

A MÃO É QUE VÊ. E MANDA!
POMAR, OITO DÉCADAS



SÃO RROQUE

A MÃO É QUE VÊ. E MANDA!* POMAR, OITO DÉCADAS

**IN JÚLIO POMAR, TRATADO DITO E FEITO*

São Roque^{too}

27 Setembro de 2023 a 17 de Janeiro de 2024

CAPA

Nº I — Técnica mista s/ tela (pormenor) / **Nº I** — Mixed media on canvas (detail)

A MÃO É QUE VÊ. E MANDA!
POMAR, OITO DÉCADAS



SÃO ROQUE



JÚLIO POMAR, OITO DÉCADAS

ALEXANDRE POMAR

Oito décadas. Obras de 1946 a 2017 ou 18, década a década, da inicial afirmação neo-realista até ao fim do caminho, mudando sempre o passo sem quebra de energia.

O título indica sem qualquer retórica escusada o que aqui se expõe. Oito décadas são um horizonte de trabalho contínuo e também de vida (nove décadas, aliás) raramente acontecido, vivido entre Paris e Lisboa, com uma dedicação plena à criação visual, e também à escrita, de facto, sem se deixar prender em fórmulas ou receitas, investigando sucessivamente diferentes linguagens plásticas, renovando interesses e assuntos.

Estão aqui pinturas desde 1960; desenhos desde 1946, com destaque inicial para um núcleo de trabalhos realizados na prisão de Caxias em 1947; *assemblages* desde 1967, logo as primeiras e depois aquelas a que voltava sempre num fazer muito lúdico, já tarde e com um notório humor; e uma escultura de 1961, exemplar único de um pequeno torso feminino em ferro. Vindos todos do espólio deixado pelo artista — e algumas poucas excepções de uma colecção particular (também duas peças de cerâmica pintada).

São obras que o pintor, que não fazia colecções, nem de obras próprias, conservou, por especial gosto ou como obras maiores disponíveis para as retrospectivas: pinturas (retratos de matriz pop, incluindo a excepcional *A Loba/La Louve* que dá passagem às duas colagens eróticas), e desenhos (em particular os grandes retratos de Pessoa que integram e representam os trabalhos para o Metropolitano de Lisboa).

São obras inéditas em muitos casos, alguns raros estudos preparatórios (o artista não usava esboçar em papel motivos a passar à tela), e são particularmente relevantes os estudos para *Retour de Brousse/Regresso da Selva*, que aceitou projectar à escala das guardas do grande álbum de 1990, onde as impressões da Amazónia se conjugam com figuras recorrentes. São desenhos de longas séries que tiveram por desígnio a ilustração, mas sempre excedendo a encomenda como dedicado exercício da mão e necessidade/gosto de desenhar, também como imaginação própria, no caso flagrante

do *Quixote* de 2005, identificando-se com este e mais com Sancho, em dois auto-retratos subtilmente irónicos. E muitos anos antes, 1959–60, uma imaginada viagem a África para ilustrar o amigo Gustavo Soromenho e as suas *Histórias da Terra Negra*. E ainda antes a *Maria da Fonte* que vinha ilustrar Camilo e continuou até ao grande quadro de 1957, decisivo momento de viragem.

São ocasionais desenhos de observação, de 1958, férias em Aregos, peças inéditas de um bestiário sempre acrescentado com novas espécies — adiante as vacas divertidas de um fim de semana no campo, na Normandia, os poucos tigres desenhados da longa série de pinturas (c. 1980–82), e o rinoceronte, corvos e gaivotas para as paredes do Metro (Camões, Bocage, Pessoa, Almada), e os cavalos afins das *Tauromaquias*. Ou o Abutre à chegada a Paris quando frequentava assiduamente a *Ménagerie* do *Jardin des Plantes*; logo depois os cavalos de corrida, interessando mais a velocidade e o gesto do que a descrição da aparência. A mosca que seduziu o Óscar Faria no seu texto. Até aos burros que foram um último animal de estimação, ou de companhia, abraçando a guitarra porque o convívio com o fado foi inspirador e um dos prazeres tardios (dois desenhos de fadistas de 2010–11).

As figuras populares da Ribeira e da Fonte da Telha, estes mariscadores de alguns quadros que já não eram neo-realistas e continuavam a ver o povo e os espectáculos do trabalho. E os desenhos trazidos do Xingu em pequenos cadernos — onde se prefiguravam as pinturas do *Kuarup*, um ritual dos mortos, e de *Huka-Huka*, a luta ritualista, e se regista a beleza singular das mulheres e mães da floresta — sobre os quais escreve adiante o atento e informado Shakil Y. Rahim.

Haverá certamente vários fios condutores identificáveis nesta antologia continuada sem hiatos cronológicos, e outras séries tiveram de ficar de fora, mas um dos mais evidentes é a expressão do erotismo, no caso a atracção pelo corpo feminino e pela prática do amor-sexo. Note-se que começa aqui pelos nus desenhados em Caxias (há nus anteriores), os quais mereceram logo críticas da ortodoxia ideológica; afirma-se livremente em desenhos de 1960, alguns levados à II Exposição Gulbenkian, e ganha maior intensidade corpórea nos anos 1980 a pretexto de ilustrações para livros de Gilbert Lely e Maria Velho da Costa, aqui *Corpo Verde*.

Entre as pinturas maiores deste e de todo o percurso estão os dois quadros sobreviventes da exposição parisiense de 2002, onde Pomar se encontra com os mitos e com a Pintura de História, reafirmada aí como o grande género. Tempo de largos formatos e de assuntos maiores: a presença sempre adiada da morte (invertendo o mito, Ulisses tapa os ouvidos ao canto das sereias, em vez de as querer ouvir amarrado ao mastro, industrializado por Circe) e a lição das artes negras na modernidade europeia, representada pelas três deusas do *Julgamento de Páris* (aqui agrilhoadas como escravas) e pelo par que dança à direita, seguramente jazz. ➤

JÚLIO POMAR:

MEA CULPA, MEA CULPA, MEA CULPA...

SÍLVIA T. CHICÓ

A propósito desta exposição — mais uma magnífica exposição organizada por Mário Roque na sua galeria — e visitando as obras de Júlio Pomar, tanto as que seu filho Alexandre reuniu no ciclópico trabalho dos dois Catálogos *Raisonnés*, da sua obra, como as que podemos ver na S. Roque, infelizmente dou-me conta de uma oportunidade por mim perdida: não falei suficientemente, ou falei pouco, com Júlio Pomar sobre a sua obra e sobre arte em geral. E muito teria ganho se o tivesse feito. Mas a vida tem destas coisas: faz-nos perder tempo com assuntos e pessoas que não acrescentam muito, quando poderíamos ter feito diferente. Depois, damos conta de que já é tarde...

A obra de Júlio Pomar, é vasta e multifacetada. É disruptiva, cambiante e experimentalista. A sua produção teórica é surpreendente pela sua rara qualidade. A capacidade de diálogo do artista com a obra, as várias narrativas decorrentes de uma finíssima análise ao “acontecer” da obra são notáveis. O relato de momentos vividos nesse diálogo, por vezes difícilíssimo com a arte, esclarece-nos sobre a luta tantas vezes feita de sucessão de batalhas perdidas. A sua escrita não vai atrás do pretexto poético, que claramente existe, mas procura discernir com extrema lucidez o que entre ele e as obras se vai passando. O que vai acontecendo no “acontecer” da pintura, algo que Eduardo Prado Coelho caracterizou como “deslumbrante fenomenologia do processo pictórico”. Auscultação de vida, de vida própria que a pintura possui e de como ela interpela o seu autor, muitas vezes surpreendendo-o totalmente.

Passado o impulso inicial, muitas vezes me sinto desarmado diante da tela já não virgem e que patinha nos pântanos do meio do caminho, sem saber para onde orientá-la. Quando penso nos bons trinta anos passados neste ofício, com os seus hábitos e os seus sobressaltos, o único benefício que creio poder ter retirado deles é efectivamente o de já não sofrer angústias semelhantes às que nos provoca um teatro sem saídas. Muitas vezes marquei encontro comigo próprio no ponto zero. E lá me encontrei: situação sem conforto de que há que partir. Isto vale para a pintura e para o resto.

A este propósito, a citação dos um dos mais significativos pintores do século XX, Jackson Pollock que descreveu o seu processo, afirmando que a pintura tem vida própria, ele apenas a faz aparecer:

When I am in my painting, I am not aware of what I'm doing. It is only after a short of 'get acquainted' period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise, there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well.

A pintura tem vida própria e eu deixo-a aparecer, afirmou Pollock já num período pós-surrealista em que a descoberta do inconsciente e do mitológico era imperativa. Não será tanto o caso de Pomar, porque em toda a sua obra a racionalidade está presente, embora ele refira como o acaso desempenha um papel importante.

Todos os meus “assuntos”, encontrei-os ao acaso dos dias. E acho que o assunto em pintura (o que é representado) acaba por ser mais o lugar em que se joga do que a própria finalidade do jogo. O que não quer dizer que se escolha arbitrariamente — tal como não são arbitrários o lugar onde se faz amor, o próprio objecto desse amor, etc.

Tal como Picasso, e paradigma de centenas de artistas, Júlio Pomar avança por uma sucessão de fases: neorealismo, pintura *engagé* a que sucede o “Ciclo do Arroz”, pintura gestual, em que a experiência da representação realista subsiste (Fig. 1).

Na década de sessenta Pomar produz uma pintura dinâmica em que o movimento, quer de corridas de cavalos ou de touradas, era a ambição máxima, a de transmitir a ideia de movimento. Nestas pinturas conhece Pomar a relação entre o gesto e a procura da imagem sintética, no fundo o mesmo caminho que leva à criação do signo, do pictograma que pode vir a formar uma linguagem nascida da visualidade, como o é, por exemplo, a escrita chinesa.

A sua facilidade de expressão permite-lhe este tipo de experiência (Fig. 2), que no fundo é a génese da caligrafia, arte maior na China. É a partir de imagens ou representações sintéticas que se chega à elaboração dos caracteres.

Pomar critica a expressão francesa *hasard contrôlé*, e afirma:

A propósito da caligrafia ou da pintura zen, utiliza-se em francês a expressão “hazard contrôlé”. Trata-se, quero crer de um erro de tradução: uma palavra cristaliza uma ideia, mas uma ideia que já não está ligada à mão produtora. Ora, tenho dificuldade em imaginar algo que menos se situe no espírito zen que a imagem do pintor sentado numa torre de controlo, guiando como lhe convenha a aterragem do acaso. A verdade é que esta nem se controla nem se regula. O mais que podemos é aceitá-la ou não, e faremos corpo com ele se dispusermos da sabedoria ou da inocência necessárias e suficientes para deixarmos aparecer todas as virtualidades.

Constatamos que Pomar acompanhou sempre o seu tempo. Olhou e participou desde muito jovem nas vanguardas existentes: foi o exemplo de uma inteligência precoce que se manifestou tanto em escrita de reflexão sobre a própria arte, como sobre a de outros artistas. Foi, como diria Schiller, um cidadão do seu tempo, dialogando com as correntes artísticas sucessivamente, tomando partido, sobretudo nos primeiros tempos do neorrealismo em que se sente,

de razoáveis dimensões, que causou impacto pela essencialidade das suas imagens e pelo seu discurso de apropriação de temas da publicidade que joga com o sentido dos objectos. Em alguns casos, resquícios do Surrealismo podem ser visíveis, como em obras de Claes Oldenburg. Talvez a Pop, o alarido da Pop que na América se substituiu a um Abstracionismo que conheceu várias fases, todas altamente inovadoras e simultaneamente de grande subtileza. Esse Abstracionismo foi difícil para a capacidade de entendimento de um público pouco sofisticado e mal informado, o que talvez tenha explicado a rápida adesão à espectacularidade da Pop americana, que rapidamente conheceu um grande sucesso, também devido a uma política cultural interessada em minorizar a Pop britânica, onde Richard Hamilton, David Hockney e outros produziam uma arte Pop de grande subtileza.

Pomar faz uma viragem, depois da truculência das suas fases anteriores decide “clarificar” e “planificar” a sua pintura, e é dessa fase que surgem vários retratos, de cores lisas a que se sucede outra de grande interesse, de colagens e desenhos eróticos (Fig. 3).

Uma das fases mais notáveis, se considerarmos toda a obra pictórica de Júlio Pomar, é a que aborda o retrato, seguindo-se a fase erótica de grande originalidade em que a cor se apresenta lisa, deixando para trás um pictorialismo algo expressionista. Dá-se então o abandono de uma voluntária complexidade, buscando a máxima



FIG. 1, 2 E 3
 Ribeira IV, 1957
 Corrida, Auteuil I, 1965
 Étreinte VII, 1977

tanto em Pomar como em Cunhal e alguns outros, a influência nítida dos artistas oriundos do *Social Realism* americano como Tomas Hart Benton, o professor da Art Students League, onde Pollock e muitos outros artistas da New York School estudaram, bem como os muralistas mexicanos, como Orozco e Siqueiros, artistas que foram certamente vistos e apreciados, porventura mais do que outros paradigmáticos do Neorrealismo.

Segue-se uma fase em que Pomar substitui o abstracionismo gestual por pinturas de cores lisas, talvez por influência da Pop Arte, mais a Pop americana que a inglesa, em que Warhol, Lichtenstein e outros, influenciam europeus. Trata-se de uma arte afirmativa

nitidez numa imagem de contornos nítidos, explícita e luminosa. Aqui observamos a versatilidade deste pintor, o seu à-vontade com as técnicas e os estilos em que trabalha. Também nestes anos o artista produz *assemblages* (Fig. 4), que algo nos remetem para uma fase de Miró mais ou menos coincidente no tempo. Trata-se de um período de grande ludismo e exploração da tridimensionalidade, em que o artista associa objectos que podem ser encontrados ao acaso, por exemplo em praias, com eles produzindo obras tridimensionais.

Aqui também o exemplo de Picasso se faz sentir, Picasso que lê num guiador de bicicleta uma cabeça de touro e com pouquíssimos elementos transmite claramente uma ideia. Mas não esqueçamos

que Picasso dominava bem a tridimensionalidade, a escultura. Nas *assemblages* de Júlio Pomar, segundo Alexandre Pomar, existe uma forte influência de Robert Rauschenberg.

Sobre esta fase, que representa um louvor ao erotismo, o artista diz com formas e cores o que na linguagem escrita poderia ser difícil (Fig. 5). Por uma razão simples: a mentalidade ocidental não lida com estes temas de forma fácil. A noção de pecado e de violência estão e estarão sempre presentes.

Pelo contrário, no Oriente, por exemplo na China, a literatura erótica é desde as mais recuadas épocas, como na dinastia Ming, fornecedora de um manancial de temas eróticos tratados com espantosa riqueza poética. Uma relação erótica entre um par descreve-se como duas nuvens que se atraem e ao tocarem-se produzem energia. Apelo erótico descrito como “Apelo da Lua” em que um bastão de jade Yang abre uma porta Yin, assim se aludindo à cópula. A vastidão terminológica é predominantemente metafórica, reflectindo a sofisticação com que o tema é exposto, tal como acontece também no tratamento descritivo da paisagem. A sexualidade foi antes da Revolução Cultural, já no século XX, considerada como algo importante para a saúde e realização dos cidadãos, algo que ainda não aconteceu na nossa sociedade, apesar das teses de Wilhelm Reich, que pouca ou nenhuma influência tiveram nos

costumes. A igreja preconiza a castidade, continuando a proibir aos sacerdotes o casamento. Na universidade, um professor de direito relatou numa aula o escândalo que viveu ao sentir a sua esposa manifestar prazer durante o coito. Sexo, por tradição e na nossa cultura judaico-cristã, só é admitido para procriar. Se outra mentalidade houvesse, porventura se diminuísse a violência, as violações, a pedofilia, a homossexualidade escondida, etc.

Pomar soube cantar e exaltar a sexualidade com imagens bem explícitas. O artista desoculta o que por tradição é escondido, num discurso límpido em que a alegria, quase de adolescente que descobre a sexualidade, é manifesta, como se de um cântico se tratasse. As pinturas e colagens eróticas de Júlio Pomar constituem uma afirmação de vitalidade e louvor ao prazer, prevalecendo sobre a noção de pecado assimilada e imposta pela nossa cultura.

Podem então falar-se em Pomar de um saudável paganismo, que ainda hoje ofende uma moral onde grassam frustração e hipocrisia, que continuam a comandar as normas de conduta dos cidadãos.

Tigre conjugado com torso (Fig. 6). As variações sobre o tigre, revelam uma nítida e deliberada aposta na conotação simbólica do animal: referem a sua movimentação, a sua graça, a sua irreprimível natureza de caçador, no fundo, a expressão da sua natureza. Comparação com ímpeto sexual? Certamente. A partir desse jogo



FIG. 4, 5 E 6

Sem Título, 1967

Graça Lobo, Primeiro Retrato, 1973

Mulher/Tigre II, estudo c. 1989

com o tigre, o pintor situa a cabeça do animal no lugar do sexo da mulher. O tigre é também um autorretrato: a maneira poética possível de falar de desejo sexual, como força criadora e irreprimível. As metamorfoses do tigre, a sua cauda que se transforma, a sua condição de animal que só conhecemos aprisionado ou explorado nos circos, serve a metáfora que ao artista interessa.

Pomar foi um artista culto, não ignorou nada do que uma visão psicanalítica pudesse informar nessa matéria.

E eis que há dois anos para cá a maioria das minhas telas têm por núcleo a imagem de uma ou várias máscaras deste animal-alvo: o tigre; e isto com o fim evidente de agarrar o olhar do espectador à de cartaz com os lábios de Marilyn Monroe, para fixar o olhar que hesitava diante do frenesim gestual; ou então muito antes dele, os cubistas usaram caracteres de imprensa. Parecendo auxiliar o espectador, oferece-lhe uma história conhecida, peça de caça que leva ao engano (e ridiculariza, ou macaqueia) o que dá a reconhecer.

Com a mesma facilidade com que Júlio Pomar atravessou as vanguardas do seu tempo, surgem e podem ser vistas nesta exposição, retratos desenhados com um traço único sintético, manifestação evidente de uma capacidade invulgar de desenhar, seja um desenho quase em esboço como podemos ver nos retratos de Fernando Pessoa, que bem transmitem a ideia de um ser evanescente que escapa a qualquer definição, como os retratos de Almada Negreiros, personalidade afirmativa, transbordante e igualmente genial, diferente em tudo da discrição e recato de Pessoa. Aliás a estridência e a espontaneidade de Almada, que era cinco anos mais novo do que o poeta, por vezes incomodava Pessoa que pedia mais recato, menos ruído e menos palavrões! Nestes retratos se revela também a rara capacidade de Pomar ao interpretar os seus retratados (Fig. 7).

des dimensões como os frescos das gares de Alcântara, obras que estiveram para ser destruídas, por inveja e intrigas... Almada que afirmou que “Nunca gostara de quem não soubesse desenhar-se”. Desenho relacionado com carácter, definição. Almada era a imagem da clareza, da afirmação, da alegria, autor da frase tantas vezes citada: “A alegria é a coisa mais séria da vida”.

Terminamos com mais uma das excelentes citações de Júlio Pomar que se podem encontrar no seu ensaio “Da Cegueira dos Pintores”.

O traço que apagamos armazena-se nesse entreposto que é a memória. De lá irá sair talvez, um dia, se um acontecimento imprevisto, mas concreto, da ordem do pouco que o acaso traz consigo, o empurrar para a frente. Eu disse talvez: nada nos garante, nada nos segura contra o fracasso ou a perda. É um quadro nada tranquilo esta clara imagem que fazemos da arte, prática obscura. ✎

Eugaria, 8 de Setembro de 2023



FIG. 7, 8, 9 E 10
Fernando Pessoa à Mesa do Café, 1983
Fernando Pessoa VI, 1983 — Inédito
Almada II, 1983
Almada III, 1983

Aqui vemos um “quase esboço” que transmite a procura de representação desse ser evanescente, antes da descoberta da sua obra, na consagração quase póstuma, que transformou Pessoa em ícone e herói nacional (Fig. 8).

Diferentes são os desenhos que retratam Almada (Figs. 9 e 10), outra figura gigantesca da cultura portuguesa, demasiado grande para a pequenez do seu país. Almada atleta, bailarino, poeta, escritor e artista plástico, também autor de obras de gran-

Agradeço a Alexandre Pomar, Carlos Marreiros e Mário Roque pela inestimável ajuda que me deram.

A Alexandre Pomar pela disponibilização de vasta informação. A Carlos Marreiros pela extensa e preciosa bibliografia enviada. A Mário Roque pela qualidade do seu trabalho de investigação, pela sua sempre fraterna amizade.

MOSCAS

ÓSCAR FARIA

O intróito do livro *Cavar em Ruínas*, de Camilo Castelo Branco, tem como título *As moscas*. Assaltado por legiões de mosquitos, o escritor decide, num “ardentíssimo” 16 de agosto de 1866, demonstrar a sua erudição relativamente a este insecto, a *musca domestica*, assim denominada por Carlos Lineu, em 1758.

Nesse dia, tudo parecia moscas a Camilo, e todas, sem excepção das místicas, o romancista remetia ao demónio, o príncipe desses insectos: “Tornando ás moscas, o inferno estava despovoado, se estas, que eu vou matando a murros, fossem diabos.” E prossegue: “Quem podesse ser elephante n’este mez de agosto! O elephante, assim que a mosca lhe toca, arruga o coiro e esmaga-a. Que deleitação carniceira a dos felizes d’este mundo incoirados como elephantes! Umás caras que a gente vê capazes de se enrugarem e entalarem não só moscas, mas perúas que pousassem n’ellas!”

O escritor termina a sua reflexão com uma resposta a um imaginado leitor que lhe pede um remédio para afugentar as malditas varejeiras: “Eil-o ahi extrahido de Aldivrandus, no liv. 3.º de Insectis: Pendura-se no tecto a cabeça ou a cauda d’um lobo.

E mais nada.

A dificuldade é achar lobos: n’estas terras onde eu vivo os lobos são comidos pelas moscas.”

Moscas, mosquitos, elefantes, peruas, lobos. O rico bestiário camiliano, assim como a forma como o autor associa os mosquitos quer a Belzebu, quer ao misticismo, permite-nos criar imagens muito realistas nas suas descrições literárias, podendo quase dizer-se que Camilo é um precursor do realismo mágico, corrente literária e artística do início do século passado.

Um outro escritor, Luciano de Samósata, que viveu no século II, escreveu um *Elogio da Mosca*, no qual sublinha: “Pretendendo enaltecer um dos seus maiores heróis, Homero não o compara ao leão, à pantera, ao javali: a intrepidez e a persistência do seu esforço compara-as à audácia da mosca, chegando ao ponto de frisar que não é presunção mas valentia o que este insecto exhibe.” Luciano, um pouco mais à frente, continua o seu panegírico: “Tão forte é a mosca, que tudo morde e fere. Não só trespassa a pele do homem, como a do cavalo e do boi. Também sabe importunar o elefante

insinuando-se nas rugas da sua epiderme, picando quando lhe permite a envergadura da tromba.”

O escritor sírio de língua grega não se coíbe quer de falar da actividade sexual do insecto — “Tal como os galos, o macho não desmonta a fêmea terminado o coito, mantendo-se a cavalo e sendo por ela transportado num voo que nada perturba o himeneu aéreo” — quer de citar aquele que considera o seu mais preciso dom, a imortalidade da sua alma, anteriormente referida por Platão: “Deitando cinza sobre a mosca no instante da agonia, vemo-la resuscitar e renascer para uma segunda vida. Devemos convencer-nos, portanto, que a mosca possui uma alma imortal capaz de regressar ao corpo depois de curta separação, reconhecê-lo, reanimá-lo, fazê-lo levantar num voo”.

Não creio que Camilo tivesse lido Luciano, senão teria colocado outro animal, que não o elefante, como o principal inimigo do insecto — penso que o camaleão pode ser considerado um dos mais eficazes caçadores de moscas. Há, porém, um abismo entre o autor português, que vê na *musca domestica* uma praga a abater — “Quanto ás moscas, estamos como no principio: matamo-las como Eva matou a primeira que lhe ferrou nas suas bentas nalgas: ás bofetadas.” — e Luciano, que a glorifica: “Depois deste elogio, outros aqui não farei. Vede que passaria a correr o risco (como avisa o provérbio) de fazer da mosca... um elefante.” — não nos podemos esquecer que larva do insecto é usada na medicina legal, pois o seu estado de desenvolvimento pode ajudar na determinação do tempo decorrido desde a morte de uma pessoa, e a *Drosophila melanogaster*, entre nós conhecida como mosca-das-frutas ou mosca-do-vinagre é usada como modelo genético para várias doenças, como a Parkinson, a coreia de Huntington e a Alzheimer.

II

Musca depicta é um termo latino que significa “mosca pintada” e refere-se à representação deste insecto como um elemento conspícuo de várias pinturas, especialmente realizadas a partir da segunda metade do século XV e finais de seiscentos, na Europa. A presença da mosca em obras de arte tem como antecedente a

competição, no século V a.C., entre os artistas gregos Zêuxis de Heracléia e Parrásio de Éfeso.

Zêuxis pintou um cacho de uvas cujo realismo enganou dois pássaros, que tentaram comer os frutos. Parrásio fez uma cortina e pediu ao seu adversário para a retirar de forma a poder observar a obra que tinha realizado. No momento em que tentou afastar o pano, Zêuxis apercebeu-se da armadilha na qual tinha caído, pois a pintura era a própria cortina. Parrásio declarou-se vencedor, dizendo que tinha enganado Zêuxis, enquanto o seu rival só havia conseguido ludibriar os pássaros.

Uma interpretação simbólica da *Musca depicta*, descreve-a como um símbolo do pecado, da corrupção, da mortalidade ou do diabo. Na *Enciclopédia de Insectos*, o entomologista James N. Hogue refere outros exemplos relacionados com este tipo de representações, entre os quais o exercício de um privilégio artístico; a indicação de que um retrato é *post mortem*; ou a marca através da qual o artista assinalava a imitação de uma outra obra.

Alguns exemplos deste tipo de pinturas são: o *Retrato de um cartuxo* (1446), de Petrus Christus, onde se observa uma mosca pousada numa superfície, dando a ilusão de ser, de facto, um insecto real que decidiu descansar na moldura do quadro — a técnica do *trompe-l'oeil* é aqui usada de uma forma eficaz; a cópia de *Festa do Rosário* (1506), de Albrecht Dürer, no qual uma mosca está sobre um pano branco (uma fralda?) pousado entre as pernas da Virgem Maria; e a *Natureza morta com frutos, pássaros mortos e um macaco* (c. 1615 – 1620), de Clara Peeters, na qual surge representada uma mosca por cima de uma maçã.

O historiador de arte francês André Chastel consagrou mesmo um ensaio à *Musca depicta*, que não consta entre as 150.000 espécies conhecidas de dípteras. Como nota Jean-Didier Wagneur: “Para André Chastel, a *Musca depicta* é antes de tudo um jogo formal, o *tour de force* naturalista por excelência, aquele do *trompe-l'oeil*, no qual o insecto agarra o espectador na armadilha da representação. É também a prova do maior domínio da pintura, que atribuímos a Giotto, Dürer, Cranach. (...) A mosca intempestiva provoca o espectador”. E acrescenta: “Figura do efémero e da fealdade, a mosca é também um microcosmos harmonioso do qual as asas, dizem, eram mapas de geografia. Como todo o símbolo, a *Musca* junta-se rapidamente ao bestiário metafórico da condição humana. Esta comensal dos banquetes dos homens é muitas vezes à sua imagem, como ilustram os tratados de fisionomia ou Jean de la Fontaine. (...) Esta “muito inoportuna criatura” torna-se em Luciano, ou Merlin Coccaie, um sujeito épico. Pascal escrevia: “Elas ganham batalhas, impedem a nossa alma de agir, comem o nosso corpo”. Porém, iremos preferir durante muito tempo outras moscas, aquelas mais diabólicas, delicadamente pousadas sobre a bochecha ou o seio de uma bela desconhecida do século das Luzes, do qual contamos que elas faziam cair os homens como...”.

III

Há cerca de um mês, em casa de Júlio Pomar, vi a pintura de uma mosca. Essa imagem cativou a minha atenção. Sabendo que o pintor construiu uma obra pejada de animais, era a primeira vez que me confrontava com um trabalho, de pequenas dimensões, onde se observa aquele insecto em todo o seu esplendor, ou seja, representado com uma rara mestria, tal como acontece em inúmeras obras do autor.

Tinha passado o dia a ver trabalhos de Pomar, nos seus ateliês. E foi ao parar diante daquela mosca que se consolidou em mim a ideia do artista ter como um dos eixos mais relevantes da

sua obra o de um bestiário erótico, sexual, onde as metamorfoses entre o humano e o animal são permanentes.

Nos trabalhos do artista podem encontrar-se paisagens-corpos, bichos-homens, mulheres-animais e vários tesões e cópulas. A dimensão sexual presente na obra de Pomar é assim feita de coloridas ereções, *matissianos* recortes, vários pudores: celebrações de um corpo sexuado, onde erotismo e morte se confundem, numa espécie de tradução visual de ideias trabalhadas por Georges Bataille.

Falamos aqui também dos amores e das paixões que Pomar teve ao longo da sua vida. Sente-se essa vibração nas narrativas que atravessam as pinturas. Há uma intensidade nas cores que corresponde à relação dos corpos no acto sexual.

O bestiário de Pomar é povoado por animais quer selvagens, quer domesticados: ao tigre dedicou três anos da sua obra — isto depois de ter lido um conto de Jorge Luis Borges —, mas outros surgem nas pinturas e desenhos, como o corvo de Lisboa e de Shakespeare, o rinoceronte (Dürer?), o elefante, o cavalo (as corridas parisienses), a gaivota, a tartaruga, a vaca, etc.

Numa das suas memórias, o escritor argentino revela o nascimento, na infância, da devoção que sempre teve pelo tigre “não o jaguar, o ‘tigre’ malhado dos emaranhados amazônicos e



A MOSCA, 1990
Colecção Teresa Martha

das ilhas de vegetação que flutuam pelo Paraná, mas aquele tigre rajado, asiático, real, que só pode ser enfrentado por um homem de guerra, em um castelo em cima de um elefante. Eu costumava ficar indefinidamente diante de uma das jaulas do zoológico; julguei vastas enciclopédias e livros de história natural pelo esplendor de seus tigres. (...) E assim, enquanto durmo, algum sonho me seduz e, de repente, sei que estou sonhando. Então penso: isto é um sonho, uma pura diversão da minha vontade; Oh, incompetência! Nunca meus sonhos podem gerar a fera que anseio. O tigre aparece de fato, mas empalhado ou frágil, ou com variações impuras de forma, ou de tamanho implausível, ou muito fugaz, ou com um toque do cachorro ou do pássaro.”

IV

É pela altura do Maio de 1968, que surge o mais relevante corpo de trabalhos de Júlio Pomar, um fulgor criativo que vai durar até aos “Tigres”, do início dos anos de 1980. Trata-se, na obra do artista, de um período não só marcado por duas revoluções políticas — a do Maio de 1968, em França, e a de Abril de 1974, em Portugal, mas também pelo aparecimento da arte Pop, que trará a cor da publicidade e do consumo para o território das artes visuais, até aí demasiado presa às vicissitudes da II Guerra Mundial, que teve sobretudo como consequência o descentrar do centro das operações para o outro lado do Atlântico, tornando-se então Nova Iorque a nova capital desta bolha criativa.

Em termos pictóricos, e seguindo o segundo volume do catálogo *Raisonné* da obra de Júlio Pomar, a primeira pintura deste período é *Le bain turc, d’après Ingres*, datada precisamente de 1968. Se com este trabalho já se percebe a influência da arte Pop, há uma outra figura que pode ser destacada nesta fase: Henri Matisse e os seus recortes (*cut-outs*), uma técnica que surge tardiamente no percurso do artista francês, quando tinha grande dificuldade em mover-se.

“Table des jeux” (1969–70), uma obra com seis elementos permutáveis, acrescenta uma dimensão lúdica a esta fase. Nota-se que Júlio Pomar estava então na plenitude dos seus recursos criativos, o que o fazia não só dialogar com a História da Arte (Ingres, Matisse, Van Eyck, Malevich, Almada Negreiros, Courbet), mas também com a Literatura (Ferreira de Castro, Fernando Pessoa, Luís de Camões, etc.).

Gostava de focar a atenção sobretudo nos trabalhos eróticos que Júlio Pomar realiza a partir de 1974, embora o artista, desde o início do seu percurso, tenha abordado esta componente em muitas das suas obras, celebrando sobretudo a mulher, a fêmea, o feminino, sob o ponto de vista do olhar masculino, *the male gaze*, que também existe e não pode ser escamoteado pelas actuais políticas de género, sob pena de termos uma nova História escrita por uma ideologia ensimesmada, onde não existe espaço para a diferença ou para a *différance*, um termo cunhado por Jacques Derrida. Como nota Carlos Ceia, “Podemos ilustrar o duplo movimento da *différance* com o seguinte exemplo: a palavra “infinito” pode ser definida por aquilo que é (o imensurável, o ilimitado, o absoluto, etc.) — o que significa que o sentido é sempre diferido, visto que precisamos de outras palavras para definir uma palavra —; e pode ser definida por aquilo que não é, ou seja, pelas suas diferenças (“finito”, “limitado”, “relativo”, etc.)”

Não existe um género em arte, existem, sim, géneros, artistas e obras, com as suas características próprias, feitas em determinadas circunstâncias, o que implica uma disposição para as interpretar a partir dessas premissas epocais sem qualquer preconceito. As criações de Júlio Pomar surgem num arco temporal de cerca de setenta anos, durante os quais o artista passou por diferentes fases. Nas obras da década de 1970, o pintor tinha já passado pelo Maio de 1968 e pelo Abril de 1974, sendo que esta última revolução pôs fim a 48 anos de ditadura. Sente-se então o sopro da liberdade nas pinturas e colagens realizadas neste período.

Das obras apresentadas na exposição da Galeria São Roque que correspondem a este período, merecem especial atenção as obras centradas na actriz Graça Lobo, que Pomar irá retratar incansavelmente, os desenhos de cópulas *Etreinte — Aperto, Abraço* —, datados de 1977; as magníficas pinturas-colagens, do mesmo ano *Fruit, bar-*

que II e La nef, nas quais a penetração, no primeiro caso, e os rostos dos amantes, no segundo, são obliterados por formas geométricas; e sobretudo *La Louve* (1974–75), umas das obras maiores de Júlio Pomar, na qual se observa, sobre um fundo geométrico, o recorte de uma figura feminina, nua, pintada de cor de laranja, reclinada para o prazer do sexo. Os múltiplos sentidos para os quais reenvia o título do trabalho — “loba, puta, cadela, raposa” — acrescentam outros significados a uma pintura formalmente exacta nas suas proporções, conceptualmente rica na sugestão de um imaginário pleno de erotismo.

V

Para além da pintura *Mosca*, Pomar tem um desenho homónimo, presente na exposição da Galeria São Roque. O que podem significar estas duas obras no conjunto da produção de Júlio Pomar, pois definitivamente elas não se enquadram em nenhuma das declinações formuladas pelo entomologista James N. Hogue. Maiores do que a sua dimensão natural, estes insectos fazem pensar no conto *Metamorfose*, de Kafka. Acordar transformado num ser de uma outra espécie, o maior pesadelo do humano, sobretudo se esse animal for conotado com Belzebu.

A pintura da mosca realizada por Pomar é excepcional: o insecto surge sobre um fundo de uma tonalidade clara, onde se observa uma mistura de várias cores, algumas das quais prolongam, esbatidas, aquelas observadas no corpo do díptero. Uma observação atenta sugere que a mosca está morta, pois parece visivelmente escarapachada contra uma superfície. Sente-se que o artista executou esta pintura rapidamente, sem hesitações, humor — há uma referência a um poema de Alexandre O’Neill como fonte de inspiração:

Duas Moscas ou a Mesma?

1

— Onde já vi esta mosca?

— Mas em toda a parte, filha, desde o bolo de noivado à minha tépida v’rilha!

2

Eis a mosca popular aferroada aos miúdos, avioneta escolar para fugir aos estudos!

É no desenho que encontro a resposta possível à questão de saber a razão pela qual Júlio Pomar prestou atenção a tão banal insecto, pois a pintura, colocada num corredor da casa onde viveu em Lisboa, podia funcionar como um símbolo de abundância e prosperidade em períodos de adversidade. É que entre os múltiplos significados associados à mosca existe o da sua associação ao de desejo carnal, isto por causa da sua insistência em querer pousar sobre o corpo das pessoas — na heráldica, ela significa “pertinácia na luta e na guerra”.

O pequeno desenho da mosca, espécie de *sumie-e* feito com a mestria de um mestre zen, avioneta escolar para fugir aos estudos, é o próprio artista enquanto ser desejante, livre, que chateia Camilo e encanta Luciano de Samóstata. Entre todo o bestário erótico elaborado pelo artista ao longo do seu percurso, este insecto tem a qualidade de trazer até nós histórias quer de vida, quer da arte. Ao olharmos a obra de Júlio Pomar, podemos parafrasear o escritor francês Victor Hugo: *ficamos surpreendidos como uma mosca que encontra um vidro.* ➤

BIBLIOGRAFIA:

BRANCO, Camilo Castelo. *Cavar em Ruínas*. Lisboa, Livrarias de Campos Júnior, 1866.

CHASTEL, André. *Musca depicta*. Milão, FMR, 1984, tradução de Stocchi G.

POMAR, Alexandre. *Júlio Pomar — Catálogo Raisonné II: Pinturas e Assemblages (1968–1985)*. Paris, Éditions de La Différence, 2004.

SAMÓSTATA, Luciano de. *O parasita*. Lisboa, & etc, 1981, prefácio e tradução de Aníbal Fernandes.

POMAR

EXERCÍCIO DE REVISITAÇÃO A PARTIR DE UMA LISTA DE OBRAS

JOANA BAIÃO *

I. UMA LISTAGEM DE OBRAS

Uma listagem de obras e um convite inesperado para escrever sobre o trabalho de Júlio Pomar (1926–2018). Percorro a lista, que é extensa, penso no prazo de entrega do texto, que é tão curto, e questiono-me: que contributo poderei dar acerca de um artista que tanto escreveu e sobre o qual já tanto se tem escrito?

Perante a inquietação da folha em branco no ecrã diante de mim, detenho-me novamente no elenco das peças selecionadas para esta exposição. Ressaltam três elementos: desde logo, a extensão do arco cronológico (entre 1946 e 2017), cobrindo um percurso artístico longo e marcado por etapas de produção distintas mas comunicantes entre si; em segundo lugar, a organização das obras em séries ou agrupamentos que, aqui adaptados às conveniências da preparação da exposição, refletem a metodologia de trabalho do pintor, sediada em contínua pesquisa e revisão não só de temas ou assuntos (“Trabalho por séries, porque quase sempre me é impossível esgotar o assunto num só quadro, já que cada obra é, de certa maneira, a crítica da anterior”¹), mas também de linguagens, processos, técnicas e suportes. Por fim, destaca-se a prevalência do desenho, pertinente num artista que, embora afirmasse desenhar pouco², na prática “desenhou sempre — a lápis, à pena, a carvão, directamente a pincel, com marcadores, com a tesoura”³. O desenho, pois, que Júlio Pomar entendia quer como instrumento primário para a observação, assimilação e compreensão da realidade (“penso, logo desenho”⁴), quer como veículo autónomo de exploração plástica cuja relação com a pintura, num “jogo (árduo, subtil) de compensações”⁵, o interessou.

Proponho-me, então, a partir da lista de obras que integram esta exposição, fazer um exercício de revisitação que cruza estas três dimensões, com os desvios inevitáveis na aproximação à produção de um pintor que sempre interrogou o (seu) fazer artístico — uma

produção complexa e cuja poética assenta na observação do mundo e no diálogo ativo com outras expressões criativas, com a história da arte do passado e com as propostas estéticas de uma contemporaneidade em constante mutação, que Júlio Pomar abordou com forte sentido crítico e consciência do seu lugar nessa(s) mesma(s) história(s).

II. NO PRINCÍPIO: DESENHO, NEORREALISMO

Datam de 1946 e 1947 as obras mais antigas exibidas nesta mostra, um conjunto de trabalhos que coloca em evidência a importância do desenho como disciplina de observação e síntese e, simultaneamente, como base de uma prática e pensamento pictóricos abertos a múltiplas possibilidades — o *desenho aberto* mencionado por Mário Dionísio, feito por artistas que, como Pomar, “não se esgotam nunca, há sempre neles algo mais a descobrir”⁶. Com abordagens expressivas e temas variados, unem também estes desenhos a sua inscrição estética no contexto de afirmação do neorrealismo, sustentado na valorização de elementos sociais e humanistas, e defensor do papel militante do artista enquanto produtor de uma arte intencionalmente colocada ao serviço das pessoas e da luta por uma sociedade mais justa. São famosas as palavras do próprio pintor neste período, clamando por uma “arte francamente popular, esclarecedora e construtiva”, “uma arte do povo, pelo povo e para o povo”⁷.

Dentro desta linha programática, justifica-se a variedade de motivos tratados por Júlio Pomar, resultantes da observação ideologicamente comprometida de fragmentos da realidade quotidiana de um país pobre e isolado, então regido por uma Ditadura que, nos anos do pós-2.ª Guerra Mundial, voltou a endurecer as suas ações repressivas, como a censura e as perseguições políticas. Cito Mário Dionísio num texto de 1948, publicado com o primeiro álbum do pintor — precisamente um álbum de desenhos, alguns

¹ Júlio Pomar, *Então e a Pintura?* Lisboa: Publicações D. Quixote, 2002, p. 21.

² Pomar. *1 Ano de Desenho, 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, s.p.

³ Mário Dionísio, “O Último Baluarte”, in Pomar. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1990, p. 66.

⁴ Júlio Pomar [2006], “Penso, logo desenho”, in Júlio Pomar. *Temas e Variações. Parte Escrita III*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar / Sistema Solar (Documenta), 2014, p. 270.

⁵ Pomar. *1 Ano de Desenho, 4 Poetas...*, 1984, s.p.

⁶ Mário Dionísio, “O Último Baluarte”, in *Op. Cit.*, p. 67.

⁷ Júlio Pomar, “O pintor e o presente”, in *Seara Nova*, 11 de janeiro de 1947, p. 19.

deles variações à pena de obras em grafite agora em exposição (*A Pedra*, de 1946; *Choro*, *Meninos dormindo*, *Menina com um cão*, *O eixo corrido*, *A confiança*, *Menina com um galo* e *Meninos*, de 1947):

*Os meninos deitados, ou jogando o eixo, ou vendendo jornais, o velho acartando fardos, a mãe doente, a menina com o galo, as lavadeiras, são composições onde passa um sopro humano de tristeza inconformada, um sentido de humanidade e de juventude a que qualquer coisa de profundo falta para ser feliz e, sobretudo, uma atmosfera popular, seriamente popular, que é nova entre nós.*⁸

As palavras de Mário Dionísio são certas ao enfatizar a qualidade humanística destas imagens de cenas e ações de um quotidiano popular banal e anónimo, que expressam várias facetas da condição humana: afinal, assumir o povo como *conteúdo* da obra, representado nas suas atividades, deixa subjacente uma denúncia e um clamor por um mundo mais igualitário. E são também palavras arrojadas, pela menção (e, assim, *sugestão*...) àquela “qualquer coisa de profundo [que] falta para ser feliz” (a liberdade, a esperança?), tanto mais quando verificamos que Pomar incluiu nesta publicação nove desenhos que, embora referentes a temas aparentemente “inócuos”, foram executados na prisão de Caxias, onde cumpriu pena entre março e agosto de 1947 por motivos políticos. Creio que, quando escreveu o seu texto, Dionísio teria em mente não só os desenhos dados à estampa no álbum de 1948, mas outros desta mesma época que, pelo seu historial, Júlio Pomar não pôde então divulgar. Refiro-me aos desenhos com cenas na prisão — as visitas no parlatório, o refeitório, as celas e os pátios com os presos a serem vigiados pela polícia, os companheiros de cela, os guardas —, produzidos durante o seu encarceramento, e que aludem à face mais repressiva do Estado Novo: a limitação da liberdade por motivos ideológicos (*Prisioneiro*; *Parlatório*; *Prisioneiro e Guarda*, de 1947).

Importa, aqui, lembrar a discussão entre *conteúdo* e *forma*, fundacional nos círculos da literatura e da arte neorrealista. Se, para os neorrealistas, os temas eram centrais numa prática pictórica ligada a um posicionamento de contestação, estes não podiam ser separados de soluções plásticas que se pretendiam transmissoras de uma mensagem simples e acessível. Neste sentido, Júlio Pomar explorou uma multiplicidade de recursos estéticos e compositivos e materiais, quer na prática da pintura, quer no exercício do desenho. Sempre com uma base figurativa, reconhecível, sediada na observação direta ou no exercício de memória, os desenhos deste período dão ênfase à linearidade e à economia de meios, sem prejuízo da expressão do traço e do gesto no tratamento sólido e muitas vezes hiperbolizado da figura humana. Mesmo nas composições mais densas, como *Sem título* (*Repressão*) (1946), prevalece a linha, não como elemento de contorno ao serviço da descrição linear das formas, mas explorada como indutor de volume, dos jogos de claro-escuro e de movimento, cobrindo com grande dramaticidade todo o espaço de representação.

É ainda dentro do espírito neorrealista que se podem integrar várias séries de desenhos produzidos ao longo da década de 1950, mesmo que este seja, para Júlio Pomar, um período que anuncia a necessidade de começar a explorar outras vias plásticas:

*Entre aqueles que se afirmavam dentro dos princípios da corrente, alguns perigosos caminhos começaram a desenhar-se. Um lirismo, complacente, tende a substituir a agressividade dramática das primeiras tentativas. A procura de soluções formais começa a sobrepor-se ao vigor de conteúdo; e isto não reflecte senão um alheamento dos problemas realmente vivos.*⁹

Assim, a par de temas que mantêm o foco nos tipos populares, no povo e nas suas condições de vida e de trabalho — vejam-se *Mulher com Canasta* (1956) ou as representações de camponesas (*Arroz*, 1953), os pescadores, varinas, mulheres na praia e outros tipos populares das séries *Ribeira* (1957) e *Fonte da Telha* (1959) —, são exploradas outras temáticas, como o nu feminino, a que voltarei mais adiante.

Paralelamente, verifica-se ao longo da década abordagens diferenciadas ao gesto e expressão do desenho. De facto, se alguns trabalhos denotam alguma contenção na representação das figuras e nas soluções de composição, encerrada em si mesma, outros contrariam esse fechamento. Tomemos como exemplo o modo como Júlio Pomar resolve dois exercícios de ilustração: nos estudos *Maria da Fonte* (1955), para a obra *O Romance de Camilo*, de Aquilino Ribeiro, deparamo-nos com composições harmoniosas e coesas que são, contudo, já dinamizadas pela abertura dos contornos e pela expressão rítmica do traço, anunciando o caminho para uma síntese que virá a ser mais plenamente atingida na gestualidade quase caligráfica dos desenhos realizados em 1959 para ilustrar *Histórias da Terra Negra*, de Castro Soromenho. Note-se que não defendo qualquer sentido de “evolução” do desenho de Júlio Pomar, cuja prática, pesquisas e concretizações foram sempre feitas com grande liberdade, com avanços e inflexões conforme as necessidades e os desafios de cada momento. A visão de conjunto proporcionada por esta exposição comprova isso mesmo.

III. EM MOVIMENTO

É justamente a partir de 1959 — e com grande expressão a partir de 1963, ano da sua ida para Paris, até ao final da década — que Júlio Pomar desenvolve uma série de pesquisas plásticas mais sistemáticas em torno da representação do movimento. Interessado por tudo “o que se agita, move, transforma”¹⁰, o pintor dá primazia às linhas de força da ação representada, criando composições marcadas pela conjugação dinâmica das manchas de cor com o imediatismo da execução gestual. O referente é progressivamente privado da sua fisicidade, e a figuração *explícita* é substituída por uma figuração *sugerida* (mas ainda identificável, mesmo que em alguns casos o exercício seja levado quase ao extremo da abstração, como por exemplo na ilustre pintura *Entrada de Touros*, de 1963¹¹).

O problema pictural da captação do movimento e da velocidade (no fundo, o desafio da representação pictórica do espaço e do tempo em relação, que Júlio Pomar renova numa abordagem muito pessoal) reflete-se nos assuntos tratados na sua pintura, destacando-se neste período temáticas ligadas a espetáculos de massas ou outros elementos de ação dramática, como as touradas, as corridas de cavalos, os combates de *catch*, os jogos de *rugby*, o metropolitano¹². Contudo, os temas não se subjugam a uma tentativa

⁸Mário Dionísio [1948] “Desenhos de Júlio Pomar”, in *Pomar. XVI Desenhos. Com um texto de Mário Dionísio + Desenhos da prisão & outros inéditos*. [s.l.]: Artemágica, 2004, s.p.

⁹Júlio Pomar [1953], “A tendência para um novo realismo entre os novos pintores portugueses”, in *Notas sobre uma arte útil. Parte escrita I*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar / Sistema Solar, 2014, p. 287.

¹⁰Júlio Pomar (entrevistado por Maria Lamas, 5 de março de 1964), citado em Alexandre Pomar, “Júlio Pomar”, in *Júlio Pomar. Catálogo Raisonné I. Pinturas, Ferros e Assemblages. 1942–1968*. Paris: La Différence / Artemágica, 2004, p. 22.

¹¹Coleção do Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian.

¹²Mas note-se que não há um total abandono de temáticas anteriores: com efeito, nestes anos Júlio Pomar continua a perseguir “imagens do mesmo mundo do trabalho com que o neo-realismo romanticamente se quisera identificar, revisitando-o agora sem os entraves do projecto alegórico associado ao anterior vínculo ideológico” (Alexandre Pomar, “Pomar”, in *Op. Cit.*, p. 21).

simplista de reconstituição do movimento: eles são tratados como pretextos para a exploração da percepção plástica da velocidade e do vestígio da deslocação dos corpos no espaço¹³. Isso encontra-se expresso, por exemplo, quando Pomar refere as diferenças entre as séries dedicadas às *Tauromaquias* e às *Corridas de Cavalos*:

*(...) enquanto as “Tauromaquias” andam à volta de uma conjunção e da ruptura (o encontro do cavalo e do touro, da bandarilha e do cachoço), nas corridas de cavalos há uma só massa (cavalos e jockeys amalgamados) e o movimento é contínuo; e há o aparecer e o desaparecer dessa massa, ou seja, a formação e o desfazer da imagem, a dialéctica do instante.*¹⁴

Embora seja nos recursos da pintura que a problemática do movimento é mais diversamente explorada, também a verificamos nos temas e na prática do desenho. Tirando partido das qualidades expressivas dos contrastes gerados pelo negro das tintagens contra a brancura do papel, e explorando as potencialidades de cada técnica — sejam as tintas aplicadas com pincel (*Gadanheiro*, 1960; *Touro*, c. 1960; *Corrida, Auteuil I e II*, 1965; *Corrida, Saint-Cloud*, 1965; *Trote – Vincennes III*, 1966) ou materiais secos (*Trote / Petit Trotteur, Vincennes I e Trote – Vincennes II*, de 1966) —, Pomar aborda a descrição e a sensação do movimento intrínseco e extrínseco das formas através da emancipação do gesto, da abertura ao imprevisto e da poderosa síntese formal. De certo modo, intensifica-se a noção do *desenho aberto* perspicazmente notado por Mário Dionísio tantos anos antes, e preconiza-se a aceção do desenho como “escuta do traço” — o “traço justo” a partir do qual se pode alcançar a “liberdade de uma total ausência de determinação”¹⁵.

IV. CORPO — FRAGMENTO

Até ao final da década de 1960, o corpo nu — principalmente o feminino — surge na obra de Júlio Pomar ligado à prática do exercício do desenho solto, ora apresentando qualidades mais ilustrativas ou mesmo quase caricaturais, ora tendendo para a desintegração, na fluidez do gesto e dos contornos (particularmente observável no conjunto *Étreinte*, 1960).

A partir de 1968, na sequência das anteriores pesquisas de sintetização das formas e de estudo do movimento, o corpo torna-se o foco de uma investigação mais sistemática que irá refletir-se na definição de uma nova gramática pictural e em soluções formais cada vez mais esquemáticas e depuradas. É nas variações da série *Banho Turco* (*segundo Ingres*), desenvolvida entre 1968 e 1973 a partir do estudo visual do quadro *Le Bain Turc* (1862), do pintor francês Ingres, que essa nova gramática — um novo “sentido de certa escrita ou heráldica do corpo”¹⁶ — primeiro se concretiza: plasticamente, através do recorte de elementos e da exploração do fragmento em relação ao todo, num claro afastamento das linhas figurativas anteriores; ludicamente, através da exploração da pulsão erótica dos corpos fragmentados, que se escondem ou adivinham, num jogo de sensualidades íntimo e cenográfico.

Habitados por formas curvilíneas isoladas que gravitam num espaço plano, estes trabalhos evidenciam “uma meditação

sobre o estatuto e a situação do objeto”¹⁷. Por outro lado, estas composições estimulam a percepção e os sentidos do observador através de um esquema mínimo de reconhecimento, característica que é igualmente explorada nos retratos produzidos neste período. *Graça Lobo, Primeiro Retrato* (1973), *Graça Lobo* (1974), *Graça Lobo, Coração Branco* (1974), *Graça Lobo, Cabeça Suspensa* (1974), *Retrato de Agosto I e II* (1974) e *Maria Bello* (1974) são exemplos paradigmáticos de como elementos compositivos reduzidos à essencialidade podem ser suficientes para a identificação do motivo (neste caso, as pessoas retratadas), integrando-se dentro de uma linha de reflexão acerca das características fragmentárias ou vestigiais da memória visual:

*Todas as pinturas do ciclo dos retratos (não os retratos a lápis) foram feitas sem pose nem preparação prévia, sem desenhos ou estudos com o modelo, somente às vezes ajudando-me com fotografias que me davam ou eu fazia tirar como “aide-mémoire”, cábula. A memória guardava só um número limitado de sinais; daí via o gosto da extrema síntese (...). Estas telas não são retratos, no sentido fotográfico do termo, mas brasões, panóplias: a pintura é uma prática invocatória.*¹⁸

A busca pela “extrema síntese” é apoiada pelas qualidades matéricas da tinta acrílica, que Júlio Pomar utiliza regularmente a partir de 1968, e que permite a aplicação das cores em blocos vivos e saturados, sem gradações ou transparências. Nestes trabalhos são conscientemente transpostas para a pura pintura as técnicas de recorte e colagem de Henri Matisse, que lhe interessam pelas suas qualidades estruturais, riqueza cromática e sentido de decoração rítmica. O desenvolvimento desta linha de pesquisa culminará na concretização do recorte efetivo das formas, em exercícios que questionam o domínio do contorno — através da pintura, Pomar continua a interrogar a disciplina do desenho:

*Peguei na tesoura para precisar bem o meu desenho. Precisar, recortar (“Préciser, cisailier”). Mais preciso, o desenho torna-se corte do espaço, rasgão onde se insinuam venenos, licores. O desenho preciso: esforço para melhor enxertar a aparência sobre, no corpo do vazio. (...)*¹⁹

É interessante como o rigor da linha e a noção do corte como elemento de precisão irão ser questionados, e até subvertidos, a partir do momento em que o pintor passa a integrar nas suas telas elementos com diferentes texturas e acabamentos, ao mesmo tempo que reduz significativamente os recursos cromáticos, em proveito dos materiais. Este ir ao encontro da matéria e “coisificação” dos elementos da pintura é visível em obras como *A Nave – La Nef* (1977), *Fruto-Barca II* (1977), *Nu, Cinzento Prata* (1978) e *Nu III* (1979). Dando seguimento à exploração do caráter fragmentário dos processos de representação e percepção das formas, estas composições apresentam uma nova organicidade e revelam opções cromáticas mais neutras ou pouco contrastantes, distanciando-se dos imaculados e garridos blocos de cor das séries anteriores.

Nos temas, mantém-se por toda a década de 1970 o foco nos corpos nus e erotizados, individualizados ou em pares, “conjugados,

¹³ Cf. Wolfgang Sauré, “Le tableau partenaire magique dans la quête du moi”, in *Júlio Pomar*. Paris: Art Moderne International, 1981, pp. 22 – 23.

¹⁴ Júlio Pomar, in *Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar*. Lisboa: Afinidades Electivas, 1980, p. 41.

¹⁵ Júlio Pomar [1984], citado por Alexandre Pomar, “Júlio Pomar”, in *Op. Cit.*, p. 2.

¹⁶ Júlio Pomar, in *Helena Vaz Silva com Júlio Pomar...*, p. 67.

¹⁷ Michael Waldberg, citado em *Pomar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1987, p. 78.

¹⁸ Júlio Pomar, in *Helena Vaz Silva com Júlio Pomar...*, p. 66.

¹⁹ Júlio Pomar, 1980, citado em *Júlio Pomar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1987, p. 98.

soldados, mas sempre desfeitos na junção, indecifráveis com frequência no nó que estabelecem²⁰, e até nos quadros que não remetem para representações concretas do corpo (e mesmo quando os títulos não o indicam), há sempre um suggestionar de formas sexualizadas ou, pelo menos, uma sensualidade latente que perpassa toda a pintura.

V. DESENHO E LITERATURA: RETRATO, ILUSTRAÇÃO E NÃO

Parte significativa da obra de Júlio Pomar constrói-se a partir de um diálogo intermedial com o campo da literatura, numa relação que se estabeleceu cedo e que é fruto do seu gosto quer pela leitura, quer pela escrita. Esta relação foi analisada por Vasco Graça Moura a partir do elenco de três vias de trabalho neste campo: 1) os retratos de escritores e poetas; 2) a ilustração direta de passagens literárias; 3) a exploração de uma *ideia* colhida a partir da leitura de determinada obra literária²¹. Percorro as obras da exposição considerando este elenco, e começo justamente pelos retratos.

Da extensa galeria de escritores e poetas retratados por Pomar, Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros surgem com particular recorrência. Tratadas já como tema no ciclo de retratos pintados desenvolvido no início da década de 1970, as figuras dos dois escritores são retomadas no decénio seguinte como motivos de investigação plástica e conceptual instigada por uma encomenda do Metropolitano de Lisboa²². O vasto conjunto de desenhos então produzidos (incluindo vários retratos de *Fernando Pessoa* e *Almada*, de 1983), revela quer a insistente aproximação às personagens no sentido da captação da sua caracterização física e psicológica, quer a simultânea renovação dos questionamentos acerca dos mecanismos de memória e reconhecimento inerentes ao retrato pictórico. De facto, face à impossibilidade de contactar com os modelos ao vivo, Pomar explora as possibilidades da representação a partir de iconografias pré-estabelecidas, das construções mentais que faz a partir da interpretação pessoal dos seus escritos (e, no caso de Almada, também do seu legado visual), e ainda tendo em consideração uma certa mitologia cultural (“a sedimentação na consciência coletiva de determinadas ideias e representações quanto à obra e à maneira de ser de cada um”²³). Aparentemente simples na forma, estes retratos são, de facto, multirrelacionais e polissémicos — à sua vista, é quase impossível não pensarmos na imagem de Fernando Pessoa à mesa, justamente eternizada numa famosa pintura de Almada Negreiros, ou nos arlequins de Almada, agora transfigurados nele mesmo...

Para além do exercício retratístico, a relação de Pomar com os autores estabelece-se igualmente por via de associações mais ou menos óbvias que resultam num imaginário simbólico e icónico muito próprio. Surgem assim as situações, como Pessoa à mesa do café ou a engraxar os sapatos (*Fernando Pessoa à Mesa do Café*, 1983; *O Menino Engraxador*, 1984); ou os animais — as gaivotas (*tantas, tantas*) de Pessoa (vários *Gaivota*, 1984), os tigres de Borges na sua *terrível elegância* (*Tigre I*, 1979; *Tigre II*, 1982), o corvo duplamente associado a Edgar Allan Poe e a Fernando Pessoa, e que também remete para a heráldica fundacional lisboeta (vários *Corvo*, 1984), só para referir alguns dos bichos do amplo bestiário que habita a sua pintura, e de que há vários exemplos em exposição.

Na relação que estabelece com a literatura, nem sempre é fácil encontrar a linha divisória do que é ilustração e não no trabalho de Pomar, uma vez que a sua abordagem se desenvolve não tanto numa relação direta, descritiva, com a narrativa literária — no sentido da *ilustração* na sua aceção mais tradicional —, mas sim como construção visual interpretativa que assume como ponto de partida o texto. Cito o pintor, em duas passagens que demonstram isso mesmo:

*E como ilustrador não me peçam fidelidades: o texto é ponto de partida para o meu trabalho. A bem dizer eu não ilustro um texto: o texto sugere-me desenhos que o podem acompanhar e estes procuro fazê-los, para meu prazer, o melhor que posso e sei.*²⁴

*As ficções, as criações literárias às quais me associei, associei-me exactamente porque elas permitiram pôr a cabecinha a trabalhar. Era uma relação com respeito, mas sem preocupações de atender às vestimentas da época ou outras coisas como é próprio do ilustrador. Isso não dá gozo.*²⁵

Em exposição encontram-se alguns exemplos que refletem este complexo quadro: os desenhos da série *Étreinte* (1979) para o livro de poemas *Corpo Verde*, de Maria Velho da Costa, que se integram no constante retomar do nu como motivo, aqui tratado em composições lineares abertas sugerindo corpos fragmentados e justapostos, como se cada imagem reforçasse a ideia das personagens (um casal em encontro sexual) como figuras em construção; a série *A Caça ao Snark* (1999), inspirada na literatura *nonsense* de Lewis Carroll, que Pomar interpreta com um humor muito pessoal; ou os inúmeros *D. Quixote* de 2005, culminar de um trabalho de revisitação continuada à obra de Cervantes (Pomar trabalhou o tema ao longo de quase meio século, remontando as primeiras ilustrações ao ano de 1959).

As numerosas obras literárias que Júlio Pomar ilustrou — interpretou — ao longo da sua carreira foram também pretexto para indagar o desenho, entendido como o recurso mais ágil, objetivo e sensível na busca da representação das formas. Da economia da linha simples aos traços entrecruzados e manchas que anunciam ou evidenciam estruturas, texturas e volumes, e recorrendo a materiais variados (como a grafite, o carvão, os marcadores ou a tinta-da-china sobre papel, que permitem contrastes preto-e-branco que reforçam a linearidade e gestualidade do risco; ou em materiais que permitem a introdução de cor), é explorada uma variedade de soluções que tanto demonstram o carácter tangível do desenho, como a sua qualidade mais evasiva e ilusória.

Mas o exercício gráfico da ilustração sempre foi feito a par e passo com a prática da pintura e a investigação e reflexão sobre a sua história. O cruzamento entre estes campos (desenho / pintura / literatura / história da arte), teve particular desenvolvimento a partir da década de 1980, época em que os universos de vários escritores e as referências a obras fundadoras da cultura ocidental entram na pintura de Júlio Pomar de um modo mais regular, profundo, e com cada vez maior liberdade. Assim, nas temáticas surgem ou revisitam-se os episódios bíblicos (*Expulsão do Paraíso – Adão e Eva*, 1992) e as mitologias clássicas (*Ulisses Amarrado ao Mastro e Circe*, 1996; *Hércules com a Pele do Leão de Nemeia*, 2000), e retomam-se os

²⁰Roger Munier, *L'Espace d'Eros*. Bruxelas: Galerie de La Différence, 1978. Tradução em português consultada em: <https://fundacaojuliopomar.files.wordpress.com/2020/05/jucc81lio-pomar-munier.pdf> (último acesso em 02-08-2023).

²¹Vasco Graça Moura, “Júlio Pomar e a Literatura”, in *Retratos e ficções. Júlio Pomar e a Literatura*, coord. Alexandre Pomar. Tavira: Argusnauta, 2006, p. 7.

²²Programa decorativo da estação de metro do Alto dos Moinhos, baseado em quatro vultos das letras portuguesas: Luís de Camões, Bocage, Fernando Pessoa e Almada Negreiros. V. Pomar. *1 Ano de Desenho, 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*. Cat. exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

²³Vasco Graça Moura, “Júlio Pomar e a Literatura”, in *Op. Cit.*, p. 9.

²⁴Júlio Pomar, in *Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar...*, p. 91.

²⁵Júlio Pomar entrevistado por Adelaide Ginga, in *Retratos e ficções. Júlio Pomar e a Literatura...*, pp. 21-22.

diálogos com os quadros dos grandes mestres — destaca-se nesta mostra o conjunto de estudos *D'Après Poussin*, de 1996, variações em torno da pequena mas muito simbólica pintura de Nicolas Poussin, *La Danse de la Vie Humaine* (1634), espécie de tratado pictórico sobre a passagem do tempo, o destino e a condição humana.

Formalmente, a cada vez maior contaminação entre a pintura e o desenho concretiza-se sobretudo em trabalhos sobre tela, onde a explosão da matéria e da cor se torna indissociável do gesto riscado. Pode-se observar este cruzamento em *Rapto de Europa* (1988), em que as linhas esclarecem as formas que as manchas monocromáticas apenas enunciam; *O Julgamento de Páris* (2002), com os traços brancos firmes e vibrantes enfatizando os volumes dos corpos das deusas gregas inesperadamente transmutadas em hieráticas figuras africanas, numa composição cheia de elementos simbólicos mais ou menos enigmáticos (as grilhetas, o navio, a dança), em atualização contemporânea da linguagem alegórica; e *Ulisses Libertado e a Sereia Canário* (2002), em que o desenho se funde com a pintura em jogos de repetição, revelação e ocultação dos elementos que se opõem e complementam — a cabeça do herói que tapa os ouvidos com os dedos, num gesto que facilmente assume uma conotação sexual; a sereia convertida na caveira-máscara em tons claros que iluminam a cena —, evocando metaforicamente a relação entre o desejo, o erotismo e a morte.

A abordagem à literatura e à mitologia permitiram a Júlio Pomar refletir acerca das tradições pictóricas ocidentais e, em particular, acerca das possibilidades de reformulação, reinterpretação ou mesmo subversão da Pintura de História (o *grand genre* académico). Por outro lado, em qualquer fase de produção, e independentemente do tipo de relação plástica ou conceptual que assumiu com um autor ou com uma obra literária, o pintor soube trazer para os seus trabalhos a mesma dimensão de enigma e de autodescoberta que encontra nos livros, e que só tem resposta em cada um de nós:

*A literatura põe em cena as nossas obsessões, é o sótão onde encontramos com que vestir os fantasmas; no espelho que ela nos propõe, vemo-nos a nós próprios sobre a pele dos outros.*²⁶

VI. REGRESSO AO ESPETÁCULO VISTO

Os ciclos literários da década de 1980 foram interrompidos por viagens ao Brasil, que estimularam na obra de Júlio Pomar um “regresso ao real, ao espectáculo visto, que fora a raiz das muitas cenas de trabalho, tauromaquias e corridas de cavalos, posteriores ao neo-realismo”²⁷. Os trabalhos resultantes da estadia numa aldeia Yawalapiti do Alto Xingu (Amazónia), por ocasião da rodagem do filme *Kuarup*, de Ruy Guerra, em 1988, integram-se nesta fase de retorno a um contacto mais direto com o mundo em seu redor. Durante dois meses, o pintor observou os indígenas habitantes da aldeia, as suas rotinas, rituais e cerimónias, abraçando esta experiência sem um plano pré-estabelecido:

*Ver, ouvir, tocar, sentir, era apenas esse o meu programa. O que faria ou não faria, relativamente à pintura, isso viria depois... Enquanto lá estive, renunciei à pintura.*²⁸

Foi através do desenho que Pomar primeiro registou as suas observações — desenhos executados em cima do momento, mas raras vezes tirados diretamente do natural: eles eram feitos no final da tarde, na tenda e já não diante do motivo, “pois durante o dia as crianças não o deixavam desenhar sossegado porque estavam sempre a espreitar e a pedir coisas”²⁹. O exercício de memorização e reinterpretação da experiência vivida (exacerbado pela distância física e temporal nas pinturas realizadas mais tarde, já na Europa) é marcado pelo rigor na captação e identificação de tudo o que foi observado, e nesse sentido o olhar de Júlio Pomar aproxima-se de (embora nunca se confunda com) uma abordagem etnográfica:

*A observação de cariz etnográfico, identificando grupos, personagens e rituais, referidos nos títulos, ilustra presenças físicas, pinturas corporais, lugares (a floresta, o terreiro, a maloca), plumagens e instrumentos (as flautas, os arcos, etc.). Não é intencionalmente um programa documental mas a série constitui um retrato da Amazónia, em pintura e desenho, raro mesmo no Brasil.*³⁰

Muitos dos registos foram feitos em cadernos de pequenos formatos, e é deles que se extraem os trabalhos agora expostos, verdadeiros testemunhos de alguns momentos do “espetáculo visto”, seja o rotineiro quotidiano, sejam os momentos especiais na vida das comunidades. Destaquem-se, por exemplo, os desenhos captados por ocasião do *kuarup*, ritual de despedida e de encerramento de períodos de luto, celebratório da memória dos mortos e da libertação das suas almas para o mundo espiritual: em *Kuarup, Xingu* (1988), Pomar regista o momento em que os homens carregam os troncos de madeira que representam cada um dos mortos celebrados; em *Huka-Huka, Xingu* (1988) o motivo é a luta corporal masculina que decorre durante a mesma cerimónia. Estes desenhos caracterizam-se pelo enfoque dado à representação do movimento e da força e tensão dos corpos, formalmente expressos através da densidade gráfica, da evidenciação e geometrização de algumas linhas de contorno, e da convergência dinâmica das linhas de força para o centro da estrutura compositiva.

Visualmente sugerindo certa espontaneidade e velocidade, estes registos são, contudo, resultado de uma primeira figuração rápida que é depois trabalhada ao longo de vários dias, em camadas que se sobrepõem — Pomar chamou-os de “desenhos revisitados”:

*No princípio, as linhas finas multiplicam-se como uma saraivada de flechas que visam atingir um alvo em movimento. Nos dias seguintes, o traço torna-se mais lento e pesado, a fim de isolar e articular o alvo entrevisto e de condensar no papel a essência da imagem.*³¹

Ou seja, embora haja desenhos de linha única, na maioria dos registos prevalece a densidade de riscos — por vezes até à saturação do suporte —, e são estas características que vemos também nos pequeníssimos retratos de algumas mulheres indígenas, captadas isoladamente, em grupo ou com os seus filhos ao colo, nos quais Júlio Pomar ora foca os seus rostos, ora os seus corpos nus, em registos que evocam as morfologias das Vénus primitivas (série *Xingu*, 1988).

²⁶ Júlio Pomar, *Então e a Pintura?* Lisboa: Publicações D. Quixote, 2002, p. 95.

²⁷ Alexandre Pomar, “Pintura de História, Pintura de Histórias”, in *Júlio Pomar. Depois do Novo Realismo*. Lisboa: Guerra & Paz, 2023, p. 210.

²⁸ Júlio Pomar citado por Helmut Wohl em *Júlio Pomar. A Comédia Humana*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004, p. 33.

²⁹ Pedro Faro, “Pomar – Antes, durante e depois da Amazónia. A esferográfica, o marcador, o lápis e a tinta”, in *Táwapayêra*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar / Documenta, 2017, p. 194.

³⁰ Alexandre Pomar, “Do Brasil – Goiás e Xingu, Brasília, 1986 – 90 a 2004”, in *Júlio Pomar. Depois do Novo Realismo*. Lisboa: Guerra & Paz, 2023, p. 180.

³¹ Júlio Pomar, in Alain Gheerbrant, *Peinture et Amazonie*. Paris: La Différence, 1997, p. 76. Tradução minha.

Concluo este breve ponto recorrendo, mais uma vez, às palavras do próprio pintor, que reconheceu que o encontro com os índios, homens e mulheres, num contexto tão distante da realidade vivida em Lisboa ou em Paris, acabou por fazer parte natural da sua trajetória, juntando-se “às obsessões de toda a vida: a proximidade do corpo, o movimento, a cor irrompendo na superfície. Obriguei-me a fazer um reconhecimento metucioso como teria feito um etnólogo profissional, um pintor da Marinha, gente séria, enfim...”³²

VII. DOS NOSSOS FADOS

Aproximo-me do fim desta revisitação com as obras mais recentes desta exposição, dos anos 2010 a 2012, onde predominam a figura do burro e as referências ao universo do fado, motivos que evidenciam não só como Júlio Pomar sempre deu importância ao diálogo entre cultura popular e cultura erudita — que, aliás, para ele não eram “mais do que a face de uma mesma moeda, resultado de um saber sintetizado pelo tempo”³³ —, mas também como manteve sempre uma grande consciência de cidadania e espírito crítico na observação do mundo à sua volta.

Apesar de alguns elementos associados ao fado surgirem em obras anteriores (por exemplo nas pinturas *Ulisses e as Sereias (com Guitarra Portuguesa)*, de 1997, ou já no quadro *Lusitânia no Bairro Latino (Retratos de Mário de Sá Carneiro, Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza Cardoso)*, de 1985), a relação com este universo surge tardiamente no percurso de Júlio Pomar³⁴. Essa relação desenvolve-se em duas vias complementares: em pinturas e desenhos que remetem para uma iconografia própria, habitada por cantores em pose, guitarristas, violas e guitarras portuguesas (vejam-se *Fado I e II*, ambos de 2010); e numa inesperada produção de letras para fado, numa escrita poética pejada de humor e ironia, onde comenta a sua “avassaladora visão da actualidade”³⁵.

Nos trabalhos agora expostos ressaltam dois elementos, a guitarra e o burro. O destaque dado à guitarra portuguesa pode ser duplamente referencial: objeto associado à criação (artística) e à recreação (deleite), ela é símbolo de uma certa identidade ou imaginário cultural nacional, que Pomar nunca deixa de questionar; ao mesmo tempo, é possível associá-la a contextos mais amplos — afinal, as guitarras e as violas surgem regularmente na história da pintura, tendo sido um motivo muito explorado pelos movimentos de vanguarda do início do século XX, como o cubismo.

Aparentemente mais desconcertante (e não se esperaria outra coisa de Júlio Pomar!) é a introdução do burro neste universo fadístico. Contudo, a sua autonomização como referente pictórico é bem significativa: evocação da montada de Sancho Pança nas suas aventuras picarescas (sempre *D. Quixote...*), e animal popularmente associado aos trabalhos árduos e menores, à incapacidade de aprender mas, também, à teimosia e independência, o burro é convocado para a pintura como instrumento de manifestação de inconformidade com a situação de crise económica e social que foi especialmente sentida em Portugal naqueles anos — como atesta, aliás, a imagem que Júlio Pomar escolheu para assinalar o 40.º aniversário do 25 de Abril de 1974, que tem evidentes afinidades

com as obras agora expostas (*Burro a Tocar Guitarra II e Burro a Tocar Guitarra III*, de 2011; *Burro com Guitarra*, 2012):

[Diz Júlio Pomar:] *Em linguagem popular, o quadro quer dizer: burro somos todos e estamos a ser levados.* (...)

*Júlio Pomar considera haver limites para tudo e, evidentemente, para os sacrifícios dos portugueses. Podemos então deixar de ser burros? Pois com certeza. O burro também sabe dar um par de coices. Gostava muito que ele desse uma valente parrelha de coices. Por mim, cá estou pronto para dar uma ajudinha.*³⁶

O burro tocando alegremente a sua guitarra surge, então, como comentário ao comodismo acrítico com que cada cidadão (cada um de nós) parece suportar os momentos de crise, os seus fados; porém, é este mesmo burro quem tem a capacidade de se insurgir nesses momentos — ou seja, de *Ativar a Albarda ao Ar*, como enuncia o título de uma obra de 2012. Sempre perspicaz, Pomar capta assim os paradoxos de um povo e de um país...

VIII. O DIABO NÃO É TÃO FEIO COMO O PINTA O POMAR

Chego ao fim da lista com consciência de que muitos trabalhos ficaram por destacar — como por exemplo, aqueles que testemunham as incursões de Júlio Pomar por outras práticas, como as assemblagens (*Bicho*, de 1982; várias *Sem título*, de 1967, 1977 e 2017–2018), a escultura (*Torso*, 1961) ou as artes aplicadas (vejam-se o prato cerâmico *Menino com Melancia*, de 1951, sobre o poema com o mesmo título de Armindo Rodrigues; ou *Gato-Jarra*, de 1956). E penso sobretudo naquilo que não consegui ou não soube dizer. Era inevitável. Do ponto de vista da prática historiográfica, não caberia numa dúzia de páginas cobrir todos os contextos biográficos e contextuais relativos a um tão longo e profícuo percurso; optando por uma abordagem estritamente estética, face a tão longa e eclética lista seriam muitos os riscos de me emaranhar, e ao leitor, nos fios do novelo de um pensamento e de um fazer artístico complexo, que felizmente tem sido alvo da atenção de tantos outros críticos, historiadores, escritores, filósofos, poetas.

Numa obra em que os motivos aparecem e desaparecem, em permanente reinvenção, reinterpretção e revisitação, as linhas de abordagem e os questionamentos que os trabalhos de Júlio Pomar convocam são infinitos e nunca há uma resposta certa. Creio que era essa impossibilidade ou infinidade das respostas que movia o pintor, na sua vida e na sua arte. E creio que é isso que nos diz o singelo autorretrato de 2010, bem expressivo do seu carácter seriamente jocoso: afinal, entre a realidade e a percepção que dela temos, entre a verdade e a ilusão, entre o imaginado e o representado, *O Diabo Não É Tão Feio Como o Pinta o Pomar.* ✎

Lisboa, 24 de agosto de 2023

*Historiadora de Arte. Membro integrado do CIMO–LAM–GM, Instituto Politécnico de Bragança. Membro colaborador do Instituto de História da Arte, NOVA FCSH/IN2PAST.

³² *Idem*, p. 35. Tradução minha.

³³ Sara Antónia Matos, “Assim na Pintura como na Poesia”, in *Sem capricho ou presunção. O fado por Júlio Pomar & Novas doações*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar / Museu do Fado, 2015, p. 14.

³⁴ As relações de Júlio Pomar com o universo do fado remontam a 2007 e surgem a partir da realização de retratos de fadistas, entre os quais Carlos do Carmo, Cristina Branco, Mariza ou figuras históricas, como Alfredo Marceneiro (Cf. *idem*, p.13).

³⁵ Sara Pereira, “Sem capricho ou presunção”, in *Op. Cit.*, p. 21.

³⁶ José António Santos, “Júlio Pomar — O Burro é uma piscadela de olhos”, in *O Referencial – Boletim da Associação 25 de Abril*. N.º 114, julho-setembro 2014, p. 9. URL: <https://a25abril.pt/wp-content/uploads/2019/11/A25A-13-103-111-Boletim-O-Referencial-N%C2%BA-114.pdf> (último acesso em 08–08–2023).

DESENHO E UNIVERSALIDADE

NOTAS SOBRE OS DESENHOS DE JÚLIO POMAR NA AMAZÓNIA, 1988

SHAKIL Y. RAHIM*

O TERRITÓRIO, A PAISAGEM E O CENÁRIO

Júlio Pomar (1926–2018), pintor¹ do modernismo português², realizou em 1988 uma visita esporádica à Amazônia (região do Alto Xingu), no contexto que o próprio explica:

Eu vinha por escassos dias, parasitei o lugar durante dois meses. (...) Meu amigo Roberto Fonseca, jovem empresário brasileiro, num encontro em Lisboa, no mês de junho do ano passado, desafiara-me aproveitar o acampamento Instalado numa clareira aberta em plena selva do Xingu, na bacia amazónica, base logística das filmagens de QUARUP, o filme de Ruy Guerra do qual ele havia entusiasticamente assegurado a produção.³

Este é um território estranho, primitivo⁴ e imprevisível, mas também de beleza, surpresa e novidade: “No acampamento, Hotel de mil estrelas, como Roberto lhe chamava (...) acomodaram-me o mais belo atelier que jamais terei”⁵. Pomar encontra neste atelier ao ar livre, e na tenda em que se aloja durante o filme *Kuarup*⁶, a possibilidade de observar, desenhar e recriar os diferentes rituais, cerimónias e festas que fazem parte da vida e da morte dos autóctones.

O Xingu serviu de paisagem, de cenário de produção e de modelo de registo, num estar dentro, mas sempre fora, possível na distância permitida, sugerida, controlada ou fantasiada.

Mas o Xingu era já por essa altura uma zona protegida. Data dos anos 60 a homologação do *Parque Indígena do Xingu*, e foi a primeira terra Indígena delimitada e classificada, numa área atual de aproximadamente 30.000 quilómetros quadrados⁷, onde se encontram vários grupos étnicos e linguísticos. Está localizado no estado do Mato Grosso, na transição entre o Planalto Central e a Floresta da Amazônia: uma zona plana intercetada pelo rio que lhe dá o nome e pelos seus afluentes.

A proteção da identidade cultural e diversidade Indígena surgiu na sequência do movimento *Marcha para o Oeste*, planeado pelo governo de Getúlio Vargas, no sentido de ocupar o Brasil Central e criar um país novo⁸ e integrado. O quadro estratégico de combate aos desequilíbrios geográficos e assimetrias económicas regionais justificou o impulso expansionista do Estado. “A Amazônia era um mundo remoto, e o Brasil Central, como dizia o jornalista Jorge Ferreira, parecia *mais distante que a África*.”⁹

¹A pintura de Júlio Pomar teve várias fases, com variação de suportes e processos pictóricos, com elevado experimentalismo de materiais, formatos e composições. As formas alternaram entre o figurativo e o abstrato, com libertação da cor e do movimento, em planos lisos, fragmentos e ritmos geometrizarantes. Nessa gestualidade e liberdade visual o artista visita vários temas: crítica social, retrato, animais, erotismo, história, literatura, mitologia. Trabalhou igualmente gravura, escultura, *assemblage*, cerâmica, tapeçaria e ilustração. O desenho, como fim em si mesmo, adquiriu um traço inconfundível e uma importância crucial na síntese gráfica do autor. Um estudo completo e abrangente sobre a obra de Pomar está compilado nos dois volumes do catálogo *Raisonné* publicados por La Différence.

²O modernismo português teve várias expressões, e nas diferentes modalidades artísticas prolongou-se até à queda do Estado Novo. Teve como nomes de destaque Fernando Pessoa, Almada Negreiros ou Pardal Monteiro. Como forma de acompanhar as vanguardas internacionais, num mundo em mudança e palco de duas guerras mundiais, as novidades artísticas em Portugal, acompanharam os combates sociais e políticos da modernidade, na urgência da velocidade e da técnica, com alteações nos temas, meios e processos de representação. O neo-realismo na pintura portuguesa, a que Júlio Pomar está diretamente ligado por via da *II Geração de Paris*, foi um manifesto visual da denúncia social e a favor da liberdade de expressão, inspirado na reforma marxista. Ver FRANÇA, José Augusto. *História da Arte em Portugal — O Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

³POMAR, J. *Temas e Variações, Parte Escrita III 1968–2013*. Lisboa: AMJP/ Documenta, 2014, p. 157.

⁴Aqui primitivo não no sentido de arcaico, mas de primevo (do início dos tempos).

⁵POMAR, J. *Temas e Variações, Parte Escrita III 1968–2013*. Lisboa: AMJP/ Documenta, 2014, p. 158.

⁶*Kuarup* (cor, 119 min.) é um filme de cariz político, realizado em 1989 por Ruy Guerra, e baseado no livro homónimo de Antônio Callado. Ver CALLADO, Antônio. *Quarup*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973. No filme a personagem de um missionário afasta-se do sacerdócio, e defende os povos indígenas contra a Ditadura Militar Brasileira de 1964.

⁷FREITAS, Fábio O.; FREITAS, J. Zelma Figueredo. *Relato sobre Mudança Cultural em Comunidades do Parque Indígena do Xingu*. Embrapa, Brasília, 2003, p. 6.

⁸CAPELATO, M. Helena. “O Estado Novo: o que trouxe de novo?” In FERREIRA, J.; DELGADO, L. (orgs.). *O Brasil Republicano — Do Início da década 30 ao apogeu do Estado Novo*. Vol. 2. R., C. Brasileira, 2017, p. 123.

⁹VILLAS BÓAS, O e C, *A Marcha para o Oeste; epopeia da Expedição Roncador-Xingu*, C. das Letras, S.P. 2012, p.34.

A urgência de preencher os vazios demográficos criou a necessidade de circunscrever as populações Indígenas já estabelecidas. Nos anos 40 do século XX, a *Expedição Roncador-Xingu*, sob a chefia dos irmãos Villas-Bôas, tentou promover o equilíbrio, a continuidade e o contato, num modelo protecionista de integração e “reprodução simbólica e material das comunidades”¹⁰. Com isso pretendia preservar a qualidade das práticas sociais e de todo o ecossistema natural e cultural.

Nesta passagem Pomar assinala diversas estruturas: i) o círculo como ordem ancestral, visual e vivencial, ii) a abóbada do céu como cobertura da aldeia que se torna o arquétipo de uma casa para todos, iii) a organização da *luz-visibility* da aldeia e as fraturas da *luz-invisibilidade* da floresta.

O círculo como ordem visual é uma centralidade cósmica, que representa expansão e movimento. Uma totalidade simétrica e equidistante que significa útero e proteção, num perímetro fechado e controlado. Como refere Arnheim em *O Poder do Centro*:

*Um grupo social, seja ele a família, uma associação, uma nação, ou mesmo a humanidade como um todo, na sua relação com a natureza, mantém a centridade como forte componente da sua perspectiva e da sua motivação.*¹²

A circularidade da forma, do espaço e do tempo, sem princípio nem fim, encontram na abóbada do céu um teto de conexão celestial para a casa comunitária, e no diâmetro do agrupamento uma forte noção de horizontalidade¹³. Unidade e harmonia da sintaxe visual, que organiza o espaço, o calor e a *luz-visibility* da aldeia em contraste com a desordem, densidade e opacidade da *luz-invisibilidade* da floresta. Estas duas *Luzes* compõem a paisagem e as relações entre claro e escuro, natureza e cultura, estrutura e entropia, autonomia e ritual, realidade e mito.

Nesta paisagem fenomenológica, o desenho de Pomar não é político, nem científico ou sociológico; tão pouco é exclusivamente etnográfico¹⁴ como se poderia prever de um olhar estrangeiro que produz um desenho descritivo e funcional. Não é também a interpretação de um desenho de reportagem¹⁵, dos hábitos e das exceções de carácter noticioso de um jornalismo de conteúdo turístico, de denúncia ou de guerrilha¹⁶. Muito menos é uma ilustração, para anexar ao pensamento. Os desenhos do Xingu são resíduos que ficaram do movimento humano, quando este intersecta a luz; aquele momento em que já não é necessário distinguir espaço, corpo, ação e representação.

O espaço adquire uma antropologia de distâncias entre o público e privado, numa orientação não euclidiana ou não-ordenada por um código cultural comum. Em simultâneo *o corpo em si e para si*, enquanto medida de liberdade na aceção de Sartre: entre o que se é e o que se deseja ser¹⁷. Acrescenta-se ainda aquilo que se pode ser, isto é, o corpo como expressão coletiva e comunitária ou como evidência do nu; na fusão das figuras, poses e anatomias durante o ritmo das atividades.

A ação é a libertação de energia para formalizar os rituais, e permite construir mensagens de grupo, com recurso ao movimento e à abstração pessoal do corpo¹⁸. A representação estabiliza a ordem e a hierarquia dessa ação. Por isso, espaço, corpo, ação e representação são desenhados como estruturas de luz e movimento.



FIG. 1 E 2
Desenhos de Kuarup, 1988

A ALDEIA, O CÍRCULO E A LUZ

A estadia de Pomar ocorreu numa aldeia *Iawlapiti*, de língua aruaque, durante aproximadamente dois meses. A geometria ordenada da implantação da aldeia impressionou Pomar: uma claraboia em contraste com a densidade da floresta. Sobre esse deslumbramento escreve:

*À minha chegada à aldeia Iawlapiti deslumbrou-me o rigor do seu desenho num enorme círculo, sobre o qual parecia assentar a esmagadora abóbada do céu, contrariamente ao que se sente na aproximação da floresta, em que vida e morte estão presentes uma ao pé da outra, e a luz desaparece pela selvagem progressão da natureza, pela sua capacidade de resistir à ordenação humana.*¹¹

¹⁰FILHO, O. Villas Bôas (org.). *Expedições, Reflexões e Registos: Metalivros*, São Paulo 2006, p. 47.

¹¹POMAR, J. “Kuarup”. In POMAR, *Táwapayêra*. Lisboa: AMJP/Documenta 2017, p. 3.

¹²ARNHEIM, Rudolf. *O Poder do Centro*. Lisboa: Ed. 70, 2001, pp. 18 – 19.

¹³GHEERBRANT, Alain. *Júlio Pomar — Peinture et Amazonie, La Différence*, Paris 1997, p. 75.

¹⁴O desenho etnográfico é uma prática de observação e registo da cultura dos povos. Em termos históricos esteve ligado à visão colonial do exotismo dos autóctones, mas tem evoluído para estudos sobre relações, comportamentos, técnicas, saberes e experiências no contexto da antropologia visual. O desenho da cultura material, da paisagem, dos ritos e do quotidiano têm servido de temas para conhecer o objeto de estudo. Para cruzamentos entre estas áreas de conhecimento ver o dossier “Antropologia e Desenho” (2016) dos *Cadernos de Arte e Antropologia* do Departamento de Antropologia e Etnologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia (Salvador, Brasil). Nomeadamente o artigo KUSCHNIR, Karina. “A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 5, n. 2, 2016, p. 5 – 13.

¹⁵O desenho de reportagem está associado a uma narrativa jornalística ou a conteúdo informativo. Em Pomar, os desenhos não são tratados como se fossem conjuntos de notícias.

¹⁶EMBURY, Gary; MINICHELLO, Mario. *Reportagem ilustrada, do desenho ao jornalismo: princípios básicos, técnicas e recursos*. Gustavo Gilli, São Paulo 2018, p. 151.

¹⁷BRAUNSTEIN, F. e PÉPIN, JF. *O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental*. I. Piaget, Lisboa 2001, p. 137.

¹⁸LIBBY, Lisa; SCHAEFFER, Eric; EIBACH, Richard, “Seeing Meaning in Action: A Bidirectional Link Between Visual Perspective and Action Identification Level”. *J. of Experimental Psychology*, vol. 138, n.º 4, 2009.

O DESENHO, A DENSIDADE E A COMPOSIÇÃO

O acervo dos desenhos realizados no Xingu pertence à coleção do *Atelier Museu Júlio Pomar*, com mais de dez cadernos realizados *in situ*, e parte deles foram mostrados pela primeira vez ao público na exposição *Táwapayêra*^{19, 20}. O conjunto organiza-se por alguns temas locais: i) *Kuarup* — cerimónia de homenagem aos mortos, ii) *Huka-Huka* — luta corporal masculina, iii) *Jakúí* — ritual da flauta sagrada, iv) festa do papagaio, v) arquitetura de habitação e espaços naturais, e vi) os *Txicão* e outros grupos Indígenas em cenas e práticas do quotidiano.

Muitos dos desenhos desta viagem foram feitos em cadernos de argolas, em formatos pequenos e retângulos normalizados, mas longe de contornar ou seguir os enquadramentos poligonais das folhas. Pomar parece promover novas formas de visibilidade com Intervenção na “distribuição geral das maneiras de fazer”²¹. Tal como na sua obra pictórica, regista manchas gráficas que crescem com escalas diferentes, altera posições de centro-periferia, como se as folhas fossem um contínuo para múltiplos registos (*Huka-Huka*), ou uma caixa onde não cabe o campo visual (*festa do papagaio*).

A cerimónia de homenagem aos mortos ilustres, ou *Kuarup*, foi registada com a tensão muscular dos homens que carregam o tronco de madeira, que simboliza o morto. Em Pomar, o desenho da forma é a do movimento, mas não exclusivamente do movimento descrito, mas do gesto que o inscreve.²² Pela força como se organizou a materialização da linha, a marcação facetada do contorno e a sugestão da perspectiva de um ponto de fuga, a tensão de cada corpo distribui-se pelo conjunto e pelo movimento sequencial.

O desenho da luta corporal masculina durante a cerimónia do *Kuarup*, ou *Huka-Huka*, segue também esta distribuição de forças físicas e visuais, pela fusão dos corpos de onde resulta uma nova estrutura compositiva, quase em abóbada ou como quadrúpede. Nos desenhos de *Kuarup*, o pronunciamento poliédrico do contorno e a densidade gráfica desenham a tensão visual. Refere Ana Gonçalves:

*Um tipo de luta muito semelhante à greco-romana, em que os homens começam por se saudar, depois envolvem-se numa espécie de abraço, terminando o combate quando um dos homens consegue imobilizar o outro no chão.*²³

No conjunto dos desenhos do *Jakúí*, ou ritual da flauta sagrada, mantem-se a mesma estratégia gráfica de estudo da tensão, do movimento e do contorno dos homens, com a verticalidade das flautas e o triângulo dos braços a dominarem a composição. Como refere Paulo Herkenhoff, nalguns dos desenhos do *Jakúí* as marcas da caneta de feltro conferem estrutura à imagem²⁴. São rostos marcados pelo desenho da pressão da boca, em composições com ritmo e plasticidade acústica.

A *festa do papagaio* é um ritual de dança das aldeias *Kamayurá* que organiza relações de poder, com ornamentos, vestes e adereços próprios. O desenho mantém o padrão de procura dos vestígios do movimento do corpo, dentro de uma perspectiva natural e não-li-

near, ótica, esférica e sensível²⁵, intuída por dupla circularidade: a da aldeia e a das asas das vestes.

Sobressai nestes desenhos da *festa do papagaio* a volumetria das ocas, espaços típicos de habitação coletiva da aldeia, onde a força visual da escala se impõe. De planta oval, normalmente de madeira e cobertura-fachada em palha ou folhas de palmeira, estas estruturas arquitetónicas têm associações antropomórficas, não apresentam janelas nem divisões Internas, e os acessos são feitos



FIG. 3
Desenho de *Huka-Huka*,
1988

por porta-buraco²⁶. Esta opacidade e continuidade visual/ material da arquitetura está presente nos desenhos do Xingu.

Pontualmente surgem desenhos de árvores e de recortes de floresta, e de alguns animais isolados. O espaço natural é consequência do desenho da envolvente. Mas a figura humana é o tema de maior frequência. Os desenhos das práticas quotidianas dos diferentes grupos Indígenas (*Txicão*, *Yawalapitis*, *Kamaiurás*) atravessam vários cadernos, com figuras isoladas ou em conjunto, homens e mulheres, adultos e crianças, parados ou em movimento.

“Os desenhos de Pomar exploram a linguagem do corpo, sublinham o potencial expressivo do traço rápido, são comunicantes, indexam e testemunham o primordial da vida da floresta amazónica”²⁷. Mais do que tramas tradicionais com geometria ordenada, Pomar risca em movimentos pendulares e multidire-

¹⁹Exposição realizada na AMJP entre os finais de outubro de 2017 e inícios de fevereiro de 2018, com curadoria de Alexandre Melo.

²⁰MATOS, Sara, “À Partida e À Chegada: A Pintura de Pomar e a Festa Táwapayêra”. In POMAR, Júlio. *Táwapayêra*. Lisboa: AMJP / Documenta, 2017, p. 22.

²¹RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 17.

²²ROSENDO, C. *Escritos de Artista em Portugal: história de um esquecimento*. Lisboa: Documenta, 2016, p. 130.

²³GONÇALVES, Ana. *Táwapayêra*. Dossier Educativo N.º 006j AMJP, Lisboa 2017, p. 20.

²⁴GHEERBRANT, Alain. *Júlio Pomar — Peinture et Amazonie*, La Différence, Paris 1997, p. 20.

²⁵PANOFKY, Edwin. *A Perspectiva Como Forma Simbólica*. Lisboa: Ed. 70, 1993, p. 37.

²⁶COSTA, Heloísa F.; MALHANO, H., “Habitação Indígena Brasileira”. In RIBEIRO, Berta (coord.); RIBEIRO, D. (ed.) et al. *Suma Etnológica Brasileira*, Vol. 2 Tecnologia Indígena, Vozes, R. Janeiro 1986, p. 54–55.

²⁷FARO, Pedro. “Pomar — Antes, Durante e Depois da Amazônia. A esferográfica, o marcador, o lápis e a tinta”. In POMAR, Júlio. *Táwapayêra*. AMJP / Documenta, Lisboa 2017, p. 195.

cionais para preencher a profundidade formal e espacial (*Kuarup* e *Txicão*). Há desenhos de linha única, mas, no geral, predomina a densidade de riscos.

O uso da densidade gráfica através da sobreposição de linhas tem várias funções nestes desenhos: i) marcação da Intensidade da vegetação da floresta, ii) definição do contorno do volume por aproximação, iii) modelação de claro-escuro na produção da profundidade, iv) movimentos dos gestos e da ação, v) massas e forças na construção da figura humana e vi) aceleração gráfica na observação

da forma, da luz ou do movimento (*Jakúí*). A monotonia cromática das pontas secas, onde a presença da cor acentua-se pela densidade da linha, sublinha a profundidade de campo e a diferença dos planos de observação. A cinética da mão circunscreve o comprimento e ritmo dos trajetos “da natureza dócil ou perturbante do utensílio”³⁰, com resistências e Interferências no cálculo das escalas, das densidades e do claro-escuro.

Mas habituados aos desenhos de economia linear de Júlio Pomar, estaremos com esta densidade gráfica numa nova compreensão visual? No essencial não. Pomar continua a explorar as estruturas da síntese da percepção, e o desenho mantém o uso de elementos simples e repetidos, ainda que tenha preenchido as áreas. Continuam assim a servir de análise visual para outras produções.

Por exemplo, os desenhos do Xingu serviram de origem projectual à sua pintura³¹, tornando-se Instrumento para as séries sobre a Amazónia, em produções realizadas no mesmo ano, como o quadro *Os Txicão* (1988) e *Kuarup II* (1988), ou outras pinturas criadas quase dez anos depois como *O banho das crianças no Tuatuari* (1997). As cenas de banhistas de Pomar, em alusão a Cézanne e à composição fundida do corpo e da paisagem de *Les Grandes Baigneuses*, ao que acresce a Influência da paleta escura e planificação da forma de Gauguin ou o movimento carnal de Rubens³², são um retorno à memória e aos desenhos do Xingu, como o próprio pintor refere:

*A tela seguiu o seu curso. Trabalhava nela de manhã à noite quando fiz a descoberta, na sacola que no Xingu trazia sempre comigo e na qual guardava todos os meus caderninhos, do último deles onde tinha feito algumas anotações rápidas sobre as minhas Banhistas, algumas tentativas de delineação. Tinha esquecido completamente a própria existência destes rascunhos!*³³

Não são propriamente desenhos preparatórios, mas os usos posteriores flutuam entre necessidades, releituras e memórias, a que Pomar se refere: “não duvido que a memória, máquina mal regulada, o trata (ou maltrata) à sua maneira”³⁴. Os desenhos no Xingu adquirem por isso várias funções, entre rascunho, esboço, apontamento, esquema, recuperação, observação e reconstrução. Funções que flutuam entre suportes como refere Moreira:

A noção de suporte é exclusiva das artes plásticas. O poema, o romance, a sinfonia, não dependem de suportes, sendo, nesse sentido, “imateriais”.

A dependência de um suporte não constitui, no entanto, uma limitação. Pelo contrário, poderia considerar-se uma mais-valia, na medida em que a obra pode viajar de suporte sem perder a sua identidade, enriquecendo-se da diversidade de roupagens.

*Sem abandonar a fidelidade ao quadro, Júlio Pomar tem sabido viajar por todos os suportes, procurando as necessidades consonâncias com as obras.*³⁵

Estas transferências são também ensaiadas nos atos de desenhar durante a estadia na aldeia, entre observação e memória,



FIG. 4 E 5
Desenhos de Rosto de
Mulher, 1988

da imagem. Alguns deles carregam um resumo de violência, energia e força, que Sara Antónia Matos resume:

*Dos seus emaranhados de linha, por vezes tão sobrecarregados que preenchem a superfície do papel na totalidade, vemos destacar-se corpos em movimento, os quais ganham espessura, se esbatem entre si e voltam a redefinir-se nos seus contornos possantes, como nas lutas de homens, musculados. A densidade pode observar-se também nas representações de ocas (casas), que adquirem volume à custa da sobreposição de linha, ou ainda de índios empunhando arcos e flechas que se dissimulam e simultaneamente se destacam entre um enredo de riscos representando a vegetação da selva.*²⁸

Os riscadores repetem-se e por vezes sobrepõem-se, entre grafite, esferográfica e marcador, a preto, a azul e por vezes verde ou vermelho²⁹. O contraste do marcador assinala forças estruturantes

²⁸MATOS, Sara, “À Partida e À Chegada: A Pintura de Pomar e a Festa Táwapayêra”. In POMAR, Júlio. *Táwapayêra*. Lisboa: AMJP / Documenta, 2017, p. 22.

²⁹GONÇALVES, Ana. *Táwapayêra*. Dossier Educativo N.º 006j AMJP, Lisboa 2017, p. 13.

³⁰POMAR, J. *Temas e Variações, Parte Escrita III 1968–2013*. Lisboa: AMJP/ Documenta, 2014, p. 141.

³¹MATOS, Sara, “À Partida e À Chegada: A Pintura de Pomar e a Festa Táwapayêra”. In POMAR, Júlio. *Táwapayêra*. Lisboa: AMJP / Documenta, 2017, p. 22.

³²WOHL, Hellmut. *Júlio Pomar: A Comédia Humana*, Lisboa: CCB, 2004, p. 34.

³³POMAR, J. “Kuarup”. In POMAR, *Táwapayêra*. Lisboa: AMJP/Documenta 2017, p. 102.

³⁴*Idem*, p. 111.

³⁵MOREIRA, Júlio. “Impulso e Estrutura na Obra de Júlio Pomar”. In BASILIO, Kelly Benoudis (coord.). *Júlio Pomar, O “Jogo da Cabra Sábida”*. Farnalhão: Ed. Húmus, 2019, p. 119.

a que Pomar chama *desenhos revisitados*³⁶. Os registos sobrepõem-se por método de acumulação gráfica de linhas, através de vários dias, onde a experiência “do natural” é extrapolada para desenhos reconstrutores.

Segundo sabemos, através de Alexandre Pomar, e do próprio artista, os desenhos são, em geral, feitos no final da tarde, na tenda e já não diante dos modelos — os ameríndios — mas reinterpretando memórias e figuras. Durante o dia, as crianças não o deixavam desenhar sossegado porque estavam sempre a espreitar e a pedir coisas (...) Talvez só os desenhos dos cadernos mais pequenos, com desenhos mais esquemáticos, sejam feitos “do natural”. Haverá, então, desenhos que são retomados, e noutros casos parece que se trata mais de recuperar o motivo numa nova folha, em ocasiões ou dias sucessivos³⁷.

O MOVIMENTO, A EXPRESSÃO E A UNIVERSALIDADE

Os desenhos do Xingu não são registos que apresentam a diferença cultural inerente às práticas locais. Antes procuram o que é universal. Investigam a estrutura do movimento da luz e do corpo transferida para a experiência de observação, num desassossego gestual por dentro do processo: entre a Indefinição, o Inacabado e a aproximação.

O movimento é então uma categoria estruturante desta produção visual, que questiona a relação entre si próprio e o outro, que não é pessoal nem social, “é um fator permanente e universal da nossa estrutura mais arcaica”³⁸.

O registo do movimento, num suporte como o desenho, é a virtualidade da sua sugestão. Durante o processo de fixação da imagem a “sugestão de movimento nas manifestações visuais estáticas é mais difícil de conseguir sem que ao mesmo tempo se distorça a realidade”,³⁹ uma vez que é necessário desenhar a volátil dimensão do tempo nas dimensões formais e espaciais da luz e da geometria. Estas mudam a cada momento.

A geometria é nivelada e o desenho da Intensidade da luz do Sol parece invocar o uso da claridade como composição do reflexo, que aparece entre a densidade dos riscos e delimita a força da Incidência dos raios solares nas subtrações dos ornamentos cromáticas sobre a pele. “Crus contrastes de cor, de matéria também, ao compasso dos corpos que acabam por se fragmentar num puzzle em cuja lógica os nossos olhos não atinam, meio cegos por um sol que não perdoa”⁴⁰.

O puzzle a que se refere o desenhador são as fraturas da luz nos contornos que dividem a superfície corporal e a reorganiza por conjuntos, relações e ritmos visuais não classificados. Os desenhos descrevem movimentos, que reconfiguram a anatomia, a musculatura, as articulações e a pele, por agrupamentos de características gráficas e relações entre conjuntos (figura, volume, contorno, sombra, reflexo, contraste). Como refere Moreira ao citar *Da Cegueira dos Pintores*⁴¹, texto do próprio desenhador: estas são “formas que se tornam outras”⁴².

São formas de uma “recomposição derivada” do natural, onde desaparecem os códigos das poses consagradas pela história da arte e se reativam as funções da nudez original. Nos desenhos do Xingu, o Nu, como tema, ao incorporar o movimento enquanto componente visual irreduzível⁴³ da observação, lembra os nus cubistas de Picasso, que romperam com o sistema Monge e com a projeção cónica tradicional.

O feminino foge à fixação hipnótica e erotizada dos nus de Velasquez, Ingres ou Manet, e aproxima-se da representação da mãe



FIG. 6 E 7
Desenho de mulheres do Grupo Indígena Xingu, 1988

pela morfologia das Vénus do Paleolítico. Enquanto o masculino deixa a heroicidade grega clássica e exemplar,⁴⁴ para mostrar a forma social do corpo funcional e simbólico do homem, como nos desenhos do grupo Indígena *Txicão*.

Esta pesquisa dos resíduos do movimento e do espaço, são em Pomar uma metodologia artística para compreender onde está a universalidade social. A função visual estruturante ensaiada nos desenhos do Xingu parece reforçar o conceito de “modelo reduzido”,⁴⁵ que Lévi-Strauss explica em *O Pensamento Selvagem* (1962), quando na produção da arte se transfere as dimensões sensíveis para as Inteligíveis⁴⁶. Esta compressão visual, de escala e de percepção, é uma técnica de construção artística e ato mental de leitura do visível por um observador capaz dessa redução, e de a transferir para os meios e suportes da arte.

³⁶FARO, Pedro. “Pomar-Antes, Durante e Depois da Amazónia. A esferográfica, o marcador, o lápis e a tinta”. In POMAR, Júlio. *Táwapayêra*. AMJP/Documenta, Lisboa 2017, p. 194.

³⁷Idem.

³⁸MOREIRA, Júlio. “Impulso e Estrutura na Obra de Júlio Pomar”. In BASILIO, Kelly Benoudis (coord.). *Júlio Pomar, O “Jogo da Cabra Sábica”*. Famalicão: Ed. Húmus, 2019, p. 82.

³⁹DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Martins Fontes, São Paulo 2007, p. 80.

⁴⁰POMAR, J. *Temas e Variações, Parte Escrita III 1968–2013*. Lisboa: AMJP/ Documenta, 2014, p. 157.

⁴¹A primeira edição portuguesa é de 1986.

⁴²MOREIRA, Júlio. “Impulso e Estrutura na Obra de Júlio Pomar”. In BASILIO, Kelly Benoudis (coord.). *Júlio Pomar, O “Jogo da Cabra Sábica”*. Famalicão: Ed. Húmus, 2019, p. 82.

⁴³DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Martins Fontes, São Paulo 2007, p. 82.

⁴⁴ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Nu na Antiguidade Clássica. Antologia de Poemas sobre a Grécia e Roma*. Porto: Assírio & Alvim, 2019, p. 30.

⁴⁵LÉVI-STRAUSS, C. *O Pensamento Selvagem*. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2008, p. 38.

⁴⁶Idem, p. 40.

O “modelo reduzido” é uma distinção entre estrutura e facto⁴⁷, e com isso o ato de desenhar “realiza a síntese das propriedades Intrínsecas e das que dependem de um contexto espacial e temporal”⁴⁸, porque o “olhar tem uma economia própria”⁴⁹, como defende o próprio desenhador. Para além disso, acrescenta Lévi-Strauss: “a transposição gráfica ou plástica implica sempre uma renúncia a certas dimensões do objeto”⁵⁰. Uma experiência interpretativa que os desenhos de Pomar tornam acessíveis na manipulação da escala, e onde a inteligência visual da atenção do desenhador explica-se na redução da transferência gráfica:

*(...) uma espécie de Inversão do processo de conhecimento: para conhecer o objeto real em sua totalidade, sempre tivemos tendência a proceder começando das partes. Dividindo-a, quebramos a resistência que ela nos opõe. A redução da escala inverte essa situação: quanto menor o objeto, menos temível parece a sua totalidade; por ser quantitativamente diminuído, ele nos parece qualitativamente simplificado. Mais exatamente, essa transposição quantitativa aumenta e diversifica nosso poder sobre um homólogo da coisa; através dela, este pode ser tomado, sopesado na mão, apreendido de uma só mirada (...).*⁵¹

A vantagem de apreensão em uma única olhada é a velocidade do gesto ocular e manual, que dissolve os parâmetros e as diferenças entre conjuntos, numa redução que a aproxima dos materiais e dos elementos da arte como artifício. Pelo “modelo reduzido”, a síntese visual torna a imagem acessível e direta, sem ser analítica. Um desenho gestual que contrasta com o *mistério de Vermeer*, a que Pomar, numa entrevista a Helena Vaz da Silva, faz referência: *O mistério de Vermeer* é a criação de uma imagem que é tão afirmativamente real que dá a impressão que se ficar perante uma visão (...) Tudo é quotidianamente exato e transfigurado”.⁵²

A velocidade e gestualidade do desenho unificam a geometria através da combinação dos ritmos visuais, com sugestões que desvendam o significado da estrutura de arranjos entre linhas e massas.⁵³ A voracidade deste desenho gestual está implícita na coordenação entre os movimentos de presença e os tempos de Interação compositiva, numa escala que vai do Instante à assimilação panorâmica. Pedro Faro relaciona esta temporalidade com Barthes:

*Estes desenhos são “certificados de presença” — usando a expressão de Barthes sobre os protocolos de verdade da fotografia —, valor que se torna por vezes mais importante do que a ideia ou trabalho de representação que daí advenha. A ideia de performance antecede cada desenho. Cada série de desenhos implica um tempo de Interação, de relação e um trabalho de composição que não se limita ao Instante, àquilo que fica e que sai, ao enquadramento.*⁵⁴

Se os desenhos gestuais do Xingu são essa caça da composição dos tempos, para mostrar não a diferença, mas a semelhança humana que ultrapassa a latitude, é em Platão, no *Timeu*, que encontramos o tempo como imagem móvel (da universalidade). Isto é, síntese para reduzir a entropia Interna e a irreversibilidade ou desordem,⁵⁵ entre os tempos de produção e os tempos de receção das formas, que nos remete para Deleuze em *A Filosofia Crítica de Kant* (1963), onde a propósito do papel da imaginação explica que a “síntese é a determinação de um certo espaço e de um certo tempo, pela qual a diversidade é referida ao objeto em geral conformemente às categorias”.⁵⁶

A geometrização formal que tende para o abstracionismo em Pomar, é em si a tentativa para estar entre o essencial das representações temporais. Estas são, tal como o *ser-simultâneo* e o *ser-sucessivo* de Kant, acontecimentos anteriores á experiência, com funções que organizam a perceção visual Intuitiva através da duração, como adverte Bergson⁵⁷.

Com o *ser-simultâneo* e o *ser-sucessivo* Kant elabora, na *Crítica da Razão Pura* (1781), um modelo de representação empírica do tempo como intuição sensível,⁵⁸ multivariável e por fluxo, em contraponto ao tempo como feixe, de Hume. Durante o desenhar, o observador materializa o *tempo sucessivo* entre registos sensoriais e marcas gráficas, mas utiliza um *tempo simultâneo* para construir relações e conjuntos (por exemplo, proporção, escala, composição, perspectiva, sombra), sem o qual fica comprometida a sucessão. Conceitos que acompanham a ideia de contentor ou temporalidade de Heidegger, em *Ser e Tempo* (1927), quando a propósito do paradoxo do presente, Pomar faz aparecer o desenho gestual ao eliminar os eixos *antes-agora-depois*:

*Enquanto agora, todo último agora já é sempre um logo não mais. É, portanto, tempo no sentido de agora-não-mais, de passado; todo primeiro agora é sempre um há pouco, ainda-não e, com isso, tempo no sentido de agora-ainda-não, de futuro.*⁵⁹ ➤

*Universidade de Lisboa

Originalmente publicado em *ARTERIAIS*, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, vol. 6, n.º 11, 12.2020, pp. 77–89.

⁴⁷A distinção entre estes dois conceitos é fundamental para a teoria de *modelo reduzido*: “Nós diferenciamos o cientista e o *bricoleur* pelas funções inversas que, na ordem instrumental e final, eles atribuem ao fato e à estrutura, um criando fatos (mudar o mundo) através de estruturas, o outro criando estruturas através de fatos” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 38).

⁴⁸LÉVI-STRAUSS, C. *O Pensamento Selvagem*. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2008, p. 40–41.

⁴⁹POMAR, J. *Temas e Variações, Parte Escrita III 1968–2013*. Lisboa: AMJP/ Documenta, 2014, p. 218.

⁵⁰LÉVI-STRAUSS, C. *O Pensamento Selvagem*. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2008, p. 39.

⁵¹*Idem*.

⁵²POMAR, Júlio; SILVA, Helena Vaz da, *Com Júlio Pomar*. Lisboa: Ed. António Ramos, 1980, p. 42–44.

⁵³SPEED, H. *The Practice & Science of Drawing*. Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1972, p. 131.

⁵⁴FARO, Pedro. “Pomar-Antes, Durante e Depois da Amazónia. A esferográfica, o marcador, o lápis e a tinta”. In POMAR, Júlio. *Táwapayêra*. AMJP / Documenta, Lisboa 2017, p. 195.

⁵⁵PRIGOGINE, Ilya. *O Nascimento do Tempo*. Lisboa: Ed. 70. 2008, p. 35.

⁵⁶DELEUZE, Gilles. *A Filosofia Crítica de Kant*. Ed. 70, Lisboa 2017, p. 27.

⁵⁷Sobre a relação das categorias temporais entre Bergson e Kant ver MASCARENHAS, Aristeu L. C. “Bergson e Kant: O Problema do Tempo e os Limites da Intuição”. *Trans/Form/Ação*, vol. 4, n.º 2, 2017, p. 103–124.

⁵⁸KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*, FCG, Lisboa: 2001, p. 99–100.

⁵⁹HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte II Ed.Vozes, 2005, Rio de Janeiro, p. 236–237.

JÚLIO POMAR

BIOGRAFIA

ALEXANDRE POMAR

Júlio Pomar nasceu em Lisboa, a 10 de Janeiro de 1926, e faleceu a 22 de Maio de 2018 na mesma cidade. Instalou-se em Paris em 1963 e a partir dos anos 80 teve um segundo atelier em Lisboa.

Frequentou a Escola António Arroio e as Belas-Artes de Lisboa (1942–44) e do Porto (1944–46), que abandonou no segundo ano do curso depois de uma suspensão disciplinar por actividades estudantis. Esteve preso quatro meses em 1947 por fazer parte da Comissão Central do Movimento de Unidade Democrática Juvenil. Em 1949, por ocasião da candidatura presidencial de Norton de Matos, de quem desenhara um retrato muito divulgado, foi afastado do lugar de professor de desenho no ensino técnico: foi o último emprego.

Expôs pela primeira vez em 1942, em Lisboa, numa mostra de grupo no atelier da rua das Flores e no VI salão do SPN, aí por iniciativa de Almada Negreiros; realizou a primeira exposição individual em 1947, no Porto, na Galeria Portugalia, de desenhos, que foram em parte editados num álbum prefaciado por Mário Dionísio.

Pomar foi o principal promotor do movimento neo-realista nas artes visuais, com larga intervenção crítica em jornais e revistas. Em 1945 coordenou a página semanal “Arte” do diário *A Tarde* no Porto. Participou nas Exposições Independentes desde 1944, e organizou a Exposição da Primavera, no Porto, 1946, que precedeu as Exposições Gerais de Artes Plásticas (SNBA, 1946–1956). Em 1956, foi um dos fundadores e primeiros directores da Cooperativa Gravura.

O seu período neo-realista marcou uma muito rápida afirmação no panorama nacional e perdurou de 1945 a cerca de 1955, com passagem progressiva ao que chamou figuração dinâmica, marcada pela gestualidade e a abstracção, continuando a pintar temas do trabalho. Ao ciclo das *Tauromaquias* seguiu-se, já em Paris, o das *Corridas de cavalos*. Sem voltar a associar-se a estilos colectivos, a sua obra evoluiu através de fases ou períodos de sucessivas pesquisas plásticas pessoais, organizando-se em ciclos temáticos a que correspondem novas linguagens formais: interessou-se pela Pop norte-americana (ciclo dos *Banhos Turcos* “*d’après*” *Ingres* e dos retratos, 68–76), que conduziu a um tempo marcado pelo erotismo

explícito e a colagem de telas pintadas (o *Teatro do corpo* / Espaço de Eros, 76–79), seguindo-se o regresso pleno à pintura com a série dos *Tigres* (80–82). Os temas literários, retratos de escritores, e depois os temas mitológicos e outros retratos, interrompidos por ciclos brasileiros (1987–90, *Mascarados de Pirenópolis* e *Os Índios*, da Amazónia), marcam a seguir um “período tardio”, segundo Hellmut Wohl, que regressava com uma renovada energia à espontaneidade gestual e à intensidade da cor dos anos 60.

Expôs preferentemente em Paris, nas galerias Lacloche, Bellechasse, Lavrov, Piltzer e Trigano, e em Lisboa na 111. Participou nas Bienais de São Paulo de 1975 e 85, sendo comissário o arq. Sommer Ribeiro, em inúmeras representações da arte portuguesa e, de entre as mostras internacionais importantes, destacam-se a Pittsburgh International Exhibition de 1964, *Le Bain Turc de Ingres* no Louvre em 1971 e *Post-war: art between the Pacific and Europe: 1945–65*, de Orkui Enwezor, em Munique 2016. O *Catálogo Raisonné* da sua obra começou a ser publicado em 2001.

Dedicou-se desde cedo à ilustração de livros, fez escultura, decorações em azulejo para espaços públicos (e também vitrais), tapeçaria e cenografia. É igualmente poeta (TRATADO DO DITO E FEITO, 2003) e, em 2023, foi editado o livro inédito *Prima Contradição* e um disco com as suas letras para fados.

Instituiu uma Fundação com o seu nome em 2004, extinta em 2023, e a Câmara de Lisboa dedicou um museu à sua obra, o Atelier-Museu Júlio Pomar, inaugurado em 2013, o qual tem apresentado exposições monográficas e reeditou a obra de crítica e teoria. ➤

JÚLIO POMAR

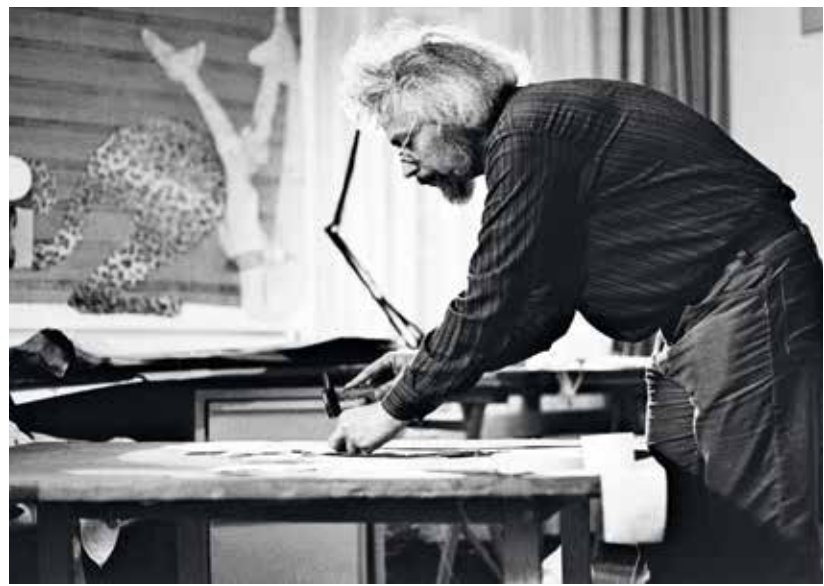
CRONOLOGIA

ALEXANDRE POMAR

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS (SELECÇÃO)

- 1947** — *Pomar, 25 desenhos*, G. Portugália, Porto
- 1950** — *Pomar*, SNBA, Lisboa
- 1951** — *Pomar*, G. Portugália, Porto
- 1952** — *Desenhos de Júlio Pomar*, G. de Março, Lisboa
- 1956** — *Vidros, Pomar e Alice Jorge*, G. Rampa, Lisboa
- 1960** — *Obras sobre o Tema de D. Quixote*, G. Gravura, Lisboa
- 1962** — *Júlio Pomar*, G. Diário de Notícias, Lisboa
- 1964** — *Tauromachies*, G. Lacloche, Paris
- 1965** — *Les Courses*, G. Lacloche, Paris
- 1966** — *Obras Recentes*, G. Arte Moderna, SNBA, Lisboa
- 1967** — *Desenhos para Pantagruel*, G. 111, Lisboa
- 1973** — *Pomar 69–73*, G. 111, Lisboa
- 1978** — *L'Espace d'Éros*, G. La Différence, Bruxelas
— *Júlio Pomar (retrospectiva)*, F.C.G., Lisboa; M.N.S.R.,
Porto; Maison de la Culture, Woluwé Saint-Pierre, Bruxelas
- 1979** — *Théâtre du Corps*, G. Bellechasse, Paris
— *Trabalho de Férias*, Junta de Turismo da Costa do Estoril,
Cascais; G. Arte Moderna SNBA, Lisboa
- 1980** — *Júlio Pomar*, G. Glemminge, Glemmingebro, Suécia
- 1981** — *Les Tigres: Peintures Récentes*, G. Bellechasse, Paris
- 1982** — *Júlio Pomar*, G. Glemminge, Glemmingebro, Suécia
— *Os Tigres*, G. 111, Lisboa
- 1984** — *1 Ano de Desenho – 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*,
F.C.G.-CAM, Lisboa
— *Ellipses – Peintures Récentes*, G. Bellechasse, Paris
- 1985** — *Raptos de Europa e 7 Histórias Portuguesas*, G. 111, Lisboa
- 1986–87** — *Pomar*, M. de Arte, Brasília; Museu Assis
Chateaubriand, São Paulo; M. Arte Moderna, Rio de
Janeiro; F.C.G., Lisboa
- 1987** — *O Gran'circo Lar, Desenhos para o Circo de Brasília*, G. Paulo
Figueiredo, Brasília e São Paulo; G. Ana M. Niemeyer, Rio
de Janeiro
- 1988** — *Os Mascarados de Pirenópolis*, ARCO, Madrid; G. 111,
Lisboa
- 1989** — *Júlio Pomar*, G. Leal Senado, Macau
- 1990** — *Los Indios*, ARCO, Madrid
— *Les Indiens*, G. Lavrov, Paris
— *Pomar / Brasil*, Pal. Capanema, Rio de Janeiro; M. Assis
Chateaubriand, São Paulo; F.C.G.-CAM, Lisboa
- 1991** — *Pomar et la Littérature*, Hôtel de Ville, Charleroi, Bélgica
(off-Europalia)
- 1992–93** — *Pomar – Anos 80*, G. Trem e Arco, Faro; Coop.
Árvore, Porto; M. Amadeo Souza-Cardoso, Amarante; G.
Arte, Almada; M. Grão-Vasco, Viseu; M. José Malhoa,
Caldas da Rainha; Palácio Galveias, Lisboa
- 1994** — *Fables et Portraits*, G. Piltzer, Paris
— *O Paraíso e Outras Histórias*, Culturgest, Lisboa
- 1996** — *Festas do Divino Espírito Santo*, I. Cultura, Angra do
Heroísmo
— *L'Année du Cochon ou les Méfaits du Tabac*, G. Piltzer, Paris
- 1997** — *D. Quixote*, C. C. Gandarinha, Cascais
— *Les Indiens – Xingú (1988–97)*, Fest. Cinémas et Cultures
d'Amérique Latine, Biarritz
— *Les Joies de Vivre*, G. Piltzer, Paris
- 1998–99** — *Pomar, Obra Gráfica*, Fórum da Maia, Porto; C.
C. Gandarinha, Cascais; Casa da Cultura, Cantanhede;
Arquivo Distrital, Leiria; C. Artes e Espectáculos, F. da Foz
- 1992–00** — *Júlio Pomar*, C.A.C.F. Oriente, Macau; M. of Fine
Arts, Pequim
- 2000** — *La Chasse au Snark. L'Entrée de Frida Khalo au Paradis*.
Contes Moraux, G. Piltzer, Paris; Salander O'Reiley G.,
Nova Iorque
— *Desenhos Recentes*, Prémio Celpa/Vieira Da Silva, F.
AS-VS, Lisboa
- 2001–03** — *Pinturas Recentes*, C. Expo., Aveiro
— *Quelques Dessins*, G. Flora, Paris; G. Valbom, Lisboa; F.
J. Resende, Porto; C.A., S. João da Madeira; Coop. Árvore,
Porto
- 2002** — *Os Três Éfes – Fábulas, Farsas e Fintas*, G. 111, Lisboa
— *Trois Travaux d'Hercule et Quelques Chansons Réalistes*, G.
Trigano, Paris

- 2003** — *Júlio Pomar*, Prémio Amadeo de Souza-Cardoso, M.A.S.C., Amarante
— *Júlio Pomar: The Painting of The Other*, Yapi Kredi Taskent Art G., Istambul
- 2004** — *Méridiennes – Mères Indiennes*, G. Trigano, Paris
— *Pomar, Autobiografia*, M. Arte Moderna, Col. Berardo, Sintra; *A Comédia Humana*, C.C.B., Lisboa
— *Pomar: Fables & Fictions – Photos G. Castello-Lopes*, G. Violon Bleu, Sidi Bou-Said, Tunísia
- 2005** — *Desenhos para O Romance de Camilo, de Aquilino Ribeiro*, Casa-Museu Camilo, Famalicão
- 2006** — *Retratos e Ficções – Júlio Pomar e a Literatura*, Palácio da Galeria, Tavira
- 2007** — *Fundação Júlio Pomar: Primeira Escolha*, G. Municipal, Matosinhos
- 2008** — *Cadeia da Relação*, M. Arte Contemporânea de Serralves, Porto
— *A Razão das coisas – Júlio Pomar*, G. Castello-Lopes, José M. Rodrigues, Serralves
— *Júlio Pomar, Um Artista Português*, Pinacoteca, São Paulo
- 2009** — *À la Mode de Chez Nous, Júlio Pomar e Joana Vasconcelos*, C.C.C. Gulbenkian, Paris
— *Júlio Pomar na Coleção Manuel de Brito*, Palácio Anjos, Algés
- 2010** — *Júlio Pomar, Uma Antologia*, C.A.C. Graça Morais, Bragança
- 2012** — *Atirar a Albarda ao Ar*, Prémio Casino da Póvoa, Porto
- 2013** — *Em Torno do Acervo*, AM-JP, Lisboa
- 2014–15** — *Júlio Pomar, Obras da Coleção Millennium BCP*, G. Millennium, Lisboa; G. da Biblioteca M., Porto
— *Edição e Utopia, Obra Gráfica de Júlio Pomar*, AM-JP, Lisboa
- 2015** — *Sem Capricho ou Presunção, O Fado por Júlio Pomar e outras Doações*, M. do Fado e AM-JP, Lisboa
— *Júlio Pomar e Rui Chafes, Desenhar*, AM-JP, Lisboa
- 2016** — *Void**, *Júlio Pomar e Julião Sarmento*, AM-JP, Lisboa



Júlio Pomar no atelier,
Rue Volta, Paris, c. 1978
Fotografia de Jorge Martins

- 2017** — *Júlio Pomar e Pedro Cabrita Reis, Das Pequenas Coisas*, AM-JP, Lisboa
- 2018** — *O que Pode a Arte? 50 Anos do Maio 68*, AM-JP, Lisboa
- 2019** — *Formas que se Tornam Outras*, AM-JP, Lisboa
— *Então e a Escultura?* Júlio Pomar, G. Valbom, Lisboa
- 2020** — *Retratos de Júlio Pomar, O Desenho Impreciso de Cada Rosto Humano Reflectido!* AM-JP, Lisboa
- 2021** — *89/98, Pomar*, Museu do Aljube, Lisboa
- 2023** — *Júlio Pomar, 10 Anos do Museu*, AM-JP, Lisboa

OBRAS PARA O ESPAÇO PÚBLICO (SELECÇÃO)

- 1946–47/2022** — Frescos, Cinema Batalha, Porto, arq. A. Andrade (ocultados em 1948 e recuperados em 2022)
- 1950** — Paineis em azulejo, botequim do lago do Campo Grande, Lisboa, arq. Keil do Amaral
- 1954** — Vitrais, Igreja da Sagrada Família, Pontinha, arq. V. Palla e Bento Almeida
- 1957–59** — Paineis em azulejo com Alice Jorge, Av. Infante Santo, Lisboa, arq. A. Pessoa, H. Gandra e J. A. Manta

- 1983–84** — Mural em azulejo, *Quatro Poetas no Metropolitano de Lisboa*, estação Alto dos Moinhos, Metropolitano, Lisboa, arq. E. Nicolau; Viúva Lamego
- 1987–2009** — Mural em azulejo, *Gran'Circo Lar*, Circo de Brasília, Brasília, arq. F. Andrade, Viúva Lamego (desmontado); Biblioteca Nacional, Brasília, arq. O. Niemeyer
- 1989** — Tríptico em Tapeçaria de Portalegre, sede da CGD, Lisboa, arq. A. Cordeiro
- 1992** — Painel em azulejo, *Homenagem a Fernando Pessoa*, estação *Botanique*, Metropolitano, Bruxelas; Viúva Lamego e Ratton Cerâmicas
- 1993** — Painel em azulejo, *Justiça de Salomão*, Sala de Audiências, Tribunal da Moita, Moita, arq. R. Hestnes Ferreira; Ratton Cerâmicas
- 1996–97** — Duas tapeçarias, *Ulisses e As Sereias*, sede do Montepio Geral, Lisboa, arq. Álvaro Siza
- 1998** — Painel em azulejo, *Corre, Corre, Cabacinha...*, estação Corroios, Ferroviária, Seixal, arq. Moura Guedes; Viúva Lamego e Ratton Cerâmicas
- 1998–2001** — Painel em azulejo, *Teatrada*, estação de serviço A8, Torres Vedras; Viúva Lamego e Ratton Cerâmicas
- 2016** — Retrato de A. Champalimaud em betão, esplanada da Fundação Champalimaud, Lisboa

LIVROS ILUSTRADOS (SELECÇÃO)

- 1949** — S. Muralha, J. Pomar, F. Benoit, *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*, Ed. dos autores
- 1950** — Alves Redol, *Horizonte Cerrado*, P. Europa América, Lisboa
- 1957** — A. Ribeiro, *O Romance de Camilo*, com Carlos Botelho, Ed. Gleba, Lisboa
- 1958** — M. Cervantes, *Novelas Exemplares*, com outros artistas, trad. A. Ribeiro, Ed. Folio, Lisboa
— L. Tolstoi, *Guerra e Paz*, trad. J. Gaspar Simões, Ed. Sul, Lisboa
- 1959** — Branquinho da Fonseca, *O Barão*, Portugalíia Ed., Lisboa
- 1960** — M. Cervantes, *Don Quixote de la Mancha*, trad. Aq. Ribeiro, Bertrand, Lisboa
— J. Gomes Ferreira, *O Mundo Desabitado*, Estúdios Cor, Lisboa
— Castro Soromenho, *Histórias da Terra Negra*, com A. Jorge, Ed. Gleba, Lisboa
- 1961** — S. de Melo Breyner Andresen, *O Cristo Cigano*, Ed. Minotauro, Lisboa
— D. Alighieri, *A Divina Comédia, II vol., Purgatório*, Ed. Minotauro, Lisboa
- 1962** — *O Livro das 1001 Noites*, outros artistas, Estúdios Cor, Lisboa
— Vieira de Almeida e L. Câmara Cascudo, *Grande*

Fabulário de Portugal e Brasil, outros artistas, Ed. Folio, Lisboa

- 1963** — C. Meireles, *Solombra*, Livros de Portugal, Rio de Janeiro
- 1964** — Boccaccio, *O Decameron*, com A. Jorge, J. A. Manta e F. Azevedo, Ed. Minotauro, Lisboa
- 1966** — Ferreira de Castro, *Emigrantes*, Portugalíia, Lisboa
— Rabelais, *Pantagruel*, versão de J. Reis, Prelo, Lisboa
- 1974** — Ferreira de Castro, *A Selva*, E. N. de Publicidade, Lisboa
- 1976** — C. de Oliveira, *Uma Abelha na Chuva*, Ed. Limiar, Porto
— M. Lowry, *Pour l'Amour de Mourrir*, Ed. La Différence, Paris
- 1977** — G. Lely, *Kidama Vivila*, Ed. La Différence, Paris
- 1978** — J. L. Borges, *Rose et Bleu*, Ed. La Différence, Paris
- 1979** — M. Velho da Costa, *Corpo Verde*, Contexto Ed., Lisboa
— J. Cardoso Pires, *O Burro-em-Pé*, Moraes Ed. C.L., Lisboa
- 1981** — A. Lacerda, *Tauromagia*, Contexto Ed., Lisboa
- 1982** — G. Raynaud, *Les Cheveux du Réel*, Ed. La Différence, Paris
- 1989** — M. Velho da Costa, *Corpo Verde*, trad. Alemã Kurper Grün, Ed. Tranvia, Berlim
- 1991** — A. Osório, *Ofício dos Touros*, INCM, Lisboa
- 2001** — J. Pomar, N. Júdice, *Jeux de Plage – Desenhos de 1963*, Tête à Tête, Paris
- 2003** — C. M. Cluny e J. Pomar, *La Mémoire du Sel/ Le Sel de la Mémoire*, Ed. La Différence, Paris
- 2010** — L. Tolstoi, *Guerra e Paz (desenhos 1956–57)*, trad. N. Guerra e F. Guerra, Ed. Público, Lisboa
- 2005** — M. de Cervantes, *D. Quixote de la Mancha*, trad. M. Serras Pereira, Expresso, Lisboa
- 2006** — D. Alighieri, *A Divina Comédia*, trad. V. Graça Moura, Bertrand, Lisboa
- 2016** — R. Zimmler, *O Cão Que Comia Chuva*, Porto Ed., Porto

CENOGRAFIAS

- 1980** — *Cartas Portuguesas*, atribuídas a M. Alcoforado, enc. C. Quevedo, interp. G. Lobo, Teatro D. Maria II; itinerância: Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Nova Iorque, São Francisco, Tóquio
- 1981** — *Molly Bloom*, de J. Joyce, enc. C. Quevedo, interp. G. Lobo, Companhia de Teatro de Lisboa, Teatro São Luiz
- 1982** — *Em Carne Cor de Rosa Encarnada*, de M. Esteves Cardoso, interp. G. Lobo e L. Madureira, Teatro Villaret

BIBLIOGRAFIA — LIVROS DE JÚLIO POMAR

- 1984** — *Catch: Thèmes et Variations*, Éd. La Différence, Paris
- 1985** — *Discours sur la Cécité du Peintre*, Éd. La Différence, Paris
— *Da Cegueira dos Pintores*, trad. P. Tamen, INCM, Lisboa (re-ed. AM-JP/ Documenta, Lisboa, 2014)
- 1992** — *Alguns Eventos* (poesia), Publicações D. Quixote, Lisboa
- 2000** — *Et la Peinture?*, Éd. La Différence, Paris

- 2003** — *Então e a Pintura?*, Pub. D. Quixote, Lisboa
 — *Tratado Dito e Feito*, Pub. D. Quixote, Lisboa
- 2014** — *Notas sobre uma Arte Útil (1942–60)/Temas e Variações (1968–2013), Parte Escrita I e III*, Ed. Atelier-Museu Júlio Pomar / Documenta, Lisboa
- 2022** — Menez / Pomar, *Cartas*, apresentação S. A. Matos e P. Faro, Ed. Documenta / AM-JP, Lisboa
- 2023** — *Prima Contradição* (poesia), Porto Ed., Porto

BIBLIOGRAFIA — MONOGRAFIAS

- 1949** — Pomar, *XVI Desenhos, com um prefácio de Mário Dionísio*, Vértice, Lisboa (re-ed. *XVI Desenhos, com um prefácio de Mário Dionísio + Desenhos da Prisão & outros Inéditos*, Artemágica, Lisboa, 2004)
- 1960** — E. de Sousa, *Júlio Pomar*, Artis, Lisboa
- 1980** — H. Vaz da Silva, *Com Júlio Pomar*, Ed. António Ramos, Lisboa
- 1981** — J. Guichard-Meili, W. Sauré e J. Pomar, *Júlio Pomar*, Éd. Art Moderne International, Paris
- 1985** — C. M. Cluny, *Le Livre des Quatre Corbeaux. Poe Baudelaire Mallarmé Pessoa. Peintures de Júlio Pomar*, Éd. La Différence, Paris
 — *O Livro dos Quatro Corvos*, versão portuguesa de P. Tamen, Galeria 111, Lisboa
- 1985** — F. Pessoa, J. Pomar, M. Dionísio, *Mensagem / 7 Histórias Portuguesas / O Averso dos Mitos*, Clássica Ed., Lisboa
- 1987** — J. Pomar, *Retratos a Lápis dos Anos 70*, pref. de F. Gil, INCM, Lisboa
- 1987** — J. Pomar, P. Herkenhof, *Os Desenhos do Circo de Brasília*, G. 111, Lisboa
- 1990** — M. Waldberg, *Pomar*, Éd. La Différence, Paris
- 1990** — M. Dionísio, *Pomar*, Pub. Europa-América, Lisboa
- 1991** — M. Paquet (coord.), *Júlio Pomar – Les Mots de la Peinture*, Éd. de La Différence, Paris
 — J. Pomar, *Desenhos para a Estação de Alto dos Moinhos*, Ed. Metropolitano de Lisboa
- 1993** — G. J. Andrade Costa, *Júlio Pomar, A Pintura da Liberdade*, U. Açores, Ponta Delgada
- 1994** — C. M. Cluny, *Júlio Pomar, Fables et Portraits*, Ed. Ramsay, Paris
- 1997** — J. Pomar, *Les Joies de Vivre*, textes de M. Pleyne et A. Lobo Antunes, Éd. G. Piltzer, Paris
 — A. Gheerbrandt, *Júlio Pomar et Amazonie*, Ed. La Différence, Paris
- 1999** — L. Carroll, J. Pomar, GG. Lemaire, G. Gacon, *La Chasse au Snark*, Ed. La Différence, Paris
 — J. Pomar, *La Chasse au Snark, L'Entrée de Frida Kahlo au Paradis*, Contes Moraux, textes de L. Carroll et M. Pleyne, Éd. G. Piltzer, Paris
- 2001** — A. Pomar (org.), *Júlio Pomar, Catalogue Raisonné, vol. II 1968–1985*, textos de R. Henriques da Silva e M. Walbeerg, Ed. La Différence, Paris
- 2002** — A. Lobo Antunes, *Apointar com o Dedo o Centro da Terra*, Ed. G. 111, Lisboa
- 2003** — J. Pomar, *Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi*, pref. de J. Lobo Antunes, Artemágica, Lisboa (re-ed. Althum, Lisboa, 2018)
- 2004** — Alexandre Pomar (org.), *Júlio Pomar, Catalogue Raisonné, vol. I 1942-1968*, textos A. Pomar e M. Pleyne, Ed. La Différence, Paris
 — J. Pomar e A. Lobo Antunes, *Justiça de Salomão*, posfácio M. Alzira Seixo, Ed. Ratton Cerâmicas e Medialivros, Lisboa
- 2005** — J. Pomar, *Estudos para O Romance de Camilo de Aquilino Ribeiro*, pref. de J. Bigotte Chorão., Ed. Artemágica, Lisboa
- 2007** — M. Cláudio, *Pomar. Um Album de Bichos*, Ed. Caminho, Lisboa
- 2010** — J. de Oliva Monteiro, *Júlio Pomar*, ed. Quidnovi, Matosinhos.
- 2012** — L. Castro, *Prémio de Artes Casino da Póvoa – Imagem, Discurso Memória*, ed. Casino da Póvoa / Árvore, Porto
- 2014** — J. Pomar, *Obra Gráfica*, coord. M. Pinto dos Santos, cat. A. Pomar, Caleidoscópio Ed., Lisboa
- 2015** — J. Pomar, *D. Quixote*, posfácio de J. Pinharanda. Ed. F. Júlio Pomar, Lisboa
- 2016** — J. Pomar *Xingu*. Ed. F. Júlio Pomar, Lisboa
- 2019** — K. Benoudis Basílio (coord.), *Júlio Pomar. O “Jogo da Cebra Cega”*, Ed. Humus, V.N. Famalicão
- 2023** — A. Pomar, *Júlio Pomar. Depois do Novo Realismo*, Ed. Guerra e Paz / AM-JP, Lisboa

FILMOGRAFIA

- 1983** — *Júlio Pomar: Sabedoria do Ver e do Fazer*, real. José Eliseu, texto de Rocha de Sousa, RTP 27'
- 1982** — *Dos Tigres*, real. Teresa Martha, prod. F.C.G.-CAM 20'
- 1988** — *4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*, real. Teresa Martha, prod. F.C.G.-CAM 20'
- 1989** — *Pomar 88*, real. E prod. Teresa Martha, entrevista de H. Vaz da Silva
- 1989** — *Pomar*, real. Sérgio Ferreira, prod. RTP, 53'
- 1993** — *Eva Saindo da Costela de Adão + Três ou Quatro Maças*, real. Rui Simões, prod. Zebra Filmes/RTP, 55'
- 1993** — *Júlio Pomar: Anos 80*, real. Videoteca M. de Lisboa, com arq. Sommer Ribeiro e o artista, 12'
- 2004** — *Júlio Pomar – Visita ao Atelier*, real. V. Pomar, 15'
- 2006** — *Júlio Pomar – O Risco*, real. A. J. de Almeida, guião de A. Almeida. 59'
- 2013** — *Só o Teatro é Real*, real. T. Pereira, prod. F. Júlio Pomar, 33'

A MÃO É QUE VÊ. E MANDA!*

POMAR, OITO DÉCADAS

**IN JÚLIO POMAR, TRATADO DITO E FEITO*

São Roque^{too}

27 Setembro de 2023 a 17 de Janeiro de 2024

CATÁLOGO





001

REPRESSÃO — S. T., 1946

Tinta-da-china s/ papel
Assinado e datado 46 c.s.e.
Dim.: 20,7 × 28,0 cm
JP001 D630

REPRESSÃO — UNTITLED, 1946

India ink on paper
Signed and dated
Dim.: 20,7 × 28,0 cm

[001]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné*
Vol. I, La Différence, Paris / Artemágica, Lisboa 2004
(p. 285); *Seara Nova* n.º 984, 22 junho 1946 (p. 123);
Júlio Pomar e a Experiência Neo-Realista, ed. Museu do
Neo-Realismo, V.F.X. 2008 (cat. p. 141).



002

A PEDRA, 22 DEZEMBRO 1946

Grafite em papel vegetal, s/ cartão de conservação anti-ácido

Não assinado; datado c.i.e.

Dim.: 27,0 × 21,5 cm

JP003

A PEDRA, 22 DEZEMBRO 1946

Graphite on tracing paper, on conservation stretcher

Unsigned; dated

Dim.: 27.0 × 21.5 cm

[002]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: XVI *Desenhos com texto de Mário Dionísio + Desenhos da Prisão e outros Inéditos*, Biblioteca-Museu da República e Resistência, Lisboa 2004 (cat. p. 14 – desenho impresso), ed. Artemágica; *Então e a Escultura?* Galeria Valbom, Lisboa 2019 (cat. p. 77).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: XVI *Desenhos com texto de Mário Dionísio*, Vértice, Coimbra 1948 (n.º III – variante); Júlio Pomar, *Desenho, Gravura, Pintura*, Galeria Municipal, V.F.X. 1989 (cat. p. 3).



003

PARLATÓRIO, CAXIAS 16 MAIO 1947

Tinta-da-china à pena em papel vegetal,

s/ cartão de conservação anti-ácido

Assinado e datado ao centro

Dim.: 19,0 x 26,0 cm

JP004 D629

PARLATÓRIO, CAXIAS 16 MAIO 1947

Quill pen and India ink on tracing paper, on

conservation stretcher

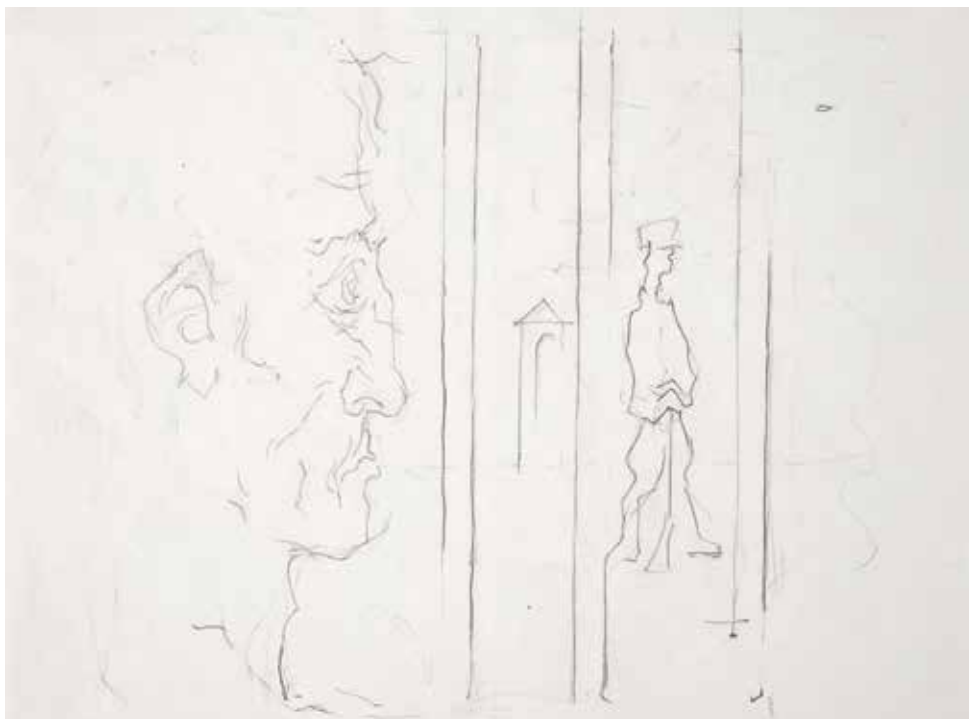
Signed and dated

Dim.: 19.0 x 26.0 cm

[003]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné*
Vol. I, La Différence, Paris / Artemágica, Lisboa 2004
(p. 286).

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *XVI Desenhos com texto*
de Mário Dionísio + Desenhos da Prisão e outros Inéditos,
Biblioteca-Museu da República e Resistência, Lisboa
2004 (cat. p. 20), ed. Artemágica.



004

PRISIONEIRO E GUARDA, CAXIAS 1947

Grafite s/ papel

Não assinado e não datado

Dim.: 21,0 × 27,5 cm

JP005

PRISIONEIRO E GUARDA, CAXIAS 1947

Graphite on paper

Unsigned and undated

Dim.: 21.0 × 27.5 cm

005

PRISIONEIRO, CAXIAS 1947

Grafite s/ papel

Não assinado e não datado

Dim.: 21,3 × 27,3 cm

JP006

PRISIONEIRO, CAXIAS 1947

Graphite on paper

Unsigned and undated

Dim.: 21.3 × 27.3 cm

[004]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: XVI *Desenhos com texto de Mário Dionísio + Desenhos da Prisão e outros Inéditos*, Biblioteca-Museu da República e Resistência, Lisboa 2004 (cat. n.º v – variante), ed. Artemágica.

[004+005]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar e a Experiência Neo-Realista*, Museu do Neo-Realismo, V.F.X. 2008 (cat. p. 123).



006

***MENINA COM UM CÃO,
CAXIAS 22 JULHO 47***

Grafite em papel, s/ cartão de conservação anti-ácido

Não assinado; datado c.i.d.

Dim.: 27,3 × 21,5 cm

JP008

MENINA COM UM CÃO, CAXIAS 22 JULHO 47

Graphite on paper, on conservation stretcher Unsigned and dated

Dim.: 27.3 × 21.5 cm

007

***MENINA COM UM GALO,
F. CAXIAS 14 AGOSTO 47***

Grafite em papel, s/ cartão de conservação anti-ácido

Assinado e datado c.i.d.

Dim.: 27,0 × 22,0 cm

JP011

MENINA COM UM GALO, F. CAXIAS 14 AGOSTO 47

Graphite on paper, on conservation stretcher Signed and dated

Dim.: 27.0 × 22.0 cm

[006]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Júlio Pomar e a Experiência Neo-Realista*, Museu do Neo-Realismo, V.F.X. 2008 (cat. p. 150).

[006+007]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Pomar 25 Desenhos*, Galeria Portugalia, Porto 1947 (cat. n.º 18 e 25 – variante a tinta); *XVI Desenhos com texto de Mário Dionísio + Desenhos da Prisão e outros Inéditos*, Biblioteca-Museu da República e Resistência, Lisboa 2004 (p. 16 e 17 – variante impressa), ed. Artemágica; *Então e a Escultura?* Galeria Valbom, Lisboa 2019 (cat. p. 77).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *XVI Desenhos com texto de Mário Dionísio*, Vértice, Coimbra 1948 (n.º XII e XV – variante).



008

A CONFIDÊNCIA, CAXIAS 24 JULHO 47

Grafite s/ papel
 Não assinado; datado c.i.d.
 Dim.: 27,3 × 21,5 cm
 JP009

A CONFIDÊNCIA, CAXIAS 24 JULHO 47

Graphite on paper
 Unsigned; dated
 Dim.: 27.3 × 21.5 cm



009

O EIXO CORRIDO, CAXIAS 24 JULHO 47

Grafite s/ papel
 Não assinado; datado c.i.d.
 Dim.: 27,2 × 21,5 cm
 JP010

O EIXO CORRIDO, CAXIAS 24 JULHO 47

Graphite on paper
 Unsigned; dated
 Dim.: 27.2 × 21.5 cm

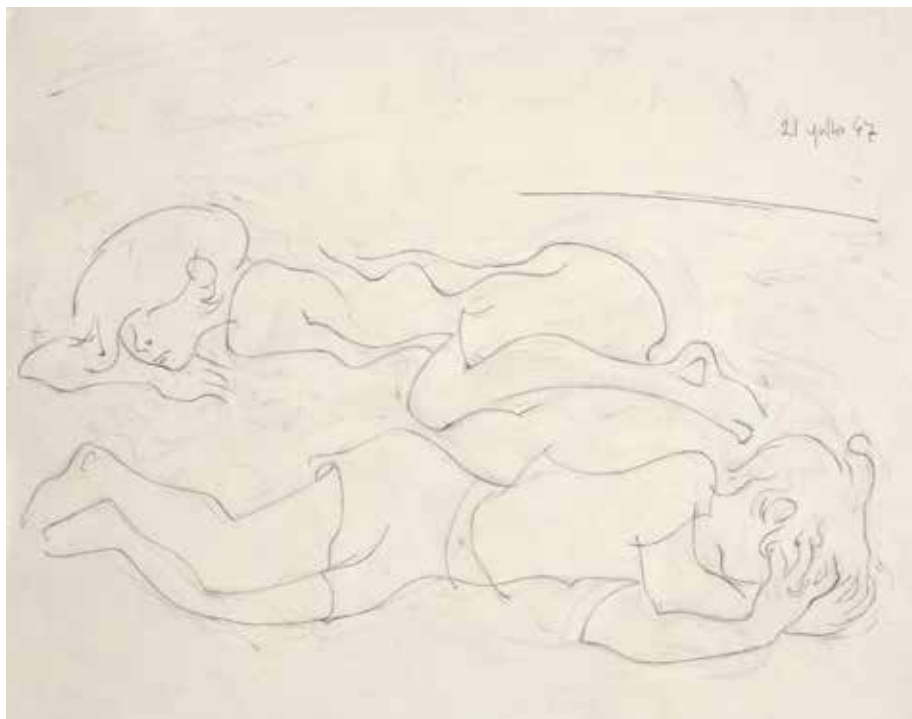
[008]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar e a Experiência Neo-Realista*, Museu do Neo-Realismo, V.F.X. 2008 (cat. p. 150).

[008+009]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Pomar 25 Desenhos*, Galeria Portugália, Porto 1947 (cat. n.º 24 e 17 – variante a tinta); *XVI Desenhos com texto de Mário Dionísio + Desenhos da Prisão e outros Inéditos*, Biblioteca-Museu da República e Resistência, Lisboa 2004 (p. 16 e 17 – variante impressa), ed. Artemágica.

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *XVI Desenhos com texto de Mário Dionísio*, Vértice, Coimbra 1948 (n.º XIV e XIII – variante a tinta).



010

***MENINOS DORMINDO,
CAXIAS 21 JULHO 47***

Grafite s/ papel
Não assinado; datado c.s.d.
Dim.: 21,5 × 27,0 cm
JP007

***MENINOS DORMINDO,
CAXIAS 21 JULHO 47***

Graphite on paper
Unsigned; dated
Dim.: 21.5 × 27.0 cm



011

***MULHER DEITADA NO CAIS,
24 DEZEMBRO 1946***

Grafite s/ papel
Não assinado; datado c.i.e.
Dim.: 21,5 × 27,0 cm
JP002

***MULHER DEITADA NO CAIS,
24 DEZEMBRO 1946***

Graphite on paper
Unsigned; dated
Dim.: 21.5 × 27.0 cm

[010]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *XVI Desenhos com texto de Mário Dionísio + Desenhos da Prisão e outros Inéditos*, Biblioteca-Museu da República e Resistência, Lisboa 2004 (cat. n.º 16 – desenho impresso), ed. Artemágica.

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *XVI Desenhos com texto de Mário Dionísio*, Vértice, Coimbra 1948 (n.º XI – variante a tinta).

[010+011]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Pomar 25 Desenhos*, Galeria Portugália, Porto 1947 (cat. n.º 24 – variante a tinta e n.º 4).



012

MENINOS, 23 DEZEMBRO 47

Grafite s/ papel
Assinado e datado c.s.d.
Dim.: 21,6 × 28,0 cm
JP012

MENINOS, 23 DEZEMBRO 47

Graphite on paper
Signed and dated
Dim.: 21.6 × 28.0 cm

[012]

DESENHO PARA: / DRAWING FOR: *Meninos em Conversa* 1948, óleo, s/tela, *Catalogue Raisonné* Vol. I, La Différence, Paris / *Artemágica*, Lisboa 2004 (n.º 50).

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar e a Experiência Neo-Realista*, Museu do Neo-Realismo, V.F.X. 2008 (cat. p. 124); *XVI Desenhos com texto de Mário Dionísio + Desenhos da Prisão e outros Inéditos*, Biblioteca-Museu da República e Resistência, Lisboa 2004 (cat. p. 17 – variante impressa), ed. *Artemágica*.

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *XVI Desenhos com texto de Mário Dionísio*, Vértice, Coimbra 1948 (n.º XVI – variante a tinta).



013

MENINO COM MELANCIA — PRATO, 1951

Bombarral, cerâmica pintada e vidrada

Assinado e datado JP 51 frente e verso

Dim.: 3,5 cm × Ø 37,0 cm

JP013 D1181

MENINO COM MELANCIA — PRATO, 1951

Bombarral, painted and

glazed ceramic plate

Signed and dated

Dim.: 3,5 cm × Ø 37,0 cm

[013]

Inspirado no poema de: / *Inspired by the poem of:*

Armando Rodrigues, *Menino com Melancia*; No

bordo: / *on the lip*: “Ri-se a romã a sangrar * É

vermelha a melancia * Rubra é a luz solar E faz

branco a luz do dia *”.

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Decorativo, Apenas?*
AMJP, Lisboa 2016 (cat. p. 124).



014

ARROZ I, V. F. DE XIRA 4-VIII-53

Tinta-da-china s/ papel
 Não assinado; datado c.i.d.
 Dim.: 21,5×30,7 cm
 JP014

ARROZ I, V. F. DE XIRA 4-VIII-53

India ink on paper
 Unsigned; dated
 Dim.: 21.5×30.7 cm

015

ARROZ II, V. F. DE XIRA 1953

Tinta-da-china s/ papel
 Assinado e datado 53 c.i.d.
 Dim.: 21,5×31,0 cm
 JP015

ARROZ II, V. F. DE XIRA 1953

India ink on paper
 Signed and dated
 Dim.: 21.5×31.0 cm

[014]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar e a Experiência Neo-Realista*, Museu do Neo-Realismo, V. F. X. 2008 (cat. p. 56); *Os Ciclos do Arroz*, Museu do Neo-Realismo, V. F. X. 2016 (cat. p. 151).

[015]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



016

ARROZ III, V. F. DE XIRA 1953

Tinta-da-china à pena s/ papel
Assinado e datado 53 c.i.d.

Dim.: 31,0 × 21,6 cm

JP016

ARROZ III, V. F. DE XIRA 1953

Quill pen and India ink on paper
Signed and dated

Dim.: 31.0 × 21.6 cm

017

ARROZ IV, V. F. DE XIRA 1953

Tinta-da-china à pena s/ papel
Assinado e datado 53 c.i.d.

Dim.: 31,0 × 21,6 cm

JP017

ARROZ IV, V. F. DE XIRA 1953

Quill pen and India ink on paper
Signed and dated

Dim.: 31.0 × 21.6 cm

[016]

NO VERSO: / IN THE BACK: Esquisso / Sketch.

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Os Ciclos do Arroz*,
Museu do Neo-Realismo, V.F.X. 2016 (cat. p. 153).

[017]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar e a
Experiência Neo-Realista*, Museu do Neo-Realismo,
V.F.X. 2008 (cat. p. 58).



018

MARIA DA FONTE I, 1955

Tinta-da-china s/ papel
Assinado e datado 55 c.i.d.
Dim.: 20,0 x 26,3 cm
JP018

MARIA DA FONTE I, 1955

India ink on paper
Signed and dated
Dim.: 20.0 x 26.3 cm

[018]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar, Estudos para O Romance de Camilo de Aquilino Ribeiro*, Casa de Camilo, S. Miguel de Seide 2005, Galeria CCB, Lisboa 2012; *Então e a Escultura?* Galeria Valbom, Lisboa 2019 (cat. p. 69).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Estudos para O Romance de Camilo de Aquilino Ribeiro*, ed. Artemágica, Lisboa 2005 (p. 96).



VERSO / BACK



019

MARIA DA FONTE II, 1955

Tinta-da-china s/ papel
Assinado e datado 55 c.i.d.
Dim.: 26,3 × 20,0 cm
JP019

MARIA DA FONTE II, 1955

India ink on paper
Signed and dated
Dim.: 26.3 × 20.0 cm

[019]

NO VERSO: / IN THE BACK: *Maria da Fonte e Grupo de Curiosos, estudo.*

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Estudos para O Romance de Camilo de Aquilino Ribeiro, Casa de Camilo, S. Miguel de Seide, 2005, Galeria CCB, Lisboa 2012.*

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Júlio Pomar, Estudos para O Romance de Camilo de Aquilino Ribeiro, ed. Artemágica, Lisboa 2005 (p. 94).*



020

RIBEIRA I, 1957

Tinta-da-china à pena s/ papel

Não assinado e não datado

Dim.: 24,5 × 19,0 cm

JP020

RIBEIRA I, 1957

Quill pen and India ink on paper

Unsigned and undated

Dim.: 24.5 × 19.0 cm



021

RIBEIRA II, 1957

Tinta-da-china à pena s/ papel

Assinado c.i.e.; não datado

Dim.: 24,5 × 19,0 cm

JP021

RIBEIRA II, 1957

Quill pen and India ink on paper

Signed; undated

Dim.: 24.5 × 19.0 cm

[020]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED

[021]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar e a Experiência Neo-Realista*, Museu do Neo-Realismo, V.F.X. 2008 (cat. p. 117); *Os Ciclos do Arroz*, Museu do Neo-Realismo, V.F.X. 2016 (cat. p. 154).



022

RIBEIRA III, 1957

Tinta-da-china à pena s/ papel
 Não assinado e não datado
 Dim.: 28,5 × 18,7 cm
 JP023

RIBEIRA III, 1957

Quill pen and India ink on paper
 Unsigned and undated
 Dim.: 28.5 × 18.7 cm



023

RIBEIRA IV, 1957

Tinta-da-china à pena s/ cartolina
 Assinado c.i.d.; não datado
 Dim.: 26,8 × 20,5 cm
 JP022

RIBEIRA IV, 1957

Quill pen and India ink on cardboard
 Signed; undated
 Dim.: 26.8 × 20.5 cm

[022]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Então e a Escultura?*
 Galeria Valbom, Lisboa 2019 (cat. p. 88).

[022+023]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar e a
 Experiência Neo-Realista*, Museu do Neo-Realismo,
 V.F.X. 2008 (cat. p. 117).



024

MULHER COM CANASTRA, 1956

Tinta-da-china s/ papel
 Não assinado e não datado
 Dim.: 30,2 x 19,1 cm
 JP024

MULHER COM CANASTRA, 1956

India ink on paper
 Unsigned and undated
 Dim.: 30.2 x 19.1 cm



025

FONTE DA TELHA I, 1957

Tinta-da-china à pena s/ papel
 Assinado c.i.d.; não datado
 Dim.: 28,5 x 18,7 cm
 JP025

FONTE DA TELHA I, 1957

Quill pen and India ink on paper
 Signed; undated
 Dim.: 28.5 x 18.7 cm

[024]

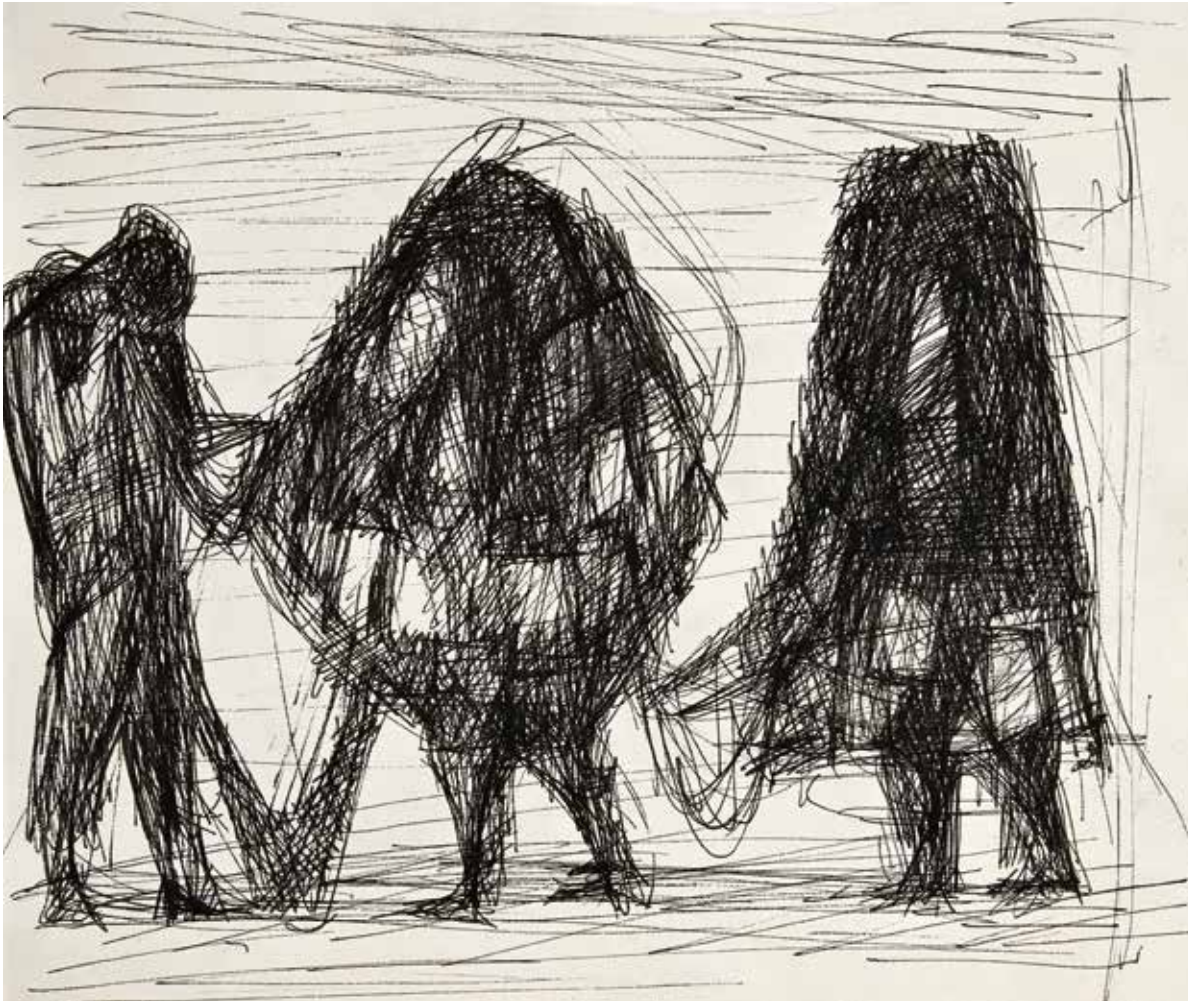
Esquisso de viagem a França, bloco 28.

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED

[025]

Cf. *Fonte da Telha II, 1957-59*, óleo s/ tela, *Catalogue Raisonné* Vol. I, La Différence, Paris / Artemágica, Lisboa 2004 (n.º 156).

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar e a Experiência Neo-Realista*, Museu do Neo-Realismo, V.F.X. 2008 (cat. p. 116); *Então e a Escultura?* Galeria Valbom, Lisboa 2019 (cat. p. 89).



VERSO / BACK

026

Fonte da Telha II, 1957

Tinta-da-china à pena s/ papel

Não assinado e não datado

Dim.: 20,7 × 27,3 cm

JP026

Fonte da Telha II, 1957

Quill pen and India ink on paper

Unsigned and undated

Dim.: 20,7 × 27,3 cm

[026]

Cf. *Fonte da Telha I*, 1957–59, óleo s/ tela, *Catalogue Raisonné* Vol. I (n.º 155).

NO VERSO: / IN THE BACK: Desenho / Drawing.

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar e a Experiência Neo-Realista*, Museu do Neo-Realismo, V.F.X. 2008 (cat. p. 116).



027

GALO I, AREGOS 1959

Tinta-da-china s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 29,0 × 22,0 cm
JP027

GALO I, AREGOS 1959

India ink on paper
Unsigned and undated
Dim.: 29.0 × 22.0 cm



028

GALO II, AREGOS 1959

Tinta-da-china s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 28,9 × 22,0 cm
JP028

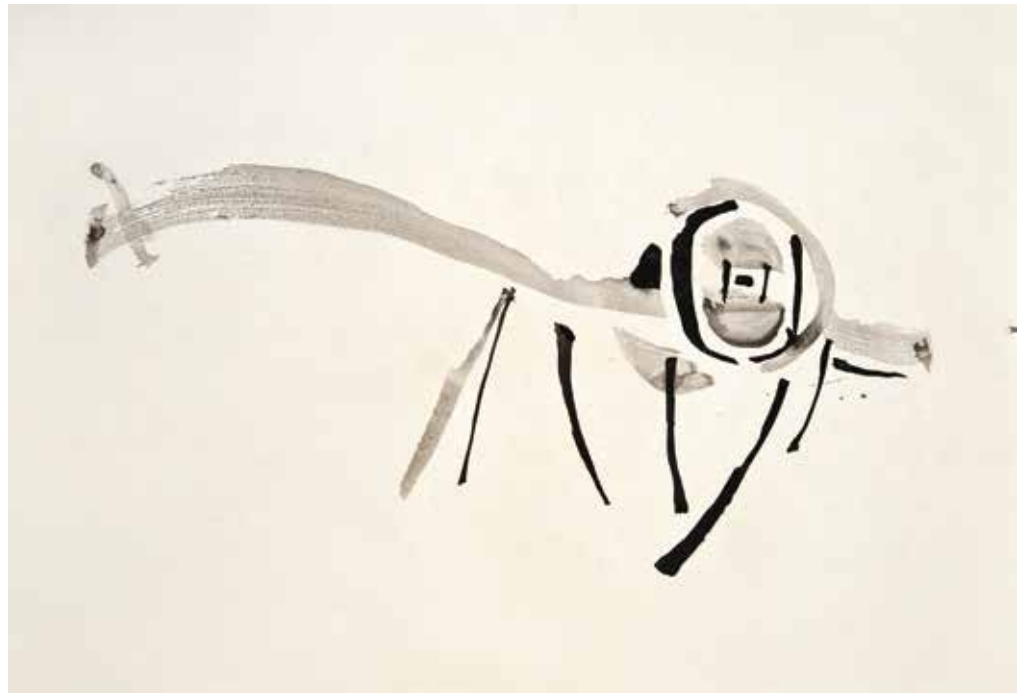
GALO II, AREGOS 1959

India ink on paper
Unsigned and undated
Dim.: 28.9 × 22.0 cm

[027+028]

Cf. Aregos, Resende, Viseu. Desenhos de observação realizados durante umas férias na quinta de Maria José Salvador e Manuel Torres, amigo e um dos fundadores da Gravura, proprietário do Almoço do Trolha, parceiro da viagem a Paris em 1956.

INÉDITOS / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



029

PERUS, AREGOS 1959

Tinta-da-china s/ papel
 Não assinado e não datado
 Dim.: 27,0 × 38,0 cm
 JP029

PERUS, AREGOS 1959

India ink on paper
 Unsigned and undated
 Dim.: 27.0 × 38.0 cm

030

CARRO DE BOIS, AREGOS 1959

Tinta-da-china s/ papel
 Não assinado e não datado
 Dim.: 26,5 × 39,5 cm
 JP030

CARRO DE BOIS, AREGOS 1959

India ink on paper
 Unsigned and undated
 Dim.: 26.5 × 39.5 cm

[029+030]

Cf. Aregos, Resende, Viseu. Desenhos de observação realizados durante umas férias na quinta de Maria José Salvador e Manuel Torres, amigo e um dos fundadores da Gravura, proprietário do Almoço do Trolha, parceiro da viagem a Paris em 1956.

INÉDITOS / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



031

ÉTREINTE I, 1960

Tinta-da-china s/ papel
Assinado e datado 60 c.i.d.
Dim.: 30,4 × 23,0 cm
JP031

ÉTREINTE I, 1960

India ink on paper
Signed and dated
Dim.: 30.4 × 23.0 cm



032

ÉTREINTE II, 1960

Tinta-da-china s/ papel
Assinado e datado 60 c.i.e.
Dim.: 32,0 × 24,6 cm
JP032

ÉTREINTE II, 1960

India ink on paper
Signed and dated
Dim.: 32.0 × 24.6 cm

[031]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné*
Vol. I, La Différence, Paris / Artemágica, Lisboa (p. 307).

[032]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



033
ÉTREINTE III, 1960
 Tinta-da-china s/ papel
 Assinado e datado 60 c.i.d.
 Dim.: 34,0 × 25,0 cm
 JP033

ÉTREINTE III, 1960
 India ink on paper
 Signed and dated
 Dim.: 34.0 × 25.0 cm

034
ÉTREINTE IV, 1960
 Tinta-da-china s/ papel
 Assinado e datado 60 c.i.d.
 Dim.: 35,1 × 25,4 cm
 JP034

ÉTREINTE IV, 1960
 India ink on paper
 Signed and dated
 Dim.: 35.1 × 25.4 cm

[033]
 INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED

[034]
BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Histórias da Terra Negra*, Castro Soromenho, ed. Gleba 1960 Vol. II (p. 118 – variante).



035

MULHER A CAVAR, S. T., 1959

Tinta-da-china s/ papel
Assinado c.i.d.; não datado
Dim.: 29,7 × 23,0 cm
JP035

MULHER A CAVAR, UNTITLED, 1959

India ink on paper
Signed; undated
Dim.: 29,7 × 23,0 cm



036

FAMÍLIA NEGRA, S. T., 1959

Tinta-da-china s/ papel
Assinado c.i.d.; não datado
Dim.: 34,3 × 24,5 cm
JP036

FAMÍLIA NEGRA, UNTITLED, 1959

India ink on paper
Signed; undated
Dim.: 34,3 × 24,5 cm

[035]

NO VERSO: / IN THE BACK: Desenho / Drawing.

[036]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné*
Vol. I, La Différence, Paris / Artemágica, Lisboa 2004
(p. 305 – variante).

[035+036]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Histórias da Terra*
Negra, Castro Soromenho, ed. Gleba 1960, Vol. I
(p. 149 e 161 – variantes).

INÉDITOS / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



037

SEM TÍTULO, 1960

Óleo s/ madeira

Assinado e datado 60 c.i.d.

Dim.: 30,5 × 25,5 cm

JP037

UNTITLED, 1960

Oil on wood

Signed and dated

Dim.: 30.5 × 25.5 cm

[037]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné*
Vol. I, La Différence, Paris / Artemágica, Lisboa 2004
(n.º 181).



038

GATO — JARRA, 1956

Cerâmica pintada e vidrada SECLA

Assinada e datada JP 56 base

Dim.: 33,5 × Ø 14,2 cm

JP038 D574

GATO — JARRA, 1956

SECLA painted and glazed ceramic

Signed and dated

Dim.: 33,5 × Ø 14,2 cm

[038]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Decorativo, Apenas?*
AMJP, Lisboa 2016 (cat. pp. 104 e 105).

COLEÇÃO PARTICULAR / PRIVATE COLLECTION



039

TORSO, 1961

Escultura em ferro

Não assinada e não datada

Alt.: 20,0 cm

JP039

TORSO, 1961

Iron sculpture

Unsigned and undated

Height: 20.0 cm

[039]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné*
Vol. I, La Différence, Paris / Artemágica, Lisboa 2004
(n.º 201).



040

ABUTRE, PARIS 1963

Têmpera s/ papel, *marrouflé* em tela

Assinado e datado 63 c.i.d.

Dim.: 24,7 × 32,2 cm

JP040

ABUTRE, PARIS 1963

Tempera on paper, laid on canvas

Signed and dated

Dim.: 24.7 × 32.2 cm

[040]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



041
GADANHEIRO, c. 1960
 Tinta-da-china s/ papel
 Assinado c.i.d.; não datado
 Dim.: 35,0 × 25,0 cm
 JP041

GADANHEIRO, c. 1960
 India ink on paper
 Signed; undated
 Dim.: 35.0 × 25.0 cm

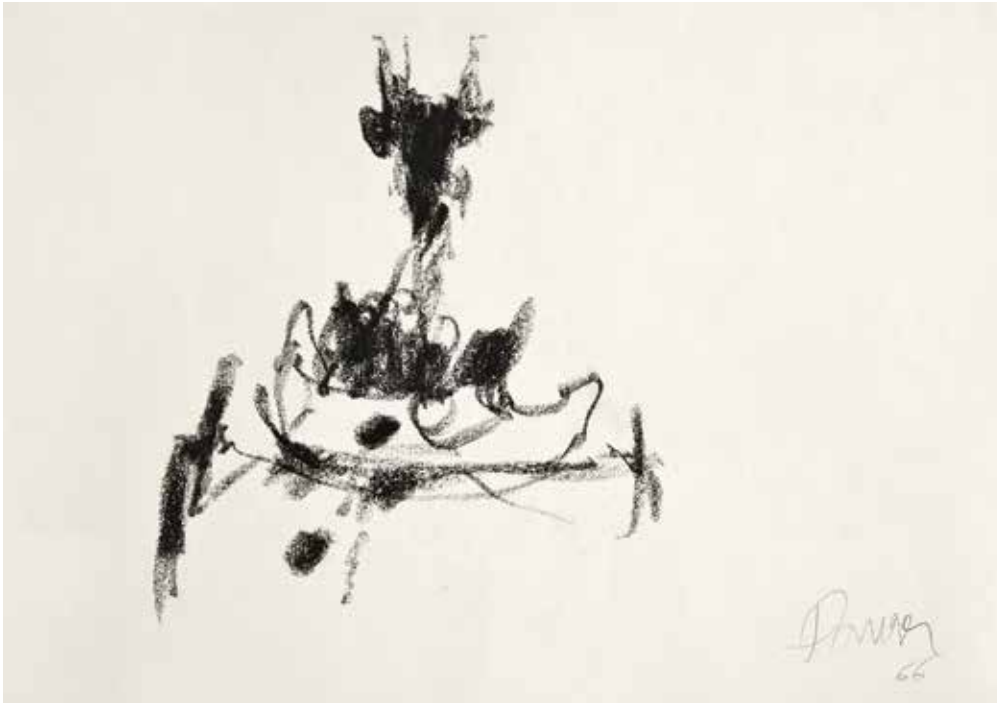


042
TOURO, c. 1960
 Tinta-da-china s/ papel
 Não assinado e não datado
 Dim.: 25,2 × 18,7 cm
 JP042

TOURO, c. 1960
 India ink on paper
 Unsigned and undated
 Dim.: 25.2 × 18.7 cm

[041]
BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Júlio Pomar e a Experiência Neo-Realista*, Museu do Neo-Realismo, V.F.X. 2008 (p. 26).

[042]
 INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



043

TROTE, VINCENNES I, 1966

Lápis gordo s/ papel
Assinado e datado 66 c.i.d.
Dim.: 21,0 x 30,0 cm
JP044

TROTE, VINCENNES I, 1966

Soft lead pencil on paper
Signed and dated
Dim.: 21.0 x 30.0 cm



044

**TROTE / PETIT TROTTEUR,
VINCENNES II, 15 - VII - 66**

Lápis gordo s/ papel
Assinado e datado em baixo
Dim.: 19,5 x 10,2 cm
JP043

**TROTE / PETIT TROTTEUR,
VINCENNES II, 15 - VII - 66**

Soft lead pencil on paper
Signed and dated
Dim.: 19.5 x 10.2 cm

[043]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED

[044]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: Pomar. *Quelques Dessins*, Galerie Flora, Paris 2001, Itinerante, Porto e Lisboa (cat. p. 29).



045

TROTE, VINCENNES III, 1966

Tinta-da-china s/ papel
Assinado c.i.d.; não datado
Dim.: 32,5 × 25,0 cm
JP045

TROTE, VINCENNES III, 1966

India ink on paper
Signed; undated
Dim.: 32.5 × 25.0 cm

[045]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



046

CORRIDA, AUTEUIL I, 1965

Tinta-da-china em papel, s/ cartão de conservação anti-ácido

Assinado e datado 65 c.i.d

Dim.: 24,0 × 32,0 cm

JP046

CORRIDA, AUTEUIL I, 1965

India ink on paper, on conservation stretcher

Signed and dated

Dim.: 24.0 × 32.0 cm

[046]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Pomar. Quelques Dessins*, Galerie Flora, Paris 2001, Itinerante – Porto, Lisboa (cat. p. 21).



047

CORRIDA, AUTEUIL II, 1965

Tinta-da-china s/ papel

Assinado; não datado

Dim.: 31,5 × 23,6 cm

JP047

CORRIDA, AUTEUIL II, 1965

India ink on paper

Signed; undated

Dim.: 31.5 × 23.6 cm

[047]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



VERSO / BACK

048
CORRIDA, SAINT-CLOUD, 1965
 Tinta-da-china à pena s/ papel
 Assinado; não datado
 Dim.: 24,0 × 32,0 cm
 JP048

CORRIDA, SAINT-CLOUD, 1965
 Quill pen and India ink on paper
 Signed; undated
 Dim.: 24.0 × 32.0 cm

[048]
NO VERSO: / IN THE BACK: Desenho da série *Catch*,
 datado 65 / *Drawing in the back from the series 'Catch'*.
INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED
COLECÇÃO PARTICULAR / PRIVATE COLLECTION



049
SEM TÍTULO, 1967
Assemblage
 Não assinada e não datada
 Dim.: 51,0 × 16,0 × 10,0 cm
 JP049

UNTITLED, 1967
Assemblage
 Unsigned and undated
 Dim.: 51.0 × 16.0 × 10.0 cm



050
BICHO, 1982
Assemblage
 Não assinada e não datada
 Dim.: 27,0 × 10,5 × 14,5 cm
 JP050

BICHO, 1982
Assemblage
 Unsigned and undated
 Dim.: 27.0 × 10.5 × 14.5 cm

[049]
EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Pomar*, Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Brasil 1986 / FCG, Lisboa 1987 (cat. n.º 78).

[050]
EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar. Cabrita Reis, Das Pequenas Coisas*, AMJP, Lisboa 2017 (cat. p. 185); *Antes do Início e Depois do Fim, Júlio Pomar e Hugo Canoilas*, AMJP, Lisboa 2020 (cat. p. 137).



051

VACA I, NORMANDIA 1976

Tinta-da-china s/ papel
Assinado e datado 76 c.i.d.
Dim.: 38,6 × 59,2 cm
JP051

VACA I, NORMANDIA 1976

India ink on paper
Signed and dated
Dim.: 38.6 × 59.2 cm

052

VACA II, NORMANDIA 1976

Aquarela s/ papel
Assinado e datado 76 c.i.d.
Dim.: 38,6 × 59,2 cm
JP052

VACA I, NORMANDIA 1976

Water colour on paper
Signed and dated
Dim.: 38.6 × 59.2 cm

[051+052]

Cf. Desenhos realizados durante um fim de semana numa propriedade de amigos na Normandia.

INÉDITOS / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



VERSO / BACK



053
VACA III, NORMANDIA 17-3-76

Tinta-da-china s/ papel
Assinado e datado c.i.d.
Dim.: 24,0 x 32,2 cm
JP053

VACA III, NORMANDIA 17-3-76

India ink on paper
Signed and dated
Dim.: 24.0 x 32.2 cm

054
VACA IV, NORMANDIA 1976

Tinta-da-china s/ papel
Assinado e datado 76 c.i.d.
Dim.: 24,0 x 32,2 cm
JP054

VACA IV, NORMANDIA 1976

India ink on paper
Signed and dated
Dim.: 24.0 x 32.2 cm

[053+054]

Cf. Desenhos realizados durante um fim de semana numa propriedade de amigos na Normandia.

INÉDITOS / UNKNOWN AND UNPUBLISHED

[054]

NO VERSO: / IN THE BACK: Desenho, assinado e datado 76 / Drawing signed and dated.



055

BANHO TURCO, D'APRÈS INGRES I, 1970

Acrílico s/ tela

Assinado no verso; não datado

Dim.: 24,0 × 32,0 cm

JP055

BANHO TURCO, D'APRÈS INGRES I, 1970

Acrylic on canvas

Signed; undated

Dim.: 24.0 × 32.0 cm

056

BANHO TURCO, D'APRÈS INGRES II, 1970

Acrílico s/ tela

Assinado no verso; não datado

Dim.: 24,0 × 32,0 cm

JP056

BANHO TURCO, D'APRÈS INGRES II, 1970

Acrylic on canvas

Signed; undated

Dim.: 24.0 × 32.0 cm

[055]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Júlio Pomar, Prémio Casino da Póvoa*, ed. Árvore, Porto 2012 (n.º 47).

[055+056]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné* Vol. II, La Différence, Paris 2001 (n.º 20 e 19).



057

MARIA BELLO, 1973

Acrílico s/ tela

Assinado no verso; não datado

Dim.: 74,0 × 73,0 cm (2 elementos)

JP057

MARIA BELLO, 1973

Acrylic on canvas

Signed; undated

Dim.: 74.0 × 73.0 cm (2 elements)



[057]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné*
Vol. II, La Différence, Paris 2001 (n.º 62).

058

GRAÇA LOBO, PRIMEIRO RETRATO, 1973

Acrílico s/ tela

Intitulado, assinado e datado 73 c.i.d.

Dim.: 162,0 × 114,0 cm

JP058

GRAÇA LOBO, PRIMEIRO RETRATO, 1973

Acrylic on canvas

Titled, signed and dated

Dim.: 162.0 × 114.0 cm

[058]

EXPOSIÇÕES / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar*, FCG, Lisboa; Museu Soares dos Reis, Porto (cat. n.º 60) / *Maison de la Culture*, Wolluwe Saint-Pierre, Bruxelas 1978; *Pomar*, Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil 1986 / FCG, Lisboa 1987 (cat. p. 79); *Pomar, Autobiografia*, Museu de Arte Moderna – Coleção Berardo, Sintra 2004 (cat. n.º 33); *Primeira Escolha*, Galeria Municipal, Matosinhos 2007 (cat. n.º 4); *O Desenho Impreciso de Cada Rosto Humano, Refletido! Retratos de Júlio Pomar*, AMJP, Lisboa 2020 (cat. p. 57).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné* Vol. II, La Différence, Paris 2001 (n.º 76); *Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar*, ed. António Ramos, Lisboa 1980 (p. 27); *Júlio Pomar*, ed. Art Moderne International, Paris 1981 (p. 81); *Júlio Pomar, Prémio Casino da Póvoa*, ed. Árvore, Porto 2012 (n.º 52).





059

GRAÇA LOBO, 1974

Técnica mista s/ tela
Assinado c.i.d.; não datado
Dim.: 100,0 × 81,0 cm
JP060

GRAÇA LOBO, 1974

Mixed media on canvas
Signed; undated
Dim.: 100.0 × 81.0 cm



060

GRAÇA LOBO, CABEÇA SUSPensa, 1974

Acrílico s/ tela
Assinado e datado 74 c.i.e.
Dim.: 80,0 × 64,0 cm
JP059

GRAÇA LOBO, CABEÇA SUSPensa, 1974

Acrylic on canvas
Signed and dated
Dim.: 80.0 × 64.0 cm

[060]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar*, FCG, Lisboa, Museu Soares dos Reis, Porto (cat. n.º 64) / *Maison de la Culture*, Wolluwe Saint-Pierre, Bruxelas 1978.

[059+060]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné* Vol. II, La Différence, Paris 2001 (n.º 89 e 100).



061

GRAÇA LOBO, CORAÇÃO BRANCO, 1974

Acrílico s/ tela

Assinado e datado 74 c.i.e.

Dim.: 114,0 × 162,0 cm

JP061

GRAÇA LOBO, CORAÇÃO BRANCO, 1974

Acrylic on canvas

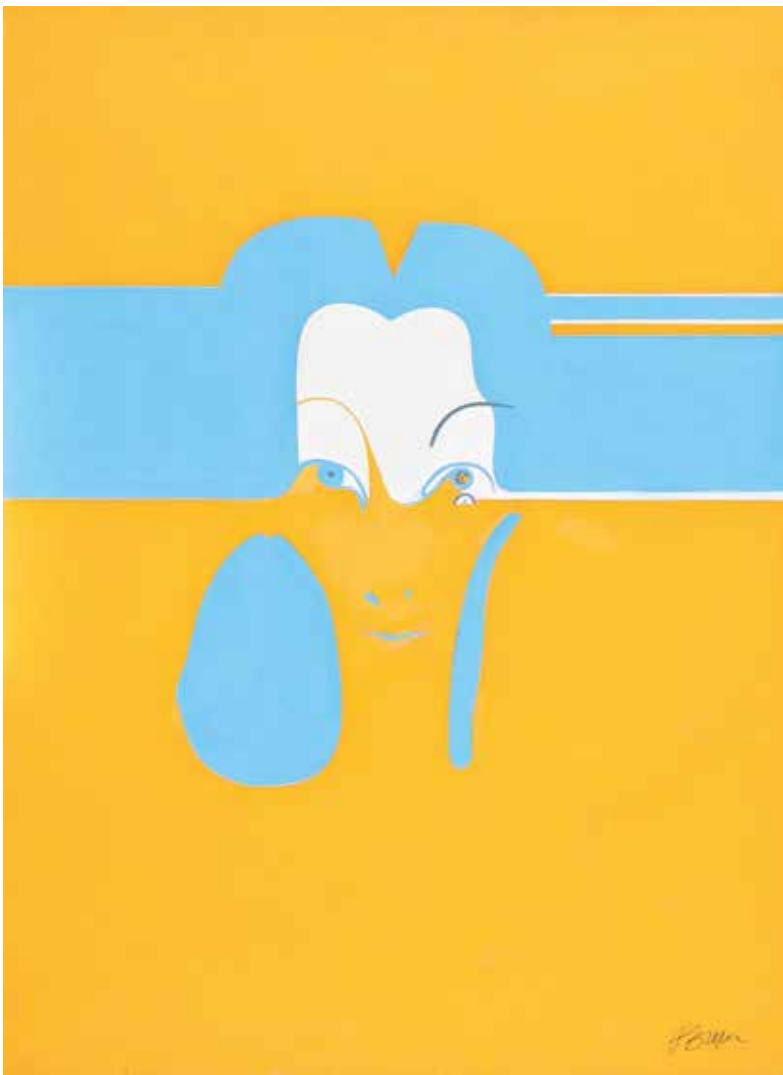
Signed and dated

Dim.: 114.0 × 162.0 cm

[061]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar*, FCG, Lisboa; Museu Soares dos Reis, Porto (cat. n.º 65) / *Maison de la Culture*, Wolluwe Saint-Pierre, Bruxelas 1978.

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné* Vol. II, *La Différence*, Paris 2001 (n.º 92); *Pomar*, Mário Dionísio, Pub. Europa-América, Lisboa 1990 (p. 183); *Pomar*, Michel Waldberg, ed. *La Différence*, Paris 1990 (p. 183).



062

RETRATO DE AGOSTO I, 1974

Acrílico s/ papel grosso, *marrouflé* em tela

Assinado c.i.d.; não datado

Dim.: 75,5 × 56,5 cm

JP062

RETRATO DE AGOSTO I, 1974

Acrylic on cardboard, laid on canvas

Signed; undated

Dim.: 75.5 × 56.5 cm



063

RETRATO DE AGOSTO II, 1974

Acrílico s/ papel grosso, *marrouflé* em tela

Assinado c.i.d.; não datado

Dim.: 75,5 × 56,5 cm

JP063

RETRATO DE AGOSTO II, 1974

Acrylic on cardboard, laid on canvas

Signed; undated

Dim.: 75.5 × 56.5 cm

[062+063]

Serigrafia editada a partir destas obras / A silkscreen print of these works has been made: Cf. *Obra Gráfica*, ed. Caleidoscópio, Lisboa 2015 (n.º S.5 e S.6).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné* Vol. II, La Différence, Paris 2001 (n.º 102 e 103).



064

A LOBA/LA LOUVE, 1974-5

Acrílico s/ tela

Assinado e datado 74 - 75 c.i.d.

Dim.: 114,0 x 162,0 cm

JP064

A LOBA/LA LOUVE, 1974-5

Acrylic on canvas

Signed and dated

Dim.: 114.0 x 162.0 cm

[064]

EXPOSIÇÕES / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar*, FCG, Lisboa; Museu Soares dos Reis, Porto (cat. n.º 66) / Maison de la Culture, Wolluwe Saint-Pierre, Bruxelas 1978; *Premiers Chefs-d'Œuvre des Grands Maîtres Européens*, Dong-A Museum, Seul, Coreia do Sul 1992 / Tóquio, Japão 1994; *Formas que se Tornam Outras*, AMJP, Lisboa 2019 (cat. p. 43).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné* Vol. II, La Différence, Paris 2001 (n.º 111); *Pomar*, Mário Dionísio, Pub. Europa-América, Lisboa 1990 (p. 180); *Pomar*, Michel Waldberg, ed. La Différence, Paris 1990 (p. 180).



065

ÉTREINTE V, 1979

Lápis-de-cera em papel, s/ cartão de conservação anti-ácido

Assinado e datado 79 c.i.d.

Dim.: 74,4 × 110,0 cm

JP065

ÉTREINTE V, 1979

Crayon on paper, laid on a conservation stretcher

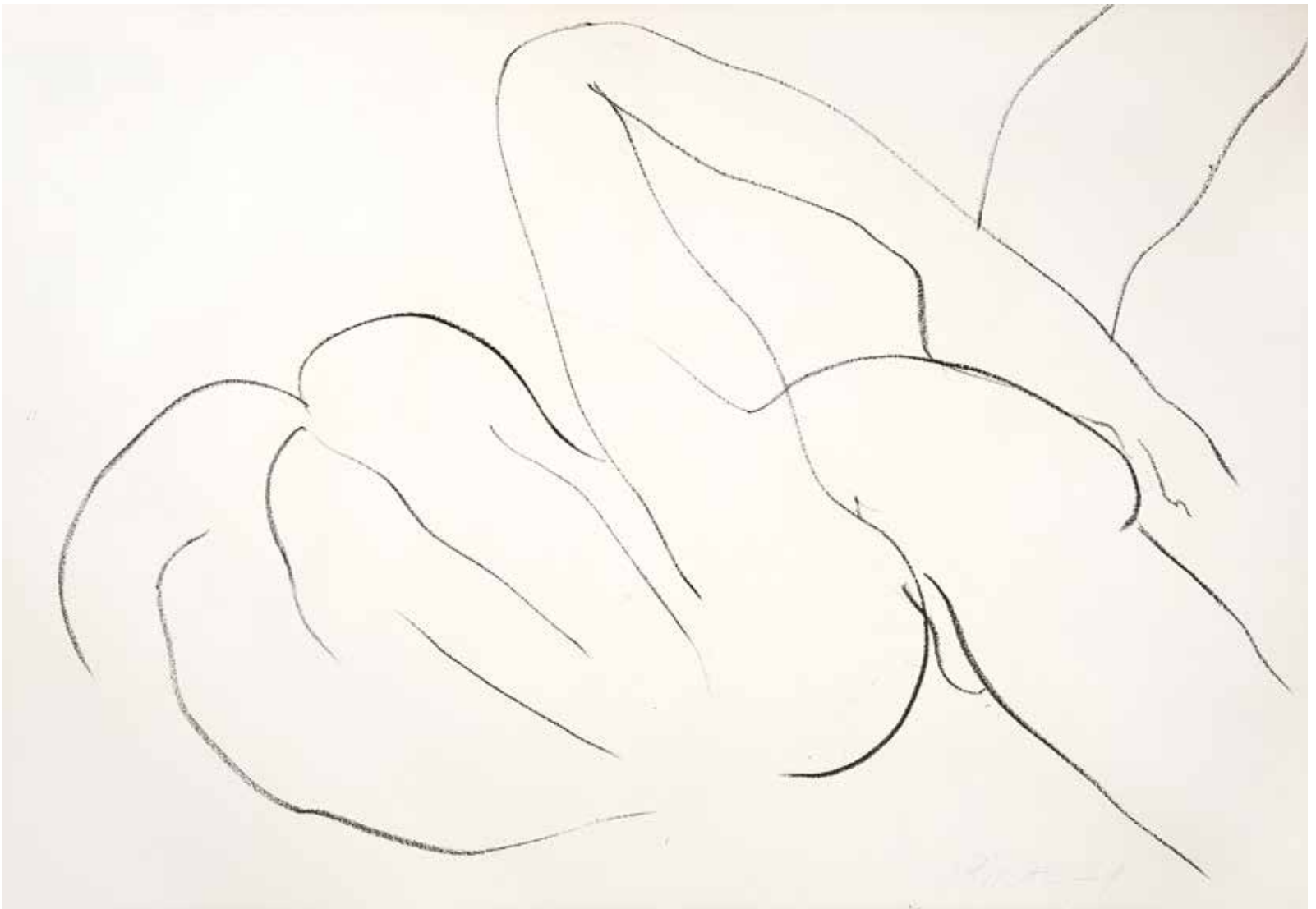
Signed and dated

Dim.: 74.4 × 110.0 cm

[065]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *A Comédia Humana*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2004 (cat. n.º 55); *Retratos e Ficções, Júlio Pomar e a Literatura*, Palácio da Galeria, Tavira 2006 (cat. p. 54).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Corpo Verde*, Maria Velho da Costa, ed. Contexto, Lisboa 1979 (p. 19 – variante).



066

ÉTREINTE VI, 1979

Lápis-de-cera em papel, s/ cartão de conservação anti-ácido
Assinado e datado 79 c.i.d.
Dim.: 74,6 × 110,0 cm
JP066

ÉTREINTE VI, 1979

Crayon on paper, laid on a conservation stretcher
Signed and dated
Dim.: 74.6 × 110.0 cm

[066]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Trabalhos de Férias e Desenhos para "Corpo Verde"*, Estoril; SNBA, Lisboa 1979; *Pomar*, Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Brasil 1986 / FCG, Lisboa 1987 (cat. p. 119); *Pomar et la Littérature*, Hôtel-de-Ville, Charleroi, Bélgica 1991; *Pomar, Autobiografia*, Museu de Arte Moderna – Coleção Berardo, Sintra 2004 (cat. n.º 122); *Retratos e Ficções, Júlio Pomar e a Literatura*, Palácio da Galeria, Tavira 2006 (cat. p. 55).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Corpo Verde*, Maria Velho da Costa, ed. Contexto, Lisboa 1979 (p. 25); *Les Mots de la Peinture*, ed. La Différence (p. 166).



067

FRUTO-BARCA II, 1977

Técnica mista s/ tela
Intitulado, assinado e datado 77
centro e verso
Dim.: 100,0 × 100,0 cm
JP067

FRUTO-BARCA II, 1977

Mixed media on canvas
Titled, signed and dated
Dim.: 100.0 × 100.0 cm

[067]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: Pomar, Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Brasil 1986 / FCG, Lisboa 1987 (cat. p. 103); *Formas que se Tornam Outras*, AMJP, Lisboa 2019 (cat. p. 53).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné* Vol. II, La Différence, Paris 2001 (n.º 188).



068

A NAVE/LA NEF, 1977

Técnica mista s/ tela

Intitulado, assinado e datado no verso

Dim.: 46,0 × 55,0 cm

JP068

A NAVE/LA NEF, 1977

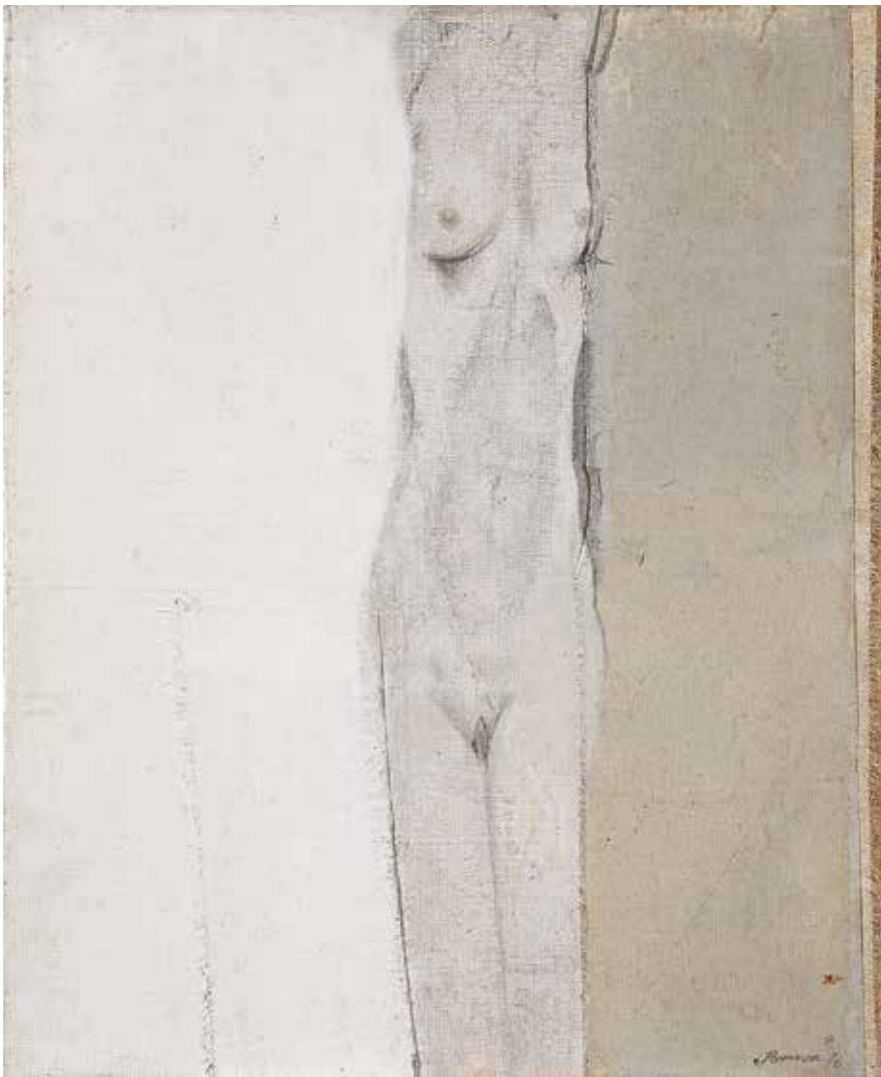
Mixed media on canvas

Titled, signed and dated

Dim.: 46.0 × 55.0 cm

[068]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné*
Vol. II, La Différence, Paris 2001 (n.º 226).



069

NU CINZENTO-PRATA, 1978

Técnica mista s/ tela
Assinado e datado 78 c.i.d. e verso
Dim.: 46,0 x 38,0 cm
JP069

NU CINZENTO-PRATA, 1978

Mixed media on canvas
Signed and dated
Dim.: 46.0 x 38.0 cm



070

NU I, 1978

Técnica mista s/ tela
Assinado e datado 79 c.i.d.
Dim.: 46,0 x 28,5 cm
JP070 D1171

NU I, 1978

Mixed media on canvas
Signed and dated
Dim.: 46.0 x 28.5 cm

[069]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Théâtre du Corps*,
Galerie Bellechasse, Paris 1979.

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné*
Vol. II, La Différence, Paris 2001 (n.º 267).

[069+070]

COLEÇÃO PARTICULAR / PRIVATE COLLECTION



071

SEM TÍTULO, 1977

Assemblage

Não assinada e não datada

Dim.: 49,0×31,0×8,0 cm

JP071

UNTITLED, 1977

Assemblage

Unsigned and undated

Dim.: 49.0×31.0×8.0 cm

[071]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Trabalhos de Férias e Desenhos para "Corpo Verde"*, Estoril; SNBA, Lisboa 1979; *A Comédia Humana*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2004 (cat. n.º 103).



072

SEM TÍTULO, 1967

Assemblage

Assinada e datada 67 c.i.d.

Dim.: 75,0 × 25,0 × 13,0 cm

JP072

UNTITLED, 1967

Assemblage

Signed and dated

Dim.: 75,0 × 25,0 × 13,0 cm

[072]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar*, FCG, Lisboa 1978; Museu Soares dos Reis, Porto 1978 (cat. n.º 113).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné* Vol. I, La Différence, Paris / Artemágica, Lisboa 2004 (n.º 366).

073

SEM TÍTULO, 1977

Assemblage

Não assinada e não datada

Dim.: 119,0 × 54,0 × 19,5 cm

JP073

UNTITLED, 1977

Assemblage

Unsigned and undated

Dim.: 119.0 × 54.0 × 19.5 cm

[073]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Trabalhos de Férias e Desenhos para "Corpo Verde"*, Estoril; SNBA, Lisboa 1979; *D. Quixote por Júlio Pomar*, Centro Cultural da Gandarinha, Cascais 1997; *La Chasse au Snark*, Galerie Piltzer, Paris 1999; *A Comédia Humana*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2004 (cat. n.º 105); *Júlio Pomar. Cabrita Reis, Das Pequenas Coisas*, AMJP, Lisboa 2017 (cat. p. 181).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné* Vol. II, La Différence, Paris 2001 (n.º 195); *Pomar*, Mário Dionísio, Pub. Europa-América, Lisboa 1990 (p. 190); *Pomar*, Michel Waldberg, ed. La Différence, Paris 1990 (p. 190).





074

TIGRESA, 1979

Grafite s/ papel, *marrouflé* em tela

Assinado e datado 79 c.i.d.

Dim.: 74,5 × 109,5 cm

JP074

TIGRESA, 1979

Graphite on paper, laid on canvas

Signed and dated

Dim.: 74.5 × 109.5 cm

[074]

DESENHO PARA: / DRAWING FOR: *La Tigresse II*, 1980, óleo s/ tela, *Catalogue Raisonné* Vol. II, La Différence, Paris 2001 (n.º 315).

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



075

TIGRE I, 1979

Carvão s/ papel, marrouflé em tela

Assinado e datado 79 c.i.d.

Dim.: 104,0 x 78,0 cm

JP075

TIGRE I, 1979

Charcoal on paper, laid on canvas

Signed and dated

Dim.: 104.0 x 78.0 cm

[075]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



VERSO / BACK



076

**MULHER/TIGRE I,
ESTUDO — S. T., C. 1989**

Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 34,0 × 27,0 cm
JP077

**MULHER/TIGRE I,
ESTUDO — UNTITLED, C. 1989**

Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 34.0 × 27.0 cm

077

**MULHER/TIGRE II,
ESTUDO — S. T., C. 1989**

Grafite s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 34,0 × 27,0 cm
JP078

**MULHER/TIGRE II,
ESTUDO — UNTITLED, C. 1989**

Graphite on paper
Unsigned and undated
Dim.: 34.0 × 27.0 cm

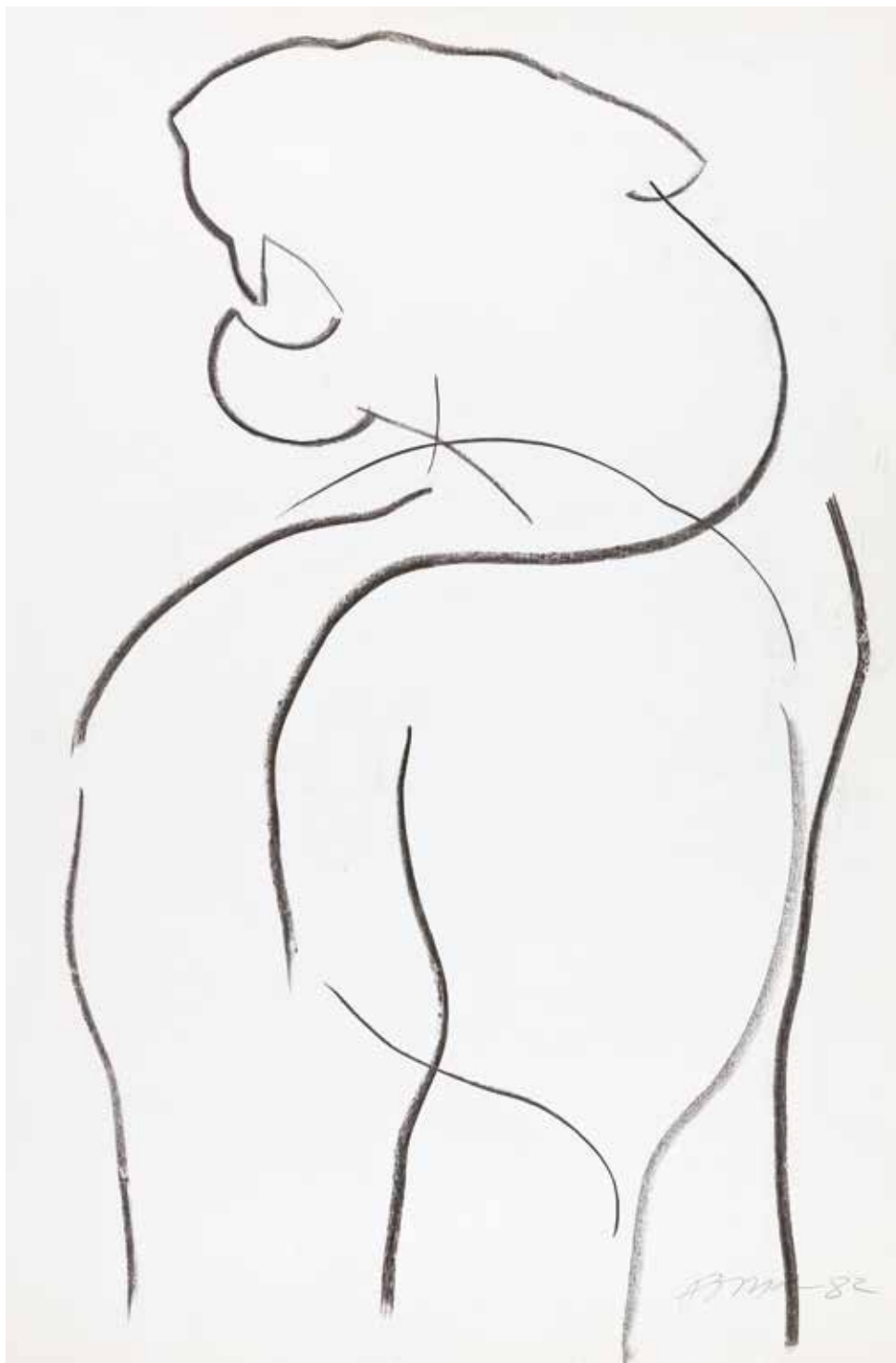
[076]

FRENTE E VERSO / FRONT AND BACK

[076+077]

Cf. On s'Arrête Là / Ficamos por Aqui 1979, óleo s/ tela, *Catalogue Raisonné* Vol. II, La Différence, Paris 2001 (n.º 310) / *Retour de Brousse / Regresso da Selva*, 1989, acrílico s/ tela, in *Júlio Pomar, Peinture et Amazonie*, ed. La Différence, 1997 (n.º 89).

INÉDITOS / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



078

TIGRE II, 1982

Carvão s/ papel, marrouflé em tela

Assinado e datado 82 c.i.d.

Dim.: 107,5 x 75,0 cm

JP076

TIGRE II, 1982

Charcoal on paper, laid on canvas

Signed and dated

Dim.: 107,5 x 75,0 cm

[078]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



079A

**REGRESSO DA SELVA I,
ESTUDO — S. T., C. 1989**

Grafite s/ papel vegetal, *marrouflé* em tela
Não assinado e não datado

Dim.: 42,3 × 71,0 cm

JP079a

**REGRESSO DA SELVA I,
ESTUDO — UNTITLED, C. 1989**

Graphite on tracing paper, laid on canvas
Unsigned and undated

Dim.: 42.3 × 71.0 cm

079B

**REGRESSO DA SELVA II,
ESTUDO — S. T., C. 1989**

Grafite s/ papel vegetal, *marrouflé* em tela
Não assinado e não datado

Dim.: 35,5 × 64,5 cm

JP079b

**REGRESSO DA SELVA II,
ESTUDO — UNTITLED, C. 1989**

Graphite on tracing paper, laid on canvas
Unsigned and undated

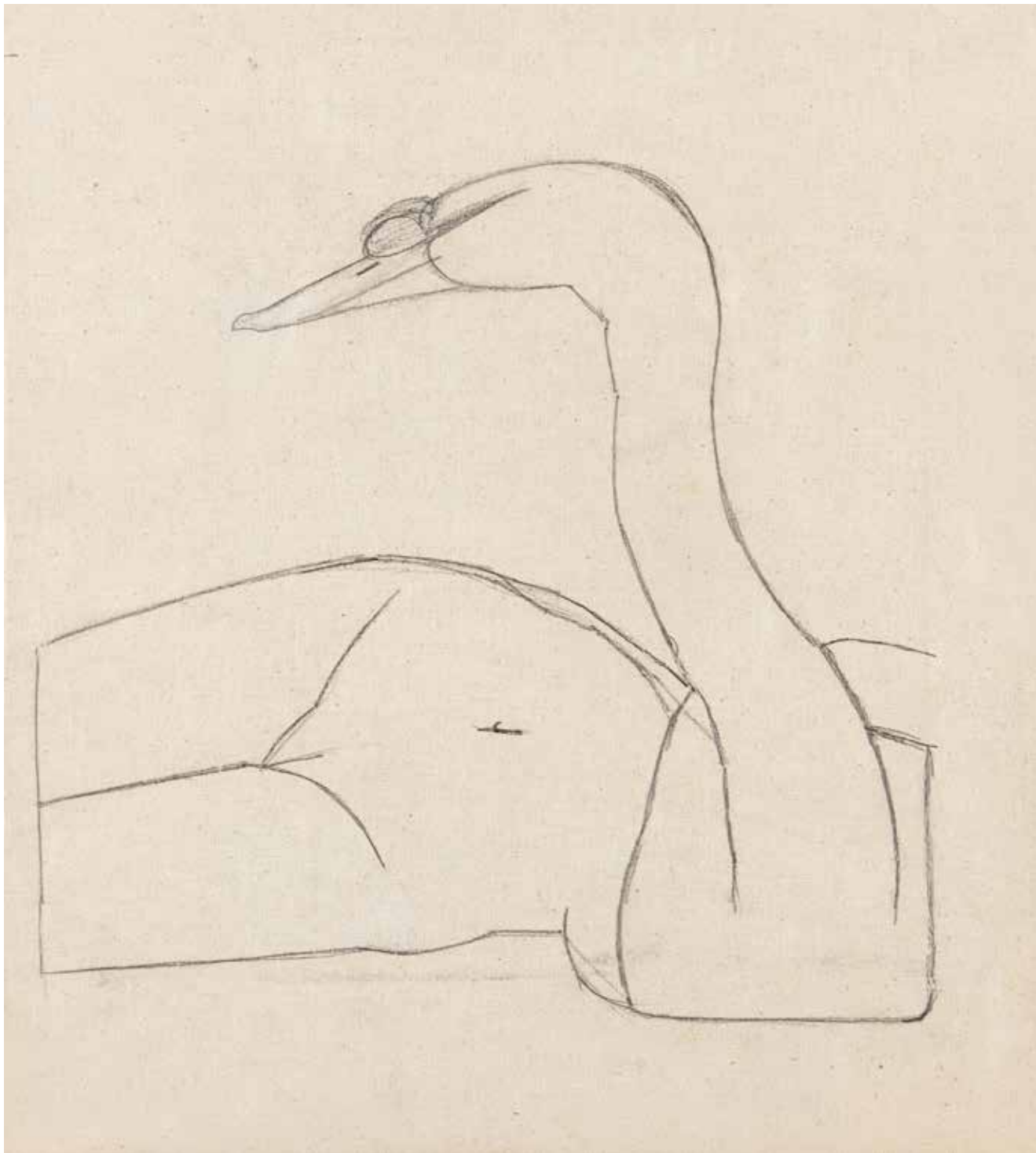
Dim.: 35.5 × 64.5 cm

[079A+079B]

Trabalhos para as pinturas *Retour de Brousse* e *De Bec à l'Oreille* realizados respectivamente para capa e as guardas do álbum *Pomar* de Michel Waldberg, ed. La Différence, Paris / Mário Dionísio, Pub. Europa-América, Lisboa.

Cf. *Júlio Pomar, Peinture et Amazonie*, ed. La Différence, 1997 (pp. 98 – 99 e 100 – 101).

INÉDITOS / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



080

**MULHER/ CISNE,
ESTUDO — S. T., C. 1989**

Grafite s/ papel vegetal, *marrouflé* em tela

Não assinado e não datado

Dim.: 41,0 x 36,0 cm

JP080

MULHER/ CISNE,

ESTUDO — UNTITLED, C. 1989

Graphite on tracing paper, laid on canvas

Unsigned and undated

Dim.: 41.0 x 36.0 cm

[080]

Trabalho para *La Moitié de la Vie / Metade da Vida*,
colagem e acrílico s/ tela, pintura inspirada no livro
de F. Holderlin, in *Júlio Pomar, Les Mots de la Peinture*,
ed. La Différence, 1991 (p. 177).

Cf. Litografia editada em 2004, in *Júlio Pomar, Obra
Gráfica*, ed. Caleidoscópio, Lisboa 2015 (n.º 68).

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



081

DOIS ARLEQUINS, 1983

Marcador s/ papel, marrouflé em tela
Assinado e datado 83 c.i.d.

Dim.: 105,0 × 75,0 cm

JP081

DOIS ARLEQUINS, 1983

Marker on paper, laid on canvas
Signed and dated

Dim.: 105.0 × 75.0 cm

[081]

Cf. Júlio Pomar, *Desenhos para a Estação do Alto dos Moinhos*, ed. Metropolitano de Lisboa, 1991; núcleo dedicado a Almada Negreiros (pp. 95 e 100 – variantes).

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *1 Ano de Desenho, 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*, CAM-FCG, Lisboa 1984; *Pomar Quelques Dessins*, Galerie Flora, Paris 2001 (cat. p. 77 – variante).



082

ARLEQUIM, 1983

Marcador s/ papel, *marrouflé* em tela
Assinado e datado 83 c.i.d.

Dim.: 107,0 × 75,0 cm

JP082

ARLEQUIM, 1983

Marker on paper, laid on canvas

Signed and dated

Dim.: 107,0 × 75,0 cm

[082]

Cf. Júlio Pomar, *Desenhos para a Estação do Alto dos Moinhos*, ed. Metropolitano de Lisboa, 1991; núcleo dedicado a Almada Negreiros (pp. 95 e 100 – variantes).

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *1 Ano de Desenho, 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*, CAM-FCG, Lisboa 1984.



083

ALMADA I, 1983

Marcador s/ papel japonês, *marrouflé* em tela
Assinado e datado 83 c.i.d.

Dim.: 90,0 × 59,5 cm

JP083

ALMADA I, 1983

Marker on Japanese paper, laid on canvas
Signed and dated

Dim.: 90.0 × 59.5 cm

[083]

Cf. Júlio Pomar, *Desenhos para a Estação do Alto dos Moinhos*, ed. Metropolitano de Lisboa, 1991; núcleo dedicado a Almada Negreiros (pp. 95 e 100 – variantes).

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *1 Ano de Desenho, 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*, CAM-FCG, Lisboa 1984 (cat. n.º 157).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: Júlio Pomar. *Então e a Pintura?*, Pub. D. Quixote, Lisboa 2002 (p. 47).



084

ALMADA II, 1983

Marcador s/ papel japonês, *marrouflé* em tela
Assinado c.i.d.; não datado

Dim.: 82,0 × 57,0 cm

JP084

ALMADA II, 1983

Marker on Japanese paper, laid on canvas
Signed; undated

Dim.: 82.0 × 57.0 cm

085

ALMADA III, 1983

Marcador s/ papel, *marrouflé* em tela
Assinado e datado 83 c.i.d.

Dim.: 54,5 × 38,0 cm

JP085

ALMADA III, 1983

Marker on paper, laid on canvas
Signed and dated

Dim.: 54.5 × 38.0 cm

[084]

Cf. Júlio Pomar, *Desenhos para a Estação do Alto dos Moinhos*, ed. Metropolitano de Lisboa, 1991; núcleo dedicado a Almada Negreiros (pp. 95 e 100 – variantes).

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Os Livros de Júlio Pomar*, AMJP, Lisboa 2021 (cat. 2023, p. 217).

[085]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



086

CORVO I, 1984

Marcador em papel
Assinado e datado 84 c.i.d.
Dim: 26,8 × 21,0 cm
JP086

CORVO I, 1984

Marker on paper
Signed and dated
Dim: 26.8 × 21.0 cm



087

CORVO II, 1984

Marcador em papel, s/cartão de
conservação anti-ácido
Assinado e datado 84 c.i.d.
Dim.: 26,7 × 20,4 cm
JP087

CORVO II, 1984

Marker on paper, laid on a conservation
stretcher
Signed and dated
Dim.: 26.7 × 20.4 cm

[086+087]

Cf. *Desenhos para a Estação de Alto dos Moinhos*, ed. Metropolitan de Lisboa 1991; núcleo dedicado a Bocage (pp. 51 e 52 – variantes).

[086]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED

[087]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *1 Ano de Desenho, 4 Poetas no Metropolitan de Lisboa*, CAM-FCG, Lisboa 1984 (cat. n.º 100); *Então e a Escultura?* Galeria Valbom, Lisboa 2019 (cat. p. 98).



088

CORVO III, 1984

Marcador em papel, s/cartão de conservação anti-ácido

Assinado e datado 84 c.i.e.

Dim.: 29,5 × 41,5 cm

JP088

CORVO III, 1984

Marker on paper, laid on a conservation stretcher

Signed and dated

Dim.: 29.5 × 41.5 cm



089

CORVO IV, 1984

Marcador em papel

Assinado e datado 84 ao centro

Dim.: 29,8 × 41,8 cm

JP089

CORVO IV, 1984

Marker on paper

Signed and dated

Dim.: 29.8 × 41.8 cm

[o88+o89]

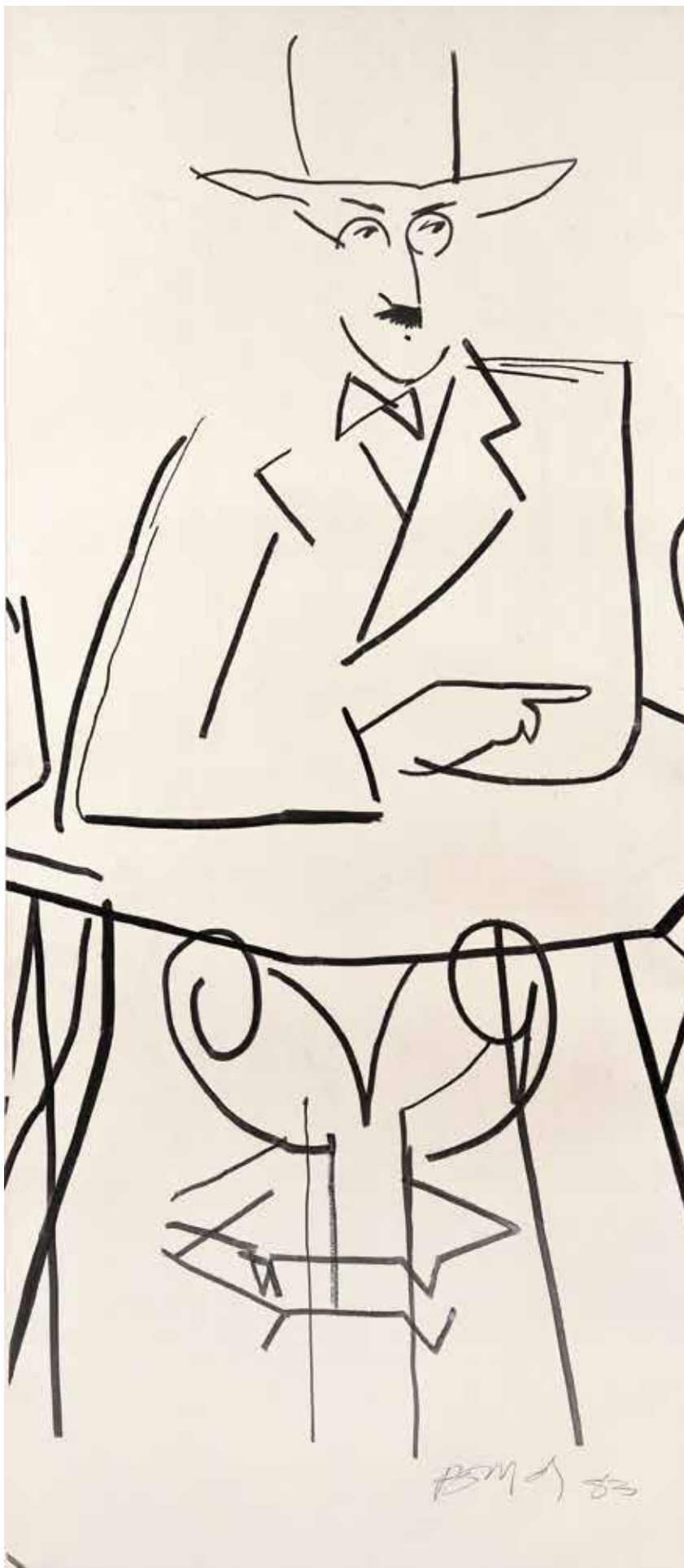
Cf. *Desenhos para a Estação de Alto dos Moinhos*, ed. Metropolitano de Lisboa 1991; núcleo dedicado a Bocage (pp. 51 e 52 – variantes); *1 Ano de Desenho, 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*, CAM-FCG, Lisboa 1984.

[o88]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Então e a Escultura?* Galeria Valbom, Lisboa 2019 (cat. p. 99).

[o89]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Antes do Início e Depois do Fim, Júlio Pomar e Hugo Canoilas*, AMJP, Lisboa 2020 (cat. p. 116).



090

FERNANDO PESSOA À MESA DO CAFÉ, 1983

Marcador s/ papel, marrouflé em tela

Assinado e datado 83 c.i.d.

Dim.: 170,0 × 75,0 cm

JP090

FERNANDO PESSOA À MESA DO CAFÉ, 1983

Marker on paper, laid on canvas

Signed and dated

Dim.: 170,0 × 75,0 cm

[090]

Cf. Júlio Pomar, *Desenhos para a Estação do Alto dos Moinhos*, ed. Metropolitano de Lisboa, 1991; núcleo dedicado a Fernando Pessoa (pp. 66 e 79 – variantes).

EXPOSIÇÕES / EXHIBITIONS: *1 Ano de Desenho, 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*, CAM-FCG, Lisboa 1984.

091

FERNANDO PESSOA I

Marcador s/ papel vegetal, marrouflé em tela
Assinado e datado 83 c.i.e.

Dim.: 195,5 x 81,0 cm

JP091

FERNANDO PESSOA I

Marker on tracing paper, laid on canvas

Signed and dated

Dim.: 195.5 x 81.0 cm

[091]

Cf. *Júlio Pomar, Desenhos para a Estação do Alto dos Moinhos*, ed. Metropolitano de Lisboa, 1991; núcleo dedicado a Fernando Pessoa (pp. 66 e 79 – variantes).

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *1 Ano de Desenho, 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*, CAM-FCG, Lisboa 1984; *Pomar et la Littérature*, Hôtel-de-Ville, Charleroi, Bélgica 1991; *Pomar Anos 80*, Itinerante, ed. FCG 1993 (cat. n.º 22); *Pomar Autobiografia*, Museu de Arte Moderna – Coleção Berardo, Sintra 2004 (cat. n.º 52); *Retratos e Ficções, Júlio Pomar e a Literatura*, Palácio da Galeria, Tavira 2006 (cat. p. 33).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Les Mots de la Peinture*, ed. La Différence, Paris 1991 (p. 44).





092

FERNANDO PESSOA II, 1983

Marcador s/ papel, marrouflé em tela
Assinado e datado 83 c.i.d.

Dim.: 105,0 × 75,0 cm

JP092

FERNANDO PESSOA II, 1983

Marker on paper, laid on canvas
Signed and dated

Dim.: 105,0 × 75,0 cm

093

FERNANDO PESSOA III, 1983

Marcador s/ papel, marrouflé em tela
Assinado e datado 83 c.i.e.

Dim.: 117,0 × 75,5 cm

JP093

FERNANDO PESSOA III, 1983

Marker on paper, laid on canvas
Signed and dated

Dim.: 117,0 × 75,5 cm

[092+093]

Cf. Júlio Pomar, *Desenhos para a Estação do Alto dos Moinhos*, ed. Metropolitano de Lisboa, 1991; núcleo dedicado a Fernando Pessoa (pp. 66 e 79 – variantes).

[092]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *1 Ano de Desenho, 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*, CAM-FCG, Lisboa 1984; *Então e a Escultura?* Galeria Valbom, Lisboa 2019 (cat. p. 98); *O Desenho Impreciso de Cada Rosto Humano, Refletido! Retratos de Júlio Pomar*, AMJP, Lisboa 2020 (cat. p. 214).



094

FERNANDO PESSOA IV, c. 2000

Técnica mista s/ papel, *marrouflé* em tela

Assinado c.i.e.; não datado

Dim.: 41,7 × 30,0 cm

JP095

FERNANDO PESSOA IV, c. 2000

Mixed media on paper, laid on canvas

Signed; undated

Dim.: 41.7 × 30.0 cm

095

FERNANDO PESSOA V, c. 2000

Técnica mista s/ papel, *marrouflé* em tela

Assinado c.i.e.; não datado

Dim.: 49,5 × 35,7 cm

JP096

FERNANDO PESSOA V, c. 2000

Mixed media on paper, laid on canvas

Signed; undated

Dim.: 49.5 × 35.7 cm

[094+095]

INÉDITOS / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



096

GAIVOTA I, 1983

Marcador em papel, s/ cartão de conservação anti-ácido

Assinado e datado 84 c.i.d.

Dim.: 75,0 × 106,0 cm

JP097

GAIVOTA I, 1983

Marker on paper, laid on a conservation stretcher

Signed and dated

Dim.: 75,0 × 106,0 cm

[096]

Cf. Júlio Pomar, *Desenhos para a Estação do Alto dos Moinhos*, ed. Metropolitano de Lisboa, 1991; núcleo dedicado a Fernando Pessoa (pp. 66 e 79 – variantes).

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *1 Ano de Desenho, 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*, CAM-FCG, Lisboa 1984 (cat. n.º 123).



097

GAIVOTA II, 1983

Marcador em papel, s/ cartão de conservação anti-ácido
Assinado e datado 84 c.i.d.
Dim.: 108,0 × 75,0 cm
JP098

GAIVOTA II, 1983

Marker on paper, laid on a conservation stretcher
Signed and dated
Dim.: 108.0 × 75.0 cm

[097]

Cf. Júlio Pomar, *Desenhos para a Estação do Alto dos Moinhos*, ed. Metropolitano de Lisboa, 1991; núcleo dedicado a Fernando Pessoa (pp. 66 e 79 – variantes).
EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *1 Ano de Desenho, 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*, CAM-FCG, Lisboa 1984.



098

O MENINO ENGRAXADOR, 1984

Marker em papel, s/cartão de

conservação anti-ácido

Assinado e datado 84 c.i.d.

Dim.: 108,0 × 75,0 cm

JP094

O MENINO ENGRAXADOR, 1984

Marker on paper, on

conservation stretcher

Signed and dated

Dim.: 108.0 × 75.0 cm

[098]

Cf. Júlio Pomar, Desenhos para a Estação do Alto dos Moinhos, ed. Metropolitano de Lisboa, 1991; núcleo dedicado a Fernando Pessoa (pp. 28 e 31 – variantes).

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *1 Ano de Desenho, 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa, CAM-FCG, Lisboa 1984.*



099

RINOCERONTE, 1983

Carvão s/ papel marrouflé em tela

Assinado e datado 83 c.i.d

Dim.: 78,5 x 104,0 cm

JP099

RINOCERONTE, 1983

Charcoal on paper, laid on canvas

Signed and dated

Dim.: 78.5 x 104.0 cm

[099]

Cf. Júlio Pomar, *Desenhos para a Estação do Alto dos Moinhos*, ed. Metropolitano de Lisboa, 1991; núcleo dedicado a Luís de Camões (pp. 28 e 31 – variantes).

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



100

CAVALO EMPINANDO, c. 1983

Carvão em papel, s/cartão de conservação anti-ácido

Não assinado e não datado

Dim.: 104,5 × 78,5 cm

JP100

CAVALO EMPINANDO, c. 1983

Charcoal on paper, laid on a conservation stretcher

Unsigned and undated

Dim.: 104.5 × 78.5 cm

[100]

Cf. Júlio Pomar, *Desenhos para a Estação do Alto dos Moinhos*, ed. Metropolitano de Lisboa, 1991; núcleo dedicado a Luís de Camões (pp. 28 e 31 – variantes).



101

CAVALEIRO E TOURO, 1981

Carvão em papel, s/ cartão de conservação anti-ácido

Assinado e datado 81 c.i.d.

Dim.: 105,0 x 78,5 cm

JP101

CAVALEIRO E TOURO, 1981

Charcoal on paper, laid on a conservation stretcher

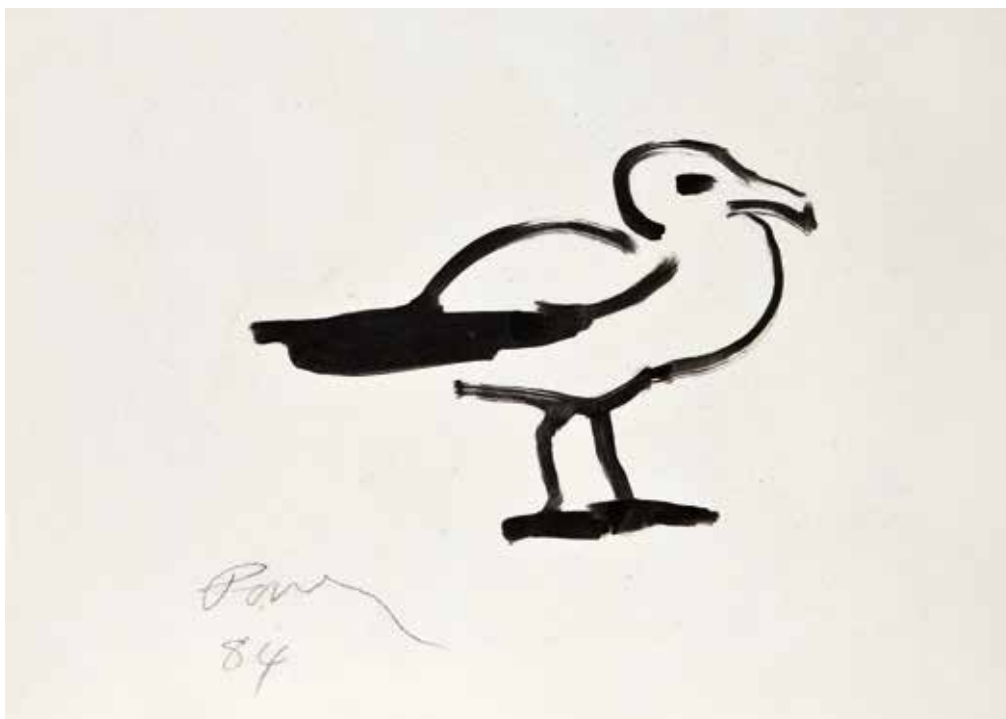
Signed and dated

Dim.: 105.0 x 78.5 cm

[101]

Cf. *Tauromagia*, Alberto de Lacerda, ed. Contexto, Lisboa 1981 (p. 23 - variante).

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



102

GAIVOTAS, 1987

Marcador s/ papel
Assinado c.i.e.; não datado
Dim.: 29,8 × 41,8 cm
JP102

GAIVOTAS, 1987

Marker on paper
Signed; undated
Dim.: 29,8 × 41,8 cm

103

GAIVOTA III, 1984

Tinta-da-china em papel vegetal, s/
cartão de conservação anti-ácido
Assinado e datado 84 c.i.e.
Dim.: 20,0 × 24,0 cm
JP103

GAIVOTA III, 1984

India ink on tracing paper, laid on a
conservation stretcher
Signed and dated
Dim.: 20,0 × 24,0 cm

[102]

Cf. Original da serigrafia editada a favor de= / a
silkscreen print of this work was made for: Casa de
Portugal, Residência André de Resende, Paris.
BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Júlio Pomar Obra
Gráfica*, ed. Caleidoscópio, Lisboa 2015 (n.º S.60).

[103]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



104

TARTARUGA, 1983

Marcador em papel, s/ cartão de conservação anti-ácido
Assinado e datado 83 c.i.e.
Dim.: 26,5 × 33,0 cm
JP104

TARTARUGA, 1983

Marker on paper, laid on a conservation stretcher
Signed and dated
Dim.: 26.5 × 33.0 cm



105

MOSCA, c. 1990

Lápis gordo em papel, s/ cartão de conservação anti-ácido
Assinado c.i.d.; não datado
Dim.: 21,0 × 29,5 cm
JP105

MOSCA, c. 1990

Soft lead pencil on paper, laid on a conservation stretcher
Signed; undated
Dim.: 21.0 × 29.5 cm

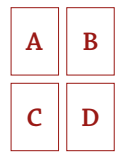
[104]

EXPOSIÇÕES / EXHIBITIONS: *Então e a Escultura?*
Galeria Valbom, Lisboa 2019 (cat. p. 91).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY: *Pomar, Os Desenhos do Circo de Brasília*, ed. Galeria 111, Lisboa 1987 (p. 61).

[105]

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY: *Antes do Início e Depois do Fim, Júlio Pomar e Hugo Canoilas*, AMJP, Lisboa 2020 (cat. p. 201).



106

XINGU, 1988

Esferográfica ou técnica mista s/ papel

Não assinados e não datados

Dim.: 20,3 x 14,5 cm

JP106A+JP106B+JP106C+JP106D

XINGU, 1988

Ballpoint or mixed media on paper

Unsigned and undated

Dim.: 20.3 x 14.5 cm

[106C]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Táwapayera*, AMJP, Lisboa 2017 (cat. p. 139).

[106A+B+C+D]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Júlio Pomar, Xingu*, ed. Fundação Júlio Pomar, Lisboa 2017.



A	B
C	D



107

XINGU, 1988

Esferegráfica s/ papel

Não assinados e não datados

Dim.: 13,0 x 9,0 cm

JP107A+JP107B+JP107C+JP107D

XINGU, 1988

Ballpoint pen on paper

Unsigned and undated

Dim.: 13,0 x 9,0 cm

[107A+B+C+D]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Júlio Pomar, Xingu*,
ed. Fundação Júlio Pomar, Lisboa 2017.



A B

108

KUARUP, XINGU, 1988

Técnica mista s/ papel
Não assinados e não datados
Dim.: 21,0 × 14,5 cm
JP108A + JP108B

KUARUP, XINGU, 1988

Mixed media on paper
Unsigned and undated
Dim.: 21.0 × 14.5 cm

[108A+B]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Táwapayera*,
AMJP, Lisboa 2017 (cat. p. 118 e 119).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Júlio Pomar, Xingu*,
ed. Fundação Júlio Pomar, Lisboa 2017.



A	B
C	D

109

HUKA-HUKA, XINGU, 1988

Técnica mista s/ papel

Assinados e datados 88 c.i.d.

Dim.: 14,5 x 20,3 cm

JP109A + JP109B + JP109C + JP109D

HUKA-HUKA, XINGU, 1988

Mixed media on paper

Signed and dated

Dim.: 14,5 x 20,3 cm

[109B+D]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Táwapayera*, AMJP, Lisboa 2017 (cat. p. 167).

[109A+B+C+D]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Júlio Pomar, Xingu*, ed. Fundação Júlio Pomar, Lisboa 2017.



110

RAPTO DE EUROPA, C. 1988

Técnica mista s/ aglomerado

Assinado c.i.d.; não datado

Dim.: 45,6 × 37,2 cm

JP110

RAPTO DE EUROPA, C. 1988

Mixed media on chipboard

Signed; undated

Dim.: 45.6 × 37.2 cm

[110]

Serigrafia editada a partir desta obra / A silkscreen print of this work has been made.

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: Júlio Pomar. *Pintura de Histórias*, AMJP, Lisboa 2022 (cat. p. 16).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Obra Gráfica*, ed. Caleidoscópio, Lisboa 2015, (n.º S.67).



111

IMITAÇÃO DE AZULEJO, c. 1992

Técnica mista em tela s/ papel

Assinado c.i.d.; não datado

Dim.: 56,5 × 76,0 cm

JP111

IMITAÇÃO DE AZULEJO, c. 1992

Mixed media on paper

Signed; undated

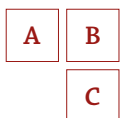
Dim.: 56.5 × 76.0 cm

[111]

Colagem e pintura inspirada em azulejos do Séc. XVII do Palácio Fronteira, Lisboa; Serigrafia editada a partir desta obra / A silkscreen print of this work has been made.

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Obra Gráfica*, ed. Caleidoscópio, Lisboa 2015 (n.º S.88).

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



112A+112B

D'APRÈS POUSSIN, 1996

Técnica mista (A) e lápis de cera (B) s/ papel
Assinado e datado 96 c.i.e.

Dim.: 21,0×20,7 cm

JP112A+JP112B

D'APRÈS POUSSIN, 1996

Mixed media (A) and crayon (B) on paper
Signed and dated

Dim.: 21.0×20.7 cm

112c

D'APRÈS POUSSIN, 1996

Técnica mista s/ papel
Assinado e datado 96 c.i.d.

Dim.: 30,0×30,0 cm

JP112c

D'APRÈS POUSSIN, 1996

Mixed media on paper
Signed and dated

Dim.: 30.0×30.0 cm

[112A+B+C]

Cf. *Danse à la musique du Temps*, N. Poussin 1634.

EXPOSIÇÕES / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar: Pintura de Histórias*, AMJP, Lisboa 2022 (cat. pp. 70–72).



113

EXPULSÃO DO PARAÍSO — ADÃO E EVA, 1992

Técnica mista s/ papel
Assinado e datado 92 c.i.e.

Dim: 28,5 × 39,0 cm

JP113

EXPULSÃO DO PARAÍSO — ADÃO E EVA, 1992

Mixed media on paper
Signed and dated

Dim: 28.5 × 39.0 cm

[113]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *O Paraíso e Outras Histórias*, Culturgest, Lisboa 1994 (cat. n.º 61); *Júlio Pomar: Pintura de Histórias*, AMJP, Lisboa 2022 (cat. p. 23).



114

HERCULES COM A PELE DO LEÃO DE NEMEIA, MONTEMIGIANO 30-7-2000

Lápis de cera s/ papel
Assinado e datado c.i.d.
Dim.: 23,0 x 30,0 cm
JP115

HERCULES COM A PELE DO LEÃO DE NEMEIA, MONTEMIGIANO 30-7-2000

Crayon on paper
Signed and dated
Dim.: 23.0 x 30.0 cm



115

ULISSES AMARRADO AO MASTRO E CIRCE, 1996

Lápis de cera s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 30,5 x 22,7 cm
JP114

ULISSES AMARRADO AO MASTRO E CIRCE, 1996

Crayon on paper
Unsigned and undated
Dim.: 30.5 x 22.7 cm

[114]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED

[115]

Cf. António Gedeão, *Poesia Completa acompanhada de "Primeiros Estudos de Ulisses e as Sereias" de Júlio Pomar*, ed. Sá da Costa, 1996 (não reproduzido).

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Os Livros de Júlio Pomar*, AMJP, Lisboa 2021 (cat. 2023, p. 210).



116
O SINEIRO, 1999
 Técnica mista s/ papel
 Assinado e datado 1999 c.i.d.
 Dim.: 35,4 × 23,5 cm
 JP116

O SINEIRO, 1999
 Mixed media on paper
 Signed and dated
 Dim.: 35.4 × 23.5 cm



117
O BANQUEIRO, 1999
 Técnica mista s/ papel
 Assinado e datado 99 c.i.d.
 Dim.: 21,0 × 29,5 cm
 JP117

O BANQUEIRO, 1999
 Mixed media on paper
 Signed and dated
 Dim.: 21.0 × 29.5 cm

[116 + 117]
 Cf. personagens de: / characters from: Lewis Carroll,
La Chasse au Snark.
EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: Júlio Pomar, *Desenhos Recentes*, Prémio CELPA – F. ASVS, Lisboa 2000
 (cat. pp. 21 e 23).



118

SEM TÍTULO, 1977

Assemblage

Não assinada e não datada

Dim.: 77,0 × 19,5 × 13,5 cm

JP118

UNTITLED, 1977

Assemblage

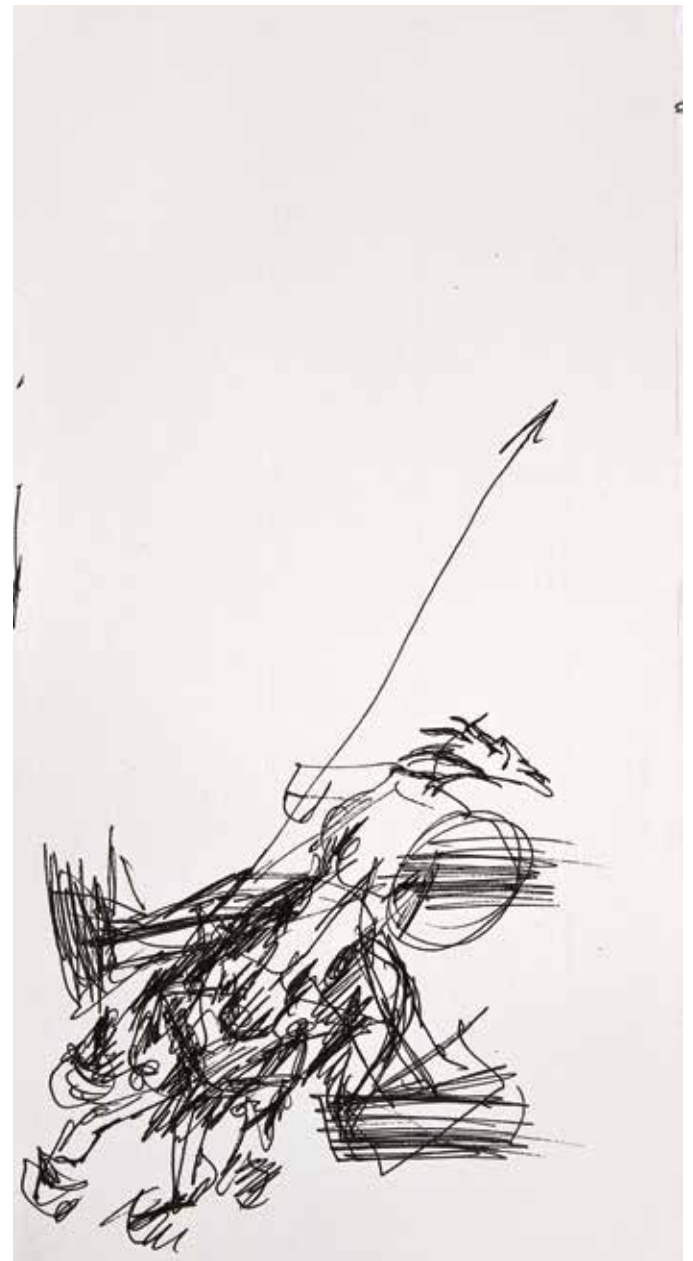
Unsigned and undated

Dim.: 77.0 × 19.5 × 13.5 cm

[118]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Trabalhos de Férias e Desenhos para "Corpo Verde"*, Estoril; SNBA, Lisboa 1979; *A Comédia Humana*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2004 (cat. n.º 107); *Júlio Pomar. Cabrita Reis, Das Pequenas Coisas*, AMJP, Lisboa 2017 (cat. p. 187).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Catalogue Raisonné* Vol. II, La Différence, Paris 2001 (n.º 197).



119

D. QUIXOTE E SANCHO, 2005

Caneta de feltro s/ papel
Assinado e datado 2005 c.i.e.
Dim.: 20,6 × 15,0 cm
JP119

D. QUIXOTE E SANCHO, 2005

Felt-tip pen on paper
Signed and dated
Dim.: 20.6 × 15.0 cm

120

D. QUIXOTE I, 2005

Tinta-da-china s/ papel
Não assinado e não datado
Dim.: 22,9 × 12,2 cm
JP120

D. QUIXOTE I, 2005

India ink on paper
Unsigned and undated
Dim.: 22.9 × 12.2 cm

[119+120]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *D. Quixote de La Mancha*, ed. Expresso, Lisboa 2005 Vol. 3 (p. 32) e Vol. 5 (p. 120).

[120]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Júlio Pomar, Dom Quixote*, ed. Fundação Júlio Pomar, Lisboa 2016 (p. 248).



121

SANCHO I, AUTORETRATO, 2005

Tinta-da-china s/ papel
 Não assinado e não datado
 Dim: 29,5 × 21,0 cm
 JP122

SANCHO I, AUTORETRATO, 2005

India ink on paper
 Unsigned and undated
 Dim: 29.5 × 21.0 cm



122

O CATIVO CONTA A SUA VIDA E SUCESSOS, AUTORETRATO(?), 2005

Tinta-da-china s/ papel
 Assinado e datado 2005 c.i.d.
 Dim.: 29,5 × 21,3 cm
 JP121

O CATIVO CONTA A SUA VIDA E SUCESSOS, AUTORETRATO(?), 2005

India ink on paper
 Signed and dated
 Dim.: 29.5 × 21.3 cm

[121]

Serigrafia executada a partir desta obra para a edição especial de: / A silkscreen print of this work was included in a special edition of: *Dom Quixote*, ed. Fundação Júlio Pomar, Lisboa 2016.

[122]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: Júlio Pomar, *Dom Quixote*, ed. Fundação Júlio Pomar, Lisboa 2016 (p. 89).

[121+122]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: D. *Quixote de La Mancha*, ed. Expresso, Lisboa 2005, Vol. 4 (p. 89) e Vol. 6 (p. 38).



123

D. LORENZO, 2005

Grafite s/ papel

Assinado e datado 2005 c.i.d.

Dim: 32,0 x 24,0 cm

JP124

D. LORENZO, 2005

Graphite on paper

Signed and dated

Dim: 32.0 x 24.0 cm

124

Músico, 2005

Técnica mista s/ papel

Não assinado e não datado

Dim: 28,0 x 21,0 cm

JP123

Músico, 2005

Mixed media on paper

Signed and undated

Dim: 28.0 x 21.0 cm

[124]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar, Atirar a Albarda ao Ar, Árvore, Porto e Galeria 111, Lisboa 2012.*

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Júlio Pomar, Dom Quixote*, ed. Fundação Júlio Pomar, Lisboa 2016 (p. 186).

[123+124]

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *D. Quixote de La Mancha*, ed. Expresso, Lisboa 2005, Vol. 8 (p. 64) e Vol. 7 (p. 46).



125

D. QUIXOTE II, 2005

Caneta s/ papel
Assinado e datado 2005 c.i.d.
Dim: 40,5 × 21,0 cm
JP125

D. QUIXOTE II, 2005

Pen on paper
Signed and dated
Dim: 40.5 × 21.0 cm



126

D. QUIXOTE E MULHER, 2005

Técnica mista s/ papel
Assinado e datado 2005 c.i.d.
Dim: 39,7 × 21,0 cm
JP126

D. QUIXOTE E MULHER, 2005

Mixed media on paper
Signed and dated
Dim: 39.7 × 21.0 cm

[125+126]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar, Atirar a Albarda ao Ar, Árvore, Porto e Galeria 111, Lisboa 2012.*

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *D. Quixote de La Mancha*, ed. Expresso, Lisboa 2005 Vol. 1 (p. 44) e Vol. 5 (p. 81); *Júlio Pomar, D. Quixote*, ed. Fundação Júlio Pomar, Lisboa 2016 (pp. 112 e 11).

[126]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Então e a Escultura?* Galeria Valbom, Lisboa 2019 (cat. p. 105).



127

SANCHO II, 2005

Técnica mista s/ papel
 Não assinado e não datado
 Dim.: 23,0 x 30,5 cm
 JP127

SANCHO II, 2005

Mixed media on paper
 Unsigned and undated
 Dim.: 23.0 x 30.5 cm



128

SOU ALFAIATE APROVADO, 2005

Técnica mista s/ papel
 Assinado e datado 2005 c.i.d.
 Dim.: 21,0 x 28,0 cm
 JP128

SOU ALFAIATE APROVADO, 2005

Mixed media on paper
 Signed and dated
 Dim.: 21.0 x 28.0 cm

[127+128]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar, Atirar a Albarda ao Ar, Árvore, Porto e Galeria 111, Lisboa 2012.*

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *D. Quixote de La Mancha*, ed. Expresso, Lisboa 2005 Vol. 8 (p. 103) e Vol. 9 (p. 19).

[128]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar, D. Quixote*, ed. Fundação Júlio Pomar, Lisboa 2016 (pp. 195).



129

FADO I, 2011

Pastel s/ papel
Assinado c.i.d.; não datado
Dim: 29,5 × 21,1 cm
JP129

FADO I, 2011

Pastel on paper
Signed; undated
Dim: 29.5 × 21.1 cm



130

FADO II, 23-XI-10

Caneta s/ papel
Assinado e datado c.i.d.
Dim: 29,6 × 21,1 cm
JP130

FADO II, 23-XI-10

Pen on paper
Signed and dated
Dim: 29.6 × 21.1 cm

[129+130]

INÉDITOS / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



131

***O DIABO NÃO É TÃO FEIO COMO O
PINTA O POMAR — AUTORRETRATO, 2010***

Tinta-da-china s/ papel
Assinado c.i.d; não datado
Dim.: 54,9 × 37,1 cm
JP131

***O DIABO NÃO É TÃO FEIO COMO O
PINTA O POMAR — AUTORRETRATO, 2010***

India ink on paper
Signed; undated
Dim.: 54.9 × 37.1 cm

[131]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *O Desenho Impreciso de Cada Rosto Humano, Refletido! Retratos de Júlio Pomar*, AMJP, Lisboa 2020 (cat. p. 197).



132

ATIRAR A ALBARDA AO AR, 2012

Técnica mista s/ tela

Assinado e datado 2012 c.i.e.

Dim.: 132,0 x 90,0 cm

JP132

ATIRAR A ALBARDA AO AR, 2012

Mixed media on canvas

Signed and dated

Dim.: 132.0 x 90.0 cm

[132]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Júlio Pomar, Atirar a Albarda ao Ar*, Árvore, Porto (cat. n.º 119), Galeria 111, Lisboa 2012.

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Júlio Pomar, Prémio Casino da Póvoa*, ed. Árvore, Porto 2012 (cat. n.º 119).



133

BURRO COM GUITARRA I, 2012

Técnica mista s/ tela

Não assinado e não datado

Dim.: 78,0 × 61,0 cm

JP133

BURRO COM GUITARRA I, 2012

Mixed media on canvas

Unsigned and undated

Dim.: 78.0 × 61.0 cm

[133]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Sem Capricho ou Presunção, O Fado por Júlio Pomar e outras Doações,* Museu do Fado, Lisboa 2015.



134

BURRO A TOCAR GUITARRA II, 2011

Técnica mista s/ papel, *marrouflé* em tela

Assinado e datado 2011 c.i.d.

Dim.: 77,0 × 57,0 cm

JP134

BURRO A TOCAR GUITARRA II, 2011

Mixed media on paper, laid on canvas

Signed and dated

Dim.: 77.0 × 57.0 cm

[134]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED



135
BURRO A TOCAR GUITARRA III, 2011

Técnica mista s/ papel vegetal,
marrouflé em tela
 Assinado e datado 2011 c.i.e.
 Dim.: 81,0 × 59,0 cm
 JP135

BURRO A TOCAR GUITARRA III, 2011

Mixed media on tracing paper,
 laid on canvas
 Signed and dated
 Dim.: 81.0 × 59.0 cm

136
CABEÇA DE BURRO/MULHER, s. t., 2011

Técnica mista s/ papel, *marrouflé* em tela
 Assinado e datado 2011 c.i.d.
 Dim.: 50,0 × 40,0 cm
 JP136

CABEÇA DE BURRO/MULHER, UNTITLED, 2011

Mixed media on paper, laid on canvas
 Signed and dated
 Dim.: 50.0 × 40.0 cm

[135+136]
INÉDITOS / UNKNOWN AND UNPUBLISHED

137

ULISSES LIBERTADO E A SEREIA CANÁRIO, 2002

Técnica mista s/ tela

Assinado e datado 2002 c.i.e.

Dim.: 195,0 × 145,0 cm (2 elementos)

JP137

ULISSES LIBERTADO E A SEREIA CANÁRIO, 2002

Mixed media on canvas

Signed and dated

Dim.: 195,0 × 145,0 cm (2 elements)

[137]

EXPOSIÇÕES / EXHIBITIONS: *Pomar, Trois Travaux d'Hercule et Quelques Chansons Réalistes*, Galerie P. Trigano, Paris 2002 (cat. n.º 8); *Júlio Pomar, Atirar a Albarda ao Ar*, Galeria 111, Lisboa 2012; *Os Livros de Júlio Pomar*, AMJP, Lisboa 2021 (cat. 2023, p. 135); *Júlio Pomar, Pintura de Histórias*, AMJP, Lisboa 2022 (cat. p. 85).



138

O JULGAMENTO DE PÁRIS, 2002

Técnica mista s/ tela
Assinado e datado 2002 c.i.d.
Dim.: 162,0 × 245,0 × 28,0 cm
JP138

O JULGAMENTO DE PÁRIS, 2002

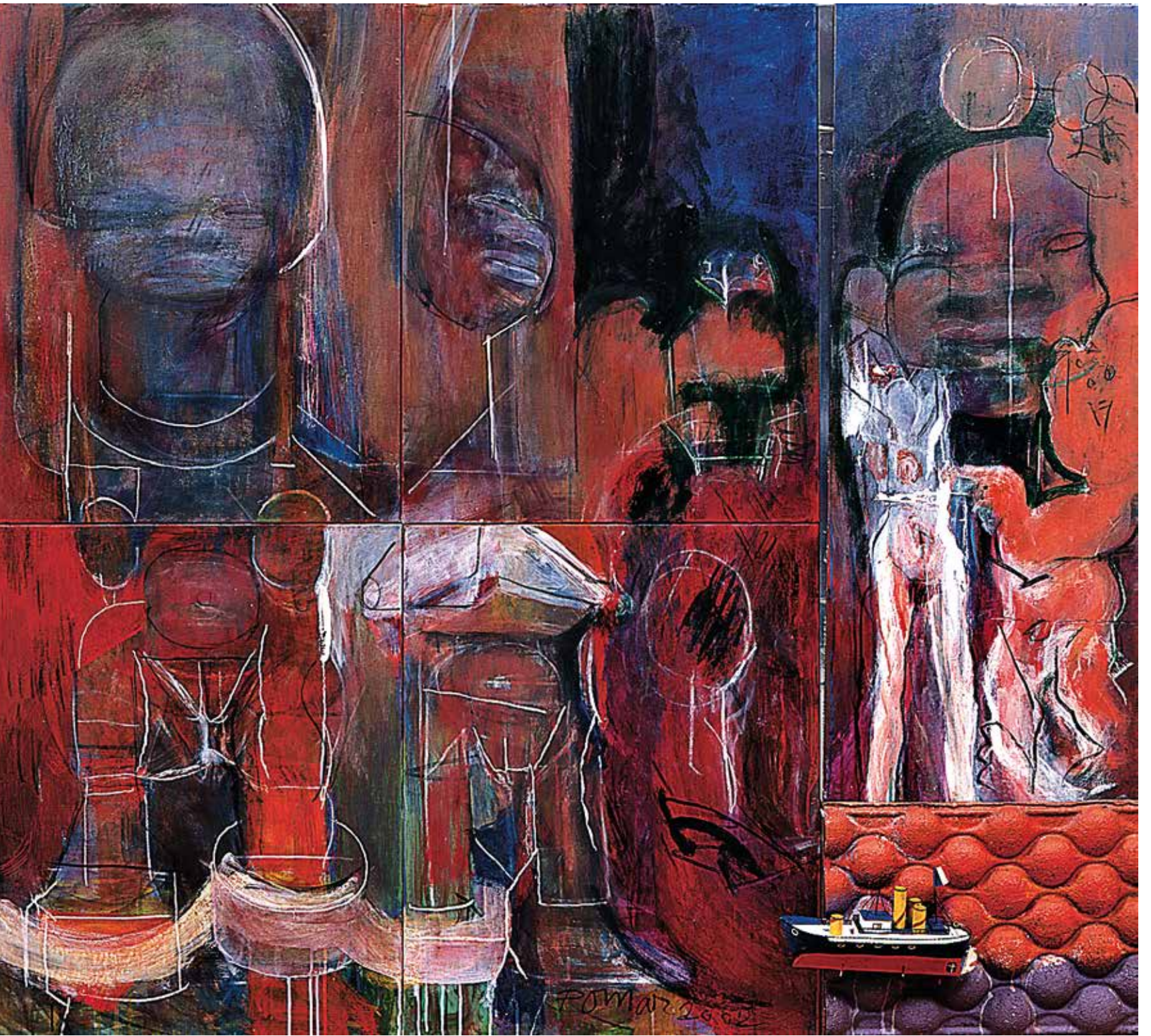
Mixed media on canvas
Signed and dated
Dim.: 162,0 × 245,0 × 28,0 cm

[138]

EXPOSIÇÕES: / EXHIBITIONS: *Pomar, Trois Travaux d'Hercule et Quelques Chansons Réalistes*, Galerie P. Trigano, Paris 2002 (cat. n.º 3); *Pomar, Autobiografia*, Museu de Arte Moderna – Coleção Berardo, Sintra 2004 (cat. n.º 260); *Júlio Pomar, Pintura de Histórias*, AMJP, Lisboa 2022 (cat. p. 92).

BIBLIOGRAFIA: / BIBLIOGRAPHY: *Júlio Pomar, Um Álbum de Bichos*, Mário Cláudio, ed. Caminho, Lisboa 2007 (p. 61); *Júlio Pomar, Prémio Casino da Póvoa*, ed. Árvore, Porto 2012 (p. 225); *Júlio Pomar, Depois do Novo Realismo*, Alexandre Pomar, ed. Guerra e Paz, Lisboa 2023 (p. 16).







139

SEM TÍTULO, 2017-18

Assemblage

Não assinado e não datado

Dim.: 43,0 × 21,0 × 16,0 cm

JP139

UNTITLED, 2017-18

Assemblage

Unsigned and undated

Dim.: 43.0 × 21.0 × 16.0 cm

[139]

INÉDITO / UNKNOWN AND UNPUBLISHED

TRATADO DITO E FEITO

XIII

A mão é que vê. E manda!
Tacteia o chão e o corpo, casa-se
Com a consciência do mundo.
Esta começa rente à pele e rapidamente lhe
Aflora o avesso
Falo empurrando o que hiberna ou apenas se
repousa ocultando-se tanto faz.

É a mão que corre, esgaravata, fende, ofende,
afirma, nega, apaga.
A mão obreira é a abelha rainha tu cá tu lá
Com o que nasce ou morre
Na cegueira da espécie que se continua sob
A viga que sustém
A ignorância dos sabores.

Júlio Pomar



SÃO ROQUE, ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE

RUA DE S. BENTO 199B E 269
1250-219 LISBOA
PORTUGAL
T+F +351 213 960 734 // +351 962 363 260
E GERAL@SAOROQUEARTE.PT
WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM

COMPILAÇÃO & ORGANIZAÇÃO

MÁRIO ROQUE
ANTÓNIO AFONSO LIMA
BERNARDO SANTOS
CATARINA GONÇALVES
JOÃO LUDOVICE
LEONOR AMARAL
MARTA PEREIRA
TERESA PERALTA

TEXTOS

ALEXANDRE POMAR
JOANA BAIÃO
OSCAR FARIA
SHAKIL RAHIM
SÍLVIA T. CHICÓ

EDIÇÃO

SÃO ROQUE

FOTOGRAFIA

ARQUIVO JÚLIO POMAR
ATELIER-MUSEU JÚLIO POMAR / ANTÓNIO JOSÉ SILVA
JOÃO KRULL

EDIÇÃO & TRATAMENTO DE IMAGEM

JOSÉ FRANCISCO MARTINS

DESIGN GRÁFICO & PAGINAÇÃO

JOSÉ MENDES

IMPRESSÃO & ACABAMENTO

MR ARTES GRÁFICAS

TIRAGEM

650 EXEMPLARES

DEPÓSITO LEGAL

521267/23

ISBN

978-989-53002-9-7

SETEMBRO DE 2023

©SÃO ROQUE 2023

ABREVIATURAS

BMN-RR — BIBLIOTECA-MUSEU DA REPÚBLICA E RESISTÊNCIA
V.F.X. — VILA FRANCA DE XIRA
AMJP — ATELIER-MUSEU JÚLIO POMAR
GALERIA CCB — GALERIA CENTRO CULTURAL DE BELÉM
FCG — FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
CAM-FCG — CENTRO DE ARTE MODERNA – FUNDAÇÃO CALOUSTE
GULBENKIAN
F. ASVS — FUNDAÇÃO ARPAD SZENES, VIEIRA DA SILVA

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

PÁG. 002 — ARQUIVO JÚLIO POMAR / GUY VIVIEN
PÁGS. 028 E 132 — ARQUIVO JÚLIO POMAR / JORGE MARTINS

TIPOGRAFIA

CHAPARRAL PRO DE CAROL TWOMBLY
AZO SANS DE RUI ABREU

AGRADECIMENTOS

ALEXANDRE POMAR
ATELIER-MUSEU JÚLIO POMAR
CARLOS ALBUQUERQUE
CRISTINA ALBUQUERQUE
HORÁCIO SILVA
JOÃO KRULL
JONATHAN GOULD
PEDRO REIGADAS
SÍLVIA T. CHICÓ
TERESA MARTHA
VITOR POMAR
E A TODA A EQUIPA DA SÃO ROQUE

ISBN 978-989-53002-9-7



9 789895 300297



SÃO ROQUE | ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE

Rua de São Bento, 199B | 1250-219 Lisboa | T +351 213 960 734

São Roque^{too} T +351 213 970 197

geral@saoroquearte.pt | antiguidadessaoroque.com