela qual o poeta passa divide-o em vários, sem, no entanto perder a ligação ao original. Assim, Pessoa é retratado em convívio consigo mesmo, com os seus outros eus que são simultaneamente pessoas diferentes e o mesmo corpo. Quem conhece a obra de Pessoa e as dimensões mitológicas da sua personalidade e da sua obra sabe identificar de imediato o porquê das três representações juntas, o que significa esta tripla representação e que ideias adicionais sobre o retratado isso evoca.

O retrato de Pessoa como um ser multiplicado teve várias versões sendo que no mesmo ano Pomar pintou *Triplo retrato de Fernando Pessoa com corvo*, (1982 81 x 116 cm) que retoma o tema, representando os poetas em círculo em volta de uma forma geométrica, em aparente concentração.

Este desenho, e este trabalho no geral, apresentam uma reflexão sobre a possibilidade de algumas personalidades definirem um lugar. Quais são as figuras, quais são as lendas que compõem a identidade de uma cidade? De certa forma, Pomar faz um retrato de Lisboa através dos seus poetas, que nem sempre foram amados pela cidade e pelos seus habitantes.

Lusitânia no Bairro Latino faz uma reflexão sobre este processo de mitificação no contexto português face à internacionalização, mas é também uma homenagem às figuras principais do Modernismo português.

Lusitânia no Bairro Latino (retratos de Mário de Sá Carneiro, Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso)

Parte do conjunto de sete telas que Pomar realizou para ilustrar *Mensagem, Lusitânia no Bairro Latino (retratos de Mário de Sá Carneiro⁷⁶, Santa-Rita Pintor⁷⁷ e Amadeo de Souza-Cardoso⁷⁸)*, (1985, 158,5 x 154 cm), apresenta uma mensagem sobre o processo de mitificação de personagens reais. A alusão no título ao poema de António Nobre⁷⁹ sugere uma relação ambivalente entre quem parte e a pátria que fica.

Na tela vemos os três artistas representados em retratos difusos, numa pintura com uma picturalidade ampla e gestual que torna a identificação dos retratados difícil. Amadeo, à esquerda, é o único que aparece de corpo inteiro, numa referência a uma “conhecida fotografia” (Santos, 2010). Por contraste, Sá Carneiro é uma cabeça esbatida flutuante, à direita. Santa-Rita, no centro, surge sentado, com uma expressão quase abatida e um chapéu, também referenciando uma fotografia do artista em que este aparece sentado no que parecer ser o seu estúdio, com um extravagante fato axadrezado. Pomar utiliza imagens existentes para a construção do retrato dos três artistas, à semelhança com o que fez na série *Quatro Corvos*.

À volta dos três retratados Pomar desenhou elementos que ajudam a localizar a cena no espaço e tempo: a Torre Eiffel, uma mesa de café parisiense (numa possível referência a Picasso?) mas também um avião do início do século XX e uma guitarra portuguesa. A guitarra é um elemento particularmente interessante, pois estabelece uma ligação com as obras cubistas e também com as obras de Amadeo de Souza-Cardoso, uma vez que a guitarra é um elemento comum em ambas. Pode também ser uma referência ao fado, que na década de 1980 começava a ser encarado de forma mais consensual como canção urbana portuguesa e a captar mais audiências internacionais (Pereira, 2008) - ou seja, tal como os retratados,

76 Mário de Sá Carneiro (1890-1916) foi um poeta e escritor português, figura importante do primeiro Modernismo português. A obra poética de Sá Carneiro anunciou um novo estilo de poesia, marcado pelas tendências modernistas e futuristas da vanguarda parisiense, onde o poeta iria residir durante alguns anos da sua vida e onde acabaria por falecer por suicídio. Sá Carneiro foi ainda um dos fundadores da revista *Orpheu*, em conjunto com Fernando Pessoa, e um dos responsáveis pela difusão da literatura modernista em Portugal. (Cipriano, 2016)

77 Guilherme de Santa-Rita (Santa-Rita Pintor) (1889 - 1918) foi um pintor português ligado ao Futurismo e ao primeiro Modernismo português. Santa Rita foi bolseiro em Paris, onde ganhou contacto com as ideias do Futurismo italiano, do qual traduziu o manifesto e que introduziu em Portugal através da sua obra. Foi também membro do grupo *Orpheu*, tendo sido publicadas fotografias de algumas das suas obras na revista, bem como na revista *Portugal Futurista* - Santa-Rita auto-proclamava-se como único “futurista declarado” em Portugal (França, 1991:55). O pouco que sobra da sua obra, destruída por sua ordem após a sua morte, revela elementos que obedecem a um “sistema futurista ortodoxo” (França, 1991:58), integrando ainda algumas fórmulas cubistas e recursos estilísticos presentes sobretudo nos títulos que antecipavam já fórmulas dadaístas (França, 1991:58; Almeida, 2022)

78 Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) foi um pintor português e figura proeminente no primeiro Modernismo português. Após partir para Paris para estudar arquitectura, Amadeo começa a interessar-se por pintura, tendo entrado em contacto com as vanguardas parisienses que inspiram as suas primeiras obras. Os primeiros desenhos estilizados e lineares, por provável inspiração de Modigliani, (França, 1991:79) deram lugar a composições de influência cubista (França, 1991:80). No entanto, a obra de Amadeo não pode ser restringida a um único movimento, tendo evoluído de forma a integrar várias inspirações vanguardistas, como o Expressionismo, o Fauvismo, o Futurismo e o Orfismo. O próprio Amadeo repudiava a noção de se limitar a um movimento ou escola, definindo-se como “impressionista, cubista, futurista e abstracionista [...] de tudo um pouco” (Almeida, 2022). As suas obras finais revelam uma vontade de reacção contra os valores do cubismo e futurismo, em “composições complexas, de leitura múltipla, que o insólito dos elementos desorienta propositadamente” (França, 1991:91). Após a sua morte em 1916, a sua obra tornou-se inacessível apesar dos testemunhos de Eduardo Viana ou da exposição realizada em Paris em 1925 (França, 1991:94).

79 António Nobre (1867-1900) foi um poeta português que antecede de certa forma em estilo e em espírito o Modernismo. A sua obra poética é evocativa de um outro lugar, algures entre o sonho e a infância, contrastando com a dureza do mundo real. Nobre conjuga elementos da poesia clássica, que estuda e conhece a fundo, com elementos e imagens da linguagem popular para criar uma literatura simultaneamente moderna e nostálgica. A sua utilização de um alter-ego literário, Anto, que é uma expressão da distância entre o eu adulto e o eu infantil, do seu lado de anti-herói derrotado face às dificuldades do mundo na sua condição de “lusitano” (Modernismo, 2022) seria algo também admirado pelos modernistas, sendo que tanto Sá Carneiro como Fernando Pessoa lhe dedicaram obras (Modernismo, 2022).

passou por um processo de mitificação.

O processo de mitificação a que nos referimos concerne o processo de alteração de percepção face a estes artistas. Eles são hoje personalidades maiores do movimento modernista português, responsáveis pela introdução de novas ideias e estéticas internacionais no contexto nacional. No entanto, nem sempre foi assim. No decorrer das suas curtas vidas⁸⁰, nenhum dos artistas teve reconhecimento público.



Fig. 48: *Lusitânia no Bairro Latino* (retratos de Mário de Sá Carneiro, Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso), Júlio Pomar (1985, 158,5 x 154 cm) (Matos, Faro, 2021: 23)

O título e a sua referência ao poema de António Nobre fazem também alusão ao lugar do emigrante e à forma como este encara a sua pátria distante, um lugar simultaneamente idílico e miserável. Pomar foi também ele emigrante e terá tido uma experiência com algo de semelhante face a Portugal. No poema de António Nobre, o sujeito poético relata a um colega francês diferentes aspectos da ruralidade portuguesa, numa memória romantizada pelo afastamento e pela saudade (Costa, 2006:77), mas enumera também os males que o motivam a sair da sua terra. O quadro de Pomar evoca algo desta vontade ou

mesmo necessidade de partir, procurando estímulo cultural, razão que terá motivado o próprio Pomar a fixar-se em Paris. Segundo Mário Dionísio no prefácio da edição de *Mensagem*:

Lusitânia no Bairro Latino é a resposta crua, provavelmente dolorida, a toda a fé sebastianista na recuperação de um país que teima em não sair das suas próprias coordenadas. Amadeo, Sá Carneiro, com Santa-Rita Pintor ao meio (montagem a não esquecer) no local de forçosa emigração que é (ou era) Paris. Foge-se para não morrer. E nem sempre dá certo.

(Dionísio, 1985:17)

Segundo Mariana Pinto dos Santos,

Associados ao título e contexto de produção do quadro, estes elementos permitem leituras simbólicas em torno da ideia de um fado português que empurra os talentos para fora do país (para o Quartier Latin em Paris, epicentro artístico no início do século XX), que faz com

⁸⁰ Sá Carneiro suicida-se em 1916 (Dias, 2020:245), Amadeo falece de Gripe Espanhola em 1918 (Gulbenkian, 2021), no mesmo ano que Santa Rita sucumbe à tuberculose (Dias, 2020:252).

que a vida dos mais promissores artistas cedo seja colhida, que vota ao esquecimento os maiores criadores lusos para muitos anos depois os endeusar e sebastianizar.

(Santos, 2010).

É importante referir a componente de homenagem, e até mesmo de construção de mito que Pomar opera nesta pintura. Estes três artistas são hoje figuras indiscutíveis da arte nacional, e Pomar estava certamente familiarizado com a sua obra. Assim, poderá esta pintura ser também uma forma de Pomar mostrar a sua admiração por uma geração muito tempo desconhecida da arte portuguesa? Da mesma forma como desconstrói mitos para deles criar algo novo, Pomar é também um criador de mitos, como vimos com a obra Neorrealista no capítulo 3.1. Nesta obra, à semelhança do que Almada fez com Pessoa no seu retrato, Pomar utiliza os elementos característicos, retirados de imagens reconhecidas, dos três artistas, para criar um retrato sintetizado, sugerido. E desta forma, Pomar trabalha ele próprio no processo de construção de mito, construindo uma imagem mitificada destes três artistas a quem reconhece a importância na arte portuguesa.

Mais do que uma crítica às figuras mitológicas, esta obra confronta o processo de criação de mitos em si. Pomar propõe um novo olhar sobre o que é considerado mito e porquê, sendo isto que conduz o seu trabalho nesta série de pinturas. Além disso, Pomar parece resolver o problema da mitificação por si próprio, sendo que desta vez cria ele o mito destas três personagens, e oferece-o para que o público o possa aprender e expandir.

No que toca a mitos e contos nacionais, Pomar opera uma desconstrução e uma análise sobre as morais subjacentes e subversão dos valores que guiam o conto. Veremos de que forma Pomar o consegue com a análise da obra *O veado (de Tróia), D. Fuas e uma fumadora de ópio* seguidamente.

O Veado (de Tróia), D. Fuas e uma Fumadora de Ópio

Este tríptico (1986, 97 x 81 cm cada tela) representa elementos da lenda de D. Fuas Roupinho⁸¹, com referências a outros mitos e outras interpretações. Na tela da esquerda está o veado da Nazaré, o diabo disfarçado, mas que surge com rodas em vez de patas – o pintor designa-o por veado (de Tróia) o que introduz um segundo nível de ironia, como adiante será explicitado, mecânico e artificial. Ao centro, o cavalo de D. Fuas parece irromper pela tela fora contra o observador, num movimento desenfreado. Por fim, na tela da direita temos a fumadora de ópio, deitada com as pernas para cima, a segurar um cachimbo ao estilo das casas de ópio do século XIX. A sua pele azul e verde confere-lhe um aspecto doentio, ilusório

81. Segundo a lenda, uma manhã de nevoeiro estava D. Fuas a caçar a cavalo na sua propriedade quando vê um veado de imensa beleza (por vezes descrito apenas como um vulto). Entusiasmado, D. Fuas parte no encalço do animal, e tal era o seu desejo de o apanhar, que apenas reparou que estava em frente a um precipício e prestes a cair ao mar no último segundo. Assustado, D. Fuas pediu auxílio à Nossa Senhora da Nazaré, que apareceu no céu e fez com que o cavalo se empinasse na ponta do precipício, desta forma salvando D. Fuas. O veado seria o Diabo disfarçado, que tinha a intenção de matar D. Fuas. Em agradecimento à Nossa Senhora, D. Fuas mandou erigir a Ermida da Memória no suposto lugar onde o milagre aconteceu. (E-Cultura, 2022; Direção Regional da Cultura Centro, 2022)

e de aparição.

Pomar convoca diversas referências nesta obra. O veado com rodas refere-se ao cavalo de Tróia do mito da Guerra de Tróia, uma fabricação humana com a intenção de iludir o inimigo, tal como o veado de D. Fuas é também construído. Ambos têm a intenção de enganar, mas enquanto no mito convencional o veado de D. Fuas é travado por Nossa Senhora, o propósito do cavalo de Tróia é cumprido com a entrada dos gregos na cidade. Nas duas as histórias o animal tem um papel fulcral ao desenvolvimento da acção e embora os desfechos tenham sido diferentes, Pomar parece estabelecer uma ligação entre eles pela sua centralidade nas respectivas histórias.



Fig. 49: *O veado (de Tróia), D. Fuas e uma fumadora de ópio*, Júlio Pomar (1986, 97 x 81 cm cada tela) (Sousa, 2022)

O cavalo que avança em frente na tela central remete para outros cavalos de Pomar: as telas de *Courses*, como *Vincennes V* e *VI* de 1965 ou *Rocinante de Q. Quixote* e os *Carneiros* de 1963 e de 1997. Estilisticamente, relaciona-se também com *Mojiganga* e os *Mascarados de Pirenópolis*, na execução do movimento por via de manchas gestuais (Wohl, 2004:29). Pomar coloca frequentemente os cavalos de frente para o observador, como se quisessem extravasar os limites do quadro. Nos registos habituais, o cavalo e cavaleiro são representados de perfil, a olhar para a aparição divina⁸² mas na obra de Pomar estão lado a lado. O cavalo irrompe também de um fundo difuso e cinzento, que evoca o nevoeiro da história, “num espaço sem sujeição à gravidade, fundindo manchas e formas e com isso também a hierarquia dos planos” (Matos, 2022).

Pairando e flutuando também está a fumadora de ópio, na tela da esquerda, que parece perdida no seu sonho narcótico, a mergulhar de cabeça no abismo (Wohl, 2004:29). Esta aparição substitui a de Nossa Senhora da Nazaré, sendo que se torna incerto se estará

⁸² Notavelmente as representações de Almada Negreiros, tanto no painel para a Gare Marítima de Alcântara como num postal feito com Sarah Affonso (Modernismo, 2022). No painel da Gare, Almada acrescenta à cena final da lenda um grupo de pescadores e varinas nazarenos na praia, por baixo da falésia onde o cavalo se equilibra. A presença destas figuras sugere uma posição mais associada ao regionalismo e mesmo nacionalismo, representando um grupo de figuras tipicamente portuguesas (Lobo, 2014:345). No painel de Almada, apesar do cavalo se encontrar de perfil, o cavaleiro encontra-se de costas para o observador, mas de frente para a Nossa Senhora, num reforço do carácter religioso da história.

presente para salvar D. Fuas ou não. Pomar subverte o sentido moral da história substituindo uma aparição de Nossa Senhora, perfeita, divina e pura por outra figura feminina, caída em desgraça, imperfeita e humana, talvez mais facilmente associada ao diabo e ao pecado do que com deus.

O conjunto de telas apresenta uma leitura alternativa do mito original, que parece sugerir uma visão irónica das suas componentes morais. O veado passa de possuído por um demónio por uma invenção humana, a aparição passa de santa a pecadora. Pomar parece querer destacar a natureza humana desta história, fruto do imaginário colectivo que encontra explicação para o que não consegue explicar, propondo cenários alternativos que misturam o conto popular com a mitologia. Pomar refere este processo de uma forma clara: sua intenção é de “trazer para o quotidiano o imaginário dos mitos (que de um outro quotidiano de certo saíram)” (Pomar, 2002:98). Esta desconstrução irónica do mito trata-se de uma “transgressão, ao mesmo tempo brincalhona, absurda e trágica” segundo Helmut Wohl (Wohl, 2004:29), em linha com o que Pomar fez com os temas mitológicos e bíblicos anteriormente analisados.

Pomar propõe uma análise crítica, repleta de ironia e subversão, aos mitos que constroem a identidade portuguesa, por vezes contrapondo-lhes outros, como acontecerá talvez com *Lusitânia no Bairro Latino* convidando o observador a considerar os elementos fundadores da identidade nacional ou algumas das suas narrativas e de que forma estes marcaram e ainda marcam a nossa ideia de nação.

Paula Rego

Outra artista que trabalhou a ideia de identidade nacional através dos seus mitos e contos foi Paula Rego⁸³.

Nos anos de 1974 e 1975, no contexto de uma bolsa da Fundação Gulbenkian, Paula Rego desenvolveu um trabalho sobre contos populares portugueses, de onde resultou um conjunto de desenhos a guache (Rees-Jones, Warner, 2019:63). A escolha do tema revela uma ligação importante à ideia de história por via do conto, e reforça o interesse de Rego na narrativa como forma de reelaborar as relações entre pessoas ou personagens e as múltiplas narrativas que podem existir numa só pintura (Rees-Jones, Warner, 2019:68). Rego trabalhou a narrativa e o conto de fadas posteriormente na sua carreira, nomeadamente na representação das versões dos contos elaborados pela Disney numa forma que retoma a crueza dos contos de

83 Paula Rego (1935-2022) é uma das mais reconhecidas artistas portuguesas. Em 1952 frequenta a Slade School of Fine Art em Londres, Reino Unido, onde começará a sua formação em pintura. Desde então que a artista passou a partilhar o seu tempo entre Lisboa e Londres, recolhendo influências de ambos os lados. Apesar disso, “manifesta logo no início da sua carreira uma autonomia autoral que a destaca das principais tendências artísticas vigentes” (Oliveira, 2022). A presença da figura humana, mas também da figura animal, marcou desde cedo a sua obra, incluindo num início em que a influência surrealista era mais forte. A presença de uma postura crítica à repressão fascista mas também patriarcal e colonialista é também algo que marcou a sua obra inicial, sendo que expressões destes temas se mantiveram por toda a sua obra (Rees-Jones, 2019:18). A obra de Paula Rego está profundamente marcada por um interesse em narrativas, muitas vezes de tradição oral, que a artista representa nas suas obras, fazendo ainda referência a outros artistas da História da arte. Muita da sua obra explora o papel feminino e as relações entre homens e mulheres e mulheres e mulheres, sejam eles pais e filhos, senhores e servos ou outras relações tradicionais. As relações entre corpos e as emoções que estes transmitem, sejam eles humanos ou animal ou algo entre os dois, e particularmente as histórias que contam são temas transversais à pintura de Rego, que se manteve em constante metamorfose ao longo de cerca de seis décadas (Rees-Jones, 2019:22-24)

fadas originais, bem como outros contos e dizeres populares (*nursery rhymes*). Para Rego, o conto de fadas abre uma janela para o inconsciente humano, pois é “o conto mais certo sobre [sic] o ponto de vista psicológico. Nesse género de conto, o bem e o mal estão nitidamente definidos, mas constituindo um todo complexo e indivisível.” (Rego, 1997:4). No entanto, o conto popular português é para si um caso particular:

Não há como o conto português. [...] Há neles uma espécie de brutalidade bela. Que não há em mais sítio nenhum, nenhum, nenhum. [...] Temos essa tradição oral que vem do passado, de uma beleza mórbida. Essa beleza só existe aqui e tem a ver com a vida portuguesa de agora – não tem a ver só com o passado. [...] Tem que ver com o grotesco belo. [...] Tentei, tento que os meus bonecos tenham uma ligação com essa coisa portuguesa.

(Rego, Ribeiro, 2016:98-99)

Leonor de Oliveira propõe que o trabalho de Rego sobre os contos populares portugueses surge num momento em que a artista procura uma evasão, das dificuldades financeiras da família, do agravamento da doença do marido e da instabilidade social e política do país após a revolução de 25 de Abril (Oliveira, 2018:33). Este retorno aos temas da infância proporciona uma forma de lidar com as inseguranças do presente, e abre o caminho a um mundo que Rego não representa como idílico, mas sim em toda a sua complexidade, beleza mórbida e grotesca que estes contos acarretam. É um mundo “tão incompreensível e assustador quanto a realidade na qual vive. São afinal o seu verdadeiro reflexo no outro lado do espelho” (Oliveira, 2018:34).

Se verificámos no capítulo 2.4 que o mito pode funcionar como uma forma de expressar um inconsciente colectivo, que podemos apreender analisando os contos de fadas ou mitos de um país? As obras de Paula Rego propõem uma visão da realidade portuguesa ao longo dos séculos que, na opinião da artista, se manteria actual à época em que foram reelaborados. Os elementos de perigo e brutalidade são transversais a épocas, países e contos populares, mas neste caso, o interesse de Rego pode ser associado à angústia da década de 1970 e à repressão salazarista que a precedeu (Oliveira, 2018:35).

Um exemplo destes elementos grotescos e de brutalidade para com o próximo está presente na ilustração *Contos Populares Portugueses: os dois*



Fig. 50: *Dois homens separados por um rio de sangue*, Paula Rego (1975, 21 x 29.7 cm) (Fundação Calouste Gulbenkian, 2022)

vizinhos – dois homens separados por um rio de sangue (1975, 21x29,7cm)⁸⁴. Na ilustração, dois homens estão sentados sobre montanhas cobertas por uma flora fantástica, à pesca. Entre eles, corre um rio vermelho que avança sobre as montanhas no horizonte. O homem da esquerda tem uma venda, indicando a ausência de olhos, resultado da rivalidade entre os dois e do castigo régio.



Fig. 51: *Branca Flor – o diabo e a diaba na cama* Paula Rego (1975, 21 x 29,7 cm) (Fundação Calouste Gulbenkian, 2022)

Paula Rego ilustrou outro conto onde explora com mais detalhe a condição feminina, algo que vai ficando mais marcado no decurso da sua obra. Nas ilustrações para o conto de Branca Flor⁸⁵, Rego atribui uma maior centralidade às mulheres da história, a heroína Branca Flor e à sua mãe, a diaba. Por exemplo, na ilustração *Branca Flor – o diabo e a diaba na cama* (1975, 21 x 29,7 cm), Rego executa uma alteração nas forças hierárquicas. Ambos os monarcas-diabos são retratados na cama, lado a lado, mas a fita à volta do pescoço do rei, em jeito de trela, segurada pela rainha, é um indicador de quem controla a acção. Na história, o rei depende da astúcia da rainha e dos seus poderes para derrotar a filha, o que atribui um maior poder à mulher, um poder que é, no entanto, utilizado nas sombras e dissimuladamente.

As ilustrações são bastante estilizadas e remetem para a bidimensionalidade da Arte Pop, em desenvolvimento na época, bem como os trabalhos de Aubrey Beardsley⁸⁶, assim como às ilustrações de Arthur Rackham⁸⁷ e Gustav Doré⁸⁸, que Rego conhecia dos livros de infância

84 Este é um conto popular sobre dois vizinhos que se invejavam e detestavam de tal forma que cada um desejava a ruína do outro, mesmo que isso implicasse a sua própria ruína. Cansados desta rivalidade, os habitantes apelam ao rei para a resolver. O rei, numa tentativa de apaziguar os vizinhos, afirma a quem lhe pedir, dará tudo o que quiser para acalmar a inveja, mas que ao que não lhe pedir nada dará o dobro. Os homens não se decidiam a pedir nada ao rei, uma vez que não queriam dar nada ao outro, pelo que o rei mandou tirar à sorte qual deles seria o primeiro a pedir. Ao chegar o momento, o vizinho que calhou primeiro pediu ao rei para lhe tirar um olho, pois assim teria que tirar os dois ao seu rival. (Trancoso, Rodrigues, 2013: 119)

85 As versões diferem um pouco nos pormenores, mas o conto de Branca Flor relata as aventuras de um jovem criado ou príncipe que desafia um rei ou um diabo para um jogo de cartas. O rei acaba por perder a coroa para o príncipe, que pede a mão da princesa em troca da coroa. O rei acede, mas apenas se o príncipe conseguir satisfazer um desafio impossível: plantar um campo com trigo, ceifá-lo, moer o trigo e fazer pão, tudo no espaço de uma noite. O príncipe desespera, mas uma pomba aconselha-o a pedir ajuda à princesa Branca Flor, feiticeira e filha do rei. Branca Flor concorda em ajudar o príncipe neste e nos outros desafios que os seus pais impõem, resultando no casamento entre os dois. No entanto, na noite do casamento ambos descobrem que os pais de Branca Flor os pretendem matar, e por isso fogem do castelo. Branca Flor consegue iludir o pai com a sua magia, mas não consegue fazer frente à mãe, feiticeira maior, que faz com que os dois noivos se esqueçam um do outro. Após a morte do casal real e passados muitos anos, Branca Flor quer casar de novo. No dia do seu casamento, duas pombas aparecem e começam a contar a história do seu casamento passado até a princesa se lembrar e correr para o príncipe seu marido, escondido no público do casamento. (Coelho, 2001:113-120)

86 Aubrey Beardsley (1872–1898) foi um artista britânico, membro do movimento do Esteticismo do qual fez parte também Oscar Wilde. Beardsley trabalhava principalmente em ilustração, tendo desenvolvido um estilo muito próprio, com forte inspiração na ilustração e litografia japonesa, que definiu o estilo britânico do movimento Art Nouveau, o Modern Style. Além de graficamente inovadora, a sua obra distinguia-se pela representação de temas interditos na época, com desenhos profundamente eróticos e decadentes, por vezes grotescos e satíricos, que escandalizaram o público da época. (Kurkina, 2021)

87 Arthur Rackham (1867 – 1939) foi um ilustrador britânico, que trabalhou sobretudo em ilustração para literatura e contos de fadas. Com um traço angular e um desenho complexo inspirados tanto por Albrecht Dürer e Aubrey Beardsley, a obra de Rackham é particularmente expressiva e transmite com clareza o espírito da narrativa ilustrada. Rackham realizou ilustrações para os

(Rees-Jones, Warner, 2019:63; Oliveira, 2018:36). As cores fortes e contrastantes são características da Arte Pop, e atribuem uma certa contemporaneidade às ilustrações, mas “intensificam a duplicidade destas imagens, que associam à sensualidade visual o terror das histórias que narram” (Oliveira, 2018:36). É uma janela para um mundo de sonho, com toda a instabilidade, terror e luxúria que isso implica.

Plasticamente, a pintura de Pomar é mais gestual, livre e pictórica, eliminando fundos e planos que ancoram as figuras, deixando-as livres para flutuar, fora do tempo e da gravidade. As figuras de Rego, pelo contrário, têm uma gravidade, embora aqui também se opere a eliminação de planos tridimensionais, recorrendo a uma simplificação e unidimensionalização das imagens, distribuídas em planos definidos e progressivamente afastados do observador. E se o resultado em Pomar é de uma alegre confusão, que ironiza o peso do mito e da história ao torná-la leve e solta, em Rego somos forçados a considerar as imagens, a sentir o peso da sua narrativa, da sua moral e da sua tradição. Ambos exigem uma reflexão sob uma nova perspectiva destas histórias fundadoras, mas de formas diferentes. Pomar convida ao gozo, à desconstrução e ironia, Rego convida à reflexão dos diferentes personagens da narrativa, de que forma as tradições orais perpetuam determinados papéis, numa desconstrução que altera a posição de forças de uma personagem para outra tradicionalmente negligenciada ou subjugada.

Na obra de Rego vemos também uma recuperação do medo e da brutalidade presentes nos contos tradicionais, muitas vezes suavizados. Pomar não ignora estas características – talvez explorando-os de outras formas, como por exemplo na força transmitida pelo touro em *O Rapto de Europa* – mas existe uma vontade de ironiza-la face à fachada de moralidade atrás da qual a brutalidade muitas vezes se esconde. Os dois artistas estão cientes da relação entre a violência nos contos portugueses e a sua presença na sociedade portuguesa, mas se Rego escolhe pô-la a nu, retirando-lhe quaisquer artifícios apaziguadores, Pomar opta por uma abordagem satirizante, evidenciando a violência através da capa de bons costumes atrás da qual essa se esconde. A diferença reside também no tratamento que os artistas dão a estes temas. Se Rego procura confrontar o subconsciente, numa perspectiva pessoal dos seus próprios demónios, Pomar actua ao nível da cultura e do imaginário colectivos, confrontando os mitos que constroem uma identidade nacional com as suas contradições morais.

Ao longo deste capítulo analisámos mais em pormenor as obras mitológicas de Pomar, nas vertentes do mito clássico, mito bíblico e mito nacional. Verificámos que Pomar produz uma visão desconstruída da narrativa ilustrada mais canónica ou comum, procurando integrar nela

contos dos Irmãos Grimm, William Shakespeare, James Barrie, Charles Dickens e Edgar Allan Poe entre outros (Kuiper, 2022)

88 Gustave Doré (1832 – 1883) foi um ilustrador francês, cuja prolífica obra marcou a ilustração literária do século XIX. O seu estilo dramático, repleto de variações de claro-escuro e representações complexas da natureza, estava em linha com os princípios do movimento romântico que se vivia na Europa na época. A popularidade de Doré deveu-se não só à procura do seu estilo emotivo de ilustração mas também à sua prolificidade, tendo realizado ilustrações para diversas obras contemporâneas e clássicas, entre as quais se incluem obras de François Rabelais, Honoré de Balzac, Miguel Cervantes, Dante Alighieri e John Milton, entre outros (Getty, 2022; Sheetz, 2022)

outras referências, históricas ou narrativas com o objectivo de provocar o espanto e a surpresa no observador. Desse modo, propõe uma versão nova à narrativa já cimentada no imaginário colectivo. Estas novas versões são frequentemente absurdas, irónicas e até satíricas, apontando por via do absurdo e do humor as falhas destes deuses e figuras sobre-humanas, incorporando o quotidiano no mito e o mito no quotidiano e fazendo-nos ver que afinal estes heróis e estes feitos fantásticos são muito mais humanos do que aquilo que as narrativas míticas nos fazem crer.

Verificamos também que esta abordagem é algo que o distingue de outros artistas que trabalharam os temas mitológicos. A noção de desconstrução e até mesmo profanação destes temas é algo bastante comum na arte, mas a forma como Pomar executa essa operação difere da generalidade pela utilização aparentemente descontrolada do humor e da ironia; pela utilização de uma pintura figurativa que conjuga com a utilização de um traço gestual e expressivo e de manchas soltas de cor viva, num conjunto que cria a sugestão de movimento da figura e do tempo; pela ausência de planos de fundo definidos; e, nas obras mais tardias, pela divisão da composição em múltiplas telas de diferentes tamanhos.

Esta investigação e toda a análise das obras não teria sido possível sem a participação no processo de organização, montagem e promoção da exposição *Pintura de Histórias*, que decorreu no Atelier-Museu Júlio Pomar de 29 de Abril a 16 de Outubro de 2022. No próximo capítulo explicaremos melhor de que forma o tema desenvolvido pela exposição contribuiu para esta investigação, que questões da obra de Pomar a exposição pretendeu apresentar e responder e de que forma a experiência prática de acompanhar a organização de uma exposição teve reflexos o desenvolvimento do presente trabalho.

Exposição Pintura de Histórias

A exposição *Pintura de Histórias*, com curadoria de Alexandre Pomar e Sara Antónia Matos decorreu de 29 de Abril a 16 de Outubro de 2022 no Atelier-Museu Júlio Pomar. O acompanhamento da sua organização e abertura, bem como a visita ao espaço do Atelier-Museu Júlio Pomar no decorrer da exposição foram passos importantes para a realização desta investigação, cuja proposta partilha com a exposição algumas questões. A possibilidade de observar muitas das obras analisadas pessoalmente e in loco permitiu uma descrição mais detalhada e uma melhor percepção dos elementos plásticos, assim como da dimensão das obras. Também as frequentes visitas à exposição permitiram ter um melhor entendimento de algumas das obras num contexto mais alargado da obra de Pomar. A presença em diversas visitas guiadas, realizadas pelos curadores, permitiu aprofundar conhecimento sobre as obras

e o processo de Pomar na realização das mesmas.

Segundo a folha de sala, a exposição reúne “cerca de 40 obras, sobretudo de pintura” e “procura mostrar a forma como Júlio Pomar, desde a década de 1980, retrabalha e explora as várias narrativas, histórias e mitos que constituem um imenso património de referências culturais” (Matos, 2022). Adicionalmente, veremos que algumas das obras escolhidas não representam necessariamente mitos ou histórias através das narrativas registadas pela literatura, mas pela referência a outras obras e artistas relevantes na História da arte ocidental. Estes aspectos foram amplamente estudados por Pomar e, como concluímos no decorrer da investigação, funcionam como uma forma de “construir/desconstruir/reconstruir” mitos através da repetição da história e sintetização das imagens identificativas. A integração de pinturas em que Pomar utiliza obras de outros autores como referência na exposição, das quais falaremos mais à frente, revela que parte desta proposta, referente à utilização de obras da História da arte para a construção de um mito, é considerada e apresentada pelos curadores. Embora isso possa talvez não ser óbvio numa primeira visita ao espaço, encontramos esta consideração no propósito da exposição explicitado na folha de sala:

Assim, o título da exposição remete quer para a revisitação da História da Arte e dos seus mestres (Rubens, Poussin, Vermeer), quer para histórias inventadas e/ou recriadas pelo pintor, podendo dizer-se que aí reside uma das componentes conceptuais desta produção. A invenção de histórias faz parte da recriação e continuidade da História e a sua reescrita de um alargamento necessário à actualização histórica. Por outras palavras, os mitos sobrevivem ao tempo através do recontar de histórias [...].

(Matos, 2022)

As obras expostas são maioritariamente do período mais tardio do artista— a partir de 1980 — pelo que é notória a gestualidade pictórica, onde a pincelada é mais livre do que séries anteriores e as cores fortes surgem em manchas que se interligam e se espalham umas nas outras. A ausência de fundos e representações espaciais em perspectiva linear contribui para a ideia de intemporalidade destas pinturas. As figuras aparecem destacadas, parecendo que existem num espaço fora do tempo, vazio e livre onde podem movimentar-se sem restrições (Matos, 2022). A dimensão das obras é também, em grande parte, maior, ainda em linha com o estilo que Pomar adoptou nas suas últimas décadas de trabalho (Porfírio, 2001:11).

Ao entrar no espaço expositivo, que no caso do Museu-Atelier Júlio Pomar conta com uma zona principal ao nível do rés-do-chão com um pé-direito amplo, parcialmente coberto por uma mezzanine, tendemos a começar a exposição pelo lado esquerdo, onde encontramos duas obras referentes a D. Quixote, em aparente diálogo. São as duas versões de *D. Quixote e os Carneiros*, de 1963 (163 x 129 cm) e de 1997 (232 x 349 cm). D. Quixote, como vimos no capítulo 3.5, ocupa um lugar especial na mitologia pessoal de Pomar, reforçada pela sua revisitação ao longo das décadas. Observar estas obras lado a lado permite-nos ver alterações

nos processos da pintura, em relação ao delinear das formas e ao uso da cor ao longo das décadas, e como a postura do artista face à representação do tema de D. Quixote também se alterou. A observação destas duas obras propõe-nos uma reflexão: de que modo conduz a figuração à concepção de uma narrativa?



Fig. 52: Vista de duas versões de *D. Quixote e os Carneiros* (Sousa, 2022))

Enquanto na obra mais antiga vemos ainda um grande apego à narrativa – a pintura representa uma cena específica narrada no texto – ainda que com um nível de abstracção acentuada em termos plásticos, na obra mais recente assistimos a um abandono do fio narrativo do texto original para a criação de um novo episódio, de que Pomar é o autor. A primeira obra representa o momento em que D. Quixote salta sobre o rebanho de carneiros que confundiu com um exército. Pictoricamente, é uma composição gestual, onde o traço se sobrepõe à forma, numa construção dinâmica, quase frenética, que captura a intensidade de movimento da cena. No entanto, não deixa de ser uma representação de um episódio que com clareza remete para o texto de Cervantes. A versão de 1997, pelo contrário, apresenta uma composição baseada em manchas de cor e figuras mais estáticas, ainda que pictóricas, mas acima de tudo, representa uma interpretação distinta do tema de D. Quixote e os Carneiros. É uma representação que oferece um desfecho alternativo, em que, D. Quixote, em vez de humilhado e agredido pelos pastores (Cervantes, 2015:4482), descansa entre os espólios da sua batalha. Segundo a crítica de Miguel Pinto:

Nos interstícios deste diálogo, revela-se o que realmente mudou: o pintor libertou-se das (já lassas) rédeas do mito, a nuvem de pó de onde emergem os carneiros, referida no livro, desaparece; vemos um tríptico onde o cavaleiro é uma caveira, uma carcaça pende de uma

grande lança e tudo parece grotesco, medonho, lembrando as carnívoras naturezas-mortas do barroco que aqui perderam a gravidade, tornando-se opacas, gritando, em jorros de tinta que escorrem pela tela abaixo. A vivacidade das cores tornam-na, no entanto, algo doentia, excessivamente animada.

(Pinto, 2022)

Este diálogo entre duas pinturas que narram ou evocam o mesmo tema funciona como introdução para a restante exposição, parecendo sugerir de que forma as histórias podem divergir do seu conteúdo original, mas sobretudo, de que forma Pomar provoca essa divergência e a usa para criar algo novo. É também uma forma de melhor compreender o percurso de Pomar, apresentando desde logo a literatura e as histórias como um ponto de inspiração para o artista, mas demonstrando que, ao longo do tempo, Pomar foi-se tornando cada vez mais liberto das estruturas das narrativas que representa.

Avançando na exposição, deparamo-nos com a única peça escultórica da exposição, a *assemblage D. Quixote e Sancho* (1907-2007, 229,5 x 88,5 x 27 cm). Esta peça representa as duas figuras, D. Quixote e Sancho Pança, fazendo uso da sintetização imagética do mito. As duas figuras, descritas por Cervantes e recriadas ao longo da história, surgem aqui em mais uma versão em que as suas mais distintivas características físicas são utilizadas para sugerir a sua presença. D. Quixote é sugerido pelo conjunto alto e linear, com um escudo e uma lança, composto por várias peças de metal agarradas a tubos, os principais veículos da linearidade. Sancho Pança é sugerido pelo conjunto baixo e arredondado à direita, composto por uma espécie de gaiola desfeita com uma tampa por cima. Ambas as figuras estão assentes em funis que estão por sua vez assentes numa balança, que sugere um possível equilíbrio e relação de mutualidade entre as duas figuras, e personagens, tão distintas.



Fig. 53: D. Quixote e Sancho, Júlio Pomar (1907-2007, 229,5 x 88,5 x 27 cm) (Sousa, 2022)

Uma última pintura dedicada a D. Quixote fecha esta secção, *O baile na casa do Duque* (2005, 146 x 114 cm). Aqui Pomar representa o dúbio casal de duques que ri das ilusões do cavaleiro, aproveitando todos os momentos e inventando embustes para dissimuladamente humilharem D. Quixote e Sancho Pança (Cervantes, 2005:16906). A pintura, onde as duas figuras surgem num fundo vazio, é uma composição de cores e formas difusas, sobretudo a

figura da duquesa, que parece dissipar-se na atmosfera. O duque é aqui mais directo do que na obra de Cervantes, apresentando o dedo do meio ao observador, ou será a D. Quixote? Ou seja, Pomar imagina uma versão da narrativa em que a atitude dos duques perante D. Quixote é mais frontal, sem a necessidade da dissimulação, embustes e trapaças. A tela encontra-se, no entanto, no que é talvez o lugar menos feliz da sala, a um canto debaixo da mezzanine, o que afecta a luz, e algo escondida do resto da exposição. Sendo além disso uma pintura mais escura, é fácil de passar despercebida ao visitante que passeia na sala.

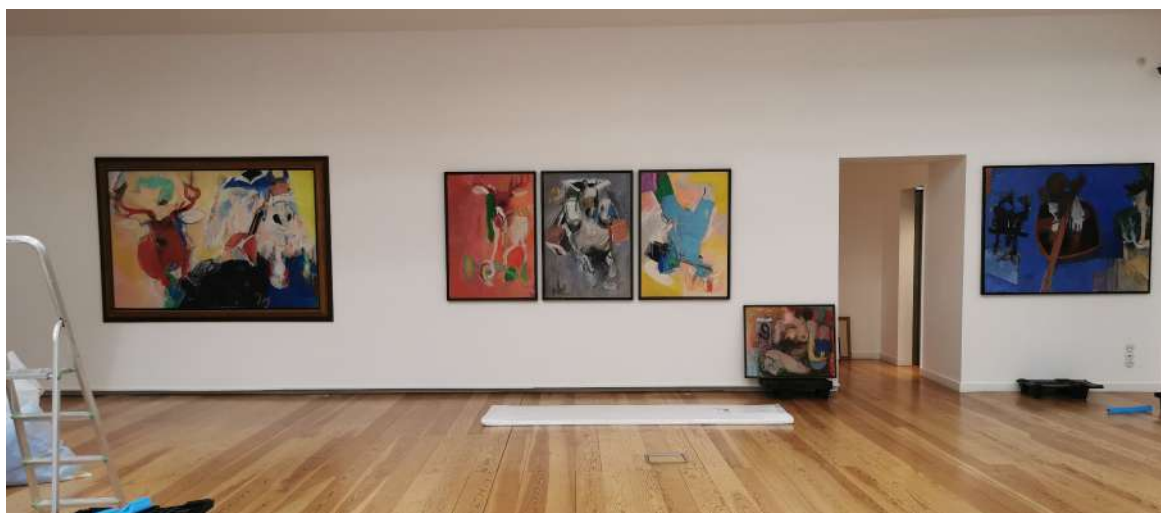


Fig. 54: Vista da parede com *D. Fuas*, *O Veado (de Troia)*, *D. Fuas e uma Fumadora de Ópio* e *O Lobo, a Cabra, a Couve e o Barqueiro* (Sousa, 2022)

Ao lado, as pinturas referentes ao conto de D. Fuas Roupinho continuam esta exploração por uma pintura livre, pictórica e gestual, mas também pela desconstrução da narrativa convencional e construção de algo novo. Isto é aparente de forma quase imediata na obra previamente analisada, *O Veado (de Troia)*, *D. Fuas e uma Fumadora de Ópio*, em que a tradicional figura de Nossa Senhora da Nazaré é substituída por uma fumadora de ópio de pernas para o ar. Em *D. Fuas* (1986- 1987, 130 x 195 cm) além desta substituição, a figura torna-se muito mais pequena, quase insignificante, estando o foco nos animais, que no conto são representados como agentes secundários, o cavalo de D. Fuas e Nossa Senhora, o veado do diabo. Ao destacar o que seriam de outra forma personagens secundárias, Pomar obriga-nos a rever a forma como percebemos este conto.

As duas pinturas azuis ao lado da abertura para as escadas atraem imediatamente o olhar do visitante, que encontra aqui uma paragem antes de se focar na grande parede da galeria. Lado a lado numa esquina do edifício, estão duas obras que se relacionam pela cor, com o mesmo azul profundo, apresentando, no entanto, temas bastante díspares. A da direita, *O Lobo, a Cabra, a Couve e o Barqueiro* (1992-1993, 114 x 146 cm) apresenta uma versão do conto/ adivinha do mesmo nome, em que o objectivo é adivinhar quantas viagens tem o barqueiro de fazer para conseguir transportar em segurança todos os passageiros, sem que nenhum devore o outro. Na pintura, vemos o barqueiro ao centro, no barco que transporta os animais,

sendo que a cabra parece ter escapado e decidido mergulhar na água. Ou será que foi empurrada pelo barqueiro? À esquerda, o lobo e a couve observam a cena, esperando a sua vez de passar o rio. Na tela, os animais parecem ter a sua própria versão da história para contar, livres do vai e vem do barqueiro.

A pintura da esquerda, *Duo de Piratas num Canapé (Faut pas tout noter!)* (2001, 81 x 195 cm) repete o azul profundo do quadro anterior, sendo que as semelhanças acabam aí. Neste quadro, Pomar explora mais livremente a sensação de absurdo que veremos cada vez mais presente nas suas obras mitológicas. Os dois piratas, que remetem para os temas náuticos da série *Caça ao Snark*⁸⁹(que referimos com mais detalhe no capítulo 3.6) realizada dois anos antes, parecem flutuar no ar, como se a gravidade, além do sentido, tivesse abandonado o quadro. Vemos que a figura principal escreve algo num pedaço de papel, apesar da indicação no lado esquerdo de que “não é preciso anotar tudo” – *Faut pas tout noter*. De facto, a figura de trás parece querer impedi-lo de escrever. Mas a partícula negativa “pas” está riscada. Afinal, será preciso anotar tudo? Repleta de contradições e absurdo, começando pelo título – os piratas encontram-se em batalhas navais, em navios imponentes, não sentados num canapé a escrever. A obra desconstrói os mitos que colectivamente conservamos dos piratas, que nos surgem aqui letrados, etéreos, mas mantendo alguns dos elementos visuais que lhes associamos, tais como a perna de pau e as calças às riscas.



Fig. 55: *Duo de Piratas num Canapé (Faut pas tout noter!)* (2001, 81 x 195 cm) (Sousa, 2022)

A parede principal da exposição é também a maior, onde se distribuem obras por três níveis. Não é, talvez, a forma ideal de expor estas obras, que ganhariam com um pouco mais de espaço entre elas para uma percepção mais autonomizada de cada uma, todavia dada a arquitectura do espaço, a decisão dos curadores de tirarem proveito desta área maior é a mais acertada ou versátil. Nesta parede as obras parecem agrupadas em três grupos distintos: à esquerda, mitologia grega; ao centro, a história de Adão e Eva; à direita, índios. A montagem

⁸⁹ Helmut Wohl refere também o conjunto de ilustrações realizado para a obra *Ode Marítima* de Fernando Pessoa como uma potencial inspiração para as pinturas de piratas: “Em 1997, Pomar fez um conjunto de desenhos a pastel para uma edição da *Ode Marítima* [...] e em 2001, pintou um quadro hilariante com o título surrealista de *Duo de piratas sur canapé (Faut pas tout noter!)*, no espírito dos versos da *Ode Marítima* sobre piratas” (Wohl, 2004:28)

final propõe uma transição suave, que guia o observador de um tema para o outro. O exotismo dos índios, com as suas cores vivas, liga com as cores fortes de Adão e Eva, que representam um Éden etéreo. As figuras animadas de Adão e Eva, por sua vez, transitam para as figuras contorcidas dos vasos gregos, que na obra de Pomar perdem a sua rigidez característica para ganharem um movimento e um contraste cromático mais remanescente das figuras de Matisse, um dos “olímpios” de Pomar. Terá sido com os guaches de Matisse que Pomar aprendeu “a cor vivamente saturada e estendida em planos lisos” (Pomar, 2003:59) e que “uma curva é sentida de maneira diferente consoante foi gerada pelo movimento dos dedos, do punho, do cotovelo ou do ombro” (Pomar, 2002:80), bem como o trabalho do vazio em conjunto com o cheio (Pomar, 1986/2014:73). A presença de Matisse sente-se não só nas séries depuradas da década de 1970, mas por toda a obra de Pomar. Nestas obras, encontramos a presença de Matisse nos espaços, que Pomar constrói “a partir das pulsões de cada forma” (Pomar, 1986/2014:73).



Fig. 56: Parede principal da exposição com várias obras (Sousa, 2022)

A inclusão destes temas na exposição explora de formas diferentes a construção de histórias que Pomar realiza nas suas obras. Em relação aos índios, as pinturas não representam nenhuma lenda em particular, alertam-nos para uma construção mitificada de corpos outros, que identificamos como índios pelas cores utilizadas, pelas pinturas faciais e os adereços de cabeça. Não sendo personagens de contos ou lendas, são, no entanto, personagens de uma história pessoal de Pomar, que como mencionamos no capítulo 4, passou alguns dias com a tribo Xingu. A ligação com o resto das obras é ténue, e talvez seja melhor explicitada pela plasticidade. Nestas obras encontramos o mesmo abandono do espaço topograficamente identificado a favor de uma representação onde as figuras navegam livres no vazio. As cores,

fortes, vivas, exóticas, são também características desta fase, bem como a composição por formas soltas e a pincelada gestual.

A representação do movimento mas também das texturas está presente na obra de Pomar em vários instantes, numa integração de alguns valores da abstração numa pintura figurativa. Segundo ele, é possível ver

[...] a pintura como uma arte de síntese, originada pela inscrição no instante do que é o próprio da dinâmica do tempo, das suas capacidades de evolução ou de transformação, numa espécie de compromisso entre a multiplicidade das imagens e a síntese que o instante selecciona, com a memória a fazer desta operação um concentrado em que uma explosão parece estar implícita.

(Pomar, 2008/2014:281)

A representação completa inclui a forma e o momento, processado pelo artista e pela sua memória.

Também as pinturas *Imitando um vaso grego* (1991, 114 x 146 cm) e *Imitando um vaso grego (com Mickey)* (1991, 114 x 146 cm) não representam nenhum mito específico, evocando o mundo da mitologia clássica pela associação aos vasos gregos, pintados com cenas e personagens de mitos. Nestes quadros vemos o poder desconstrutivista de Pomar em pleno. Não só pela transformação da rigidez das figuras, como mencionado previamente, mas também pela temática provocatória que estas figuras representam e pela inserção de elementos surpreendentes. Como vimos nos capítulos 2.2 e 3.2, a sexualidade é um dos temas centrais da mitologia, pelo que a sua presença numa pintura que refere as obras clássicas não é surpreendente. Surpreendente sim é a forma como o acto amoroso é aqui representado, tão explicitamente, mas também, em contraste com a maioria das histórias míticas, numa aparente consensualidade, ainda que se mantenha uma perspectiva falocêntrica. Todas as figuras presentes parecem estar em consonância e em alegre convívio, incluindo o Mickey, que não esconde a sua curiosidade. O reescrever das histórias mitológicas, repletas de raptos e violações, para uma versão menos violenta, bem como a inserção de um elemento da cultura pop contemporânea contribuem para uma visão mais divertida e até mesmo absurda do mito. A liberdade que a pintura permite é um veículo para a criação de Pomar. É então oportuno citar o artista a propósito do quadro D. Quixote e os Carneiros, que afirma que “cada uma das figuras apareceu à medida que o quadro se fazia, e, graças a elas, deu-se a intrusão de um sentido figurado no jogo das tensões entre formas e cores” (Pomar, 2002:96). Assim, a pintura funciona como forma de construção de narrativa, o artista deixando-se levar pela linha da criação, mais do que exercer controlo sobre ela.

A ideia da reconstrução com base no acaso e absurdo será explorada mais profundamente com as pinturas de Adão e Eva, onde vemos frequentemente a serpente aprisionada num frasco de vidro, como se Eva tivesse domado a criatura e escolhido por sua própria vontade

comer a maçã. Ou será o ananás? O fruto proibido pode, afinal, ter várias formas. Com estes acrescentos e distanciamentos da narrativa mítica e com valor de crença para os cristãos, Pomar desafia-nos a pensar nestes mitos com uma nova perspectiva, e questiona os valores que pretendem transmitir.



Fig. 57: *Diana e Ácteon (com dois Cães), castanho e cinzento*, Júlio Pomar (1992, 30x40 cm) (Sousa, 2022);
Fig. 58: *Diana e Ácteon (com três Cães), castanho*, Júlio Pomar (1992, 30x40 cm) (Sousa, 2022)

Ao subirmos as escadas somos acompanhados por um conjunto de desenhos com dois temas, uma revisitação a Poussin e o mito de Diana e Acteon. Aqui vemos uma faceta diferente de Pomar, em desenhos que vivem pela gestualidade do traço que imprime movimento às figuras em torção, tanto nas danças de Nicolas Poussin⁹⁰ como no confronto entre Diana e Acteon e na sua subsequente transformação e fuga. O espaço expositivo não permite uma percepção detalhada dos desenhos, mas a sua colocação neste espaço e a sua natureza dinâmica proporcionam uma transição interessante, como se nos estivesse a preparar para o que encontraremos no piso superior, uma área onde encontraremos obras mais dedicadas à mitologia, mas também às referências à História da Arte. É também aqui que encontramos um lado mais experimental, reflectindo uma continuidade natural na pintura de Pomar, que cada vez mais se afasta da linha narrativa dos mitos para a sua representação.

A obra *Via Láctea de P.P. Rubens* (1988, 130 x 162 cm) proporciona essa transição, continuando a linha narrativa que encontramos na escadaria. Nesta obra, o tema representado e a referência a uma obra de Rubens são motivos da exploração da ideia da repetição como consolidação do mito. Por um lado, temos a repetição da lenda, que se torna uma narrativa intemporal. Por outro, a da repetição de uma obra existente opera a um nível adicional de construção de mito, desta vez aplicada à obra e ao artista. Pomar não está assim a trabalhar apenas o mito da Via Láctea, está também a construir o mito de Rubens. Nesta sala encontraremos outras instâncias desta operação, desta vez aplicadas a Francis Bacon⁹¹ e

⁹⁰ A obra do francês Nicolas Poussin (1594 - 1665) destaca-se pela incorporação de elementos da pintura clássica veneziana em cenas com marcado dramatismo mas mantendo a sua clareza narrativa. A sensualidade pictórica e intensidade de cor foram sendo abandonadas por uma progressiva preocupação com a composição segundo os ideais clássicos, que resultou na introdução em França das técnicas e estética clássicas. Poussin pintou sobretudo cenas de carácter histórico e mitológico, e a sua pintura, tanto a nível pictórico como temático, teriam grande importância para a obra de pintores neo-clássicos como Jacques-Louis David (Verdi, 1999).

Johannes Vermeer⁹², que veremos mais à frente.

Pomar dedicou um capítulo a Francis Bacon no seu ensaio *A Cegueira dos Pintores* onde estabelece uma ligação entre o romance *Salammbô* de Gustave Flaubert e a imagética de Bacon (Pomar, 1986/2014:97). Segundo Pomar, “as imagens de Bacon são exibidas, muitas vezes desnudadas, sem qualquer atavio que nos possa oferecer sinais de uma pertença a uma determinada época” (Pomar, 1986/2014:98). É uma figuração contra-corrente, numa época em que a abstracção era a tendência dominante na arte. A sua figuração crua, por vezes violenta, é lida como uma reacção aos eventos do mundo, que acabava de sair da Segunda Guerra Mundial. No entanto, a experiência de vida de Bacon, repleta de sexualidade e violência, terá também informado a sua obra. Simultaneamente um produto da época e da experiência humana no geral, as figuras macabras e grotescas de Bacon são uma representação de uma faceta mais animalística da natureza humana, reflectindo o que muitas vezes procuramos esconder (Acocella, 2021). A obra intimista de Vermeer, por outro lado, oferece um estudo da construção da pintura, da utilização das sombras e da luz para criar um efeito emotivo e realista.

Neste espaço encontraremos também exemplos de uma ampla exploração pela inserção de elementos de *assemblage* na pintura. É caso disso a obra *Le Signe*, (1978, 73 x 116 cm), referente à lenda de Leda e o Cisne uma “obra silenciosa e caótica, de assemblagem e pintura,

mito e impulso, subversão e erotismo, compêndio dialético, belíssimo, da obra de Pomar.” segundo a análise de Miguel Pinto (Pinto, 2022). Nesta secção de obras dedicadas a este mito, vemos Pomar a desafiar os limites do quadro, com obras como *Leda* (1984, 80 x 60 cm), já analisada no capítulo 4.1, com a sua tela oval, e ainda *Leda Crioula* (1988-2000, 82 x 113 x 8 cm) ou *Leda com um telemóvel e um farol* (1996, 80 x 63 x 4,5 cm) que não se conformam aos limites estruturais clássicos de uma tela, apresentando extensões e a inserção de elementos exteriores.



Fig. 59: *Leda com um telemóvel e um farol* (1996, 80 x 63 x 4,5 cm) e *Leda no Banho*, Júlio Pomar (1996, 95 x 54, 3,4 cm) (Sousa, 2022)

91 Francis Bacon (1909 –1992) é um dos “olímpicos” de Pomar. A presença de Bacon faz-se anunciar em diversas obras do artista, tanto pinturas como em texto como vimos. Francis Bacon foi sempre uma figura controversa, defensor da figuração num momento em que a arte abstracta ganhava terreno nas galerias e museus do ocidente. As suas obras, repletas de movimento e inquietação são representações algo perturbadoras do mais obscuro da natureza humana. (Acocella, 2021).

92 Johannes Vermeer (1632 – 1675) foi uma inspiração para vários artistas, sobretudo a partir do século XIX, altura em que a sua obra foi redescoberta (Jones, 2017). Artista da tradição holandesa do século XVII, contemporâneo de Rembrandt, a sua obra foca-se sobretudo em cenas intimistas do dia a dia, em espaços contidos onde os sujeitos são representados em detalhe e atenção e onde a luz é tanto parte da composição como as figuras humanas retratadas (Cohen, 2019). As suas composições desenvolvem-se em diversas camadas, que convidam o observador a desvendar pouco a pouco. É uma pintura minuciosa, tanto no aspecto plástico como no representativo, numa conjugação perfeitamente equilibrada de “matéria e espírito” (Rothstein, 2001).

Pomar, sempre provocador em relação aos limites da tela, encontra desta forma uma maneira de quebrá-los, inserindo elementos surpreendentes que dinamizam a obra ao nível plástico e temático. No caso de *Leda Crioula*, a inserção do barco levanta questões que podemos conotar com a diáspora africana. Notável é também o pequeno emblema do Pato Donald no chapéu da personagem, que sugere a ligação ao titular Cisne numa forma irónica e divertida, elemento de diversão e subversão que foi redescoberto pelos curadores aquando da montagem da exposição.

As pinturas ovais *O Feirante* (1983, 120 x 90 cm) e *Um Touro numa concha (Rosa)* (1984, 80 x 60 cm) continuam a viagem pelo lado mais cómico dos mitos. A primeira com uma invocação do humor operado pelo “caótico da enumeração” (Antunes, 2001:23), sendo que a profusão de objectos e criaturas que saem da mala do feirante sugerem um livro de histórias, de onde saltam todas estas personagens, ou uma mala mágica onde cabem toda a espécie de elementos fantásticos. Na segunda pintura o humor é expresso pela invocação do absurdo, com elementos quase surrealistas – o chapéu de chuva de outras obras de Pomar⁹³ e do imaginário do Surrealismo é bastante proeminente – e a conjugação improvável de figuras. O touro remete-nos



Fig. 60: *O Feirante* (1983, 120 x 90 cm) (Sousa, 2022)

imediatamente para Zeus e o seu rapto de Europa, que está representado numa pequena pintura no piso inferior, *Rapto de Europa* (sem data, 1988?, 45,6 x 37 cm) sendo que o deus aparece desta vez na forma de um boi brasileiro. Pomar referencia nesta pintura o universo pictórico de Francis Bacon, presente sobretudo na utilização do guarda-chuva, e na composição e nas cores do fundo. Trata-se, pois, de mais uma repetição/recriação de uma imagética da História de Arte, que Pomar utiliza para a construção de um mito duplo, o de Zeus e o de Bacon. Segundo o artista, o seu interesse por Bacon prende-se em parte com a tendência anti-corrente do artista, que enveredou por uma pintura figurativa numa “altura em que os doutores da abstracção pregavam em todos os templos” (Pomar, 2002:64). Bacon foi para Pomar um

pintor-de-figuras, sendo que a figura definida aqui como representação de, alusão a, ou evocação de uma identidade susceptível de ser associada à do homem na maior parte dos casos, e mantendo com a imagem humana relações cuja ambiguidade e extravagância ainda reforçam mais a sua singularidade.

(Pomar, 1986/214:97-98)

93 Por exemplo *La Pluie* (1979-1980, 162 x 114 cm) ou *La Promenade* (1979-1980, 195 x 114 cm) (Pomar, Pleyne, Pomar, 2004:221)

Ou seja, Bacon consegue impor um “sentido de figura” (Pomar, 1986/2014:98) em formas que não o são, criando nelas uma evocação de algo humano, mesmo na mais selvagem das suas representações. A construção do seu mito, do mito de Bacon, é pois uma construção também do mito da Humanidade, com todas as suas nuances grotescas e imperfeitas.



Fig. 61: *Ulisses Libertado e a Sereia Canário*, Júlio Pomar (2002, 196 x 147 cm) (Sousa, 2022)

A última secção da exposição é composta por quatro pinturas, três das quais dedicadas a temas da mitologia clássica. São notáveis na sua construção plástica as duas obras dedicadas a Ulisses, *Ulisses Libertado e a Sereia Canário* (2002, 196 x 147 cm) e *Ulisses e as Sereias (com guitarra portuguesa)* (1997, 232 x 349 cm). Em ambas a aplicação do desenho sobre as manchas de cor invoca movimento, sensação continuada com a utilização de telas de vários tamanhos, embora com junções quase perfeitas: parece que as figuras nos fogem, irrequietas. Também em ambas as pinturas entrevemos alguns momentos de diversão e ironia. Na primeira, com a comparação da sereia, aqui na sua forma clássica meio mulher meio pássaro,

com um canário, um pássaro cantante mas domesticado, bem como um Ulisses que expressa, à semelhança do Duque de Quixote, o seu desdém pela sereia ao utilizar o dedo do meio para tapar os ouvidos. Na segunda pintura, já analisada com mais detalhe no capítulo 4.1, a cena representada é uma de partilha e diversão, longe da descrição aflitiva e dramática de Homero na *Ilíada* original.

A exposição termina com uma das últimas pinturas de Pomar, uma reinterpretação de *A Arte da Pintura* de Vermeer, *Diálogo entre a Pintura e o Real Imaginado [A partir de A Arte da Pintura de Vermeer]* (2012, 159 x 156 cm), sobre o qual se debruça Joana Cunha Leal num texto escrito especialmente para o catálogo da exposição. Segundo a autora, “Referenciar é reiterar a força inscrita nas obras do passado, e é também dialogar, estudar, rever, debater, torcer para benefício da “lavra da matéria” da obra em produção” (Leal, 2023:99). Retomamos assim com esta obra a temática da construção mitológica da História, uma homenagem a um dos seus artistas “olímpicos” e uma reflexão sobre, precisamente, a arte da pintura, um tema que ocupou uma boa parte da obra pictórica e literária de Pomar. Com esta pintura, ele retoma essa reflexão, tecendo um comentário sobre a natureza fugidia da pintura, do ver e da memória: “Arte visível [...], a pintura vai buscar o seu trunfo principal, mas também as suas armadilhas, ao que não pode mostrar, no instante em que se entrega á contemplação” (Pomar,

1986/2014:41) A obra é uma representação difusa, como se de um sonho ou uma reminiscência se tratasse, da obra de Vermeer. Além da obra de Pomar, na pintura flutuam duas figuras animais, um chimpanzé e uma arara, que observam a cena representada com interesse e curiosidade – o real imaginado do título? Os animais são tanto parte da obra de Pomar como as figuras humanas, algo que vimos no capítulo 3.5.2, e a sua incorporação nesta pintura proporciona um elemento de absurdo como se para quebrar a solenidade do tema. Relevante também é a introdução pictórica na obra da mesa *Ajustable Table E1027* de Eileen Gray, peça existente de facto no atelier do pintor e que foi colocada em frente à obra como objecto expositivo, estabelecendo uma ligação entre a pintura e a realidade. Segundo a análise de Miguel Pinto,

A opção de colocar esta enquanto última pintura (também uma das últimas pinturas de Pomar) é significativa. Parece dizer-nos que toda a sua obra é pintura (e quando não é, a ela parece remeter), condensá-la a esse ato primário, neste só objeto, como um memorial.

(Pinto, 2022)

Uma última nota para o auto-retrato de Pomar, colocado ao lado desta última pintura. Neste desenho, Pomar retrata-se sem artifícios da memória e da lenda, representando-se de uma forma pouco lisonjeira como um velho com bengala, cansado e algo grotesco. Com esta auto-representação, realizada também num período final da sua vida e carreira, Pomar desconstrói o derradeiro mito, o mito de Júlio Pomar. Pomar apresenta-se como uma figura mortal e imperfeita, um homem apenas, que contrasta com a mitificação que já então acontecia da sua pessoa e da sua obra. É um último desafio, um último piscar de olhos que nos faz perceber que o mito não é mais do que uma construção humana, e como tal, passível de reconstrução e reordenação.

A exposição oferece uma linha narrativa acessível, que guia o visitante pela obra de Pomar no contexto da construção de histórias a partir de contos ou História pré-existente. Teria sido talvez interessante a inclusão de mais algumas obras mitológicas, nomeadamente *O Rapto de Europa*, bem como algumas das obras da série *7 Histórias Portuguesas* – talvez a série que melhor sintetiza a forma de Pomar trabalhar histórias e Histórias, lendas e mitos, e a sua desconstrução inteligente e irónica. No entanto, esta ausência não é despropositada, uma vez



Fig. 62: A Arte da Pintura de Vermeer, Diálogo entre a Pintura e o Real Imaginado [A partir de A Arte da Pintura de Vermeer], Júlio Pomar (2012, 159 x 156 cm) (Sousa, 2022)

que se deu prioridade à exposição de obras menos vistas no contexto nacional.

A exposição estabelece uma hipótese relevante – a de que Júlio Pomar tem um papel activo na construção de mitos e histórias, mas também da própria História da Pintura, através da sua recriação destes temas em “novas versões ou possibilidades pictóricas” (Matos, 2002) – e é bem sucedida na explicação e defesa desta tese, num formato que guia facilmente o visitante por vários momentos da obra de Pomar, deste um início mais associado à narrativa até um culminar numa pintura mais livre e ousada nas suas associações narrativas e pictóricas.

No capítulo seguinte procuraremos evidenciar de que forma o desenvolvimento em paralelo da investigação e da exposição guiou este trabalho, e explicitaremos as conclusões finais que retiramos da análise da obra de Pomar e do seu período mitológico em particular.

Antes da conclusão, gostaríamos de referir que, adicionalmente ao acompanhamento da exposição, existiram mais dois momentos em que foi possível juntar a teoria à prática no decorrer deste trabalho. A autora foi desafiada para participar num vídeo de cerca de um minuto em que se pretendia que descrevesse uma obra da exposição. Esta actividade permitiu testar capacidades de síntese na análise da obra, além de componentes de comunicação. Também no decorrer da redacção deste trabalho, a autora foi de novo convidada a adaptar algumas das suas descrições e análise das obras para áudio-guias do AMJP. Esta tarefa evidenciou a exigência envolvida nestes textos de mediação e proporcionou mais um modo de aproximação entre a investigação e a prática, complementaridade que consideramos essencial e enriquecedora.

Conclusão

No início deste trabalho propusemo-nos explorar a hipótese de que a representação artística das narrativas e estruturas mitológicas contribui para a sua actualização por consequência, para a sua perenidade. Esta hipótese seria estudada sobretudo pela observação e análise da obra de Júlio Pomar, escolhida pela sua diversidade e presença de temas e estruturas míticos. Esta análise foi, ainda que muito brevemente, completada com o estudo e observação de obras de outros artistas que de alguma forma desenvolveram trabalhos sobre temas mitológicos, tenham sido eles mitos clássicos, bíblicos ou nacionais e que coincidem com Pomar no período de actividade, na nacionalidade e na utilização de uma linguagem visual figurativa.

Através de um estudo da obra de Pomar desde o seu início, verificamos a presença de elementos mitológicos mesmo quando os temas representados são externos à mitologia. Partindo de uma base ideológica que o mito é, mais do que um conjunto de histórias, uma estrutura narrativa, foi possível encontrar esta estrutura nas obras Neorrealistas de Pomar, onde verificámos que este trabalhou a construção do povo como entidade mitológica. Apesar

do Neorrealismo ser um movimento artístico que procura uma representação realista das dificuldades das classes trabalhadoras, a construção pictórica de Pomar confere às imagens dos trabalhadores proporções épicas, semblantes determinados e uma direcção clara para o futuro (Pleynet, 2004:14) – ainda que o presente se desenhe com cores sombrias e sufocantes – que os aproxima mais dos heróis de mito do que os camponeses ou, raramente, operários oprimidos que inspiraram estas representações. Assistimos assim à mitificação do povo e da sua luta, transformando uma representação das condições e dificuldades reais da classe trabalhadora em força mítica com capacidade de mudar o seu destino. É uma expressão de uma ideia grandiosa, maior do que as partes que a compõem, e que recupera códigos específicos, nomeadamente de inspiração do muralismo sul-americano, para comunicar esta ideia de forma clara para o público geral. A actividade de Pomar em gravura é inicialmente motivada por esta procura de aproximação da arte ao povo, segundo os princípios Neorrealistas (Santos, 2016:17) e ao longo do tempo revela-se uma importante forma de experimentação de outras linguagens pictóricas, que transparecem para a tela.

A representação das formas em movimento, também este um tema presente na obra de Pomar, proporciona outros momentos de representação da estrutura mitológica, desta vez com maior foco nas temáticas intrínsecas a este conjunto de trabalhos. A narrativa do movimento, que Pomar “mais intimamente associ[a] à ideia de vida” (Seixas, Pomar, 2004:53), decorre sobretudo pela via da violência ou da sexualidade. Estas duas temáticas, como vimos, são frequentes nos mitos, e muitas vezes utilizados como veículo para expressar estes temas tão humanos quanto predominantemente interditos (Bull, 2005: 381-382). Pomar não trabalha mitos nas suas representações de embate de formas, mas sim a origem dos mitos, os impulsos que nos ligam enquanto humanos e que permeiam as eras. Assim, parece existir algo de sagrado na sua profanidade, que nos remete para as histórias mitológicas que, de alguma forma, todos conhecemos.

Na forma dos retratos observamos em Pomar a sua operação mitificante, que, pegando na linguagem sintetizada do mito que Barthes expõe (Barthes, 1991:125), transpõe a imagem do retratado para os seus elementos mais essenciais. Esta redução ao essencial funciona de duas formas: primeiro, subtrai o que está a mais, o menos característico e destila a imagem ao seu essencial, mitificando a imagem do retratado. Esse mito, assim, auto-alimenta-se, com a divulgação frequente desta imagem simplificada que opera na nossa mente em função de um reconhecimento imediato, através dos sinais mais importantes, permitindo à memória preencher o resto. Segundo Pomar, “um retrato é sempre a inscrição do conjunto dos sinais particulares do retratado, a marca da sua identidade, isto é, da sua diferença” (Pomar, 2002:97) pelo que nas suas obras de retratos, o artista trabalha activamente na construção do mito do retratado.

Algo semelhante acontece com a representação de obras da História da arte. Tanto mito como homenagem, estas pinturas constroem sobre a base já mitificada das obras ou autores,

focando-se nos elementos essenciais que Pomar utiliza depois para a construção de um novo mito, um mito que é simultaneamente colectivo e apenas seu. Praticando a sua “antropofagia ritual” (Pomar, 2002:54), Pomar constrói os seus mitos, juntando referências da História da arte – como exemplo maior, as pinturas a partir de Ingres que resultam de um processo de *découpage* inspirado em Matisse (Silva, Pomar, 1980/2019:87).

Já aqui referimos a ligação de Pomar com a literatura, seja pelos diversos trabalhos de ilustração que realizou ao longo da sua vida, seja pelas séries que desenvolveu baseadas em obras literárias, das quais destacámos D. Quixote, os Tigres e o Corvo. Com os trabalhos de D. Quixote, que atravessam décadas, estilos e suportes, Pomar explora o estatuto lendário do Cavaleiro da Triste Figura, seja pela evocação da personagem pela sua imagem mitificada, seja pela construção de novas aventuras – novos mitos – para esta personagem. Apoando-se no mito existente, Pomar constrói o seu, e desta forma contribui para a expansão da narrativa mitológica e para a sua continuidade.

Os Tigres e Corvos funcionam em certa medida como representações de características humanas, que Pomar transpõe para os animais. O Tigre, em particular, é um “símbolo de terrível elegância” (Borges, 1989:381), mas encarna também sentimentos de força, de poder, de uma existência mítica fora das regras do mundo real, sobretudo quando o associamos ao tigre azul de José Luís Borges, a inspiração inicial de Pomar para o desenvolvimento desta série (Pomar, Tchen, 2006:23). “Palhaço aterrador, o tigre. Dir-se-ia talhado para os jogos e a luxúria do circo” (Pomar, 1986/2014:22), escreve Pomar no seu ensaio *Da Cegueira dos Pintores*, explicitando que o tigre é “Único verdadeiro palhaço, sem outra identidade além da que imita em cena, o seu rosto é inseparável da máscara, e o seu corpo amplíssima veste”, e “Todo o peso do tigre se faz de veludo quando se desloca. A flexibilidade do seu movimento é a contrapartida da máscara, onde o mínimo sinal é pesadamente sublinhado” (Pomar, 1986/2014:23). O tigre é assim descrito como um ser outro, uma entidade mitológica que representa em si a força em coexistência com a flexibilidade, a leveza e até uma elegância luxuosa – ou luxuriosa?

Também o Corvo funciona como um totem, neste caso para os autores associados ao *Livre des Quatres Corbeaux* e à cidade de Lisboa. Na primeira instância, o Corvo é a melancolia e o macabro do poema *The Raven* de Edgar Allan Poe, que o seu autor e os seus tradutores (Mallarmé, Baudelaire e Pessoa) encarnam, estas “grandes figuras e pobres diabos, seres marginais ou marginalizados pelas sociedades que viveram” (Gheerbrant, Pomar, 1997:59-61). O Corvo surge como uma figura mítica que nos remete para o ambiente sombrio e romântico da época em que o poema foi publicado, evocando ideias de noite, terror e de algo sinistro, à margem da sociedade e do aceitável, onde os quatro autores habitavam.

Pomar volta a usar o Corvo, num ambiente diferente, associado à cidade de Lisboa como símbolo da cidade. Os corvos, na série do Metropolitano de Lisboa, passam a ser os poetas da cidade, também eles quatro: Pessoa, Almada, Camões e Bocage. São estas as figuras, cujo mito

Pomar constrói com base nas suas características principais – além das características físicas, Pomar emprega outras figuras associadas às suas obras ou vivências – que se apresentam como parte da mitologia da cidade, como se dos seus deuses se tratassem, com o Corvo como seu símbolo.

Tanto o Tigre como o Corvo funcionam como veículo para expressar ideias de qualidades humanas, algo que como vimos está presente na obra de Pomar com as suas repetidas representações de animais. São, tal como a sua utilização em fábulas e mesmo alguns mitos, um reflexo do que é humano quando não é possível ou conveniente atribuir estas qualidades a uma personagem. Assim, verificamos que a sua utilização por parte de Pomar não só alimenta os mitos associados a estes animais, como lhes atribui outros que contribuem para a construção do seu mito.

Com as obras de temáticas mitológicas, verificamos uma junção das componentes constituintes do mito: Pomar continua a utilizar a linguagem de construção mitológica nas suas obras, sendo esta agora aplicada não a temas da História da arte, da literatura ou da luta de classes, mas à mitologia em si. E neste contexto assistimos a um novo desenvolvimento que acrescenta um nível de complexidade às obras de Pomar: a construção através da desconstrução.

Uma das formas que Pomar utiliza para esta desconstrução é o humor. Pela introdução de elementos estranhos à história ou pela distorção de significados, Pomar consegue criar uma reflexão sobre quais são, afinal, os elementos que constroem o mito e quais são passíveis de ser reestruturados ou mesmo eliminados. Será assim tão importante que Europa seja levada em cima de Zeus, quando Zeus pode aparecer de mota? Ou não poderá Ulisses interagir com as sereias para criar música em vez de lutar apenas, impotente, contra o seu canto?

As suas obras baseadas nos mitos bíblicos entram ainda mais no processo de desconstrução, num detalhe que roça a blasfémia. A atribuição, por exemplo, a Frida Kahlo do papel de Eva subverte as características que tradicionalmente associamos a esta. Esta não é uma Eva ingénua, guiada pela serpente e arrependida das suas acções, mas sim uma Eva confiante, dominadora e sem remorsos das suas escolhas. Este contraste tão profundo entre o que a Bíblia nos relata e o que Pomar nos propõe funciona como um convite ao observador para entretecer outras possibilidades, outras versões do mito, que ganha assim nova vida. Também aqui encontramos humor, na introdução dos elementos fantásticos na representação do Festim de Herodes, que, como vimos, remontam também à História da arte, mais concretamente às criações de Bosch (Porfírio, 2001:13; Pomar, 2002:41-42). O recontar deste episódio pela lente do absurdo e do humorístico confere-lhe outra vida, e leva o observador a analisar com mais introspecção as acções de Herodes, que surge nesta versão não como assassino sanguinário motivado pela luxúria, mas como folião na sua corte infernal, uma representação que acaba por ser mais sinistra do que a original.

No entanto, talvez o maior processo de construção através da desconstrução aconteça nas obras que representam os mitos nacionais, que Pomar decompõe e humaniza, enquanto sugere novos mitos. A representação de Fernando Pessoa desmultiplicado sugere-nos a representação de uma nova dimensão do mito pessoano, representado não só pelos elementos característicos da imagem do poeta – os óculos, a cara angular, o chapéu – mas também pela característica mais distintiva da sua obra, a sua divisão em heterónimos, entidades e personalidades diferentes que habitam o mesmo corpo. Este retrato é tão físico como mental, quase uma representação da mente de Pessoa, e que reforça a criação do mito de Pessoa.

Levando ainda mais longe a reflexão sobre o processo de mitificação, os trabalhos da série para a ilustração de *Mensagem*, da qual analisámos *Lusitânia no Bairro Latino*, surgem como exemplo de trabalho intenso de desconstrução dos mitos nacionalistas que Pessoa invoca. Pomar destrói as figuras heróicas da História portuguesa, reduzindo-os à sua humanidade e mesmo fragilidade, para assim, construir o seu próprio mito destas figuras. Amadeo, Santa-Rita e Sá Carneiro são simultaneamente os gigantes da pintura e da poesia portuguesa e emigrantes que fogem de uma pátria onde não podiam progredir. Nesta homenagem, que funciona também como crítica ao processo de mitificação, Pomar sugere um processo alternativo, um mito que existe em conjunto com a humanidade, heróis que são, à maneira dos heróis clássicos, também eles imperfeitos, incompletos e por vezes, incompreendidos.

A contraposição das obras de Graça Morais, Nikias Skapinakis, Ilda David' e Paula Rego permite-nos perceber diferentes abordagens relativamente aos temas mitológicos e de que forma diferentes artistas utilizam a construção mitológica nas suas obras. Esta análise permitiu-nos melhor contextualizar e distinguir a obra de Pomar.

Em Graça Morais encontramos a importância do lugar na representação do mito, a presença do espaço onde a acção se desenvolve é uma personagem tão importante quanto as figuras (Costa, 2018). No entanto, Morais não hesita em combinar várias histórias e lugares num só, como verificamos na análise da sua obra Cabo Verde, em que criaturas da ilha surgem ao lado de criaturas da tradição de Trás-os-Montes e Moçambique (Costa, 2018). A sua representação do onírico no real apaga as fronteiras entre um e outro, criando um espaço e figuras outras que parecem existir no seu lugar único de mito.

Nikias Skapinakis, por sua vez, trabalha a mitologia trazendo-a para o presente, numa representação que banaliza e toca no profano de mitos e figuras lendárias. A sua recriação das Metamorfoses de Zeus apresenta-se irónica, pela utilização de um traço linear mais facilmente associado aos cartazes publicitários da década de 1960 (Silva, 2017, 20). Skapinakis evoca em simultâneo o mito não só pelo conteúdo das suas obras como pela presença de um elemento dramático, invisível, mas presente no ar e no espaço entre figuras (Almeida, 2012:65) que parece colocá-las entre o mito e o banal.

As obras de Ilda David' apresentam-se, por sua vez, com grande carga espiritual, como se de um registo ancestral se tratassem. As suas figuras bíblicas navegam num espaço de ocultação/revelação, um equilíbrio difícil que David' constrói com recurso a um desenho linear e etéreo, quase como se de uma revelação espiritual se tratasse (Pinharanda, 1999:181). Também as suas figuras parecem existir num espaço sem tempo, neste caso como se tivessem transcendido esta dimensão para atingir um plano divino.

A forma como Paula Rego trabalha os temas da mitologia nacional, sobretudo por via de representação de histórias e lendas portuguesas, leva-nos a um olhar mais crítico sobre os costumes e tradições portuguesas (Oliveira, 2018:33). As suas ilustrações de contos populares portugueses, como verificamos na análise da obra *Branca Flor – o diabo e a diaba na cama* apresentam uma reflexão sobre as tradicionais forças hierárquicas e subverte estas relações, sejam entre homem e mulher ou entre vizinhos como vimos na obra *Os dois vizinhos – dois homens separados por um rio de sangue*. Na sua obra encontramos também um tratamento distinto de temas como a sexualidade e violência, apresentados por Rego de uma forma mais crua, sem qualquer tipo de suavização, que parece sugerir que os contos são apenas o “verdadeiro reflexo [da realidade] no outro lado do espelho” (Oliveira, 2018:34).

No entanto, em cada um destes artistas encontramos um desejo de preservar, seja pela representação mais aproximada, seja pela recriação ou mesmo a desconstrução, o mito. A representação do mito funciona, tal como tem acontecido ao longo da História, como uma forma de transmitir uma reflexão sobre a condição humana, sobre a forma como o ser humano interage com o mundo que o rodeia, com o divino e o desconhecido e como constrói a sua identidade, tanto individual como no colectivo. O estudo destas questões através da arte é constante, desde a Antiguidade até à época contemporânea, onde estas obras se inserem, sem que as linhas principais da narrativa nem da estrutura mitológica se percam. Assim, podemos concluir que estas interrogações da condição humana se mantêm activas, presentes e pertinentes na actualidade, preservadas e perenizadas pela arte.

A abordagem de Pomar revela-se, assim, única na sua utilização do humor, pelo absurdo e pelo “caótico da enumeração” e “súbita intrusão do insólito” (Antunes, 2001:22, 23). A sua obra é operativa na reformulação das histórias mitológicas de acordo com a imaginação do pintor, pela combinação de elementos, alguns alheios às histórias originais, para a construção de uma nova narrativa. Pomar, embora reconstruindo estas histórias mantém elementos essenciais para o seu fácil reconhecimento por parte do observador. Para finalizar, podemos então dizer que a sua contínua utilização das narrativas e estruturas mitológicas, através da sua extensa obra, a mitologia não só está presente como é reinventada, construindo Pomar assim um mito alargado que, na sua adaptação a uma realidade actual, funciona como preservação e longevidade da mesma.

Júlio Pomar é, assim, um construtor de mitos, seja ele uma narrativa que habita já no consciente colectivo, ou um mito mais restrito, do mundo da História da arte, da literatura ou

do seu Olimpo privado. A sua obra imortaliza esta construção, acompanhada muitas vezes de uma desconstrução que nos relembra das suas origens humanas, e garante que estas figuras, estas narrativas e estas imagens perdurem ao longo da História, reinventando-se e adaptando-se ao mundo que as recebe. Foi exactamente o que ele disse:

Trazer para o quotidiano o imaginário dos mitos (que de um outro quotidiano por certo saíram) para deixar acontecer a sua transgressão (*hilarant*) talvez não seja mais do que assumir-lhe a perenidade.

(Pomar, 2002:98)

Bibliografia

Artigos académicos

Carvalho, P. (1992). "Herculano: Da história do poder ao poder da história" in *Revista De História Das Ideias*, 14, 481-522.

Ceia, C. (2017). "Álvaro Feijó, Sidónio Muralha e Políbio Gomes dos Santos Três poetas do desassossego no Novo Cancioneiro" in *Rassegna Iberistica*, 40 (107), pp.87-96.

Coimbra, F., & Baião, J. (2016). *O que quer que se diga sobre Rui Mário Gonçalves não é tudo...* Consultado a 23 de Março de 2022 em <http://journals.openedition.org/midas/1123> consultado a 23/03/2022

Daniel, H. (2017, 3 de Dezembro). *Que Lições da Lição de Roland Barthes!* Consultado a 26 de Julho 2022, em <http://athena.pt/2017/08/17/730/>

Fernandes, A. (2011). "'O Navio Negreiro", de Castro Alves" in *Mathesis*, (20), pp. 19-29.

Gibson, W. S. (2003). "The Strawberries of Hieronymus Bosch" in *Cleveland Studies in the History of Art*, 8, 24-33. Consultado a 16 de Dezembro 2022, em <http://www.jstor.org/stable/20079728>

Hill, E. (1970). "The Bible, history and mythology" in *New Blackfriars*, 51(603), pp. 374-382.

Jensen, H. J. (2008). "The Bible is (also) a myth: Lévi-Strauss, Girard, and the story of Joseph." In *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, 14(1), pp. 39-57.

Kendric, I. (2015). "The Lure of the Weird: How Hieronymus Bosch Became a Brand" in *Art in Print - The Global Journal of Prints and Ideas*, 5(4), pp. 14-16.

Kirk, G. S. (1972). "Greek mythology: Some new perspectives." in *The Journal of Hellenic Studies*, 92, pp. 74-85

Levi-Strauss, C. (1955). "The structural study of myth." in *The Journal of American Folklore*, 68(270), pp. 428-444.

Lobo, P. (2014). "Almada and the Maritime stations: the portrait of Portugal that the dictatorship wanted to erase." in *Revista De História Da Arte*, (2), pp. 342-352.

McMahan, J. (2008). *The morality of war and the law of war*. Consultado a 26 de Janeiro 2022, em <https://www.philosophy.rutgers.edu/joomlatools-files/docman-files/moralitywar.pdf>

Medina, M. (2014). "Tracey Emin: Life made art, art made from life" in *Arts*, 3(1), pp. 54-72

Pullen, C. (2015). "The twentieth-century Livre d'Artiste: The greatest challenge to the text-image hierarchy of French book illustration?" *Journal of Illustration*, 2(1), pp.93-108

Sousa, S. (n.d.). "A ficção da ficção. Sobre alguns contos de Camilo Castelo Branco" in *Forma Breve*, (14), pp.113-124.

Tavares, C. (2015). "Duas Narrativas para o Meu País nos Painéis de Almada Negreiros" in *Convocarte*, (1), 154-161.

Artigos de imprensa generalista e especializada

Acocella, J. (2021). "Francis Bacon's frightening beauty" in *The New Yorker*. Consultado a 6 de Setembro, 2022 <https://www.newyorker.com/magazine/2021/05/24/francis-bacons-frightening-beauty>

Almeida, A. R. (1946, July 13). "A I Exposição de Primavera no Porto" in *Mundo Literário*, nº 10, pp. 1, 8-10.

Belanciano, V. (2010, 9 de Maio). "1948-2010 Joaquim Vital" in *Público* Consultado a 10 de Março 2022, from <https://www.publico.pt/2010/05/10/jornal/19482010-joaquim-vital-19366721>

Carvalho, M. (1963, 17 de Julho). "Para a História do Neo-Realismo em Portugal" in *Jornal De Letras E Artes*, pp.13

Cipriano, R. (2016, 25 de Abril). "Mário de Sá-Carneiro, O poeta que os deuses amaram." In *Observador* Consultado a 23 de Junho 2022, em <https://observador.pt/especiais/mario-sa-carneiro-poeta-os-deuses-amaram/>

Coelho, A., & David, I. (2000, 6 de Fevereiro). "E ela dormia o mundo" in *Público* Consultado a 1 de Junho 2022, em <https://www.publico.pt/2000/02/06/jornal/e-ela-dormia-o-mundo-139654>

Cruz, V. (2005, 5 de Março). "Júlio Pomar". *Única - Expresso*, p. 41.

Diário de Notícias (2020, 23 de Maio). ""Virtuosismo Sem Exemplo". Morreu Maria Velho da Costa, Uma das Três Marias." In *Diário de Notícias* Consultado a 7 de Junho 2022, em <https://www.dn.pt/cultura/morreu-a-escritora-maria-velho-da-costa-12232090.html>

Gonçalves, M. (1962, 10 de Janeiro). "A II Exposição da Fundação Gulbenkian". *Jornal De Letras E Artes*, pp. 8-10-14.

Jones, J. (2017, 9 de Fevereiro). "Vermeer: The artist who taught the world to see ordinary beauty" in *The Guardian*, Consultado a 6 de Setembro 2022, em <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/feb/08/vermeer-artist-who-taught-world-to-see-ordinary-beauty>

Masters, C. (2011, 5 de Julho). "Cy Twombly obituary" in *The Guardian* Consultado a 26 de Julho 2022, em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jul/06/cy-twombly-obituary>

Mead, R. (2020, 24 de Setembro). "A fuller picture of Artemisia Gentileschi" in *The New Yorker*. Consultado a 20 de Julho 2022, em <https://www.newyorker.com/magazine/2020/10/05/a-fuller-picture-of-artemisia-gentileschi>

Melo, A. (1998). "Júlio Pomar" in *Suplemento Da Revista Arte Ibérica*, (14).

Phelan, S. (2019, 30 de Janeiro). "Goya's Black Paintings: 'some people can hardly even look at them'" in *The Guardian*, Consultado a 15 de Dezembro 2022, em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jan/30/goja-black-paintings-prado-madrid-bicentennial-exhibition>

Porfírio, J. (2022, 20 de Maio). "Contar, juntar, pintar." *Expresso: Revista E*, pp. 70.

Rothstein, E. (2001, 7 de Abril). "Hidden in the light of Vermeer's window" in *The Guardian* Consultado a 6 de Setembro 2022, em <https://www.nytimes.com/2001/04/07/arts/connections-hidden-in-the-light-of-vermeer-s-window.html>

Rothstein, E. (2009, 4 de Novembro). "Claude Lévi-Strauss, 100, dies; altered Western views of the 'primitive'" in *The New York Times* Consultado a 20 de Janeiro 2022, em <https://www.nytimes.com/2009/11/04/world/europe/04levistrauss.html>

The Guardian (2003, 5 de Maio) "Obituary: Geoffrey Kirk" in *The Guardian*. Consultado a 10 de Janeiro 2022, em <https://www.theguardian.com/news/2003/may/05/guardianobituaries.highereducation>

Catálogos e folhas de sala

Almeida, B. (2012). "Tempo feito de muitos tempos" in Skapinakis, N., Silva, R., & Almeida, B. (Autores), *Nikias Skapinakis: Presente E Passado, 2012-1950; Museu coleção Berardo, 28.03.12-24.06.12* (pp. 59-66). Lisboa, Lisboa: Museu Coleção Berardo.

Azevedo, F. (2012). "Desocultação da pintura de Nikias Skapinakis" in Skapinakis, N., Silva, R. & Almeida, B. (Autores), *Nikias Skapinakis: Presente E Passado, 2012-1950; Museu coleção Berardo, 28.03.12-24.06.12*, Lisboa, Museu Coleção Berardo, p. 223. Publicado originalmente em 1977 em "Desocultação da pintura de Nikias Skapinakis". Lisboa: Galeria 111, (catálogo da exposição).

Azevedo, F., & Skapinakis, N. (1987). *Nikias Skapinakis*. Lisboa, Lisboa: Imprensa Casa da Moeda.

Barthes, R. (1979). "The wisdom of art" in *Cy Twombly. Paintings and Drawings 1954 – 1977* Nova Iorque, Nova Iorque, Whitney Museum of American Art, pp. 9-22

Cascais, A. (2019). "Júlio Pomar, a táctil actuação do desejo" in S. Matos & Faro, P. (Ed.), *Formas que se tornam noutras - Júlio Pomar*, Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar - Sistema Solar Documenta. pp. 111-123

Coutinho, L. (2019). "O tempo da serpente - Eros e o fazer da pintura" in S. Matos & P. Faro (Eds.), *Formas que se tornam outras - Júlio Pomar*, Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar - Sistema Solar Documenta, pp. 141-152

Crespo, N. (2019) "O Que Pode a Arte? — 50 anos do Maio de 68" in Matos, S. & Faro, P. (Eds) *O Que Pode a Arte? — 50 anos do Maio de 68*. Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar - Sistema Solar Documenta, pp. 15-23

Dias, F. (2012). "Imagens do erótico na nova-figuração portuguesa" in Skapinakis, N., Silva, R. & Almeida, B. (Autores), *Nikias Skapinakis: Presente E Passado, 2012-1950; Museu coleção Berardo, 28.03.12-24.06.12*, Lisboa, Lisboa: Museu Coleção Berardo, p. 252. Publicado originalmente em 2009, "Imagens do erótico na nova -figuração portuguesa", in *Ciências da Arte – Actas das Conferências Arte & Eros*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes – Universidade de Lisboa

Dinis, H. (2019) "POMAR Futebol/Rugby Mai 68 (CRS-SS)" in Matos, S. & Faro, P. (Eds) *O Que Pode a Arte? — 50 anos do Maio de 68*. Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar - Sistema Solar Documenta, pp. 189-204

Gheerbrant, A., & Pomar, J. (1997). *Júlio Pomar: Peinture et amazonie*. Paris, Paris: Différence.

Leal, J. (2023). "Em torno de "Diálogo entre a Pintura e o Real Imaginado" de Júlio Pomar" in Matos, S. & Faro, P. (Eds.), *Júlio Pomar: Pintura de Histórias*, Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar - Sistema Solar Documenta, pp. 99-103

Marujo, J., Morain, A., Pomar, A., Ribeiro, J., Ribeiro, J. S., & Zália, H. (2001). *Júlio Pomar: Pinturas Recentes: Recent paintings*. Aveiro: Câmara Municipal.

- Matos, S. A., Cruz, M. T., & Faro, P. (2015). *Edição & Utopia: Obra gráfica de júlio pomar*. Lisbon, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta.
- Matos, S., & Faro, P. (2019). ““Tu es la vague, moi le l’île nue”. O silêncio da carne” in Matos, S. & Faro, P. (Eds.), *Formas que se tornam outras - Júlio Pomar*, Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar - Sistema Solar Documenta, pp. 27-37
- Matos, S., & Faro, P. (2021). “O desenho impreciso de cada rosto humano, reflectido! Retratos de Júlio Pomar” in *O desenho impreciso de cada rosto humano, reflectido!: Retratos de Júlio Pomar*, Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar - Sistema Solar Documenta, pp. 6-13
- Matos, S., (2022). *Júlio Pomar: Pintura de Histórias* [Folha de sala referente à exposição *Pintura de Histórias*]. Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar
- Mendonça, J. (2016). “Representação, paisagem & figura” in Sousa, L. (Ed.), *In Principio: A bíblia medieval em diálogo com a pintura de Ilda David’* Lisboa, Lisboa: Sistema Solar Documenta, pp. 103-105
- Morais, G., & Azevedo, F. (1998). *Cabo verde: O espírito do Lugar*, Lisboa: Centro de Arte Contemporânea Graça Morais
- Moura, P. (2019). ““Como é que ele tirou isto daquilo?” ou Júlio Pomar, ilustrador” in Basílio, K. (Author), *Júlio Pomar O “Jogo da Cabra Sábia”* Ribeirão, Vila Nova de Famalicão: Húmus, pp. 53-70
- Moura, V. G. (2006). “Júlio Pomar e a Literatura” in Pomar, A.(Ed.), *Retratos e Ficções Júlio Pomar e a Literatura*, Tavira, Tavira: Argusnauta, pp. 7-13
- Museu Nacional de Arte Contemporânea. (2019, 21 de Março). *Metamorfoses da humanidade* [Press release]. Consultado a 17 de Maio 2022, em http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/files/press/Grac-a-Morais_Nota-de-Imprensa_1.pdf
- Oliveira, L. (2018). “Dar uma cara ao medo: Paula Rego e os contos tradicionais da década de 1970” Alfaro, C. & Silva, s. (Autores), *Paula Rego: Contos Tradicionais e contos de fadas*, Cascais: Casa das Histórias Paula Rego, pp. 33-54
- Pinharanda, J. (1986). “Para lá da ilustração – em torno das Histórias Portuguesas de 1985” in *Pomar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pleynet, M. (2004). “Júlio Pomar – Autobiografia” in Enderlin, S. (Ed.), *Pomar: Autobiografia* Lisboa, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 37-45
- Pleynet, M. (2004). “Júlio Pomar: “Si la peinture est avant tout un faire...”” in Pomar, A. & Pleynet, M., (Autores), *Júlio Pomar: Catalogue Raisonné I: Peintures, fers et assemblages 1942-1968*, Paris, Paris: Ed. de la Différence, pp. 11-18
- Pomar, A. (2004). “Júlio Pomar” in Pomar, A. & Pleynet, M., (Autores), *Júlio Pomar: Catalogue Raisonné I: Peintures, fers et assemblages 1942-1968*, (Vol.1) Paris, Paris: Ed. de la Différence, pp. 19-30
- Pomar, A. (2021). “Os retratos de Júlio Pomar - Os grandes ciclos”. in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *O desenho impreciso de cada rosto humano, reflectido! Retratos de Júlio Pomar* Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta, pp. 58-61
- Pomar, J., & Ribeiro, J. S. (1984). *1 ano de desenho: 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*. Lisboa, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pomar, J., & Rosengarten, R. (1994). *Júlio Pomar, O paraíso e outras histórias = Júlio Pomar, paradise and other stories: Caixa Geral de depósitos*. Lisboa, Lisboa: Lisboa Capital Europeia da Cultura '94.

Porfírio, J.(2001). “Sem limites ou cartas de marear” in Marujo, J., Morain, A., Pomar, A., Ribeiro, J., Ribeiro, J., & Zália, H. (Autores), *Júlio Pomar: Pinturas Recentes*, Aveiro: Câmara Municipal, pp. 9-18

Rosinha, M. D. (2013). “António Ramos de Almeida: Convicção e coerência de um humanista” in Santos, D. & Roque, f. (Eds.), *A Vida e a Arte de António Ramos de Almeida*, Vila Franca de Xira, Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo e Fundação Calouste Gulbenkian, pp.5

Santos, M. (2019) “O que está ali” in Matos, S. & Faro, P. (Eds) *O Que Pode a Arte? — 50 anos do Maio de 68*. Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar - Sistema Solar Documenta, pp. 93-101

Seixas, M. (2004). “Uma deriva musical: Do olhar a ver” in Pomar,J., Wohl, H., Tabucchi,A. & Seixas, M. (Autores), *Júlio Pomar: A comédia Humana*, Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, pp. 48-60

Silva, R. (2004). “Pomar, des corps aux mythes”. In Pomar, A. (Ed.), *Júlio Pomar: Catalogue Raisonné II: Peintures et Assemblages 1968-1985* (Vol. II). Paris, Paris: Éd. de la Différence, pp. 19-28

Silva, R. (2012). “Nikias 60 anos depois. A pintura como vocação, ofício e reflexão” in Skapinakis,N., Silva, R., B. Almeida, B. (Autores), *Nikias Skapinakis: Presente E Passado, 2012-1950; Museu coleção Berardo, 28.03.12-24.06.12*, Lisboa, Lisboa: Museu Coleção Berardo, pp. 17-30

Tchen, A., & Pomar, J. (2006). “Do real à ficção” in Pomar, A. (Ed.), *Retratos e ficções: Júlio Pomar e a literatura* Tavira, Tavira: Argusnauta, pp. 15-24

Waldberg, M. (2004). “Júlio Pomar, à bout portant” in Pomar, A. (Ed.), *Catalogue Raisonné II: Peintures et assemblages 1968-1985* (Vol. II). Lisboa, Lisboa: Éd. de la Différence, pp. 11-15

Wohl, H. (2004). “Júlio Pomar: A Comédia Humana”. ” in Pomar,J., Wohl, H., Tabucchi,A. & Seixas, M. (Autores), *Júlio Pomar: A comédia Humana*, Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, pp. 8-37

Livros

Autor, S. (2014). “Cabo Verde - Conto de Blimundo” in *Estórias e Contos da minha terra*, Vila Franca de Xira, Vila Franca de Xira: Animar - Associação Portuguesa para o Desenvolvimento Local Unidade de Intervenção Comunitária, Vila Franca de Xira, pp. 9-12

Barthes, R. (1991). *Mythologies* (12th ed.) (A. Lavers, Trans.). Nova Iorque, NY, The Noonday Press.

Baycroft, T. (2012). “Introduction” in Baycroft, T. & Hopkin, D. (Autores), *Folklore and nationalism in Europe during the long nineteenth century* Boston, Leiden.

Borges, J. L. (1989). *Jorge Luis Borges: Obras Completas*. Buenos Aires, Buenos Aires: Emecé Editores.

Bremmer, J. (1994). *Interpretations of greek mythology*. Londres: Routledge.

Bull, M. (2006). *The mirror of the gods: Classical mythology in renaissance art*. Londres: Penguin.

Burkert, W. (1997). *Structure and history in greek mythology and ritual*. Berkeley: University of California Press.

- Caldwell, R. (1993). *The origin of the gods: A psychoanalytic study of greek theogonic myth*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Cervantes, M. (2015). *Dom Quixote de la Mancha* (C. Andrade, Ed.; M. Pereira, Trad.). Lisboa, Lisboa: D. Quixote. – versão E-book
- Coelho, A. (2001). *Contos Populares Portugueses*. Lisboa, Lisboa: Dom Quixote.
- Dias, F. (2019). “Santa Rita Pintor: Biografia” in Dias, F. (Ed.), *Santa Rita Pintor Polémicas e controvérsias* Lisboa: Sistema Solar Documenta, pp. 209-253
- Dionísio, M. (1985). “Os avessos do Mito” in Pessoa, F., Pomar, J. & Dionísio, M. (Autores), *Mensagem*, Lisbon, Lisboa: Clássica, pp. 7-19
- Fortenberry, D., Morrill, R., & Cahill, J. (2018). *Flying too close to the sun: Myths in art from classical to contemporary*. Londres: Phaidon.
- França, J. A. (1991). *A arte em Portugal no século XX: 1911-1961*. Lisboa, Lisboa: Livraria Bertrand.
- França, J. A. (2004). *História da Arte em Portugal - O Modernismo*. Lisboa: Ed. Presença.
- Frye, N., & Macpherson, J. (2004). *Biblical and classical myths: The mythological framework of western culture*. Toronto, Ontario: University of Toronto Press.
- Gombrich, E. H. (2006). *The story of art*. Londres: Phaidon.
- Graves, R. (2012). *The greek myths*. Nova Iorque: Penguin Books.
- Hard, R., & Rose, H. J. (2020). *The Routledge Handbook of Greek Mythology: Partially based on H.J. Rose's A handbook of greek mythology*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Hendy, V. A. (2001). *The modern construction of myth*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Jones, P. B. (2012). “Ideas of Folk and Nation in Nineteenth and Twentieth Century European Architecture”. in Baycroft, T. & Hopkin, D. (Autores), *Folklore and nationalism in Europe during the long nineteenth century*, Leiden, Boston: Leiden, pp. 69-97
- Kirk, G. S. (1970). *Myth: Its meaning and functions in ancient and other cultures*. Londres: Cambridge University Press.
- Lautréamont, C. (2015). *Os cantos de Maldoror: Poesias, cartas, obra completa*. São Paulo, São Paulo: Iluminuras.
- Lourenço, E. (1992). *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino português*. Lisboa, Lisboa: Dom Quixote.
- Lévi-Strauss, C. (1970). *The savage mind*. Chicago, Chicago: University of Chicago Press.
- Lévi-Strauss, C. (1978). *Myth and meaning*. Londres u.a.: Routledge & Kegan.
- Matos, S. A., Faro, P., & Pomar, J. (2019). “Júlio Pomar: O artista fala...conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro”. in *Duas cartilhas*. Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta, pp. 111-210
- Pimentel, I. F. (2017). *Júlio Pomar: O pintor no tempo*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar.
- Poe, E. A. (2009). *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Ware England, Ware: Wordsworth Editions.
- Pomar, J. (2002). *Então e a Pintura?* Lisboa, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Pomar, J. (2014). "A marca do tempo" in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *Notas sobre Uma Arte útil. Parte Escrita I: 1942-1960*, Lisbon, Portugal: Atelier Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta, pp. 87-91 Publicado originalmente em *Mundo Literário*, Lisboa nº19, 14 de Setembro 1946, pp.1 e 7-8

Pomar, J. (2014). "A tendência para um novo realismo entre os novos pintores portugueses" in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *Notas sobre Uma Arte útil. Parte Escrita I: 1942-1960*, Lisbon, Portugal: Atelier Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta, pp. 285-289. Publicado originalmente em *Comércio do Porto*, supl. "Cultura e Artes", Porto, 22 de Dezembro 1953, s/p.

Pomar, J. (2014). "Caminho da Pintura" in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *Notas sobre Uma Arte útil. Parte Escrita I: 1942-1960* Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta, pp. 30-37

Pomar, J. (2014). "CRS = SS, ect." in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *Temas e variações - Parte escrita III: 1968-1978*, Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar - Sistema Solar Documenta, pp. 281-283. Publicado originalmente em 2008 em *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 7-20 Maio, p.15

Pomar, J. (2014). "Em torno de Picasso. Picasso não desilude" in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *Notas sobre Uma Arte útil. Parte Escrita I: 1942-1960*, Lisbon, Portugal: Atelier Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta, pp. 68-77. Publicado originalmente em *Mundo Literário*, Lisboa nº10, 13 de Julho 1946, pp.5-6 e 12-13

Pomar, J. (2014). "Kuarup" in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *Temas e variações - Parte escrita III: 1968-1978*, Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar - Sistema Solar Documenta, pp. 157-159. Publicado originalmente em 1988 em *Cahiers de la Différence*, nº 4, Outubro-Dezembro, Éditions de La Différence, Paris, pp. 37-39

Pomar, J. (2014). "Luta livre - Temas e variações." in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *Temas e variações - Parte escrita III: 1968-1978*, Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar - Sistema Solar Documenta, pp. 133-145. Publicado originalmente em 1984 por Éditions de La Différence, Paris

Pomar, J. (2014). "O pintor e o presente" in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *Notas sobre Uma Arte útil. Parte Escrita I: 1942-1960*, Lisbon, Portugal: Atelier Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta, pp. 109-113. Publicado originalmente em *Seara Nova*, Lisboa nº1015, 11 Janeiro 1947, pp.19-10

Pomar, J. (2014). "Pessoa, um mito privado" in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *Temas e variações - Parte escrita III: 1968-1978*, Lisboa, Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta, pp. 155-156

Pomar, J. (2014). "Pintura, desenho e gravura de Lima de Freitas na Sociedade Nacional de Belas-Artes" in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *Notas sobre Uma Arte útil. Parte Escrita I: 1942-1960*, Lisbon, Portugal: Atelier Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta, pp. 219-221. Publicado originalmente em *Vértice*, Coimbra vol. 11, nº91, Março 1951, pp.122-124

Pomar, J. (2014). "Pintura e Realidade" in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *Notas sobre Uma Arte útil. Parte Escrita I: 1942-1960* Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar - Sistema Solar Documenta, pp. 51-52. Publicado originalmente em 1945 em *A Tarde*, supl. "Arte", Porto, nº10, 11 de Agosto, pp. 3 e 6

Pomar, J. (2014). "Sobre os meus retratos de Fernando Pessoa". in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *Temas e variações - Parte escrita III: 1968-1978*. Lisboa, Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta, pp. 215-217. Publicado originalmente em 2003 em *Lisboa/Lisbonne – Um monde fait de tours les mondes* (catálogo), Parc de la Villette, Paris, Fevereiro, pp.13-14

Pomar, J. (2014). "Ulisses & Sereias" in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *Temas e variações - Parte escrita III: 1968-1978*. Lisboa, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar - Sistema Solar Documenta, pp. 277-278. Publicado originalmente em 2007 para a edição de serigrafias *Ulisses & Sereias*, Fidelidade, Lisboa.

Pomar, J., & Antunes, J. L. (2018). *Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi*. Lisboa: Althum.

Pomar, J. (2013). "Pisar o mesmo caminho" in Matos, S. A., & Faro, P. (Eds.) *Da cegueira dos Pintores: Parte escrita II, 1981-1983*, Lisboa, Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta, pp. 27-38. Publicado originalmente em 1986 por Éditions de La Différence, Paris

Rego, P., & Ribeiro, A. M. (2016). *Paula Rego Por Paula Rego*. Lisboa, Lisboa: Temas e Debates.

Schefold, K. (1966). *Myth and legend in early Greek art*. Nova Iorque, Nova Iorque: Abrams.

Seznec, J. (1995). *The survival of the pagan gods*. Princeton: Princeton University Press.

Silva, H. V., & Pomar, J. (2019). "Entrevista de Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar (1979)". In *Dois cartilhas* pp. 21-101). Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta, pp. 21-101

Thompson, W. (1981). *The time falling bodies take to light: Mythology, sexuality, and the origins of culture*. Nova Iorque: St. Martin's Griffin.

Trancoso, G., & Rodrigues, F. (2013). *Contos e histórias de Provéito e Exemplo*. Niterói, Niterói: Editora da UFF.

Vernant, J. (1983). *Myth and thought among the greeks*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

Monografias

Pernes, F., Azevedo, F., Pinharanda, J. L., Gastão, A. M., Chicó, S., Monteiro, H., . . . Júdice, N. (2005). *Uma Geografia da Alma - Graça Morais*. Lisboa, Lisboa: Bial.

Pinharanda, J. (1999). "A sombra de um cão na água escura" in Pinharanda, J., Berto, A., Carvalho, G., Mendonça, J. & Pina, M. (Autores), *Ida david'*, Lisboa, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 177-184

Rees-Jones, D., & Warner, M. (2019). *Paula Rego: The art of story*. Londres, Londres: Thames & Hudson.

Santos, M. (2015). *Júlio Pomar, obra gráfica = júlio Pomar, graphic works* (J. Ferreira, Ed.). Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Relatórios

Gomes, D. (1946). *9ª Missão de Estética de Férias*. (relatório), Lisboa, Lisboa, pp. 1-12.

Rego, P. (1977). *Primeiro Relatório de Bolsa: Algumas origens dos contos de fadas* (Relatório). Lisboa, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Teses de doutoramento

Costa, I. (2006). *António Nobre e a memória como reconstrução poética* (Tese de doutoramento), Universidade de São Paulo, 2006). São Paulo, São Paulo: Universidade de São Paulo.

Scarso, D. (2008). *Merleau-Ponty e Lévi-Strauss: Reconstrução de um diálogo entre filosofia e ciências humanas* (Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras, 2008). Lisboa, Lisboa: Universidade de Lisboa.

Websites

Almeida, B. (2022). *Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918)*. Consultado a 24 de Junho 2022, em <https://modernismo.pt/index.php/a/191-amadeo-de-souza-cardoso>

Almeida, B. P. (2022). *Santa Rita Pintor (1889 - 1918)*. Consultado a 24 de Junho 2022 em <https://modernismo.pt/index.php/s/230-santa-rita-pintor>

Artincontext (2021) *Pre-Raphaelite Art – A History of the Pre-Raphaelitism Art Period*. Consultado a 15 de Fevereiro 2022, em <https://artincontext.org/pre-raphaelite-art/>

Augustyn, A. (2022). *Angelus*. Consultado a 8 de Março 2022, em <https://www.britannica.com/topic/Angelus-devotion>

Bentley, G. (2022). *William Blake*. Consultado a 1 de Abril 2022, em <https://www.britannica.com/biography/William-Blake>

Biography (2017, 27 de Abril) *Henri Matisse*. Consultado a 2 de Maio 2022, em <https://www.biography.com/artist/henri-matisse>

Blake, W. (2022). *The Tyger by William Blake*. Consultado a 1 de Abril 2022 em <https://www.poetryfoundation.org/poems/43687/the-tyger>

Borzello, F. (2022). *Why we need to see Frida Kahlo beyond her biography* Consultado a 27 de Maio 2022, em <https://artsandculture.google.com/story/ewWxGedVVCABLQ>

Brandão, L. (2017, 9 de Dezembro). *As Estruturas Linguísticas de Ferdinand de Saussure*. Consultado a 26 de Julho 2022, em <https://comunidadeculturaearte.com/as-estruturas-linguisticas-de-ferdinand-de-saussure/>

Brandão, L. (2017, 25 de Julho). *A Vida de Carl Gustav Jung, o fundador da psicologia analítica*. Consultado a 22 de Julho 2022, em <https://comunidadeculturaearte.com/os-preceitos-e-conceitos-de-carl-jung/>

Brandão, L. (2017, 4 de Novembro). *As teorias e conceitos de Claude Lévi-Strauss*. Consultado a 26 de Julho 2022, em <https://comunidadeculturaearte.com/as-teorias-e-conceitos-de-claude-levi-strauss/>

Burton, R. (2022). *Charles Baudelaire*. Consultado a 23 de Março 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Charles-Baudelaire>

Carroll, L. (2022). *The hunting of the snark by Lewis Carroll*. Consultado a 11 de Abril 2022, em <https://www.poetryfoundation.org/poems/43909/the-hunting-of-the-snark>

Centro de Arte Graça Morais. (2022). *Biografia* Consultado a Maio 17 2022 em <https://centroartegracamorais.cm-braganca.pt/pages/135>

Cestre, C. (2022). *Edgar Allan Poe*. Consultado a 23 de Março 2022 em <https://www.britannica.com/biography/Edgar-Allan-Poe>

Chadwick, C. (2022). *Stéphane Mallarmé*. Consultado a 23 de Março 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Stephane-Mallarme>

Cohen, A. (2019, 19 de Julho). *Understanding Vermeer's mysteries, beyond "Girl with a pearl earring"*. Consultado a 6 de Setembro 2022 em <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-understanding-vermeers-mysteries-girl-pearl-earring>

Cohen, J. (2022). *François Rabelais*. Consultado a 7 de Junho 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Francois-Rabelais>

Costa, J. (2018). *Cabo verde*. Consultado a 9 de Maio 9 2022, em https://centroartegra-camoraes.cm-braganca.pt/pages/158?event_id=178

Courthion, P. (2022). *Édouard Manet*. Consultado a 23 de Março 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Edouard-Manet>

Direção Regional da Cultura Centro. (2022). *Milagre de Nossa Senhora da Nazaré*. Consultado a 27 de Junho 2022, em <https://www.culturacentro.gov.pt/museu-dr-joaquim-manso/em-destaque/milagre-de-nossa-senhora-da-nazare-saiba-mais/>

E-Cultura. (2022). *Lenda da Nossa Senhora da Nazaré: E-cultura*. Consultado a 27 de Junho 2022, em https://www.e-cultura.pt/patrimonio_item/14135

Encyclopaedia Britannica. (1998). *Niklaus Manuel*. Consultado a 22 de Julho 2022 em <https://www.britannica.com/biography/Niklaus-Manuel>

Encyclopaedia Britannica. (2022). *G.K. Chesterton*. Consultado a 1 de Abril 2022, em <https://www.britannica.com/biography/G-K-Chesterton>

Frazão, D. (2020, 24 de Junho). *Biografia de Luís Vaz de Camões*. Consultado a 5 de Abril 2022, em https://www.ebiografia.com/luis_camoes/

Frazão, D. (2021, 25 de Maio). *Biografia de Ferreira de Castro*. Consultado a 7 de Junho 2022, em https://www.ebiografia.com/ferreira_de_castro/

Frazão, D. (2021, 21 de Setembro). *Biografia de Bocage*. Consultado a 5 de Abril 2022, em <https://www.ebiografia.com/bocage/>

Fundação Calouste Gulbenkian (2022, 8 de Abril) *Morte de Amadeo de Sousa Cardoso*. Consultado a 20 de Dezembro 2022, em <https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/chronology-block/morte-de-amadeo-de-souza-cardoso/>

Fundação Calouste Gulbenkian (2020, 27 de Agosto) *Nikias Skapinakis (1931-2020)*. Consultado a 17 de Maio 2022, em <https://gulbenkian.pt/noticias/museu-calouste-gulbenkian/nikias-skapinakis-1931-2020/>

Garcin, J. (2003). *Marcelin Pleynet*. Consultado a 25 de Março 2022, em <http://www.marcelinpleynet.fr/index.php/about/>

Getty. (2022). *Gustave Doré (the J. Paul Getty Museum collection)*. Consultado a 5 de Julho 2022, em <https://www.getty.edu/art/collection/person/103KYT>

Godfrey, J. (2019). *Cathedral blog*. Consultado a 22 de Julho 2022, em <https://www.chch.ox.ac.uk/blog/edward-burne-jones>

Gottesman, S. (2016, 30 de Junho). *A brief history of surrealist master Salvador Dalí*. Consultado a 25 de Julho 2022, em <https://www.artsy.net/article/the-art-genome-project-what-you-need-to-know-about-salvador-dali>

Gotthardt, A. (2018, 26 de Março). *What you need to know about Gustav Klimt*. Consultado a 20 de Julho, em <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-gustav-klimt>

Harris-Frankfort, E. (2022). *Francisco Goya*. Consultado a 25 de Março 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Francisco-Goya>

INCM (2022) *Prémio in/Ferreira de Castro*, Consultado a 7 de Junho 2022, em https://www.incm.pt/portal/fc_fc.jsp

Irwin, D. (2021). *Neoclassical art*. Consultado a 27 de Dezembro 2021, em <https://www.britannica.com/art/Neoclassicism>

Jay, M. (1999). *Sigmund Freud* Consultado a 22 de Julho 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Sigmund-Freud>

Keller, C. (2019). *The Embryo Project Encyclopedia*. Consultado a 22 de Julho 2022, em <https://embryo.asu.edu/pages/otto-rank-1884-1939>

King, D. (2022). *Lucas Cranach, the elder*. Consultado a 23 de Março 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Lucas-Cranach-the-Elder>

Kohn, H. (2021). *European nationalism*. Consultado a 27 de Dezembro 2021, em <https://www.britannica.com/topic/nationalism/European-nationalism#ref343640>

Kuiper, K. (2022). *Arthur Rackham*. Consultado a 5 de Julho 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Arthur-Rackham>

Kuiper, K. (2022). *Hiëronymus Bosch*. Consultado a 23 de Março 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Hieronymus-Bosch>

Kurkina, A. (2021, 20 de Setembro). *Aubrey Beardsley: Defining art nouveau from beauty to obscenity*. Consultado a 4 de Julho 2022, em <https://www.thecollector.com/aubrey-beardsley-art-nouveau/>

Lapa, P. (2022). *Gadanheiro*. Consultado a 18 de Janeiro 2022, em <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/134/artist>

Marques, A. (2022). *Figuras da Cultura Portuguesa*. Consultado a 22 de Julho 2022, em <https://www.instituto-camoes.pt/activity/centro-virtual/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/alexandre-herculano>

Martins, F. C. (2022). *Athena*. Consultado a 21 de Fevereiro 2022, em <https://modernismo.pt/index.php/athena>

Martins, S. (2022). *Aquilino Ribeiro*. Consultado a 16 de Março 2022, em <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/aquilino-ribeiro-39117.html#.YjIFoBAxFqs>

Modernismo (2022). *António Nobre (1867-1900)*. Consultado a 24 de Junho 2022, em <https://modernismo.pt/index.php/a/885-antonio-nobre-1867-1900>

Modernismo (2022) *Espólios*. Consultado a 5 de Agosto 5 2022, em <https://www.modernismo.pt/index.php/desenho/details/33/2981>

Monegal, E. (2022). *Jorge Luis Borges*. Consultado a 30 de Março 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Jorge-Luis-Borges>

Morson, G. (2022). *Leo Tolstoy*. Consultado a 8 de Abril 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Leo-Tolstoy>

Oliveira, L. (2022). *Paula Rego*. Consultado a 4 de Julho 2022, em <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/73/artists>

Paoletti, J. (2022). *Paolo Uccello*. Consultado a 25 de Março 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Paolo-Uccello>

Parenti, D. (2022). *Battle of San Romano by Paolo Uccello: Artworks: Uffizi Galleries*. Consultado a 2 de Março 2022, em <https://www.uffizi.it/en/artworks/battle-of-san-romano>

Pauls, E., & Firth, R. (2007). *Bronisław Malinowski*. Consultado a 25 de Julho 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Bronislaw-Malinowski>

Pereira, S. (2008). *História do Fado*. Consultado a 16 de Junho 2022, em <https://www.museudofado.pt/historia-do-fado>

Piassentini, A. (2018, 30 de Setembro). *Erich Neumann*. Consultado a 25 de Julho 2022, em <http://institutohumanae.com/erich-neumann-por-ana-carolina-piassentini/>

Poetry Foundation. (2022). *William Butler Yeats*. Consultado a 22 de Julho 2022, em <https://www.poetryfoundation.org/poets/william-butler-yeats>

Pomar, A. (2016). *Ilustrações Apontamentos*. Consultado a 14 de Dezembro 2021, em https://alexandre.pomar.typepad.com/alexandre_pomar/2016/12/ilustra%C3%A7oes.html

Pomar, A. (2016, 25 de Agosto). *Bibliografia / Filmografia*. Consultado a 24 de Janeiro 2022, from <https://fundacaojuliopomar.org/bibliografia-filmografia/>

Pomar, A. (2016, 3 de Maio). *Dom Quixote – Museu Municipal de Óbidos – Set./Dez. 2016*. Consultado a 21 de Março 2022, em <https://fundacaojuliopomar.org/2016/09/05/julio-pomar-dom-quixote-obras-do-atelier-museu/>

Pomar, A. (2016, 28 de Novembro). *Ilustrações para Dom Quixote – Instituto Cervantes 2016/2017*. Consultado a 14 de Dezembro 2021, em <https://fundacaojuliopomar.org/2016/11/28/exposicao-ilustracoes-para-dom-quixote/>

Pomar, A. (2021). *Navio Negreiro*. Consultado a 22 de Março 2022, em <https://www.facebook.com/photo/?fbid=214751857303172&set=pb.100063050778188.-2207520000..>

Pomar, A. (2022, 8 de Fevereiro). *Os quadros literários*. Consultado a 25 de Maio 2022, em <https://fundacaojuliopomar.org/blog/>

Portal Amazônia. (2021). *Kuarup*. Consultado a 9 de Maio 2022, em <https://portalamazonia.com/amazonia-az/kuarup>

Ruhmer, E. (2022). *Albrecht Dürer*. Consultado a 23 de Março 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Albrecht-Durer-German-artist>

Santos, M. (2010). *Lusitânia no bairro latino (Retratos de Mário de Sá Carneiro, Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza Cardoso)*. Consultado a 16 de Junho 2022, em https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/lusitania-no-bairro-latino-retratos-de-mario-de-sa-carneiro-santa-rita-pintor-e-amadeo-de-souza-cardoso-139274/

Segal, R. (2011). *Joseph Campbell*. Consultado a 25 de Julho 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Campbell-American-author>

Sheetz, K. (2022). *Gustave Doré*. Consultado a 5 de Julho 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Gustave-Dore>

Sistema Solar. (2020). *Maria Velho da Costa*. Consultado a 7 de Junho 2022, em <https://www.sistemasolar.pt/pt/autor/2392/maria-velho-da-costa>

The National Gallery (2022). *Titian*. Consultado a 18 de Maio 2022, em <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/titian>

V&A (2022) *The War of Troy Tapestry* Consultado a 5 de Janeiro 2022, em <https://www.vam.ac.uk/articles/the-war-of-troy-tapestry>

Verdi, R. (1999). *Nicolas Poussin*. Consultado a 21 de Setembro 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Nicolas-Poussin>

Voorhies, J. (2003). *Francisco de Goya (1746–1828) and the Spanish Enlightenment*. Consultado a 15 de Dezembro 2022, em https://www.metmuseum.org/toah/hd/goya/hd_goya.htm

Wethey, R. (2022). *Titian*. Consultado a 18 de Maio 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Titian>

Woolf, J. (2010, 1 de Abril). *Lewis Carroll's shifting reputation*. Consultado a 8 de Fevereiro 2023, em <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/lewis-carrolls-shifting-reputation-9432378/>

Zelazko, A. (2022). *Frida Kahlo*. Consultado a 27 de Maio 2022, em <https://www.britannica.com/biography/Frida-Kahlo/The-Two-Fridas-and-other-later-works>

Zenith, R. (2022). *Vida - Fernando Pessoa*. Consultado a 23 de Março 2022, em <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/fernando-pessoa/vida>

Imagens

Fig. 1: *Danae*, Ticiano (1553-4 128x178) in Fortenberry, D., Morrill, R., & Cahill, J. (2018). *Flying too close to the sun: Myths in art from classical to contemporary*. Londres: Phaidon. pp.107

Fig.2: *I've got it all*, Tracey Emin (2000 121,9x91,4) in Fortenberry, D., Morrill, R., & Cahill, J. (2018). *Flying too close to the sun: Myths in art from classical to contemporary*. Londres: Phaidon. pp.106

Fig. 3: Battle of the Gods and Giants Altar de Pergamon, autor desconhecido, c 180-175 AC 2.25m Consultado a 10 de Fevereiro 2022 em <https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/hellenistic/a/the-pergamon-altar>

Fig.4: *O Julgamento de Páris*, Niklaus Manuel Deutsch (1517-18, 223x160 cm) in Fortenberry, D., Morrill, R., & Cahill, J. (2018). *Flying too close to the sun: Myths in art from classical to contemporary*. Londres: Phaidon. pp.196

Fig.5: *Lancelot at the Chapel of the Holy Grail*, Edward Burne-Jones (1896, 138 x 169 cm) Consultado a 10 de Fevereiro 2022 em

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lancelot_Chapel_of_the_Holy-Grail_\(1896\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lancelot_Chapel_of_the_Holy-Grail_(1896).jpg)

Fig. 6: *Metamorfose de Narciso*, Salvador Dalí (1937, 51,1 × 78,1 cm) Consultado a 10 de Fevereiro 2022 em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-metamorphosis-of-narcissus-t02343>

Fig. 7: *Study for the Birth of Venus*, Cy Twombly (1963, 33,29 x 36,2 cm) Consultado a 10 de Fevereiro 2022 em <https://www.artnet.com/artists/cy-twombly/study-for-the-birth-of-venus-RwMM7MN4TutQWxh8gptRyw2>

Fig.8: *Marcha*, Júlio Pomar (1946, 42 cm x 58 cm) in Pomar, A. & Pleynet,M., (Autores), *Júlio Pomar: Catalogue Raisonné I: Peintures, fers et assemblages 1942-1968*, (Vol. I) Paris, Paris: Ed. de la Différence. pp. 57

Fig.9: *Maria da Fonte*, Júlio Pomar (1957, 121 cm x 180 cm) in Pomar, A. & Pleynet,M., (Autores), *Júlio Pomar: Catalogue Raisonné I: Peintures, fers et assemblages 1942-1968*, (Vol. I) Paris, Paris: Ed. de la Différence.pp. 109

Fig. 10: *Mai 68 (CRS-SS) II*, Júlio Pomar (1968, 97 cm 130 cm) in Pomar, A. & Pleynet,M., (Autores), *Júlio Pomar: Catalogue Raisonné I: Peintures, fers et assemblages 1942-1968*, (Vol. I) Paris, Paris: Ed. de la Différence.pp.273

Fig. 11: *Bataille (d'après Uccello)*, Júlio Pomar (1964,130 cm 162 cm) in Pomar, A. & Pleynet, M., (Autores), *Júlio Pomar: Catalogue Raisonné I: Peintures, fers et assemblages 1942-1968*, (Vol. I) Paris, Paris: Ed. de la Différence.pp.203

Fig. 12: *Rugby*, Júlio Pomar (1967, 90 cm x 180 cm) in Pomar, A. & Pleynet,M., (Autores), *Júlio Pomar: Catalogue Raisonné I: Peintures, fers et assemblages 1942-1968*, (Vol. I) Paris, Paris: Ed. de la Différence.pp.259

Fig.13: *L'Angelus*, Júlio Pomar (1978, 100 cm x 73 cm) in Pomar, A. (Ed.), *Catalogue Raisonné II: Peintures et assemblages 1968-1985* (Vol. II). Lisboa, Lisboa: Éd. de la Différence, pp.191

Fig.14: *Fernando Pessoa*, Júlio Pomar (1973, 162 cm x 114 cm) in Pomar, A. (Ed.), *Catalogue Raisonné II: Peintures et assemblages 1968-1985* (Vol. II). Lisboa, Lisboa: Éd. de la Différence, pp.83

Fig. 15: *Charles Baudelaire, Edgar Poe, Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa*, Júlio Pomar (1982, 116 cm x 195 cm) in Pomar, A. (Ed.), *Catalogue Raisonné II: Peintures et assemblages 1968-1985* (Vol. II). Lisboa, Lisboa: Éd. de la Différence, pp.257

Fig. 16: *Le Bain turc, d'après Ingres*, Júlio Pomar (1968, 160 cm x 130 cm) in Pomar, A. (Ed.), *Catalogue Raisonné II: Peintures et assemblages 1968-1985* (Vol. II). Lisboa, Lisboa: Éd. de la Différence, pp.33

Fig. 17: *O Carro dos Cómicos*, Júlio Pomar (1960, 100 cm x 81 cm) in Pomar, A. & Pleynet,M., (Autores), *Júlio Pomar: Catalogue Raisonné I: Peintures, fers et assemblages 1942-1968*, (Vol. I) Paris, Paris: Ed. de la Différence.pp.135

Fig. 18: *D. Quixote e os Moinhos*, Júlio Pomar (1961, 100 cm x 81 cm) in Pomar, A. & Pleynet, M., (Autores), *Júlio Pomar: Catalogue Raisonné I: Peintures, fers et assemblages 1942-1968*, (Vol. I) Paris, Paris: Ed. de la Différence.pp.147

Fig. 19: *D. Quixote e os Carneiros*, Júlio Pomar (1963, 162 cm x 130 cm) in Pomar, A. & Pley-net, M., (Autores), *Júlio Pomar: Catalogue Raisonné I: Peintures, fers et assemblages 1942-1968*, (Vol. I) Paris, Paris: Ed. de la Différence. pp.177

Fig. 20: Sousa, I. “*D. Quixote e os Carneiros*, Júlio Pomar (1997, 232 cm x 349 cm)”. Fotografia. Exposição *Pinturas de Histórias*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa

Fig. 21: *Navio Negreiro*, (2005-2012) Júlio Pomar (1997, 146 cm x 230 cm) Consultado a 10 de Fevereiro 2022 em <https://www.facebook.com/photo?fbid=215249617253396&set=pcb.215249660586725>

Fig. 22: Ilustrações para o livro *Rose et bleu*, de Jorge Luis Borges, Júlio Pomar (1977, 20 cm x 12,5 cm) in Pomar, A. (Ed.), *Catalogue Raisonné II: Peintures et assemblages 1968-1985* (Vol. II). Lisboa, Lisboa: Éd. de la Différence, pp.161

Fig. 23: *Le Luxe*, Júlio Pomar (1979, 81 x 116 cm) in Pomar, A. (Ed.), *Catalogue Raisonné II: Peintures et assemblages 1968-1985* (Vol. II). Lisboa, Lisboa: Éd. de la Différence, pp.161

Fig. 24: *La Promenade* Júlio Pomar (1979-80, 195 cm x 114 cm) in Pomar, A. (Ed.), *Catalogue Raisonné II: Peintures et assemblages 1968-1985* (Vol. II). Lisboa, Lisboa: Éd. de la Différence, pp.221

Fig. 25: Fernando Pessoa e engraxador, Estação do Alto dos Moinhos - Metropolitano de Lisboa, Júlio Pomar (1983-88) in Matos, S. A., & Dinis, H. (2018). *Obras no Espaço Público*. Lisbon, Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta. pp.62

Fig. 26: *Edgar Poe, Fernando Pessoa et le Corbeau* Júlio Pomar (1982, 195 cm x 139 cm) in Pomar, A. (Ed.), *Catalogue Raisonné II: Peintures et assemblages 1968-1985* (Vol. II). Lisboa, Lisboa: Éd. de la Différence, pp.255

Fig. 27: Ilustrações para Guerra e Paz de Leo Tolstoi, Júlio Pomar (1956) Consultado a 10 de Fevereiro 2022 em <https://www.ipleiria.pt/sdoc/juliopomar/>

Fig. 28: Ilustrações para *Corpo Verde* de Maria Velho da Costa, Júlio Pomar (1979) Consultado a 10 de Fevereiro 2022 em https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/corpo-verde-141682/

Fig. 29: *La Clef*, Júlio Pomar (1999, d/m) in Pomar, J., Wohl, H., Tabucchi, A. & Seixas, M. (Autores), in *Júlio Pomar: A comédia Humana*, Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém. pp.112

Fig. 30: *La baignade des enfants dans le Tuatuari I*, Júlio Pomar (1997, 195x390 cm) in Pomar, J., Wohl, H., Tabucchi, A. & Seixas, M. (Autores), *Júlio Pomar: A comédia Humana*, Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém. pp.104 - 105

Fig. 31: *Os Mascarados de Pirenópolis I*, Júlio Pomar (1987, 116x115cm) Consultado a 10 de Fevereiro 2022 em http://arte.fundacaoip.pt/individual_work/1/571/1

Fig. 32: *Cabo Verde* (208x249 cm, 1989) in Morais, G., & Azevedo, F. (1998). *Cabo verde: O espírito do Lugar*, Lisboa: Centro de Arte Contemporânea Graça Morais

Fig. 33: *Imitando um Vaso Grego*, Júlio Pomar (1991, 114 x 146 cm) *Júlio Pomar, O paraíso e outras histórias = Júlio Pomar, paradise and other stories: Caixa Geral de depósitos*. Lisboa, Lisboa: Lisboa Capital Europeia da Cultura '94.pp.25

Fig. 34: *Leda*, Júlio Pomar (80x60 cm, 1984) in Pomar, A. (Ed.), *Catalogue Raisonné II: Peintures et assemblages 1968-1985* (Vol. II). Lisboa, Lisboa: Éd. de la Différence, pp.273

Fig. 35: *Rapto de Europa*, Júlio Pomar (1985, 168 x 164,5 cm) in Pomar, A. (Ed.), *Catalogue Raisonné II: Peintures et assemblages 1968-1985* (Vol. II). Lisboa, Lisboa: Éd. de la Différence, pp.289

Fig. 36: Sousa, I. (2022). “*Ulisses e as Sereias (com guitarra portuguesa)*, Júlio Pomar (1997, 232 x 349 cm)” . Fotografia. Exposição *Pinturas de Histórias*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa

Fig. 37: *Julgamento de Páris*, Júlio Pomar (2022, 162 x 245 x 28 cm) (Sousa, 2022)

Fig. 38: *Enlevo de Miss Europa*, Nikias Skapinakis, (1973, 150 x 117 cm) in Skapinakis, N., Silva, R., & Almeida, B. (Autores), *Nikias Skapinakis: Presente E Passado, 2012-1950; Museu coleção Berardo, 28.03.12-24.06.12*, Lisboa, Lisboa: Museu Coleção Berardo. pp.221

Fig. 39: *Danae e a desvalorização da moeda*, Nikias Skapinakis, (1978, 63 x 153 cm) in Skapinakis, N., Silva, R., & Almeida, B. (Autores), *Nikias Skapinakis: Presente E Passado, 2012-1950; Museu coleção Berardo, 28.03.12-24.06.12*, Lisboa, Lisboa: Museu Coleção Berardo. pp.217

Fig. 40: *Adão, Eva e a Serpente num frasco IV*, Júlio Pomar (1992, 65 x 81cm) in Pomar, A. (Ed.), *Retratos e ficções: Júlio Pomar e a literatura* Tavira, Tavira: Argusnauta, 60

Fig. 41: *Frida Kahlo dans le rôle d'Ève*, Júlio Pomar (162 x 116 cm, 1994) in *Júlio Pomar, O paraíso e outras histórias = Júlio Pomar, paradise and other stories: Caixa Geral de depósitos*. Lisboa, Lisboa: Lisboa Capital Europeia da Cultura '94.pp.44)

Fig. 42: *A embriaguez de Noé (com Pato Donald)*, Júlio Pomar (1994, 114 x 146 cm) in Pomar, J. (2002). *Então e a Pintura?* Lisboa, Lisboa: Publicações Dom Quixote.pp.116

Fig. 43: *O Festim de Herodes*, Júlio Pomar (1997, 195 x 390 cm) in Marujo, J., Morain, A., Pomar, A., Ribeiro, J., Ribeiro, J. S., & Zália, H. (2001). *Júlio Pomar: Pinturas Recentes: Recent paintings*. Aveiro: Câmara Municipal.pp.19

Fig. 44: *Êxodo XXXII* (2016, 40 x 60 cm) in Sousa, L. (Ed.), *In Principio: A bíblia medieval em diálogo com a pintura de Ilda David'* Lisboa, Lisboa: Sistema Solar Documenta, pp.22-23

Fig. 45: *Mateus XXVI*, Ilda David' (2016, 40 x 30 cm) in Sousa, L. (Ed.), *In Principio: A bíblia medieval em diálogo com a pintura de Ilda David'* Lisboa, Lisboa: Sistema Solar Documenta, pp.96

Fig. 46: *Lucas II*, Ilda David' (2016, 40 x 30 cm) in Sousa, L. (Ed.), *In Principio: A bíblia medieval em diálogo com a pintura de Ilda David'* Lisboa, Lisboa: Sistema Solar Documenta, pp.97

Fig. 47: *Triplo Fernando Pessoa*, Júlio Pomar (1983, 198 x 154 cm) in Pomar, J., & Ribeiro, J. S. (1984). *1 ano de desenho: 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*. Lisboa, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.pp.151

Fig. 48: *Lusitânia no Bairro Latino (retratos de Mário de Sá Carneiro, Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso)*, Júlio Pomar (1985, 158,5 x 154 cm) in Matos, S. & Faro, P. (Eds.) *O desenho impreciso de cada rosto humano, reflectido! Retratos de Júlio Pomar* Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar – Sistema Solar Documenta, pp.23

Fig. 49: Sousa,I. (2022). *O veado (de Tróia), D. Fuas e uma fumadora de ópio*, Júlio Pomar (1986, 97 x 81 cm cada tela)

Fig. 50: *Dois homens separados por um rio de sangue*, Paula Rego (1975, 21 x 29.7 cm) Consultado a 10 de Fevereiro 2022 em

<https://gulbenkian.pt/cam/novas-leituras-2/os-contos-tradicionais-no-percurso-artistico-de-paula-rego/>

Fig. 51: *Branca Flor – o diabo e a diaba na cama* Paula Rego (1975, 21 x 29.7 cm) Consultado a 10 de Fevereiro 2022 em https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/contos-populares-portuguesesbranca-flor-o-diabo-e-a-diaba-na-cama-156872/

Fig. 52: Sousa,I. (2022). “Vista de duas versões de *D. Quixote e os Carneiros*”. Fotografia. Exposição *Pinturas de Histórias*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa

Fig. 53: Sousa,I. (2022). “*D. Quixote e Sancho*, Júlio Pomar (1907-2007, 229,5 x 88,5 x 27 cm)”. Fotografia. Exposição *Pinturas de Histórias*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa

Fig. 54: Sousa, I. (2022). “*Vista da parede com D. Fuas, O Veado (de Troia), D. Fuas e uma Fumadora de Ópio e O Lobo, a Cabra, a Couve e o Barqueiro*”. Fotografia. Exposição *Pinturas de Histórias*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa

Fig. 55: Sousa, I. (2022). “*Duo de Piratas num Canapé (Faut pas tout noter!)* (2001, 81 x 195 cm)”. Fotografia. Exposição *Pinturas de Histórias*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa

Fig. 56: Sousa, I. (2022). “Parede principal da exposição com várias obras”. Fotografia. Exposição *Pinturas de Histórias*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa

Fig. 57: Sousa, I. (2022). “*Diana e Ácteon (com dois Cães), castanho e cinzento*, Júlio Pomar (1992, 30x40 cm)”. Fotografia. Exposição *Pinturas de Histórias*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa

Fig. 58: Sousa, I. (2022). “*Diana e Ácteon (com três Cães), castanho*, Júlio Pomar (1992, 30x40 cm)”. Fotografia. Exposição *Pinturas de Histórias*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa

Fig. 59: Sousa, I. (2022). “*Leda com um telemóvel e um farol* (1996, 80 x 63 x 4,5 cm) e *Leda no Banho*, Júlio Pomar (1996, 95 x 54, 3,4 cm)”. Fotografia. Exposição *Pinturas de Histórias*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa

Fig. 60: Sousa, I. (2022). “*O Feirante* (1983, 120 x 90 cm)”. Fotografia. Exposição *Pinturas de Histórias*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa

Fig. 61: Sousa, I. (2022). “*Ulisses Libertado e a Sereia Canário*, Júlio Pomar (2002, 196 x 147 cm)”. Fotografia. Exposição *Pinturas de Histórias*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa

Fig. 62: Sousa, I. (2022). “*A Arte da Pintura de Vermeer, Diálogo entre a Pintura e o Real Imaginado [A partir de A Arte da Pintura de Vermeer]* (2012, 159 x 156 cm)”. Fotografia. Exposição *Pinturas de Histórias*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa