





O CORPO,
A SEXUALIDADE
E
O ERÓTICO
NA OBRA
DE
JÚLIO POMAR

INSTALAÇÃO CONCEBIDA POR SALOMÉ LAMAS

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

Presidente

Fernando Medina

Vereadora da Cultura

Catarina Vaz Pinto

Director Municipal de Cultura

Manuel Veiga

**Conselho de Administração
da EGEAC**

Joana Gomes Cardoso

Sofia Meneses

Manuel Veiga

ATELIER-MUSEU JÚLIO POMAR

Directora, Curadora

Sara Antónia Matos

Adjunto de Direcção

Pedro Faro

Conservação e Produção

Sara Antónia Matos

Pedro Faro

Joana Batel

Comunicação e Assessoria de Imprensa

Pedro Faro

Investigação

Sara Antónia Matos

Pedro Faro

Coordenação Editorial

Sara Antónia Matos

Serviços Administrativos

Isabel Marques

Teresa Cardoso

Apoio ao Serviço Educativo

Teresa Cardoso

Atelier-Museu Júlio Pomar / EGEAC

Rua do Vale, 7

1200-472 Lisboa

Portugal

Tel + 351 215 880 793

ATELIER-MUSEU JÚLIO POMAR

17 A 27 DE OUTUBRO DE 2019

Apoio

FUNDAÇÃO

**JULIO
POMAR**
Pomar

CURADORIA

Sara Antónia Matos e Pedro Faro

O corpo, a sexualidade e o erótico na obra de Júlio Pomar (2019) é uma instalação concebida por Salomé Lamas, que a artista e cineasta realizou a convite do Atelier-Museu, para mostrar na sequência da exposição «Júlio Pomar: Formas que se tornam outras», sobre a dimensão erótica no percurso deste artista. A peça estabelece correspondências livres entre os escritos do pintor e o seu trabalho pictórico, concentrando-se principalmente nas explorações e preocupações de Júlio Pomar em torno do corpo, da sexualidade e do erótico. Na concepção e construção da peça, Salomé Lamas teve como motor de trabalho uma ideia de Honoré de Balzac:

Em seus momentos de desespero, ele afirma que o desenho não existe e que não é possível obter com traços senão figuras geométricas; [...] o desenho dá o esqueleto, a cor é a vida, mas a vida sem o esqueleto é uma coisa mais incompleta que o esqueleto sem a vida.

Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*

A proposta da cineasta, uma dupla projecção de *slides*, é singular no formato sugerido, relembrando processos de análise quase godardianos sobre a presença das imagens e dos conceitos no universo da pintura, evidenciando a dimensão tátil, háptica, das imagens. Salomé Lamas direcciona o seu olhar para a sensualidade e o erotismo nas obras de Pomar e de um modo intuitivo vai para lá daquilo que são as habituais análises iconográficas e historiográficas, cruzando a dimensão visual com a voz do artista, através da utilização de excertos dos seus textos críticos e imagens de obras realizadas ao longo de mais de setenta anos.

Numa instalação feita com projectores de *slides* e som, a cineasta usa imagens de arquivo, por vezes mostrando fragmentos de obras, outras vezes a sua totalidade. Estas imagens são retrabalhadas, ligeiramente alteradas, sublinhando algum elemento (um traço, uma

mancha) ou reforçando aquilo que pretende ser comunicado (processos, matérias, metodologias, referências), questionando aquilo que é tradicionalmente considerado o conteúdo de uma obra. O que é o conteúdo de uma pintura? De um desenho? De uma imagem? É o que está figurativamente representado, ou também a sua dimensão matériaca e formal?

Na realização da obra, Salomé Lamas, partindo da consulta de livros publicados sobre o artista, de vários ficheiros digitais e outras informações, na impossibilidade mas ambição de tudo ver, problematiza também a ideia de «arquivo». Ao fazê-lo, questiona o modo como a História da Arte, com os seus critérios científicos, e por vezes alguma moralidade, arruma, categoriza e fixa modos de ver.

Nesta obra, pondo em jogo uma dimensão autoral, a sua, a cineasta reorganiza e edita fragmentos de um património cultural comum, fazendo lembrar Godard no *Livro da Imagem*:

Ainda te lembras de como antes exercitávamos o pensamento? Costumávamos partir de um sonho. Perguntávamo-nos como era possível que, na obscuridade total, em nós surgissem cores de tal intensidade. Diziam-se grandes coisas, coisas importantes, espantosas, profundas e justas, num tom de voz doce e baixo. Imagem e palavra.

Salomé Lamas realiza o exercício de pensamento mencionado por Godard, focando-se numa obra tão prolixa como a de Júlio Pomar, a partir da qual se pode entrar em diversos domínios da vida, da história, da sociedade, da criação. As suas opções narrativas exploram a fragmentação através do processo de edição. Melhor dizendo, Salomé Lamas usa metodologias de colagem – técnica cara a Júlio Pomar naquele que é considerado o seu período mais erótico – para abordar e revelar possibilidades de compreensão sobre o gesto criativo de um pintor.

A obra que a cineasta realizou, perante o desafio que lhe foi lançado, expõe os meandros de uma relação amorosa e os seus ciclos de encontros, paixões e conflitos, sob a forma de uma narrativa visual intrigante e experimental, em torno das imagens e do pensamento

de Júlio Pomar. A obra do pintor, mas também a que produziu a cineasta, aludem a *Fragmentos de um discurso amoroso*?

Para Roland Barthes:

É um retrato – se assim o quisermos entender – o que aqui se propõe; mas este retrato não é psicológico; é estrutural: permite conhecer uma situação da palavra: a situação de alguém que fala por si, apaixonadamente, diante do outro (o objecto amado), que não fala.

Cruzando imagem e palavra, a peça realizada coloca ainda a ferida na problemática: palavra *versus* imagem. Na instalação, as imagens são projectadas de um lado e os textos do outro, como que tocando-se ao centro, na aresta comum aos dois ecrãs – os quais parecem fundir-se na escuridão do museu à medida que o tempo passa e que as imagens ficam cada vez mais escuras. As imagens e o texto parecem ainda ser absorvidos pelo som da instalação – mais um elemento na convocação e excitação dos sentidos – fazendo sobressair a interdependência entre as componentes imagéticas, verbais e sonoras, as quais, segundo Júlio Pomar, não eram subsidiárias umas das outras.

Construída a partir de imagens disponíveis em arquivos, na sua maioria fornecidas à cineasta pelo Atelier-Museu e pela Fundação Júlio Pomar, Salomé Lamas assume a qualidade e por vezes a degradação das imagens existentes, resultado da passagem do tempo por esses arquivos, outras vezes as vicissitudes e condicionantes que impediram a feitura de uma documentação exacta das obras. Nesse aspecto, Salomé Lamas traz para a frente, põe em evidência, instala aquilo que de mais característico encorpa o seu trabalho, isto é, a dúvida sobre a fronteira entre a verdade factual e a ficção. Ao fazê-lo, sublinha as propriedades epistemológicas do documento e do documentário, o significado das imagens na cultura, lembrando o que diz Godard em *Je vous salue Sarajevo*:

Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E arte a exceção. Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, TV, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. Ela não é

dita, é escrita: Flaubert, Dostoiévski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver: Srebenica, Mostar, Sarajevo. A regra quer a morte da exceção. Então a regra para a Europa Cultural é organizar a morte da arte de viver, que ainda floresce. Quando for hora de fechar o livro, eu não terei arrependimentos. Eu vi tantos viverem tão mal, e tantos morrerem tão bem.

*
* *

Esta obra concebida por Salomé Lamas, sobre o corpo, a sexualidade e o erótico na obra de Júlio Pomar, passará a integrar a colecção do Atelier-Museu Júlio Pomar/EGEAC, ficando disponível para outras exposições organizadas por este museu ou instituições artísticas.

Na sequência da apresentação desta peça, possível de duas maneiras distintas, em duas instalações diferentes, organizou-se uma conversa com Salomé Lamas e com o ilhas estúdio, Isabel Ramos e Miguel Martins, que a cineasta convidou para colaborarem com ela na realização da obra. A conversa, inicialmente gravada apenas para registo e trabalho interno do museu, deu a compreender processos originais de trabalho, metodologias inéditas, particularmente as de articulação entre os diversos intervenientes envolvidos na realização da peça, dificuldades e desafios singulares com que se confrontaram e as suas formas de resolução formal, técnica e conceptual.

Naturalmente que ao inventar novos processos de trabalho e produzir peças com tipologias inusuais, também a instituição é levada à reinvenção dos seus habituais modelos de acção, revendo por vezes os seus códigos de conduta mais tradicionais. Foi tudo isso, o interesse e a pertinência de pôr a descoberto processos inauditos, que levou à transcrição e publicação da conversa. O diálogo plasma de modo incontornável aspectos geralmente invisíveis para o público, referentes à prática artística e criativa quer do pintor quer, arrisca-se

dizer, da cineasta: corte, sobreposição, colagem, repetição, transformação, edição, reedição...

Embora cada interveniente tenha revisto a sua voz e validado as suas falas, a conversa, no seu todo, mantém o estilo informal, descontraído e até divertido com que aconteceu, no fim de Outubro, no Atelier-Museu, no último dia de projecção.

Por entender que se amplia a compreensão da obra de Júlio Pomar, mas também desta peça concebida por Salomé Lamas, esta publicação inclui um texto de Roger Munier sobre a componente erótica na obra do pintor. Roger Munier (1923-2010) foi um escritor e tradutor francês, e, desde 1953, um dos primeiros a traduzir para o francês a obra de seu mestre e amigo, o filósofo alemão Martin Heidegger. Júlio Pomar teve a honra de contar com este texto seu para o catálogo *L'Espace d'Eros*, em 1978¹. Posteriormente publicado no volume *Les Mots de la peinture* e, recentemente, em 2020, divulgado em tradução portuguesa, no *site* da Fundação Júlio Pomar.

Como sempre é devido à Fundação Júlio Pomar um agradecimento especial pela disponibilização, sem reservas, das imagens da obra do pintor que permitiram a realização desta peça original e alusiva à obra de Júlio Pomar. Sem a confiança e a colaboração contínua da Fundação Júlio Pomar, o trabalho do museu e dos criadores que perpetuam e levam mais longe a obra de Júlio Pomar não seria possível.

¹ *L'Espace d'Eros*, catálogo da exposição de pintura de Júlio Pomar na Galerie de La Différence, Bruxelas, 16 de Fevereiro a 14 de Março de 1978; reproduzido em *Júlio Pomar, Les Mots et la peinture*, Éditions de La Différence, 1991, e em *Voir*, Dyrolle Éditeur, 1993.

Tutto è un gioco con regole e regole si rompono
e si ricompongono.



Il progetto di ricerca è stato
svolto in collaborazione con
la comunità scientifica e
con la partecipazione
dei cittadini.



CONVERSA COM SALOMÉ LAMAS, ILHAS ESTÚDIO,
ISABEL RAMOS E MIGUEL MARTINS SOBRE A OBRA

O CORPO, A SEXUALIDADE
E O ERÓTICO
NA OBRA DE JÚLIO POMAR

ATELIER-MUSEU JÚLIO POMAR, LISBOA, 17 DE OUTUBRO DE 2019

SARA ANTÓNIA MATOS: Para quem acabou de ver a projecção, começo por informar que esta peça concebida por Salomé Lamas resulta de uma encomenda que lhe foi lançada pelo Atelier-Museu Júlio Pomar em 2017, a qual tinha como objectivo ter um olhar sobre a obra de Júlio Pomar, a partir do trabalho desta cineasta, que tem explorado o formato do documentário em múltiplas perspectivas. Além disso, acrescento que este não é o primeiro convite que o Atelier-Museu fez a cineastas. O museu lançou um primeiro desafio a Catarina Mourão, em 2014, no contexto da exposição «Tratado dos Olhos», comissariada por Paulo Pires do Vale, que também trabalhava os textos de Júlio Pomar. Na verdade, Catarina Mourão foi uma escolha do comissário, que desafiou a cineasta a fazer uma abordagem à obra de Júlio Pomar e às influências que estiveram na base da obra e do pensamento deste artista. Estes convites permitem ao museu abrir o campo de leitura da obra de Júlio Pomar, colocando desafios aos seus processos e metodologias de trabalho, bem como às formas mais comuns de exposição, não o fechando exclusivamente no território das artes plásticas, nas suas convenções e protocolos próprios.

Depois desta visualização da obra, gostávamos que as pessoas fizessem as suas perguntas, mas para lançar o diálogo pergunto à Salomé, o que lhe interessou na obra de Júlio Pomar quando recebeu este convite do Atelier-Museu?

SALOMÉ LAMAS: Sendo Júlio Pomar conhecido por ter uma obra que acompanhou vários períodos e gerações, confesso, e fui muito honesta quando vim ao Atelier-Museu ter convosco a primeira vez, que para mim a obra de Júlio Pomar cingia-se às imagens que eu

via quando dormia em casa da minha avó. Ela tinha umas serigrafias dele na parede e eu lembro-me de ter aquela referência, mas nunca foi um autor que eu acompanhasse. Por isso também havia, da minha parte, uma certa ignorância em relação à obra, sobre a qual rapidamente percebi que era feita de um mar de relações. Daí eu ter a percepção de que as colaborações que estão por detrás desta peça são também expressivas e sintomáticas das relações que Pomar tecia e entretecia. Esta peça que concebi, aqui apresentada em dupla projecção de *slides*, é feita de relações e colaborações.

SARA ANTÓNIA MATOS: Foi, de facto, uma questão crucial para Júlio Pomar. Podes explicar melhor a teia de relações subjacente à concepção desta peça: *O corpo, a sexualidade e o erótico na obra de Júlio Pomar*?

SALOMÉ LAMAS: Digamos que, nesta peça, as relações foram e ocuparam muito espaço. Não só em sentido figurado, mas também em relação às questões metodológicas e ao tempo que levou a realizar. Penso que isso aconteceu precisamente porque me apercebi de que a obra de Pomar se ramifica. As colaborações com Miguel Martins, para a realização do som, com Isabel Ramos, para a escolha do texto, e com as ilhas, para a montagem das imagens, não provêm da necessidade de delegar aspectos ou componentes que eu não tinha possibilidade de controlar na totalidade, mas antes de poder desencadear ramificações de pensamento e de ideias. Ao decidir convocar estas pessoas criei uma primeira base de relações e de condicionantes estruturais para a peça aparecer.

PEDRO FARO: Mas como é que essas pessoas aparecem? Tal como acabaste de dizer, elas têm competências específicas.

SALOMÉ LAMAS: De facto, não chamei estas pessoas sem as conhecer. São pessoas que não são novas para mim. Ao contrário, são colaboradoras de há bastante tempo e cada uma delas tem particularidades e razões específicas, pelas quais as escolhi. Nesse sentido, preferia passar-lhes a palavra, pois julgo que têm várias coisas a dizer.

SARA ANTÓNIA MATOS: Pode dizer-se então que aquilo que tu fizeste, enquanto autora que assina a peça, foi lançar a estrutura base da peça? O pontapé de saída foi juntar pessoas? Fizeste-o ainda sem a peça concebida, sem imaginar o que a obra poderia vir a ser?

SALOMÉ LAMAS: Em parte, sim. Nesta peça em concreto, as coisas surgiram das pessoas que juntei e dos contactos que fui tendo, inclusive com vocês [Sara Antónia Matos e Pedro Faro]. Nesta peça eu não estive sozinha. E outra coisa que para mim é muito importante é não estar agora, aqui, sozinha, também a falar sobre ela. É fundamental estar aqui com as pessoas que chamei para a realização das diferentes partes e gostava de aproveitar a oportunidade para lhes agradecer por terem vindo todos, até porque sei que para alguns é inédito; sei que não gostam ou evitam estas situações de falar em público.

PEDRO FARO: Explica-nos então o que é conceber uma peça através da junção de pessoas. Imaginaste o contributo que cada uma poderia dar? Como é que a peça se desenvolveu e foi ganhando corpo?

SALOMÉ LAMAS: Depois de alguns meses de pesquisa sem nada acontecer, entre as vossas orientações, ver os livros que me deram, etc., decidi ir ao Xingú, no Brasil. A viagem à Amazônia e a essa tribo do Xingú foi em parte motivada pelo livro do Pomar, concebido pelas ilhas, com os desenhos e apontamentos que o Pomar tinha feito nessa comunidade. Aliás, vocês referiram-me a importância dessa viagem para o Pomar, assim como da relação entre os corpos na sua obra. Daí que o livro *Corpo Verde*, de Maria Velho da Costa, para o qual o Pomar desenhou uma série de corpos entrelaçados – os quais acabaram por ser fulcrais nesta peça de *slides* –, tenha sido tão importante na definição do que estamos a ver.

Como estava a dizer, talvez a base ou o início desta peça tenha estado nessa minha viagem ao Xingú. Aí, captei imagens, fiz material, captei som. O som, ou melhor, a necessidade de som surgiu realmente desse trabalho de pesquisa. Lembro-me de que depois dessa minha viagem eu apresentei-vos a possibilidade de esta peça recair só sobre os «índios» e sobre os rituais dessa comunidade – hipótese que veio a ser posta de lado já que, tal como vocês me lembraram, o propósito seria ter um ponto de vista sobre a obra do Pomar e não me cingir apenas ao Xingú.

PEDRO FARO: Não um ponto de vista qualquer mas o teu olhar, de autora e cineasta, sobre a obra de Júlio Pomar.

SALOMÉ LAMAS: Sim, claro. E, nesse sentido, abrir a obra a mais qualquer coisa, projectando a obra noutra direcção. Antes desta viagem, por altura do convite, há cerca de dois anos, eu quis fazer uma filmagem com o próprio Pomar. Queria ir a casa dele, estar com ele. Queria que me lesse as cartas de infância e outras mais.

SARA ANTÓNIA MATOS: E nós procurámos articular esses encontros com o artista, mas entretanto ele adoeceu e não foi mais possível colaborar. Chegámos a falar-lhe e ele prometeu aceder, mas pedia-nos que marcássemos as sessões mais para a frente. Não houve melhoras e portanto não houve os encontros, com pena nossa porque sabemos que ambos, quer tu quer ele, teriam gostado e criado qualquer coisa em comum. Sabemos que desse encontro teria certamente saído qualquer coisa singular de que nenhum de vós sairia indiferente.

SALOMÉ LAMAS: Acredito, mas como isso não aconteceu o projecto arrastou-se e arrastou-se e arrastou-se no tempo e eu, à espera, sem saber o que fazer. Isto aconteceu-me. Nada. Não surgia nada. Porém, surgiram outras vicissitudes, como estas técnicas, na última fase, trabalhar com esta tecnologia, que fizeram o processo arrastar-se ainda mais.

PEDRO FARO: Mas vamos atrás: como surgiu a ideia para o conteúdo da peça? Daquilo que se vê na peça?

SALOMÉ LAMAS: Foi logo no início, assim que saí do museu com uma montanha de livros oferecidos por vocês, ou a seguir a essa impossibilidade de realizar a filmagem com o autor. Digo isto porque nessa altura eu já pensava fazer qualquer coisa que cobrisse o início da sua vida, ainda jovem, e o seu fim ou idade avançada. Ele acabou por morrer e assim acentuou-se a ideia de linha da vida, de início e de fim. Ou de coisa cíclica. Tal como estava a dizer, lembro-me de que saí daqui, do museu, com uma série de livros sobre o Pomar, uns realizados e escritos por vocês, outros com o seu espólio escrito.

SARA ANTÓNIA MATOS: Referes-te aos livros que o Atelier-Museu reeditou em 2014, com a *Parte Escrita I, II e III? Notas sobre uma Arte Útil, Da Cegueira dos Pintores e Temas e Variações* [Cadernos do Atelier-Museu, Documenta e Atelier-Museu Júlio Pomar, Lisboa: 2014]?

SALOMÉ LAMAS: Sim. A ideia geral que preside ao projecto foi a de fazer uma alusão à vida de Júlio Pomar, enquanto homem e enquanto artista, e criar uma linha da vida, através de uma instalação audiovisual de dois canais. Material e formalmente isso traduz-se numa dupla projecção de *slides* (dois *slides* projectados lado a lado) onde se estabeleceram correspondências livres entre os escritos do pintor e o seu trabalho pictórico, com incidência nas suas explorações e preocupações em torno do corpo, da sexualidade e do erótico. Por essa razão existem duas séries de obras de Júlio Pomar incontornáveis nesta peça: os desenhos do *Corpo Verde*, que já referi e que Pomar ilustrou em 1979, a convite da autora do livro, e os desenhos do Xingú, oriundos dos seus diários gráficos produzidos na Amazônia. Como uma nota, no início da sequência das imagens também foi incluído um desenho da infância e, no extremo oposto, o final da sequência, uma caveira que, como Helena Vaz da Silva afirmou ao entrevistar o autor, parece dançar. De certa forma, estas duas imagens reforçam a ideia de linha da vida, início e fim.

SARA ANTÓNIA MATOS: Mas a peça, é possível instalar de duas maneiras. Podes descrever?

SALOMÉ LAMAS: A instalação de dois canais é composta por 160 *slides* de 35 mm, divididos e encadeados em dois grupos de 80 *slides* cada. Os *slides* podem ser instalados em duas máquinas de *slides*, como se optou por fazer aqui, projectando as imagens, ou em duas mesas de luz e lentes ampliadoras. Ambas são acompanhadas por uma faixa sonora síncrona, com a duração de quarenta minutos, em *loop*. E, nas duas opções, nas duas formas de instalação, os dispositivos incluem também um cartaz (C-Print) onde podem ser consultadas informações complementares.

Como estava a explicar, nesta versão de dois canais, as correspondências criadas entre os *slides* de texto e os *slides* de imagem têm como objectivo apontar os principais momentos da vida e obra de Pomar. Sendo um homem do seu tempo, a vida e a obra de Pomar reflectiam não apenas a estética dos movimentos artísticos vividos em cada época, mas também os eventos culturais e políticos, com impacto na sociedade. A linha do tempo é construída e

transmitida através de uma acumulação de imagens, sobrepondo formas, uma após a outra. De certo modo, esse movimento gráfico pretende mimetizar também o *métier* do pintor, a actividade da sua intensa produção, a presença de musas e companheiros, o diálogo com a estética de outros autores e a sua constante tentativa de espelhar, criticar e pensar a sociedade. Reflecte também metodologias inerentes à sua prática artística (e provavelmente à minha) como: editar e reeditar, apagar, avançar e retroceder entre obras e temas, desenvolvimentos e acumulações experimentais. A peça começa com luz e acaba no negro. Através da acumulação gráfica das imagens, o espectador é levado do *slide* branco-luz a um *slide* preto-não luz.

O desenho de som dita o ambiente e conduz as emoções, complementa o *design* gráfico com ecos e ressonâncias simbólicas. A dialéctica é criada com a inclusão de uma gravação original da festa Kuarup na Amazônia do Xingú em 2018, o som de máquina de escrever, risadas de crianças, motins do Maio de 68, sons alusivos à sexualidade feminina, passos, paisagens sonoras de ficção científica, entre outros sons.

SARA ANTÓNIA MATOS: E relativamente aos textos? Como e de onde é que a Isabel Ramos subtraiu as frases que integram a obra?

SALOMÉ LAMAS: Existe, como estava a explicar, uma correspondência entre imagem e textos, que foram escolhidos e trabalhados pela Isabel Ramos, que leu tudo e mais alguma coisa além daquilo que me foi fornecido pelo museu. Julgo que consultou também outras fontes, nomeadamente o arquivo da RTP. Dessas fontes também se usaram excertos de texto. De qualquer modo é melhor ela, que aqui está presente, falar sobre isso.

Posso adiantar que, depois de ter a correspondência de imagens de obras e texto começou a trabalhar-se, com as ilhas, a parte da imagem na instalação. Primeiro tentou enveredar-se por uma sobreposição de todos os *slides*, pensar nas cores e outras questões gráficas, relacionando o texto e a imagem. Mas quanto a isso, devo confessar, as ilhas tiveram logo a noção de que a peça «não podia ter tudo, conter tudo, de uma só vez». Aperceberam-se logo de que, a meio de uma eventual sequência, com tudo sobreposto,

com todas as imagens sobrepostas, não se iria ver nada. Então sugeriram que algumas imagens fossem desaparecendo. São muitos *slides*, muitas imagens. Fizeram-se testes que provaram que as ilhas tinham razão.

PEDRO FARO: Esse processo de depuração aconteceu também com o texto, foi-se definindo, encontrando, aferindo em conjunto? Fizeram isso em conjunto, entre vocês, ou separadamente?

SALOMÉ LAMAS: Estas pessoas estão juntas aqui pela primeira vez. Por isso é que esta conversa também é um momento singular em que, no fundo, eu sou apenas o elo de ligação.

SARA ANTÓNIA MATOS: É a primeira vez que todos os intervenientes se encontram ao mesmo tempo?

SALOMÉ LAMAS: É a primeira vez. O que aconteceu é que havia uma proposta de peça, ideia vaga e aberta: começamos aqui, acabamos ali, vai criar-se uma narrativa, em que há duas linhas paralelas, para serem trabalhadas em paralelo, uma referente à obra pictórica, outra referente à obra literária. A linha pictórica foi como que depositada nas ilhas (que já tinham trabalhado graficamente com o Júlio Pomar, a paginar os seus livros do *Dom Quixote* e do *Xingú*) e a linha literária foi depositada na Isabel, vindo esta a seleccionar um determinado volume de texto. Pensei nas ilhas porque já tinham trabalhado com a obra pictórica do Pomar e escolhi a Isabel porque tem formação em jornalismo, escreve muito bem e eu sabia que teria capacidade para fazer um trabalho de pesquisa exaustivo, e uma selecção/síntese de texto de forma muito rigorosa.

SARA ANTÓNIA MATOS: Isabel, podes falar-nos então da tua participação nesta obra? De como reagiste a este convite?

ISABEL RAMOS: Como disse a Salomé, eu sou jornalista e conheço uma profissional que entrevistou o Júlio Pomar e veio dessa entrevista avassalada. Lembro-me claramente de ela estar maravilhada, porque não é vulgar entrevistar pessoas interessantes e, ao contrário da maioria das vezes, em que as pessoas ou entrevistados não têm verdadeiramente nada de muito interessante para dizer, dessa ocasião ela veio cheia de histórias. Além de o Júlio Pomar ser – dizia-me ela – uma pessoa que tem coisas para dizer (viveu e experimentou muitas coisas), sabe exprimir-se, o que

também não acontece sempre. Eu fiquei com muita inveja, porque achava que devia ter sido eu a pessoa escolhida pelo jornal para ir entrevistar o Júlio Pomar. Eu conhecia o *Corpo Verde*, porque sou uma pessoa mais ligada às letras do que às imagens. Aliás, em jeito de parêntesis, a Salomé costuma dizer-me que pensa «por imagens», o que para mim é intrigante, já que eu não penso por imagens, mas sim com frases. Como estava a dizer, sendo eu mais das palavras do que das imagens, quando a Salomé me fez o convite: «vou fazer uma coisa sobre o Júlio Pomar e gostava que tu participasses, lessees a sua produção escrita», fiquei reticente. Sabendo eu que Júlio Pomar operava essencialmente no domínio da pintura, do pictórico, da imagem, não me senti capacitada para fazer o trabalho. Depois, a Salomé trouxe-me umas dezenas de livros que vocês lhe deram e insistiu: «Mas, olha Isabel, ele escreveu isto.» Eu sabia que Júlio Pomar tinha escrito umas coisas e sabia que ele tinha sido um homem politicamente interventivo, sabia que tinha sido um artista que chocou com o seu período erótico, que tinha sido alguém que sucessivamente inovava e renovava, desde o neo-realismo. Sabia também que as pessoas foram esperando coisas dele e que ele, a favor ou contra as expectativas, foi sempre fazendo o seu caminho à sua vontade. Disse à Salomé: «Ele é um pintor.» E ela respondeu: «E tu tens aqui isto para ler.» E eu comecei a ler e fiquei surpreendidíssima com a consistência da escrita do Pomar, que eu desconhecia em absoluto. Talvez tivesse o preconceito de que os pintores escrevem «poeticamente». Mas, contra o meu preconceito, desfazendo-o, o que eu vi no Pomar foi uma diversidade de escrita incrível, desde uma escrita mais reivindicativa, como vocês próprios dizem na introdução da *Parte Escrita*, até uma escrita mais livre, no terceiro volume da vossa edição, em que se nota que ele se está a borrifar, está literalmente a borrifar-se para as expectativas que dele fazem. O primeiro volume é completamente diferente, aliás, ele é quase uma criança, tinha 16 anos quando escreve a primeira crónica (o que é admirável), nota-se que nessa altura tinha umas «balizas» ou referências de escrita e escreve de acordo com elas. Eu pessoalmente gostei muito, muito do segundo volume, *Da Cegueira dos Pintores*. Mas

os três volumes, no seu conjunto, é que mostram a riqueza da sua experiência, do seu olhar e dessa diversidade que comecei por referir. Isto para dizer que o meu trabalho foi muito difícil. Cheguei à Salomé com muito volume de texto! [*Risos*]

SARA ANTÓNIA MATOS: Então como é que escolheste as frases? Escolheste as frases a olhar para as imagens seleccionadas ou pelo interesse das frases em si?

ISABEL RAMOS: O meu trabalho passava por explorar a escrita e fazer a selecção de partes ou frases de texto. Essa parte não foi fácil porque há muito texto com muita qualidade. Na verdade, agora com a peça já realizada, pode dizer-se que este trabalho, concebido e realizado pela Salomé, vai ao encontro da reflexão que Júlio Pomar fez sobre a relação entre a imagem e as palavras. O próprio artista ou autor reflecte sobre isso e exprime a indissociabilidade entre as palavras e a imagem de uma maneira muito expressiva. Julgo que isso só é possível porque ele sentiu essa ligação efectiva, era um homem que se expressava, para minha surpresa, das duas maneiras. Perceber que escrevia tão bem e com tanta amplitude: a crítica, o ensaio, o texto mais «guionista», a carta (a Maria Velho da Costa, por exemplo), poesia... enfim, fascinou-me e fez-me questionar se era capaz de fazer o trabalho pedido pela Salomé: «Quem sou eu para daqui tirar excertos?»

PEDRO FARO: Mas então o que é que surge primeiro? Como é que juntaram as imagens e o texto?

SALOMÉ LAMAS: Começámos primeiro pela escolha das imagens, que pedi ao Atelier-Museu e à Fundação Júlio Pomar, e fixámos as imagens numa sequência através de uma cronologia. Ao lado das imagens criámos outra sequência de janelas, que vieram a corresponder a um excerto de texto. O que a Isabel acabou de descrever aconteceu de facto. Na primeira fase do trabalho, quando se começou a depurar o texto para escolher apenas algumas frases, ela sentava-se à minha frente com um caderno de muitas páginas de texto. Não eram duas linhas, não eram três linhas, eram muitas páginas [*risos*]. Lembro-me até do que ela dizia, por receio de sermos redutoras ou superficiais: «Mas ele era um extraordinário escritor, eventualmente melhor do que pintor.» Eu

respondia-lhe: «Isabel, não vamos discutir agora isso, vamos focar-nos na criação desta correspondência entre imagens e texto. O dispositivo com que trabalhamos permitir-nos-á outras camadas de sentido e de leitura. Temos de escolher, fazer uma selecção, mesmo sob pena de sermos redutoras.» Fomos desbastando, desbastando e a selecção começou a ficar um pouco mais curta. E assim sucessivamente. Outra pessoa que considero que foi muito importante para o projecto é a Maria Inês Gonçalves, que não está aqui. Digo que foi essencial porque foi a pessoa que durante o processo nos ligou a todos, sobretudo quando as comunicações eram mais complicadas e não havia consenso imediato. Ela andou a fazer «piscinas» de um lado para o outro. Houve uma altura em que, na incapacidade de a Isabel sintetizar o texto e escolher só uma frase para cada imagem, eu e a Maria Inês finalizámos e fechámos a escolha, porque tínhamos mais distância sobre o texto do que a Isabel.

PEDRO FARO: Foi, portanto, um processo a várias mãos em que tu, como autora principal, fizeste a orientação e tomaste as decisões conceptuais?

SALOMÉ LAMAS: Sim. Outro exemplo de como o processo foi decorrendo dos vários *inputs* foram as respostas determinantes que fui recebendo dos vários colaboradores. Com as ilhas eu disse: «Estão aqui estas imagens e haverá uma correspondência com texto», mas as imagens do Pomar, como se sabe, são cheias de cor. Porém, conhecendo as obras do Pomar razoavelmente bem, as ilhas responderam-me de imediato que «a cor não podia entrar naquela sobreposição de imagens». É claro que nessa matéria, a experiência das ilhas em termos gráficos pesou. Fizeram-se vários testes e experiências, pois a ideia inicial era as primeiras imagens (correspondentes ao início da vida) irem desaparecendo à medida que outras se sobrepunham (referentes ao avançar do tempo). E nessas experiências a cor, de facto, desapareceu, também para resolver alguns problemas técnicos.

SARA ANTÓNIA MATOS: Gostávamos que as ilhas falassem desse processo de conceber o modo de montar as imagens, pois esta peça radica em grande parte nesse trabalho do aparecer e desaparecer da imagem, das sobreposições, da sua forma de encadeamento.

ILHAS: Gostávamos de começar por dizer que, para nós, foi essencial conhecer o Júlio Pomar. O primeiro trabalho que desenvolvemos à volta da obra de Júlio Pomar foi a propósito do livro *Dom Quixote* – articulado com a sua fundação, a Fundação Júlio Pomar. Só quando fomos fazer o segundo livro, o livro *Xingú*, com os desenhos que o Pomar fez nessa tribo da Amazónia, é que fomos conhecer o Júlio Pomar, a pedido dele. Lembro-me perfeitamente do dia em que isso aconteceu, estávamos supernervosas, pensando para nós: «Isto é incrível.» Ele já estava com idade (isto foi em 2017, um ano antes de falecer), convidou-nos a subir e a ir até ao *atelier* dele, que se localizava no sótão da casa. Conversámos, falámos e mostrámos-lhe a nossa ideia para o livro. E, no fim de lhe perguntarmos se o que estávamos a fazer estava bem e era boa ideia, ele disse: «Ok. Já estou a perceber, eu é que nunca tinha visto o meu trabalho assim.» Ele tinha a ideia de optar por um formato maior mas acabou por concordar connosco: «Está bem, estão no bom caminho.»

PEDRO FARO: Relativamente à formalização e materialidade da obra em dupla projecção em *slides*, por que razão decidiram optar por esse formato, como que analógico? Como foi a opção pelas letras de pequena dimensão, ocupando um canto, na esquerda? De onde surgiu essa decisão?

ILHAS: Bem, relativamente ao tamanho das letras, devemos dizer que a Salomé tem uma certa aversão a material muito grande [*risos*]. Na realidade, todas nós queríamos dar espaço à imagem.

SALOMÉ LAMAS: Além disso, o texto projectado tem sempre outra leitura...

PEDRO FARO: É a primeira vez que todos vêem a peça montada no espaço, projectada na parede e sincronizada com o som?

SALOMÉ LAMAS: Sim. Até mesmo eu. Vi-a e testei-a no computador, mas a espacialidade da peça é outra coisa.

SARA ANTÓNIA MATOS: Mais tátil? A tactilidade da pintura era importante para o Pomar. E para ti, para a experiência desta peça?

SALOMÉ LAMAS: Sim, além da espacialidade outra coisa significativa é o evocar a ideia de sala de aula, a qual neste momento é até do passado.

SARA ANTÓNIA MATOS: Já lá vamos. Antes disso, pedia às ilhas que retomassem a sua fala para terminarem de explicar como é que conceberam o aparecer e o encadear das imagens do Júlio Pomar.

ILHAS: Como estava a contar, o termos trabalhado com Júlio Pomar foi um desafio enorme, porque passou por compreender o seu modo de produção e o seu pensamento, que é obviamente diferente do nosso.

PEDRO FARO: Mas como é que isso se espelhou nesta peça mais concretamente? Sabemos que tiveram a experiência de paginar o livro *Xingú*, uma grande quantidade de imagens do mesmo assunto. De que forma essa experiência prévia influenciou, ou não, a tomada de decisões que fizeram aqui, no plano ou sequência das imagens?

ILHAS: Lembro-me de uma história que o Pomar nos contou quando se estava a fazer a paginação do seu livro do *Dom Quixote* (não aquele que nós fizemos, outro, em fascículos, publicado pelo jornal *Expresso*, com *design* de Henrique Cayatte). Ele conta que à medida que lhe iam paginando o livro, iam-lhe mostrando as provas e ele ia desenhando nas próprias provas, sobre o que existia. Voltavam então a digitalizar o que ele tinha feito e a inserir na paginação em curso. Penso que essa ideia ou procedimento de fazer mais e mais, de querer sempre ascender a alguma coisa que ainda não está captada, de algo que nunca está pronto ou fechado, repondo e sobrepondo, mostra um carácter obsessivo que nunca mais esquecemos e que, provavelmente, teve influência nas decisões que tomámos relativamente a esta peça: as imagens irem aparecendo umas sobre as outras, sobrepondo-se, com o decorrer do tempo (da obra e da vida).

SARA ANTÓNIA MATOS: Para o Júlio Pomar isso era (quase) habitual. Acontecia também com a pintura – um meio e suporte menos imediato que o desenho. Chegava a fotografar pinturas que pretendia enviar para exposições e quando as obras chegavam ao local para ser expostas já não eram as mesmas para espanto das pessoas e dos curadores, que, muitas vezes, pensavam ter havido um engano no envio das obras, tal era a transformação que as pinturas tinham sofrido. Isso aconteceu com o *Navio Negreiro*, por exemplo, e aqui no Atelier-Museu com o retrato do Mário de

Sá-Carneiro, apenas para lembrar algumas obras por ele transformadas inesperadamente... [*Risos*]

ILHAS: Quando fomos imprimir o livro *Xingú* à gráfica, também nos contaram uma história semelhante, que nos influenciou muito na nossa maneira de construir esta peça com a Salomé. Durante o processo de impressão de um catálogo de uma exposição, ao fazer a comparação das provas de cor e das fotografias referentes às obras havia qualquer coisa de estranho, de diferente... Depois percebeu-se que tinham sido alterações do Júlio Pomar às próprias obras. Daí que nos tenha surgido a ideia do acrescentar, e voltar a acrescentar, da luz para o negro, avançando em sobreposições, como no avançar do tempo e da vida.

PEDRO FARO: Um retrato?

ILHAS: Sim, um retrato do artista, e esse aspecto da luz retrata até um lado emocional, também da nossa relação com ele.

PEDRO FARO: Gostava agora de pensar sobre o ponto de vista da colagem, que foi uma técnica tão cara a Júlio Pomar, e passar a palavra ao Miguel Martins, que ainda não falou. Na realidade, todas e todos vocês trabalharam com muito material, muita imagem, muito texto, e o Miguel com muitos sons. Digamos que cada um de vocês terá feito cortes e colagens nas matérias que tinham em mãos e que o conjunto, a reunião de todas as partes, terá resultado numa supercolagem. Miguel, queres contar como é que lidaste e ligaste os vários sons? Como é que compuseste o conjunto ou a sequência de sons e os interligaste com o material visual?

MIGUEL MARTINS: Para já tenho de dizer que estamos, particularmente no caso dos sons desta peça, a falar de domínios viscerais, de corpo e sexualidade. Trabalhar e moldar este material da forma como a Salomé pretendia é como ir à descoberta do meu corpo, como se nascesse outra vez e procurasse a emergência das coisas pela primeira vez. Portanto, digo que este trabalho com o som tem de vir da raiz, de dentro, do zero. Ora, a primeira questão que coloquei a mim próprio quando a Salomé me fez o desafio foi «como é que faço isto»? Como é que trabalho sons a partir do zero, como que fazendo-os sair das vísceras e do corpo? O desafio era paradoxal porque geralmente ao trabalhar com sons

que já existem, sejam eles quais forem, quer se queira quer não, esses sons já têm um tom, uma intensidade, um tempo. Face a este desafio que a Salomé me lançou, de trabalhar a partir do zero, decidi recorrer a um sintetizador, que por si só não tem uma nota definida. Reside basicamente na produção de frequências excitadas (para ler electricidade) e a partir daí cria-se uma nota, um ambiente, um tom... Fiz isso duas ou três vezes e comecei a sentir que não era aquilo, não era aquilo que eu procurava e a Salomé também não. Fiz outras experimentações, sem saber exactamente no que iam dar, até que de repente percebi, senti, que «estes sons ficam bem juntos». Isto pode parecer estranho de se dizer, mas é assim que a coisa acontece e se percebe ou sente que a coisa faz sentido. E depois apercebi-me também de que umas notas respiravam para as outras, como se o todo comesse a respirar. Acho que melhor que isto não sei dizer ou explicar: o todo começou a «respirar».

SARA ANTÓNIA MATOS: O que acabaste de dizer é lindo e fizeste-me arrepiar.

SALOMÉ LAMAS: Sim, foi também nessa altura que senti que a peça estava a respirar, que tinha um olhar, um corpo e um sentimento.

SARA ANTÓNIA MATOS: Julgo que houve uma pergunta importante que ficou por responder. A encomenda inicial que te fizemos, através do Atelier-Museu, tinha em vista um filme/documentário – que é um género que te é muito próprio e que tens trabalhado de diferentes maneiras. Por que razão optaste aqui por este formato, como que analógico, em dupla projecção de *slides*?

SALOMÉ LAMAS: Fui falando bastante com vocês durante todo o processo e, sobretudo na fase em que estava a seleccionar imagens, um de vocês dois mencionou que nas aulas de História da Arte se mostravam *slides*. Daí a questão dos *slides* ter aparecido nesta peça, como uma referência a essa forma de visualizar e aprender a história da arte. Além disso, esta peça reporta também ao modo como se aprende a obra do Júlio Pomar, uma vez que as imagens que a compõem permitem uma espécie de visita – ou aula – do princípio ao final do seu percurso, acompanhando alguns momentos da história da arte. Daí que também me tenha lembrado de

um título académico: «O corpo, a sexualidade e o erótico na obra de Júlio Pomar». O título tem esse lado mais ou menos académico que acaba por ser desconstruído com a inserção da escrita poética de Pomar. Tentar perceber como é que todas estas ideias, nomeadamente a ideia do acumular de experiências e momentos, podiam ser trazidas para este trabalho, foi o que tentámos fazer, cada um à sua maneira.

ILHAS: A vida de todos nós, comuns mortais, tem paralelo com a vida do artista nesse aspecto: um acumular de momentos que se sucedem, mas que também são reescritos. É nesse aspecto da reescrita que a montagem das imagens actua. O suceder, sobrepor e encaixar de imagens re-escreve cada história segundo outras narrativas, dando mais relevância a uns momentos e menos a outros, fazendo perdurar mais uns e menos outros. Quando falamos de momentos podemos dizer imagens. Aqui os diversos momentos da vida (do artista) traduzem-se em imagens específicas ou concretas.

SALOMÉ LAMAS: Sim, na obra do Júlio Pomar, eu gosto muito dos desenhos dos cadernos de infância e da forma como ele desenhava compulsivamente desde muito cedo.

PEDRO FARO: De modo concreto, como é que a ida à Amazónia e à tribo do Xingú (onde o Júlio Pomar também esteve) foi importante para conheceres e perceberes a fundo a obra do Júlio Pomar?

SALOMÉ LAMAS: A tal ponto importante e impressionante que a dada altura quis centrar a minha peça nessa experiência – facto perante o qual, tal como já referi anteriormente, vocês me reorientaram para algo mais abrangente. A viagem foi durante um momento muito específico: o Kuarup, uma cerimónia mística celebrada pelos índios do Xingú, que é um enterro e ao mesmo tempo uma espécie de uma grande festa, na qual se celebram partidas. No ano em que fui (2018) celebrava-se a partida de um grande pajé, muito importante para a comunidade. Durante a celebração, que dura pela noite fora, há uma série de outras tribos que vêm de fora e são recebidas pela aldeia que está a oferecer a festa. Ouvem-se as partes mais festivas dos cantos durante toda a noite, os quais são quebrados por choros, também eles mais ou menos cantados. Foi uma experiência inigualável e intensa que obviamente me deu ou-

tra dimensão das obras e dos desenhos do Pomar. Aliás, lembro-me perfeitamente de ter andado lá a pensar «o que é que ele descobriu aqui, como é que foi para ele experienciar estes ritos e ocasiões, conviver com esta gente?». Ele esteve em situações muito distintas daquelas em que eu estive, até porque permaneceu na Amazónia muito mais tempo que eu. Daí eu ter decidido ir exactamente durante um Kuarup, para apanhar e presenciar pelo menos essa experiência que eu sabia que ele tinha passado por ter ido acompanhar as filmagens do filme *Kuarup*. Tal como já referi anteriormente, foi essa experiência do Pomar, que vocês me mencionaram numa das reuniões que tivemos, que despertou ainda mais a minha curiosidade e reforçou a minha vontade de ir ao Xingú. É claro que a peça em si, esta peça, se tornou mais abrangente, mas alguma coisa deve ter ficado da ida ao Xingú.

SARA ANTÓNIA MATOS: Nomeadamente a composição dos sons viscerais, pedida ao Miguel Martins?

MIGUEL MARTINS: Eu nunca fui à Amazónia, mas os sons a que procurei chegar saíram, de facto, do fundo das entranhas.

SALOMÉ LAMAS: Como sabem, eu perguntei-vos [à Sara e ao Pedro] até que ponto a minha ida ao Xingú teria pertinência ou não, já que em termos orçamentais (face ao *budget* definido) acabava por ser pesada.

SARA ANTÓNIA MATOS: A pertinência de ter ido ao Xingú e de experienciar em primeira mão questões relacionadas com o corpo, de perceber como as pessoas se relacionam umas com as outras, em comunidade, com a natureza, e particularmente com a terra e a floresta (forças telúricas), está inerente e faz parte da obra de Júlio Pomar. Digamos que é uma questão que enforma a obra de Pomar desde a raiz. Até podemos ir mais longe e dizer que a ligação aos outros é evidente e patente desde o neo-realismo, não o largando mais. Daí em diante essa ligação umbilical aos outros, essa relação de indissociabilidade, verteu-se de modo mais evidente nos corpos e nas pessoas com quem se cruzou, ficando isso patente na obra a diversos níveis, passando pela colagem, pelo período erótico e pelo retrato.

SALOMÉ LAMAS: Sim, lá eu terei apreendido o sistema de partilha inerente às questões do Pomar. Lembro-me de chorar e de sorrir

no Xingú (sem distinguir), com o horror e com a beleza, e isto por ter sentido que me confrontei com uma realidade muito paradoxal. Por um lado, vivi uma experiência de partilha impressionante (ali, diante dos meus olhos) e, por outro lado, apanhei uma grande desilusão ao constatar que estamos a viver um período (na contemporaneidade, no resto do mundo) em que a partilha não é tão franca e verdadeira como ali, naquela comunidade. Estou a falar do que vemos nas notícias todos os dias (guerras e disputas, entre outras dinâmicas sociais, históricas, biopolíticas, económicas demasiado emaranhadas e complexas para o tempo desta conversa e o seu objectivo). Está em causa a forma como nos relacionamos uns com os outros. E nisso o Xingú foi muito impactante. Lembro-me de ser mencionado por vocês [Sara Antónia Matos e Pedro Faro] que a experiência do Xingú e da Amazónia foi um ponto de viragem na obra pictórica do Júlio Pomar e, nesse sentido, achei que era pertinente ir lá. E foi.

SARA ANTÓNIA MATOS: Sim, na obra de Júlio Pomar a vivência da Amazónia repercutiu-se na paleta de cores intensas e vibrantes e na dimensão das telas, que passou a ser maior do que alguma vez tinha sido. Basta lembrar os *Banhos das crianças* no rio Tuatuari, pinturas compostas por várias telas, que chegam a ter na totalidade quase quatro metros de largura. As pinturas desta época estão repletas de cores e curiosamente a cor predominante não é o verde, como se poderia esperar (alusivo à vegetação da selva), mas os tons quentes dos corpos e da terra: vermelhos, castanhos, amarelos, laranjas, ocre, etc.

PEDRO FARO: Muitas vezes a experiência e o conhecimento adquirido não tem efeito imediato, ou directo, nas obras que se estão a fazer no momento. Em que medida as imagens e vivências do Xingú poderão vir a verter noutro projecto teu?

SALOMÉ LAMAS: Em relação ao último projecto que fiz, o *Extraction: The Raft of the Medusa* (2019-2020), para uma antologia sobre a crise climática, com o patrocínio das Nações Unidas, não utilizei material captado no Xingú, embora o Atelier-Museu surja creditado no apoio ao desenvolvimento, mas acredito que venha a aparecer noutro que venha a fazer. Eu acredito que se pode tran-

sitar material de pesquisa de um projecto para outro e que cada projecto pode ter impacto nos seguintes, até pelas dificuldades e desafios que envolveu, e que foram ou não superados. Estou a lembrar-me da minha viagem ao Kalimantan Central, Bornéu, Indonésia, com uma bolsa da Fundação Oriente em 2016, também em pesquisa, da qual nunca se concretizou nada em específico. São experiências necessárias que devem ser encaradas com a mesma seriedade de quando se está em produção efectiva, mesmo que nunca se produza nada com os elementos recolhidos e mesmo que esses materiais não transitem para outra produção. Não tenho o hábito de remontar, reutilizar. Faço um trabalho de campo rigoroso, por vezes muito solitário (demasiado). Compilo, tenho boa memória, dou-me ao luxo de sentir e de experienciar. E isso fica comigo. Estas situações e experiências têm diferentes graus de impacto nos projectos que se sucedem, tornando-se mais visíveis ou menos.

PEDRO FARO: Quanto tempo é que esta peça demorou a fazer? Refiro-me ao tempo de realização total. Por que razão chegaram à forma de um *loop* de imagens?

SALOMÉ LAMAS: Levou dois anos a realizar, sobretudo porque envolveu várias colaborações, passou por várias mãos, a concepção passou por várias etapas e tudo isso levou tempo. Pode dizer-se que esta peça trata de tempo a vários níveis. O artista continua a viver na nossa memória, melhor dizendo, continua a reviver através da sua obra, daí a ideia do *loop*. Estava a comentar com o Miguel Martins que, de qualquer modo, a peça funcionaria talvez melhor num espaço mais intimista, mais pequeno, onde pudéssemos estar sozinhos, como que fechados no escuro, onde só o som da peça se ouvia, sem qualquer outra perturbação de ambiente, em paralelo com as imagens que emergiriam da escuridão. É uma ideia para uma futura montagem.

SARA ANTÓNIA MATOS: De qualquer modo, penso que é importante referir que a peça que te foi encomendada pelo Atelier-Museu, por princípio, teria suporte em vídeo (que é o meio que tu geralmente usas e melhor dominas) e era para ser apresentada no contexto da exposição «Júlio Pomar: Formas que se tornam outras»,

a qual teve a dimensão corporal e de erotismo na obra de Júlio Pomar bem em evidência. O teu vídeo ou documentário poderia então ter sido apresentado em vários dispositivos, nomeadamente plasmas, e desse modo não necessitaria de penumbra total, a qual inviabiliza a observação das outras obras do pintor que estavam em exposição. Uma vez que tu acabaste por nos surpreender, com outro formato, de instalação e de dupla projecção de *slides*, e com uma obra de cariz mais evocativo e menos documental, decidimos mostrar a tua peça só depois de terminada a exposição. Assim, foi possível conceder todo o espaço à tua obra, podendo escurecer o espaço tal como a projecção exigia. Foi um grande desafio também para o museu que, de um modo geral, não está vocacionado para apresentar este tipo de obras e que se reinventa para corresponder a estes reptos, reinventando também os seus protocolos museológicos.

VIRGÍNIA FRÓIS: Eu gostaria de pôr questões relacionadas precisamente com o suporte e a materialização da obra. Esta questão tem que ver com a utilização de tecnologias mais avançadas, isto é, digitais, e simultaneamente um formato aparentemente analógico que reporta a tecnologias passadas, anacrónicas. Eu sou do tempo em que se começaram a programar os projectores de diaporamas, com temporizadores, para obter sequências de imagens muito complexas que exigiam um sincronismo trabalhoso. Mas vocês [a Salomé, as ilhas, a Isabel Ramos e o Miguel Martins] são do tempo das aulas em Powerpoint e não com *slides*, que desapareceram há quase vinte anos. Ora, a questão é: por que razão pretenderam evocar a projecção de *slides* se toda a tecnologia aqui implícita é digital?

SALOMÉ LAMAS: Eu tenho memória de aulas com *slides* (há uma década, talvez) e foi precisamente a ideia de aula que quisemos evocar com a utilização dos *slides*. A obra do Pomar atravessa diversas correntes da história da arte e nesse sentido pode ser abordada e analisada em termos escolásticos. Eu aproprio-me da obra, recorto, reenquadro, critico e crio outras relações para a dar a ver a partir de outro ponto de vista.

VIRGÍNIA FRÓIS: Quis dizer que os *slides* acabaram de uma forma mais generalizada, não significa que não haja excepções, como

em tudo, claro. De qualquer modo, hoje em dia há uma tendência geral para tornar tudo digital e trabalhar de forma desmaterializada. Se percebi bem, na vossa peça o que está em causa é um processo inverso, isto é, uma passagem do digital para o analógico. Certo?

SALOMÉ LAMAS: Certo. Foi tudo construído, testado e montado digitalmente e depois, então, passado ao formato analógico, isto é, *slides* de vidro – que acabei por imprimir em Londres, pois foi o único laboratório que consultei em que os testes foram satisfatórios. Mas como estava a dizer, a opção por esta formalização que simula uma tecnologia analógica serviu precisamente para evocar a ideia de aula tradicional e da forma como se ensinava história da arte. O Júlio Pomar passou por, e acompanhou, vários períodos da história da arte, até pela sua longa carreira, reflectindo-se isso no estilo e na forma e, consequentemente, nas imagens mostradas. Foi tudo isso que esta opção pela projecção de *slides* em sequência tentou mostrar e relembrar.

VIRGÍNIA FRÓIS: Deixar nota de que gostei muito da escolha dos textos, isto é, das frases que acompanham o aparecer das imagens e lhes dão outras possibilidades de leitura, amplificando o seu sentido. Achei muito interessante a forma como trabalharam em conjunto, criando uma espécie de retrato do Júlio Pomar e transformando as frases, as imagens e o som – os quais, em conjunto, adquirem outra dimensão, que não têm por si só.

SARA ANTÓNIA MATOS: Já vamos adiantados na hora, mas não queria encerrar o diálogo sem antes fazer referência à questão das letras pequenas (referida algures no início da conversa). Penso que nos obriga a aproximar da imagem, a ir ver a peça mais de perto, entrando no seu espaço de projecção, ficando nós como que dentro do espaço da peça, enclausurados nela. Isso reforça a parte da sexualidade, do sensível e da experiência háptica, inerente a toda a obra de Júlio Pomar. Digamos que nos leva a ver a obra mais de perto, pois à distância de três/quatro metros não se consegue ler. É, por isso, uma obra que pede intimidade.

Agora sim, para fechar, gostava de agradecer a todos a dedicação e empenho na realização da peça – pondo em exercício diferentes

processos de produção – mas também a vossa disponibilidade para estarem aqui hoje a falar da peça e dos desafios/dificuldades que vos colocou.

Estão de parabéns por terem levado a bom porto um processo tão *sui generis* e arriscado em termos de colaboração, e da parte do Atelier-Museu posso dizer que estamos muito satisfeitos, pois julgo que, sendo uma peça com autoria própria, válida por si mesma, na área da cinematografia e da imagem projectada, esta peça concebida por Salomé Lamas, com a colaboração das ilhas, da Isabel Ramos e do Miguel Martins, fez reviver de outra forma a obra de Júlio Pomar. As sequências de imagens e a transformação do desenho que lhes está subjacente são de uma grande beleza, e subtileza, e se Júlio Pomar estivesse aqui julgo que ia gostar e sentir-se elogiado.

Por fim, deixo um agradecimento à Fundação Júlio Pomar, que cedeu as imagens para a realização da peça, sem reservas.

POMAR mostra corpos. São corpos nus, essenciais, quase absolutos, tão desprovidos de anedota que existem sem rosto. São, na sua sintaxe estranha, articulados, desfeitos, embora unidos, a presa de Eros. Eros é injunção. O que ordena, em todos os sentidos da palavra. Ordenar implica juntar. Eros ordena, isto é, reina, insidiosamente comanda, na medida em que ordena, insta a juntarem-se os fragmentos de uma aparência esparsa, como que explodida à partida, colocada sob a lei dos contrários, e que só existe na medida da sua duração, na tensão sempre recomeçada do desejo. Eros é tempo. É a força e o cimento da duração, a injunção feita à aparência precária de assegurar-se contra a perda que a habita, de resistir à erosão do nada que a erige e também a arrasta.

Assim o mundo vai. Gasta-se e destrói-se, mas perpetua-se assim, pela graça de Eros. Um apelo surdo atravessa a aparência, que quer a junção dos contrários latentes, reunindo-os só no seio do tempo que os desfaz, mas prolonga. Esse é o poder de desejo. Corre através de todas as coisas, querendo juntar o quente ao frio, o húmido ao seco, o inanimado ao vivo, a luz à sombra, o homem à mulher... O erótico deve pensar-se a partir desse impulso primordial que dá ao acabado a sua coesão, no jogo sem fim reconduzido dos contrários que procuram o seu acordo improvável e que só o atingem no seio do tempo, produzindo o tempo. A injunção erótica, que empurra dois seres um para o outro, reunindo-os num instante fugaz, é a mais originária, se não a mais elevada que existe. A mais incontestável e pura também, a mais imediatamente inocente. É ela, parece-me, que diz o fundo da singular criação de POMAR. É ela que a sua arte, inusitada, de imediato surpreendente, talvez pela primeira vez em pintura e só pela pintura, torna em signo.

Essa dupla conotação de ordenar está presente desde a origem. *Yeug*, em indo-europeu, exprime a ideia de atrelar, e depois de juntar. Daí derivam sentidos diversos, que vão da simples articulação até à injunção. No latim, *jugum*, jugo, depois *jugare*, juntar, deram *conjugare*, conjugar – *subjugare*, colocar sob o jugo – *jungere*, juntar – *conjungere*, unir pelo casamento – *conjux*, esposo e *injungere*, cujo significado é duplo: aplicar em, imbrincar ou juntar a, ligar, e impor. Eros, que junta, subjuga também. Força à união a aparência desagregada. É o que diz ainda, em francês antigo, a palavra *jouxte*, com a mesma raiz, que deu *joute* [em português justa – duelo de cavaleiros]. A universal aproximação pela qual a aparência, dir-se-á que receosamente, se ajusta procura recriar o seu tecido, não decorre por si mesma. A aproximação dos corpos é igualmente um combate. Eros que reúne, seguramente justapõe, fundindo a proximidade de tudo a tudo, no seio do que é dividido, separado na divisão, mantendo o poder do próximo – comanda pois, e severamente, co-manda na luta amorosa. O tecido só será contínuo pela conexão, imbricação de malha a malha. Assim um corpo penetra o outro numa junção tensa, contorce-se, resiste, obedecendo à injunção, mas depressa, sem mais, insaciável na sua incapacidade de operar a fusão, e logo partirá, já parte... POMAR mostra-o, directamente, sem equívocos. Mas vai muito mais longe.

Os corpos em luta que ele representa são, antes de mais, signos e signos picturais. A injunção que afirma, contesta-a também. Desfá-la, quebra-a, ao mesmo tempo que a mostra. É que ele é pintor e o seu domínio de pintor é o espaço, não o tempo. O tempo de Eros, estiramento da incompletude e durável na mesma proporção da incompletude, da força sempre inacabada do impulso, traduz-se na tela em espaço explodido. Estes corpos conjugados, soldados, mas como que desfeitos na junção, muitas vezes mesmo indecifráveis na sua massa ainda agregada, propõem sempre, no entrelaçamento das suas curvas, na sua suspensão truncada, o vazio súbito do seu contorno, uma estruturação inesperada do espaço. Dizem, acima de tudo, um espaço erótico de proximidades que com dificuldade se buscam, de junções sem saída, o espaço próprio do Eros. É o espaço

em revolta do apelo, evocado pela desordem dos membros ou partes de corpos reunidos, conjugados, subjugados, sim, sob o jugo, mas também sob a impotência de Eros. É o espaço erótico na sua força cega, insidiosa e brutal, na sua precariedade também. Porque Eros só reúne um tempo imóvel. Ele é impulso, e foge, força nocturna, esquiva, do tempo. Ele reúne no tempo, sem mais, o que no seu fundo é desejo. Atravessa sem mais a aparência para o apoiar, confortar, estreitar, conjugar malha a malha. Assegura-o um tempo contra a morte. Mas passa. E os contrários subsistem, juntos e desfeitos no mesmo movimento, entregues ao seu colapso mortal.

Todos estes corpos pintados são mortais e dados como mortais, desde logo pelo seu anonimato, o seu perfil fragmentário, o facto de serem, como disse, sem rosto, já arquétipos ausentes deste mundo, puros veículos ou quase, vectores sem mais de uma força fundadora e destruidora, e fundadora na destruição, que os excede. E talvez também pela sua cor na tela, por vezes lívida, pelo menos nas últimas criações, de um amarelo pouco luminoso, próximo do marfim, ou mesmo cinzento, de um cinzento sem vida, o dos corpos inanimados, para não dizer jacentes. O espaço erótico é rígido e de injunção. Será também fúnebre?

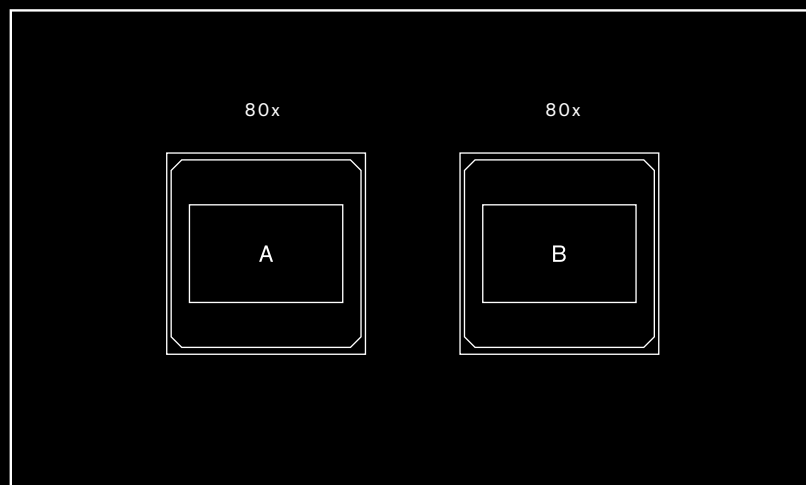
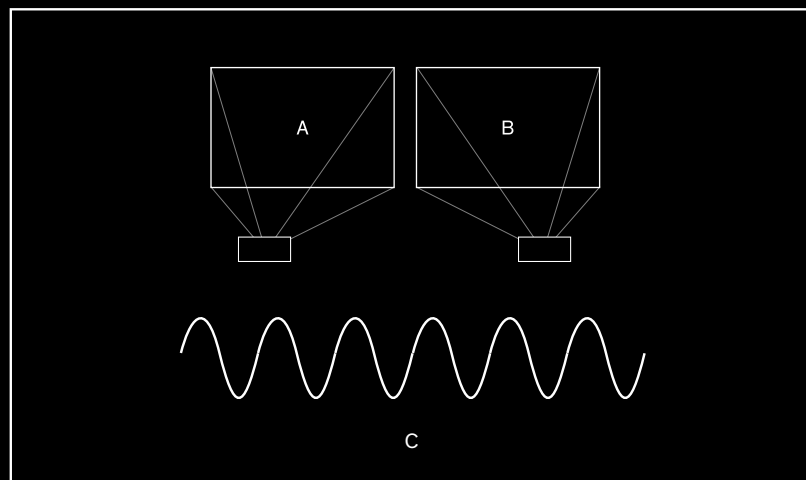
Mas não interroguemos em excesso o que diante dos nossos olhos é primeiro pintura. A desordem dos corpos juntos-disjuntos imbricados na luta, na sua palidez congelada, são os elementos de uma ordem antes de tudo pictural. POMAR é pintor, em primeiro lugar criador de um espaço pictural, e a obsessão que o habita, na medida em que existe e nos termos em que o disse, deve de cada vez organizar-se num quadro. Devemos ver aqui quadros, belos hieróglifos pintados, falando de imediato ao nível dos contornos, do seu *élan*, do seu enigma. Ao nível das cores, sobretudo, para lá das cores dos corpos estranhamente vivos e frescos, dizendo a vida que corre, apesar de tudo, não o esqueçamos, sob o fluxo insaciável de Eros. Sim, quadros e nada mais, alusões hieráticas – e catárticas, na minha opinião. Como ícones, profanados mas puros, do visível invisível Eros.

Eros é tempo. Sob o pincel de POMAR, torna-se espaço, rasgado sob a fragmentação, aleatório. Conforme a mesma lei ou injunção feita ao seu próprio *élan* que só triunfa do declínio, da morte, ao prolongar-se, consumando indefinidamente o declínio e a morte. Escapando-se, fugindo, franqueando as ruínas, os desastres, eclosão vivaz, sempre nova e sempre de novo fulminada. O espaço pictural para o dizer é o mesmo, o que procura o uno sem o alcançar, incerto anel de Moebius no melhor dos casos, pungente ilusão do círculo. Por todo o lado, explosão, disjunção na própria e árdua união, precário acordo.

Um belo cataclismo, em suma, que é menos o exaltar do erotismo – o que quer que se julgue, o que quer que possa esperar o olhar imediato – do que interrogá-lo até ao fundo. Melhor: que, quando o deixa picturalmente falar, pretende menos dar um sentido ao erotismo, do que fazer-nos pressentir, na abstracção constantemente rasurada da carne, o erotismo do sentido.

Janeiro de 1978

A. Obra literária; B. Obra pictórica

A. Obra literária; B. Obra pictórica;
C. Composição sonora**SALOMÉ LAMAS**

Instalação audiovisual 2 canais, 160 slides (80/80), 35 mm, preto-e-branco, som estéreo, 40 min loop, dimensões variáveis; C-print, 50 x 70 cm. 2019

O CORPO, A SEXUALIDADE E O ERÓTICO NA OBRA DE JÚLIO POMAR

Em seus momentos de desespero, ele afirma que o desenho não existe e que não é possível obter com traços senão figuras geométricas; [...] o desenho dá o esqueleto, a cor é a vida, mas a vida sem o esqueleto é uma coisa mais incompleta que o esqueleto sem a vida.

Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*

NOTA DE PESQUISA

OBRA PICTÓRICA: Foi escolhida de acordo com o tema do trabalho, sendo que, em Júlio Pomar, o corpo é inicialmente um corpo de trabalho, social e político, mais tarde um corpo erótico e depois um corpo mítico, maravilhoso.

Não foram incluídas encomendas à exceção da colaboração com Maria Velho da Costa em *Corpo Verde* e do mural do Café Batalha, que foi considerado uma *carte blanche*.

Em forma de pequeno apontamento, foram igualmente incluídos um desenho de infância e no extremo oposto, uma das caveiras de Pomar, caveiras que, como notou Helena Vaz da Silva quando entrevistou o autor, parecem dançar. Para esta selecção, apesar de sujeita ao tema do trabalho, naturalmente subjectiva, dada a extensão e complexidade da obra de Pomar, foi essencial a consulta dos materiais indicados.

OBRA LITERÁRIA: À exceção dos referentes a *Corpo Verde*, é da autoria de Júlio Pomar. Além dos seus escritos, foram usadas entrevistas publicadas em jornais e transcrições de entrevistas televisivas. Entre os documentos mais importantes usados com vista à selecção de textos, foi essencial a consulta dos materiais indicados.

OBRAS

Câmara Municipal de Aveiro (2001). *Júlio Pomar: Pinturas Recentes*. Aveiro. CMA.

Câmara Municipal de Lisboa. Pelouro da Cultura, Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (1993). *Pomar, Anos 80*. Lisboa. CML, CAM-FCG.

Costa, Maria Velho da, Pomar, Júlio (1979). *Corpo Verde*. Lisboa. Contexto.

Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna; Brasil. Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória (1990). *Pomar-Brasil: Exposição*. Lisboa. CAM-FCG.

Melo, Alexandre (2017). *Táwapayêra : artistas Júlio Pomar, Dealmeida Esilva, Igor Jesus, Tiago Alexandre*. Lisboa. Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta.

CONSULTADAS

Pimentel, Irene Flunser (2017). *Júlio Pomar, O Pintor no Tempo*. Lisboa. Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta.

Pomar, Júlio (2002). *Então e a Pintura?*. Lisboa. Dom Quixote.

Pomar, Júlio (2014). *Parte Escrita* (vols. I-III). Lisboa. Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta.

Pomar, Júlio, Matos, Sara Antónia, Faro, Pedro (2015). *O Artista Fala...* Lisboa. Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta.

Pomar, Júlio, Matos, Sara Antónia, Sardo, Delfim (2013). *Caveiras, Casas, Pedras e uma Figueira: Júlio Pomar, Álvaro Siza Vieira, Luís Noronha da Costa, Fernando Lanhas*. Lisboa. Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta.

Pomar, Júlio, Pleyne, Marcelyn, Silva, Raquel Henriques, Waldberg, Michel, Pomar, Alexandre, Pomar, Rosa, Vital, Natália (2001-2004). *Catalogue Raisonné* (vols. I e II). Paris. Éditions de La Différence.

(SELECÇÃO)

Silva, Helena Vaz da, Pomar, Júlio (1980). *Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar*. Lisboa. Edições António Ramos.

Sousa, Ernesto de (1960). *Júlio Pomar*. Lisboa. Artis.

IMPRESSA

Carita, Alexandra (2018, 22 de Maio). «“Sou um bocado canibal”: Júlio Pomar 1926-2018». *Expresso*. Disponível em <https://expresso.sapo.pt/cultura/2018-05-22-Sou-um-bocado-canibal-Julio-Pomar-1926-2018#gs.3UytEQA>

Dias, Ana Sousa (2015, 8 de Agosto). «Júlio Pomar: “Talvez tenha sido a falta de ver o Tejo que me levou a desenhar”». *Diário de Notícias*. Disponível em <https://www.dn.pt/portugal/interior/julio-pomar-talvez-tenha-sido-a-falta-de-ver-o-tejo-que-me-levou-a-desenhar-4720690.html>

Ribeiro, Anabela Mota (2012, 11 de Março). «Mário Soares & Júlio Pomar: Era uma vez no Aljube». *Público*. Disponível em <https://www.publico.pt/2012/03/11/jornal/julio-pomar-era-uma-vez-no-aljubemario-soares-julio-pomar-24129866>

TELEVISÃO

Dias, Ana Sousa (2001, 23 de Julho). *Júlio Pomar – Por Outro Lado*. RTP – Arquivos. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/julio-pomar/>

Gomes, Aurélio (2006, 1 de Novembro). *Júlio Pomar – Baseado numa História Verídica*. Canal Q. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8mRcbY3aoyw>

Santos, Raquel (2005, 21 de Fevereiro). *Júlio Pomar – Parte I*. RTP – Arquivos. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/julio-pomar-parte-i/>

Santos, Raquel (2005, 22 de Fevereiro). *Júlio Pomar – Parte II*. RTP – Arquivos. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/julio-pomar-parte-ii/>

FILMES

Almeida, António José (2006). *Júlio Pomar – O Risco*. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/julio-pomar-o-risco/>

Mourão, Catarina (2014). *A Cegueira do Pintor – A partir de textos de Júlio Pomar*. Atelier-Museu Júlio Pomar

Direitos de imagem de Júlio
Pomar © Fundação Júlio
Pomar / SPA

**Adão, Eva e a Serpente
(com um ananás)**
1992
Acrílico sobre tela
114 x 146 cm
Colecção particular
© Fundação Júlio Pomar

**Adão, Eva e a Serpente
(com um cacho de bananas
no Brasil colonial, sendo
Eva uma índia e Adão em
escravo preto de libré)**
1992
Acrílico sobre tela
114 x 146 cm
Colecção particular

**Adão, Eva e a Serpente
num Frasco IV**
1992
Acrílico sobre tela
65 x 81 cm
Colecção particular
© Fundação Júlio Pomar

Almoço do Trolha
1946-50
Óleo sobre tela
120 x 150 cm
Colecção Manuel de Brito
© António Jorge Silva /
AMJP

Arca de Noé
2003
Colagem e acrílico
sobre tela
210 x 272 cm
Colecção Manuel de Brito
© Fundação Júlio Pomar

Bain Turc, d'après Ingres
1969
Acrílico sobre tela
130 x 162 cm
Colecção particular
© Fundação Júlio Pomar

Bain Turc, d'après Ingres
1970
Acrílico sobre tela
24 x 32,5 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© Fundação Júlio Pomar

Caderno de Infância
Grafite sobre papel
22 x 15,9 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© António Jorge Silva /
AMJP

Diane e Actéon
1992-93
Óleo sobre tela
114 x 146 cm
Colecção particular

D'un point à l'autre
1974
Acrílico sobre tela
114 x 162 cm
Colecção Pinto da Fonseca
© Fundação Júlio Pomar

Estudo para o Ciclo «Arroz»
1953
Óleo sobre aglomerado
65 x 132 cm
Colecção privada
© Fundação Júlio Pomar

Étreinte | Abraço
1976-79
Grafite sobre papel
75 x 109 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© António Jorge Silva / AMJP

Étreinte | Abraço
1976-79
Grafite sobre papel
75 x 109 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© António Jorge Silva / AMJP

Étreinte | Abraço
1976-79
Grafite sobre papel
75 x 109 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© António Jorge Silva / AMJP

Étreinte | Abraço
1976-79
Grafite sobre papel
75 x 109 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© Fundação Júlio Pomar

Étreinte | Abraço
1976-79
Grafite sobre papel
75 x 109 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© António Jorge Silva /
AMJP

Étreinte | Abraço
1976-79
Grafite sobre papel
75 x 109 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© António Jorge Silva /
AMJP

Étreinte | Abraço
1976-79
Grafite sobre papel
75 x 109 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© António Jorge Silva /
AMJP

Étreinte | Abraço
1976-79
Grafite sobre papel
75 x 109 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© António Jorge Silva /
AMJP

Étreinte | Abraço
1976-79
Grafite sobre papel
75 x 109 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© António Jorge Silva /
AMJP

Étreinte | Abraço
1976-79
Grafite sobre papel
109 x 75 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© António Jorge Silva /
AMJP

Étreinte | Abraço
1976-79
Grafite sobre papel
75 x 109 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© António Jorge Silva /
AMJP

Étreinte | Abraço
1976-79
Grafite sobre papel
109 x 75 cm
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
© António Jorge Silva /
AMJP

**Fotografias do fresco do
Cinema Batalha**
1947
Colecção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu

**Frida Kahlo dans
le rôle de Eve**
1994
Acrílico sobre tela
162 x 116 cm (díptico)
Colecção Manuel de Brito
© Fundação Júlio Pomar

Gadanhheiro
1945
Óleo sobre aglomerado
122 x 83 cm
Museu Nacional de Arte
Contemporânea –
Museu do Chiado
© Fundação Júlio Pomar

Hércules e o Touro de Creta
2002
Acrílico e pastel sobre tela
195 x 195 cm
Colecção particular
© Fundação Júlio Pomar

La Fumeuse Mauve
1995-96
Acrílico sobre tela
81 x 65 cm
Coleção Fundação
Moranguinho
© Fundação Júlio Pomar

La Louve
1974-75
Acrílico sobre tela
114 x 162 cm
Coleção privada
© Fundação Júlio Pomar

L'Angélus
1978
Colagem e acrílico
sobre tela
100 x 73 cm
Coleção privada
© Fundação Júlio Pomar

L'Anniversaire
1980
Colagem e acrílico
sobre tela
89 x 116 cm
Coleção Tereza Martha
© Fundação Júlio Pomar

L'Arc (rose-orange)
1977
Colagem e acrílico
sobre tela
65 x 81 cm
Coleção particular
© Fundação Júlio Pomar

La Tigresse
1978
Colagem e acrílico sobre
tela
73 x 116 cm
Coleção particular
© Fundação Júlio Pomar

Le Bain Turc (d'après Ingres)
1968
Acrílico sobre tela
162 x 130 cm
Coleção Millennium bcp
© Fundação Júlio Pomar

Le Cadre
1979
Colagem e acrílico
sobre tela
73 x 116 cm
Coleção Millennium bcp
© Fundação Júlio Pomar

Le Déguisement Courtois
1979
Colagem e acrílico
sobre tela
100 x 100 cm
Coleção particular
© Fundação Júlio Pomar

Le Luxe
1979
Colagem e acrílico sobre tela
81 x 116 cm
Fundação Calouste
Gulbenkian – Coleção
Moderna
Inv. 83P766
© Fundação Júlio Pomar

Les Amies, d'après Courbet III
s.d.
Acrílico e carvão sobre tela
130 x 162 cm
Coleção Fundação
Júlio Pomar / Acervo
Atelier-Museu
© Fundação Júlio Pomar

L'Étonnement
1979
Colagem e acrílico
sobre tela
116 x 81 cm
Coleção particular
© Fundação Júlio Pomar

L'Odalisque à l'esclave II, d'après Ingres
1969
Acrílico sobre tela
157,5 x 184 cm
Fundação Calouste
Gulbenkian – Coleção
Moderna
Inv. 83P768
© Fundação Júlio Pomar

Mai 68 (CRS-SS)
1969
Acrílico sobre tela
130 x 97 cm
Coleção particular
© António Jorge Silva /
AMJP

Mai 68 (CRS-SS)
1969
Acrílico sobre tela
130 x 162 cm
Coleção particular
© António Jorge Silva /
AMJP

Mai 68 (CRS-SS) I
1968
Acrílico sobre tela
97 x 130 cm
Coleção Jorge de Brito
© António Jorge Silva /
AMJP

Mai 68 (CRS-SS) II
1968
Acrílico sobre tela
97 x 130 cm
Coleção Jorge de Brito
© António Jorge Silva /
AMJP

Marcha
1946
Carvão e aguarela sobre
papel
42 x 58 cm
Coleção Alexandre Pomar
© Fundação Júlio Pomar

Maria da Fonte
1957
Óleo sobre aglomerado
121 x 180 cm
Coleção particular
© Fundação Júlio Pomar

Miroir d'Orphée
1978
Colagem, acrílico e objectos
sobre tela
65 x 50 cm
Coleção particular
© Fundação Júlio Pomar

Morte no Agreste
1959
Tinta-da-china sobre papel
19 x 28 cm
Coleção Fundação
Júlio Pomar /
Acervo Atelier-Museu
Inv. AMJP000356
© Fundação Júlio Pomar

Mulher com uma Pá
1945
Guache e carvão sobre papel
106 x 70 cm
Coleção privada
© Fundação Júlio Pomar

Mulheres na Praia
1950
Óleo sobre tela
93,5 x 122,5 cm
Fundação Calouste
Gulbenkian – Coleção
Moderna
Inv. 81P447
© Fundação Júlio Pomar

Nu Laranja I
1972
Acrílico sobre tela
81 x 65 cm
Coleção particular
© Fundação Júlio Pomar

On s'arrête là
1980
Óleo sobre tela
116 x 81 cm
Coleção Pinto da Fonseca
© Fundação Júlio Pomar

Os Gémeos
1948
Óleo sobre aglomerado
77 x 120 cm
Coleção privada
© Fundação Júlio Pomar

Panthera-Tigris
1979
Colagem e acrílico sobre
tela
116 x 81 cm
Coleção particular
© Fundação Júlio Pomar

Petite Peinture Ovale
1975
Acrílico sobre tela
19 x 27 cm
Coleção privada
© Fundação Júlio Pomar

Rideau
1978
Colagem, acrílico e objectos
sobre tela
162 x 130 cm
Coleção Manuel de Brito
© Fundação Júlio Pomar

Rouge
Colagem e acrílico sobre papel
110 x 75 cm
Colecção privada
© Fundação Júlio Pomar

Rugby
1967
Acrílico sobre tela
93 x 130 cm
Colecção particular
© António Jorge Silva / AMJP

Rugby
1967
Acrílico sobre tela
90 x 180 cm
Colecção Jorge de Brito

Saltimbancos
1942
Óleo sobre cartão
Dimensões desconhecidas
© Fundação Júlio Pomar

Saumon, Brun, Gris
1977
Colagem e acrílico sobre tela
100 x 100 cm
Colecção privada
© Fundação Júlio Pomar

Tableau Égyptien
1974
Acrílico sobre tela
81 x 100 cm
© Fundação Júlio Pomar

Tigres et Tortures
1979
Colagem e acrílico sobre tela
116 x 89 cm
Colecção Manuel de Brito
© Fundação Júlio Pomar

Ulisses e as Sereias (com morsas)
1997
Acrílico, carvão e pastel sobre tela
232 x 349 cm (4 elementos)
Colecção particular
© Fundação Júlio Pomar

Ulisses et les Sirènes (avec 3 jeunes filles qui rentraient dans l'eau)
1995-96
Acrílico e carvão sobre tela
114 x 146 cm
Colecção particular
© Fundação Júlio Pomar

Varina Comendo Melancia
1949
Óleo sobre tela
100 x 100 cm
Colecção Alexandre Pomar
© Fundação Júlio Pomar

Xingu
1988
Esferográfica sobre papel
21 x 15 cm
Colecção Fundação Júlio Pomar
© António Jorge Silva / AMJP

Xingu
1988
Esferográfica sobre papel
21 x 15 cm
Colecção Fundação Júlio Pomar
© António Jorge Silva / AMJP

Xingu
1988
Esferográfica sobre papel
15 x 21 cm
Colecção Fundação Júlio Pomar
© António Jorge Silva / AMJP

Xingu
1988
Esferográfica sobre papel
21 x 15 cm
Colecção Fundação Júlio Pomar
© António Jorge Silva / AMJP

Xingu
1988
Esferográfica sobre papel
20,3 x 14,5 cm
Colecção Fundação Júlio Pomar
© António Jorge Silva / AMJP

Xingu
1988
Esferográfica sobre papel
20,3 x 14,5 cm
Colecção Fundação Júlio Pomar
© António Jorge Silva / AMJP

Xingu
1988
Esferográfica sobre papel
21 x 14,5 cm
Colecção Fundação Júlio Pomar
© António Jorge Silva / AMJP

Xingu
1988
Esferográfica sobre papel
21 x 15 cm
Colecção Fundação Júlio Pomar
© António Jorge Silva / AMJP

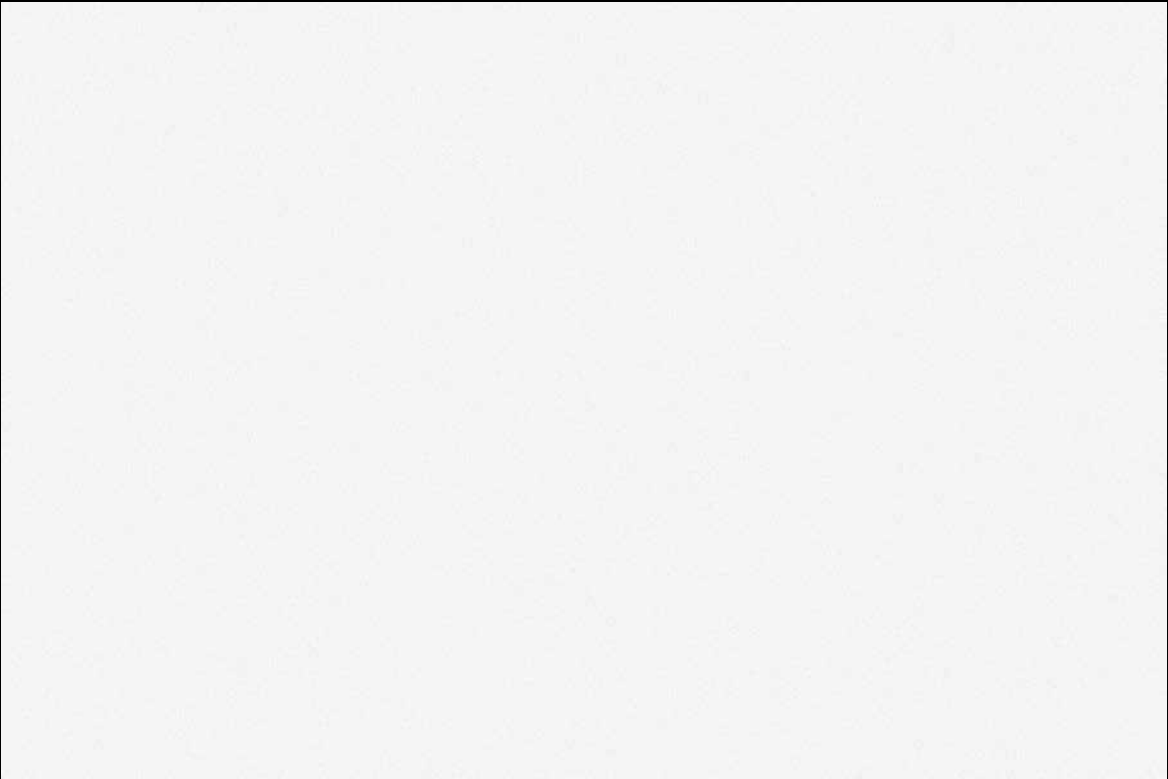
Xingu
1988
Esferográfica sobre papel
15 x 21 cm
Colecção Fundação Júlio Pomar
© António Jorge Silva / AMJP

Xingu
1988
Esferográfica sobre papel
15 x 21 cm
Colecção Fundação Júlio Pomar
© António Jorge Silva / AMJP

Xingu (Huka-Huka)
1988
Esferográfica sobre papel
14,5 x 20,3 cm
Colecção Fundação Júlio Pomar
© António Jorge Silva / AMJP

Xingu (Huka-Huka)
1988
Esferográfica sobre papel
20,3 x 14,5 cm
Colecção Alexandre Pomar
© António Jorge Silva / AMJP

Desenhar ou escrever consiste em dar
forma ao que se sente.



A imagem e a palavra conservam
as suas possibilidades de sentido,
independentemente do facto segundo
que a sua inserção no discurso constitui.



A imagem é enganadora; e esta qualidade é, ao mesmo tempo, a sua razão de ser. A imagem, presa na armadilha pelo quadro, enxerta no inerte o que dança nos espelhos.



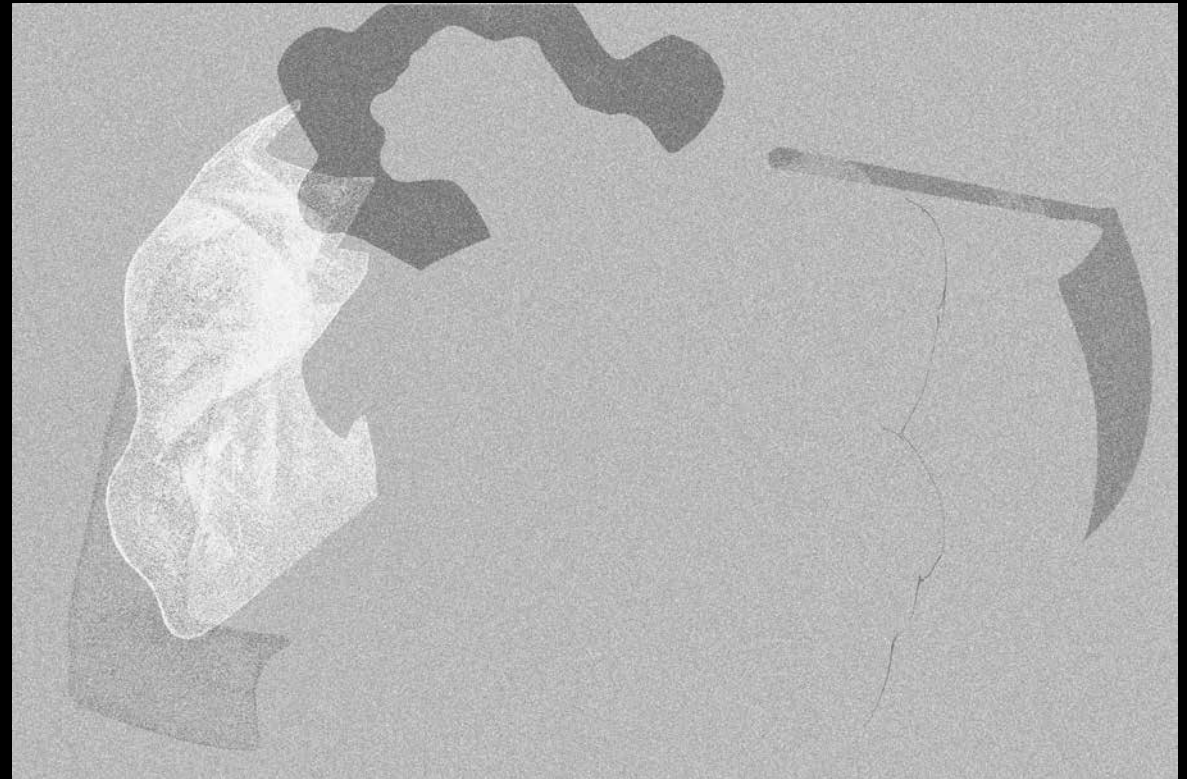
Cabeças cortadas pelo bordo do quadro
era a recusa de ser contido por, o querer
reventar com, era o querer passar além
dos limites, era o já não poder mais.



A terra está estafada. Falta-lhe seiva.
Os frutos saem chocos. Por quanto tempo
perdurará ainda a seca?



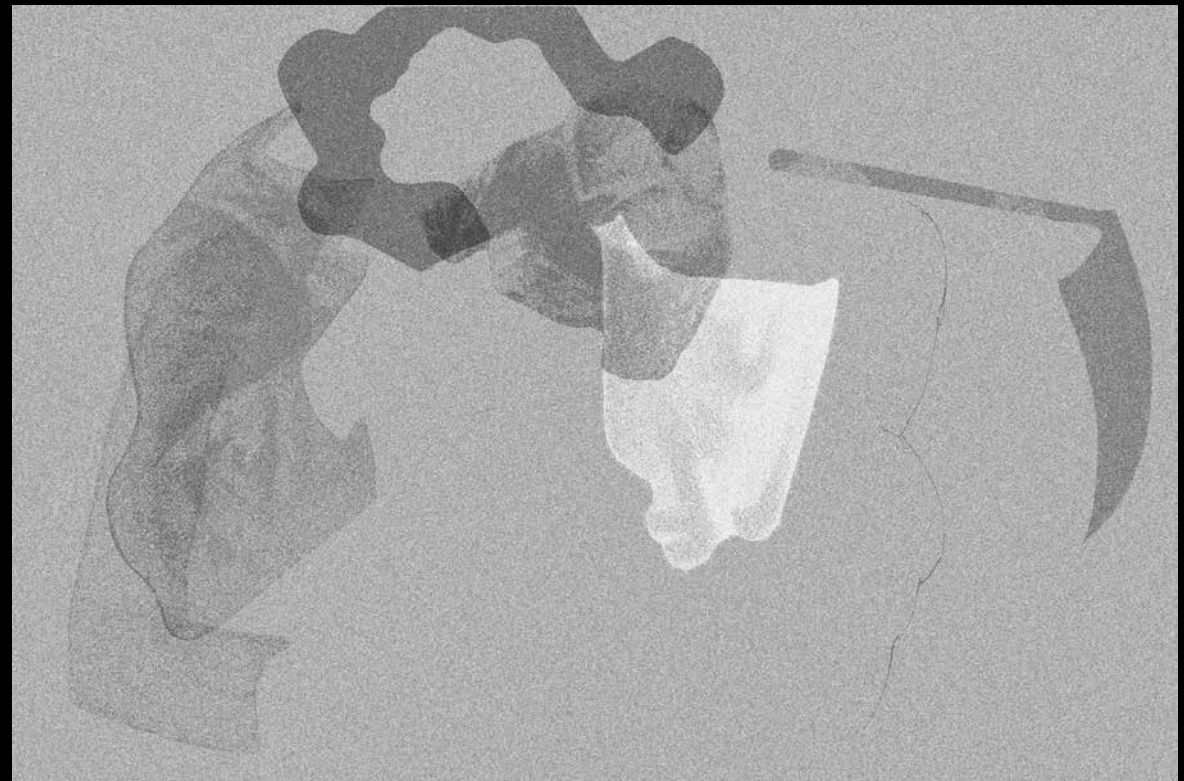
Obrigado, amor, por tudo quanto
no minuto mais pequeno avolumas
e tornas vertical face à tristeza
das coisas que a si próprias se assassnam.



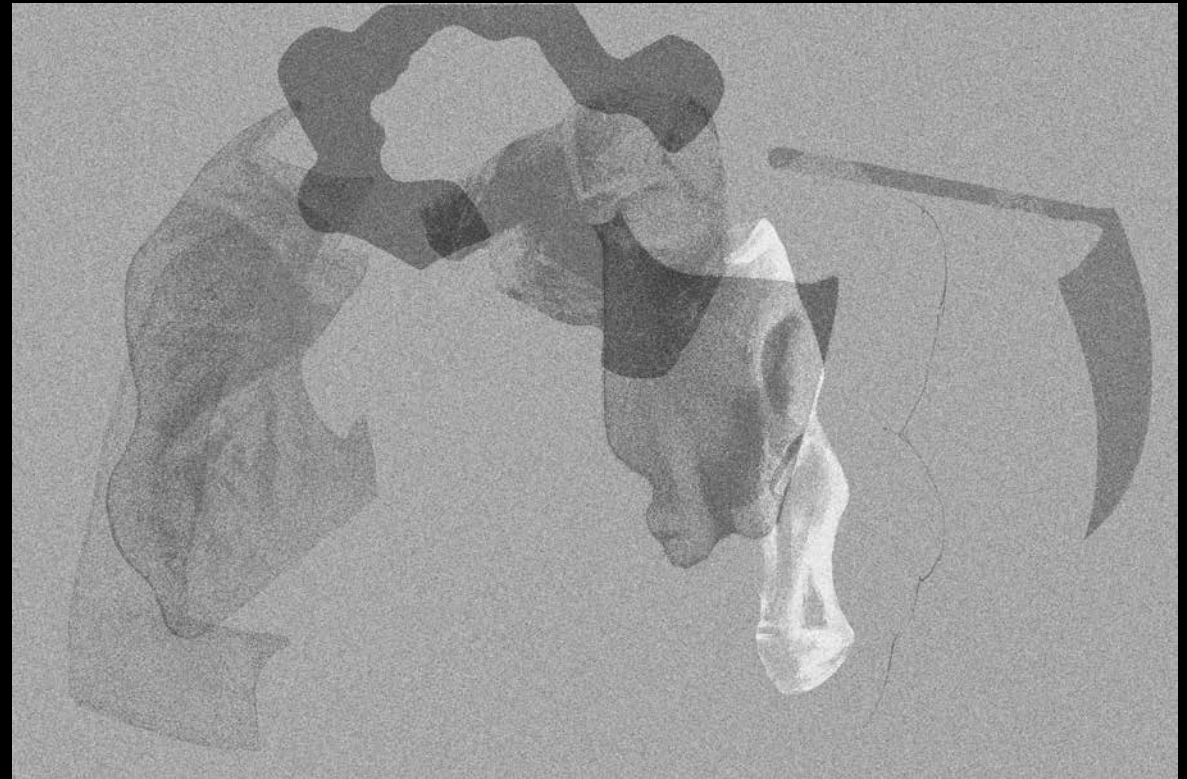
O artista exprime, realiza o que
nos homens está latente – reacções,
aspirações, o seu combate e a sua vontade.
Torna a realidade inteligível ao homem.



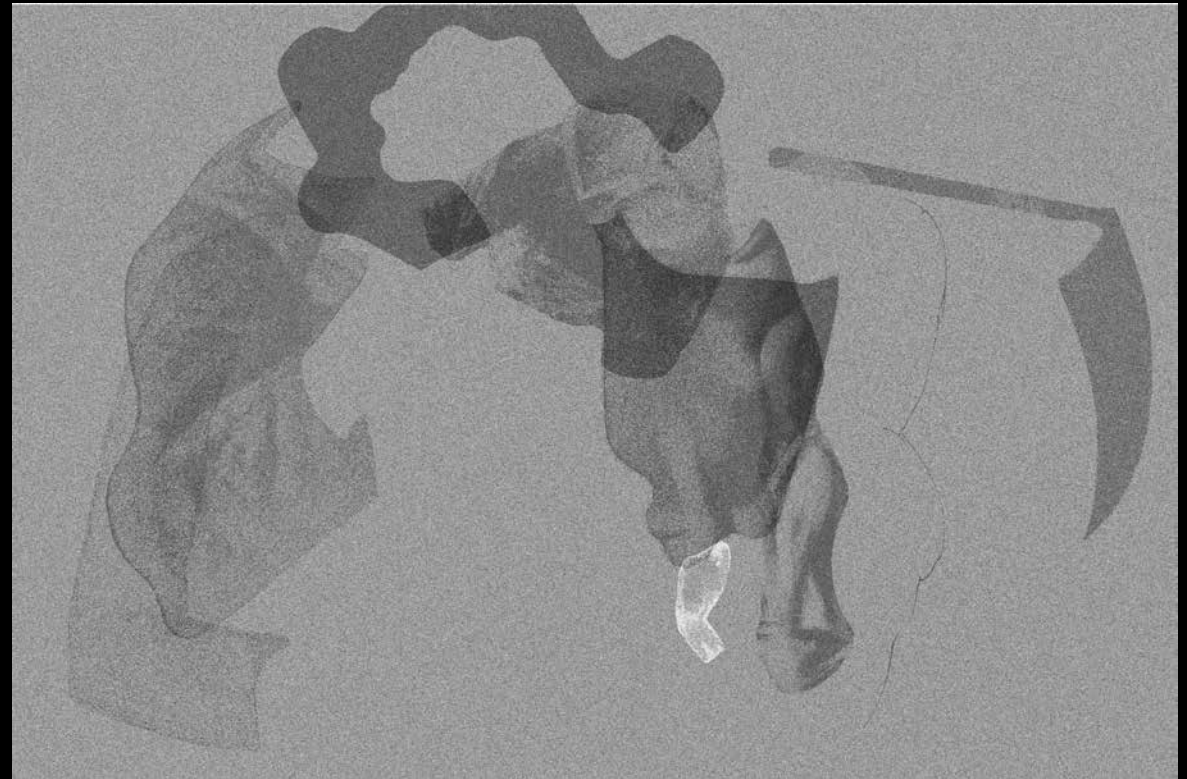
Porque estão imóveis, petrificadas,
como se a visão da catástrofe as tornasse
estátuas, cortando a respiração, o correr
do sangue, e lhes imobilizasse as feições
num esgar de espanto?



O assunto não é o conteúdo, é um pretexto,
e mais nada.
Os conteúdos das minhas telas são "as
razões que me ajudam a viver".



Cada vulto que surge tem de andar sozinho
desde o princípio do mundo.



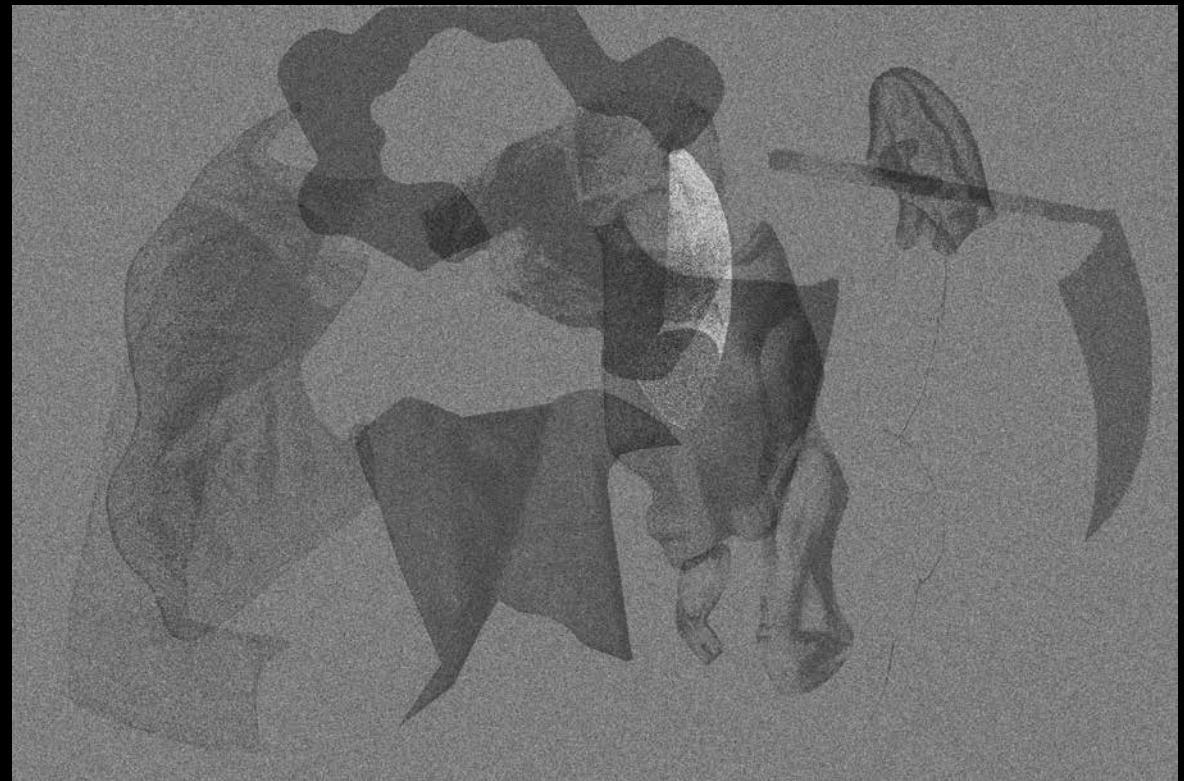
O assunto da pintura não era político, era uma festa popular, era o S. João.
A PIDE prendeu-me antes de o mural estar pronto.



Tu falas. Tens tanta necessidade de falar,
que se acaso to proibissem totalmente,
totalmente perderias a feição de homem.



Toda a cor tem um traço e todo o traço é
uma cor.



Gosto das formas que se tornam outras.





CATÁLOGO

Concepção e Coordenação

Sara Antónia Matos
Pedro Faro

Textos

Sara Antónia
Pedro Faro
Salomé Lamas
ilhas estúdio
Isabel Ramos
Miguel Martins

Edição da Conversa

Sara Antrónia Matos

Design Gráfico

ilhas estúdio

Fotografias

© António Jorge Silva / AMJP (pp. 28-31)
© ilhas estúdio para Salomé Lamas (pp. 1-17; 70-97; 100-112)

Direitos de Imagem de Júlio Pomar

© Fundação Júlio Pomar / SPA

Revisão

Helena Roldão (Sistema Solar / Documenta)

Tiragem

800 exemplares

Depósito Legal

465540/19

Impressão e Acabamento

Maiadouro

© Atelier-Museu Júlio Pomar, 2020

© Sistema Solar Crl. (Documenta)

1.^a Edição, Outubro de 2020

ISBN

978-989-9006-14-0











