

“Represento o movimento”

Entrevista de Paula Brito Medori

L+Artes nº 47, Abril de 2008, pag. 50-52

ENTREVISTA_ Júlio Pomar

“Represento o movimento”

Passados 61 anos sobre a sua primeira individual, na cidade do Porto, três grandes exposições – “Cadeia da Relação”, em Serralves, “Júlio Pomar e a experiência neo-realista”, no Museu do Neo-realismo, e “Júlio Pomar: um artista português”, na Pinacoteca do Estado de S. Paulo – evocam o percurso de Júlio Pomar (Lisboa, 1926). Falámos com o artista sobre o seu trabalho, os acasos que o conduzem e as mudanças que o caracterizam

António Lobo Antunes escreve no livro *A apontar com o dedo o Centro da Terra* que “Júlio Pomar vive na pintura”. Revê-se nesta afirmação? Sim e não. As pessoas, apesar de tudo, não vivem só numa coisa, são bichinhos muito complicados.

A exposição patente em Serralves mostra-nos as suas experiências (desde as décadas de 60 e 70 até agora) com colagens e *assemblages*. Chamou-lhes, numa exposição antiga, “Trabalho de Férias”. Considera-as um descanso, um parênteses – um contraponto – em relação ao seu verdadeiro trabalho: a pintura pura e dura, a pincelada gestual? Objectivamente, fiz as primeiras *assemblages* durante umas férias no Algarve, com materiais encontrados nessas férias...

“Trabalho de Férias”, então, no sentido literal, sem qualquer metáfora? O que nos leva a fazer coisas? As mãezinhas, antigamente, diziam que os meninos tinham bichos-carpinteiros. Sou um bicho-carpinteiro, foi por isso que comecei as *assemblages*: não conseguia estar quieto nas férias. Não as considero uma parte menor do meu trabalho ou um contraponto.

texto PAULA BRITO MEDORI fotografia PAULO ALEXANDRINO

Passados 61 anos sobre a sua primeira individual, na cidade do Porto, três grandes exposições – “Cadeia da Relação”, em Serralves, “Júlio Pomar e a experiência neo-realista”, no Museu do Neo-Realismo”, e “Júlio Pomar: um artista português”, na Pinacoteca do Estado de S. Paulo - evocam o percurso de Júlio Pomar (Lisboa, 1926). Falámos com o artista sobre o seu trabalho, os acasos que o conduzem e as mudanças que o caracterizam

António Lobo Antunes escreve no livro *A apontar com o dedo o Centro da Terra* que “Júlio Pomar vive na pintura”. Revê-se nesta afirmação?

Sim e não. As pessoas, apesar de tudo, não vivem só numa coisa, são bichinhos muito complicados.

A exposição patente em Serralves mostra-nos as suas experiências (desde as décadas de 60 e 70 até agora) com colagens e *assemblages*. Chamou-lhes, numa exposição antiga, “Trabalho de Férias”. Considera-as um descanso, um parênteses -- um contraponto -- em relação ao seu verdadeiro trabalho: a pintura pura e dura, a pincelada gestual, o *painterly*?

Objectivamente, fiz as primeiras *assemblages* durante umas férias no Algarve, com materiais encontrados nessas férias...

“Trabalho de Férias”, então, no sentido literal, sem qualquer metáfora?

O que nos leva a fazer coisas? As mãezinhas, antigamente, diziam que os meninos tinham bichos-carpinteiros. Sou um bicho-carpinteiro, / [preciso de estar sempre a... \[não diz “criar”, não gosta de “trabalhar”, prefere a frase deixada em suspenso...\]](#) - [versão revista original](#) / foi por isso que comecei as *assemblages*: não conseguia estar quieto nas férias. Não as considero uma parte menor do meu trabalho ou um contraponto.

Em Serralves está também uma exposição de Robert Rauschenberg que muitos consideram dar a conhecer um período menor da sua carreira. Está de acordo?

Não acho essa opinião muito correcta. Num certo limite, a exposição mostra obras menos sugestivas mas não menores. São trabalhos em que se sente muito uma necessidade de experimentar, o que é fundamental.

Experimentou também as artes decorativas, nomeadamente a cerâmica, criando obras bastante interessantes...

Foi um trabalho que fiz, intensivamente, nos anos 50. E, por acaso, voltei a fazer, recentemente, a propósito do Centenário de Rafael Bordalo Pinheiro. Não sei se o posso considerar uma curiosidade lateral mas não deixa de ser uma curiosidade, uma experiência que mais tarde se volta a pegar ou não.

Disse, na entrevista que deu a João Fernandes, para o catálogo da exposição “Cadeia da Relação”, que aprendeu com Matisse e Cranach a obsessão de seguir a linha. Que obsessão é essa? Que linha segue?

A linha de Cranach é um perfil, uma linha que limita a forma; tudo se passa na movimentação dessa linha. Em Matisse, a linha cola e descola do contorno, passa entre o contorno da figura e desmarca-se dele para desenhar, ou encontrar, um arabesco geral. A minha obsessão pela linha é muito variável. Há momentos em que é no contorno que se refugia a linha; outras obras são talvez mais cerebrais: a libertação, o movimento de dois percursos é feito através do próprio desenvolvimento das formas, como no caso das

touradas, em que é difícil seguir com o dedo o limite de cada figura. Nas colagens -- feitas à tesoura -- o corte, o limite, a linha, são muito importantes...

As experiências com estas linhas, que acabou de descrever, caracterizam tanto os seus trabalhos como a aparente ausência de uma linha geral. A sua obra parece marcada por mutações, saltos... De propósito, por acaso?

Há uma frase de Picasso muito importante para mim: “A pintura é mais forte do que eu, obriga-me a fazer o que ela quer”. Nesta frase pode encontrar-se a chave para entender as alterações visíveis no meu trabalho, que não são voluntárias, na maioria dos casos. Como se viesse um diabinho pegar-me na mão...

Um *daimon*?

Isso, isso. Pega-me na mão e eu, menina tonta, vou atrás dele. É impossível resistir-lhe. Penso que se trata de uma questão temperamental; não consigo dizer não ao imprevisto e talvez não seja muito dado a cumprir programas...

Vai inaugurar no Museu do Neo-Realismo, a 19 de Abril, a exposição “Júlio Pomar e a experiência neo-realista”. Como foi essa experiência?

Esse período foi fundamental. Tratou-se da única maneira possível e fecunda de arranjar um juvenzinho com vontade de ser pintor das garras esmagadoras, pesadíssimas e estúpidas do antigo regime.

Como era ser artista nessa altura?

Era não ser. Havia um policiamento directo e indirecto sobre tudo o que se pensava ou dizia. Esta noção da censura era quase intrínseca, como se nascesse connosco. Tive essa certeza quando o director de um centro cultural na Bélgica preparava uma exposição minha e queria colocar na parede um quadro com estatísticas sobre presos políticos, torturas, mortes... Como explicar-lhe que o que se passou em Portugal não podia ser contabilizado assim, que a repressão era feita através da própria estrutura social, dos próprios costumes? Mais “doce” do que na Alemanha, em Itália ou em Espanha, talvez, mas com resultados ainda hoje visíveis.

Que referências chegavam ao País?

Chegavam poucas revistas, poucos livros; as pessoas viajavam pouco. Havia uma grande falta de informação sobre o que se passava no mundo, que acabava por provocar uma enorme ansiedade nos jovens, uma enorme vontade de conhecer outra coisa que não este desterro. Os livros que chegavam passavam de mão em mão, as poucas revistas circulavam entre todos... A ideologia neo-realista foi a forma de estabelecer um laço entre

uma posição política, que nos parecia necessária, e a própria actividade artística. Claro que, pouco a pouco, aquilo que parecia possível de ser organizado a partir de alguns pressupostos, ou simplistas ou simplificados, revelou-se diferente e cada um acabou por seguir o seu caminho.

Deixou de acreditar no materialismo-dialéctico?

Não foi uma decisão tomada de um dia para o outro, foi progressiva. O chamado Neo-realismo partia de uma aposta na ligação extrema e simplificada entre arte e política...

O conhecimento da vida, da História, da própria actividade política, foi provando que as coisas não eram tão elementares, tão ingénuas, tão de escuteiro.

A sua relação com o Neo-realismo foi circunstancial? Se não vivêssemos numa ditadura nunca teria sido um artista *engagé*?

É difícil saber...

Abandonou o movimento zangado?

Não. Desinteressado, talvez. Era um horizonte fechado que já não me interessava.

E não se tornou surrealista...

Alguns jovens dessa altura, para não dizer os putos, foram seduzidos pelo movimento surrealista que chegou a Portugal, objectivamente, pela mão de António Pedro, uma figura de proa, que disputou sempre a chefia com Mário Cesariny (estas disputas nunca acabam bem e António Pedro, de europeu desembarcado em Portugal, passou a surrealista minhoto). Depois da Segunda Guerra, houve um pequeno surto de surrealismo serôdio e Portugal entrou nessa onda (às vezes, penso no que teria acontecido se António Pedro não tivesse voltado...). Não me deixei seduzir pelo Surrealismo talvez por coincidências, porque estava no Porto na altura em que António Pedro estava em Lisboa, porque ia a cafés diferentes; não me considero nem melhor nem pior do que os outros. E detesto falar de “ismos”, de escolas, de Benfica ou Sporting, de chapelinhos na cabeça... Por exemplo, *Maria da Fonte*, uma obra minha de 1957, pode perfeitamente ser enquadrada no Neo-realismo (embora Joaquim Rodrigo a considerasse uma “goyabada columbanesca”). Não há um critério único: existem tendências, cheiros, coisas que andam no ar; mais ideológicas, para uns, mais formais, para outros. Mais tarde, a História tenta organizar tudo em grupos, criar definições, limites; chega a incluir no Neo-realismo o Júlio Resende, pintor muito *honorable* mas que nunca quis afirmar intenções políticas.

Como vê esta exposição do Museu do Neo-Realismo? Com desinteresse?

Com muita curiosidade. Sobretudo porque não tenho nela qualquer interferência. Esta coisa das exposições mudou muito. Agora existem os curadores ou comissários, que são uma espécie de treinadores de futebol. As minhas últimas exposições foram feitas sem mim. A do CCB, por exemplo, foi comissariada pelo Hellmut Wohl, um homem muito conhecedor da arte portuguesa. A de Serralves segue uma ideia de João Fernandes embora eu tenha colaborado como consultor... De qualquer forma, correndo o risco de ser mal entendido, uma exposição nunca me dá muito gozo: é como olhar para fotografias antigas, para algo que já não se pode mudar.

Vai também inaugurar uma exposição antológica na Pinacoteca de São Paulo, a 5 de Abril, comissariada por Hellmut Wohl. Fale-nos dessa exposição.

Não posso fazê-lo, não estou dentro do assunto: o conceito é do Hellmut Wohl. Penso que se trata de uma visão global sobre o meu trabalho. É tudo quanto sei.

Voltemos ao passado, aos anos 60, quando parte para Paris. Nessa altura, penso que os artistas portugueses já tinham consciência da arte que se fazia fora de Portugal. Conheciam, claro, a obra de Rauschenberg, que tinha ganho a Bienal de Veneza?

Nessa altura já se começava a viajar. Lembro-me de um jovem pintor que veio de Veneza fascinado, e com razão, pelas obras de Rauschenberg. Com outros meninos maldosos, consegui convencê-lo de que o senhor Ferreira da Casa das Tintas já estava em conversações com os fornecedores do artista americano para passar a vender desperdícios... Maldade, maldade. Mas este episódio, que parece uma anedota, mostra a ignorância característica de Portugal. Fui para França já crescidinho, quando já tinha uma carreira -- grosso modo e em termos portugueses --, quando já vivia da pintura -- mal e porcamente, mas não precisava de recorrer a biscates.

O *Nouveau Realisme* era a corrente em voga quando chega a França. Experimenta as suas técnicas mas não agarra as suas ideias. Porquê? Aversão ao nome?

Era um movimento de gente que não tinha nada a ver uma com a outra, com um nome que não tinha qualquer razão de ser. Era, acima de tudo, um grupo de produtores de arte para o mercado, que dava resposta ao que o público pedia, como Andy Warhol nos EUA. O mercado das chamadas vanguardas nasceu nessa altura: um mercado que exigia uma produção abundante...

Nos anos em que estive em França, como eram recebidas as suas obras em Portugal?

Quando voltei a expor em Portugal, nos anos 70, pouco antes do 25 de Abril, tive péssimas críticas.

Porquê? Quem eram os críticos?

Era uma época muito engraçada. Estava a dar-se a transição dos jornalistas arcaicos -- que acumulavam a crítica de artes plásticas com a de teatro, por exemplo, como a Manuela de Azevedo, praticamente pitosga -- para os jovens promissores. Uma das críticas a essa exposição era muito divertida, começava assim: “24 escudos, um catálogo por 24 escudos?”. Acusava-me, também, de mudar a minha pintura ao gosto dos colecionadores. Penso que estavam à espera de cavalos e de touros e ficaram muito desiludidos... Não foi a única vez que desiludi a crítica.

Por mudar a sua pintura?

Sim.

Não o faz para agradar aos colecionadores?

Nunca. Nunca o fiz de propósito, não sou capaz.

Embora os colecionadores pareçam, desde sempre, apreciar essas mudanças. Três obras suas encontram-se entre as mais caras vendidas em leilão no ano passado em Portugal: *Le Metro*, 1967; *Mascarados de Pirenopolis*, 1987; *Sem título*, 95/96. Nunca se sentiu condicionado pelo mercado?

Nem pensar.

Mas agrada-lhe o reconhecimento?

Evidentemente.

O que há de imutável entre todas essas mudanças que, por vezes, desagradam aos críticos?

A peça em movimento, talvez. O espectáculo, também.

O apelo do animatógrafo?

Animatógrafo é uma palavra bonita. Represento o movimento e preciso de ser atraído, chamado, pelo movimento do espectáculo. Digamos que não sou capaz de imaginar.

(10 Março 2008)