

Júlio Pomar entrevistado por Eduardo Batarda (FBAUP) - “As minhas dúvidas são o meu material mais precioso”

In *UPorto - Revista dos antigos alunos da Universidade do Porto*, nº 12, Junho 2004

Desde a sua entrada para a Escola de Belas-Artes de Lisboa, em 1942 (ano em que fez dezasseis anos), e até aos dias de hoje, o pintor Júlio Pomar tem sido protagonista de primeiro plano em todos os debates que problematizam ou tentam fazer a história da arte portuguesa. Em 8 de Maio abriu no Museu de Arte Moderna da Sintra mais uma grande retrospectiva do seu trabalho. Organizada de acordo com “grandes temas”, a exposição aborda a obra do pintor como “autobiografia” pictórica, identificando temas sugeridos pelo artista (Identidade/identidades, Lugar/mundo, Eros, Animais de companhia, Fábulas fintadas), que de uma forma ou de outra percorrem no tempo a sua produção, identificando-se por vezes com aquilo a que o público costuma chamar “fases”, reaparecendo em momentos diferentes, assumindo-se sob formas, aspectos ou suportes variados.

Não é de todo esta a primeira grande mostra sobre o pintor Júlio Pomar, e, já para o Outono, aguarda-se uma outra, no Centro Cultural de Belém, organizada por Helmut Wohl.

Regressado de Paris, onde acaba de abrir mais uma “individual”, e durante a preparação da mostra em Sintra, Júlio Pomar, um dia depois de ser agraciado com a Ordem da Liberdade, encontrou uns minutos para falar com “Uporto”.

A mais recente condecoração portuguesa de Pomar destaca-o como lutador anti-fascista e como cidadão “político”; mas as suas anteriores distinções cívicas, que o consagravam como artista, nunca ignoraram que este é um homem para quem obra e participação estiveram sempre em planos de exigência igual. E a nova comenda, parece claro, faz questão em dizer-nos a todos, depois de tempos de luta política, de militância e sofrimento, de empenhamento e de exemplo dado, que a obra, a resistência artística de Júlio Pomar – ou seja, a sua obra –, são também, em paridade com o outro exemplo público, de luta e militância, o combate de uma vida pela liberdade.

Júlio Pomar, sobre quem foram escritas e publicadas obras de todos os tipos e fôlegos, assiste actualmente à publicação do “Catalogue raisonné” da sua obra; saiu já um dos três volumes previstos, e mais um é aguardado para breve. Pomar deu já todas as entrevistas, e respondeu a todas as perguntas possíveis ou imagináveis. O pintor é também um conversador de grande simpatia e fulgurante poder comunicativo – não se estranha por isso que conversas com Pomar ultrapassem os limites convencionais da entrevista, tendo frequentemente encontrado publicação sob a forma de livros, ou de curtos “tratados” nos quais são abordados temas ou situações específicas da sua obra ou do seu entendimento da arte. O artista é também autor de uma boa quantidade de textos, nos quais explica e desenvolve problemas surgidos em torno da própria obra, encarados como genéricos assuntos da pintura e da criação artística. Por tudo isto, é muito extensa – bastará recordar os catálogos de exposição, os “álbuns” de reproduções, etc. –, a bibliografia de e sobre Júlio Pomar, não havendo aqui espaço para a sua apresentação, mesmo que em escolha reduzida; e não há, nestas condições, nenhuma zona menos conhecida, ou canto escuro, na obra ou na vida de Pomar.

Foi por tudo isto que, ao falar com este antigo estudante das Belas-Artes do Porto, que recentemente “expandiu” a sua actividade para a realização de esculturas em bronze de certa dimensão, a UPorto pensou convencionar que estas duas circunstâncias poderiam ser ligeiramente “menos familiares” para os seus leitores. E, lembrando o título de um recente livro de conversas com Pomar (“Et la peinture?”, Les Essais, Éditions de la Différence, 2000), começámos assim:

UP – Júlio Pomar, “e” a escultura?

JP – A escultura não é de todo uma novidade no meu trabalho ou no meu campo de interesses. Basta dizer que, ainda em criança, o mesmo Escultor Costa Mota que me fez ir para a [Escola de Artes Decorativas] António Arroio, foi quem me levou ao contacto repetido e intensivo com os gessos. Eram os gessos que nos serviam para desenhar, eram os mesmos gessos com os quais a coabitação

tinha que ser contínua (era um modo de aprendizagem imprescindível na época), e eram os gessos os “modelos” únicos, antes que tivéssemos direito a “modelos” mais vivos. No “atelier” do escultor, comecei mais tarde – pouco mais tarde – a mexer em barro, e lembro-me de que gostava pouco, da consistência e do cheiro; mas, principalmente, gostava pouco do frio do barro, combinado com o frio-frio. Com gessos ou sem eles, no entanto, o que se fazia era desenhar sempre, e tornar a desenhar; mas só mais tarde me haveria de ocorrer fazer bonecos.

UP – Quando?

JP – As primeiras esculturas devem ser já de 1945, e penso que foram feitas no “atelier” do [Arquitecto] Viana de Lima. Era o meu segundo ano de presença nas Belas-Artes do Porto, e, a bem dizer, não se tratava de esculturas, mas mais de projectos para esculturas, ou modelos. Tinham a ver com integrações em arquitectura, e ficaram-se pelas ideias. Mais tarde, em Lisboa, fiz “bonecos” em barro, e lembro-me que eram cozidos ali na Rua da Imprensa Nacional. Foram desaparecendo, foram-se estragando, e por aí fora; penso que sobreviveu um “macaco”, que era do [José] Cardoso Pires.

UP – Portanto, as esculturas recentes não são surpresa?

JP – Não, houve esses barros, houve umas séries de retratos em formato “normal” (barro, gesso, etc.); de novo em Lisboa, no “atelier” da praça da Alegria, com o Vasco da Conceição, fiz retratos de amigos, chamemos-lhes “esculturas tradicionais”. Voltaria à escultura nos anos 50, ainda uns tempos antes de ir viver para Paris, e o material nessa altura foi o ferro, talvez porque estivesse um pouco em moda (duas dessas esculturas vão estar em Sintra). O apetite mais recente para a escultura vem quase de certeza da prática da “assemblage”, que utilizei principalmente desde meados dos anos 70, em associação com pinturas, e sobretudo integrada em pinturas.

UP – A prática da “assemblage” esteve também presente, com alguma insistência, nas suas pinturas da segunda metade de 90?

JP – É certo; mas talvez que a ideia de passar daí para coisas mesmo em vulto [perfeito] tivesse vindo dos desenhos que fiz para um relógio [um modelo “Jaeger-Le Coultre”, com a história da “Lebre e da Tartaruga”]; aí, o editor apareceu com uma casca de tartaruga – ou talvez um molde – e a partir daí tudo se organizou: fui associando á tartaruga vários objectos lá de casa. O resultado foi uma série de peças de escultura: a primeira foi precisamente a “Lebre e a Tartaruga”. As esculturas eram compostas ou articuladas de modos variáveis entre objectos modelados [para o efeito], objectos encontrados, e objectos alterados. São esculturas que posso definir como de “assemblage”, ou de montagem, passadas depois para um material “unificador” [o bronze]. Em algumas delas, dei novo uso a uma pequena escultura minha dos anos 50 [um macaco]: são peças em bronze, de dimensões médias, e há trinta que vão ser expostas em Paris em 2005, enquanto algumas delas estão já na exposição de Sintra.

UP – Algumas das esculturas ilustram fábulas; em quadros seus recentes, e para além desses temas, aparecem frequentemente temas da mitologia clássica, das “Metamorfoses” de Ovídio...

JP – Particularmente da “Odisseia”...

UP – O que o conduziu a um uso tão regular, temático ou alusivo, da mitologia greco-latina? A cultura “básica”, reforçada pelo ensino (que em textos seus descreve como “maçador”) das Belas-Artes de Lisboa, uma revisão, cultural ou literária, surgida mais tarde, ou (por exemplo) o confronto continuado com esses temas por intermédio das pinturas da grande tradição europeia?

JP – Os temas da mitologia são universais, e quase universalmente reconhecíveis. Por isso estão presentes na educação de crianças e adultos, na nossa civilização.

As mudanças são sempre mudanças; e as mudanças temáticas, ou o aparecimento de um interesse por este ou por aquele “assunto”, não são diferentes das outras mudanças, que as pessoas dizem “de estilo”, ou das mudanças que faço deste ou aquele material para outro ou outros.

As mudanças nunca me aparecem a partir de decisões. Tanto quanto sinto as coisas e estou consciente do que [me] acontece, tudo sucede naturalmente. A arte é uma forma de uma pessoa se pensar; se não for assim, a arte passaria a ser uma forma pura e simples de produção, por exemplo destinada à satisfação de necessidades [entre outras coisas, materiais], necessidades alheias a tudo o que para mim significa fonte de inquietação, de curiosidade, de prazer, etc. O mínimo traço num desenho, a mais curta palavra lançada num poema têm que corresponder a um momento em que o sujeito se joga – em que ele arrisca.

UP – Risco, incerteza, portanto?

JP – Sim. Risco, incerteza, indeterminação são condições mínimas para a existência como inventor de ideias, de ideias plásticas, de formas (não gosto da palavra “criação”, que me lembra sempre capoeiras, galinhas, etc.). Isso é uma solidão extrema (que pode ser vivida sem ter obrigatoriamente uma marca negativa, ou características anti-sociais). E ainda a diferença, à qual prefiro chamar imparidade. A imparidade está na raiz da invenção em arte. Mas é a imparidade que nunca está presente, por exemplo, na indústria, ou noutras formas de produção, mesmo naquelas que tentam apresentar-se ou promover-se como “inventivas”, “criativas”, etc.

UP – Voltando então um pouco atrás, ao problema da “indeterminação”, ao tal risco; aquilo que críticos e analistas normalmente designam por “fases” não aparece portanto por desígnio?

JP – São de facto outras das tais mudanças essencialmente involuntárias, e parece que passo de umas para as outras quase insensivelmente. Por vezes, há passagens quase inexistentes...

UP – O ritmo e a concentração no seu trabalho, e a sua variedade de meios, determinam uma expressão quantitativa para o seu trabalho que pode ser a razão...

JP – Sim, a razão dessa diferença praticamente imperceptível de uma peça para a seguinte, ou seguintes, que determina a tal “mudança de fase”. Mas aqui o importante é que se trata de mudanças que nascem de necessidades profundas, que não posso planear ou pré-determinar. E olhe que eu não trabalho tanto como isso...

UP – Se um amigo, um conselheiro, um gestor de carreira, um crítico ou galerista, lhe dissesse: “agora a seguir...”, ou “para o ano”, ou “depois do bronze, o que vais fazer é...”

JP – Pois. Não tinham sorte nenhuma. Não são para mim planeamentos de carreira a curto prazo, muito menos a longo. Por isso disse há pouco que não me seria possível fazer mudanças “de fase” por desígnio. É que o apetecer, o tentar, e até o não conseguir, o falhar, ou o ter que chegar lá por outro lado, o “ir de volta”, são mais importantes que o conseguir, e decerto mais importantes do que o fazer. As minhas dúvidas são o meu material mais precioso.

UP – Falou há pouco dos seus tempos no Porto: foi aluno das Belas-Artes. Foi para a Escola de Belas-Artes do Porto porquê? O Júlio Pomar era estudante nas Belas-Artes de Lisboa.

JP – Sim, eu não só sou de Lisboa como tinha sido em Lisboa que tinha feito, na Escola António Arroio, o Curso de Habilitação às Belas-Artes, que era de cinco anos. E, para mal ou para bem, era lá que vinha trabalhando, descobrindo vidas e ideias, e criando amizades, camaradagens, etc. Era mesmo curioso que, pegada às Belas-Artes em Lisboa, a Biblioteca da Academia [Nacional de Belas-Artes], que, nesses tempos de guerra, recebia todas as propagandas, tivesse disponível o que era para nós a mais actualizada das informações sobre arte, sobre pintura. Foi a propaganda americana, recebida seguramente à mistura com a “Deutsche Kunst” e coisas do género, que me fez ver, e às vezes nem só a preto e branco, uma quantidade de coisas marcantes e influentes – e algumas eram as que eu queria ver – ali, no famigerado quarteirão do ex-Convento, do Museu, do Governo Civil, da Esquadra da Polícia, das Belas-Artes, da Academia, – víamos os primeiros Pollock, ou as coisas de um dos seus primeiros modelos, Thomas Hart Benton, ou a pintura mexicana que nos interessava muitíssimo, o [David Alfaro] Siqueiros, o [José Clemente] Orozco, o [Diego] Rivera... A propósito, vale a pena lembrar que a propaganda de guerra americana insistia

numa identidade americana que integrava estes homens do México como representantes fulcrais dessa própria identidade, e não se deve esquecer que a segunda grande exposição monográfica do então recente Museum of Modern Art, de Nova Iorque, logo a seguir à do Picasso, foi, precisamente, a do Rivera.

UP – E a ida para o Porto?

JP – Na Escola de Lisboa nesse(s) ano(s), todos os rapazes e todas as raparigas que vinham da Escola António Arroio eram reprovados sistematicamente pelo Arquitecto Cunha, professor de Desenho Architectónico [o Arq. Cunha, conhecido e jamais esquecido por muitas gerações sob o “petit nom” de “Cunha Bruto”, era também o Director da Escola de Belas-Artes de Lisboa]. Ao fim de dois anos em Lisboa, acabei por ter que ir até ao Porto. Lá não havia (em princípio) perseguições, tive classificações “normais”, e penso que teria mesmo seguido “a carreira” se não me tivesse metido em políticas...

UP – O seu sorriso é esclarecedor...

JP – ... e se não me tivesse associado a outros colegas numa série de iniciativas de índole cultural – evidentemente todas com um forte substracto político – que fizeram que me fosse aberto um processo disciplinar, que acabaria por me suspender, isto em 1946.

UP – Falamos nós agora em insucesso escolar...

JP – Pois. Penso que seria só uma suspensão, e que, eventualmente, eu teria podido regressar não sei quanto tempo depois, com bom comportamento, etc. Mas a questão é que eu começava a pintar “umas coisas”, e sabia que todos os meus colegas, que eram os meus amigos de Lisboa, o [Marcelino] Vespiera, o [Fernando de] Azevedo, etc., tinham todos largado o curso e continuavam a pintar fora de quaisquer enquadramentos académicos. Como entretanto me tinham encomendado o fresco do [Cinema] Batalha, também eu não me interessei mais pelo curso.

As minhas decisões, curiosamente, foram encorajadas pelo ambiente de discussão e diálogo intensíssimos que o período do final da guerra ia permitindo, e que incluía a naturalíssima discussão entre colegas da mesma idade, mas, talvez com efeitos ainda mais marcantes, a livre troca de ideias com gente de gerações mais velhas (lembro-me, por exemplo, dos Arquitectos Arménio Rosa e Viana de Lima), que nos encorajava e com quem lidávamos de igual para igual. Nesse momento, eu tinha dezanove anos.

UP – Os frescos para o Batalha são encomendados a um pintor de dezanove anos...

JP – Foi o Alfredo de Magalhães* quem me fez a encomenda. O projecto architectónico era do Artur Andrade, e a superfície prevista para o mural tinha mais de 100 m². O gerente de negócios do proprietário do Cinema era um professor universitário** demitido pelo regime (não eram poucos os professores a quem isto foi feito), o que muito facilitava a aproximação (já eu tinha aderido, no ano anterior, às juventudes comunistas – foi o tal “meter-me em políticas”).

Tinha eu já começado os trabalhos para o fresco, e no fresco, quando sucedeu um episódio curioso: um artista que eu conhecia, António Cruz, começa atentamente a “estudar” o que podia ver do meu trabalho, e mais a localização, a superfície, etc., tudo isto feito tomando copiosos apontamentos, etc. Foi aí que percebi que se preparava já a liquidação do meu trabalho e a minha substituição por esse pintor. Usando alguma atitude e influência, consegui dessa vez levar a minha àvante. A ocultação verdadeira [definitiva] do mural só ocorreu em 1948, por ordem do Governo Civil. A coisa, na realidade, foi feita usando camadas de tinta, e, de vez em quando, tem-se falado na possibilidade de uma recuperação. Se calhar, nem vale nada a pena... [na inauguração do Cinema Batalha, estará ainda incompleto um dos frescos de Pomar, que se encontra preso pela polícia política; depois de libertado, ser-lhe-á ainda possível terminar a pintura, que, completa, terá poucos meses mais de existência pública].

UP – Como era a vida, ou o trabalho, ou o entendimento, entre os colegas na Escola do Porto?

JP – Antes de mais, é preciso lembrar que éramos muito poucos. Mas que, além disso, os cafés, e a vida de café, que todos faziam nesse tempo, possibilitavam o tal contacto, o tal diálogo constante entre gerações diferentes, entre escultores e pintores, arquitectos e artistas; e que escritores, poetas e o que hoje se chamaria, se calhar, jornalistas culturais, frequentavam os mesmos meios e tomavam parte em conversas prolongadas, em debates continuados nos quais nós [alunos] tomávamos parte entusiasticamente e de forma regular. Outros mantinham-se à distância, por prudência uns, por ocupações diferentes outros. Lembro-me do [Júlio] Resende, que sempre manteve comigo uma relação óptima, ser já professor do Ensino Técnico; lembro-me que só lhe faltava o que chamávamos “a Tese” [Exame de Saída] para acabar o curso. Mas, com ele ou com outros, não existia a distância que separa por vezes contemporâneos que partilham um mesmo curso, mas não o mesmo ano: todos estávamos próximos no “Solar dos Braguinhas”, que nos servia de minúscula Escola, ainda sem quaisquer ampliações ou extensões. Como disse há pouco, era um espaço mínimo. Mas foi uma época muito positiva: apesar de todas as diferenças, ideológicas, políticas, estéticas, todas mesmo, nunca tive um camarada de ofício como aquele homem, católico, conservador, tudo, e que era o meu companheiro de todos os dias: o Fernando Lanhas. Era mesmo, como escreveu alguém, uma relação “de grande cumplicidade”.

[UP agradece a preciosa ajuda de Alexandre Pomar. Declarações de Júlio Pomar recolhidas por E. B. F.]

— —

* Alfredo de Magalhães, 1870-1957. Médico, professor de Medicina, político republicano com actividade no período da 1ª República e do Estado Novo. Entre outras funções foi reitor da Universidade do Porto, procurador à Câmara Corporativa, Ministro da Instrução Pública, governador-geral de Moçambique e presidente da Câmara Municipal do Porto.

* * Luís Neves Real, 1910-1985. Matemático, engenheiro, professor universitário, sócio da empresa Neves e Pascaud, proprietária dos cinemas Batalha, Olímpia e Trindade - programador e também cineclubista. (A.P.)