

Universidade de Lisboa
Faculdade de Belas Artes



MARIA DILAR DA CONCEIÇÃO PEREIRA

ILUSTRAÇÃO DA *GUERRA E PAZ* - JÚLIO POMAR
Pensamento estético, crítica e imagem plástica

MESTRADO EM TEORIAS DA ARTE

2005

Universidade de Lisboa
Faculdade de Belas Artes



MARIA DILAR DA CONCEIÇÃO PEREIRA

ILUSTRAÇÃO DA *GUERRA E PAZ* - JÚLIO POMAR
Pensamento estético, crítica e imagem plástica

Dissertação orientada pela
Prof.^a Aux. Doutora Maria João Ortigão

AGRADECIMENTOS

A presente investigação foi desenvolvida entre os meses de Outubro de 2004 e Dezembro de 2005, resultado de um interesse particular no estudo da questão da relação entre as artes, fundamentalmente numa temática que associasse artes plásticas e literatura, duas áreas do domínio artístico pelas quais se nutre um manifesto interesse.

O contributo de algumas pessoas e instituições foi muito importante para o desenvolvimento do trabalho e, consecução dos objectivos, pelo que aqui se expressa o reconhecimento e agradecimento, que importa deixar registado:

À Professora Doutora Maria João Ortigão, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, orientadora da dissertação, pelas sugestões, apreciações e críticas, contributos indispensáveis desde a motivação que precedeu a escolha do tema, até ao incentivo e confiança depositados no decorrer de todo o processo de maturação e progressão da investigação.

Ao Professor Doutor José Fernandes Pereira, coordenador do Mestrado por todas as indicações, especialmente, quando à orientação da dissertação, e a todos os professores da parte curricular do Mestrado pelos múltiplos conselhos e sugestões que permitiram amadurecer diferentes aspectos temáticos no campo das teorias da arte, permitindo traçar um percurso que conduziu ao presente trabalho.

A Alexandre Pomar pela disponibilidade, esclarecimentos prestados, e elementos facultados, importantes para o desenrolar da investigação, e pela viabilização do contacto para a realização de uma entrevista ao pintor Júlio Pomar. A Rosa Pomar pelo atenção e auxílio que tornou possível o encontro de uma data para a entrevista.

Ao pintor Júlio Pomar pelo interesse na entrevista e pela especial simpatia e atenção com que me recebeu.

À Galeria de Arte Moderna e Contemporânea João Esteves de Oliveira pela disponibilização do catálogo relativo à exposição *Outros Desenhos para Guerra e Paz*.

Ao Nuno Martins por todas as contribuições relativas a questões operacionais, pelo apoio e incentivo intelectual, pelas exigentes apreciações e tenacidade crítica que se revelaram importantes quer no aperfeiçoamento da qualidade da escrita, quer no rigor da exposição dos conteúdos. À Bela, por uma palavra de conforto, encorajamento e motivação necessárias à construção de todo o processo que uma investigação envolve.

Por fim, ainda uma palavra de atenção a outras Instituições e Serviços que de diferentes formas contribuíram para este estudo, à Faculdade de Belas Artes pela aceitação do tema, à Embaixada da Rússia em Portugal pela tentativas de esclarecimento relativas a questões sobre Tolstoi, ao Serviço de Documentação da Universidade do Minho, ao Serviço de Referência da Fundação Gulbenkian, e à secção de publicações periódicas da Biblioteca do Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), pelas informações prestadas.

RESUMO

Tomando como objecto primordial do estudo, as ilustrações que Júlio Pomar realizou entre 1955 e 1958 para a obra literária de Léon Tolstói, *Guerra e Paz*, escrita entre 1863 e 1869, propõe-se uma abordagem à relação entre a palavra escrita e a imagem visual, no intuito de chegar à compreensão do sentido das obras, bem como o esclarecimento da questão em torno da conformidade que se estabelece entre as duas artes (literatura e pintura). Partindo do pressuposto clássico *ut pictura poesis*, faz-se uma incursão pelo desenvolvimento do conceito, que engloba as questões relacionadas com o processo descritivo de obras de arte (*ekphrasis*) e, com a crítica de arte, até à contemporaneidade, partindo de um contexto alargado da cultura artística para o contexto especificamente português.

O entendimento que se propõe, com esta investigação, das relações entre a palavra escrita e a imagem plástica, pressupõe o conceito de tradução e interpretação de sentido, considerando as ilustrações, à semelhança do seu autor, como autênticas obras de arte.

ABSTRACT

Adopting as main object of study Julio Pomar's illustrations made in 1955-1958 to Leon Tolstoi's literary novel War and Peace, written in 1863-1869, submits an approach to the written word and the visual image relation's, with the achievement's intention to the comprehension of the work's sense, as well as clarifying to the question about the conformity which is established between the two arts (literature and peinture).

From the estimated *ut pictura poesis*, it makes an incursion in the concept's development which embraces the questions related with the works of art descriptive process (*ekphrasis*) and with the art's critic, until the modern era, starting from a wide context of artistic culture to the specific portuguese context.

The submitted understanding achievement, with this investigation, of the relations between the written word and the image, estimates the concept of translation and sense's interpretations, considering the illustrations, to the autor's similarity, like real works of art.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	3
RESUMO	5
ABSTRACT	6
ÍNDICE	7
SUMÁRIO	8
INTRODUÇÃO	11
PARTE I - <i>Ut PICTURA POESIS</i>	16
PARTE II - ARTES PLÁSTICAS E LITERATURA EM PORTUGAL	45
PARTE III- A ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA E A <i>GUERRA E PAZ</i>	106
CONCLUSÃO	178
ENTREVISTA COM JÚLIO POMAR	181
ELEMENTOS BIOGRÁFICOS I – DE JÚLIO POMAR	189
ELEMENTOS BIOGRÁFICOS II – DE LÉON TOLSTOI	299
BIBLIOGRAFIA	205
ÍNDICE REMISSIVO	237
ANEXOS – VOLUME II – IMAGENS	
ANEXOS – VOLUME III – TEXTOS DE JÚLIO POMAR 1942-1959	

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	3
RESUMO	5
ABSTRACT	6
ÍNDICE	7
SUMÁRIO	8
INTRODUÇÃO	11
PARTE I - <i>Ut PICTURA POESIS</i>	16
1.1. <i>UT PICTURA POESIS</i> – DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DO CONCEITO	17
1.2. <i>UT PICTURA POESIS</i> – SÉCULOS XVII E XVIII	22
1.3. GOTTHOLD EPHRAIN LESSING E O <i>LAOCOONTE</i> (1766)	27
1.3.1. <i>LAOCOONTE</i> REVISITADO	31
1.5. O SÉCULO XIX	34
1.6. O POETA E A CRÍTICA DE ARTE – BAUDELAIRE E GAUTIER	36
1.7. A ESCRITA VISUAL	41
PARTE II - ARTES PLÁSTICAS E LITERATURA EM PORTUGAL	45
2.1. DO COTEJO ENTRE PINTURA E LITERATURA À UNIVERSALIDADE DA ARTE	46
2.2. A CRÍTICA DE ARTE EM PORTUGAL – DO BELO IDEAL À BELEZA NATURALISTA DA SENSIBILIDADE	54
2.3. AS REVISTAS LITERÁRIAS E O ADVENTO DO MODERNISMO - DO <i>FIM-DE-SÉCULO</i> À <i>PORTUGAL FUTURISTA</i>	67
2.4. AS REVISTAS LITERÁRIAS E A ESCRITA SOBRE ARTE – DOS ANOS 20 AO APARECIMENTO DO NEO-REALISMO	79
2.5. JÚLIO POMAR E A ESCRITA SOBRE ARTE	92
PARTE III- A ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA E A <i>GUERRA E PAZ</i>	106
3.1. A PARTICIPAÇÃO DOS ARTISTAS PLÁSTICOS COMO ILUSTRADORES NO UNIVERSO LITERÁRIO	108

3.1.1. A ILUSTRAÇÃO E A LITERATURA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX EM PORTUGAL	113
3.2. JÚLIO POMAR E AS RELAÇÕES ENTRE PINTURA E LITERATURA	131
3.3.1. DA LITERATURA – <i>POR ACASO?</i>	131
3.2.2. DO DESENHO – <i>O DESENHO À ESCUTA DO TRAÇO</i>	137
3.2.2.1. Desenho e caligrafia	143
3.2.3. DA ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA	145
3.2.3.1. Ilustração e elucubração	149
3.3. TOLSTOI E <i>O QUE É A ARTE?</i>	154
3.3.1. TOLSTOI E AS TRANSPOSIÇÕES INTERARTÍSTICAS	154
3.3.2. A ARTE E A RELIGIÃO EM TOLSTOI	158
3.3.3. A NEGAÇÃO DA NEGAÇÃO DA ARTE – UMA ARTE PARA O POVO	161
3.3.4. A ARTE E A CIÊNCIA	162
3.4. O QUE É A <i>GUERRA E PAZ?</i>	164
3.5. AS ILUSTRAÇÕES DE JÚLIO POMAR PARA A <i>GUERRA E PAZ</i>	169
CONCLUSÃO	177
ENTREVISTA COM JÚLIO POMAR	181
ELEMENTOS BIOGRÁFICOS I – DE JÚLIO POMAR	189
ELEMENTOS BIOGRÁFICOS II – DE LÉON TOLSTOI	199
BIBLIOGRAFIA	205
BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA	205
I. DE JÚLIO POMAR	205
II. SOBRE JÚLIO POMAR	218
FONTES ORAIS E VISUAIS	221
FONTES IMPRESSAS	222
BIBLIOGRAFIA GERAL	230
ÍNDICE REMISSIVO	237
ANEXOS – VOLUME II – IMAGENS	
ANEXOS – VOLUME III – TEXTOS DE JÚLIO POMAR 1942-1959	

L'art commence là ou l' à peine commence.

Brulow (pintor russo)

INTRODUÇÃO

As relações entre as múltiplas expressões artísticas têm constituído ponto de partida para o desenvolvimento de inúmeras reflexões e registos escritos ao longo de todas as épocas da história da cultura ocidental. A reflexão teórica sobre os vários domínios da arte tem servido de suporte a argumentações que questionam as diferentes relações entre elas, numa tentativa de desmistificação dessas relações, bem como do próprio processo artístico, e que tem como vértice o conceito de obra de arte e as suas significações.

Como objectivo primacial deste estudo, propõe-se efectuar uma abordagem teórica comparativa sobre a relação que decorre da interacção entre as duas expressões artísticas, plástica e literária, tendo como objecto de estudo as ilustrações que Júlio Pomar realizou, entre 1955 e 1958, para a *Guerra e Paz* de Leon Tolstoi, escrita entre 1863 e 1869. Desta forma, a partir do estudo das relações entre as duas obras, pretende-se chegar à compreensão do sentido intrínseco das mesmas, para além de entrar no campo da interpretação que uma abordagem hermenêutica exige.

O título e subtítulo da dissertação desvelam esse mesmo objectivo, concretizando em simultâneo a intenção que se visa empreender de reflexão teórica sobre o pensamento e o fazer artístico.

Neste contexto, a estrutura da investigação divide-se em três partes, a primeira incidindo na problemática da relação entre a literatura e a pintura, desde o símile *ut pictura poesis*, passando pelas questões da correspondência entre a palavra e a imagem, no sentido de esclarecer o desenvolvimento do conceito, desde que foi equacionado por Horácio até à época contemporânea. Posteriormente, focaliza-se a questão, no contexto teórico-artístico português. A partir daqui, desenvolve-se uma segunda parte dedicada ao estudo das relações entre as artes plásticas e a literatura em Portugal, na qual se dá especial atenção aos textos de Júlio Pomar. A terceira parte recai sobre uma pesquisa relativa à participação dos artistas plásticos, como ilustradores, no universo literário em Portugal, desde o período em que os humoristas fizeram a

sua inserção no âmbito das publicações literárias, dentro do conceito do Modernismo português, até à data de publicação do romance de Tolstoi, ilustrado por Júlio Pomar, uma vez que essas ilustrações constituem o objecto específico da investigação. Assim, percorre-se um capítulo dedicado à ilustração literária, na perspectiva de enquadrar histórica e artisticamente a temática principal das ilustrações de Júlio Pomar para a *Guerra e Paz*. Entra-se de seguida, no domínio do universo artístico de Júlio Pomar, no intuito de entender as relações que se estabelecem com a literatura no percurso do pintor e em que contexto surgiram tais ilustrações.

Antes do final, que respeita, especificamente, às ilustrações para *Guerra e Paz* por Júlio Pomar, esclarecem-se vários aspectos da obra de Tolstoi, bem como das suas ideias sobre arte, com a intenção de chegar à compreensão do fio narrativo, e dos fundamentos teóricos que sustentam, quer a obra literária, quer os desenhos que a ilustram. Pretende-se por fim obter um entendimento mais profundo das relações que se estabelecem entre as duas expressões, e que se traduz na interpretação do desenho como uma escrita.

Para a definição da época em estudo, tomaram-se como balizas as épocas de realização de ambas as obras, ou seja, o final do século XIX e a década de cinquenta do século XX, período em que Júlio Pomar manteve uma importante participação crítica e teórica na imprensa, e em que se registou um ponto de viragem na sua obra, para o qual muito contribuiu o trabalho em torno da ilustração literária. Trata-se de um período em que o pintor abandonaria um certo tipo de realismo, enveredando por novos universos mais imaginativos e ficcionais. É também nos anos 50 que se equaciona um desenvolvimento por parte dos artistas portugueses da prática da ilustração literária, fruto do incremento que se havia afirmado no domínio gráfico, a partir da entrada na cena artística, dos humoristas e caricaturistas, nas primeiras décadas do século XX. Os anos 50 registaram ainda um tempo de mudança no domínio da pintura, por um lado, saída da acção das Exposições Gerais, com importante participação dos artistas neo-realistas, por outro, da intervenção dos surrealistas, que se revelaria importante no estreitamento das relações entre a literatura e a pintura, abrindo caminho à poesia experimental, que se afirmaria nos anos 60. Na década de 50, a linguagem plástica dos artistas portugueses,

começaria a ser entendida num contexto internacional, em virtude de um contacto mais directo com as realizações estrangeiras.

Para uma adequação ao desenvolvimento dos objectivos propostos, utilizaram-se três fontes de investigação, instrumentos referentes às ilustrações de Júlio Pomar: os catálogos das exposições dos desenhos para *Guerra e Paz*, da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, que inclui um texto do pintor; o catálogo da Galeria João Esteves de Oliveira, apenas com reproduções das ilustrações, e o álbum de desenhos com prefácio de João Lobo Antunes, da Arte Mágica Editores, todos de 2003. Além destes, conta-se ainda a obra ilustrada, em tradução de João Gaspar Simões, publicada em 1957/58, em fascículos, actualmente encadernada em três volumes. No domínio literário é fonte primacial o romance de Tolstoi, *Guerra e Paz* e, no domínio da estética, a obra *Qu'est ce que l'art?*, que o escritor russo escreveu em 1897. Numa terceira vertente do estudo, importantíssimas fontes foram os textos que o artista português desenvolveu no período que compreende o aparecimento do neo-realismo até aos anos cinquenta do século XX, nos quais se enquadra a realização das ilustrações em estudo. Esses textos são fundamentais para compreender a génese e o quadro teórico que sustenta a obra de Pomar, denunciando uma forte coerência entre o fazer e o pensar e, paralelamente, uma coerência no desenrolar de todo o seu percurso artístico. Essa produção escrita é ainda um contributo fundamental para o esclarecimento teórico do jogo das relações que se estabelecem entre os dois territórios, literário e plástico, dois universos que se tocam, que encaixam, onde os limites se desvanecem. O primeiro volume do *Catálogo Raisonné* e o ensaio de Alexandre Pomar aí publicado, verificou-se também imprescindível no decorrer da investigação sobre este período, em especial no que concerne às ilustrações e suas consequências e, também, no que respeita à produção escrita de Pomar.

Durante o desenvolvimento da investigação recorreu-se a diferentes dimensões de estudo, na prossecução de uma metodologia adequada à reflexão sobre as questões de partida e que se dividiu em várias etapas. Numa primeira fase, procedeu-se à leitura da extensa obra de Tolstoi, *Guerra e Paz*, em paralelo com a pesquisa e estudo das ilustrações de Júlio Pomar. Posteriormente, utilizou-se a obra *Qu'est ce que l'art?*, no intuito de perceber

quais as incursões deste gigante da literatura no domínio do pensamento estético.

Uma segunda fase metodológica compreendeu a preparação e realização de uma entrevista a Júlio Pomar, tendo por temática central as ilustrações para *Guerra e Paz*, tendo sido abordados elementos factuais, teóricos e processuais, que constituíram contributos importantes para o desvelar das questões levantadas nos objectivos, nomeadamente, ao nível da correspondência entre a palavra e a imagem plástica, e ao nível da compreensão do papel do desenho e das ilustrações no percurso do pintor. O contacto directo com o autor das ilustrações correspondeu às expectativas, na medida em que permitiu esclarecer e acrescentar informações sobre o tema em estudo, bem como sobre o processo artístico desenvolvido.

Tendo sempre presente as relações inter-artísticas, e uma vez que a maior parte dos textos de Pomar veio a público através de publicações periódicas, e de ter sido através destas que, em Portugal, as relações entre literatura e pintura sofreram um positivo incremento, justifica-se a inclusão de três capítulos, nomeadamente, *As revistas literárias e o advento do modernismo – do fim-de-século à «Portugal Futurista»*; *Revistas literárias II e escrita sobre arte – dos anos 20 ao aparecimento do neo-realismo*; *Júlio Pomar e a escrita sobre arte*, nos quais se percorre o desenvolvimento da escrita sobre arte e o pensamento artístico português por diferentes publicações literárias, que por vezes serviram de berço à diluição das fronteiras entre a pintura e a literatura.

Ao corpo principal da dissertação, anexam-se dois volumes, um primeiro, no qual se incluem as ilustrações para a *Guerra e Paz*, quer os originais que acompanham a edição de 1957/58, quer os restantes desenhos que vieram a público em 2003, proporcionando duas exposições, dois catálogos e a edição de um álbum específico. Um segundo volume, compreende os textos de Júlio Pomar, escritos entre 1942 e 1959, importantes para a compreensão do contexto teórico-artístico em que surgiram as ilustrações. Não existindo publicada nenhuma obra antológica, em língua portuguesa, que compreenda os escritos do pintor referentes a esta época, este volume adquire redobrada importância. Por um lado, porque respeita ao período em que Pomar manteve uma maior intervenção estética, em especial

na imprensa; por outro, porque nele se reúnem textos que até ao momento estavam dispersos por diversas publicações e catálogos, alguns de acesso restrito e reservado.

PARTE I
UT PICTURA POESIS

1.1 UT PICTURA POESIS – DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DO CONCEITO

O estudo da correspondência entre as artes remonta à Antiguidade Clássica. Um dos primeiros impulsos a pressupor uma relação entre arte e literatura, encontra-se na *Ars Poetica*, de Horácio (65 a.C. - 8 a.C.),¹ no verso: *Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quadam, si longius abstes; haec amat obscurum, molet haec sub luce uideri; indicis argutum quae non formidat acumen; [...],*² que incita à pretensão de que a pintura deve ser como a poesia, veiculando a superioridade desta sobre a imagem. Horácio pretendia dizer que determinadas formas agradam uma única vez, enquanto outras resistem a repetidas leituras e a uma crítica minuciosa, advertindo os poetas de que a pintura servia para mostrar que a arte só pode ser eficaz na medida em que mantinha o contacto com o mundo visível.³ Horácio bebeu das fontes gregas, tendo também presente a questão da *mimesis*, de acordo com o ideal clássico do belo artístico, no entanto, o poeta já objectava que, embora os artistas se devessem inspirar nesse ideal, não se deveriam coibir de inventar.⁴ Da mesma forma, também a expressão atribuída

¹ Quintius Horatius Flaccus, nasceu em Vesúvia, no sul de Itália, a 8 de Dezembro de 65 a. C.. Vai para Roma, onde estuda até aos 20 anos e, posteriormente, para Atenas com o objectivo de estudar filosofia. Mais tarde regressa a Roma e trabalha como arquivista. Em Roma travou amizade com Virgílio, que o introduziu no círculo de Mecenas, através do qual pôde conhecer o imperador Augusto. Reflexo da educação grega, a sua poesia alcançou uma extraordinária perfeição. Horácio escreveu 23 cartas poéticas, recolhidas nos seus dois livros *Epistulae*. No primeiro livro predominam as cartas com temas filosóficos e morais. As cartas do segundo livro são consagradas à teoria literária, destacando-se a *Epistulae ad Pisones*, dedicada aos filhos do seu amigo Pisón. Esta carta, composta por 476 versos, escrita provavelmente numa data superior a 14-13 a. C., é conhecida pelo título de *Ars Poetica*, e nela propugnava uma imitação sem servilismos da arte dos gregos.

² *Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradecerá.* Ver Horácio. *Arte Poética* (trad. R. M. Rosado Fernandes). Mem Martins: Editorial Inquérito, 1984. Versos 360-365. pp. 109-111.

³ Ver Mário Praz. *Literatura e Artes Visuais*. S. Paulo: Cultrix, 1982. pp. 3-4.

⁴ *Palavras, há pouco forjadas, em breve terão ganho largo crédito, se, com parcimónia, forem tiradas da fonte Grega. Por que motivos permitem os Romanos a Plauto e a Cecílio o que recusam a Vergílio e Vário? Se a língua de Catão e de Édnio, produzindo novas palavras, enriqueceu o idioma pátrio, com que razão hão-de malsinar-me caso eu puder acrescentar-lhes algumas?* Horácio. Op. cit. Versos 50-55. pp. 61-63.

por Plutarco a Simonides de Ceos⁵ (c. 556 a.C.-468 a.C.), segundo a qual a pintura é poesia muda e a poesia uma pintura que fala, serviu de ímpeto à questão da relação entre arte e literatura.

As formulações simonídea e horaciana sobre a comparação entre a poesia e a pintura, questão quase intemporal percebida a partir do presente, enformaram o edifício da correspondência entre as artes, desde o Renascimento até ao século XVIII: o confronto entre poesia e pintura tem sofrido leituras distintas e estendeu-se também a outras artes.

Segundo Rensselaer W. Lee,⁶ os tratados sobre arte e literatura, escritos desde meados do século XVI até meados do século XVIII, enfatizam quase sempre a estreita relação entre poesia e pintura, insistindo em estabelecer que a relação entre ambas se fundava na *mimesis*, herdada de Aristóteles e de Horácio. Ainda segundo este autor, entre o período de 1550 e 1750, a pintura perdeu o carácter essencial de arte visual, subordinando-se a abstrações mais teóricas provenientes da literatura, ficando vinculada à analogia com a poesia, comparação que restringia a afirmação da pintura como uma prática independente. A pintura só emergiria da sombra da literatura em meados do século XIX, quando a revolução romântica proporcionou as condições para uma mudança, assistindo-se à troca de um pensamento marcadamente racional, por universos plenos de magia e abertos à imaginação.

Desde a Antiguidade, a tese *ut pictura poesis* tem sofrido várias significações, ou tem sido aplicada de distintas formas. O elogio ou descrição das obras de arte da antiguidade, *ekphrasis*, forma um dispositivo essencial no contexto da correspondência entre as duas artes, pintura e poesia, uma vez que, o objecto de uma se tornou assunto da outra. As discussões ao longo do século XVIII, em torno da *ut pictura poesis*, centravam-se na problemática de como a pintura e a poesia comunicam entre si, e quais os limites de cada uma das artes, no tempo e no espaço.

⁵ Poeta lírico, nascido em Iulis, na ilha de Ceos, na costa de Ática. Durante a juventude, deixou a sua ilha natal e foi para Atenas, onde passou a maior parte da sua vida, tornando-se famoso por celebrar os heróis e as batalhas contra os Persas.

⁶ Rensselaer W. Lee. *Ut Pictura Poesis: La Teoría Humanística de la Pintura. Séculos XV-XVIII*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. p. 13.

No contexto filosófico de Oitocentos, da natureza, da experiência e dos sentidos, o dramaturgo e filósofo alemão Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781),⁷ formula uma nova teoria sobre a poesia, exposta na obra *Laocoonte o sobre los Limites de la Pintura y de la Poesia*,⁸ publicada em 1766. Inspirado em trabalhos anteriores de teóricos franceses, ingleses e alemães como Dubos, Batteux, Hutcheson, Shaftesbury, Harris, Hogarth, Home, Burke, Mendelssohn,⁹ Lessing traça no *Laocoonte* uma linha de separação entre as artes plásticas e a literatura, que assenta em bases naturais: as primeiras desenvolvem-se no espaço, através da representação ordenada de objectos físicos visíveis; a segunda no tempo, implicando acção através da harmonia contínua dos sons.

Lessing intui algo de novo em pintura, que tende a distanciar-se da descrição e da narrativa, contribuindo com a sua análise teórica para a emancipação da imagem e a sua autonomia em relação ao texto. A obra do filósofo alemão integra-se nas teorias iluministas, estabelecendo o pressuposto de que todo o conhecimento vem da percepção e da experiência, e não do intelecto. Toda a fantasia está ausente, e a análise incide nos diversos aspectos da existência humana. Lessing procura a ideia de perfeição, associada a todos essas facetas da vida humana. Esta ligação ao mundo da experiência, introduz a questão da percepção visual no debate sobre as artes e sobre a Estética.

⁷ Filho de um pastor protestante, nasceu a 22 de Janeiro de 1729, em Kamenz, na Alta Lusácia. Estuda Filologia e Teologia, respectivamente, no Colégio ducal de Meisen e na Universidade de Leipzig e adquire gosto pelo Teatro, lendo Plauto e Terêncio. Aplica os seus conhecimentos de filólogo na análise que faz dos poetas antigos. Em Berlim, frequenta os círculos iluministas travando amizade com Voltaire, para além de Friedrich Nicolai e Moses Mendelssohn, pensadores racionalistas alemães. Entre 1759 e 1765 escreve *Cartas sobre Literatura dos nossos dias*, onde aborda o tema do teatro alemão, que constitui um contributo para a época das Luzes. Em 1766 publica a magistral obra *Laocoonte o sobre los Limites de la Pintura y de la Poesia* e, em 1767, insere-se como dramaturgo no Teatro Nacional de Hamburgo, onde prossegue as teses expostas nas suas *Cartas...* Escreveu ainda muitas outras obras, entre as quais, *A Educação do Género Humano*. À semelhança de outros pensadores, como Byron, Shelley, Keats ou Goethe, apaixonado pela luminosidade mediterrânica, Lessing realizou uma breve viagem a Itália. Morreu pouco tempo depois, em 1781, em Brunswick.

⁸ Gotthold Ephraïm Lessing. *Laocoonte o sobre los Limites de la Pintura y de la Poesia...* Buenos Aires: Libreria y Editorial "El Ateneo", 1946 [1766].

⁹ Ver G. E. Lessing. «Noticia Liminar» in Op. Cit. p. 13.

Antes da publicação da obra de Lessing, muitas teorias tinham admitido uma distinção precisa entre as artes: algumas, tendiam a considerar uma arte superior à outra, admitindo uma certa competição entre ambas; outras, tendiam a considerar as duas *artes irmãs*,¹⁰ como por exemplo, a teoria de Lomazzo (1538-1600), exposta na obra *Tratado dell'arte della pittura, scultura, et architettura*, escrita em Milão, em 1584.

As teorias humanistas pretendiam atribuir à pintura o cariz de arte liberal, tão só pela sua comparação com a poesia. Aristóteles e Horácio já o tinham subentendido.¹¹ Derivada do Renascimento humanista surge uma nova *Ars Pictorica* que, à semelhança da *Ars Poetica*, tem o seu mais alto objectivo na imitação figurativa da acção humana, finalidade crucial para a afirmação e valorização da pintura. Podemos encontrar esta tese no tratado *Della Pittura*, de Leon Battista Alberti (1404-1472), onde afirmava que a acção humana constituía uma pedra basilar na pintura de uma *istória*, a qual todo o pintor sério deveria praticar.¹²

Também Leonardo da Vinci (1452-1519) partilhava esta prerrogativa humanista, ao afirmar que a expressão da emoção humana mediante o movimento corporal, é fundamental para a arte do pintor.¹³ Colocando ênfase nos conhecimentos técnicos e na teoria científica da pintura, Leonardo reclama para esta uma superioridade sobre a poesia,¹⁴ ao contrário do que se postulava na Antiguidade.

Até ao século XVII, os críticos acreditavam que a semelhança do poeta com o pintor, estava na verosimilhança das suas representações, e mais precisamente, na descrição, ou seja, na imitação da natureza. No período de Seiscentos seguiram-se as teorias humanistas do contexto renascentista, desenvolvendo *paralelismos artificiosos*¹⁵, muitas vezes de um dramatismo aristotélico, que resultaria numa grande confusão entre as artes, à qual

¹⁰ A expressão *artes irmãs*, foi introduzida por Giovanni Paolo Lomazzo, no século XVI, que considerava que ambas as artes provinham da mesma inspiração, diferenciando-se em meios e formas de expressão, mas análogas em conteúdo e finalidade. Cf. Rensselaer W. Lee. Op. Cit. p.13.

¹¹ Cf. Lee. Op. Cit. p. 19.

¹² Leon Battista Alberti. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992 [1435-36].

¹³ Ver Leonardo da Vinci. *Tratado de pintura*. Madrid: Ediciones Akal, 1998 [1495]. pp.402-410.

¹⁴ Sobre a comparação entre poesia e pintura em Leonardo, pode ver-se o seu *Tratado*... pp. 45-66.

¹⁵ Lee. Op. Cit. p. 21.

Lessing, em meados do século XVIII, viria a pôr fim, redefinindo toda uma nova teoria sobre as correspondências inter-artísticas e delineando as fronteiras próprias de cada uma.

Giovanni Pietro Bellori (1615-1696), para quem a Antiguidade clássica representava o momento áureo de toda a produção artística, reclama em *Vite de Pittore, Scultori ed Architetti Moderni*, publicado em Roma em 1672, uma igualdade entre as duas artes, afirmando que pintura e poesia concorrem de igual forma para os sentidos e para a compreensão.¹⁶ Bellori apoiou-se na teoria de Ludovico Dolce (1508-1568), a qual seguia a linha da noção aristotélica de *mimesis*. Dolce, autor do primeiro tratado humanista do *cinquencento*, desenvolve uma teoria da imitação ideal da natureza, baseada na figura humana, insistindo na ideia de que a pintura e a poesia deviam imitar acções humanas, nas suas variantes mais significativas.¹⁷

Nas *Reflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture*, escritas em 1719, J. B. Dubos (1670-1742) propõe, na primeira parte da obra, explicar em que consiste a beleza de um quadro e a de um poema, qual o proveito que um e outro podem retirar pela observação dos cânones, e qual o apoio que a poesia e a pintura podem prestar às outras artes. Dubos afirmava que existem assuntos específicos quer de uma ou de outra das artes. Na sua opinião, o poeta chegava mais verdadeiramente que o pintor à imitação do objecto, uma vez que podia empregar um ímpeto mais forte na expressão da paixão e sentimento dos seus personagens.¹⁸ Dubos antecipou o pensamento de Lessing, ao distinguir (ao contrário do que opinava De Piles) entre composição poética de um quadro e o seu aspecto geral, afirmando que a composição poética diz respeito à forma como estão dispostas as personagens representadas de forma a que a acção expressa se torne mais real e emotiva.¹⁹

¹⁶ Cf. John Graham. «Ut pictura poesis», in *The Dictionary of the History of Ideas*. Vol 4. New York: Charles Scribner's Sons, 1973-74. p. 466.

¹⁷ Sobre as teorias de Dolce e de Bellori, ver Lee. «La imitación», Cap. I, in Op. Cit. pp. 23-34.

¹⁸ Ver J. B. Dubos. *Reflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture*. Vol. I. Secção XIII. Paris: [s.n.], 1770. p. 92.

¹⁹ Cf. Lionello Venturi. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2002. p. 142.

Em conclusão, entre os séculos XV e XVIII, desenvolveu-se uma teoria humanista da pintura com fortes bases na Antiguidade Clássica, em Aristóteles e Horácio, que possuía como cerne do seu desenvolvimento a imitação da acção humana, prosseguida durante o Iluminismo, aplicando ao campo da pintura uma teoria que provinha do domínio da literatura, sendo objecto dessa teoria, a verdade como representação da acção e criação humanas.

1.2 *UT PICTURA POESIS* – SÉCULOS XVII E XVIII

A ideia de que a pintura e a poesia deveriam imitar a natureza, a recuperação de temas clássicos e a intenção da criação de um imaginário visual, constituíram as premissas da comparação entre as duas artes, no período compreendido entre a segunda metade do século XVII e o século XVIII. Baseados nestas premissas, os cânones do século XVII e o Neoclassicismo de Setecentos submeteram o imaginário dos pintores ao sistema narrativo das palavras, tendo a *poética*, ocupado um lugar central no período Neoclássico, uma vez que era através dela que melhor se expressava o ideal clássico.

Os artistas deveriam inspirar-se nas narrativas históricas, nos relatos épicos e bíblicos e nas fábulas. Eram estas as fontes de onde a pintura deveria extrair temas e processos. Para os homens deste período, a pintura deveria inspirar-se na literatura.

A Academia francesa, fundada em Paris na primeira metade de seiscentos, em 1648, que tinha Nicolas Poussin (1594-1665) como paradigma, assegurou a continuidade de um academismo marcado pela tradição humanista, que privilegiava a pintura de história.

Poussin é o modelo de pintor erudito do século XVII, e personifica o ideal da Academia, desenvolvendo uma teoria de adequação da poesia e da pintura (*ut pictura poesis*), corporizando um paradigma marcadamente clássico, onde o desenho, a linha, o rigor, ocupam um lugar chave. Opõe-se ao naturalismo de Caravaggio e recusa um barroco triunfante, que na época constituía a apologia de Rubens. Poussin teoriza sobre o próprio trabalho pictórico da época, influenciando grande parte da produção teórica do seu tempo. A partir dos seus modelos plásticos e intelectuais, Félibien (1619-1695) escreve, no prefácio das

Conferências da Academia Francesa, que a pintura de história, à semelhança do que fazem os historiadores, devia representar grandes acções e, à semelhança dos poetas, temas agradáveis. Aspirando ainda mais alto, a pintura deveria recorrer à fabula e representar através de composições alegóricas os grandes mistérios e virtudes do homem.²⁰ Poussin representava para Félibien o momento áureo da produção artística.

Em simultâneo, e em oposição à defesa do ideal clássico de Poussin, Roger de Piles (1635-1709), defendeu a necessidade de um pensamento racional para a educação do gosto em pintura, como contraponto às regras ditadas pelos próprios criadores (escritores e pintores). Ao romper com o preconceito dos géneros, De Piles é absolutamente inovador no pensamento coevo, fazendo o elogio da pintura de paisagem, e também ao afirmar que é neste género que a criação pictórica é mais evidente.²¹ Estavam assim abertos novos caminhos críticos que tinham no seu cerne a pintura como principal inovação. Embora tendo reiterado todas as ideias classicistas defendidas por Félibien, De Piles introduziu, em paralelo, outros argumentos muito diferentes, por exemplo, o conceito de génio como luz do espírito, como talento inato, sem o qual não se poderia produzir arte.²²

De Piles dá primazia à dimensão da cor contra o classicismo da academia e da crítica francesa, que privilegiavam a linha e o desenho. Da preocupação com esta dimensão, emerge uma renovada importância da experiência visual, que se tornará primacial em relação aos outros sentidos, defendida também na Antiguidade e no Renascimento: Alberti e Leonardo ressaltaram o valor da visão, como acesso a um maior conhecimento das diferenças entre as coisas, e o olho como órgão capaz de captar o imediato e o simultâneo, características que consideravam essenciais à prática da pintura. A divulgação destas teorias, relacionadas com a importância da visão, levaram os poetas a associar a beleza à percepção visual, tendo a poesia que desenvolver a capacidade de reproduzir atributos próprios da pintura, como a cor. Atributos que deviam contribuir para a produção de uma escrita visual, à semelhança do

²⁰ Ver «Prefácio das Conferências da Academia». Cit. em Lee. Nota 78, in Op. Cit. 1982. p. 38.

²¹ Cf. Lionello Venturi. Op. Cit. p. 131.

²² Id. Ibid. p. 130.

que acontecia com a pintura, anteriormente confinada à representação das alegorias, das fábulas e dos textos bíblicos e históricos.

O exemplo dos pintores estimulava os poetas a experimentar novas técnicas para superar a desvantagem ou diferença do meio verbal em relação à capacidade e importância da visão, incentivando-os a regressar à natureza, sem abandonar os modelos clássicos. Proporcionou-se assim, o decorativo em detrimento da imaginação. A tradição *ut pictura poesis*, até ao final do século XVIII, não serviu para engrandecer a originalidade artística dos pintores, porque lhes impôs a adesão a temas e abordagens que tinham sido formalizadas pela literatura e pela História.

Mas, foi no século XVIII que pela primeira vez a autonomia da arte foi reconhecida, pelo aparecimento de uma nova ciência filosófica, a Estética (Baumgarten, 1735), que trouxe para o debate novas discussões e pesquisas sobre arte. E este século não termina apenas com uma arte neoclássica, tendo surgido teorias que mergulhavam já no sentimento e na paixão, antecipando o gosto romântico.

Diderot (1713-1784) pertence ao grupo dos que enaltecem o sentimento, ou, nas suas próprias palavras, as *passions*.²³ Personificando uma posição anticlássica, Diderot atribuía às paixões um lugar central no contexto da arte, enaltece-as no seu *Pensées Philosophiques*, editado em 1746, afirmando que são as grandes paixões, as que melhor elevam a alma às grandes coisas. As paixões são o caminho para o sublime, quer nos hábitos, quer na Arte.²⁴ Diderot preconiza assim uma nova concepção da realidade, baseada na tese da arte como sentimento. E, também no *Essai sur la Peinture*, reitera esta posição, considerando a identificação da expressão com o sentimento, e que a verdade está no encontro de uma harmonia interior entre a natureza e o assunto tratado.²⁵

Com a introdução do sentimento e da paixão no debate sobre as artes, destruía-se a racionalidade que tinha dominado o discurso coevo e elaboram-se novas abordagens sobre o génio, o sentimento, a imaginação, o gosto e o pitoresco. Diderot é a favor de um naturalismo, procura uma certa

²³ Id. Ibid. p. 136.

²⁴ Id. Ibid.

²⁵ Diderot. *Ensaio sobre a Pintura*. Cap. IV-V. Campinas: Editora Papirus, 1993. pp. 83-100.

verosimilhança com a natureza, para a qual os sentidos constituem o elo de ligação ao mundo. E o génio era precisamente essa grande força, única capacidade que permitia perspectivar os aspectos novos da natureza, a capacidade de perscrutar algo novo, que só a alguns estava reservada. O génio, do qual fazem parte a sensibilidade e a imaginação, era o único atributo capaz de produzir a obra de arte. Diderot inspirou-se nestes princípios, em Dubos,²⁶ que considerava o génio uma espécie de dom, e em Batteux, para quem o génio era a capacidade de ver a natureza de novo:

(...) *C'est une raison active qui s'exerce avec art sur un object, qui en recherche industrieusement toutes les faces réelles, toutes les possibles, qui en dissequé méthodiquement les parties les plus fines, en mesure les rapports les plus éloignes: c'est un instrument éclairé qui fouille, qui creuse, qui perce sourdement. Sa fonction consiste, non à imaginer ce qui ne peut être, mais à trouver ce qui est.*²⁷

O interesse numa arte que ainda se deveria inspirar na natureza, desenvolveu o hábito do pitoresco. O termo susteve o interesse no símile *ut pictura poesis*, uma vez que dizia respeito à descrição dos pormenores duma paisagem na literatura ou na pintura. O pitoresco aparece ligado à discussão sobre o gosto, visto como algo entre a suavidade da beleza e a infinidade excitante do sublime; o terreno irregular e rude ou a indefinição contínua das formas e cores (luz) de uma paisagem. O pitoresco alargava-se aos jardins, aos elementos arquitectónicos, numa projecção de valores plásticos da pintura à própria natureza.

Através destes conceitos, o século XVIII marca uma demanda na clarificação da questão dos limites e comparação entre as artes. Na generalidade, a teoria e a prática da descrição pelos pensadores e criadores do século XVIII, estava intensamente consciente do conceito *ut pictura poesis* e, cada vez mais, da relação entre as várias artes, pintura, música, literatura.

A escrita sobre arte e artistas prolifera ao longo deste século, incidindo não só sobre a arte clássica, mas também na arte coeva:

²⁶ Dubos. Op. Cit. Vol. II.

²⁷ Charles Batteux. *Cours de Belles-Lettres ou Principes de la Literature*. Paris: Desaint & Saillant, 1753. p. 10.

*As vidas dos artistas, os guias das cidades e dos monumentos, os relatórios de viagens, as cartas sobre artistas multiplicaram-se por toda a parte.*²⁸

Neste contexto, e com as exposições de arte, os *Salons*, começa a desenvolver-se a crítica de arte, surgem juízos independentes dos tratados sobre as vidas dos artistas: começam a emitir-se opiniões sobre as obras e sobre os artistas.

Diderot, ao escrever sobre os *Salons*, entre 1759 e 1781, confronta-se com a questão da *ekphrasis*, vê-se perante a tarefa de descrição da obra através da escrita, e consegue com essa escrita a dimensão da criação: ao escrever sobre pintura, ele próprio se torna criador. Esta crítica surge como elo de ligação entre a pintura (de tendência erudita e académica) e o público, que não possuía uma preparação teórica para entender a arte exposta. Diderot expressa uma consciência moral muito forte e mostra-se afastado do excesso de preconceitos, tendo como objectivo a comoção do espectador, faz a apologia de Greuze, pela sua pintura moral, e critica Boucher pela *depravação dos costumes*.²⁹

A moral em Diderot é uma moral natural: *A natureza não faz nenhuma incorrecção. Qualquer forma, bela ou feia, tem a sua razão de ser.*³⁰ Mantendo uma aceitação dos princípios tradicionais, apaixonado pela verdade e pela liberdade não deixou de mostrar um forte espírito e juízo intuitivo.

Na esteira desta crítica, o debate sobre a relação entre literatura e pintura estava lançado, contribuindo esta para o aparecimento de novos públicos e, em consequência, para o eclodir de uma multiplicidade de pontos de vista, que irá culminar, no século seguinte, no confronto entre este novo gosto do público e o poder das academias, levando gradual e paulatinamente à extinção desse mesmo poder.

As questões introduzidas no século XVIII, com o aparecimento da Estética e de novos actores, os críticos de arte, abriram caminho para a introdução de novos paradigmas no campo artístico, nomeadamente sobre as

²⁸ Cf. Lionello Venturi. Op. Cit. p. 140.

²⁹ Id.Ibid. p. 143.

³⁰ Diderot. Op. Cit. p. 31.

questões do género (De Piles) e do gosto (Diderot, Dubos, Gérard³¹), tornando-se este cada vez mais operativo. Todos estes factores culminaram no aparecimento da crítica de arte e de novos públicos e mercados, para além do mercado da Corte. A Estética iria contribuir também para a superação do método biográfico que imperava na escrita sobre arte, e para o desenvolvimento do juízo do gosto.

O início da disciplina histórico-artística, e a superação do método biográfico, ocorreriam em definitivo com a obra de Winckelmann (1717-1768), *História da Arte da Antiguidade*, de 1764, uma história da antiguidade, onde o autor expõe os seus argumentos estilísticos sobre a história da arte grega, através de uma análise rigorosa e científica que influenciará, quer toda a história posterior, quer a estética idealista. Apesar de expôr um conceito evolutivo da arte que distingue a sua origem, desenvolvimento, transformação e decadência (à semelhança de Vasari), seguindo os cânones do classicismo dominante na Europa coetânea, o seu mérito reside no abandono definitivo do esquema de biografias de artistas, e no emprego de uma metodologia descritiva e interpretativa, assumindo para a arte um fim mais elevado, totalmente independente da vida e história dos artistas.

1.3 GOTTHOLD EPHRAIM LESSING E O LAOCOONTE (1766)

Na segunda metade do século XVIII assiste-se à mais sólida tentativa de esclarecer a confusão que existia nas relações entre pintura e poesia, através da publicação, em 1766, da obra de G. E. Lessing, *Laoconte o los Limites de la Pintura...* Lessing defende uma distinção entre pintura e poesia que deriva de Moses Mendelssohn³² e de Winckelmann,³³ relacionando-as, respectivamente, com os conceitos de espaço e de tempo. Lessing inquire até que ponto são permitidas usurpações de um domínio pelo outro, e escreve como reacção ao

³¹ Alexandre Gérard, *Essai sur le Goût*. 1756. Ver Lionello Venturi. Op. Cit. p. 137.

³² Moses Mendelssohn (1729-1786) foi um eclético e criativo pensador, dos maiores críticos literários da sua época. Inspirado nos escritos de Leibniz, Wolff e Baumgarten, escreveu sobre Metafísica, Estética, Teoria Política e Teologia.

³³ Cf. John Graham. Op. Cit. Vol 4. p. 466.

abuso excessivo do género descritivo na poesia e do género alegórico na pintura.³⁴

De forma a confirmar as distinções entre as duas expressões, põe em causa os pressupostos clássicos para a comparação entre as artes, as premissas da tradição humanista do *ut pictura poesis*: a importância da *mimesis*, comum às duas artes, e a da superioridade do poeta em relação ao pintor. Afirma que nada se assemelha pictoricamente às descrições que aparecem em Homero e, se Homero tratou o visível e o invisível, a pintura pode tratar apenas o visível:

*Homero ha creado dos clases de seres y de acciones: visibles e invisibles. La pintura no puede dar esta diferencia; todo en ella es visible, y visible de una misma y única manera.*³⁵

Relega assim a pintura, para segundo plano, dando primazia à literatura, uma vez que esta pode descrever uma sucessão de instantes, e não os pormenores dos objectos:

*[...] nada obliga al poeta a concentrar su cuadro sobre un solo instante. Si así lo desea, toma cada uno de sus dramas en su comienzo y los conduce hasta su conclusión a través de todas las modificaciones posibles. Cada una de estas modificaciones, que costaría al artista un fragmento distinto y completo, para el poeta supone un solo rasgo [...].*³⁶

Lessing estabelecia assim, que o terreno próprio da poesia era o da representação de acções sucessivas no tempo, campo ao qual a pintura era alheia, uma vez que esta representa os corpos visíveis e que coexistem no espaço. A tese que atribui à poesia a sucessão temporal e à pintura a disposição ordenada dos corpos no espaço, sustentava a diferenciação dos meios expressivos de cada uma das artes, ou seja, dos diferentes signos e técnicas que correspondem a cada uma, assim como os campos (territórios)

³⁴ Ver Lessing. «Prefácio», in *Laoconte o los Limites de la Pintura...* pp. 26-27.

³⁵ Lessing. Op. Cit. Cap. XII. p. 108.

³⁶ Id. Ibid. Cap. IV. p. 47.

onde devem operar: a pintura, na esfera do visível, e a poesia, tanto no visível como no invisível:

[...] si es verdad que la pintura emplea en sus imitaciones medios o signos tan distintos de los de la poesía, es decir, formas y colores encerrados en el espacio, en tanto que ésta emplea sonidos articulados que se suceden en el tiempo; si es indiscutible que los signos han de tener una relación natural y sencilla con el objeto significado, se deduce que los signos colocados unos al lado de los otros sólo pueden expresar objetos que existen o cuyas partes existen unas junto a otras, del mismo modo que los signos que se siguen o cuyas partes se siguen unas a otras.

Los objetos que existen, o cuyas partes existen unas junto a otras, se llaman cuerpos. Por consiguiente, los cuerpos, con sus cualidades visibles, constituyen los objetos propios de la pintura.

Los objetos que se siguen, o cuyas partes se siguen unas a otras, se llaman generalmente acciones. Por consiguiente, las acciones constituyen el objeto propio de la poesía.

Sin embargo, todos los cuerpos existen no solamente en el espacio, sino también en el tiempo. Tienen una duración, y, en cada instante de ella, pueden cambiar de aspectos y de relaciones.[...] Por lo tanto, la pintura puede también imitar acciones, pero solamente por vía de inducciones obtenidas de los cuerpos.

Por otra parte, las acciones no pueden subsistir por si mismas, sino que han de ir unidas a ciertos seres. En tanto que estos seres son cuerpos, o son considerados como cuerpos, pero unicamente por vía de inducciones obtenidas de las acciones.

Para sus composiciones, que representan seres coexistentes, la pintura unicamente puede tomar un solo instante de la acción, y, por consiguiente, debe de escoger el más fecundo, el que mejor haga comprender el instante que precede y el que sigue.³⁷

Segundo Lionello Venturi, Lessing pode ser contestado quanto à proposição de que a pintura apenas pode operar na esfera do visível. Os fenómenos aos quais se refere (ordenação simultânea no espaço e sucessão no tempo), próprios da pintura e da poesia são físicos e, nesse aspecto, da materialidade física dos corpos, a distinção está correcta. Mas, no campo do invisível, está contido o espiritual, logo, Lessing, ao negar à pintura o invisível, está a negar-lhe o espiritual.³⁸

³⁷ Id. Ibid. Cap. XVI. pp. 121-122.

³⁸ Cf. Lionello Venturi. Op Cit. p. 153.

Lessing pressupõe que a pintura obedece à beleza física dos corpos e, neste sentido, uma arte figurativa como a pintura só pode existir enquanto representação da beleza física, razão pela qual dá como modelo uma obra de escultura (o grupo *Laoconte*), porque esta exprime numa forma mais eficaz a representação física dos corpos (nas três dimensões). O filósofo alemão investiga a lei da beleza a partir de uma nova perspectiva, mas embora admitisse que as artes plásticas também possam imitar as acções, através da aparência física dos corpos, não admitiu que elas pudessem ultrapassar o problema espacial em direcção ao tempo:

*Observo que Homero solo describe acciones progresivas; en cuanto a los cuerpos y objetos aislados, los describe unicamente por médio de la parte que toman en estas acciones, y generalmente con un solo rasgo. Qué hay, pues, de extraño en que, donde Homero describe, encuentre el pintor poco o nada que hacer para él, y que unicamente encuentre algo donde la narración presente en conjunto muchos cuerpos hermosos, colocados en bellas posturas y en un lugar favorable al arte [...].*³⁹

Ao restringir a sua crítica às características físicas da matéria, renunciando a uma espiritualidade para a pintura, a crítica de Lessing foi menos profunda que a de Winckelmann, que colocou um ideal moral, no cerne da sua teoria para explicar a arte grega. Portanto, e de acordo com Venturi, Lessing não conseguiu compreender a beleza espiritual de uma representação artística, interpretando erradamente a beleza de uma escultura grega, somente do ponto de vista físico.⁴⁰ No entanto, a sua crítica foi um contributo bastante positivo para o desenvolvimento do pensamento estético nos séculos seguintes. O seu método para distinguir e demarcar as diferenças entre as artes continuou válido para um sector da crítica literária: a influência do *Laoconte* ao longo do século XIX e uma parte do século XX, pode comparar-se à tradição *ut pictura poesis* contra a qual se pronunciava Lessing, uma vez que a comparação clássica assemelhava as duas artes, e o autor alemão demarca a pintura da poesia, substituindo a ideia de tradução dos limites, pela de fronteira (distingue entre artes espaciais e temporais).

³⁹ Lessing. Op Cit. pp. 122-123.

⁴⁰ Cf. Lionello Venturi. Op. Cit. p. 154.

Para além de simples instrumentos da percepção sensorial, tempo e espaço são dimensões da memória individual e da História, logo, o argumento de Lessing, de que uma pintura é vista e apreendida instantaneamente é claramente insustentável. A sua posição foi enfraquecida desde que reduziu a lei da beleza à materialidade física dos corpos. No entanto, ao colocar também a beleza como única medida da criação artística, na opinião de Gombrich,⁴¹ Lessing antecipava a teoria da *arte pela arte*, cujo desenvolvimento atingiria o seu apogeu a partir da segunda metade do século XIX.

Em conclusão, a crítica de Lessing, que visava directamente a descrição e a alegoria neoclássica, era absolutamente inovadora, ao insistir no facto de que os terrenos da pintura e da poesia são distintos, principalmente por recorrerem a meios de expressão diferentes, dando a conhecer que cada obra se constrói segundo regras próprias que pertencem exclusivamente ao seu campo estético. Inspirado em Winckelmann, Lessing entusiasmara-se com os valores formais da escultura do período neoclássico, confundindo o fim da pintura com o da escultura: representar corpos belos. Esta concepção física da beleza, cujo influxo havia sido a escultura clássica, afastava os artistas da representação de conteúdos espirituais e emocionais.

1. 3.1 LAOCOONTE REVISITADO

Os pressupostos de Lessing são revisitados pelo crítico e historiador de arte norte-americano Clement Greenberg (1909-1994), no ensaio *Towards a Newer Laocoon*,⁴² publicado em 1940, no qual analisa a questão das usurpações entre as artes. Greenberg afirma que existia, no século XIX, uma desordem entre as artes, que decorria do facto de estas se inspirarem umas nas outras ou, de que uma arte recorresse a outra como tema. Esta era a opção preferida dos artistas coevos, uma lógica que foi produto da decadência,

⁴¹ Ver E. H. Gombrich. «The Place of the Laocoon in the Life and Work of G. E. Lessing», in *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition*. Oxford, 1984. pp. 29-49.

⁴² Clement Greenberg. «Towards a Newer Laocoon», in *The Collected Essays and Criticism*. Vol. I. Chicago and London: University of Chicago Press, 1988-1995. pp.23-38.

e que afectava a noção renascentista da representação, subordinada à *mimesis* e à noção de perspectiva no campo das artes plásticas.

Como resposta a essa crise de representação estabeleceram-se intercâmbios entre as artes (ao nível de procedimentos, temas e efeitos), com a finalidade de superar as limitações específicas de cada uma, relacionadas principalmente com os seus meios próprios de expressão, aqueles sobre os quais o *Laocoonte* pretendia estabelecer uma distinção.

A partir do pensamento de Lessing, que se centra numa análise formal, Greenberg enfatiza os meios de expressão de cada arte como aquilo que as torna únicas, e afirma que a especificidade de cada uma, coincide com aquilo que é singular na natureza do seu meio de expressão, estabelecendo assim uma fronteira. Restaura a importância do espaço plano e a abstracção pura na pintura de vanguarda do primeiro quartel do século XX, separando-a do jugo neoclássico da escultura, ao qual o *Laocoonte* de Lessing a havia submetido. Greenberg tinha por horizonte a clarificação das artes, uma arte pura. Destaca ainda a importância do naturalismo de Gustave Courbet,⁴³ no século XIX, na eliminação da hegemonia da literatura sobre a pintura:

*Nineteenth century painting made its first break with literature when in the person of the Communard, Courbet, it fled from spirit to matter. Courbet, the first real avant-garde painter, tried to reduce his art to immediate sense data by painting only what the eye could see as a machine unaided by the mind. He took for his subject matter prosaic contemporary life. [...]*⁴⁴

E conclui que os movimentos de final de Oitocentos e as vanguardas do princípio do século XX, contribuíram para estabelecer as diferenças entre os diversos campos artísticos nos seus limites legítimos, aceitando as limitações dos médios específicos de cada arte:

[...] the avant-garde arts have in the last fifty years achieved a purity and a radical delimitation of their fields of activity for which there is no previous exemple in the history of culture. The arts lie safe now, each within its "legitimate" boundaries, and free trade

⁴³ Greenberg. Op. Cit. p. 29.

⁴⁴ Id. Ibid.

*has been replaced by autarchy. Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art.*⁴⁵

Segundo Greenberg, os correspondentes de Courbet na literatura, são Zola, os irmãos Goncourt e poetas como Verhaeren. Considerava-os experimentalistas, procurando estabelecer a sua arte numa base mais segura e objectiva, que a dos padrões da burguesia decadente. Problemáticas relacionadas com a visão e com a linguagem da cor, levam os escritores a desenvolver uma escrita visual, que tem por base experiências ópticas concretas. As preocupações em torno da percepção visual e da óptica introduziram uma nova questão no debate sobre as artes, a da escrita visual. Havia, por parte dos homens de letras, uma proposta de distinção entre escritores visuais e escritores sentimentais: Baudelaire, na crítica ao *Salon* de 1846, faz um hino à cor, recorrendo a uma metáfora com base na decomposição do espectro luminoso e na sua percepção visual, lembrando o disco de Newton ou:

*[...] comme la vapeur de la saison, - hiver ou été, - baigne, adoucit, ou engloutit les contours, la nature ressemble à un toton qui, mu par une vitesse accélérée, nous apparaît gris, bien qu'il resume en lui toutes les couleurs.*⁴⁶

A cor é uma linguagem, a escrita um meio de expressão, ao espectro da cor/luz, ou *harmonias cromáticas*,⁴⁷ fazem-se corresponder signos linguísticos, ou *harmonias fonéticas*.⁴⁸

Na pintura a própria superfície da tela adquire expressão e importância, emergindo da competição com os outros elementos pictóricos, proporcionando novas liberdades formais que atraem os escritores. A pintura, que segundo Greenberg, tinha como característica específica a superfície da tela, progressivamente transgride o seu espaço próprio, recorrendo à utilização de inesperados materiais, como o papel, tecidos, cimento ou madeira, colados ou

⁴⁵ Id. Ibid. p. 32.

⁴⁶ Charles Baudelaire. «Salon de 1846, De la Couleur», in *Écrits sur l'art*. Paris, s.d. p. 147.

⁴⁷ Maria João Ortigão. *Aurélia de Sousa em Contexto [Texto Policopiado]: A Cultura Artística no Fim de Século* (Tese de doutoramento) Lisboa: Faculdade Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2002. p. 137.

⁴⁸ Id. Ibid.

embutidos, que ganham relevo, e invadem o espaço tridimensional, que é específico da escultura. Também a escultura, pelo despojamento decorativo e depuração das formas, gravita na órbita da arquitectura e da pintura. O caminho das transposições entre as artes estava lançado, estruturado precisamente, a partir da transgressão dos seus meios próprios de expressão.

1.5 o SÉCULO XIX

À semelhança da Renascença, o século XIX foi um dos períodos mais fecundos da História, no que concerne às relações entre literatura e pintura. A autonomia do campo⁴⁹ artístico em relação ao poder político e religioso, assim como o conjunto de novas relações que se estabeleceriam entre escritores e pintores, e entre estes e o público, contribuiriam para o desenvolvimento das relações entre ambas as artes.

O filósofo alemão August Wilhelm Schlegel (1767-1845) esteve no centro das discussões em torno das relações entre literatura e pintura. Numa posição absolutamente oposta a Lessing, enfatizou a questão da influência entre ambas, argumentando que o facto da pintura se servir das ideias, temas e imagética da literatura constituía um factor positivo, contribuindo para a superação da realidade. Estas ideias são expressas na *Athenaeum*,⁵⁰ a revista do primeiro movimento romântico, onde se publica em 1800, *Diálogo sobre Poesia*, que constituiu a primeira exposição completa da estética romântica,⁵¹ contendo referências às discussões artísticas que os primeiros membros do círculo de Jena tinham escutado na Galeria de Dresden, durante uma viagem a essa cidade em 1798. Essas referências eram na sua essência extensas

⁴⁹ Conceito de Pierre Bourdieu, o campo é um espaço de forças onde ocorrem lutas, entre dominantes e dominados, pela obtenção de poder, com vista a alcançarem posições diferentes daquelas que ocupam. Cf. Pierre Bordieu. *As Regras da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

⁵⁰ *Athenaeum* (1798-1800), revista instituída pelos irmãos Schlegel (Friedrich e August Wilhelm), onde colaboraram quase todos os membros do grupo romântico de Jena, sendo os textos (*Fragmentos*) publicados sem identificação de autor. A publicação da revista cessa em 1800, e o grupo de Jena dissolve-se, seguindo os seus membros vida própria independente uns dos outros. Cf. Paolo D'Angelo. *A Estética do Romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 17.

⁵¹ Id. Ibid.

descrições de quadros, na forma de poemas. O caminho para a transposição entre as artes estava lançado, a escrita do poeta abre-se ao universo visual do pintor, não se confinando, portanto, a actividade mimética à transposição da beleza física dos corpos como pretendia Lessing, estendendo-se, assim, à esfera da imaginação e inaugurando uma dimensão inter-artística de influência mútua.

A escola romântica que a partir daqui se ergueria, seria o berço de inspiração para os estetas e críticos da modernidade. Quer do ponto de vista estético da tradição *ut pictura poesis*, quer do ponto de vista da cultura ocidental em geral, o romantismo iria ser a ponte exegética para os poetas e críticos de arte. Estes, desenvolveriam mais tarde o género de poemas em prosa, retomando o conceito *ekphrasico*, mas já no sentido duma transposição das artes, ou seja, de recriação e transformação do sentido da obra original.

Assim, o significado da distinção entre pintura e poesia, enaltecido com o *Laocoonte*, que atribuía à primeira uma dimensão espacial e à segunda, uma dimensão temporal, foi-se diluindo à medida que o advento da modernidade sedimentava novos significados para as categorias de espaço e tempo, diferentes do carácter imutável e absoluto que no Renascimento e na época da Luzes lhe eram conferidos.⁵²

Os avanços científicos e técnicos que culminariam numa mudança relativamente à compreensão da percepção visual;⁵³ a confirmação de um mercado literário e artístico de bens simbólicos; o declinar dos paradigmas impostos pelos salões oficiais, cujo mercado era a burguesia e a corte, paralelamente à emergência dos *Salons des Refusés* e de um circuito de galerias privadas e à transformação do poeta em crítico de arte, contribuiriam para a transmutação das categorias de espaço e tempo propostas por Lessing.

Paralelamente ao crescente interesse em torno das questões relativas à percepção visual e ao órgão de visão, assistiu-se a uma independência do

⁵² Cf. David Harvey. «The Experience of Space and Time», in *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge e Oxford: Blackwell Publishers, 1990. pp. 198-323.

⁵³ Uma série de teorias científicas relacionadas com a luz/ cor e com as leis ópticas, em conjunto com o aparecimento da fotografia, potenciaram a produção, multiplicação e circulação de imagens, contribuindo para uma mudança no sistema clássico da percepção visual, que iria servir posteriormente os pintores impressionistas.

campo artístico em relação à hegemonia oficial, mas, para além de independência, houve também uma crescente oposição em relação a esse mundo burguês, que iria culminar no aparecimento das vanguardas artísticas na alvorada do século XX.

O início dessa revolução simbólica na arte dá-se com Edouard Manet (1832-1883) e estender-se-ia posteriormente ao mundo literário. Essa revolução destruiu a premissa da pintura narrativa (a pintura que conta uma *istória*⁵⁴) e, em consequência, a pintura autonomiza-se em relação à literatura, adquirindo cada vez maior relevância no meio cultural. A afirmação da autonomia da pintura, devedora do crescimento e divulgação dos salões de arte, vai originar um novo tipo de relação com a literatura, na nova teia cultural da modernidade. A crítica de arte sustenta as suas bases, por um lado, no reconhecimento público dos artistas plásticos que cada vez mais precisam dos críticos para se afirmar, por outro, oferece aos poetas, muitas vezes com carreiras frustradas e sem meios de subsistência, perante o apogeu do teatro e da novela, a possibilidade de serem reconhecidos. Agora, o poeta faz também a crítica e promove as artes visuais, é artista-criador. Entramos no campo das transposições entre as artes: através da linguagem, o meio específico do seu campo estético, o crítico é capaz de oferecer ao público, matéria sobre o domínio da pintura, e utilizando criações suas, desenvolvem os chamados poemas em prosa, como é o caso de Baudelaire.

Houve, portanto, uma inversão da situação: a supremacia da poesia, que a tradição clássica tinha sustentado, dá lugar, em meados do século XIX, a uma desforra da pintura. As fontes visuais são agora o ponto de partida para as criações dos poetas. Surge um novo personagem, o poeta crítico de arte.

1. 6 O POETA E A CRÍTICA DE ARTE – BAUDELAIRE E GAUTIER

Charles Baudelaire (1821-1867) personifica esta nova categoria, a do poeta crítico de arte, e as suas concepções são fundamentais para o

⁵⁴ Conceito utilizado por Alberti. Ver *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. [1435-36].

desenvolvimento do debate comparativo entre as artes. Inicia a sua actividade no campo da crítica de arte com a publicação de uma análise crítica relativa ao *Salon* de 1845:

Nous pouvons dire au moins avec autant de justesse qu'un écrivain bien connu à propôs de ses petits livres: ce que nous disons, les journaux n'oseraient l'imprimer. Nous serons donc bien cruel et bien insolents? Non pas, au contraire, impartiaux. Nous n'avons pas d'amis, c'est un grand point, et pas d'ennemis.

*- Depuis M. G. Planche, un paysan du Danube don't l'éloquence imperative et savante s'est tue au grand regret des sains esprits, la critique des journaux, tantôt niaise, tantôt furieuse, jamais indépendante, a, par ses camaraderies effrontées, dégoûté le bourgeois de ces utiles guide-ânes qu'on nomme comptes rendus Salons.*⁵⁵

Seguindo o exemplo de Théophile Gautier⁵⁶ (1811-1872), a quem considerava um mestre, Baudelaire dava assim início a um caminho literário inteiramente relacionado com a pintura, que passava pelas exposições de arte. Os poetas/críticos criam um discurso, que explora sobretudo o universo das sensações e os efeitos provocados pela presença do objecto estético, e não um discurso sobre os objectos propriamente ditos. A obra de arte funciona como pretexto que impele a escrita, a crítica de arte deveria ser poética. Desenvolve-se o poema em prosa, que tinha já sido ensaiado anos antes por F. Schlegel em *Diálogos sobre a Poesia*.⁵⁷

⁵⁵ Charles Baudelaire. «Salon de 1845», in Op. Cit. p. 51.

⁵⁶ Poeta e crítico de arte, célebre no seio da escola romântica, nasceu em Tarbes a 30 de Agosto de 1811, indo viver para Paris com a família, que pertencia à pequena burguesia. Inicialmente desenvolveu uma carreira de pintor no atelier de Rioult, mas em 1829, o seu encontro com Victor Hugo dar-lhe-á o gosto pela literatura. No final de 1830, Gautier começou a participar nos encontros do *petit cénacle*, grupo de artistas e de escultores que se reuniam no atelier do escultor Jehan Duseigneur. Aí, criará laços fortes de amizade com Nerval, Petrus Borel, Alphonse Brot, Philotée O'Neddy, Joseph Bouchardy. Nessa época, Gautier viveu uma existência boémia fracassada. Em 1831 publica o seu primeiro conto fantástico. Em 1836, edita o primeiro artigo na imprensa, no novo jornal de Émile de Girardin, para o qual trabalhou até 1855. Depois dessa data, e até 1868, irá consagrar-se ao *Moniteur Universel*. Escreveu cerca de mil e duzentos artigos na imprensa, sendo esta a sua fonte de sustento, o que obistou à realização de uma verdadeira obra literária. Para além da crítica sobre artes plásticas, escreveu também crítica sobre arte dramática, admitindo sem reservas as teorias românticas, apropriou-se delas e colocou-as ao serviço da sua originalidade. Escreveu sobre o seu tempo de uma maneira apaixonada, como é possível perscrutar em obras como *Voyage en Espagne* (1845), *les Beaux-Arts en Europe* (1855), *Voyage en Russie* (1867) ou *Histoire du Romantisme* (1874).

⁵⁷ Ver pág. 34 da dissertação.

No *Salon* de 1846, Baudelaire escrevia que a crítica deveria estar aberta a todos os tipos de beleza e reivindicava as capacidades interpretativa e criativa da imaginação, defendendo que o universo visível é apenas um almanaque de imagens e signos que devem ocupar um lugar relativo na esfera da imaginação, que esta deve transformar:

(...) Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament; mais, - un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.

Mais ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques. Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire: pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.⁵⁸

A frugalidade é uma característica da crítica baudelaireana, uma crítica que considera a pintura superior às outras artes plásticas, que tem em Delacroix o arquétipo do artista. Delacroix encarna o tipo de *pintor-poeta*, que representa o ideal do artista. É a partir dele que se enforma o edifício estético baudelaireano.

A estética fundada com os *Salons* de 1845 e 1846, vai sofrendo alterações e completar-se-á em 1859. Em 1845-46, Baudelaire defende que o artista deve observar a natureza e, a partir dela, criar de novo. Coloca, portanto, de lado, a função imitativa e faz a apologia da imaginação.

⁵⁸ Charles Baudelaire. «Salon de 1846», in Op. Cit. p. 141.

Inspirado no filósofo Victor Cousin⁵⁹ (1792-1867), que recusava ser a arte uma imitação da natureza, e para quem a beleza eterna representava a expressão da arte em todas as suas formas, Baudelaire defende que o belo, expresso através do sentimento, é o fim da arte.⁶⁰ O romantismo é o sentimento, aquilo que advém do mais profundo do ser, e isso é sempre mutável. Essa característica do movimento seria uma das mais vincadas da arte moderna, ou seja, do romantismo:

*Qui dit romantisme dit art moderne [...].*⁶¹

Em 1855, Baudelaire publica os seus primeiros poemas em prosa e reformula a sua estética, esta será uma estética viva, que representa a própria vida, onde a imaginação encontra o seu centro de produção, servindo para arruinar a utopia realista de Oitocentos. O escritor francês opõe o realismo à imaginação, relacionando-o com a fotografia:

*C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. [...] elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.*⁶²

Já na crítica da *Exposition Universelle* de 1855, Baudelaire expunha o seu método crítico⁶³, referindo qual o papel da imaginação, tanto para o crítico, como para o espectador:

⁵⁹ Filho de um relojoeiro, nasceu em Paris, no Quartier Saint-Antoine. Com dez anos de idade, vai para o Lycée Charlemagne, onde estuda até aos dezoito anos, desenvolvendo estudos no campo da literatura clássica. Posteriormente ingressa na Sorbonne, onde vem a leccionar filosofia, obtendo a posição de *maître de conférences*. Em 1821-1822, é forçado a abandonar o ensino público, devido aos tumultos políticos que se verificaram em França. Vai então para Berlim com o intuito de aprofundar os estudos filosóficos, vindo a ser preso em 1824-1825. Cousin insistiu fortemente na importância do método em Filosofia, adoptando um método de observação, análise e indução. Entre as suas obras filosóficas, contam-se por exemplo, *Fragments Philosophiques* (Paris, 1826); *Cours de L'Histoire de la Philosophie* (1827); *Cours de L'Histoire de la Philosophie Morale au XVIII^e Siècle* (5 vols., 1840-1841); etc.. Do conjunto de obras literárias destacam-se, entre outras, *Audes sur les Femmes et la Société du XVII^e Siècle* (1853); *Madame de Longueville* (1853); *Madame de Hautefort* (1856).

⁶⁰ Cf. Francis Moulinat. «Présentation», in *Écrits sur l'art*. Paris, s.d. p. 24. Ver também, Tolstoi. *Qu'est ce que l'art?*. Paris, 1898. p. 52.

⁶¹ Charles Baudelaire. «Salon de 1846», in Op. Cit. p. 145.

⁶² Id. «Salon de 1859», in Op. Cit. pp. 367-368.

[...] il faut, pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opere en lui-même une transformation qui tient du mystère, et que, par un phénomène de la volonté agissant sur l'imagination, il apprenne de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite.⁶⁴

Baudelaire mostra-se partidário do sentimento, da moral e do prazer, do progresso e da espontaneidade, do momento presente:

O vanité! Je prefere parler au nom du sentiment, de la morale et du plaisir. [...]
*[...] La prospérité actuelle n'est garantie que pour un temps, hélas! Bien court. [...]*⁶⁵

A imaginação é para Baudelaire a qualidade superior a todas as outras, nela se realizando todas as faculdades que fazem parte da produção de uma obra. Toda a sua concepção sobre arte culmina numa estética do movimento, onde a própria vida ocupa um lugar cimeiro; uma estética que tem o advento da modernidade como linha estruturante, que tem em *Le Peintre de La Vie Moderne*⁶⁶ o seu desenvolvimento, fazendo assim da sua crítica uma obra de arte em si mesma, uma crítica que vem reforçar as relações entre pintura e literatura, relançando o símile *ut pictura poesis*, mas com novas características: o ideal clássico de imitação da natureza é substituído pela faculdade superior, que é a imaginação. O artista deve ter a natureza por modelo, mas deve recriá-la através dessa faculdade superior, a imaginação.

A teoria humanista da *mimesis* clássica e a beleza física e científica de Setecentos, particularmente a ideia de que o feio não teria lugar na representação artística, prerrogativa defendida por Lessing, é posta em causa na tese de Baudelaire, que admite o excêntrico, característica onde reside a individualidade, sem a qual a arte não tem rosto:

⁶³ Id. «Méthode de Critique. De L'Idee Moderne du Progrés Appliquée aux Beaux-Arts. Déplacement de la Vitalité», in Op. Cit. pp. 251-262.

⁶⁴ Id. Ibid. p. 254.

⁶⁵ Id. Ibid. pp. 258-261.

⁶⁶ Id. Ensaio publicado em três edições diferentes de *Le Figaro*, em 1863. Ver Baudelaire. «*Le Peintre de La Vie Moderne*», in Op. Cit. pp. 503-552.

*Le beau est toujours bizarre [...] et [...] c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau.*⁶⁷

1.7 A ESCRITA VISUAL

A imagem constituiu-se, ao longo do século XIX, como categoria estética principal no cenário da modernidade, transversal aos campos da literatura e das artes plásticas, quer pelos avanços científicos e tecnológicos que levaram à sua multiplicação, quer pela inquietude e curiosidade em torno dos mecanismos da visão e mudanças na forma de olhar.

As técnicas de impressão desenvolvidas ao longo dos tempos, permitiram fixar o texto, passando este a ter também uma perspectiva visual, entrando no domínio do universo plástico. A impressão permitiu difundir o saber desde a idade moderna, por um público cada vez mais alargado, com a edição mais rápida e com menores custos, de cada vez mais obras. A escrita fixou o saber, a impressão ampliou a sua divulgação, proporcionando a valorização da cultura visual sobre a cultura oral. No domínio da cultura visual, o impresso ganhou progressivamente ao manuscrito, apesar de, durante muito tempo, este conservar uma elevada apetência, devido à beleza e riqueza das iluminuras.

No século XVIII, a fronteira entre texto e imagem era um simples obstáculo técnico, justificada pela diferença de meios e signos empregues em cada uma das expressões, defendendo-se a palavra como fonte única e última do conhecimento. Hoje em dia, é possível observar que outros meios de expressão podem fazer uso, e reclamar o texto, independentemente da forma verbal. A noção de texto alterou-se, remetendo para uma escrita visual, ou para a invocação da imagem como discurso. A escrita invadiu o campo das artes plásticas e, actualmente, podemos falar em poemas gráficos, por exemplo, ou numa pintura escrita.

⁶⁷ Id. «Méthode de Critique. De L'Idée Moderne du Progrés Appliquée aux Beaux-Arts. Déplacement de la Vitalité», in Op. Cit. p. 257.

As teorias de Étienne Souriau⁶⁸ (1892-1979), que recuperam de certa forma a divisão das artes enunciada por Charles Batteux, no seu *Cours de Belles-Lettres ou Principes de la Literature*,⁶⁹ de 1753, colocam também em destaque os elementos estruturais de cada uma das artes, propondo que a relação entre elas deve assentar na análise daquilo a que chama os *qualias* artísticos⁷⁰, que são os seus elementos específicos. Em *La Correspondance des Arts*, o autor defende que, consoante os seus *qualias*, as artes dividir-se-iam em artes presentativas, ou do primeiro grau, e artes representativas, ou do segundo grau⁷¹, às quais também chamava formas primárias e formas secundárias. Cada sistema de *qualias* define uma ou duas artes, por exemplo, a pintura firma-se no plano específico dos *qualias* da cor, a dança, nos do movimento, o desenho nos da linha, a música nos dos sons.⁷² O resultado da reunião dos *qualias* seria uma expressão artística, mas, pelo contrário, da desconstrução dos *qualias* surgiriam as relações entre as distintas artes.⁷³

Às artes representativas correspondem a pintura, a escultura, o desenho e a poesia ou o romance, que, no entender de Souriau, são subjectivas porque evocam algo que só é real na mente do espectador. De acordo com o autor, estas artes exibem uma dualidade: por um lado, porque remetem e invocam

⁶⁸ Filho do esteta Paul Souriau, um dos fundadores do funcionalismo, nasceu em Abril de 1892. Estudou no liceu de Nancy e na Escola Normal. Terminados os estudos, exerceu actividade como professor de Filosofia, primeiro nos liceus de Sarreguemines e Chartres e, mais tarde, na Faculdade de Aix-Marseille. Doutor em Letras, no ano de 1925. Na Sorbonne vem também a leccionar Filosofia e, depois, Estética. Entre outras funções que assumiu, foi presidente da Sociedade Francesa de Estética. Autor de múltiplas obras, das quais se destacam: *L'Abstraction Sentimentale*; *L'Avenir de Esthétique*; *L'Instauration Philosophique*; *La Correspondance des Arts*.

⁶⁹ Ver Charles Batteux. «Division et Origine des Arts», in Op. Cit. p. 7.

⁷⁰ Segundo Étienne Souriau, o princípio dos *qualias* artísticos constitui um dos vectores que ordenam o sistema das Belas Artes. É a combinação dos diferentes *qualias* que define o género artístico. Souriau estabelece sete divisões no sistema de *qualias*: linha, cor, volume, luminosidade, movimento, som articulado (voz) e som musical.

⁷¹ Estas caracterizam-se por apresentarem uma dualidade formal (apresentam uma forma primária e uma forma secundária), que é lei em todas as artes representativas.

⁷² Ver Étienne Souriau «Pluralité des arts et dénombrement des *qualia* artistiques». Cap. XIX, in *La Correspondance des Arts*. Paris: Flammarion, 1969. pp. 110-114.

⁷³ O sistema dos *qualias* artísticos só é posto em causa em nome das correspondências interartísticas, uma vez que as combinações entre duas ou mais artes tende a anular ou misturar as características específicas (os *qualias*) de cada uma.

para a forma primária; por outro, porque se referem aos elementos suscitados e apresentados pelo discurso da própria obra, a forma secundária.⁷⁴

Mário Praz (1896-1982), teórico, historiador de arte e ensaísta italiano, na obra *Literatura e Artes Visuais*, expressa concordância relativamente à questão da dualidade que a pintura e a poesia apresentam, exprimindo ambas uma relação composicional que agrupa quer os aspectos temáticos, mais imaginativos, quer os aspectos estruturais.

A escrita adquiriu uma expressão gráfica e visual, em contraponto à sua expressão mais usual, o verbo. A variedade dos suportes onde se pode transmitir o sistema de escrita, contribuiu para isso: a publicidade, o cartaz, os pictogramas, a banda desenhada, a pintura, todos estes exemplos mostram formalmente a associação da escrita e da palavra à imagem.

A modernidade pressupôs transposições entre as artes. Um exemplo, será o de Baudelaire, que concentrava a sua experiência poética na intensidade com que via as imagens (pinturas), desenvolvendo uma escrita que era ela própria criação, deixando de lado a função descritiva que os clássicos lhe haviam consagrado. A procura de uma correspondência entre as artes teve por consequência uma regulação da imagem sob o modelo da linguagem, havendo tentativas actuais que a interpretam sob a noção de discurso, como no caso de Paul Ricoeur.⁷⁵

No campo da teoria contemporânea sobre o tema da transposição, tradução entre os diferentes sistemas de signos (entre as artes), Étienne Souriau, na obra já referida, sustenta que se pode idealizar um paralelo entre as diferentes artes e as diferentes línguas, onde a imitação pressupõe uma tradução.⁷⁶ A partir desta premissa, poder-se-á induzir que a tradução implica interpretação. Essa interpretação, por parte de quem escreve, transforma a escrita numa nova criação. Uma vez mais, a significação clássica da *ekphrasis* é alterada, o texto produzido a partir da obra de arte não é apenas descrição, é também um resultado criativo proveniente de um plano onde a escrita, a imaginação poética e imagens plásticas se intertextualizam.

⁷⁴ Ver Souriau Cap. XX. «Arts du premier et du second degree forme primaire et forme secondaire», in Op. Cit. pp. 115-125.

⁷⁵ Paul Ricoeur. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2000.

⁷⁶ Souriau. Op. Cit. p. 16.

No campo da intertextualidade, as relações entre as duas artes pressupõem que haja um grau de correspondência a nível icónico. A substância do texto pictórico é verbalizada e o discurso poético efectua uma transposição dos signos icónicos para signos literários ou verbais, ou seja, uma abordagem comparativa directamente relacionada com os próprios objectos artísticos, e com as relações estruturais mais formalistas, herança de Lessing e do século XVIII. Mas poderá também estabelecer-se um outro tipo de relação intertextual entre esses elementos formais/estruturais e os elementos do discurso, que entra no campo da significação e compreensão das obras.

A empresa das relações inter-artísticas deverá centrar-se na análise das próprias obras, e partindo destas, ser ensaiado o acto criador onde o original, o novo, e a diferença tenham o papel principal, passando pelo princípio de transposição e de recriação, em vez de descrever ou imitar. A transposição entre as artes deverá passar necessariamente pelo acto hermenêutico, de interpretação e tradução de sentido, no qual, os meios de expressão próprios de cada arte, detêm um papel de destaque, naquilo que as torna únicas.

O século XIX consistiu no motor de arranque para estes pressupostos, que tinham no movimento e no efémero (característica premente do tempo coetâneo) os caminhos para novos universos criativos e imaginativos saturados de elementos mágicos. Baudelaire, ao dizer que a melhor crítica a um quadro era um poema, preconizava um diálogo entre as várias artes e entre as obras de arte. O mesmo seria dizer que a melhor crítica a uma obra se faz com outra obra.

No século XX, assiste-se a múltiplas permutas entre os meios de expressão de cada território artístico, em que cada domínio convida um outro a recriar a obra de arte a partir de si próprio, no âmbito teórico de um novo conceito dominante, para o qual as relações inter-artísticas evoluem, o da conceptualização de uma obra de arte total.

PARTE II

ARTES PLÁSTICAS E LITERATURA EM PORTUGAL

2.1 DO COTEJO ENTRE PINTURA E LITERATURA À UNIVERSALIDADE DA ARTE

A herança do pressuposto clássico que compara a pintura e a poesia, e que evidencia de forma clara que se podem estabelecer relações entre duas formas de expressão com características distintas, está patente na corrente humanista da arte em Portugal.

Pela pena de Francisco de Holanda (1517-1584), uma das mais marcantes personalidades da reflexão estética do renascimento português, tenta-se provar ser a pintura primacial em relação à poesia, de modo a fixar o estatuto de arte liberal para a pintura, posição já ocupada pelos poetas. A analogia horaciana da irmandade das duas artes, é defendida por Holanda nos *Diálogos de Roma*, de 1548:

[...] como são tão legítimas irmãs estas duas sciencias que, apartada uma da outra nenhuma d'ellas fica perfeita, inda que o presente tempo parece que as tem nalguma maneira separadas.⁷⁷

Na categoria dos intelectuais, onde os poetas se encontravam incluídos, não cabiam ainda, no tempo de Francisco de Holanda, os pintores, que estavam então confinados ao estatuto de artesãos. Daí a afirmação de que no *presente tempo* as duas artes, se encontrem separadas, por não ser a ambas atribuído o mesmo estatuto. O artista português equipara as duas artes à ciência, com vista a atribuir à pintura o estatuto de arte liberal. Debate-se na defesa da equidade, que na Antiguidade as duas expressões possuíam, sendo no entanto, mais acérrimo na defesa da supremacia da pintura sobre a poesia.

Para sustentar a sua tese, e provavelmente influenciado por Leonardo, Holanda argumenta a favor da primazia do sentido da visão em detrimento dos outros sentidos, defende que a pintura tem uma maior capacidade de descrever a natureza, e que esta é menos elitista, uma vez que, permite uma apreensão do sentido mais imediata, podendo pelo seu carácter narrativo e descritivo instruir e elucidar:

⁷⁷ Francisco de Holanda. *Da Pintura Antiga. Livro Segundo*. Lisboa: INCM, 1984 [1548]. p.265.

*[..] aquelas contam o que estes exprimem e declaram. Elles com fastidiosos sentidos não sempre os ouvidos ocupam, e estes os olhos satisfazem, e como com algum fermoso espectáculo têm como presos e embelesados todos os homens. [...] quanto mais diz a pintura [...] assim mesmo mostra mui presente e vesivelmente.*⁷⁸

Em conclusão, a pintura acrescenta saber, pelo que é capaz de chegar a um público mais vasto e se reveste de uma maior universalidade do que a poesia:

*E não sómente o discreto é satisfeito, mas o simples, o vilão, a velha; não ainda estes mas o strageiro Sarmata e o Indio, e o Persiano, (que nunca entenderam os versos de Vergilio, nem de Homero, que lhe são mudos) se deleita e entenderá aquella obra com grande gosto e pronteza; e até aquele barbaro deixa então de ser barbaro, e entende, por virtude da eloquente pintura, o que lhe nenhuma outra poesia [...] podia ensinar.*⁷⁹

Filipe Nunes,⁸⁰ um autor da segunda metade do século XVI e primeiro quartel do século XVII, publica em Lisboa, no ano de 1615, uma obra com o título *Arte Poética, e da Pintura, e Symmetria, com Princípios da Perspectiva*, que só conheceria uma segunda edição em 1767. A *Arte Poética* é antecedida por um *Prólogo ao Leitor*, no qual o autor expressava a ideia de que, *com as duas Artes – da Poesia e da Pintura – estimava ele mais o proveito que com elas poderia dar do que o seu crédito.*⁸¹ O autor é movido por uma vontade pedagógica de ensinar aqueles que tenham a pretensão de se iniciar no estudo

⁷⁸ Id. Ibid. pp. 270-271.

⁷⁹ Id. Ibid. pp. 272-273.

⁸⁰ Filipe Nunes conta-se entre os pintores, poetas e tratadistas da pintura portuguesa dos séculos XVI-XVII. Não se conhece a data do seu nascimento (seguramente na segunda metade do século XVI), tendo a sua morte sido estipulada em data posterior a 1654, aquando da publicação da sua última obra *Rosário de Nossa Senhora*. É-lhe atribuída a *Arte Poética e da Pintura...*, entre outras obras de carácter místico. Os seus interesses incidiram sobre a Literatura, a Filosofia, e as Artes. Em 1591 ingressou na Ordem Dominicana, instituição que visava transformar e utilizar o conhecimento e o saber em caridade. A Arte em Filipe Nunes surge como meio de informação, de forte pendor político-religioso. A *Arte da Pintura* deixa transparecer os pressupostos ditados pelo Concílio de Trento a respeito das imagens, estipulando o autor, o seu valor no incitamento à piedade e devoção. Segundo Leontina Ventura, Filipe Nunes constitui um bom exemplo clássico da união entre as artes maneirista, barroca, e a igreja. Cf. Estudo Introdutório da *Arte da Pintura: symmetria, e perspectiva...* Edição Fac-símile da Edição de 1615. Porto: Editorial Paisagem, 1982. pp. 11-64.

⁸¹ Ver Leontina Ventura. «Introdução». Op. Cit. p. 23.

das Artes. Desafia também os mestres a dar a conhecer as suas experiências e modos de fazer, visando ainda o objectivo de conferir expressão a um debate sobre questões artísticas, uma vez que a literatura sobre artes e técnicas artísticas era bastante escassa em Portugal. Expressa assim, no *Prólogo aos Pintores*, os seus objectivos:

*Quando aprendi estes princípios, & pratica da Pintura, não foy minha tenção saindo com ella a luz ensinar os Sábios, & peritos na arte, mas sò a os que a aprendem, & a os curiosos della. Moveume a isto ver a falta que ha de quem trate esta matéria, & assi quiz dar motivo a os que mais sabem, de saírem a luz com mais experiências, para q assi não custe tanto a os aprendizes a que ordinariamente os Mestres escondem os segredos da Arte, & para que assi mais depressa se sayba.*⁸²

Para Filipe Nunes, tanto a pintura como a poesia têm a capacidade de sublimação do sujeito, a pintura é uma ciência que se ensina segundo regras fixas e que engloba outras artes liberais, como a perspectiva, a aritmética e a geometria:

*[...] Aritmethica, Geometria, & Perspectiva, que parece que todas se encluem nella, & lhe são sub alternadas, nisto que he formar figuras, & dar a conhecer os pñsamentos, pois tudo vay por demonstrações, & essas não se podem fazer sem dibuxo & pintura, donde se infere, que ellas são como rudimenta, & princípios, pera se conseguir perfeitamente o fim da pintura.*⁸³

A pintura tem a capacidade de influenciar através da visão e é, portanto, capaz de excitar e comover mais do que a História:

*Não só deleyta, e agrada aos olhos a pintura, mas faz cousas passadas, enos mostra diante dos olhos as histórias muyto muito tempo ha acontecidas. Serve mais a Pintura que vendo pintadas as façanhas e cazos illustres nos excitamos, e animamos para cometter outros semelhantes como se os leramos em historiadores [...] a onde prova [...] como a Pintura boa, & de doutos Pintores (que a Pintura roim serve de rizo a quem a vê) he mais poderosa para mover o affecto que a história.*⁸⁴

⁸² Filipe Nunes. «Prólogo aos Pintores», in Op. Cit. p. 69.

⁸³ Id. «Louvores da Pintura», in Op. Cit. p. 76.

⁸⁴ Id. Ibid. p. 70.

Filipe Nunes traduz deste modo a superioridade da pintura sobre a poesia, uma vez que, através da visão, o sujeito tem uma percepção muito mais imediata e de maior impacto da realidade observada, o que não acontece com a poesia, porque esta se serve de signos artificiais, que exigem um maior tempo na capacidade de percepção e entendimento. Ambas são consideradas artes liberais que visam a imitação da Natureza. Através da imitação atinge-se o estado de deleitamento, que permite ascender a um patamar onde se encontra a verdade. A pintura, à semelhança das outras artes liberais, têm um carácter espiritual, divino, que eleva o Homem:

[...] E se [...] chamaõ liberais, porque nellas se exercita o entendimento; que he a parte livre e superior do homem, ou artes dignas de homens livres, e também liberais, porque só se permitiaõ a homens livres. [...] E se se chamaõ liberais, porque são artes de entendim~eto, nenh~ua das outras tem tanto que aprender, como a pintura, porque as outras em breve tempo se chega a ter conhecimento perfeito dellas: mas a Pintura por mais que se trate curse nella, jamais se chega a penetrar todos os segredos della [...] & que seja nobre não ha duvida nenhũa, por~q o he por todas as trez nobrezas: pela natural, porque produz grandes efeitos de virtude (...) prla nobreza Theologica divina, porque produz efeitos sobrenaturais, divinos de piedade, caridade religião: pela nobreza política esta tão claro que não tem necessidade de prova.⁸⁵

Da permanência do cotejo clássico entre pintura e poesia, no qual a concepção platónica da imitação teve em Francisco de Holanda uma marcada visibilidade, a questão comparativa entre as duas artes e, a favor da excelência e liberalidade da pintura é o tema recorrente na escassíssima literatura, no século XVII.⁸⁶ Um exemplo será o de Filipe Nunes, que como se disse também defende a nobreza e superioridade da pintura sobre a poesia. Posteriormente, o país mergulha numa espécie de obscuridade no que concerne à literatura artística. No século XVIII, a correspondência entre ambas as artes estabelece-se através, do que Ana Hatherly chama de *textos visuais*,⁸⁷ abundantes na época, dos quais um exemplo seria o emblema (que associa um curto texto, a

⁸⁵ Id. Ibid. pp. 74-77.

⁸⁶ Cf. Luís de Moura Sobral. *Pintura e Poesia na Época Barroca*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. p. 122.

⁸⁷ Os textos visuais serão adoptados no século XX, pelos artistas dadaístas, surrealistas e concretistas e, estabelecem uma relação de integração funcional e formal entre as duas formas artísticas. Cf. Id. Ibid. p. 121.

divisa, a uma imagem, no sentido da explicitação do sentido comparativo). Do lado dos poetas a correspondência entre pintura e poesia mantém-se. Num contexto pré-romântico Bocage (1765-1805) irmanava as duas artes ao escrever que *a poesia será como a pintura, / a pintura será como a poesia*.⁸⁸

No século XIX emerge a análise da relação entre literatura e pintura pela mão de alguns escritores, através do processo descritivo (*ekphrasis*) mais usado na expressão poética, pelo qual se pretendia traduzir em linguagem escrita as imagens provenientes dos objectos artísticos.

Almeida Garrett (1799-1854), vem associar à discussão a ligação entre arte e natureza. A natureza deveria ser a inspiração do artista, e este, ao copiar do natural, estava a proceder à abertura de um novo caminho na arte portuguesa, o de uma figuração, primeiro, de natureza iconográfica e, depois, de registo da paisagem portuguesa. Garrett recusava o antigo modelo da cópia a partir de estampas e gravuras, que considerava como *o meio mais seguro [do artista] nunca saber nada senão copiar*,⁸⁹ mas considerava igualmente pouco proveitoso desenhar apenas do natural, aconselhando que o melhor método seria o de *combinar a arte com a natureza [...]*,⁹⁰ ou seja, o desejável seria que ao artista que está a aprender lhe fosse facultado o contacto simultaneamente com a verosimilhança da arte e com a verdade da natureza:

*[...] o melhor methodo é appresentar ao mesmo tempo cópia e original, fazer observar a verdade de um e a fidelidade da outra, e o modo pelo qual se consegue fingir a natureza; [...] Assim conseguirei que seja elle quem combine a arte com a natureza, e que copiando, ao mesmo tempo, do vivo e do pintado, simultaneamente aprenda uma pela outra, observando na cópia como por ella se imita o original, e no original como o imita a cópia.*⁹¹

No *Ensaio sobre a História da Pintura*,⁹² Garrett recusa o pressuposto clássico *ut pictura poesis* e, considerando a unidade da poesia, evidencia a pintura sobre a poesia, ao admitir existirem dois tipos de poetas, os *poetas-*

⁸⁸ Ver Fernando Guimarães. *Artes Plásticas e Literatura*. Lisboa: Campo das Letras, 2003. p.41.

⁸⁹ Almeida Garrett. «Carta Undécima», in *Da Educação*. Londres: Sustenance e Stretch, 1829. p. 229.

⁹⁰ Id. Ibid. p. 231.

⁹¹ Id. Ibid. pp. 232-233.

⁹² *Ensaio sobre a História da Pintura*. Porto: Ernesto Chardron Editor, 1884.

pintores e os *poetas-versejadores*, sendo os primeiros, os que tratam de forma viva e mais verdadeira a natureza:

*A poesia [...] é só uma: aos poetas-pintores, seus primeiros filhos é dado tratta-la viva: os poetas-versejadores só com o véo do mysterio coberta a podem ver, e seguir. A poesia animada da pintura exprime a natureza toda; a dos versos porem, menos viva, e exacta, falha em muita parte na expressão das suas bellezas.*⁹³

É, portanto, na pintura que melhor se concretiza uma relação com a natureza imitada. E exemplifica, recorrendo a modelos clássicos, como a poesia se pode manifestar através da pintura, atingindo aí uma completa expressão:

*Que poeta nos poderia dar uma idéia de Rómulo como David no seu quadro das Sabinas? Que versos nos poderiam fazer imaginar a Divindade como a Transfiguração de Rafael? Que poema nos faria conceber a majestade dum Deus Criador dando forma ao caos, e ser ao Universo, como a pintura de Miguel Angelo?*⁹⁴

A época em que Garrett vive é de convergência entre o Neoclassicismo e o Romantismo emergente, convergência essa que se pode entrever, quer nas alusões clássicas que faz, como por exemplo, ao quadro das *Sabinas* do pintor francês David, quer na sua convicção a favor da imitação da natureza.

No poema *O Retrato de Vénus*, escrito em 1816, com sucessivas revisões e versão definitiva em 1822, Garrett faz o elogio das duas artes, e partindo do louvor à natureza incentiva os pintores a nela se inspirarem para a realização do seu trabalho. Este interesse pela imitação, quer da natureza, quer da arte, pressupõe essa convergência entre valores clássicos e românticos, próprios do seu tempo. O escritor declarar-se-á, em 1825, *nem clássico nem romântico*, o que, segundo José Fernandes Pereira,⁹⁵ evidencia uma atitude de individualismo que denuncia uma postura romântica.

⁹³ Id. Ibid. p. 101.

⁹⁴ Id. Ibid.

⁹⁵ Cf. José Fernandes Pereira. «No Bi-Centenário de Garrett», in *Arte Teoria* Nº 1. Lisboa: FBAUL, 2000. pp. 6-15.

O interesse do autor em consciencializar e divulgar, junto do público, a história da pintura portuguesa, é bem patente, quer no *Ensaio sobre a História da Pintura*, ao dedicar um capítulo do texto aos pintores portugueses, quer em *O Retrato de Vénus*, no apelo que faz para que Vénus veja *como entre as sombras da ignorância Gótica brilham nas trevas Lusitanas tintas*.⁹⁶ E, um pouco mais à frente:

*Olha entre a nevoa de allongados évos, /De atroz barbaridade embrutecidos, /Como Álvaro rebrilha, um Nuno, um Annes, /E do energico Vasco a fértil mente; /[...] Vê do illustre Resende a mão fecunda, /Trocando a penna, que mandara aos évos, /Os feitos dignos da perenne história [...].*⁹⁷

Este poema é, por um lado, exemplo do pendor clássico do escritor, patente na crítica à *ignorância Gótica*⁹⁸ e no carácter descritivo, por outro, já com algum semblante romântico, anuncia também uma expressividade para a arte:

*[...] A verdade, a expressão, o rico d'ordem, /E o colorido inimitável, bello, /Que emparelha com a arte a natureza.*⁹⁹

A descrição, vincada característica da poesia clássica, vai progressivamente dar espaço a uma escrita onde se intensificam a expressão e os sentimentos, culminando na emergência de um elemento interior de cariz romântico. A descrição dá lugar à imaginação, caminhando no sentido da universalidade romântica da arte. A obra de arte (quadro ou poema) comporta então uma multiplicidade de leituras que tendem a anular a premissa *ut pictura poesis*, abandona-se a poética da *mimesis*, e estende-se o domínio da comparação a um novo conceito estético, onde são possíveis múltiplos sentidos de marcada expressividade, que tem no símbolo o seu ponto de partida, tomando a arte o rumo da imaginação.

⁹⁶ Id. *O Retrato de Vénus*. Canto Quarto. Porto: Ernesto Chardron Editor, 1884. p. 42.

⁹⁷ Id. Ibid. p. 43.

⁹⁸ Id. Ibid.

⁹⁹ Id. Ibid. Canto Segundo. p. 25.

É neste mundo da imaginação, que faz parte do ser, que na opinião de Alexandre Herculano (1810-1877) devemos procurar o belo. O génio, alimentado pelo eu interior, constitui agora o princípio inspirador dos artistas, e os pressupostos miméticos vão sendo progressivamente abandonados.

É contra o conceito clássico de imitação, como cópia da natureza, que se insurge Herculano, inspirado no processo da imitação aristotélica e em teses de filósofos idealistas alemães, como Hegel e Kant. No texto de 1835, *Poesia: Imitação – Belo – Unidade*, Herculano defende a eliminação da *imitação do mundo físico*, e apela a que se procure o Belo não nesse mundo, mas num outro, interior, o mundo das ideias que existe em cada indivíduo:

*O Universo não é senão a repetição indefinida da individualidade. Parece-nos, pois, que é forçoso ou abandonar a imitação do mundo physico, ou não exigir a unidade nas imitações d'este género.*¹⁰⁰

Herculano procura um eu interior, que seja o motor capaz de tornar viva a arte. A natureza física que o *Laoconte* preconizava como arquétipo do belo, é abandonada a favor de um *belo desinteressado*, que provém da imaginação:

*[...] o sentimento do bello é desinteressado e não carece de ser acompanhado do de existência. [...] A imaginação é quem nos presta a idea de que resulta o juízo acerca do bello [...].*¹⁰¹

À medida que se dá esta aproximação ao sujeito, ao eu, o conceito de imitação insurge-se como expressão. É à luz de uma natureza interior, conjuntamente com uma certa proximidade às regras clássicas, que Herculano interpreta o romantismo português, características que permitiam ao artista romântico atingir um estado superior. Na esfera do romantismo português, a reflexão sobre artes plásticas feita pelos artistas, é bastante parca, sendo os alicerces teóricos da arte romântica, fundamentalmente, obras literárias e históricas.¹⁰²

¹⁰⁰ Alexandre Herculano. «Poesia: Imitação – Belo – Unidade», in *Opúsculos*. Tomo IX. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1909. p. 36.

¹⁰¹ Id. Ibid. p. 47.

¹⁰² Cf. José Fernandes Pereira. Op.cit. p. 6.

2.2 A CRÍTICA DE ARTE EM PORTUGAL – DO BELO IDEAL À BELEZA NATURALISTA DA SENSIBILIDADE

Em Portugal, a relação entre a pintura e a literatura conhece novos rumos com o advento do naturalismo, pela crítica ao conceito de beleza ideal dos românticos e na libertação da arte relativamente aos modelos miméticos clássicos. Desenvolvem-se teses de fundamentação científica, que têm na objectividade o meio mais eficaz para atingir a verdade artística.

A reflexão sobre arte continua a desenrolar-se no âmbito da escrita literária, mas assume agora uma posição interventiva mais crítica, é o desabrochar de uma nova realidade, a da crítica de arte. Neste campo, será importante a reflexão feita por Ramalho Ortigão (1836-1915), nas *Farpas* (1871-1883), onde num texto dirigido ao escultor Anatólio Calmels, defende criticamente a substituição dos valores românticos pelos do naturalismo, valores como o rigor na observação da natureza, o elogio da nação e da *raça*,¹⁰³ a fidelidade à natureza, o rigor na representação do modelo.¹⁰⁴ Defende também que o papel da memória na pintura de paisagem, deva ser substituído pela observação e pintura directa da natureza. Coloca ainda o interesse na valorização da pintura de paisagem a partir da estética da escola naturalista, fazendo a apologia de Silva Porto, considerando-o um continuador da estética de Corot, e de toda a escola naturalista,¹⁰⁵ relacionando-o com Zola, o qual, na sua opinião, *formula em duas linhas toda a estética moderna [...]*.¹⁰⁶

Estas teorias, em defesa da objectividade da arte, fundamentalmente na pintura e na literatura, têm na chamada *Geração de 70*, o motor de arranque na crítica ao romantismo. É no círculo literário que se processa todo o vasto programa reformista que propõe uma arte que interprete e se inspire na natureza. Movidos por um ideal revolucionário e inspirados em Zola, que

¹⁰³ Ramalho Ortigão. «Ao Sr. Anatólio Calmels...», in *As Farpas*. Tomo II. Cap. XI. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943. p. 264.

¹⁰⁴ Id. Ibid. p. 267.

¹⁰⁵ Ver *Obras Completas de Ramalho Ortigão. Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1947. p.38.

¹⁰⁶ Id. «Ao Sr. Anatólio Calmels...», in *As Farpas*. Tomo II. Cap. XI. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943. p. 251.

pretendia uma aplicação do método experimental e de rigor científico à descrição dos factos humanos e sociais, segundo o qual, o romance devia funcionar como um exercício de sociologia prática (fundamentando a sua metodologia no modelo das ciências exactas), os homens da *Geração de 70*, ou, *Geração de Ciência e Análise*,¹⁰⁷ como lhes chamou Eça de Queirós, visavam a integração de Portugal na Europa, tentando arrancar o país à indiferença em que mergulhara.

Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) defende um modelo que pretende conciliar a arte e a ciência e, na sua opinião, a arte é uma síntese resultante da observação da natureza e da realidade, que posteriormente o artista interpreta e traduz.¹⁰⁸ O autor desenvolve uma reflexão estética que assenta no pressuposto da objectividade e do rigor da observação, cujo resultado é uma síntese, o registo do essencial. Essa tradução sintética da realidade é a obra de arte:

*O artista observa a natureza e a realidade, e traduz e interpreta pela obra de arte a síntese das suas observações.*¹⁰⁹

Esta advertência à eliminação do detalhe anuncia já o caminho para a expressão na arte. Expressão que, no século XX, Júlio Pomar viria a resumir, a propósito da obra de um outro pintor, nestas palavras:

*[...] a expressão não se atinge pela acumulação de pormenores – de desenho ou de cor – mas pela sua eliminação.*¹¹⁰

No texto¹¹¹ já referido, Ramalho Ortigão expõe ainda a sua reflexão acerca do belo, que define como:

¹⁰⁷ Cf. M. Antónia Carmona Mourão; M. Fernanda Pereira Nunes. «Introdução», in Fialho de Almeida. *Os Gatos*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1986. p. 22.

¹⁰⁸ Cf. José Fernandes Pereira. «Génese e Rumos da Contemporaneidade Portuguesa», in *Arte Teoria* Nº 6. 2005. p. 14.

¹⁰⁹ Júlio Lourenço Pinto. Cit. por Maria João L. Ortigão de Oliveira. *Aurélia de Sousa em Contexto [Texto Policopiado]: A Cultura Artística no Fim de Século* (Tese de doutoramento) Lisboa: Faculdade Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2002. p. 209.

¹¹⁰ Júlio Pomar. *Aquarelas de Júlio Resende*. Porto: Livraria Portugália, 1945

¹¹¹ Ramalho Ortigão. Op. Cit. pp. 243-279.

*[...] um mero produto de idéias associadas de certo modo, fenómeno puramente subjectivo, espontaneamente gerado dentro de nós mesmos [...].*¹¹²

Ao conceito de belo associa o de gosto, pois considera que o gosto é uma das funções da capacidade de associação e relação de ideias.¹¹³ Esta tese admite, portanto, que o feio possa ter lugar na representação artística. Ramalho toma assim uma posição oposta ao racionalismo das teorias do século XVIII, como por exemplo, a da beleza física de Lessing. Dando vários exemplos,¹¹⁴ critica aqueles que acham que os *assuntos feios* não podem ser representados em pintura, como é o caso de A. Calmels. Para Ramalho Ortigão, o artista, dotado do génio, torna belo o feio. Mostrando-se acérrimo defensor da estética naturalista, defende a fidelidade aos modelos naturais:

A Arte é a eterna desinfectante de tóda a podridão em que toca. Perante a evocação do génio as coisas mais abjectas, passando com toda a sua intensidade viva da realidade natural para a realidade artística, deixam por esse simples facto de ser uma vergonha de raça, de nação ou de família, para se converterem numa conquista e numa glória da humanidade.

*O artista não tem que preocupar-se senão de ser absolutamente sincero na sua fidelidade à natureza, e de ser o mais completamente perfeito no seu processo de exprimir as aparências da verdade.*¹¹⁵

Ramalho conclui expondo as suas ideias quanto ao papel da crítica de arte, afirmando que a sua função, *é como a da ciência: expor,*¹¹⁶ ou seja, explicar as obras de arte, mostrando qual o grau de correspondência entre a arte e a natureza. As obras de arte devem *ser explicadas tais como elas são, tais como o artista as fêz, e não como o crítico desejaria que êle as fizesse.*¹¹⁷ As obras de arte devem, portanto, ser explicadas a partir do ponto de vista e do sentir do artista, e não a partir da perspectiva do crítico, ou seja, do ponto de vista da

¹¹² Id. Ibid. p. 264.

¹¹³ Id. Ibid. p. 261.

¹¹⁴ Id. Ibid. p. 248.

¹¹⁵ Id. Ibid. pp. 266-267.

¹¹⁶ Id. Ibid. p. 274.

¹¹⁷ Id. Ibid.

sensibilidade. Conclui, referindo Thoré,¹¹⁸ que o conceito de belo ideal não se coaduna com os novos tempos: *da moderna fórmula naturalista*,¹¹⁹ na qual, conjuntamente, a natureza e o Homem são o objecto e o assunto, não só de todas as artes, mas também da ciência e da técnica.

Em concordância com uma concepção de beleza como expressão da sensibilidade, estão as opções estéticas de Eça de Queirós (1845-1900), que defende um realismo que representa a supressão da veia sentimental do romantismo. A este respeito, numa das *Conferências do Casino*, que teve por título *A Nova Literatura (o realismo como nova expressão da arte)*, Eça afirmava:

*O realismo [...] é a abolição da arte pela arte. [...] É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção [...]. O romantismo era a apoteose do sentimento, o realismo deve ser a autonomia do carácter.*¹²⁰

Eça dá como arquétipos desse realismo, o romance de Flaubert, *Madame Bovary*, e algumas obras de Courbet, como por exemplo, *Un Enterrement à Ornans* ou *Les Casseurs de Pierres*. Estes são os modelos de um realismo que, no entender de Eça, devia servir um fim moral no intuito de que a arte fosse um contributo que levasse à justiça, à verdade e ao belo.¹²¹

No domínio crítico, Eça diz da pintura portuguesa que ela é *caricatura*¹²² na representação do corpo humano, e *grotesca e absurda*¹²³ ao intentar a

¹¹⁸ Etienne-Joseph Théophile Thoré (1807-1869), escreveu crítica de arte desde o início de 1830. Na década de 1840, a sua crítica era bastante alargada englobando aspectos estéticos e políticos. Exaltou a obra de Eugène Delacroix, Théodore Rousseau e de outros pintores da escola de Barbizon, censurando os pintores académicos (conservadores) como Ingres e também os mais populares como Paul Delaroche e Horace Vernet. Em 1842, em conjunto com Paul Lacroix (1806-1884), fundou uma empresa privada para promover e negociar arte, a *Alliance des Arts*, editando igualmente a publicação *Le Bulletin*. Entre 1844-48, Thoré foi o crítico de arte do *Le Constitutionnel*. Forçado ao exílio, devido ao apoio que prestou à revolução liberal de 1848 (adepto de Saint-Simon, (1675-1755)), viveu depois em Londres, em Bruxelas e na Suíça. Começou a utilizar o pseudónimo holandês Wilhelm Bürger, focando a sua escrita na arte do Norte da Europa, tendo regressado a França em 1859.

¹¹⁹ Ramalho Ortigão. Op. Cit. p. 274.

¹²⁰ Eça de Queirós a respeito da Conferência do dia 12 de Junho de 1871, «Diário Popular», in *Literatura e Arte*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000. p. 29.

¹²¹ Cf. Eça de Queirós. Op. Cit. p. 39.

¹²² Id. Ibid. p. 169.

representação da natureza. O escritor critica, portanto, a falta de realismo no desenho dos artistas portugueses:

*Em Portugal, o desenho é grotesco, não tem o elemento natural e verdadeiro; é aproximativo, não é real.*¹²⁴

A crítica de arte feita por escritores segue a tradição portuguesa pela mão de Fialho de Almeida (1857-1912), o autor de *Os Gatos*¹²⁵, onde faz a análise às exposições do fim do século. Nesta obra, num texto de 1892, na crítica à Segunda Exposição do Grémio Artístico, onde se destacavam os pintores naturalistas, como Silva Porto, António Ramalho, Marques de Oliveira, Veloso Salgado ou José Malhoa, fazendo referência à obra que este último exhibe, *O Último Interrogatório do Marquês de Pombal*, considera-o *completamente senhor do “métier”*.¹²⁶ Embora não formule elogios acerca dos artistas expostos, criticando-lhes os processos e a restrição à cópia do modelo, destaca Malhoa em relação aos restantes:

*É este anno o audaz do grupo expositor, procurando romper a mediania commum por investidas ardentes pela pintura em grande, com uma coragem que é a explicação principal do seu triumpho.*¹²⁷

¹²³ Id. Ibid.

¹²⁴ Id. Ibid.

¹²⁵ *Os Gatos*, escrito entre 1889 e 1902, constitui-se por uma série de fascículos editados mensalmente entre 1889 e 1894, e mais tarde reunidos em 6 volumes. Os artigos são baseados em acontecimentos do dia-a-dia, não obedecendo a qualquer esquema ou método. Neles, Fialho registou as suas impressões sobre os mais diversos temas, fazendo um retrato rigoroso de uma sociedade em declínio. Políticos, artistas, escritores e até o próprio rei são alvo da sua crítica mordaz. Uma crítica destruidora que, não deixará de ter sido, por vezes, injusta, mas que foi concerteza construtiva, fazendo de forma veemente a defesa da modernização do ensino, da reforma do teatro, e da protecção das letras e das artes. Fialho lançou um olhar duro e crítico sobre a sociedade contemporânea, através da sua crítica de arte e dos costumes. No que às artes diz respeito, Fialho fez uma crítica, importuna, apontando a vários artistas, entre os quais, a Columbano Bordalo Pinheiro. Como crítico de costumes, os ataques que dirigia à sociedade do seu tempo, iam contra a ignorância e acomodação das classes mais elevadas.

¹²⁶ Fialho de Almeida. «Segunda exposição do Grémio Artístico», in *Os Gatos*. Vol. 5. Lisboa: Clássica Editora, 1916. p. 215.

¹²⁷ Id. Ibid. p. 217.

No entanto, critica-o no que respeita ao tratamento das fisionomias dos personagens da tela, ao mesmo tempo que anuncia já uma sensibilidade a um novo universo, de cariz simbolista, mostrando interesse na necessidade de uma certa expressividade, movimento e emotividade para a pintura, características que no seu entender faltam aos personagens da tela de Malhoa:

*Todo o estudo de physionomias é morto, e os gestos automáticos, cheirando ao pintor inconsciente da resultante emotiva, desinteressado da psicologia, incapaz de vivissecações na alma histórica, e vendo apenas nas catastrophes antigas, pretexto para mágicas d'estofos hilariantes, moveis de preços, e immobilisações d'actores em quadros vivos.*¹²⁸

Fialho não limita esta crítica ao campo da pintura, afirmando que estas carências dizem respeito a todo um universo teórico e conceptual que atravessa os vários domínios da arte portuguesa:

Os defeitos que aponto não dizem exclusivamente à arte da pintura, mas são a chancellia das gerações pensantes actuais.

*Todos enfermam d'elles, historiadores, actores, dramaturgos, caricaturistas, architectos, louceiros e músicos.*¹²⁹

Essa abertura a um novo universo estético, de características simbolistas, interpreta-se das palavras de Fialho de Almeida na crítica à exposição do ano seguinte quando, a respeito de uma obra de Veloso Salgado, afirma que ela se destaca *por uma intenção profunda de conceito, qual a de dar pela paisagem o estado moral do personagem [...]*.¹³⁰

A paisagem começa a constituir-se como valor simbólico, e não apenas naturalista, facto que se revê na censura que Fialho de Almeida dirige aos discípulos menores do realismo, *as tristes malhoas*, presentes na exposição, aqueles que haviam transformado a pintura como que, num *receituário dogmático*.¹³¹ A estes faltava a expressão do génio individual de que falava

¹²⁸ Id. Ibid.

¹²⁹ Id. Ibid.

¹³⁰ Id. «Exposição de Gremio Artístico – As tristes malhoas – Salgado e Silva Porto: estagnação da paisagem no realismo pelintra de ha dez annos.», in *Os Gatos*. Vol. 6. 1916 [1893]. p. 18.

¹³¹ José Fernandes Pereira. Op. Cit. p. 16.

Ramalho, que permitia que a obra de arte se tornasse *numa conquista e numa glória da humanidade*.¹³²

Numa época em que a maioria dos críticos privilegiava a pintura francesa e a escola naturalista, o interesse de Fialho de Almeida e de Ramalho Ortigão orientava-se para outros universos artísticos: este último assentava a sua crítica entre a tradição realista holandesa e a pintura inglesa do seu tempo; quanto a Fialho de Almeida, as preferências dirigiam-se para as novas formas de arte de cariz simbolista, nas quais valoriza a expressão do eu interior e as emoções vividas pelo autor da obra, como se pode interpretar pela sua concepção do que é um artista:

*Um homem que viu uma certa vida, experimentou emoções, e no-las conta, transfiltrando-nos o calafrio que sentiu. A obra de arte é portanto uma porção de sensibilidade visionada, e interpretal-a é historiar a existência interior de quem na subscreve.*¹³³

A geração simbolista, da última década do século XIX, é fundamentalmente literária e estabelece uma relação com as artes plásticas nas páginas de algumas revistas,¹³⁴ onde se fazem referências às exposições. No domínio da pintura simbolista, em Portugal, o exemplo mais carismático será o do tríptico de António Carneiro (1872-1930), *A Vida: esperança, amor, saudade*, porque, como o próprio afirma:

*[...] é a Vida enfim, que se deve ter em vista ao executar uma obra de arte, e é a Vida que eu procuro sempre.*¹³⁵

Os elementos que mais impressionam o pintor, e aqueles que enquadra na verdadeira obra de arte que é a que reflecte o autêntico drama humano, são

¹³² Ramalho Ortigão. Op. Cit. p. 266.

¹³³ Fialho de Almeida. *Os Gatos*. Vol. 4. Lisboa: Clássica Editora, 1916. p. 48.

¹³⁴ Sobre as revistas literárias, ver José Augusto França. *A Arte em Portugal no Século XIX*. Vol. I. Lisboa: Bertrand Editora, 1966. pp. 108-112 e Fernando Guimarães. Op Cit. p. 64; 70-71

¹³⁵ António Carneiro. «Notas de Viagem em Itália», in *Revista de Estudos Italianos em Portugal* (apres. Flórido de Vasconcelos). Nº 45-46-47. Lisboa: Instituto Italiano de Cultura em Portugal, 1982-1983-1984 [1899]. p. 109.

a representação da vida, a sua expressão, a representação do movimento, do sentimento espiritual e de verdade:

*o sentimento de verdade [...] é este sentimento que sempre dita o meu critério.*¹³⁶

É a atitude de procura de uma realidade interior, a tentativa de ver a *verdade*, que está na génese da sua obra, colocando aí um olhar que existe apenas dentro do próprio sujeito. Um olhar de forte pendor psicológico, de valor autobiográfico, que António Carneiro regista também nos seus poemas¹³⁷. O pintor preconiza um *retorno ao espírito*¹³⁸, tal como se perspectiva também em Columbano. Percebe-se uma vontade de eternidade da arte, vontade da sua sobrevivência à morte e elevação ao campo espiritual, que Antero de Quental (1842-1891) já teorizava. A respeito de Columbano, prevendo um paralelismo entre literatura e pintura, Alberto d'Oliveira (1873-1940) escrevia em *Palavras Loucas*, publicado em 1894, que os *seus quadros [...] dariam assumptos para livros*¹³⁹, aconselhando os poetas a inspirar-se na sua pintura que devia constituir objecto de estudo para críticos e psicólogos:

*[...] que a commentem e estudem os críticos de arte, mas ainda mais merece que a interpretem psychologos, e que a tomem os poetas para seu lado.*¹⁴⁰

Alberto d'Oliveira critica os pintores naturalistas portugueses, contrapondo-lhes os escritores, que conseguiram ultrapassar os seccos *programas*¹⁴¹ que se impunham. No campo das artes plásticas faz o elogio de Columbano, chamando a atenção para a importância do Retrato na sua obra, o qual poderá transformar-se *numa obra superior de psicologia e até de símbolo*.¹⁴² Como exemplos, cita o retrato de António Pedro:

¹³⁶ Id. Ibid. pp. 113-114.

¹³⁷ Os poemas de António Carneiro estão reunidos na obra *Solilóquios*, numa publicação póstuma, de 1936.

¹³⁸ José Fernandes Pereira. Op. cit. p. 17.

¹³⁹ Alberto D'Oliveira. *Palavras Loucas*. Coimbra, 1894. p. 223.

¹⁴⁰ Id. Ibid.

¹⁴¹ Id. Ibid. p. 224.

¹⁴² Id. Ibid. pp. 229-230.

*Esta figura animada de chamma interior, é a que está, sublime, no esguio retrato que Columbano não levou até ao fim [...]*¹⁴³ e o de Antero pelo seu simbolismo: *De todos, é o menos parecido: mas é o mais symbolico e intenso.*¹⁴⁴

No campo das relações que os escritores portugueses mantêm com a pintura, António Nobre (1867-1900) também fará uma breve referência à pintura, traduzindo um saudosismo nacionalista, no poema *Luzitânia no Bairro Latino*, que faz parte da sua mais conhecida obra, *Só*:

*Qu'e é dos pintores do meu paiz extranho? / Onde estão elles que não vêm pintar!*¹⁴⁵

Este poema, com uma primeira edição em 1892, sairia a público com ilustrações de Eduardo Moura e Júlio Ramos, por ocasião da sua segunda edição, em 1898.¹⁴⁶

No campo da estética simbolista de fim de século, e no que respeita a literatura sobre arte, Fernando Guimarães¹⁴⁷ destaca uma obra de António Arroyo, de 1899, de título *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*,¹⁴⁸ na qual o autor faz a apologia da expressividade e da representação simbólica na arte. Refere elementos simbolistas como *o vago, o indeciso, as flutuações insensíveis do sentimento indefinido, do infinito.*¹⁴⁹ Estes elementos, na sua opinião, só encontram plena realização na música, ou melhor, na *junção [...] da poesia e da música*¹⁵⁰ como acontecia com Wagner. Apoiando-se na estética wagneriana, António Arroyo chega a uma concepção integral da arte, como manifestação da vida, definindo a arte como *eminente e eternamente simbólica.*¹⁵¹ O símbolo traduz-se pelas expressões formais da arte que

¹⁴³ Id. Ibid. p. 232.

¹⁴⁴ Id. Ibid.

¹⁴⁵ António Nobre. «Luzitânia no Bairro Latino», in *Só*. Paris: Leon Vanier-Henri Jouve, 1892. p. 87.

¹⁴⁶ Numa terceira edição, de 1913, juntam-se dois retratos do poeta, um a partir de um busto de Tomás Costa e um outro, num desenho de António Carneiro.

¹⁴⁷ Fernando Guimarães. *Artes Plásticas e Literatura*. Lisboa: Campo das Letras, 2003. p. 68.

¹⁴⁸ António Arroyo. *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*. Porto: Typographia a Vapor de José da Silva Mendonça, 1899.

¹⁴⁹ Id. Ibid. p.53.

¹⁵⁰ Id. Ibid.

¹⁵¹ Id. Ibid. p. 57.

resultam de *syntheses mentaes ou sentimentaes do meio em que aparecem*,¹⁵² sendo através dele que o artista revela a sua *commoção* interior. Para António Arroyo a arte é interior ao homem e integra diversos processos formais, ou expressões, ela é *uma só cousa, manifestação de commoção esthetica*.¹⁵³

Outro exemplo da literatura finissecular portuguesa, que integra o campo das relações dos domínios plástico e literário, é o de João Barreira (1866-1961), com a obra *Gouaches*, de 1892, na qual o autor prossegue uma escrita de pendor visual, com referências à arte e ao artista, deixando transparecer uma definição de cariz social e idealista da arte, que tem como pano de fundo a Paris de *fim-de-século*, e uma visão do artista como um operário, que trabalha arduamente para produzir a sua obra:

*O artista era, para nós, um homem-ferreiro de músculos em promontórios de acção, na activa simplicidade da blusa democrática, segurando nas mãos um formidável martello e fazendo uma cantata metallica e vibrante, na safra rija da Obra [...]. E os nossos olhos anciosos voltavam-se para Paris e para o flamejar cru do seu gaz, como um mystico para uma cathedral gigante cheia de luzes.*¹⁵⁴

Num discurso proferido na primeira pessoa do singular, que coloca o sujeito como protagonista principal, são muitas as referências de carácter simbólico e espiritual que reflectem o pensamento e a vivência finissecular:

Na tinta parda d'este final de século, dansam fogos-fatuos de raras loucuras, tremulos medullares de impaciências [...] a caveira vasia e hilariante de um sonho. Sobre um azul de gangrena em que se esverdeia a cicuta do tédio [...]
*Atravez das felizes tranfigurações da Terra, sinto-me n'um tunnel empastado de um negror de morte [...] E só espero que se rasgue diante de mim, a claridade albente, inerte, do Valle do Nirvana, que me faça cahir [...] entre molhos de papoulas e lótus, crystallizando a Dor no passivo e sábio desdém d'uma immobilidade budhica.*¹⁵⁵

Sem interesse no campo da teoria da arte, mas evidenciando uma escrita de forte visualidade é a obra *Aguadas*, de Ortigão Sampaio, publicada

¹⁵² Id. Ibid.

¹⁵³ Id. Ibid. p. 58.

¹⁵⁴ João Barreira. «Dialogo Outomnal», in *Gouaches*. Porto: Lugan e Genelioux Editores, 1892, p. 10.

¹⁵⁵ Id. Ibid. pp. 39-45.

em 1893. O escritor traça um quadro natural, no qual coloca em evidência a luz e a cor:

*Fogo?... Que magestoso incêndio aquele sobre o mar! É um poente jorrando sangue em hymoptyses de deslumbramentos, é uma golfada carmim de vinho na bebedeira d'um sol. Grita lá no fim, no fundo d'aquelle arqueamento de céu uma garganta escancarada, que ninguém ouve, mas que vem alacreando os glóbulos sanguíneos n'um explodir d'apoplexia. He lá! Como está tudo vermelho [...] Oh! A adoração do vermelho! Até parece que o poente esfaqueou um coração!*¹⁵⁶

A obra, *Impressionistas*, publicada em 1896, de José Augusto de Castro (1862-1942) encontra-se também dentro destas características. De João Lúcio (1880-1918), é o livro de poemas com o título *Descendo*, dedicado à memória do pintor Henrique Pousão, de quem era sobrinho, publicado em 1901. Estas obras, publicadas no final de Oitocentos, nas quais os seus autores fazem o elogio da pintura, não apresentam interesse no empreendimento duma teoria da arte, em virtude de se quedarem por pontuais alusões ao mundo visual e artístico utilizando-os apenas como matéria de suporte ao enredo literário. José Augusto de Castro, para além da evidência do título, faz uma brevíssima referência à arte na nota de apresentação,¹⁵⁷ mas não vai além disso, ficando-se por impressões diversas relacionadas com momentos vividos pelo próprio autor. João Lúcio, na obra referida, fica-se igualmente pelo elogio da pintura na dedicatória a Henrique Pousão:

*O sonho que tiveste e te deixou exangue,/ Aquella extranha dor dos teus nervos d'artista,/ Vive agora também nas gotas do meu sangue:/ Vem-me dentro da luz que me respira a vista./ D'essas curvas macias, que dão rythmos ás flores,/ D'esses gritos de luz, nas auroras dispersos,/ Tirou o teu pincel a ballada das cores,/ E tira a minha penne a musica dos versos.*¹⁵⁸

Júlio Brandão é outro dos escritores que nesta época tem as artes plásticas como tema da sua obra. Em *Recordações dum Velho Poeta*, o autor

¹⁵⁶ Ortigão Sampaio. *Aguadas*. Porto: Typographia Occidental, 1893.

¹⁵⁷ José Augusto de Castro. *Impressionistas*. Lisboa: Casa Editora António Maria Pereira, 1896. pp. 145-146.

¹⁵⁸ João Lúcio. *Descendo*. Coimbra: s/ Editora, 1901. p. 9.

reúne vários textos dedicados a figuras literárias e artísticas, entre as quais, Soares dos Reis, de quem elogia o desenho, o carácter natural de algumas obras, especialmente daquela à qual o texto diz respeito, a *Flor Agreste*:

*Um pequeno busto de mármore, representando, [...] uma doce rapariguinha no campo. [...] O mármore pertence aos trabalhos em que o génio do artista se liberta de influências clássicas, sentindo e amando a vida na sua expressão natural e humana.*¹⁵⁹

Segue-se um profusão de elogios ao escultor português, destacando-lhe o *naturalismo lírico*.¹⁶⁰ Por fim, manifesta a sua preocupação pelo facto da obra de Soares dos Reis não ser muito extensa e dos museus possuírem raras esculturas suas. *Desfolhar dos Crisântemos* é outra obra deste autor, do mesmo género da anterior, no qual são reunidos diversos artigos sobre personalidades da vida artística. Destaca-se o texto dedicado à memória do pintor António Carneiro, que evidencia também a relação do pintor com a poesia, expressão que melhor afirmava os *reflexos da vida interior*¹⁶¹ do artista:

*Os sonetos que escreveu são quasi sempre notas de vida interior, que ia apontando nessa forma condensada na impossibilidade de as fixar muitas vezes, como desenhador e pintor.*¹⁶²

Júlio Brandão salienta ainda a faceta de desenhador e retratista de António Carneiro, pela psicologia empregue:

*Os seus retratos! A galeria é prodigiosa de finura, de expressão, de carácter. [...] Havia no poeta um estranho fisionomista, um psicólogo subtil, que nos deu sínteses incomparáveis.*¹⁶³

Num outro livro, *Galerias das Sombras*,¹⁶⁴ António Carneiro volta a ser objecto da escrita de Júlio Brandão, que relativamente às artes plásticas

¹⁵⁹ Júlio Brandão. *Recordações dum Velho Poeta*. Lisboa: Edições Gleba, s. d. p. 52.

¹⁶⁰ Id. *Ibid.*

¹⁶¹ Id. *Desfolhar dos Crisântemos*. Porto. Livraria Civilização-Editora, s.d. p. 286.

¹⁶² Id. *Ibid.* p. 289.

¹⁶³ Id. *Ibid.* p. 297.

¹⁶⁴ Id. *Galeria das Sombras*. Porto: Livraria Civilização-Editora, s. d.

escreveu ainda outros estudos como *O Pintor Roquemont* (1929) ou *Miniaturistas Portugueses* (1933).

Manuel Teixeira-Gomes (1862-1941), autor que revela alguns pontos de consonância com a estética da geração simbolista,¹⁶⁵ reúne as suas ideias estéticas em *Cartas a Columbano*, de 1932. Afirma que existe uma nova descoberta na sensibilidade artística moderna, um novo elemento que os antigos não conheciam, que designa como:

*O mistério da alma do artista (ou do modelo), das suas penas e amarguras íntimas, das suas ambições, dos seus vícios, dos seus remorsos, que podem subtilmente transparecer na sua obra, imprimindo-lhe um significado muitas vezes equívoco ou ambíguo.*¹⁶⁶

O escritor destaca a obra de Columbano na valorização que coloca nesse elemento novo, o mistério, uma obra que se afasta do naturalismo, no sentido de uma *configuração nocturna, fantasmática e transfigurada*.¹⁶⁷ Acaba por equiparar poesia e beleza, aproximando pintura e poesia na procura desse mesmo ideal de beleza:

*Descobrir a beleza através da poesia [...].*¹⁶⁸

A poesia é uma forma de expressão da beleza física, assim como, também a escultura, a pintura e a música o são. À semelhança de Ramalho, Teixeira-Gomes evidencia, por fim, o papel da técnica, mas entende-a como linguagem que corporiza todos os géneros artísticos:

*Nas belas-artes, como na poesia, no romance e no drama, a técnica - a linguagem – é soberana [...].*¹⁶⁹

¹⁶⁵ Cf. Fernando Guimarães. Op. Cit. p. 69.

¹⁶⁶ Manuel Teixeira-Gomes. *Cartas a Columbano*. Lisboa: Seara Nova, 1932. p. 47.

¹⁶⁷ Fernando Guimarães. Op. Cit. p. 70.

¹⁶⁸ Manuel Teixeira-Gomes. Op. Cit. p. 162.

¹⁶⁹ Id. Ibid. p. 149.

Teixeira-Gomes defende a importância primacial da técnica em relação à estética, e exemplifica com uma metáfora referente à literatura, comparando a técnica, nas artes plásticas, à gramática e à função metalinguística da escrita:

*Mesmo o escritor recheado de “estética”, se não souber gramática e o sentido das palavras, é incapaz de tecer coisa de jeito.*¹⁷⁰

O escritor recusa a hierarquia dos géneros no universo das belas-artes, a favor de um elemento original e do talento individual. O veículo que conduz à evidência dos grandes artistas e do elemento individual que existe em cada um é a técnica, que deve reproduzir o movimento da vida, no qual a arte reside.

2.3 AS REVISTAS LITERÁRIAS E O ADVENTO DO MODERNISMO - DO FIM-DE-SÉCULO À PORTUGAL FUTURISTA

Nas páginas das revistas de cariz essencialmente literário, e pela mão dos escritores da geração simbolista que se afirmou na última década do século XIX, continuou a haver espaço para a escrita sobre arte ou de crítica às exposições. Exemplos são a *Ilustração Portuguesa*, publicação literária e artística, cuja edição teve início em 1884 e extinção em 1890, e que englobava igualmente temas de cariz social e político, e da actualidade nacional. Outra publicação, o *Intermezzo*, semanário publicado no Porto, entre 1889 e 1890, dedica alguma atenção às artes e à literatura em artigos de Alberto d'Oliveira, António Nobre ou Gomes Leal.¹⁷¹

No âmbito da herança do espiritualismo idealista que, por exemplo, Antero de Quental havia protagonizado, surge no período finissecular, como crítica às ideias do racionalismo positivista, o espiritismo, que constituiria um dos segmentos do ocultismo. Mas ambas as vertentes, espiritualismo e positivismo, coexistiriam durante algum tempo, constituindo essa coexistência a

¹⁷⁰ Id. Ibid. p. 155.

¹⁷¹ Ver *O Intermezzo*. Nºs 1 e 11. Porto: 5 de Dezembro de 1889 e 13 de Fevereiro de 1890.

base filosófica da ideologia republicana emergente.¹⁷² Neste contexto espiritualista, *A Revista d' Hoje*, dirigida por Raul Brandão e Júlio Brandão, que tinha por subtítulo *Publicação Mensal Sociológica e d'Arte*, mais tarde, com o título de *Publicação de Arte e do Sobrenatural*, viria a publicar no Nº 2, de 1895, as *Cartas sobre o Spiritismo*, de D. João de Castro (1871-1955).

Em 1895-96, na *Arte, Revista Internacional*, fundada por Eugénio de Castro (1869-1944) e Manuel da Silva Gaio (1860-1934), salientar-se-á a dimensão e estética cosmopolita e a aspiração comum da vida a um universo simbólico, fruto do encanto pelas novas práticas estéticas (decadentismo, simbolismo, instrumentismo, tolstoísmo¹⁷³) e por um certo deleitamento boémio que a modernidade, de vocação parisiense, comportava. Nas páginas desta revista, escreve-se sobre literatura portuguesa, e em artigos publicados ao longo de vários números, Joaquim de Vasconcelos teoriza sobre a pintura portuguesa dos séculos XV e XVI.

Na alvorada do século XX, na *Revista Nova*, 1901-02, faz-se a análise a algumas exposições e, no segundo número, publicado a 25 de Abril de 1901, Manuel Laranjeira (1877-1912) expõe as suas ideias estéticas acerca do simbolismo, exprimindo um conceito evolutivo da arte numa analogia com a própria vida, da qual, no seu entender, a arte é símbolo.¹⁷⁴

Em 1903 o título *Ilustração Portuguesa* foi retomado, editado por uma empresa do jornal *O Século*, que tinha por objectivo desenvolver o gosto pela arte em Portugal, no entanto, esta nova revista não pressupôs qualquer continuidade com a *Ilustração Portuguesa* do final do século XIX. Numa primeira série, publicada entre 1903 e 1906, dá-se particular ênfase à gravura, procurando através dela relatar os factos da vida diária do país e do estrangeiro, sendo muito reduzida a parte reservada ao texto. Na segunda série, o formato, o conteúdo e o aspecto são alterados. O texto ganha um maior relevo, e as gravuras vão progressivamente dando lugar a desenhos ou

¹⁷² Cf. Norberto Ferreira da Cunha, «A Génese da Renascença Portuguesa perante a Crise Política e Moral da I República», in *Crises em Portugal nos Séculos XIX e XX*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2002. pp. 151-178.

¹⁷³ Cf. Vitor Viçoso. «A Literatura Portuguesa (1890-1910) a a Crise Finissecular», in *Crises em Portugal nos Séculos XIX e XX*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2002. p. 121.

¹⁷⁴ Cf. Manuel Laranjeira. «Arte Nova», in *Revista Nova*. Nº II. Lisboa: Livraria Central Editora, 1901. pp. 34-35.

aguarelas. Em 1922, António Ferro entra para a revista e vai imprimir-lhe um carácter essencialmente literário e artístico, conseguindo a colaboração de vários desenhadores da sua época, como Stuart de Carvalhais, Rocha Vieira e Jorge Barradas. Stuart estendia a sua participação a diversos sectores da revista e produziu muitas das suas capas. Rocha Vieira e Jorge Barradas colaboraram especialmente nas páginas de *O Século Cómico*, um suplemento de desenho humorístico.

Na *Serões, Revista Mensal Ilustrada*, publicada entre 1905 e 1911, salienta-se, no Nº 6, um texto de Manuel Penteado (1874-1911) sobre Silva Porto,¹⁷⁵ no qual elogia a qualidade técnica do pintor e a verdade das suas pinturas. Do Nº 10 da mesma revista, datada de Abril de 1906, destaca-se um artigo da autoria de Ramalho Ortigão, com o título *A Pintura de Malhõa*,¹⁷⁶ acompanhado de várias reproduções das suas obras. No Nº 17, publicado em Novembro de 1906, Manuel Laranjeira escreverá um artigo a propósito de António Carneiro, com o título *Esboço para o estudo de uma obra através de um temperamento*¹⁷⁷. O escritor baseia o seu texto nos traços da personalidade do artista português, referindo-se à *grande intensidade emocional*¹⁷⁸ da sua pintura, à psicologia e plasticidade dos seus retratos.

As Revistas *A Águia* (1ª série) com uma longa existência, de 1910 até à década de 30, e *Vida Portuguesa*, 1912-15, constituíram as principais formas de expressão periódicas do movimento da *Renascença Portuguesa*, um movimento que surgiria como reacção às contradições internas da política republicana. Um dos seus objectivos era o uso da arte e da literatura como formas de expressão de cultura, que exigissem a liberdade como condição de autenticidade, atribuindo à arte um papel importante na moralização do povo, uma vez que os seus objectivos visavam uma relação da arte com a política: a arte era uma forma de estar na vida, uma fonte de valores morais.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Manuel Penteado. «Silva Porto», in *Serões*. Nº 6. Lisboa: Ferreira & Oliveira L.^{da} Editores, 1905. pp. 465-476.

¹⁷⁶ Ramalho Ortigão. «A Pintura de Malhõa», in *Serões*. Nº 10. Lisboa: Ferreira & Oliveira L.^{da} Editores, 1906. pp. 257-272.

¹⁷⁷ Manuel Laranjeira. «Esboço para o estudo de uma obra através de um temperamento», in *Serões*. Nº 17. Lisboa: Ferreira & Oliveira L.^{da} Editores, 1906. pp. 347-357.

¹⁷⁸ Id. Ibid. p. 351.

¹⁷⁹ Norberto Ferreira da Cunha. Op. Cit. p. 160.

Na 2ª série de *A Águia*, de 1912, privilegiava-se como tema de reflexão, a necessidade da arte, do saudosismo e do historicismo como recursos do ressurgimento de uma alma e energia colectivas. Teixeira de Pascoes afirma que o objectivo da revista é dar um novo sentido às *energias intelectuaes*¹⁸⁰ portuguesas, de modo a torná-las mais produtivas, visando a realização do ideal histórico português. Assim, a revista dedicará várias páginas a artistas plásticos, como por exemplo, em referências às obras de António Carneiro, director artístico da publicação, através de Teixeira de Pascoes, que destaca a matriz saudosista da sua obra. Pretendiam os cultores de *A Águia* fazer renascer a sociedade portuguesa da obscuridade física e moral em que se encontrava mergulhada, entendendo esse renascer como um regresso às fontes originais da vida, visando a criação de uma nova existência.¹⁸¹

Publicada em Coimbra também em 1912, uma outra revista, *A Rajada, Revista de Crítica, Arte e Letras*, faz igualmente referências à pintura e a exposições, apresentando ao longo das suas páginas diversas ilustrações, com desenhos da autoria de Almada Negreiros, Cristiano Cruz, Correia Dias (director artístico da revista), entre outros.

A Vida Portuguesa, 1912-15, prosseguiria o pensamento estético do movimento da *Renascença Portuguesa*, cujo objectivo genérico era dar um novo rumo à sociedade portuguesa, visando a criação de *um público consciente e ilustrado*.¹⁸² A revista continuaria até 1915, data a partir da qual, o Modernismo se começa a afirmar, quer no plano literário, quer no campo das artes plásticas. A relação dos escritores modernistas com a pintura faz-se pelo desempenho de Almada Negreiros (1893-1970), Santa-Rita Pintor (1889-1918) e Amadeo de Souza-Cardoso (1885-1918), através da inserção da sua obra no campo da literatura, marcado pela geração do *Orpheu*.¹⁸³

Orpheu, uma revista que emerge no meio cultural português em 1915, na qual ainda se manifestam influências do simbolismo e do decadentismo,

¹⁸⁰ Teixeira de Pascoes. «Renascença», in *A Águia*. Nº 1. Porto: 1912. s/p.

¹⁸¹ Id. Ibid.

¹⁸² Carta de Jaime Cortesão a Raul Proença, de 26 de Julho de 1911, in JC/ RP. p. 277, cit. por Noberto Ferreira da Cunha. Op. Cit. p. 153.

¹⁸³ Fernando Pessoa, Mário-de-Sá Carneiro, Raul Leal, Álvaro de Campos, José Pacheco, José de Almada Negreiros, Luis de Montalvor, Amadeo de Souza-Cardoso, entre outros, são os nomes da chamada geração do *Orpheu*.

pela mão de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa, vai, pelo contacto com os manifestos das vanguardas, romper com a herança literária da renascença portuguesa. Embora seja escassa a reprodução de obras de carácter plástico ou de desenhos, a sua interferência plástica foi determinantemente original, pela relação que se desenvolveu entre pintores e poetas, levando à criação de novas e invulgares experiências estéticas, que extravasaram as páginas da revista. Pela intervenção de Santa-Rita Pintor, o segundo número da revista transpunha os limites da literatura e entrava no campo das artes plásticas, através da reprodução de quatro composições-colagens da sua autoria. Este número atinge um carácter polémico pela acção dos futuristas, que adquirem uma dimensão significativa no seio da sociedade portuguesa, especialmente através da via literária. Um primeiro número essencialmente dedicado à poesia, e este segundo número, compõem o total das publicações de *Orpheu*. Um terceiro número, onde Amadeo de Souza-Cardoso teria uma maior intervenção e onde deveria ser publicada *A Cena do Ódio* de Almada Negreiros, foi projectado mas não veio a público. Almada, esquecendo Santa-Rita, diria que *com Amadeo de Souza-Cardoso evitou-se ser «Orpheu» apenas mais um grupo de gente de verso. O movimento era unânime e não apenas literário. [...] «Orpheu», seria denominador comum da unidade de todas as artes.*¹⁸⁴

O grupo do *Orpheu*, foi constituído essencialmente por poetas que se moveram no âmbito de múltiplas estéticas, como o paúlismo, o simbolismo e decandentismo, o interseccionismo, o sensacionismo, o futurismo e o simultaneísmo. O paúlismo propugnava uma transposição das estéticas de *A Águia*, no entanto, tinha as suas raízes no simbolismo e decandentismo. O interseccionismo propunha uma adaptação a uma nova pesquisa psíquica e uma vaga aproximação à liberdade futurista a ao orfismo de Delaunay. As três últimas traduziam uma visão essencialmente plástica, no âmbito das sensações órficas, nos campos formal e da simultaneidade plástica, interferindo, nesta última, conceitos de dinâmica e velocidade, também próprios da estética futurista.

¹⁸⁴ Escrito por Almada a respeito da exposição retrospectiva de Amadeo de Souza-Cardoso no «Catálogo do S.N.I.» em Maio de 1959, in *Obras Completas – Textos de Intervenção*. Vol. VI. Lisboa: INCM, 1993.

No final de 1915, Almada publicaria o *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*, assinando como *José de Almada-Negreiros poeta D'Orpheu Futurista e Tudo*, que traduzia uma forte crítica contra a decadência mental em que o país se encontrava mergulhado, a qual, para Almada Negreiros, era protagonizada por Júlio Dantas.

Segundo José A. França,¹⁸⁵ a estada do casal Delaunay no norte de Portugal em 1916, e a exposição de Amadeo de Souza-Cardoso, a que Almada se refere como *documento conciso da Raça Portuguesa no século XX* e ao próprio artista como, *a primeira descoberta de Portugal na Europa no século XX*,¹⁸⁶ marcam o início de um novo espírito na arte portuguesa.

Duas novas publicações surgem também nesse ano de 1916, as revistas *Exílio* e *Centauro*, cada uma delas com edição de um único número. A primeira pretendia anunciar um projecto nacionalista, que procurava aglutinar a arte, a ciência e a literatura, e onde se destaca a participação de Fernando Pessoa. A *Centauro* exprimia a afirmação da decadência, que na visão de Luís de Montalvor tinha um teor positivo:

*Somos os descendentes do século da Decadência. [...] A vida não vale pelo que dóe... Só a Beleza nos interessa.[...] A arte profunda alimenta-se das lágrimas intimas da dor universal. [...] A arte da dor é Beleza doente.*¹⁸⁷

Contribuindo igualmente para o fortalecimento de uma nova consciência na arte portuguesa, é publicada, em 1917, a revista *Portugal Futurista*. Estava assim lançado o futurismo, que constituiu o fundamento teórico-artístico do modernismo português. Segundo José Fernandes Pereira,¹⁸⁸ a revista vem preencher a falta de um manifesto, que consistisse na base teórica e conceptual do movimento modernista. Teria apenas um único número,

¹⁸⁵ José-Augusto França. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX 1910-2000*. 4ª edição. Lisboa: Livros Horizonte, 2000 [1972]. p. 16.

¹⁸⁶ Texto escrito por Almada Negreiros a 12 de Dezembro de 1912, a respeito da exposição de Amadeo na Liga Naval de Lisboa, in *K4 o quadrado Azul*. Edição facsimilada. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

¹⁸⁷ Luís de Montalvor. «Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência», in *Centauro*. Lisboa: Contexto Editora, 1982 [1916]. pp. 7-8.

¹⁸⁸ Cf. José Fernandes Pereira. «Génese e Rumos da Contemporaneidade Portuguesa», in *Arte Teoria* Nº 6. 2005. pp. 18-19.

contendo textos de Bettencourt Rebelo, que elogia Santa-Rita, identificando-o como *um dominador*, um artista que exalta a *raça* e o orgulho português, apresentando-o como o grande iniciador do movimento futurista em Portugal. Deste artista, são reproduzidas quatro obras¹⁸⁹ às quais se segue o *Manifeste des Peintres Futuristes*, assinado por Boccioni Carrá, Russolo, Bala e Severini, com duas reproduções¹⁹⁰ de Amadeo de Souza-Cardoso, seguido de um texto de Raúl Leal, *L'Abstractionisme Futuriste*, que explora diversas referências à obra de Santa Rita e de um texto de Almada, *Saltimbancos*, dedicado também a Santa-Rita. Neste verdadeiro acto aglutinador idiomático do futurismo em Portugal, destaca-se o *Ultimatum* de Álvaro de Campos, e os textos apresentados em público na 1ª Conferência Futurista, realizada em Abril de 1917 no Teatro República: *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, o *Manifesto Futurista da Luxúria* de Mme. Valentine de Saint Point, e o *Music-Hall*, Manifesto Futurista de Marinetti.¹⁹¹ Apresenta ainda vários poemas de Mário de Sá Carneiro, Almada, Appolinaire, Cendrars e Fernando Pessoa. Os textos de Almada Negreiros e Álvaro de Campos constituem uma reflexão profunda a respeito do futurismo português. Álvaro de Campos expõe uma tese que abrange as múltiplas vertentes do pensamento humano. O texto¹⁹² apresenta duas partes, na primeira o autor insurge-se contra o mundo contemporâneo, através de uma crítica despreziva que se estende a diferentes domínios, desde a política, à literatura e à arte. Numa segunda instância, propõe um caminho possível através da intervenção estética e poética. Mais tarde, o autor aprofundará estas ideias, nas páginas da revista *Athena* (1924-25), no ensaio *Para uma Estética Não-Aristotélica*.

Em 1917 publica-se ainda *A Engomadeira e K4 o quadrado Azul*,¹⁹³ de Almada Negreiros. Porém, é na *Portugal Futurista* que se faz uma teorização

¹⁸⁹ *Orpheu nos infernos* (1903, pintado quando Santa-Rita tinha 14 anos); *Perspectiva dinâmica de um quarto de acordar* (1912); *Cabeça=Linha-força. Complementarismo orgânico* (1913) e *Abstracção congenita intuitiva (matéria-força)* (1915).

¹⁹⁰ *Farol* (1914) e *Cabeça negra* (1914)

¹⁹¹ Publicado pelo Daily-Mail de 21 de Novembro de 1913.

¹⁹² «Ultimatum de Álvaro de Campos», in *Portugal Futurista*. 4ª Edição Facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, 1990 [1917]. pp. 30-34.

¹⁹³ Almada Negreiros. *K4 o quadrado Azul*. Edição facsimilada. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

artística mais aprofundada, anunciando-se já novas problemáticas como a da abstracção, ou da arte como acção e construção.

Almada vem colocar no cerne da discussão teórico-artística, uma outra expressão, o teatro, que é, na sua opinião, o lugar onde todas as outras artes se reúnem como espaço de encontro e de descoberta. Numa atitude de vanguarda, que lhe é própria, Almada coloca o teatro numa relação paradoxal com a realidade, que o leva a valorizar uma estética com características expressivas, algo simbólicas, imaginativas e poéticas. Desta forma, transpõe o conceito de acção, tradicionalmente ligado ao teatro, para o domínio das artes plásticas, considerando-a como referencial do mundo físico. Para Almada, o conhecimento daquilo que é observável, ou seja, a apreensão que é feita dos objectos que rodeiam o sujeito, através da visão, é uma forma da representação artística transpor os limites da imitação. Almada opõe arte e natureza, estruturando a acção criadora a partir do acto de ver. O potencial conhecimento que se adquire através do olhar que colocamos no mundo, e a obra, constituem ambos a mesma e única possibilidade de acção:

[...] a acuidade dos cinco sentidos em manter sempre presente o Todo pela simultaneidade do visível e do invisível do mesmo Todo, como que cria um sexto sentido que se chama necessidade.

[...]

A obra é posterior ao homem. É poder do homem. É criação humana. [...]

É esta a necessidade da Obra. A necessidade de imitar a criação da natureza, e na imitação criar a possibilidade de acção voluntária do homem.

[...]

A obra é necessidade do mundo sensível, mas o mundo sensível é a única razão de existir a obra. [...]

*A vontade é de acção e uma e outra hão-de passar incólumes pela Obra.*¹⁹⁴

O escritor defende a autonomia da obra de arte em relação ao sujeito criador, uma vez que, esta lhe sobreviveria, mas essa autonomia depende da autoria individual, já que a inexistência do autor comprometeria a obra de arte. Esta é, fundamentalmente, um acto de criação que resulta da acção do olhar e,

¹⁹⁴ Cf. Almada Negreiros. «Reaver a ingenuidade», in *Ver*. Lisboa: Arcádia, 1982. pp. 49-68.

que tem no autor da obra a peça fundamental de todo o processo criativo, o pintor tem que *fazer de si próprio a obra-prima da criação, o homem*.¹⁹⁵

Para além desta relação entre as artes, que se reúnem no teatro, perspectiva-se em Almada uma outra relação, bastante restrita, entre as artes plásticas e a poesia, evidenciada na frase de abertura de um dos seus livros de poemas, publicado em 1921, *A Invenção do Dia Claro*, onde anuncia:

Ensaio para a iniciação de portugueses na revelação da pintura.¹⁹⁶

A reafirmação de um caminho de vanguarda, fá-la também através da poesia com a publicação de *A Cena do Ódio*¹⁹⁷ no número sete da revista *Contemporânea*, que havia sido predestinada ao número três do *Orpheu* que, contudo, não chegou a ser publicado. Este rumo de vanguarda foi sempre a candeia de toda a sua obra, desde o futurismo do *Orpheu*, passando pelo arabesco no desenho, pelo universo cubista dos frescos das Gares Marítimas da Rocha de Conde de Óbidos, e de Alcântara, até ao sentido abstraccionista das obras dos anos 1950, que atinge o seu ponto mais elevado com o painel *Começar*, da Fundação Gulbenkian. Almada procura esta relação entre a poesia e a pintura, numa ligação entre as palavras e as cores. As letras são sinais equivalentes às linhas, às superfícies, às cores, aos números. Em *Mito-Alegoria-Símbolo*, um texto de 1948, a arte é considerada como um todo livre e imaginário, do qual resulta uma compreensão poética por parte do artista, um ser dotado de acção libertadora, condição necessária para a sua plena realização como ser humano:

Criar não é apenas a “obra” ou o “pensamento”, é também “acção”, a da personalidade individual. Criar a “acção” da “obra” e do “pensamento”, os quais não têm acção.¹⁹⁸

Almada coloca o próprio pintor no centro de toda a acção criadora, tendo por base a visão da arte como um *todo*, que tem no artista moderno o actor

¹⁹⁵ Id. «Cuidado com a pintura», in *Obras Completas – Textos de intervenção*. Vol VI. Lisboa: INCM, 1993. p. 103.

¹⁹⁶ Id. *A Invenção do Dia Claro*. Edição facsimilada. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

¹⁹⁷ Id. *A Cena do Ódio*. Inicialmente destinada ao terceiro número do *Orpheu* que não chegou a sair.

¹⁹⁸ Id. *Mito-Alegoria-Símbolo*. Lisboa: Edição de Autor, 1948. p. 17.

principal, indivíduo que tem a liberdade como limite da acção. Só quando livre o artista se pode realizar na sua maior condição de humano.¹⁹⁹

O modernismo terá assim apresentado dois momentos: um primeiro, de euforia, desafiador, provocador e jovem, com o *Orpheu* Nº 2; um segundo, que se espelha nas páginas do *Portugal Futurista*, mais fundamentado e apoiado numa maior reflexão teórica. Nas artes plásticas, a modernidade manifesta-se na deformação da volumetria e do espaço, afastando-se das intenções realistas, no sentido de uma maior conceptualização do acto artístico. Na literatura, segundo Fernando Guimarães, assiste-se a uma *maior consciência do papel que desempenha a linguagem*,²⁰⁰ passando a considerar-se realidades abstractas de carácter verbal. Entra em cena um novo elemento formal, o arabesco, que se distancia mais da realidade natural,²⁰¹ que se manifesta, quer na poesia, como é o caso de Mallarmé, quer nas artes plásticas, como se pode observar em desenhos de Amadeo, como os do álbum *XX Dessins*, de 1912, no qual o pintor mostra um conjunto de desenhos que se pautam por uma estilização, num estilo graficamente precioso e exótico, que L. Vauxcelles, autor do prefácio, classificaria de *coisas «maravilhosas» e «prodigiosas», nos seus requintes bizantinos e algo decadentes*.²⁰²

No campo teórico assiste-se a um novo processo mental, marcado pela intervenção dos homens do modernismo, no qual assentará a transformação essencial do desenvolvimento das artes plásticas em Portugal. Essa transformação ou nova consciência é a da própria modernidade, que recusa a proposta mimética apoiada na observação. Uma modernidade que se firmará, por intervenção de Almada e de Álvaro de Campos (o heterónimo de Pessoa mais vinculado ao futurismo), na recusa dos valores clássicos, através de um artigo intitulado *Para uma Estética Não-Aristotélica*, que vem a público nas páginas da revista *Athena*, (1924-25). Álvaro de Campos, propõe o

¹⁹⁹ Cf. Almada Negreiros. «Cuidado com a Pintura», in *Obras Completas – Textos de intervenção*. Vol. VI. Lisboa: INCM, 1993. p. 101-111.

²⁰⁰ Fernando Guimarães. Op. Cit. p.73.

²⁰¹ Id. Ibid.

²⁰² José-Augusto França. *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura, 1991 [1979]. p. 29.

afastamento (ou erradicação) das estéticas clássicas, que tinham a beleza como fim último da arte, substituindo a ideia de beleza pela de força:

*Creio poder formular uma estética baseada não na ideia de beleza, mas na de força [...].*²⁰³

Na construção da nova estética, essa força estaria profundamente enraizada na vida, sendo a arte um resultado da própria vida:

*[...] como a arte é produzida por entes vivos, [...] as formas de força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida.*²⁰⁴

A arte sendo fruto da própria vida e existindo porque o indivíduo é capaz de sentir, baseia-se na sensibilidade:

*A sensibilidade é pois a vida da arte.*²⁰⁵

Álvaro de Campos vê a arte como uma forma de energia idêntica à vida, ou seja, tendo as mesmas formas que esta. Está aqui implícito um princípio construtivo para a arte, que implica a aplicação das noções de integração e de desintegração,²⁰⁶ esta última relacionada com a estética futurista, e a primeira pressupondo um carácter individualizado para a criação artística. A ideia o «*exterior*» que se deve tornar «*interior*»²⁰⁷, é o princípio de coesão da sensibilidade que vem do indivíduo, que se traduz na noção de integração, e que, pressupõe um novo princípio, construtivo ou de composição,²⁰⁸ que irá marcar muitas criações artísticas, tal como é exposta quando afirma:

²⁰³ Álvaro de campos. «Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica», in *Páginas de Doutrina Estética*. p. 116. Este texto foi originalmente publicado, em 1924-25, na Revista *Athena*. nº 3 e nº 4. pp. 113-115 e pp. 157-160.

²⁰⁴ Id. Ibid. p. 117.

²⁰⁵ Id. Ibid. p. 118.

²⁰⁶ Cf. Id. Ibid. «Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica», in *Páginas de Doutrina Estética*. pp. 118-119.

²⁰⁷ Id. Ibid. p.120.

²⁰⁸ Cf. Fernando. Guimarães. Op. Cit. p. 74.

[...] ao contrário da estética aristotélica que exige que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente particular e pessoal, [...] é o geral que se deve personalizar, o «exterior» que se deve tornar «interior».²⁰⁹

No contexto da modernidade e das vanguardas, no plano das artes plásticas, esse princípio construtivo remete, por exemplo, para o cubismo ou para o futurismo (Almada declarar-se-á como um artista que pertence a *uma geração construtiva*²¹⁰). No plano literário, Edgar Allan Poe invocará este princípio construtivo no texto *Filosofia da Composição*,²¹¹ onde imputa à obra de arte a racionalidade lógica e rigor das ciências exactas.

Na estética não aristotélica a arte mostra-se como fenómeno social no seu intento de dominação, no qual o elemento individual (o artista) subjuga o colectivo (a sociedade). Colocando de novo de parte a arte e teorias clássicas, e pondo a sensibilidade individual no cerne da criação artística, Álvaro de Campos conclui que não é a teoria que faz o artista, mas o ter nascido artista. Como exemplos desta estética salienta *o seu mestre* Alberto Caeiro, que tem na sensibilidade o elemento verdadeiramente criador, ou *Ode Marítima*, de Fernando Pessoa, como exemplo de uma teoria construtiva, pelo rigor e organização da sua estrutura compositiva. Para além destes exemplos de estética não-aristotélica, Álvaro de Campos cita ainda no texto, o poeta Walt Whitman, que classifica de *assombroso*.²¹²

A partir do exposto, uma conclusão é possível tirar, a de que nestas incursões modernistas, que não deixaram de permitir um virar de página no decorrer dos acontecimentos e do pensamento estético português, o sentimento estético do fim-de-século continuava presente, quer nas estéticas de *Orpheu*, quer na *Portugal Futurista*, ou nas diversas intervenções de Almada que se lhe sucederam, nunca tendo deixado de estar presente a marca saudosista de uma pátria portuguesa, que se queria ver renascer, mas que não fora capaz de se desprender totalmente das marcas simbolistas de que havia nascido. Elas lá estão nos diversos poemas do *Orpheu*, ou nos sucessivos

²⁰⁹ Álvaro de Campos. Op. Cit. p. 120.

²¹⁰ Cf. Fernando. Guimarães. Op. Cit. p. 76.

²¹¹ In *Annabel Lee, Ulalume & O Corvo*. Lisboa: Hiena Editora, 1993. pp. 73-91.

²¹² Álvaro de Campos. Op. Cit. p. 130.

gritos de Almada (de algum modo saudosistas também), pela criação de uma pátria portuguesa do século XX, contra a decadência de um Portugal, desde Camões adormecido.²¹³ Fernando Pessoa também, ainda na óptica do decadentismo afirmava em 1916 que todo o movimento modernista não tinha influência na vida portuguesa, uma vez que *não havia vida portuguesa*.²¹⁴

2.4 AS REVISTAS LITERÁRIAS E A ESCRITA SOBRE ARTE – DOS ANOS 20 AO APARECIMENTO DO NEO-REALISMO

Num contexto ainda ligado ao Modernismo, surge em 1922, dirigida por José Pacheco (1885-1934), a revista *Contemporânea*, da qual são publicados doze números, extinguindo-se em 1926. Nela participaram, Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Almada Negreiros, Raul Leal, Mário Saa, entre outros. Embora não tendo o sucesso de *Orpheu*, a crítica destaca o aspecto visual e gráfico e o carácter elitista e eclético da revista, e a importância de alguns dos seus colaboradores, como Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, Almada Negreiros ou Teixeira de Pascoaes, que representam as diversas correntes estéticas do modernismo português. Podem salientar-se alguns textos importantes de Fernando Pessoa, como *Mar Português*, que seria integrado posteriormente na *Mensagem*, e um texto no campo da teoria estética sobre António Botto,²¹⁵ publicado no número três da revista. Neste, o autor expõe um conceito de ideal estético de acordo com as características clássicas: o ideal estético de Fernando Pessoa é uma das formas do ideal helénico, visa a busca da perfeição e é absolutamente intelectual e objectivo, só podendo ser atingido através da prática da arte. O ideal estético é, portanto, o ideal artístico, o processo através do qual se busca o *aperfeiçoamento subjectivo da vida*,²¹⁶ do

²¹³ Cf. Almada Negreiros. *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*. Lisboa: Edições Ática, 2000 [1917].

²¹⁴ Cit. por J. A. França, in *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura, 1991 [1979]. p. 36.

²¹⁵ Fernando Pessoa. «António Botto e o Ideal Estético em Portugal», in *Contemporânea* Nº 3, 1922. pp. 121-126. É possível também encontrar este texto em Fernando Pessoa. *Páginas de Doutrina Estética*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1973. pp. 47-78.

²¹⁶ Id. *Ibid.*

conceito e do sentimento da vida, é o mais trágico e profundo, e só através da arte se poderá atingir. Fernando Pessoa criticava, no entanto, o carácter mundano da revista, observando-o como um retrocesso relativamente às conquistas modernistas anteriores.

Em Outubro de 1924 surge o primeiro número de *Athena*, dirigida por Fernando Pessoa e Ruy Vaz, que tinha como objectivo primacial facultar ao público português o usufruto de uma revista *puramente de arte*²¹⁷:

[...] dirige-se ao público que não há, isto é, ao público que compreende.²¹⁸

Assim, na nota de abertura, Fernando Pessoa expõe algumas das suas ideias relativamente à arte, equiparando arte e ciência, vendo o conhecimento como uma forma de criação e a criação como forma de conhecimento. *Athena* reúne duas perspectivas teóricas que poderão situar-se em pólos opostos: numa primeira visão, Pessoa expõe no ensaio *Athena*,²¹⁹ publicado logo no Nº 1 da revista, uma tese que se inspira nos princípios clássicos, na qual a arte é o produto da sensibilidade individual que só pode perdurar se apelar ao entendimento, ou seja, deve ser simultaneamente objectiva e impessoal. O resultado que advém desta reunião entre a sensibilidade e a razão, é uma arte de equilíbrio e harmonia que se realiza ao nível da abstracção, como o devem ser as artes superiores, nas quais inclui a música, a literatura e, também, a filosofia. Assim, a revista experimenta uma aproximação ao classicismo como forma de modernidade, através das *Odes* de Ricardo Reis. Na primeira Ode, publicada no número dez, é a criação que triunfa sobre a morte e o esquecimento. Nos números três e quatro, esta teoria é refutada por Álvaro de Campos, ao defender uma estética não-aristotélica que objectiva como finalidade da arte, a beleza. Em oposição a Pessoa, para quem a arte era o resultado da superação do entendimento relativamente à sensibilidade, para

²¹⁷ Fernando Pessoa em entrevista ao Diário de Lisboa de 3 de Novembro de 1924, cit. por Teresa Sousa de Almeida em «Athena ou a Encenação Necessária», in *Athena Revista de Arte*. Edição Facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, 1983. s/p.

²¹⁸ Id. Ibid.

²¹⁹ Fernando Pessoa. «Athena», in *Athena Revista de Arte*. Nº 1. 1924. Edição Facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, 1983. pp. 5-8.

Álvaro de Campos a sensibilidade é o cerne de toda a arte, é o que torna possível a acção.

Em conclusão, *Athena* transmite a ideia de que a arte deve assumir essencialmente múltiplas formas, assim, logo no primeiro número, é publicada a tradução de Pessoa do poema de Edgar Allan Poe, *O Corvo*, animal que simboliza o obscuro e o irracional, que vai pousar precisamente sobre o *alvo busto de Athena*: a arte não é o resultado do trabalho superador da razão sobre a sensibilidade, porque se baseia no confronto do sujeito com uma força que não pode controlar ou mesmo conhecer.

Nos números quatro e cinco são publicados os poemas de Alberto Caeiro, na opinião de Pessoa, precisamente um dos protagonistas da arte não-aristotélica. Na mesma revista, e com o intuito pedagógico de dar a conhecer os vários períodos da arte portuguesa, o clássico, o romântico ou o contemporâneo, sob a direcção artística de Ruy Vaz surgem, ao lado de artistas como Almada Negreiros, Mily Possoz ou Lino António, reproduções de Rafael Bordalo Pinheiro ou Soares dos Reis, entre outros.

Uma teorização coeva mais profunda sobre artes plásticas, far-se-ia nas páginas de uma outra revista, que viria a marcar um movimento, a *Presença*, tendo a sua publicação sido iniciada em 1927, desenvolvendo-se ao longo de 56 números até 1940. Nas suas páginas são reproduzidas várias obras de artistas plásticos, como por exemplo, de Almada, Júlio, Sarah Afonso, Mário Eloy. No campo da escrita sobre arte, assinam Diogo de Macedo, João Gaspar Simões e José Régio, entre outros. Distinguem-se como os mais significativos, os textos de João Gaspar Simões e José Régio relativamente às artes plásticas: a arte que defendiam deveria apresentar características emocionais e expressivas. A obra de arte deveria sugerir, ser o resultado da personalidade do seu autor, uma síntese resultante da selecção que o artista imprimiu sobre a realidade.

A *Presença* adoptou o modernismo como tema privilegiado de análise, dedicando-lhe vários artigos, no Nº 3, de 1927, Régio escreve sobre os futuristas, destacando Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada

Negreiros.²²⁰ Nos N^{os} 14 e 15, de 1928, é este também o tema eleito por João Gaspar Simões.²²¹

Em Breve História da Pintura Moderna, um outro texto de José Régio, o autor distancia a prática moderna da pintura de toda a função mimética, função que atribuía à fotografia. Coloca o interesse no olhar pessoal do criador, através do qual este dá a conhecer o seu mundo interior, como resultado do seu olhar sobre a realidade:

*A sua pintura é um meio de tornar visível o seu mundo psíquico. [...] esse mundo interior revela-se-lhes sobretudo através dos olhos, ao contacto com o mundo exterior. [...] a pintura realista no sentido de fotográfica – deixa de ter razão de ser para quem sabe que o homem nada pode “ver” se não através de si.*²²²

Em 1929, Régio continua a sua análise a respeito da arte moderna, em *Ainda uma Interpretação de Modernismo*,²²³ onde se revêem as premissas desenvolvidas anteriormente.

Nas referências à pintura do I Salão dos Independentes, de 1930, José Régio, faz uma reflexão estética alargada sobre a exposição, destacando no domínio essencialmente plástico Dórdio Gomes, Mário Eloy, Sarah Afonso e Júlio, num texto no qual salienta a sua vertente modernista, associando-lhe as noções de intemporalidade e de independência:

*[...] o valor duma obra não está na escola em que se possa filiar, mas sim na personalidade do seu autor; e [...], portanto, o artista mais moderno é o mais independente – [...] um artista em verdade independente é sempre moderno, pois o é em qualquer época.*²²⁴

²²⁰ José Régio. «Da Geração Modernista», in *Presença*. N^o 3. Coimbra: 8 de Abril de 1927. pp. 1-2.

²²¹ João Gaspar Simões. «Modernismo», in *Presença*. N^{os} 14 e 15. Coimbra: 23 de Julho 1928. pp. 2 e 3.

²²² José Régio «Breve História da Pintura Moderna», in *Presença*. N^o 17. Coimbra: Dezembro de 1928. pp. 4-5 e 11.

²²³ Id. *Presença*. N^o 23. Coimbra: Dezembro 1929. pp. 1 e 2.

²²⁴ José Régio. «Divagação à Roda do Primeiro Salão dos Independentes», in *Presença*. N^o 27. Coimbra: Junho, Julho de 1930. p. 5.

No âmbito dos mesmos valores estéticos, é publicado em 1932, o texto *A Arte e a Realidade*,²²⁵ de João Gaspar Simões, no qual o escritor enfatiza o papel da personalidade do artista, considerando como única e verdadeira realidade, aquela que é interior, atribuindo ao *super-realismo* a responsabilidade na ruptura definitiva com a realidade exterior. Em *Deformação, génese de toda a arte*, um texto de 1935, o crítico defende de novo a expressividade da arte, ao entender a criação artística como o resultado de uma selecção e deformação que o artista imprime na realidade:

[...] não há criação artística onde não houver deformação. [...] Deformar, no sentido estético, não é re-encontrar artificialmente um símil da realidade, mas tornar visível uma visão pessoal do universo.²²⁶

Neste enquadramento teórico situar-se-ia a pintura de Júlio, de carácter expressionista, sobretudo numa primeira fase, tendo aliás, o texto sido lido precisamente aquando da abertura de uma exposição do pintor, em 1935, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa.

Estes dois textos de João Gaspar Simões testemunham, na opinião de J. A. França, o contributo mais importante que a *Presença* introduziu, no decorrer da década de 30 relativamente ao campo das artes plásticas.²²⁷ Outro texto de Gaspar Simões, *Introdução à Pintura Abstracta*,²²⁸ lido na abertura de uma exposição de Vieira da Silva e de Arpad Szenes em Lisboa, no qual a pintura abstracta é definida como um acto extremado da negação da realidade, é também uma importante referência no âmbito da reflexão teórico-artística em Portugal.

No semanário *Fradique*, 1934-35, o artista português António Pedro escrevia também sobre a pintura em Portugal, fazendo referências à exposição de Vieira da Silva,²²⁹ na Galeria U.P. em Lisboa, que o próprio havia

²²⁵ Ver João Gaspar Simões. «A Arte e a Realidade», in *Presença*. Nº 36. Coimbra: Novembro de 1932. pp. 5-8 e 11.

²²⁶ Id. «Deformação, génese de toda a arte», in *Presença*. Nº 45. Coimbra: Junho de 1935. pp. 7-11.

²²⁷ J. A. França, «A Presença e as Artes», in *Colóquio Artes*. Nº 33. Lisboa, 1977. p. 56.

²²⁸ In *Novos Temas*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1938. pp. 335-340.

²²⁹ Durante a inauguração, João Gaspar Simões terá lido o texto já referido, *Introdução à Pintura Abstracta*, e que em 1936, foi publicado na colectânea *Novos Temas*.

organizado e prefaciado, referindo-a como a primeira exposição de pintura abstracta que se fez em Portugal desde o tempo de Guilherme Santa-Rita e de Amadeo de Souza-Cardoso.²³⁰ Poemas dimensionistas²³¹ da sua autoria seriam também publicados nesse semário, a respeito dos quais, um crítico²³² escreveria que constituíam exemplo da fusão entre as duas artes, pintura e poesia.

De 1935 data igualmente um outro texto importante no campo da cultura artística, que marcou um contributo valorativo para a questão das relações entre as artes, trata-se do *Manifeste Dimensionniste*, redigido em Paris por Charles Sirato, do qual António Pedro foi um dos subscritores, juntamente com Marcel Duchamp, Picabia, Delaunay, Arp, Moholy-Nagy e outros, onde se propunha a síntese das artes nas suas dimensões plástica e lírica, e a diluição das suas fronteiras tradicionais. A posição de António Pedro perante o dimensionismo evidenciava assim, de forma clara a fusão das duas artes, a pintura e a poesia:

*Os estados poéticos [...] podem também servir-se, como modo de devolução sensível, da forma a duas dimensões (plano) e a três dimensões (volume); a poesia precisa cada vez menos de palavras. A pintura precisa cada vez mais de poesia. Ao encontrarem-se as duas no mesmo caminho nasceu uma nova arte – chama-se poesia dimensional.*²³³

Esta relação entre poesia e pintura seria, em Portugal, aprofundada e desenvolvida no universo dos artistas surrealistas, que se tornaria em larga medida num movimento poético-pictórico, através da intervenção de António Pedro, e do primeiro grupo surrealista português, que à sua volta se formaria, no final da década de 40. O universo surrealista viria a colocar a imaginação no cerne da criação artística e, no domínio do *dimensionismo*, os poemas viriam a adquirir uma configuração gráfica próxima do caligrama.²³⁴

²³⁰ Cf. António Pedro. «Âcerca de Pintura», in *Fradique* Nº 73. Lisboa: 27 de Junho de 1935. p. 5.

²³¹ «3 Poemas de António Pedro do Livro “15 Poèmes au hasards», in *Fradique* Nº 91. Lisboa: 31 de Outubro de 1935. p. 4.

²³² Humberto de Mergulhão. «Anotações Literárias», in *Fradique* Nº 96. Lisboa: 5 de Dezembro de 1935. pp. 5 e 7. (Texto a respeito do livro de António Pedro *15 Poèmes au hasards*. Paris: Edições UP, 1935).

²³³ António Pedro. «Manifesto-resumo », in *O Cartaz*, Fevereiro de 1936. Ver também J. A. França. *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1974. p. 337 e Fernando Guimarães. Op Cit. p. 94.

²³⁴ Cf. Fernando Guimarães. Op. Cit. pp. 94-95.

Já na década de 1940, mais concretamente em 1942 e 43, António Pedro publica a *Variante*, revista de carácter surrealista da qual é o editor, valorizando o carácter teatral da obra de arte, e os elementos formais e expressivos como essenciais para a sua compreensão. O autor desenvolverá também estas ideias em *Introdução a uma História de Arte*, um texto publicado ao longo de vários números de um outro jornal artístico, o *Horizonte*, em 1946-47. António Pedro, começa por abordar as questões relacionadas com a origem mágica, lúdica e rítmica da arte, que são vistas apenas como elementos para uma justificação dos mecanismos exteriores do fenómeno estético, passando, numa segunda fase, à abordagem da procura da essência da arte, concluindo por fim, que a técnica do artista é o culminar de uma síntese que se constitui por uma adição de estilos, sendo esse resultado a obra de arte.

Segundo Fernando Guimarães, a escrita sobre artes plásticas no domínio das revistas literárias, na época de 1915 até 1940, portanto, desde a publicação do *Orpheu* até à *Presença*, orienta-se em três sentidos distintos que coincidiriam com os movimentos que na época se desenvolviam a nível europeu: Futurismo, Expressionismo e Arte Abstracta. O último, só viria a consagrar-se alguns anos mais tarde, em 1954, aquando da realização do primeiro Salão de Arte Abstracta, na Galeria de Março, em Abril de 1954.²³⁵

Da escrita sobre artes plásticas, em revistas literárias que prolongam a sua existência para além da extinção da *Presença*, e no âmbito de uma intervenção neo-realista, destacam-se a *Seara Nova* e, a partir de 1942, a *Vértice*, principal órgão do neo-realismo literário português, onde se publicam textos cujo objecto de escrita privilegiado é a pintura. *O Diabo*, um semanário de crítica literária e artística, cuja edição decorreu entre 1934 e 1940, privilegiava também a divulgação de uma estética neo-realista, no qual se publicaram textos de Mário Dionísio, Álvaro Cunhal, Abel Salazar (este com uma participação muito regular a partir de Novembro de 1939). No âmbito da literatura neo-realista publicaram-se também nomes como Manuel da Fonseca, Ferreira de Castro, Avelino Cunhal ou Soeiro Pereira Gomes, entre muitos outros.

²³⁵ Ver texto «Apresentação do Catálogo do I Salão de Arte Abstracta», in J. A. França. *Da Pintura Portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960. pp. 123-125.

Na *Seara Nova*, que começou a publicar-se em 1921, colaboraram na área das artes plásticas, Almada Negreiros, Mário Eloy, Carlos Botelho, Relógio, entre outros. No universo de uma colaboração alargada ao campo da crítica ou da teoria artística podem salientar-se Abel Salazar, Mário Dionísio, Júlio Pomar ou Lima de Freitas, surgindo também textos de Álvaro Cunhal que, em 1939, escreve na linha teórica do pensamento marxista a respeito da arte, entendida como uma super-estrutura que exprime e comunica posições políticas e sociais, atribuindo-lhe um papel de intervenção sobre o mundo e no futuro da humanidade. Vê a arte como uma manifestação da própria vida, que tem no colectivo o seu motivo predominante.

Mário Dionísio, ao longo do ano de 1942, expressa em vários números da revista, opiniões no campo da teoria artística relativamente à pintura, que evidenciam já o caminho que iria tomar, o do neo-realismo, como por exemplo, ao afirmar que um quadro só o é artisticamente, se a sua forma coincidir com o próprio assunto: *uma forma tal que ela não é mais que o próprio assunto a «existir»*.²³⁶ Neste contexto, surge em 1945, no suplemento semanal *Arte*, dirigido por Júlio Pomar entre Junho e Outubro, do diário *A Tarde* do Porto, uma *Carta Aberta aos Pintores Portugueses*,²³⁷ assinada por Marcelino Vespeira, na qual se faz a apologia de uma democratização geral da arte e, em simultâneo, a crítica à pintura burguesa. A partir desta data e por dois anos consecutivos desenvolve-se o período inicial do neo-realismo português ao nível das artes plásticas, que prosseguia uma orientação marcada pela procura de novas plasticidades, que em Portugal não tinham precedentes e cujo vínculo à informação internacional se fazia sobretudo através de reproduções.

Em 1945, Mário Dionísio dedica a Pomar um primeiro artigo, *O Princípio de um Grande Pintor?*,²³⁸ no qual traça sobre a sua obra uma análise, onde, apesar da jovem idade do pintor e do facto de haver menos de um ano que iniciara a sua actividade artística, lhe reconhece duas fases: uma primeira de um pintor de dezasseis anos, que revela o significativo arrebatamento de quem está no início de uma carreira e impressionado com Van Gogh; uma segunda, que anunciaria novas perspectivas pictóricas, e que é criticada a respeito dos

²³⁶ Mário Dionísio. «Ficha 5», in *Seara Nova*. Nº 765. Lisboa: 11 de Abril de 1942. p. 132.

²³⁷ In «Arte» Nº 9, página do diário *A Tarde*. Porto: 4 de Agosto de 1945. pp. 6-7.

²³⁸ Mário Dionísio. In *Seara Nova*. Nº 956. Lisboa: 8 de Dezembro de 1945. pp. 232-234.

assuntos tratados, afirmando Dionísio que estes perderam importância relativamente aos processos empregues, e que:

*Pomar se perdeu por experiências pouco construtivas, (talvez, no entanto, indispensáveis), [afundando] os seus assuntos [...] por debaixo da excentricidade estéril do processo [...].*²³⁹

Mário Dionísio escreve também o texto que acompanha a obra *XVI Desenhos*, o primeiro álbum publicado sobre Pomar, resultante da primeira exposição individual do pintor, em Setembro de 1947, na Galeria Portugália, no Porto, pouco depois do artista ter saído da prisão de Caxias. Os desenhos, feitos entre Dezembro de 1946 e Dezembro de 1947, sendo os de Maio-Agosto executados na prisão, são, nas palavras do crítico:

*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*²⁴⁰.

Mário Dionísio, recorrendo às palavras do próprio pintor, defende um caminho *francamente realista* que exclui a utopia, e vê o artista como um *descobridor de formas e de ritmos*, que possui *o sentido de síntese* que se encontra com a *ternura humana*. Alexandre Pomar, no prefácio à reedição do álbum, em 2004, destaca a crítica do texto de Dionísio relativamente aos estereótipos do chamado neo-realismo, afirmando que este faz uma análise que vem na sequência do texto publicado em 1945, na *Seara Nova*, sobre a obra de Júlio Pomar, no qual, Mário Dionísio destacava a vontade de acção e a qualidade de um trabalho onde cada nova experiência é uma nova descoberta e uma nova aprendizagem.

Mário Dionísio (1916-1993), Júlio Pomar (1926-), Abel Salazar (1888-1945) e José Ernesto de Sousa (1921-1988), são nomes fundamentais no âmbito da teoria estética de vocação neo-realista em Portugal. O primeiro viria a dar início, cerca de 1952, à escrita de uma importante e extensa obra, *A Paleta e o Mundo*, a qual representa um autêntico empreendimento ensaístico,

²³⁹ Id. Ibid.

²⁴⁰ Id. *XVI Desenhos de Júlio Pomar*. Coimbra: 1948.

delineando o percurso de toda a História da Arte a partir da sua posição coetânea, o que demonstra a sólida formação cultural e artística do seu autor. Júlio Pomar assinou uma importante produção escrita nos anos de afirmação do neo-realismo plástico português, que teve verdadeira expressão nas páginas de diversas publicações periódicas, uma prática (a da escrita) que o artista nunca deixou de desenvolver em paralelo com a da pintura. Abel Salazar apoia as suas teorias estéticas em teses que têm uma base científica, como as do matemático H. Poincaré, que se prende com analogias e distinções entre a invenção matemática e a invenção artística. Dando relevo às teorias deste autor releva o papel da intuição na aproximação dessas duas formas de invenção (a arte e a matemática), que são assim aproximadas do conceito de construção, uma vez que envolvem a organização de elementos harmónicos dispostos num todo bem ordenado, o que lhes confere um valor estético. Outra influência assumida de Abel Salazar é a de E. Kretschmer, considerando-o fundamental para o desenvolvimento do fenómeno artístico. Com base nas suas teorias formula uma caracterização dos tipos de artistas com base em biotipos.²⁴¹ Para Abel Salazar, a única e exclusiva finalidade da arte é o próprio acto de criação, procurando o artista, nenhuma outra qualquer finalidade estética, mas unicamente realizar-se nesse acto criativo. Em 1953, Abel Salazar viria a ser apontado por Júlio Pomar como o paradigma do novo realismo social, aquele que na sua opinião, havia introduzido as *massas*²⁴² na pintura portuguesa contemporânea.

José Ernesto de Sousa praticou também uma teoria estética de forte densidade reflexiva no campo das artes plásticas e do neo-realismo. Num texto²⁴³ de 1946, a respeito do conceito de moderno, Ernesto de Sousa defende que para ser moderno, o artista deve olhar para além de si próprio e da sua arte. A arte é tanto mais viva quanto mais nela reunir toda a amplitude da vida e a dimensão do humano. A modernidade da arte deve manifestar-se

²⁴¹Cf. Abel Salazar. *O Que é a Arte?* Coimbra: Arménio Amado, Editor, 1940. Sobre os biotipos ver capítulo XI – «A Arte e os Biotipos Caracterologia da Arte». pp. 161-169.

²⁴² Cf. Júlio Pomar, «Na Abertura da Exposição Póstuma de Abel Salazar», in *Seara Nova*. Nº 1069. Lisboa: 24 de Janeiro 1948. pp. 17-19. Ver Anexos. Vol. II. pp. 96-98.

²⁴³ José Ernesto de Sousa. «Em Defesa do Moderno», in *Seara Nova* Nº 1007. Lisboa: 26 de Outubro de 1946. pp. 107-109.

para além dos próprios interesses dos artistas e dos seus conceitos e meios de expressão, ela deve representar as marchas humanas, as lutas, os recuos e os avanços do homem. A respeito de Júlio Pomar, Ernesto de Sousa afirmará, na crítica às primeira²⁴⁴ e segunda²⁴⁵ Exposições Gerais de Artes Plásticas, ser Pomar um pintor daqueles que *seguem à frente da «marcha»*, considerando a sua pintura, uma pintura de todos os tempos.

Em 1946, o *Mundo Literário*, semanário de crítica e informação literária, científica e artística, que tinha por director Casais Monteiro, defendendo sempre a liberdade para a criação artística e a capacidade provocadora da arte moderna, viria a marcar também uma tendência marxista. Nesse ano é notória a participação de Júlio Pomar com diversos artigos, destacando-se nesse contexto, e no âmbito da nova tendência do realismo, *A Arte e as Classes Trabalhadoras*²⁴⁶ e, já de 1947, *Realismo e Acção*²⁴⁷. No primeiro, o autor debruça-se sobre a problemática das relações entre a arte e o povo, a questão do não reconhecimento da arte pelas classes trabalhadoras, que, na sua opinião, ocorre devido à não identificação dos problemas da arte com os problemas das classes em causa. Pomar afirma que o meio tem um papel actuante sobre a obra de arte (em termos de produção, ou seja, da sua criação, e do seu consumo), no entanto, reconhece-lhe um carácter universal, que permite à arte transcender esse meio onde foi criada. Apesar dessa universalidade, que lhe permite ser entendida por qualquer homem, é necessário que se reúnam certas condições para que se possa dar esse entendimento da arte. O mesmo se passa com a cultura, é preciso que o homem reúna determinadas condições de vida que lhe permitam ascender a um certo nível cultural. Isto pressupõe um conceito dinâmico da actividade artística, que resulta numa arte actuante na resolução dos problemas do povo,

²⁴⁴ Ernesto de Sousa. «Três Pintores do Nosso Tempo», in *Mundo Literário* Nº 12. Lisboa: 27 de Julho de 1946. pp. 11 e 16.

²⁴⁵ Id. «2ª Exposição Geral de Artes Plásticas», in *Seara Nova*. Nº 1035. Lisboa: 31 de Maio de 1947. pp. 72-75.

²⁴⁶ Júlio Pomar. «A Arte e as Classes Trabalhadoras», in *Mundo Literário*. Nº 24. Lisboa: 19 de Outubro 1946. pp. 1 e 9. Ver Anexos. Vol. II. pp. 73-74.

²⁴⁷ Id. «Realismo e Acção», in *Mundo Literário*. Nº 48. Lisboa: 5 de Abril 1947. p. 3. Ver Anexos. Vol. II. p. 77.

tendo para isso a arte que utilizar a mesma linguagem do povo. Pomar propõe assim que se percorra um caminho realista, mas que deixe de fora as utopias.

Em *Realismo e Acção*, são colocadas como permissas base do novo realismo, a não dissolução da acção, e o seu papel interventivo nos destinos do homem, uma acção que deve conter em si o desenrolar da vida e da história. A importância do carácter actuante da arte é retomado e identificado com ela, arte e acção identificam-se, dependendo a compreensão da obra, da acção. Pomar assume uma posição mais militante, uma vez que essa identificação da arte com os problemas do povo, é estendida também à acção do próprio artista, o papel do novo realismo, deve abranger, para além da actividade artística, a acção do próprio artista:

Exige-se um contacto efectivo com os problemas da hora presente. Um contacto vivido, e não sòmente lido ou apreendido no papel. Se o novo realismo pensa que é seu dever contribuir, com todas as suas forças, e através também do que lhe é mais próprio, a actividade artística, para a transformação do drama que hoje se vive, deve saber também que é preciso ser-se realmente comparsa desse drama, e não um espectador bem intencionado mas distraído [...]. À sua arte, ele tem que aplicar o mesmo controlo severo que deve pautar os seus actos²⁴⁸.

No entanto, Pomar conserva uma certa abertura, fruto de um entendimento da arte como algo que está em constante elaboração, como processo no qual, a teoria e a prática caminham lado a lado, sem que nenhum se submeta ao outro. A actividade artística é um constante devir que deve contemplar todos os aspectos da vida humana:

[...] um saber estar àlerta, perante si mesmo e perante os acontecimentos, não tolerando o seu domínio, mas sim dominando-os; a presença viva do homem em constante ascensão, eis o que deve ler-se na obra do novo realista.²⁴⁹

Paralelamente, surge no mesmo ano a revista *Horizonte*, de 1946-1947, já referida, que canalizaria a divulgação de propostas e realizações estético-artísticas de orientação neo-realista, mas também surrealistas, reflectindo o

²⁴⁸ Id. Ibid.

²⁴⁹ Id. Ibid.

momento de transição entre duas gerações de artistas. Publicam-se artigos de Júlio Pomar, Manuel Bentes, Dórdio Gomes, António Pedro ou José-Augusto França, cujas temáticas, vão desde artigos específicos sobre pintores, como por exemplo, Portinari, passando por reflexões teóricas sobre o estado das artes plásticas em Portugal, ou pela História da Arte em geral. Cândido Portinari, que tinha sido muito saudado aquando da sua participação na Exposição do Mundo Português, em 1940, com a obra *Café*, para além de objecto da escrita dos críticos, constituiu-se inspiração determinante para os artistas neo-realistas portugueses.

É no Brasil, nos muralistas mexicanos, e também nos artistas norte americanos da *American Scene*,²⁵⁰ que os artistas neo-realistas portugueses de 1945 se vão inspirar. Júlio Pomar, que constitui a principal figura do neo-realismo nas artes plásticas em Portugal, tinha porém um entendimento da arte e da prática da pintura que ultrapassava os limites da esfera estética do neo-realismo. No seu entendimento, essa prática era encarada como um trabalho de pesquisas, descobertas e invenções que resultam da experiência pessoal e vivida do artista, elogiando a independência face a grupos ou escolas, como por exemplo, quando afirma a respeito de trabalhos de cariz surrealista de Jorge Vieira:

*Sem «parti pris» de escola – ou de grupo - e oxalá que assim se conserve! [...]*²⁵¹

Para Júlio Pomar, a experiência individual do artista é o principal elemento do conteúdo de uma obra de arte, que se manifesta na forma do quadro, alargando o conceito apontado por Dionísio que reduzia a forma ao assunto da obra. Esta abertura a novas experiências em termos práticos e teóricos marca a fase de afirmação do movimento neo-realista, que tinha por sustentação o desejo de libertação face ao fascismo e a procura de uma moderna arte de intervenção.

²⁵⁰ Cf. Alexandre Pomar. *Catálogo Raisonné I*. Paris: Éditions de La Différence, 2004. p. 12.

²⁵¹ Júlio Pomar. «Escultura de Jorge Vieira na SNBA», in *Vértice*. Nº 76. Vol. 8. Coimbra: Dezembro de 1949. p. 376. Ver Anexos. Vol. II. p. 137.

2. 5 JÚLIO POMAR E A ESCRITA SOBRE ARTE

Júlio Pomar é um dos artistas portugueses que se tem dedicado, paralelamente à prática da pintura e ao exercício da escrita, teorizando não só sobre a sua própria obra, mas também sobre a arte em geral. Na obra de Pomar, as relações entre a poética, a teoria e as artes plásticas são o resultado de um entendimento profundo do trabalho do pintor como uma prática séria de investigação e pesquisa, no intuito do desvendar do mundo da criação artística, de procurar *a razão do seu pensar*.²⁵² Uma prática onde o *pensar* é entendido como uma construção de diferentes hipóteses, e a *razão* como a relação entre as distintas entidades que a arte engloba. Com múltiplas intervenções estéticas em publicações periódicas, desde textos a entrevistas e depoimentos, até à edição de obras de carácter ensaístico, no campo da teoria estética, e da poesia, a participação de Pomar no universo literário tem sido frequente. A ligação entre os dois domínios, literário e plástico, na obra de Júlio Pomar é ainda mais alargada, estendendo-se ao campo da ilustração literária, sendo inúmeros os livros nos quais a sua incursão plástica se faz notar.

Nos anos que correspondem ao período inicial do neo-realismo plástico português, entre 1945 e 1947, Pomar tem uma importante participação escrita na imprensa, iniciando a sua colaboração nas páginas de *A Tarde*, em Abril de 1945, vindo a dirigir o suplemento *Arte*, desse mesmo jornal, entre 9 de Junho e 20 de Outubro, tendo sido publicados vinte números. Aí escreve sobre a pintura portuguesa, sobre Portinari, Van Gogh, Jack Levine, Orozco, Thomas Benton, e sobre a pintura mexicana. Em *Pintura e Realidade*,²⁵³ Pomar defende que o artista deve, perante a realidade, ter uma atitude crítica e de análise das suas estruturas e relações, que privilegie os valores humanos e que sirva para repensar o papel do homem face ao mundo. Afirma ainda que a arte, nomeadamente a pintura, sendo uma actividade humana e não do plano dos deuses, deve pautar-se por uma estreita relação com as outras actividades, e

²⁵² Id. «Em Matéria de Matérias-Primas», in *Autobiografia*. Lisboa: Assírio & Alvim/ Sintra Museu de Arte Moderna Colecção Berardo, 2004. p. 5.

²⁵³ Id. «Pintura e Realidade», in *A Tarde*, Supl. «Arte». Nº 10. Porto: Tipografia do Jornal de Notícias, 11 de Agosto de 1945. pp. 3 e 6. Ver Anexos. Vol. II. pp. 43-44.

subordinar-se às exigências da condição humana, de modo a que o artista se torne útil ao presente.

Desse mesmo ano, data o texto que é considerado por Alexandre Pomar,²⁵⁴ como o mais ambicioso desse período, *Caminho da Pintura*,²⁵⁵ publicado na *Vértice*, que corresponde à conferência proferida na inauguração da Exposição Independente, em Lisboa a 21 de Maio, e repetida no Porto na abertura de uma exposição de Manuel Filipe. Percorrendo analítica e criticamente os caminhos da história da arte em geral e, especificamente, da arte moderna, desde o impressionismo ao surrealismo, Júlio Pomar, faz a apologia de uma arte de intervenção social, a qual nunca nomeia de realista. A arte é o resultado de uma expressão individual, que denuncia o *estado civilizacional de uma época*²⁵⁶. O autor assume uma posição que se situa, por um lado, para além da função mimética da arte, por outro, para além da abstracção, concentrando-se na descoberta de novos caminhos técnicos e plásticos no sentido da maior expressividade da arte. Pomar cita exemplos clássicos, como a catedral gótica ou o túmulo faraónico, como modelos de uma arte para o colectivo, para as massas, feita para o homem. Lembrando Arangon, crítica a falta da componente humanista na arte abstracta, afirmando que o artista deve *pintar para todos* (Ozenfant), visando uma expressão universal para a arte:

A pintura não pode retroceder pelo caminho andado, não pode desperdiçar as conquistas feitas sob pena de um retrocesso da técnica – e o seu movimento negar-se-ia a si mesmo. A necessidades novas não se opõem instrumentos velhos – ou elas não seriam satisfeitas.

O pintor não fecha mais os olhos deante a realidade. O que não quer dizer que a imite, isto é, que localize nela o seu ideal de perfeição. Tem consciência de que é possível transformá-la [...]. A sua ansiedade não se dirige à harmonia entre formas belas destituídas de significado, mas à construção do que deve possuir um sentido profundo – desceu à rua, misturou-se à multidão. E se repõe como fulcro da sua arte, da sua

²⁵⁴ Ver *Catálogo Raisonné I*. Paris: Éditions de La Différence, 2004. p. 13.

²⁵⁵ Id. «Caminho da Pintura», in *Vértice*. Nº 12-16. Vol.1. Coimbra: 1945. pp. 60-65. Ver Anexos. Vol. II. pp. 102-104.

²⁵⁶ Id. Ibid. p. 62. Ver Anexos. Vol. II. p. 103.

*vida, o homem e a realidade, fá-lo porque os antigos ritos não o prendem: tem em fim uma missão a cumprir.*²⁵⁷

1946 e 47 são anos de uma copiosa realização escrita, de 1946 e, para além do artigo já citado, *A Arte e as Classes Trabalhadoras*, destaca-se um texto que Pomar dedica a Picasso,²⁵⁸ onde, a pintura é encarada como expressão de arte, *entendida esta como eminentemente útil*²⁵⁹ e, um outro sobre o desenho,²⁶⁰ no qual este é visto como uma relação harmoniosa de linhas que se ordenam e relacionam entre si, num determinado limite e, com esse próprio limite, que será a superfície onde o desenho acontece.

Publica também outros textos nos quais faz uma crítica das anteriores gerações modernas, como por exemplo, aquele onde analisa com deferência a Escola de Paris,²⁶¹ sendo os conceitos de arte e acção são mais uma vez identificados entre si, e a arte, vista como o espelho da acção da vida humana, como expressão de uma concepção da realidade. A arte é o resultado das condições particulares de um momento histórico, assim, é estabelecida uma relação entre o aparecimento da arte moderna e a revolução industrial, na medida em que esta trouxe desenvolvimentos no campo dos meios de produção, que por sua vez se reflectiram na vida das sociedades. A arte moderna terá sido o resultado da crise, na qual os progressos técnicos haviam mergulhado a sociedade. Uma crise marcada pela criação de falsas estruturas, que culminava na procura de uma nova realidade, à qual se pretendia chegar através da arte, que teria nos movimentos de vanguarda do início do século XX, o principal pólo de acção. A Escola de Paris é assim entendida como elemento importante da construção do futuro e na valorização e defesa de uma cultura.

²⁵⁷ Id. Ibid. p. 64-65. Ver Anexos. Vol. II. p. 104.

²⁵⁸ Id. «Em Torno de Picasso – Picasso Não Desconcerta» , in *Mundo Literário*. Nº 10. Lisboa: 13 de Julho, 1946. pp. 5-6 e 12-13. Ver Anexos. Vol. II. pp. 63-66.

²⁵⁹ Id. Ibid. p. 6.

²⁶⁰ Id. «Divulgando I – O Que é o Desenho?», in *Horizonte*. Nº 1. Lisboa: 1-15 de Novembro de 1946. p. 6. Ver Anexos. Vol. II. pp. 56-57.

²⁶¹ Id. «A Escola de Paris e a França Viva», in *Vértice*. Nº 40-42. Vol. 3. Coimbra: Dezembro de 1946. pp. 48-52. Ver Anexos. Vol. II. pp. 105-108.

A escrita de Pomar segue o percurso claramente partidário que o artista já havia iniciado em textos como, o já referido, *Realismo e Acção*, e *O Pintor e o Presente*, este também de 47, nos quais defendia a responsabilidade social do artista, e um carácter construtivo, popular e explicativo para a arte, visando *uma arte do povo, pelo povo e para o povo*,²⁶² socialmente mais vasta e mais profícua:

*[...] tanto os interesses imediatos como os objectivos gerais dos artistas agrupados em torno do novo realismo visam à mais ampla e socialmente proveitosa utilização da arte pelo povo. Ou seja: a arte neo-realista tende a tornar-se uma arte do povo, pelo povo e para o povo.*²⁶³

Para além destes, destacam-se ainda do ano de 1947, um texto sobre Abel Salazar,²⁶⁴ onde Pomar procura aferir sobre o significado da obra deste artista, que no seu entender se situa próxima da vida e da luta do povo. Um exemplo daquilo em que a arte se deve tornar, *uma arma ao serviço das forças que a transformarão*.²⁶⁵ Em *Arte e Juventude*,²⁶⁶ também de 1947, o autor aponta uma relação entre os dois termos que reside nos conceitos de novo, dinâmico, força e ascensão, numa palavra, luta. Arte e juventude, ambos tem o potencial do novo, que é necessariamente activo e dinâmico, que constitui o motor da luta pelo progresso, é nisso que ambas se realizam e harmonizam. Um segundo texto a respeito da Escola de Paris,²⁶⁷ é ainda publicado em 1947. Nele, Pomar faz uma crítica da crítica da arte moderna, que na sua opinião se fechou em esquemas doutrinários limitados, restringindo-se a uma análise tecnicista da arte, donde resultou o empobrecimento do papel que o

²⁶² Id. «O Pintor e o Presente», in *Seara Nova*. Nº 1015. Lisboa: 11 de Janeiro de 1947. pp. 19-20. Ver Anexos. Vol. II. pp. 93-94.

²⁶³ Id. Ibid.

²⁶⁴ Id. «Abel Salazar, artista», in *Vértice*. Nº 44. Vol. 3. Coimbra: Fevereiro-Março de 1947. pp. 258-261. Ver Anexos. Vol. II. pp. 110-112.

²⁶⁵ Id. Ibid. p. 261.

²⁶⁶ Id. «Arte e Juventude», in *Vértice*. Vol. 3. Nº 45. Coimbra, Abril 1947. pp.373-375. Palestra lida na Festa da Primavera, organizada pelo Grupo dos Estudantes de Belas Arte do Porto. Ver Anexos. Vol. II. pp. 113-114.

²⁶⁷ Id. «Introdução a um Estudo sobre a “Escola de Paris” », in *Seara Nova*. Nº 1056. Lisboa: 25 de Outubro de 1947. p. 119. Ver Anexos. Vol. II. p.95.

Homem desempenha no processo histórico. A isto contrapõe uma arte dentro dos parâmetros neo-realistas, sem que assim a nomeie, que tem no Homem a sua medida exacta.

Em 1948, Pomar inicia a sua participação na imprensa com a publicação, na *Seara Nova*, do texto que proferira na palestra de inauguração de uma exposição póstuma de Abel Salazar,²⁶⁸ no Salão Silva Porto. É feita, a partir da obra de Abel Salazar, uma análise do estado da cultura e pintura portuguesas, da qual, na opinião do autor, o homem tem estado ausente. Júlio Pomar tece uma crítica em torno do que sobre Abel Salazar se tem escrito, afirmando que se tem baseado unicamente em critérios formais, posição errada, uma vez que, na sua opinião, a separação entre forma e conteúdo não é viável. Para Pomar, a pintura de Abel Salazar é comunicação e, comunicação dos valores humanos, da própria vida, que assemelha a um diário imagético. Mas, simultaneamente, transcende essa significação, porque se realiza como importante documento humano, onde o homem está constantemente presente. Pomar afirma que Abel Salazar trouxe para a arte portuguesa contemporânea uma novidade, o povo:

*Com Abel Salazar as massas iam entrar, enfim, na pintura portuguesa.*²⁶⁹

Mas frisa, no entanto, que, se Abel Salazar pintou o povo, não o fez apenas por uma necessidade de renovar a temática da pintura, trazendo para o cerne da questão a tese defendida anteriormente, de que a acção do artista pela defesa dos valores humanos, deve conduzir-se não só na arte, mas também na vida. A identificação da arte com os problemas do povo:

*A escolha do tema não é ocasional: é a própria maneira de pensar e de agir do pintor que a dita e condiciona. É o amor do homem e do mundo, é uma viril concepção do homem e do mundo que faz voltar os olhos do pintor para a vida do povo. É a sua identificação com este, o reconhecimento de que não há diferenças essenciais na problemática de cada um.*²⁷⁰

²⁶⁸ Id. «Na abertura da exposição póstuma de Abel Salazar», *Seara Nova*. Nº 1069. Lisboa: 24 de Janeiro 1948. pp. 17-19. Ver Anexos. Vol. II. pp. 96-98.

²⁶⁹ Id. Ibid. p. 18.

²⁷⁰ Id. Ibid. pp. 18-19.

Destaca-se ainda desse ano um artigo sobre um ensaio de Mário Dionísio a respeito de Van Gogh. Pomar utilizando por referência a obra do pintor holandês afirma mais uma vez essa necessidade de ligação do artista à realidade e aos problemas do povo, a importância da acção humanista do artista:

[...] no tempo em que o homem mais tendia a fechar-se na concha mais ao seu alcance, a bastar-se a si próprio, a afastar-se do mundo real: [observa-se em Van Gogh] o amor do homem e do mundo, a solidariedade humana, no seu sentido mais lato, que não se limita apenas a fixar imagens que a traduzam, mas se continua em palavras e acções, num todo indissolúvel.²⁷¹

No ano seguinte, Júlio Pomar mantém uma participação regular na revista *Vértice*, percorrendo temas que vão desde a pintura inglesa e francesa aos artistas latino-americanos, como Leopoldo Mendez ou José Clemente Orozco. Ainda em 1949 é publicada na revista *Portucale*, uma *Pequena Nota sobre o Fundo e a Forma*,²⁷² nela Pomar defende mais uma vez que forma e conteúdo não se podem separar. Lembrando Álvaro Cunhal e, em oposição a este, afirma que *não há «altas intenções» medidas em «formas pobres», nem pelo contrário «formas ricas» vestindo «pobres intenções»*. Desse mesmo ano é o artigo sobre a escultura de Jorge Vieira,²⁷³ já referido, no qual, Pomar se mostra aberto a novas experiências plásticas, como aquelas que Jorge Vieira apresenta, e, em simultâneo, dirige uma crítica ao grupo surrealista, ao congratular-se com a independência que o escultor português assume em relação a grupos ou escolas.

Em 1950, Pomar reforça a importância da afirmação da personalidade individual na obra de arte e da necessidade do artista percorrer um caminho peculiar. A respeito da análise das Exposições Gerais, coloca de novo a tónica na escolha do assunto (*motivo*), e não na sujeição do artista a determinados

²⁷¹ Id. «Van Gogh, por Mário Dionísio», in *Seara Nova*. Nº 1080. Lisboa: 10 de Abril de 1948. pp. 199-200.

Ver Anexos. Vol. II. pp. 99-100.

²⁷² Id. In *Portucale*. Nºs 23-24. 2ª Série. Porto: Setembro-Dezembro de 1949. pp. 240-241. Ver Anexos. Vol. II. pp. 88-89.

²⁷³ Id. «Escultura de Jorge Vieira na SNBA», in *Vértice*. Nº 76. Vol. 8. Coimbra: Dezembro de 1949. p. 376. Ver Anexos. Vol. II. p. 137.

grupos, como características importantes da renovação artística, valorizando a diversidade dos trabalhos apresentados na exposição:

*Tanto assim, que as afinidades forçosamente existentes se têm de buscar mais no plano ideológico, na posição tomada perante os problemas da arte e da vida, do que, regra geral, no enfeudamento a tipos determinados de realização formal. A diversidade patente entre as obras agora expostas, a riqueza e a variedade de perspectivas que o conjunto revela, opondo-se à uniformidade que se ia tornando lei das exposições portuguesas, constitui portanto outro elemento novo no nosso panorama artístico.*²⁷⁴

Reconhece a esses artistas o lugar de vanguarda na cena artística nacional, defendendo que acrescentam *características novas*, até formais, e uma *nova vitalidade*, que contribuem para uma nova concepção de arte, *mais ou menos desinteressada*.²⁷⁵ Embora adoptando ainda uma posição marcadamente ideológica, e denunciando uma oposição crítica aos surrealistas, Pomar pretende chamar a atenção para o reforço do genuíno valor da pesquisa, como agente propulsor do trabalho artístico:

*Uma escola, forma ou tendência artística, tende para a sua anulação como força viva, na medida em que substitui a pesquisa de valores novos, pela repetição de soluções uma vez encontradas; [...] as E.G.A.P. tem revelado, e este ano com nova intensidade, uma revalorização que este grupo de artistas chama a si o lugar da vanguarda no movimento artístico português.*²⁷⁶

A crítica às Exposições Gerais, nomeadamente, à sua quinta edição, continua, num texto²⁷⁷ que é publicado no número seguinte da revista *Vértice*. Nele, Pomar tece considerações, a respeito da crítica de arte em geral, fazendo, de seguida, a crítica sobre as obras e pintores participantes. Àcerca da crítica de arte, diz não acreditar numa crítica imparcial, que não tome partidos por um, ou outro movimento artístico, uma vez que à emissão de um

²⁷⁴ Id. «A V Exposição Geral de Artes Plásticas, in *Vértice*. Nº 81. Vol. 9. Coimbra: Maio de 1950. pp. 311. Ver Anexos. Vol. II. p. 139.

²⁷⁵ Id. *Ibid.*

²⁷⁶ Id. *Ibid.* p. 312.

²⁷⁷ Id. «V Exposição Geral de Artes Plásticas», in *Vértice*. Nº 82. Vol. 9. Coimbra: Junho de 1950. pp. 380-387. Ver Anexos. Vol. II. pp. 141-145.

juízo crítico estará sempre associado um qualquer critério de valores. Uma crítica que não tome partido, não servirá os pressupostos para os quais foi criada. Posteriormente, justifica a sua posição pela defesa de uma arte realista, de intervenção social, preconizando que a edificação de uma nova forma de arte, só é possível através de um trabalho árduo por parte do artista e por sucessivas conquistas que são o resultado de uma prolongada luta, através da qual ele constrói e transforma. É aqui ratificada uma interpretação do trabalho artístico como actividade de investigação e pesquisa, em torno da realidade e de toda a história da qual o homem faz parte.

A fechar o ano de 1950, Pomar faz um balanço do panorama artístico português, num texto²⁷⁸ publicado na *Arquitectura*. A análise de Júlio Pomar visa uma crítica à realidade artística portuguesa e às parcas condições económicas de que artistas e público em geral dispõem, de modo a que possam ter da arte o usufruto que se impõe. Uma situação económica que, por um lado, contribui para que as pessoas, tenham um restrito acesso ao universo cultural e literário e, por outro, impõe aos artistas uma série de limitações, forçando-os a ter uma outra profissão para que possam sobreviver. Facto que condiciona de maneira grave a produção do artista, contribuindo negativamente para a qualidade da sua obra. Pomar reitera mais uma vez a necessidade de uma *educação dos sentidos*, que proporcione às pessoas uma possibilidade de compreensão das obras de arte (de pintura, música, etc.). Critica também a falta de museus e a precaridade da qualidade das escolas artísticas em Portugal. Todas as limitações de que o campo artístico e cultural português sofre, obstam ao desenvolvimento da actividade dos artistas e à educação cultural do público. Consequência das causas apontadas, é o amadorismo e mediocridade da generalidade das mostras desse ano, como a do *Salão de Primavera* da Sociedade Nacional de Belas Artes. Apenas a V Exposição Geral de Artes Plásticas é valorizada, na qual, na sua opinião, se observa uma maior expressividade e desejo de renovação da arte portuguesa. No aspecto individual, Pomar salienta uma exposição de Lima de Freitas e outra de

²⁷⁸ Id. «Balanço das Exposições do Ano», in *Arquitectura*. Nº 36. Lisboa: Novembro de 1950. pp. 18-20. Ver Anexos. Vol. II. pp. 15-17.

esculturas de Jorge Vieira. No Porto, a revelação de Querubim Lapa, na Galeria Portugália, é também notada como factor positivo.

Em *Ver, sentir, etc.*,²⁷⁹ um texto de 1951, publicado também na *Vértice* Pomar defende, uma vez mais, a necessidade de uma educação no que respeita às questões de arte, que seria proporcionado pelo contacto directo e contínuo com as obras. Essa educação dos sentidos, tem que ser feita, quer por parte do espectador comum, quer por parte do próprio artista, com a intenção de combater a *ignorância e a prosápia tola*²⁸⁰ que eram reinantes no país e, que condenavam mesmo antes que houvesse qualquer entendimento, ou tentativa para tal. Ainda nesse ano escreve a respeito da sexta edição das Exposições Gerais de Artes Plásticas, num artigo publicado na *Arquitectura*.²⁸¹ Saliencia a importância que essas mostras ocupam no cenário artístico português, tendo sempre em conta as limitações da época em causa. Nesse cenário, as Exposições Gerais constituem a forma de congregação de diferentes e jovens tendências artísticas, que nelas encontravam um espaço onde podiam respirar.

Fruto do seu interesse num caminho de pesquisa e aprendizagem, Júlio Pomar desenvolve entre 1948 e 1952 trabalhos de ilustração, cerâmica e decoração em obras arquitectónicas. Em 1952 a sua atenção no campo da escrita acompanha a sua produção no domínio plástico, o artista desenvolvia intervenções (painéis decorativos) em obras de arquitectura, e é a este tema que dedica uma pequena nota crítica, a respeito de uma revista²⁸² do género, publicado na *Vértice* nesse mesmo ano.

Em 1953, Pomar rejeita um entendimento da pintura *como um fim em si*,²⁸³ em prol de uma atitude, que pressupõe por parte do artista, todo um

²⁷⁹ Id. «Ver, sentir, etc.», in *Vértice*. Vol. 11. Nº 95. Coimbra, Julho 1951. pp. 360-362. (Adaptado de uma palestra promovida pela Associação da Faculdade de Ciências de Lisboa). Ver Anexos. Vol. II. pp. 149-150.

²⁸⁰ Id. Ibid.

²⁸¹ Id. «VI Exposição Geral de Artes Plásticas», in *Arquitectura*. Nº 40. Lisboa: Outubro de 1951. pp. 22-24. Ver Anexos. Vol. II. pp.20-22.

²⁸² Id. «A Arquitectura Portuguesa, e Cerâmica e Edificações», in *Vértice*. Nº 111. Vol. 12. Coimbra: Novembro de 1952. pp. 642-643. Ver Anexos. Vol. II. p.151.

²⁸³ Id. «Composições Abstractas de Edgar Pillet», in *Vértice*. Nº 115. Vol. 13. Coimbra: Março de 1953. pp. 187-188. Ver Anexos. Vol. II. p.156.

trabalho intelectual e de conhecimento profundo da essência das coisas, uma pintura que deve realçar o homem e a sua relação com a realidade circundante. A respeito do papel do homem na pintura, cita os mestres do passado, como Piero della Francesca, como praticantes de uma arte que exaltava o homem na sua relação com os outros, sem os temer, sem temer a realidade e, reafirma a sua crença de que, é essa relação do homem com o que o circunda, a razão, a autenticidade da pintura:

*A renovação da pintura, a criação da pintura verdadeiramente original, nasce do contacto fecundante com a realidade.*²⁸⁴

Num estudo global²⁸⁵ que Pomar desenvolve sobre a tendência para um novo realismo, analisa todo o movimento, desde o seu início, afirmando em paralelo a sua convicção no seu fortalecimento. Começa por uma definição do conceito no contexto português, afirmando que esta tendência assenta as suas estruturas num materialismo histórico que preconiza uma percepção do artista e da obra de arte como *elementos poderosos de intervenção social*²⁸⁶, que conjuga teoria e prática, ou seja, envolve a acção dos próprios artistas no campo social. Num segundo momento, Pomar aponta as razões da fragmentação do neo-realismo e o desenho de caminhos perigosos no interior da corrente, como a substituição da intensidade dramática das primeiras tendências por um certo lirismo, a crescente importância que a forma vai ganhando, em detrimento do conteúdo (o que se reflecte num alheamento dos problemas reais). Com estas características cita o seu próprio trabalho, aquele que desenvolveu entre os anos de 1949 a 1951, e a obra plástica de Mário Dionísio. Conclui que tudo isto fez parte de uma crise de crescimento, que tinha acabado por fortalecer o movimento. Um fortalecimento que se pautava na obra de Augusto Gomes, Cipriano Dourado, Rogério Ribeiro ou Lima de

²⁸⁴ Id. «Augusto Gomes», in *Vértice*. Nº 118. Vol. 13. Coimbra: Junho de 1953. pp. 347-349. Ver Anexos. Vol. II. pp.161-162.

²⁸⁵ Id. «A Tendência para um Novo Realismo entre os Novos Pintores», in «Suplemento Cultura e Arte» do *Comércio do Porto*. Porto: 22 de Dezembro 1953. Ver também *Catálogo Arte Portuguesa nos Anos 50*. S/L.: Câmara Municipal de Beja, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. p. 48. Reed. *Colectânea Estrada Larga 2*. Porto: Porto Editora, 1959. p. 40-45. Ver Anexos. Vol. II. pp. 79-83.

²⁸⁶ Id. *Ibid.* p. 48.

Freitas, tendo estes orientado a sua produção artística por *caminhos mais fecundos que a abstracção ou, o delírio inconsequente do surrealismo*.²⁸⁷ No entanto, o campo em que se movem os artistas portugueses continua fechado e pouco progressista. Critica mordazmente a individualidade e os vícios de uma formação fortemente tradicionalista, afirmando que o artista tem que se abrir ao mundo, propôr o seu trabalho à discussão, mas uma discussão que se situe para além do formalismo, que era o vício reinante:

*A ausência de um espírito de discussão e de crítica verdadeiramente dialéctica do conteúdo para a forma e da forma para o conteúdo, tem sido o melhor cavalo de Tróia do formalismo.*²⁸⁸

Critica também a falta de cooperação entre os artistas, o que leva à escassez da discussão e crítica, factores que considera imprescindíveis na construção de um espírito de autocritica, que é absolutamente necessário para se ir além do maneirismo e do formalismo no qual os artistas portugueses se haviam embebido. Porém, Pomar afirma a sua crença no movimento, propondo uma discussão que se abra ao mundo, que coloque o olhar no *estreitamento das relações com o público, na conquista de novos públicos*.²⁸⁹ Denota-se aqui também uma preocupação pedagógica que visa uma educação artística e cultural de um povo que vivia alheado do mundo da arte. Contudo, apesar das críticas, a confiança na premissa neo-realista da *ligação da arte aos problemas prementes do homem comum, num esforço de consciencialização, no estudo e na compreensão dos problemas específicos*²⁹⁰ das massas, é aqui mais uma vez registada.

A partir desta data, e, com este texto, a intervenção de Pomar na imprensa perde a regularidade que até aqui verificara. Lança-se então, juntamente com Cipriano Dourado e Rogério Ribeiro, numa campanha de trabalho plástico e literário pelos arrozais do Ribatejo, acompanhados por Alves Redol. Decorrem desta campanha, conhecida pelo *Ciclo do Arroz*, as obras que mais se aproximam dos preceitos do neo-realismo, contíguas da expressão

²⁸⁷ Id. Ibid. p. 49.

²⁸⁸ Id. Ibid.

²⁸⁹ Id. Ibid.

²⁹⁰ Id. Ibid. p. 50.

fotográfica que resultam da preocupação de representação da verdade integral da realidade. Uma preocupação que estava associada também ao carácter documental do projecto empreendido, de que é exemplo, a obra *Ciclo do Arroz I*, de 1953. Pomar, em entrevista a Alexandre Melo, comenta-as da seguinte forma:

*Vemos aqui a presença do pintor muito mais neutralizada, o quadro a abeirar-se de um realismo fotográfico. Nele houve, voluntariamente, a adopção de uma linguagem a que na altura chamaríamos objectiva. A proximidade da fotografia (de resto foram utilizados documentos fotográficos) é muito grande. No entanto, sob a pretensa objectividade da representação, há uma arquitectura íntima, um jogo de formas nítidas que não anda longe de certas marcas futuras da minha pintura, a atracção pela obra de Piero della Francesca parece já lá estar.*²⁹¹

A entrada na década de cinquenta marca o início da dissolução do neo-realismo, as inovações formais e temáticas, que tinham o homem como objecto principal de pesquisa e análise vai-se desvanecendo no sentido de uma fusão de elementos artísticos distintos, fruto de um entendimento da arte como atitude perseverante de pesquisa e investigação. Assim, combinam-se na obra de Pomar, mas também na pintura portuguesa, elementos abstractos e realistas, outros, de valor documental com elementos subjectivos saídos da literatura. Funde-se o sonho e o real, o decorativo e o conceptual, colam-se objectos tridimensionais, e, na escultura, o volume esvazia-se, nas formas expressivas ou abstractas de Jorge Vieira. Segundo João Pinharanda²⁹², assiste-se a uma inadequação da atitude ideológica e política em relação às propostas estéticas e plásticas, provocando um desgaste e alguma distração face à modernidade, que culmina num decorativismo composicional esforçado e submetido a uma mera intenção de manifesto, ou ilustrativa, da situação política e social que se vivia.

Pomar, que com as obras do *Ciclo do Arroz* havia produzido os exemplos mais marcantes da estética do realismo socialista de que havia sido

²⁹¹ Júlio Pomar em entrevista a Alexandre Melo, in Supl. da revista *Arte Ibérica*. Nº 14. Lisboa: Maio de 1998. p.8.

²⁹² Ver João Lima Pinharanda «O Declínio das Vanguardas: Dos Anos 50 ao Fim do Milénio», in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira). Vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. pp. 593-601.

um dos mais entusiastas,²⁹³ é também aquele que primeiro se lança em novas procuras plásticas, e que, de modo mais radical rompe com essa proposta de realismo. É assim que se observam na sua pintura, no final da década, e com a obra *Maria da Fonte*, os contornos a tornar-se indistintos, os fundos e as formas a fundir-se, a escurecer e a fragmentar-se, uma atitude que, mantendo o sentido de denúncia, levaria a resultados formais como os das *Tauromaquias*, nos anos sessenta.²⁹⁴ Estes novos processos plásticos haviam despontado um pouco antes, por volta 1955, resultado do trabalho desenvolvido em torno da ilustração literária, com os desenhos para *Guerra e Paz*, de Tolstoi (que serão analisados no capítulo seguinte), e com as ilustrações para *O Romance de Camilo*, donde acabou por sair o quadro *Maria da Fonte*. Havia um intuito para uma democratização da linguagem da arte, e neste sentido, para além da ilustração literária, que era também uma forma de sustento económico, dá-se em 1956, no final das Exposições Gerais, a criação da cooperativa Gravura, em Lisboa, que teve em Júlio Pomar um dos protagonistas principais, que contribuiria em paralelo para a difusão dos modelos temáticos neo-realistas e para a ultrapassagem desses mesmos modelos, permitindo desvios para universos mais simbólicos e poéticos.

Para além da intensa participação na imprensa, Pomar desenvolveu também uma escrita ensaística de maior fôlego, e que constitui um verdadeiro acto de reflexão sobre a sua própria obra, uma escrita que provém da inquietude constante perante a própria criação e, não menos vezes sobre a obra de outros. Também no território da poesia Pomar se lançou, gravando no papel esse respirar irrequieto que cada verso transporta. A maior parte desses textos foram escritos muito posteriormente ao período em análise nesta dissertação, que compreende o período inicial da carreira artística de Júlio Pomar, até à data da publicação da *Guerra e Paz*, com as ilustrações da sua autoria. Sendo, portanto, escritos posteriores aos anos cinquenta, fundamentais para a compreensão e interpretação de toda a sua obra e do próprio processo criativo, não são, no entanto, aqui analisados por não corresponderem ao período ao qual respeita este estudo.

²⁹³ Id. Ibid. p. 598.

²⁹⁴ Cf. Id. Ibid.

Da época à qual esta investigação se reporta, são muito poucos os textos que vieram a público por outro meio que não o da imprensa. Para além de dois textos²⁹⁵ sobre gravura, inseridos em catálogos de exposições, destaca-se, o prefácio escrito a propósito da exposição de Júlio Resende,²⁹⁶ na Galeria Portugália, no Porto, em 1945, onde o autor manifesta já um entendimento da expressividade da arte como resultado de uma síntese, dum olhar que selecciona e elimina o excesso. Esse conceito de síntese virá a ser uma peça basilar em toda a obra de Pomar e principalmente na concepção de muitas das ilustrações que produziu, em especial as que realizou entre 55 e 57, ou seja, as ilustrações para *O Romance de Camilo* e para *Guerra e Paz*. Quer o processo empregue, quer a técnica e instrumento (o pincel chinês) utilizados, contribuíram para que esse conceito de síntese se observa em cada desenho criado.

²⁹⁵ Júlio Pomar. *L'Incisione Contemporanea in Portogallo*. Roma: Calcografia Nazionale, 1959; e *Pintura e Gravura de Dietrich Kirsch*. Lisboa: Galeria Diário de Notícias, 1959. Ver Anexos. Vol. II. p. 171.

²⁹⁶ *Aquarelas de Júlio Resende* (prefácio de Júlio Pomar). Porto: Livraria Portugália, 1945. Ver Anexos. Vol. II. pp. 167-170.

PARTE III

A ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA E A *GUERRA E PAZ*

Ilustração - do Lat. illustratione s. f., acto ou efeito de ilustrar; conjunto de conhecimentos; explicação, esclarecimento; comentário; desenho, gravura que se intercala no texto de uma obra; obra literária cujo texto tem gravuras, desenhos, etc."

Dicionário Universal Texto Editores

3. 1 A PARTICIPAÇÃO DOS ARTISTAS PLÁSTICOS COMO ILUSTRADORES NO UNIVERSO LITERÁRIO

Ao longo dos capítulos anteriores focalizaram-se problemáticas inseridas no campo das relações interartísticas, dando especial atenção à participação dos artistas plásticos no universo da literatura. Para além da escrita feita pelos próprios artistas, tratou-se também da escrita sobre arte feita por escritores, e da crítica de arte. Pretende-se agora, fazer uma abordagem relativamente à participação dos artistas plásticos, como ilustradores, no universo literário, e no contexto português.

O conceito de ilustração associa-se geralmente à significação de uma imagem, ou imagens, que acompanham e/ou acrescentam informação a um texto. A ilustração pode descrever ou acrescentar informação relativamente ao que está escrito, ou, num contexto ainda mais alargado, ser uma autêntica recriação que prolongue ou que modifique o sentido do texto. O uso de imagens associadas à escrita generalizou-se, no século XX, por via da acção dos movimentos de vanguarda, que conferiram à imagem um vigor expressivo e plástico, e um novo poder sobre a escrita, para o qual, o cinema em muito contribuiu. Associado à imagem cinemática, junta-se o poder da publicidade, que reorganiza elementos gráficos como a escrita e o desenho. A imagem ganha importância e prolifera nas páginas dos jornais, revistas, e em obras literárias ou científicas.²⁹⁷ Ela congrega uma dualidade, o seu poder enquanto discurso, e ao mesmo tempo, uma importância plástica, concorrendo, ambas, para a compreensão que o espectador retira da obra.

O acto de ilustrar é uma forma de comunicação, podendo ser associado à capacidade de representação, por via do desenho, da escultura, da pintura, ou da gravura, que o homem foi adquirindo à medida que desenvolveu a sua sensibilidade para perceber e compreender o mundo que o rodeava.

²⁹⁷ Até à propagação dos processos mecânicos, a ilustração científica foi uma actividade exclusiva de pintores e gravadores. É uma modalidade da ilustração que obriga a outras especificidades, como a da representação precisa e rigorosa de modelos do mundo natural, da sua composição exterior, bem como da sua anatomia. Pressupondo um conceito diferente de comunicação, não pretende ser uma recriação, ou comunicar uma ideia, mas ciência.

A progressão histórica e tecnológica da ilustração está ligada ao aparecimento da imprensa e ao desenvolvimento da gravura,²⁹⁸ diferenciando-se da iluminura,²⁹⁹ largamente utilizada nos manuscritos da Europa da Idade Média, e da Época Moderna, pela sua reprodutibilidade técnica.³⁰⁰ Inicialmente as ilustrações eram desenhadas pelos copistas, exemplar a exemplar, prática que se manteve, mesmo depois do aparecimento da tipografia, no desenho de algumas letras. O emprego da gravura em madeira, é anterior à invenção da imprensa por Gutenberg, a utilização da gravura desenvolveu-se e sofreu aperfeiçoamentos técnicos, tendo sido muito usada na ilustração de livros no

²⁹⁸ Como modalidade das Artes Plásticas, a gravura corresponde a formas de expressão plástica de características bem definidas, resultantes da utilização de processos técnicos específicos: a partir de desenhos fixados por incisão sobre a superfície de madeira (xilogravura) ou chapa de metal (calcografia), denominadas matrizes, podem tirar-se cópias (tiragem de provas) dessas matrizes, por impressão sobre folhas de papel, depois de previamente tintadas (estampagem). Às provas obtidas chamam-se gravuras ou estampas. Na Europa, a aplicação destes processos, só se tornou viável no início do século XV, correspondendo, em parte, ao incremento da indústria do papel, que se daria a partir de meados do mesmo século. A prática da gravura em madeira antecedeu alguns anos a da gravura em metal. Começando a ser desenvolvida pelos copistas de manuscritos, sendo depois utilizada na impressão de livros xilográficos, formados por páginas, nas quais, imagens e letras eram gravadas no mesmo bloco de madeira. As xilogravuras mais antigas são atribuídas a c. de 1410.

A utilização da gravura como meio de difusão de imagens, permitindo, através delas, a divulgação, dos ideais religiosos, morais e sociais, sofreu profundas transformações no final da Idade Média, para as quais em muito contribuiu a impressão de livros, através dos caracteres móveis, resultantes da descoberta de Gutenberg. As oficinas exclusivamente dedicadas à prática da gravura artística multiplicaram-se com rapidez, sobretudo nos Países Baixos, Alemanha, França e Itália.

No final do século XVIII (1796), a arte da gravura foi enriquecida com a descoberta de um novo processo, hoje bastante divulgado, a litografia (em Portugal, introduzida pelo pintor Domingos Sequeira). (Cf. *Dicionário de Pintura Universal*. Vol. I. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962. pp. 326-328).

²⁹⁹ De origem oriental, porventura faraónica, a iluminura foi muito cultivada na Grécia e em Roma, como arte do pincel. Em Bizâncio foi altamente divulgada através da técnica do desenho à pena com aplicação de cores lisas. Refere-se sobretudo à arte de decorar um texto (página, rolo ou volume), com recurso à pena ou ao pincel, sendo muitas vezes a decoração, enriquecida com o brilho do ouro ou prata, constituindo cada *iluminado* um trabalho único. Mais comum na decoração de manuscritos de pergaminho, foi, porém, também utilizada sobre papiro e papel, chegando até à ilustração de livros impressos. No século IV a igreja católica vem a adoptar esta arte, primeiro apenas em livros de teologia com o fim de aclarar, esclarecer, *illuminare* aqueles passos que ficariam mais obscuros, ajudando, a imagem plástica, à compreensão do texto. A iluminura passa depois a decorar livros de culto, para marcar o início dos sermões, de actos solenes ou comemorações. (Cf. *Dicionário de Pintura Universal*. Vol. I. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962. pp. 372-373).

³⁰⁰ Através do uso de meios mecânicos, como é o caso da serigrafia, e também de meios fotomecânicos e digitais, como a fotografia.

século XIX. Ao longo do tempo, a ilustração sofreu diferentes significações valorativas, a função de clarificação da intenção do autor do texto alterou-se, passando a imagem a integrar o texto, contribuindo para evidenciar ou preterir, para questionar ou prolongar o seu sentido. A ilustração é uma imagem de características plásticas, que se relaciona com o discurso literário. Essa relação que se estabelece entre o texto e a imagem pressupõe uma partilha do sentido e da interpretação. Ambos contam uma história ou descrevem uma situação, mas com linguagens diferentes, específicas de cada meio de expressão.

Desde a pré-história, quando o homem gravava imagens nas paredes das cavernas, passando pelas imagens que ilustram os papiros egípcios e gregos, onde há um vínculo restrito ao texto, e pelos manuscritos medievais, com as iluminuras ou miniaturas, a utilização da ilustração difundiu-se em larga escala, invadindo, actualmente, as páginas dos meios de comunicação e informação (escritos e virtuais). Até à introdução da imprensa por Gutenberg, e sob forte estímulo religioso, os livros manuscritos seriam o resultado do trabalho dos copistas e dos *iluminadores*,³⁰¹ artistas ou artesãos aos quais era confiada a decoração e construção de imagens dos manuscritos. A partir do século XVI/ XVII consolidou-se a tendência da laicização dos temas nos textos e na respectiva iconografia, surgindo um novo público leitor proveniente das instituições de ensino. Assim, o livro adquiriu uma progressiva popularidade, reduzindo o seu formato e passando a ser produzido fora dos conventos, pelos chamados impressores, com uma maior liberdade na interpretação dos temas, já sem o forte intuito religioso que lhes eram anteriormente conferido. O interesse pela ilustração começou a desenvolver-se no século XV, com o advento da imprensa, potenciando a proliferação das imagens impressas, concretizada através da prática da gravura, que normalmente era desenvolvida pelos próprios artistas. Albert Dürer, Hans Holbein, Lucas Cranach, Rembrandt, entre muitos outros, constituem exemplos de artistas ilustradores que eram também gravadores. O saber deixa de ser exclusivo das ordens monásticas, e as aspirações ao seu acesso vieram impor a descoberta de processos mais adequados à sua difusão em maior escala. A gravura depressa atingiu um alto nível artístico, quer como meio de ornamentação e ilustração do livro, quer

³⁰¹ Do latim, *illuminatore*: fig., que explica claramente; esclarecedor.

como forma de expressão plástica independente, de características técnicas e estéticas vinculadas em valores próprios, como a estampa. Através da estampa difundiram-se os estilos de mestres famosos. A própria pintura não escapou à sua influência e, por sua vez, a gravura, foi também, muitas vezes, valorizada pela pintura.

No século XIX, dá-se a separação entre ilustrador e gravador, uma mudança que provém do aparecimento da litografia e da prática da gravura em madeira, que permitia trabalhar desenhos de outros artistas. Gustave Doré (1832-1883)³⁰² é um dos muitos artistas que ilustraram inúmeras obras literárias, mas cujos desenhos foram gravados por outros. As suas ilustrações são marcadas por atmosferas envoltas em mistério, florestas fantásticas, cheias de elementos burlescos, imagens bastante cenográficas e tenuemente iluminadas, que caracterizam o universo romântico próprio desse século.

A imagem constitui uma síntese, não é só uma tradução do texto escrito, é uma nova linguagem, uma recriação que permite encontrar caminhos antes desconhecidos, que possibilitam o fluir da imaginação e a compreensão.

A ilustração de obras literárias é hoje uma prática comum, por um lado, fruto de um trabalho conjunto entre escritores e artistas plásticos, por outro, é o resultado de trabalhos independentes, que partem da iniciativa individual dos artistas ou de convites das editoras. O livro torna-se quase um objecto artístico, que prima pela apresentação visual e gráfica.

William Blake³⁰³ (1757-1827), Eugène Delacroix³⁰⁴ (1798-1863), Honoré Daumier³⁰⁵ (1808-1879), Édouard Manet³⁰⁶ (1832-1883), Auguste Rodin³⁰⁷

³⁰² Gustave Doré, ilustrou imensas obras literárias, como por exemplo, *A Divina Comédia*, de Dante; *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais; *Contos*, de Balzac, *Dom Quixote*, de Cervantes; *Paraíso Perdido*, de Milton; *O Corvo*, de Edgar Allan Poe e a *Bíblia*.

³⁰³ William Blake, para além de ilustrador foi também autor de obras literárias. Como autor-ilustrador fez várias obras, como por exemplo, *Esquisses Poéticas*, *Gates of Paradise for Children*, ou *Book of Thel*, em 1793. Como ilustrador colaborou em *Night Thoughts* de E. Young, ou *Gymnastics for Youth*, de Salzmann, em 1800. Em 1827 quando faleceu trabalhava nas ilustrações para a *Divina Comédia*. O próprio artista imprimia as suas obras, utilizando largamente a técnica da gravura, que lhe permitia imprimir e gravar simultaneamente texto e ilustração.

³⁰⁴ Ilustra em 1828, *Oeuvres*, de Lord Byron, e realiza 18 litografias para o *Fausto* de Goethe. Entre 1834 e 1843, faz 16 litografias para *Hamlet*, de W. Shakespeare.

³⁰⁵ Desenvolveu acentuada actividade como caricaturista político, mas também como pintor. Ilustrou as *Obras Completas* de Balzac, *D. Quixote* de Cervantes, e obras de Molière ou La Fontaine.

(1840-1917), e Odilon Redon³⁰⁸ (1840-1916), constituem outros exemplos de artistas que também trabalharam a partir da literatura ou que fizeram a ilustração de obras literárias. Posteriormente a gravura foi dando lugar a processos mecânicos, restringindo-se progressivamente a sua aplicação para obras de maior importância. O papel da ilustração altera-se, ganhando um valor em relação ao texto, por vezes, sobrepondo-se-lhe.

A relação texto-ilustração tornou-se mais complexa e intrínseca, no seio das vanguardas, passando pelas experiências do início do século XX, em trabalhos como os de Van Doesburg, onde as palavras invadem o espaço da pintura, mas com uma significação visual e não semântica. Há também, por exemplo, algumas obras de Moholy-Nagy onde se utilizam combinações de fotografia e texto, passando pelas obras dos pintores cubistas e futuristas, que levaram as palavras para dentro das imagens, ou pelas experiências dos poetas dimensionistas, que pretenderam salientar o valor espacial da poesia. Estes introduzem um processo inverso, da imagem dentro dos poemas, numa nova estruturação e descoberta de outro domínio de possibilidades, tomadas a partir de novos conceitos que surgem, como o da unidade espaço-tempo, o que deitaria por terra, de vez, a premissa de Lessing da separação entre artes do espaço e artes do tempo.

Em Portugal, os poemas dimensionistas abstractos de António Pedro, de 1935-36 antecedentes do neoconcretismo, seriam igualmente precursores da poesia visual dos anos 60, como a do poeta Melo e Castro (1932-) ou de Ana Hatherly (1929-). A poesia dimensional oferecia assim a transposição para um novo paradigma, o do plano, que permite a manifestação da dinâmica dos

³⁰⁶ Em 1874 realiza, 8 ilustrações para *Le Fleuve*, de Charles Cros; em 1876 realiza três gravuras (sobre madeira) para *L'Après-Midi d'un Faune*, de S. Mallarmé; realiza também em 1875, 6 ilustrações para o poema *The Raven*, de E. A. Poe.

³⁰⁷ A obra de A. Rodin, no campo da ilustração confina-se a quatro títulos principais *Vingt-sept poèmes des Fleures du Mal*, (26 ilustrações) de C. Baudelaire, 1918; *La Tentation de Saint Antoine*, de G. Flaubert, 1902; *Le Jardin des Supplices*, (30 litografias) de O. Mirbeau, 1902 e *Élégies Amoureuses*, de Ovídio, 1935. Fez também alguns desenhos para poemas de V. Hugo.

³⁰⁸ Entre várias obras que ilustrou, Odilon Redon, compôs sete litografias para o drama em 5 actos de Edmond Picard, *The Juror*, 1887. Nesse mesmo ano ilustra *Un Coup de Clé Jamais n'Abolira de Hasard*, de S. Mallarmé. Em 1888, faz as primeiras séries de litografias para *La Tentation de Saint Antoine*, de G. Flaubert. Em 1890, ilustra *La Damnation de l'Artiste*, de I. Gilkin, e fez também ilustrações para *Les Fleures du Mal*, de C. Baudelaire.

acontecimentos, ou os movimentos do próprio pensamento, no espaço bidimensional, onde a palavra e a geometria passam a coexistir. Este princípio de transposição, em que o plano invade a literatura e, que põe em causa esse mesmo plano na pintura, vem acrescentar-lhe uma outra dimensão, tridimensional; e para a escultura uma quarta, a do movimento. Dá-se uma curiosa transposição dos géneros artísticos para dimensões diferentes, instaurando assim uma metamorfose que apaga as suas categorias originais.

3. 1. 1 A ILUSTRAÇÃO E A LITERATURA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX EM PORTUGAL

No final do século XIX, a ilustração desenvolve-se em Portugal, por um lado, fruto de uma intensificação no interesse pelo livro e pela leitura, por outro, pela crescente valorização individual que os artistas assumem perante os textos que ilustram, destacando-se nesse período Manuel de Macedo (1846-1915), artista plástico que desenvolveu actividade, principalmente no campo da cenografia e da ilustração. Nesta área, desenhou, por exemplo, a capa de *As Farpas*, e com Roque Gameiro (1864-1935), manteve intensa colaboração, trabalhando na edição ilustrada de *Os Lusíadas*, em 1900, e nas *Obras Completas*, de Garrett, em 1904. Roque Gameiro (1864-1935) desenvolveria um intenso trabalho de aquarelista, revelando-se nesse campo como o maior da primeira geração naturalista. Influenciado pelo seu mestre Manuel de Macedo, o seu trabalho mantinha uma aproximação à atmosfera romântica, contribuindo assim para a dilação de uma estética dentro do gosto nacional. Nessa linha, os seus temas de eleição seriam as marinhas e cenas populares, às quais incutia um discreto cariz sentimental (de teor romântico), que se pode observar, por exemplo, nas ilustrações para a obra de Júlio Diniz, *As Pupilas do Senhor Reitor*,³⁰⁹ 1908. O pitoresco é também outra característica dos desenhos deste artista, como expressam as imagens recolhidas no álbum *Lisboa Velha*,³¹⁰ com prefácio de Afonso Lopes Vieira, de 1925. Roque

³⁰⁹ Júlio Diniz. *As Pupilas do Senhor Reitor* (ilustrações de Roque Gameiro). Lisboa: Typografia «A Editora», s. d.

³¹⁰ Roque Gameiro. *Lisboa Velha* (pref. de Afonso Lopes Vieira). Lisboa: Vega, s. d.

Gameiro oferece imagens que retratam Lisboa com as suas ruas, esquinas, escadarias, fontes e chafarizes, com as suas gentes, vestidas à época, vendedeiras de rua, cenas à beira rio. Uma Lisboa ímpar, pitoresca, evocadora, é espelhada em imagens que são autênticas recriações históricas, de acordo com os costumes da época. No campo histórico, Roque Gameiro trabalhou as ilustrações dos *Quadros da História de Portugal*, 1916, nas quais colaborou com Alberto de Sousa (1880-1962), seu discípulo, um dos mais famosos artistas da segunda geração de naturalistas portugueses. Trabalhando essencialmente a aguarela, deu primazia aos valores paisagísticos e a elementos arquitectónicos. Outro tema que desenvolveu foram as cenas populares de género. No campo da ilustração literária, para além das obras já enunciadas ilustrou Júlio Dantas, *Pátria Portuguesa* e *Amor em Portugal no Século XVIII*; Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* ou *Os Maias*.³¹¹

Mantendo ao longo da sua carreira uma importante prática do desenho, também António Carneiro (1872-1930) se destaca no campo da ilustração, no período que compreendeu o virar de século, com a realização das magníficas ilustrações para a obra de Dante, *A Divina Comédia*.³¹² Nestes desenhos, à semelhança do que acontece na obra pictórica de Carneiro, o homem é o sujeito dominante. O factor humano impõe-se pela plasticidade das figuras, que são vivas e expressivas. Cada imagem tem um forte pendor sentimental e espiritual, onde o vigor do traço, por vezes, apenas esboçado, e da mancha, dada por aguadas transparentes, dão a cada imagem uma forte plasticidade e um sentido espiritual próprios de António Carneiro.

Segundo José-Augusto França,³¹³ Manuel de Macedo e Roque Gameiro, definir-se-iam como os melhores desse período, que compreendia o final do século XIX e o princípio do século XX. Mas um meio editorial pobre, como era o português, não proporcionaria o aparecimento de ilustradores de grande porte, evidenciando-se apenas, nomes no campo humorístico, que marcariam a primeira década do século XX, e que em muito influenciariam

³¹¹ Cf. *Dicionário de Pintura Universal*. Vol. III. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962. p. 387.

³¹² Ver Anna Candiago. *António Carneiro Ilustrador de Dante*. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1965.

³¹³ In *Dicionário de Pintura Universal*. Vol. III. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962. p. 184.

ainda as duas seguintes. Surgiriam, numa primeira fase, nomes como o de Rafael Bordalo Pinheiro e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, seguindo-se Celso Hermínio e Leal da Câmara. Mais tarde, por exemplo, Cristiano Cruz ou Stuart de Carvalhais.

O desenho humorístico, e a caricatura impulsionaram de forma veemente o desenvolvimento da ilustração literária, permitindo aos artistas plásticos uma participação regular, através dos seus desenhos, em diversas publicações periódicas.

Numa primeira instância, o desenho humorístico surge como elemento característico de publicações especializadas, cujo número de títulos diminui a partir de 1900, começando depois a afirmar-se nas páginas de outras edições, como as de jornais noticiosos. Aí, o desenho de humor e a caricatura vão tornar-se numa forma de jornalismo essencial, como documento gráfico inigualável, que à distância nos fornece uma importante e viva informação sobre a História e, principalmente, sobre a sociedade de então. Os artistas começam também a desenhar capas de diversas revistas e capas de livros, constituindo assim, esta modalidade das artes plásticas (o desenho de humor e a caricatura) um precedente que impulsionaria o desenvolvimento da ilustração literária em Portugal.

A caricatura surge na Europa, tornando-se testemunho de um período esteticamente irreverente caracterizado por contrastes sociais, que mantinha uma visão mágica e encantada da Paris, da Exposição Universal de 1900.

Em Portugal, a caricatura testemunha igualmente a visão e o pensamento da sociedade, no entanto, não expressa o encantamento mágico da vida, mas sim o desalento e o pessimismo próprios do fim-de-século português. Os artistas portugueses desenvolvem uma caricatura na qual a ironia toma o lugar principal, como é o caso do desenho humorístico de Rafael Bordalo Pinheiro (1859-1905), artista que desenvolve um trabalho de grande importância nesta área, dotado de um aguerrido sentido crítico. Como ilustrador e desenhador, fez capas de livros, cartazes, ilustrou obras literárias, como por exemplo, *A Marcha do Ódio*, de Guerra Junqueiro. Colaborou em várias publicações, chegando a editar algumas especializadas em caricatura, como é o caso de *A Berlinda*, ou *A Lanterna Mágica*, em 1873, onde aparece pela primeira vez a sua famosa criação, o *Zé Povinho*. Em 1879, edita *O António*

Maria, Folha Humorística Semanal, onde era feito, especificamente através do desenho de humor e da caricatura, o comentário da situação das artes, da literatura, e, fundamentalmente, do teatro e costumes, adoptando uma perspectiva crítica que obstava ao governo e à própria oposição. Esta publicação manteve edições regulares até 1892, passando depois dessa data a ser gradualmente menos regular. Rafael afasta-se e dedica-se cada vez mais à cerâmica, deixando progressivamente para o seu filho, Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, todo o trabalho de ilustração.

A *Paródia*, um outro jornal editado por Rafael Bordalo Pinheiro, entre 1900 e 1902, ofereceu também uma caricatura da sociedade, uma sociedade triste e conservadora, que não poderia ser levada a sério, como escreveu Rafael em editorial.³¹⁴ Com esta publicação, Rafael Bordalo Pinheiro pretende fixar uma marca própria a transmitir às gerações seguintes, conseguindo através do seu desenho uma crítica que espelha de forma alargada a sociedade da época, uma sociedade doentia e triste. Rafael, que se encontra na maturidade das suas criações, impondo-se como escola, caracterizada por um humor naturalista, e que em anteriores publicações se havia encarregado a cem por cento da parte gráfica, disponibiliza-se agora à colaboração com outros artistas, como Manuel Gustavo, Celso Hermínio, Santos Silva (Alonso) ou Jorge Cid, entre outros. De entre estes destacam-se Manuel Gustavo e Celso Hermínio, que se afastam de Bordalo Pinheiro, e enveredam por caminhos revivalistas e de um certo decorativismo *art nouveau*³¹⁵.

Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920), dedicou-se igualmente à cerâmica e à caricatura, colaborando na *Paródia*, cujo cabeçalho autorou.

Na *Paródia* publica-se a série zoomórfica³¹⁶ de Rafael, que constitui, segundo Macedo de Sousa, um dos exemplos mais geniais da caricatura portuguesa. Será também nas páginas de um jornal da época, *A Sátira*, (que teve apenas quatro números), e onde colaboraram Cristiano Cruz e Correia

³¹⁴ Cf. Osvaldo Macedo de Sousa. «1900 Caricatural», in *Portugal 1900*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. p. 119.

³¹⁵ Macedo de Sousa. Op. Cit. p. 121.

³¹⁶ Na *Paródia* publica-se a série zoomórfica (desde o nº 1: *A Grande Porca - A Política; O Grande Cão - As Finanças; A Galinha Choca - A Economia; O Grande Papagaio - A Retórica Parlamentar; A Grande Toupeira - A Reacção*), desenhos caricaturais e de crítica à sociedade de Rafael Bordalo Pinheiro.

Dias que se lança em 1911, a ideia de se fazer uma *Sociedade de Humoristas Portugueses*, à semelhança da que havia sido criada em França, em 1907.

Dois nomes em ruptura com esta crítica, caracterizada pela ironia contra o governo, e contra *uma sociedade teimosamente “saloia”*,³¹⁷ Celso Hermínio (1871-1904) e Leal da Câmara (1876-1948), surgem no âmbito de uma crítica em consonância com os ideais republicanos, insurgindo-se através do desenho caricatural contra os *ícones acomodados da monarquia*.³¹⁸ Leal da Câmara envereda por um pré-modernismo, quando em Portugal o naturalismo ainda dominava. O artista português vê-se obrigado ao exílio, devido ao conteúdo revolucionário republicano do seu desenho, e vai para Madrid³¹⁹ onde tem um papel fundamental na determinação da caricatura como obra estética. Posteriormente, irá para Paris,³²⁰ e aí permanece cerca de dez anos, conseguindo o reconhecimento através da força satírica do seu trabalho. Regressaria a Portugal apenas após a proclamação da República, desenvolvendo actividade como decorador, conferencista, desenhador, vindo a fazer parte do Grupo dos Humoristas Portugueses. No campo da ilustração literária são da sua autoria as ilustrações para a *Velhice do Padre Eterno* de Guerra Junqueiro.³²¹

Igualmente revolucionário, Celso Hermínio emigrou para o Brasil, mas viu-se obrigado a regressar em 1899, deixando pouco a pouco esvaír o sonho e a irreverência. No campo da ilustração literária, ilustrou *Lisboa em Camisa*, 1898, de Gervásio Lobato; o *Livro Proibido*, de Fialho de Almeida, Henrique de Vasconcellos e Manoel Penteadó, 1904; *O Carnaval Desmascarado*, 1903; *Histórias das Ilhas*, de Maximiliano de Azevedo, 1899.

No universo das publicações periódicas, destacam-se também pela presença do humor através do desenho, por exemplo, *Os Ridículos*, que encontrando sucesso na 3ª série viria a prolongar a sua existência até 1975, a

³¹⁷ Macedo de Sousa. Op. Cit. p. 116.

³¹⁸ Id. Ibid.

³¹⁹ Em Madrid colaborou em jornais como *Vida y Arte*, *Nuevo Mundo*, *Illustration Espanola y Americana*, *Barcelona Comica*, *El Heraldo*, *El Liberal* e *El Imparcial*.

³²⁰ Em Paris colabora em *La Vie Illustrée*, *Le Rire*, *L'Assiette au Beurre*, *Frou-Frou*, *Gavroche*, *L'Indiscret* e *Caricature*.

³²¹ Guerra Junqueiro. *A Velhice do Padre Eterno* (ilustrações de Leal da Câmara). Porto: Livraria Lello, Lda Editora, 1926.

mais longa publicação em Portugal no campo da crítica humorística, ou *O Suplemento Humorístico de "O Século"* (1887-1921), cuja execução gráfica pertencia a Jorge Colaço, seu director. É num jornal medíocre, que tem uma curta existência (de Julho a Dezembro de 1900), *O Chinelo*, que se dá o aparecimento de Francisco Valença (1882-1959),³²² que viria a destacar-se no campo do humorismo português, como um dos maiores caricaturistas da geração seguinte à de Rafael Bordalo Pinheiro.³²³ Colaborou ainda em muitas outras publicações, destacando-se a participação em *O Sempre Fixe*, desde 1926, data da sua criação, para o qual fez vários desenhos de primeira página, que constituem documentos valiosos como retrato da vida portuguesa da época.³²⁴

Também no Porto, as páginas de alguns jornais continuam a publicar o desenho humorístico. *Os Pontos* (1896-1905) publica os desenhos de Sousa Nogueira, e na *Algazarra* (1899-1902), destaca-se Simões Júnior que, conjuntamente com Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920) ultrapassaram a monotonia gráfica da época.³²⁵

Cristiano Cruz (1892-1951), salienta-se no grupo de desenhadores que marcaram o início do modernismo português, sendo a grande parte da sua produção artística constituída pelo desenho humorístico. António Rodrigues, destaca a obra de Cristiano Cruz como *uma das mais originais e principais do humor gráfico internacional*,³²⁶ tendo constituído a *primeira manifestação de ruptura com o gosto e mentalidade oitocentistas nacionais*.³²⁷ Segundo José-Augusto França,³²⁸ a carreira deste artista terá sido a mais bem iniciada de todas as do seu tempo, vindo a exercer considerável influência sobre os jovens artistas modernistas seus contemporâneos dos anos 10. O seu desenho denota uma acentuada intenção plástica, dada por um traço vigoroso e por uma tonalidade sombria. O próprio artista distinguia duas fases na sua obra,

³²² Ib. Ibid. p. 118.

³²³ Cf. José-Augusto França. *Dicionário de Pintura Universal*. Vol. III. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962. p. 410.

³²⁴ Id. Ibid.

³²⁵ Macedo de Sousa. Op. Cit. p. 117.

³²⁶ António Rodrigues. *Cenas de Guerra*. Lisboa: Quetzal Editores, 1989.

³²⁷ Id. Ibid.

³²⁸ José-Augusto França. *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1974.

uma de estilização, da qual fazem parte caricaturas e desenhos humorísticos de traço sintético, e uma outra, mais expressionista, que compreende composições diversas, cenas fantasiosas e quiméricas, de que são exemplos, o *Centauro*³²⁹ simbolizante, cabeças, figuras e cenas do quotidiano, aspectos da cidade antiga, de admirável colorido e perspectiva de tom sombrio que denota um gosto por atmosferas goyescas. Estas são as características de uma obra que se manteve à margem do movimento futurista, tendo o artista optado pelo exílio em Angola, onde veio a morrer em 1951. Cristiano Cruz auto-caracterizou-se como bitola de um humor amargo e ousado, patente nas irreverentes ilustrações do *Velho Testamento* e de *Os Lusíadas*.³³⁰ Para além da participação na *Sátira*, colaborou noutras publicações da época, como *A Rajada*, *A Águia* ou a *Centauro*.

Correia Dias (1892-1935) é outro nome a salientar, entre os desenhadores humoristas do início do século. Expôs pela primeira vez, nas salas da *Ilustração Portuguesa* em Março de 1914, e colaborou com desenhos e caricaturas na revista *A Águia*, cuja capa é de sua autoria, e n' *A Rajada*, revista que dirigiu em Coimbra em 1912. Não chegou a participar nas exposições dos Humoristas Portugueses, tendo emigrado para o Brasil, em 1915, onde veio a construir uma carreira artística que congregou uma multiplicidade de expressões, desde a caricatura à publicidade, do desenho de cartazes à ilustração, da cerâmica e do vitral até ao desenho de móveis, de tapetes e de encadernações. Em 1935, suicida-se no Rio de Janeiro, cidade onde residia.

Em 1912 realizar-se-ia o 1º *Salão dos Humoristas Portugueses*, nas salas do Grémio Literário, inaugurado pelo próprio presidente da República, Manuel de Arriaga. Afirmou um crítico que, a mostra esboçava uma mudança de mentalidade que deixava para trás um certo facilitismo de efeito, herança de Oitocentos, que os jornais de caricaturas haviam propagado.³³¹ Entre os artistas participantes encontram-se, Alfredo Cândido, Cândido da Silva,

³²⁹ Publicado na revista com o mesmo nome em 1916.

³³⁰ Cf. José-Augusto França. *Dicionário de Pintura Universal*. Vol. III. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962. p. 102.

³³¹ Id. «*Humoristas e Modernistas nos Anos Portugueses de 1910*», in *Colóquio Artes*. Nº 33. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro 1974. pp. 36.

Francisco Valença, os famosos Manuel Gustavo e Celso Hermínio, recordando-se também Rafael Bordalo Pinheiro. Estavam também presentes outros nomes, mais novos e modernos, como Emmérico Nunes ou Ernesto do Canto (posteriormente, Canto da Maia), Cristiano Cruz, Almada Negreiros, Jorge Barradas, entre outros. Ausentes, Stuart de Carvalhais e Leal da Câmara, o primeiro, por se encontrar em Paris, Leal da Câmara, porque mostrava trabalhos, individualmente, noutra local.

À primeira edição do *Salão de Humoristas*, uma segunda se seguiria, em 1913, com a participação de Mily Possoz e António Soares, entre muitos dos já referidos. Uma terceira edição prevista para o ano seguinte não chegou a realizar-se, destacando-se no mesmo campo do desenho humorístico, o jornal monárquico *Papagaio Real*, dirigido por Almada, com colaboração de Jorge Barradas e Stuart de Carvalhais, entre outros.

Mily Possoz (1888-1967) é detentora de uma posição singular na pintura portuguesa das décadas de 20-40, pelo sentido subtil e feminino dos seus temas. Percursora do modernismo português é sobretudo no domínio do desenho que se destaca.

António Soares (1894-1978), segue as pisadas do modernismo desde 1913, data da sua primeira exposição. A sua obra mantém uma certa ambiência *fim-de-século*, materializada por um gosto claro-escuro e por uma sensualidade naturalista, que se misturam com o erotismo e sensualidade de figuras femininas de gosto *belle-époque*, num paralelismo com o modernismo dos anos 20-30.³³²

Seria no Porto, em 1915, que se realizaria a *Exposição de Humoristas e Modernistas*, com o objectivo de dar a conhecer ao público português este tipo de arte moderna, e assim, para além dos desenhos de humor eram também admitidas obras consideradas modernistas. Dentro deste conceito apareciam agora a expôr, por exemplo, Abel Salazar, Armando de Basto ou Sanches de Castro. No ano seguinte o evento repetiu-se, mas apenas denominado de *Modernistas*. Leal da Câmara que realizara a capa *modernizante*³³³ do

³³² Cf. Id. *Dicionário de Pintura Universal*. Vol. III. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962. p. 385.

³³³ Id. *Ibid.* p. 39.

catálogo, mostrava as 72 ilustrações para a *Velhice do Padre Eterno*, de Guerra Junqueiro.

Enquanto que em Lisboa o futurismo havia tomado a dianteira dos acontecimentos no seio do meio intelectual e artístico, no Porto, numa terceira edição do *Salão de Modernistas*, no final de 1919, Eduardo Viana destacava-se pela cores berrantes, que desprezavam os meios tons, e pela riqueza de colorido.³³⁴ O Salão de Lisboa do Grupo dos Humoristas Portugueses, conheceria igualmente uma terceira edição em 1920, na qual expunha pela primeira vez, Bernardo Marques, uma edição que viria a confirmar que, num quadro em que o modernismo ganhava paulatinamente consciência estética, o humorismo estava irremediavelmente minorizado, sendo apenas uma fatia do universo das artes, nas quais coabitavam a pintura, a escultura, a arquitectura e as artes industriais.

Nos anos 20, e por influência das vanguardas europeias, a ilustração sofre mudanças gráficas, plásticas e visuais que consagram um novo poder ao desenho e também à imagem. Esta relação entre discurso plástico e a escrita desenvolve-se no campo da ilustração, que se intensifica nesta época,³³⁵ como por exemplo, em desenhos de Alice Rey Colaço (1890-1978) que se apoiavam na temática urbana, nas ilustrações de Almada Negreiros (1893-1970) para o *Diário de Lisboa*, no qual começa a participar em 1921, no desenho de Bernardo Marques que intensifica, nesta década, a sua colaboração em várias publicações, ou nos desenhos de Roberto Nobre (1903-1969) que, para além de crítico de arte e de cinema, colaborou em diversos jornais e revistas, realizando ilustrações para textos, e múltiplas capas de livros.

Em Portugal, o desenvolvimento das artes gráficas é dissemelhante, englobando a participação de artistas modernos e académicos, que desenvolvem o seu trabalho nos diversos campos que a ilustração abrange, desde a colaboração em jornais, revistas e magazines, ilustração de romances, livros de poesia e partituras musicais, até ao desenho humorístico, caricatura, e desenho de cartazes. José-Augusto França destaca a colaboração dos artistas modernistas, que se estendeu por diversas publicações da década de 1920,

³³⁴ Id. Ibid.

³³⁵ Cf. Margarida Acciaiuoli. «Imagens e Miragens de uma Década», in *O Grafismo e a Ilustração dos Anos 20*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1986. s/p.

como por exemplo, na *Ilustração*, no *ABC*, na *Civilização*, no *Magazine Bertrand*, ou na *Ilustração Portuguesa*.³³⁶ Esta colaboração fez-se, no entanto, especialmente ao nível visual e gráfico, não sendo acompanhada de uma componente teórica expressiva, insistindo as poucas reflexões estéticas existentes na crítica ao naturalismo e ao academismo. Este tipo de actividade intensifica-se devido às carências de um mercado artístico que não possibilitava aos seus artistas uma subsistência folgada. Surge então como recurso para uma sobrevivência que não era fácil, numa época e área geográfica onde permanecia um gosto Oitocentista, de um público que consumia facilmente tudo o que era herança naturalista.

O panorama cultural do país e, fundamentalmente, o campo das artes plásticas era apontado por António Ferro,³³⁷ em meados da década seguinte como de debilidade cultural no que respeita às artes gráficas. Existia uma mentalidade saloia em profunda clivagem com o posicionamento internacional, e à chegada dos anos cinquenta, ainda se produziam teses como a de que o *ilustrador ideal não deverá ter personalidade própria e sim estar pronto a adaptar-se aos problemas que surgem*,³³⁸ desenvolvendo diferentes maneiras conforme o género literário.

Para além dos exemplos já citados, Stuart de Carvalhais, Emmérico Nunes, Jorge Barradas, que se dedica exclusivamente à ilustração até 1924, são importantes ilustradores desta época. Bernardo Marques, ainda jovem em 1921, fascinado por um gosto de um modernismo simbolista, mostrava uma consciência gráfica que em muito se afastava da mentalidade reinante no país, e reclamava para o ilustrador a autonomia própria da criação, defendendo que este devia ir buscar as suas referências ao interior da própria obra literária.

Stuart de Carvalhais (1887-1961), um dos expoentes marcantes do primeiro modernismo português, havia partido para Paris, em 1913, onde

³³⁶ Cf. *O Grafismo e a Ilustração nos Anos 20* (pref. José-Augusto França, textos de Maria Helena de Freitas, Margarida Acciaiuoli, António Rodrigues). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, 1986.

³³⁷ Ver António Rodrigues. *António Ferro na Idade do Jazz-Band [Texto Policopiado]*. Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1986. [Editado por Livros Horizonte em 1995].

³³⁸ Roberto Nobre, citado por Margarida Acciaiuoli. «Imagens e Miragens de uma Década», in *O Grafismo e a Ilustração nos Anos 20*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, 1986. s.p.

conviveu com outros artistas portugueses, como Almada Negreiros, José Pacheco, Santa-Rita, Amadeo de Souza-Cardoso. Em Paris continuou a sua actividade de ilustrador e humorista, colaborando em diversas publicações da época, como por exemplo, *Ruy Blas*, *Excelcia*, *Le Journal*, *Pages Folles*. Regressado a Portugal devido à I Guerra Mundial, participa com as suas caricaturas e desenho de humor em diversas publicações, como *A Ilustração Portuguesa*, *ABC*, *Riso da Vitória*, *Magazine Bertrand*, *Sempre Fixe*, os suplementos dos jornais *O Século* e *Diário de Lisboa*. Para além do desenho para capas de discos e de partituras musicais, assinou cenografias de teatro de revista e desenhou cartazes. Desenvolveu ainda trabalho no campo da ilustração literária, ilustrando obras de Aquilino Ribeiro e José Régio.

Emmérico Nunes (1888-1968), destacou-se no campo da ilustração humorística, a partir de 1911, ao ir para Munique, colaborando nesta área em diversas publicações estrangeiras (alemãs, espanholas, suíças e holandesas). Trabalhou em conjunto com o Secretariado de Propaganda Nacional de António Ferro, tendo participado, como decorador, em diversas exposições deste organismo, nomeadamente em Paris (1937), Nova York (1939) e Portugal (1940).

Jorge Barradas (1894-1971), destaca-se também na década de 20, no universo do desenho e da ilustração, colaborando em diversas publicações periódicas e desenvolvendo actividade como cenógrafo e decorador. É especialmente à pintura que se dedica até 1924, vindo a realizar dois painéis da Brasileira do Chiado. A partir de 1944 opta por se dedicar à cerâmica e também à gravura. O seu percurso inicial deambulou pelos meandros da caricatura, passando pelas exposições dos humoristas, envolvendo posteriormente para um desenho elegante e estilizado, por temas de cariz mundano, fixando aspectos da vida nocturna da capital. Um misto de ironia e sátira povoava também os trabalhos gráficos do artista (revistas e cartazes). No trabalho de ceramista, Barradas alheou-se um pouco da expressão do modernismo, restringindo o seu potencial imaginativo.³³⁹

A Ilustração Portuguesa, revista dirigida por António Ferro (1895-1956) a partir de 1922, abre-se à colaboração de outros artistas, que lhe conferem um

³³⁹ Cf. *Dicionário de Pintura Universal*. Vol. III. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962. p. 51-52.

novo aspecto visual, a começar pelas capas de António Soares, marcadas pela idealização fantasmática da mulher inspirada nas imagens retiradas do cinema, da ópera e do teatro, até à forte presença que Bernardo Marques marcaria como ilustrador, a partir de 1927, data em que intensifica a sua actividade neste campo, vindo a colaborar no jornal *O Século* e, depois, no *Diário de Notícias*.

Na *ABC* (1920-32) também colaboravam Stuart de Carvalhais, Jorge Barradas, Emmérico Nunes, Mily Possoz e Bernardo Marques, que alternadamente também assinavam as capas da revista. Os temas principais são extraídos do quotidiano, com a figura da mulher, estilizada, como símbolo da moda e dos novos costumes. A *Ilustração* (1926-1935) teria, porém, capas de Marques, Soares e Barradas.

Na *Civilização* (1928-1936) o número de artistas participantes é menor, mas expressivo, no qual, mais uma vez, Bernardo Marques tem lugar de destaque, escolhendo como signos da sua grafia plástica os arlequins, as amazonas de circo e as mulheres elegantes, alargando-se até ao tema do Carnaval. Num sentido inverso assina também capas desta revista, Roberto Nobre, que substitui a visualidade plástica de Bernardo por vendedeiras de galinhas e pescadores.³⁴⁰

O humor da década anterior prossegue em várias publicações: o *ABC a rir* (1921-1929) e o *ABCzinho* (1921-1932) e, posteriormente, o *Sempre Fixe* (1926-1932). Neste, numa fase inicial, Almada, e depois, Stuart e Botelho prolongam a prática do desenho humorístico, que vai ainda alcançar, o final da década, no *Diário de Notícias*, com uma crónica de Bernardo Marques.

Nas páginas de *O Século Cómico*, suplemento dedicado ao desenho humorístico, Stuart de Carvalhais desenvolveu intensa colaboração, publicando a banda desenhada *Quim e Manecas*. Neste suplemento colaborou também Rocha Vieira (1883-1947), ilustrador reconhecido, que integrou o Grupo dos Humoristas, presidido por Leal da Câmara, embora o seu desenho se pautasse por um certo *tradicionalismo académico*.³⁴¹ Trabalhou em várias publicações periódicas, tendo-se dedicado também ao desenho infantil.

³⁴⁰ Margarida Acciaiuoli. Op. Cit. s. p.

³⁴¹ José-Augusto França. *Dicionário de Pintura Universal*. Vol. III. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962. p. 353.

Em 1925 sai uma nova publicação (de carácter mensal), a *Europa*, que sobreviveu apenas por três números, dos quais Jorge Barradas assinou a primeira e a última capa. A capa da segunda edição é assinada por Bernardo Marques, onde também é protagonista uma figura feminina. Estas publicações constituíam praticamente o único mercado para os jovens artistas, que nelas colaboravam, assinando as suas capas (que era o trabalho melhor remunerado) e muitas outras ilustrações. Na segunda metade dos anos 1920, Bernardo Marques (1898-1962) fazia a capa de *Terras de Fogo*, de Julião Quintinha (1925). Fez também algumas caricaturas do mundo do teatro e da política. Em 1929 parte para Berlim e, posteriormente, para Paris. Em Berlim incorporou uma certa influência de Grosz, e o seu desenho adquiriu um sombreado de modelação em rede feito com aguarela. Os desenhos de Paris, de 1930, são expostos no I Salão dos Independentes, juntamente com as aguarelas de Berlim. Posteriormente, é Lisboa a protagonista dos desenhos de Bernardo Marques, sobressaindo a sua faceta de cronista. Nos anos 1930, participa nas revistas de cinema, *Imagem*, *Kino*, e *Girassol*, desenvolvendo uma fantasia irónica de uma grande maturidade. Em 1939 viaja aos Estados Unidos, dedicando a década seguinte à decoração e artes gráficas, assumindo a direcção gráfica das revistas *Panorama* (1941-50) e *Litoral* (1944-45). Nos anos 50, os elementos antropomórficos desaparecem praticamente dos seus desenhos e guaches, dedicando-se à paisagem, acabando por assumir a direcção gráfica da revista *Colóquio* (1959-62).

A produção de Bernardo Marques no campo da ilustração literária é vasta, corporizada em aguarelas e desenhos, incluindo a direcção gráfica de obras literárias, tendo sido neste campo, da ilustração e grafismo um impulsionador do modernismo.³⁴² São de diversos autores os textos por si ilustrados, como *Lisboa*, de Luís Teixeira, 1955; *O Malhadinhas*, de Aquilino Ribeiro, a tradução francesa de *Os Maias*, de Eça de Queirós, *Eléctrico*, poema de José Gomes Ferreira, 1957; *A Volta ao Mundo*, de Ferreira de Castro, 1941; *O Natal Clandestino*, de José Rodrigues Miguéis, 1957; etc.

Os anos quarenta produziram uma mudança no campo da ilustração, marcada pela acção de António Ferro e do organismo que dirigia, o SPN

³⁴² Cf. Id. *Dicionário de Pintura Universal*. Vol. III. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962. p. 229.

(Secretariado de Propaganda Nacional), posteriormente SNI (Secretariado Nacional de Informação), que impulsionara a Exposição dos Ilustradores Modernos, em 1942, proporcionando o aparecimento de nomes de maior envergadura, como por exemplo, Ofélia Marques, Thomás de Melo (Tom), e, principalmente, Júlio. Mas ainda, Bernardo Marques, que ilustraria Eça de Queirós e Cesário Verde.

Ofélia Marques (1902-1952), dedica-se à ilustração e à pintura, por influência de Bernardo Marques, com quem havia casado. No campo da ilustração entregou-se sobretudo à literatura para crianças, desenvolvendo um trabalho de características líricas na interpretação do universo infantil.

Thomás de Melo (Tom) (1906-1926), destacou-se na *segunda geração* do modernismo português, exercendo actividade como pintor, caricaturista e desenhador. Colaborou em jornais como *O Papagaio* e publicou vários álbuns, como por exemplo, *Por Terras de Portugal*, 1948, com prefácio de Diogo de Macedo, ou *10 Composições Gráficas sobre os Versos de Os Lusíadas*, 1972, entre outros.³⁴³

Júlio (1902-1983) afirma-se como pintor expressionista, e desenhador, tendo nesta área, colaborado em diversas revistas, destacando-se uma participação intensa na revista *Presença*, vindo também a ilustrar muitas obras do seu irmão José Régio. Os seus desenhos são definidos por uma linha negra, bem vincada, marcando um efeito decorativo e lírico.

Nos anos cinquenta, muitos artistas viriam a dedicar-se à ilustração literária, por razões de subsistência, mas também, porque esse seria um período em que muitos escritores decidiram dedicar-se à edição. Destacam-se desta época, Manuel Ribeiro de Pavia, Fernando Lemos, Fernando de Azevedo, Vespeira, Cruzeiro Seixas, Lima de Freitas, Júlio Pomar, entre muitos outros.

Manuel Ribeiro de Pavia (1910-1957), dedicou-se principalmente à ilustração de livros e ao desenho. Integrado na estética neo-realista, publicou em 1950 um álbum de 15 desenhos, *Líricas*, e ilustrou múltiplos nomes da literatura portuguesa³⁴⁴ e estrangeira³⁴⁵. A sua obra, dispersa por desenhos e

³⁴³ Ver Id. Ibid. p. 407.

³⁴⁴ José Régio, *As Encruzilhas de Deus* (1947); vários livros de poemas de António de Sousa, na década de 50; Alexandre Cabral, *Terra Quente* (1953), *Fonte da Telha* (capa, 1949); Fernando Namora, *Casa da*

guaches, viria a público, numa exposição póstuma, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1958.

Fernando de Azevedo (1913-2002), desenvolveu no início da sua carreira, actividade como crítico de arte³⁴⁶ e, no campo da pintura, moveu-se por uma estética neo-realista, tendo participado nas primeira e segunda edições das Exposições Gerais (1946 e 47). Nesse ano, é um dos criadores do Grupo Surrealista, começando a sua pintura a ser composta por elementos poéticos e abstractizantes, sendo este o caminho que tomaria. Fez ilustrações para a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Juntamente com Vespeira e Fernando Lemos é apontado como um artista da chamada «terceira geração», a partir de cuja acção a pintura portuguesa conheceu um importantíssimo desenvolvimento.³⁴⁷

Marcelino Vespeira (1925-2002), participou igualmente nas Gerais de 1946 e 47 e desenvolveu também actividade no campo da escrita sobre arte, colaborando com artigos e manifestos³⁴⁸ na página *Arte*, dirigida por Júlio Pomar, do semanário *A Tarde* (Porto, 1945). Da defesa duma estética neo-realista, onde foi, juntamente com Júlio Pomar, um dos mais entusiastas, e de maior sucesso, envereda também pelo Surrealismo, integrando em 1949, a Exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, tal como Fernando de Azevedo. Nos anos 50, a sua pintura atinge um dos pontos mais elevados do surrealismo português e regista ainda pesquisas no campo de uma abstracção geometrizarante. *Viragem*, de Castro Soromenho, 1957; *Os Flagelados do Vento Este*, de Manuel Lopes, 1960; *Terrear*, de António Ramos Rosa, 1964, são algumas obras da literatura que Vespeira ilustrou.

Fernando Lemos (1926), começa por se dedicar às artes gráficas e à publicidade, vindo a integrar nos anos 50 a quinta edição das Exposições Gerais de Artes Plásticas. Em 1952, expunha com Vespeira e Fernando de

Malta (1952), *Retalhos da Vida de um Médico* (1949), etc; Rogério de Freitas, *A Porta Fechada* (1952); Castro Soromenho, *Calenga* (1945), etc.

³⁴⁵ Dostoievski, *Noites Brancas* (19--); Charles Dickens, *O Rei do Rio de Ouro*, 1941.

³⁴⁶ Colabora nos jornais *Mundo Literário*, *Horizonte-Jornal das Artes* em 1947, e na revista *Unicórnio* em 1951-52.

³⁴⁷ J. A. França. Op. Cit. p. 45.

³⁴⁸ É da sua autoria a *Carta Aberta aos Pintores Portugueses*, na qual propõe uma democratização da arte, e a contestação relativamente à pintura burguesa.

Azevedo obras de pintura, desenho e fotografia, meio que actualmente utiliza, considerando-se, no entanto pintor. Em 1953, seguindo uma linha de artistas portugueses, emigra para o Brasil, onde permanece até ao momento presente. No Brasil desenvolveu actividade no campo do desenho gráfico, mas também como pintor, cartonista de tapeçarias, ilustrador, fotógrafo e poeta, publicando neste domínio, em 1952, o livro *Teclado Universal*. No domínio da ilustração fez desenhos para *Vôo sem Pássaro Dentro*, de Casais Monteiro, 1954.

Lima de Freitas (1927-1967), surge também no ambiente neo-realista da década de 40, tendo posteriormente, o seu realismo evoluído para uma expressão de carácter poético, simbólico e do imaginário. Desenvolveu larga actividade como ilustrador para as obras de diversos poetas de língua portuguesa, como Camões e Bocage, 1958, Rodrigues Lobo, 1959, Tomás António Gonzaga, 1960, Sá de Miranda, 1961, etc.; e também para muitos nomes da literatura estrangeira, como Dante, a *Divina Comédia*, Cervantes, *D. Quixote*, ou William H. Prescott, *The Reign of Ferdinand and Isabella*.

Cruzeiro Seixas (1920), expôs esculturas em 1949, com o Grupo dos Surrealistas, afirmando-se, posteriormente, e dentro de uma estética surrealista, como desenhador. Os seus desenhos são povoados de figuras imagéticas, distorcidas, e por um lirismo, inspirado na poesia. Ilustrou a *Cidade Queimada*, de Mário Cesariny, 1966; *Declives*, de António Ramos Rosa, 1980; etc.

Júlio Pomar (1926-), ao qual se dedicará o próximo capítulo, acompanhou as etapas do neo-realismo, tendo desenvolvido intensa actividade no campo da escrita sobre arte, e também no campo da ilustração, tendo até ao presente, ilustrado cerca de trinta obras literárias. São da sua autoria os desenhos para *O Romance de Camilo*, ou para *Guerra e Paz*, 1955-57, por exemplo.

Em conclusão, a ilustração literária constituiu-se numa actividade importante com domínio próprio na esfera das artes plásticas e no percurso de muitos artistas plásticos, como motor propulsor, por um lado, do comércio do livro (porque o torna mais atraente e mais rico, logo requisitando uma diferente atenção pelo leitor), por outro, constituindo um meio de subsistência para muitos artistas, como era o caso dos portugueses, que num meio cultural

bastante restrito, tinham na ilustração literária uma hipótese de intervenção e até de integração artística.

O advento da imprensa de caracteres móveis de Gutenberg permitiu, a partir do século XV, uma crescente divulgação do livro a meios culturais mais alargados e à diversificação do saber por novas temáticas. Em Portugal, no século XVIII é grande a disseminação do livro impresso, vendo-se crescer, nos finais do século XIX, o interesse pela edição de livros, e assim também a necessidade de exigência com a edição.³⁴⁹

Durante muito tempo a ilustração de livros fez-se através da prática da gravura sendo, normalmente, as obras dos artistas plásticos gravadas por artistas gravadores, constituindo prática corrente durante o século XIX. Muitas vezes sucedia que o ilustrador se tinha que subordinar ao texto escrito, ou que, ilustrações e textos se encontravam desfasados no que respeita ao sentido interpretativo. Porém, estas dificuldades seriam ultrapassadas, tendo os artistas potenciado o seu valor e a autonomia individual em relação ao texto, conferindo às ilustrações um carácter próprio e sentido criativo. Em Portugal, no final do século XIX e princípio do século XX, os artistas começam a assumir uma posição estética, dando à sua produção uma harmonia interpretativa que resulta da relação e compreensão do texto. Destacam-se como ilustradores, nesta época, António Carneiro, Roque Gameiro, Correia Dias, Alberto de Sousa, etc.

Muitos dos ilustradores portugueses das primeiras décadas do século XX, surgiram de entre os chamados humoristas e caricaturistas, como por exemplo, Rafael Bordalo Pinheiro, desenhador ímpar e caricaturista, Manuel de Macedo, que ilustrou vários nomes da literatura, entre os quais Eça de Queirós, até Celso Hermínio, Francisco Valença, Cristiano Cruz, entre tantos outros.

Para além de devedora do desenho de humor e da caricatura, a ilustração literária deve também o seu desenvolvimento ao incremento da ilustração infantil, que cresceu valor e uma nova preocupação gráfica à edição do livro. Leal da Câmara, no início do seu percurso artístico, e Alfredo Morais (aguarelista) ilustraram os *Contos* de Ana de Castro Osório. Tal como estes,

³⁴⁹ Cf. Julieta Ferrão. «A Arte do Livro», in *Estrada Larga*. Vol. 2. Antologia do Supl. «Cultura e Arte», de *O Comércio do Porto* (org. Costa Barreto). Porto: Porto Editora, 1959. pp. 208-214.

também, Raquel Roque Gameiro, se dedicaria especialmente à ilustração de literatura infantil.

Todo o enorme desenvolvimento da ilustração literária passou pela proliferação da ilustração nas páginas de múltiplas publicações periódicas, nas quais muitos artistas tinham uma primeira hipótese de trabalho, vindo a notabilizar algumas das personagens que criavam, como é o caso dos famosos *Quim e Manecas*, da autoria de Stuart de Carvalhais, surgido nas páginas de *O Século Cómico*. A partir daqui sucedem-se nomes de artistas que, no decorrer do seu percurso artístico, desenvolvem acções no campo da ilustração literária, como Bernardo Marques, Roberto Nobre, Júlio, Thomás de Melo (Tom), entre muitos outros. Chegados à década de quarenta, Júlio e Bernardo Marques, afirmam-se no seio do modernismo, ilustrando obras de José Régio, o primeiro, e Eça de Queirós ou Cesário, o segundo. Ofélia Marques destaca-se no campo da ilustração infantil. A geração seguinte tráz Fernando Lanhas, Lima de Freitas, Júlio Pomar, etc. Também nomes femininos se afirmaram, entre outras, a já citada Raquel Roque Gameiro, mas também a sua irmã, Mami, ou Milly Possoz, Alice Rey Colaço, Ofélia Marques, Sarah Afonso, ou, ainda, Maria Keil, que tem vindo a ilustrar muitos títulos da literatura infantil.

O trabalho de ilustração transformou muitas obras literárias em importantes obras de arte plástica, ampliando o seu sentido original, num diálogo que se descobre cada vez mais eficaz, diluindo as fronteiras entre os dois ramos da arte, que estão aqui em causa. O trabalho do ilustrador é uma lucubração, profunda, meditada que concorre para um acréscimo vivo e elucidativo da visão dada pelo texto, conferido-lhe uma nova expressão e pistas para outras descobertas, no que ao sentido e compreensão diz respeito.

A ilustração exige um profundo conhecimento do desenho e uma relação de simbiose com o texto, para que o resultado seja um todo, no qual, imagem e escrita se inter-relacionam e se acrescentam, tornando o livro num objecto artístico importante. É esta relação entre a ilustração e a literatura que será abordada no capítulo seguinte, tendo como suporte a obra ilustrada de Júlio Pomar, e especificamente, os desenhos efectuados para o romance *Guerra e Paz*.

3.2 JÚLIO POMAR E AS RELAÇÕES ENTRE PINTURA E LITERATURA

3.2. 1 DA LITERATURA

Por acaso ?

Por acaso Júlio Pomar pintou bichos. Por acaso, também, por diversos momentos, pintou séries temáticas saídas da literatura, ou ilustrou obras literárias. Outras vezes, nem tanto: noutras situações, as suas séries, os bichos, *foram consequência de propostas exteriores*.³⁵⁰ Assim surgiram, e se desenvolveram, tomaram forma, muitos dos temas de Pomar. Acasos ou propostas, esses temas saídos da literatura, tornaram-se o pretexto para o seu trabalho de criação artística. Não existe uma relação directa com a narrativa literária, mas sim uma *construção visual*,³⁵¹ que teve o seu ponto de partida no texto.

Além da pintura, Pomar também escreveu poesia, e ensaio, um valioso volume de textos que constituem uma reflexão importante em torno da prática artística. Os seus depoimentos e escritos sobre arte estabelecem o acesso e compreensão do processo artístico a partir do qual a sua obra se constrói.

A presença da literatura no universo plástico do pintor é fruto do gosto profundo que desde muito cedo nutria pela leitura de romances e de poesia. O próprio afirma não ser, portanto, de admirar que os temas literários o atraiam ou que *ande a namorar mitos*.³⁵² Ao reflectir sobre os momentos em que na sua prática pictórica resolve privilegiar as relações com a literatura, o artista interroga-se sobre se não estará a *substituir o mundo pela ficção*, ou se essa relação não poderá advir de uma *preguiça ou timidez essencial*.³⁵³ E, conclui que, ao recorrer a um texto, procura enquadrá-lo no seu imaginário pessoal, acabando por tratá-lo como bem lhe aprouver, sem procurar ser-lhe fiel. A sua intenção é sim, *cozinhá-lo* à sua maneira:

³⁵⁰ Júlio Pomar. *Então e a Pintura?*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001. p. 83.

³⁵¹ Id. «Tableaux de lecture: constructions visuelles réalisées sans rapport direct avec la narration littéraire qui n'est ici qu'un prétexte», in *Les Mots de La Peinture*. Paris: Éditions de La Différence, 1991. p. 55.

³⁵² Id. *Então e a Pintura?*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001. pp.95-96.

³⁵³ Id. Ibid.

*Quando me sirvo de um texto não me sinto obrigado a ser-lhe fiel, tentando a sua reconstrução histórica ou ilustração. Pego nele, cozinho-o, divirto-me. Situo o tema no meu imaginário, maltrato-o.*³⁵⁴

Como exemplo deste acto criativo, em que a acção do pintor se caracteriza, mais do que, por *fazer a partir de*, por *fazer de novo*, transformar, recriar, de acordo com o seu universo pessoal, Pomar refere a obra *Dom Quixote e os Carneiros*, de 1997, à qual acrescenta novos elementos que não existem no texto de Cervantes, e que introduzem um sentido figurado à composição, onde acabam por aparecer figuras inéditas à medida que a obra se faz. Júlio Pomar diz utilizar a literatura como ponte para a realização de um imaginário onde as suas obsessões pessoais podem ou não ganhar corpo e forma:

*A literatura [...], é o sótão onde encontramos com que vestir os nossos fantasmas; no espelho que ela nos propõe vemo-nos a nós próprios sob a pele dos outros.*³⁵⁵

A atitude descrita pelo pintor, de transformação duma realidade que é o próprio texto, que se depreende das suas palavras, é coerente com a que diz assumir também perante a realidade observada. No fundo é a atitude que subjaz a todo o seu trabalho criativo. Pomar não copia a partir de, seja um texto, seja a realidade, transforma essas realidades num universo pessoal e imaginativo, ou seja, numa *ficção*:

*Quando [um determinado assunto] já não está [frente aos meus olhos], torna-se ficção... Eu não copio nem registo respeitosamente o que vejo. Acho que construo uma ficção, a minha própria ficção sobre ficções que julguei ver. Há, no olhar com que vejo a suposta realidade, uma cadeia de ficções que se instala.*³⁵⁶

É no conceito de ficção que Pomar situa a razão dos seus temas, a sua obra não é, portanto, uma descrição do mundo que o rodeia. As suas criações

³⁵⁴ Id. Ibid. p.95.

³⁵⁵ Id. Ibid.

³⁵⁶ Id. Fragmento de Alain Gheerbrant. *Peinture et Amazonie*. Paris: Edições La Différence, 1997. pp. 30-35, traduzido do francês por Hellmut Wohl, in *A Comédia Humana*. Lisboa: Centro Cultura de Belém, 2005.

fazem parte de um universo que resulta do olhar que o próprio coloca sobre o mundo, e que, é depois transformado pela fantasia e pela imaginação:

*Porque razão pintei Índios? Pela mesma razão porque pintei o D. Quixote, os meus tigres, macacos loucos, os leitões de Circe. São ficções.*³⁵⁷

Nesse universo que se constrói a partir das interrogações, angústias, descobertas, destruições, e no qual, a mais pequenina surpresa se pode tornar no elemento mais importante, não é tanto o resultado final que importa, mas o processo. E, são as mais variadas interpretações que se estabelecem entre a obra e o seu criador que interessam. Esta inquietude e angústia³⁵⁸ prementes na relação do pintor com a obra, o sentimento de dúvida e de fracasso que assiste o pintor nessa hora, são questões fundamentais que persistem na actividade de qualquer pintor moderno, e fazem com que o processo criativo, seja mais importante, do que a obra final. Pomar define-o da seguinte maneira:

No atelier faço e refaço – por vezes sem sequer me dar ao trabalho de desfazer. Não só para fazer melhor. Mas também por necessidade de destruir, de resmastigar uma dada experiência que não me matou a fome. Para investir, agredir, questionar, estar dentro (dentro do jogo). [...] O meu trabalho não consiste em acrescentar, dia após dia. [...] O meu trabalho alimenta-se do que despedaça. [...]

Procedo por destruições sucessivas. Rasuro. E estou em crer que a rasura dá o (não) sentido à frase, dá o nervo à forma, dá a vertigem ao espaço.

*Pinto, recorto, junto, repinto ou raspo, arranho, pulo, aliso. Para depois não fazer mais, talvez, do que re-recortar, re-juntar, repintar outra vez, e tudo o resto.*³⁵⁹

É um *pisar o mesmo caminho*³⁶⁰ que enforma todo o acto criativo, um avançar e um recuar, um fazer, que no caso de Pomar, se constrói a partir de uma imagem que se desfaz:

³⁵⁷ Id. Fragmento de Alain Gheerbrant. *Peinture et Amazonie*. Paris: Edições La Différence, 1997. pp. 30-31, in *Autobiografia*. Lisboa: Assírio & Alvim e Sintra Museu de Arte Moderna, 2004. p. 240.

³⁵⁸ Inerentes ao acto criativo, cujo paradigma está presente na obra de Honoré de Balzac, *Chef d'Oeuvre Inconnu*.

³⁵⁹ Id. *Da Cegueira dos Pintores*. Lisboa: INCM, 1986. p. 24.

³⁶⁰ Id. *Ibid.* p. 23.

[No] meu trabalho, sempre uma imagem deu origem a outras imagens, e sempre o meu quadro se fez – ou se defez! – de sucessivos encaixes ou desencaixes.³⁶¹

A ficção, ou ficções, construíram-se a partir dessas pequenas pistas que o pintor seguiu em direcção ao desconhecido, que é o que dá o gosto certo a todo este fazer. É desse fazer e re-fazer, que se alimenta, que vive, na tentativa de agarrar qualquer coisa indefinível.

Múltiplos temas trabalhados por Pomar foram extraídos da literatura, interessando-lhe esta, mais do que quaisquer outros temas da realidade circundante. Foram vários os textos que lhe serviram como pontos de partida, tanto para a pintura, cujos temas trabalhou em séries, como para ilustrações: *The Hunting of the Snark*, de Lewis Carroll; a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero; *As Metamorfoses* de Ovídio; a história *O Gato das Botas*, do livro de Charles Perrault, *Histoire ou Contes du Temps Passé avec des Moralités*; *The Raven*, de Edgar Allan Poe; a história *Tigres Azuis*, de Jorge Luís Borges; *Ode Marítima* e a *Mensagem*, de Fernando Pessoa; *Guerra e Paz*, de Leon Tolstoi; *O Romance de Camilo*, de Aquilino Ribeiro; *D. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes; *Pantagruel*, de Rabelais, etc.

Na sequência de uma proposta para ilustrar uma edição francesa da obra de Lewis Carroll, Pomar desenvolveu uma série de telas de grande formato, e a partir destas, uma sequência de desenhos a cores que retratavam os personagens.

Para *The Raven*, de Egar Allan Poe, poema já ilustrado por Gustave Doré, Manet e Max Ernest, Pomar trabalhou a partir da edição com traduções de Baudelaire, Mallarmé e Pessoa, optando por fazer retratos dos tradutores do poema, interessando-se pela visão que estes tinham da narrativa e não pelo texto em si. Este projecto culminou em *Le Livre des Quatre Corbeaux*³⁶² e numa série de pinturas, colagens e litografias, entre as quais uma tela a que deu o título do refrão do poema, *Nevermore*³⁶³. No entanto, para Pomar o

³⁶¹ Id. Ibid. p. 31.

³⁶² *O Livro dos Quatro Corvos* (trad. de Pedro Tamen, textos de Edgar A. Poe, Baudelaire, Mallarme e Pessoa, ilustrações de Júlio Pomar). Lisboa: Editora, 1985.

³⁶³ Esta palavra foi escolhida pelo autor do poema, por ser considerada a que melhor poderia provocar o efeito desejado, que no caso da poesia, seria provocar uma emoção que levasse às lágrimas. Edgar Allan Poe exprime uma tese, no texto *Filosofia da Composição*, a respeito da questão de que a contemplação

corvo assume uma significação distinta, ele é também uma imagem simbólica de Lisboa, que figura no brasão da cidade:

«O Corvo» de Edgar Allan Poe – cuja tradução «ritmicamente conforme o original» foi dos primeiros versos que li de Pessoa. O corvo que nas armas de Lisboa figura, notemos a coincidência.³⁶⁴

O corvo invadiu também a tela sobre *As Peregrinações de Fernão Mendes Pinto*, uma das *7 Histórias Portuguesas* que Pomar pintou em 1985, que surgiram a partir da proposta de um livreiro, amigo de Manuel de Brito para ilustrar a *Mensagem* de Fernando Pessoa, e, que, como afirma Pomar, tentou que constituíssem uma crítica da ideologia do poema. A partir daqui o artista desenvolveria o empreendimento das *7 Histórias Portuguesas*, mais um pretexto retirado da literatura e que serviu de ponte para a revelação de novas ficções, na obra de Pomar. Neste caso nenhum dos temas das *7 Histórias Portuguesas* figuram no poema de Pessoa, no entanto, ele constituiu ponto de partida para a realização das telas, como por exemplo, *Os Presentes de D. Manuel ao Papa* ou *As Peregrinações de Fernão Mandes Pinto*. Estas, constituiriam o que Mário Dionísio chamou os *avessos do mito*,³⁶⁵ nas quais o artista pretendeu a desconstrução de *alguns mitos duvidosos*:

[...] tentei imagens que, sem terem correspondência directa com o poema, fossem como a crítica do seu fundo ideológico. E assim nasceram as *7 Histórias Portuguesas*, onde se desconstruíram alguns mitos duvidosos, e se mostravam os seus reversos: Camões escrevia acorrentado, o rei D. Sebastião, paranóico descabelado, mirava-se

de qualquer tipo de beleza leva necessariamente às lágrimas, sendo a melancolia a forma mais legítima da poesia. No mesmo texto, Poe defende ainda que a melhor maneira de se chegar ao efeito de melancolia pretendido seria através do refrão e, de preferência através de uma única palavra no fim de cada estrofe. Deste modo chega à palavra *nevermore* (na tradução de Baudelaire e de Mallarmé, *jamais plus*, e na de Pessoa *nunca mais*), como a mais fatal de todas. Esse efeito seria ainda mais conseguido se essa palavra não fosse pronunciada por uma voz humana, escolhendo assim um animal, ao qual, o corvo, animal de mau agouro, servia perfeitamente.

³⁶⁴Júlio Pomar. *1 Ano de Desenho 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. s/ p.

³⁶⁵Mário Dionísio. *Os Aversos do Mito*. Lisboa: Clássica Editora, 1985.

*ao espelho, Santo António pregava aos peixes sem reparar que tinha os pés poisados na carapaça de uma tartaruga prestes a pôr-se ao fresco...*³⁶⁶

Pomar pretende tecer uma crítica à ideologia do poema de Pessoa, fazendo várias inversões, por vezes irónicas, e até com um certo humor, à narrativa da *Mensagem*. As *7 Histórias Portuguesas*, ilustram de modo claro a sedução que o artista nutre pelo imaginário dos mitos e que o prendem à fantasia que toda a literatura necessariamente transporta:

*Foi com as 7 HISTÓRIAS PORTUGUESAS que comecei a jogar às escondidas com os mitos, a acomodá-los a meu modo – a fazê-los reviver nos mitos de hoje?*³⁶⁷

O pintor fez também um conjunto de desenhos a pastel para uma edição da *Ode Marítima* de Pessoa. Mais uma vez não pretendeu fazer uma recriação visual do texto, mas sim evocar o imaginário e o incorpóreo do poema. Desenhou uma série de navios, procurando um traço infantil de modo a dar a ideia dos navios que passam ao perto e ao longe, evocados pelo poeta.

Júlio Pomar inspirou-se igualmente na mitologia clássica, como nas *Metamorfoses* de Ovídio, que lhe ofereceram inspiração para os quadros *Leda Crioula* e *Rapto da Europa*, ou na *Odisseia*, de Homero. No quadro de Pomar, Leda é transformada numa sedutora mulher brasileira com uma flor espetada no chapéu. Em *O Rapto da Europa*, o artista também introduz uma conotação própria, na qual um touro vermelho, tomando o seu papel de modelo simbólico do poder masculino, domina violentamente a figura feminina que a *Europa* representa.

A *Odisseia* também influenciou o pintor, vindo a dar o quadro *Circé à la Toupie*, numa alusão ao episódio de Homero em que Circe transforma os companheiros de Ulisses em porcos. Assim começou a série do porco. Nesse ano celebrava-se o ano do porco no calendário chinês. Uma *coincidência!*³⁶⁸ que o artista aproveitou. Estava Júlio Pomar em Castellini in Chanti, no centro da Toscana, Itália, quando o porco e a *Odisseia* entraram no seu caminho:

³⁶⁶ Júlio Pomar. *Então e a Pintura?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001. p.91.

³⁶⁷ Id. Ibid. p. 92.

³⁶⁸ Id. Ibid.

Ao chegar a Castellini encontro, pousado sobre uma mesa baixa, um livro ilustrado que versava a criação do [porco], e dele tirei alguns estudos a cores: um a saltar, outros de carcaça aberta, etc. A cada possuía uma biblioteca notável, e dias depois dei com os olhos numa velha tradução francesa da ODISSEIA.

Abri-a e logo no episódio de Circe, feiticeira pérfida, grande apreciadora de mocetões, para os transformar em porcos; [...] Assim começou a série.³⁶⁹

Um outro símbolo que atraíu Pomar, foi o do tigre, que foi povoando sucessivas telas. Também este projecto teve origem na literatura, Pomar começou a pintá-lo, após o convite de Joaquim Vital para ilustrar o livro de Jorge Luís Borges *Rose et Bleu*, em Agosto de 1978. Para essas ilustrações realizou um conjunto de colagens, às quais prefere chamar *recortes*.³⁷⁰ O tigre tornou-se mito e Pomar acabou por realizar uma série de telas e dedicar-lhes um capítulo do seu ensaio *Da Cegueira dos Pintores*.

Todas estas obras demonstram o processo criativo que o artista expõe nesse mesmo ensaio, e, também as relações que estabelece entre a pintura e a literatura, de que são exemplos os tigres, os porcos, o corvo, a obra *Dom Quixote e os Carneiros*, etc. A literatura constitui o fio narrativo, a relação afectiva que toma muitas vezes a dianteira da marcha, que, no seu desenrolar vai sofrendo acrescentos. Surgem figuras, infidelidades, que lhe dão novos sentidos e, na cadeia de relações que se estabelece entre as formas, as cores, e os objectos, gera-se a harmonia necessária.

3. 2. 2 DO DESENHO

O desenho à escuta do traço

O desenho [...] vejo-o antes de tudo como a «escuta» do traço. É nesse antes de tudo que situo o meu risco.³⁷¹

³⁶⁹ Id. Ibid. pp.92-93.

³⁷⁰ Id. Ibid. p. 84.

³⁷¹ Id. Excerto de *Catch, Thèmes et Variations*. Paris: Éditions La Différence, 1984. pp. 7-9, in *Autobiografia*. Lisboa: Assírio & Alvim e Sintra Museu de Arte Moderna, 2004. p. 237.

O pintor justifica esta metáfora pelas duas significações a que o verbo *escutar* obriga, a de disponibilidade, e exigida atenção. A escuta não escolhe o tempo que o objecto sonoro exige que lhe seja dispensado, a escuta agarra, *deixa andar, deixa fazer*,³⁷² não tem pressa, integra. Por seu lado, o olho segrega, não se importa com o que lhe parece inútil, sintetiza. O olho vai de encontro ao que conhece, é apressado. O ouvido atenta-se na pausa e na espera, *segue, o olhar escolhe*.³⁷³ E ao desenho é exigida a mesma atenção e disponibilidade que o acto de escutar pressupõe.

Pomar associa ao desenho, o conceito de mapa de Gilles Deleuze e Felix Guattari,³⁷⁴ que pressupõe o seu entendimento como processo, no qual acontecem múltiplas experimentações, e que enquadra as mais diversas dimensões e aberturas. O desenho é o resultado dessas múltiplas dimensões, que o ouvido se predispõe a receber e que o *olho vigia*, traduzidas através da linha. É um simulacro, que revela a verdade, é a *escuta do traço*.

Esta maneira de pensar o desenho, pressupõe um jogo³⁷⁵ de relações entre a presença e a ausência. Esta última resultante das conexões ópticas que se geram entre o negro do traço e a brancura do papel. O vazio, um vazio tornado luz, pela *ductilidade*³⁷⁶ dessa brancura, assume para Júlio Pomar, uma posição chave na prática do desenho, uma prática que deve ser entendida como um desafio, um lugar de lutas *contra as manhas das aparências*.³⁷⁷ Só um tal entendimento do desenho pode levar a vãos elevados e a novos destinos:

*A pintura, para o pintor, é antes de tudo um fazer [...]. Mas se a pintura é antes de tudo um «fazer», na arte do desenho o verbo «fazer» conjuga-se com o verbo «deixar».*³⁷⁸

³⁷² Id. Ibid.

³⁷³ Id. Ibid.

³⁷⁴ Id. Excerto de *Catch, Thèmes et Variations*. Paris: Éditions La Différence, 1984. pp. 17-20, in Op Cit. p. 238.

³⁷⁵ Um jogo que se constrói a partir do que se põe, e do que se tira, do que não está, que tem a sua chave na depuração, sendo o resultado uma síntese.

³⁷⁶ Id. Excerto de *Catch, Thèmes et Variations*. Paris: Éditions La Différence, 1984. pp. 29-31, in Op Cit. p. 236.

³⁷⁷ Id. Ibid.

³⁷⁸ Id. Ibid. pp. 235-236.

O conceito de desenho como *pai omnipresente que em todas as circunstâncias devia impôr a sua lei à pintura*,³⁷⁹ que as academias preconizavam, não serve a Pomar, prefere antes um *filho incestuososo da Dama pintura*,³⁸⁰ como é o desenho de Picasso, Rembrandt, Hokusai ou Matisse. Pomar atribui ao desenho uma identidade independente da pintura, valorizando a liberdade e a autonomia como qualidades que este deve assumir. Liberdade face à pintura, o próprio desenho vive, liberta-se do seu papel de mentor. Pomar entende o desenho como respiração, o deixar correr da pena ou do pincel por forma a alcançar a liberdade desejada. Estabelece uma *trindade do traço*,³⁸¹ um conjunto de três características fundamentais, indissociáveis e que compõem a verdade do desenho. Assim, este é, essencialmente traço, o desenho deve «tratar de, traçar o»; deve ser mesmo *traço*, e não mancha e, por último, deve *ser traça*, ou seja, deve trazer consigo o rasto daquilo que produz. O resultado deve ser esse jogo de relações entre os traços que o desenho produziu (traça) e a brancura do papel. Uma espécie de presente que o desenho recebe e que compõe a luz que torna o mais pequeno pormenor, a mais ínfima insinuação, numa presença real que muitas vezes é o tempero que faltava ao *cozinhado*.³⁸² O traço deve trazer, desvendar, impôr-se, ser traço, é isto que o pintor espera, como recompensa. Depois de gravado no papel aquilo que o artista conhece das coisas, aquilo que ele sabe que é, é preciso deixar que o traço ganhe poder, seja apenas traço, tornando-se a página, *espelho, janela ou abertura*³⁸³ onde o artista expõe o seu *ser no mundo*.³⁸⁴

Júlio Pomar, evocando Gilles Deleuze,³⁸⁵ coloca o acto de criação artística no território dos afectos, é aí que acontecem todas as relações, o diálogo e o combate entre o pintor e aquilo que este escolhe por modelo.

³⁷⁹ Id. Ibid. p. 236.

³⁸⁰ Id. Ibid.

³⁸¹ Id. Ibid.

³⁸² Utiliza-se aqui a metáfora culinária, lembrando uma expressão recorrente no discurso do próprio pintor para explicar a sua prática artística, como por exemplo, ao referir-se ao modo como trabalha a partir de um texto: [...] *cozinho-o, divirto-me. Situo o tema no meu imaginário, maltrato-o*. Ver Júlio Pomar. *Então e a Pintura?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001. p. 96.

³⁸³ Id. Texto de *Catch, Thèmes et Variations*. Paris: Éditions La Différence, 1984. pp. 17-20, in Op Cit. p. 235-236.

³⁸⁴ Id. Ibid.

³⁸⁵ Id. «Assim Trabalho Eu», in Op Cit. p. 51.

O desenho sempre foi entendido pelo pintor como algo que se basta a si mesmo, colocando de lado o respectivo paradigma clássico. Pertence assim, à classe de artistas que praticam o que Mário Dionísio nomeou de, *desenho aberto*,³⁸⁶ o tipo de artista que não se esgota nunca, nos quais haverá sempre algo a descobrir. A esse *desenho aberto*, Mário Dionísio referia-se já, no prefácio do primeiro álbum de desenhos de Pomar, *XVI Desenhos*, editado em 1948. Nessa linha interrompida, via Dionísio a abertura do desenho ao movimento, elemento que mais tarde se tornaria importantíssimo em muitas dos seus quadros, *o movimento total, de dentro imposto*.³⁸⁷ Como o crítico afirma, ele está já presente no quadro *Maria da Fonte*, de 1957, cuja génese se encontra nos desenhos para *O Romance de Camilo*, de Aquilino Ribeiro produzidos no período de 1955-57.

Pensa-se que essa pesquisa em torno do movimento, do movimento de massas, total, acontece antes no desenho e, posteriormente, é ensaiada na pintura. A investigação terá a sua génese nos desenhos que serviram para ilustrar o *Romance de Camilo* e nos que ilustram a *Guerra e Paz*, executados no mesmo período. A própria técnica e instrumentos utilizados denunciam essa investigação e interesse em torno do movimento. Neles, Pomar utilizou o pincel chinês e a tinta da China, instrumento e meio que se adequam perfeitamente à procura e efeito pretendidos. O resultado é um desenho onde o traço vive e se afirma, explodindo e impondo-se na página, um traço que ganha força pelo contraste que se gera entre o negro da tinta e a brancura do papel.

Como o próprio artista afirmou recentemente em entrevista e, de acordo com as opções estéticas da época, interessava-lhe explorar o movimento das massas, e o que surgem são, à semelhança do que Mário Dionísio já afirmava em 1988,³⁸⁸ narrações, mais do que descrições. Esta perspectiva tem o enquadramento perfeito na descrição que Pomar faz do seu próprio processo de trabalho, denunciando um pensamento bastante coerente ao longo de todo o percurso artístico.

³⁸⁶ Mário Dionísio. «O Último Baluarte», in *Pomar*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1990. p. 67.

³⁸⁷ Id. Ibid. p.51.

³⁸⁸ Ver Id. Ibid.

Os anos de 1957-59 foram também os anos do encontro com Goya, que terá espoletado esse *enérgico estilhaçar*³⁸⁹ do desenho, que se evidencia, por exemplo na obra *Cegos de Madrid*. A expressão é também de Mário Dionísio que assim define o desempenho de Pomar nessa fase:

*Abertura a um desenho que, sem deixar de ser estrutura (simultaneamente se forjando), sabe apagar-se o bastante para que a cor prevaleça, inventando-lhe limites imprevisíveis. Um desenho de outra natureza, tendo em si, contudo, a consciência de vigor destemido e sobretudo independente dos «Catch», de vinte anos mais tarde.*³⁹⁰

O desenho que *sabe apagar-se*, é esse mesmo que o artista afirma interessar-lhe, o que anuncia, que sugere, que deixa espaço para que o observador adivinhe, um espaço à ausência, que no desenho de Pomar é também presença. Um desenho que se libertou do seu fado de *preparar antecipadamente o lugar para a cor*,³⁹¹ que, como reitera Mário Dionísio:

*Cria a sua «cor», as suas «cores» com a(s) grossura (s) do traço, as suas errâncias vagabundas, quer tranquilas, quer extremamente agitadas de bêbado que não perde a tramontana e regressa sempre a casa.*³⁹²

São essas *errâncias vagabundas*, ora tranquilas, ora em extrema agitação, que se observam nos desenhos para *Guerra e Paz*, às quais o movimento de pulso conseguido pelo uso do pincel chinês, conferiu o efeito desejado, o movimento das massas, e que iria culminar na liberdade gestual das obras dos anos sessenta.

Ainda segundo Mário Dionísio, a determinada altura acontece no percurso de Pomar uma mudança na atitude de olhar o modelo, acentuando-se a importância dada à percepção. Tal mudança pode observar-se a partir de *Maria da Fonte*, mas pensa-se que essa atitude é ensaiada já nas ilustrações da *Guerra e Paz*, e em *Cegos de Madrid*, que é anterior à *Maria da Fonte*. O olho é um órgão que sintetiza e, como tal, o que o pintor primeiro vê, é o

³⁸⁹ Id. Ibid. p. 52.

³⁹⁰ Id. Ibid.

³⁹¹ Júlio Pomar cit. por Mário Dionísio, in Op. Cit. p. 52.

³⁹² Mário Dionísio. Op. Cit. p. 52.

movimento, o movimento dos corpos, que surgem depois em massas inesperadas onde a linha vive. O ímpeto do movimento que o olho rapidamente apreende, o domínio da percepção, que decorre de todo um processo mental e trabalho de investigação, colocam de lado a hipótese do involuntário. O imprevisto está lá, mas o involuntário não, tudo neles é intenção, segurança, que resulta do fazer e refazer, característico de toda a obra do pintor:

*Não pode haver hesitações, porque tudo está escrito, tudo fica lá [...]
Ah!, a intenção está lá, evidentemente, a intenção está lá, é como se fosse uma escrita.
Não, o involuntário... é uma espécie de combinação entre aquilo que se prevê e aquilo que vai surgindo. [...] entre aquilo que é determinado pelo autor e aquilo que ele vê a surgir.³⁹³*

O artista move com sagacidade o pincel, o pulso é que comanda, sabe o que quer, uma atitude que fornece a metáfora com a escrita (*é como se fosse uma escrita*³⁹⁴), o que se ajusta no entendimento que o artista faz da sua própria maneira de trabalhar:

O meu trabalho não consiste em «acrescentar», dia após dia. Não segue um esquema pré-estabelecido [...]. O meu trabalho alimenta-se daquilo que despedaça.³⁹⁵

É uma abertura ao inesperado, uma acentuada liberdade no gesto que desenha o movimento intrínseco das formas, carregado de subtis arabescos. Estas características observam-se, nos desenhos da *Guerra e Paz*, e acentuam-se na obra de Pomar dos anos sessenta. Uma caligrafia cada vez mais livre intensifica-se, um *desenho aberto*, que deixa sempre algo a descobrir, como virá a ser o dos anos oitenta, das ilustrações para a *Mensagem* de Fernando Pessoa, ou as telas que as comentam, as *7 Histórias Portuguesas*, e que vive também nos desenhos dos quatro poetas para a estação do metropolitano de Lisboa. Todo esta operação que é o desenho, se pode definir, como uma escrita, uma caligrafia, a procura da verdade, da verdade do que começa a acontecer, a surgir no papel ou na tela.

³⁹³ Júlio Pomar em entrevista 28 de Junho 2005. pp.183 da dissertação.

³⁹⁴ Id Ibid.

³⁹⁵ Id. *Da Cegueira dos Pintores* (trad. Pedro Tamen). Lisboa: INCM, 1986. p. 24.

Pomar não usa o desenho como um precedente da pintura, como estudo ou esboço. Uma grande parte dos desenhos foram, como já se referiu, executados para diversos autores ou editores amigos que lhe solicitaram ilustrações para obras de literatura.³⁹⁶ A partir daqui o pintor deixa-se ir, acontecendo que por vezes as ilustrações poderão ter como resultado obras de pintura.

3.2.2.1 Desenho e caligrafia

Na linha dos pintores modernos, Pomar afirma ser uma coisa o desenho outra a pintura, sem que, no entanto, deixe de considerar o *aforismo*³⁹⁷ que os não distingue, evocando os velhos mestres chineses que à pintura e ao desenho identificavam também a caligrafia. Pomar vê o desenho como a *grafia que funde o gesto e o signo*,³⁹⁸ notando entre ambos (desenho – grafia, e, pintura - *cor que se expande*) um jogo (hábil, difícil), de compensações:

*O único traço de pincel, a caligrafia que tira das variações do rasto da tinta e da maior ou menor opacidade desta a sua expressão e o sentimento que da expressão nasce é a mãe da pintura chinesa e os nipões, com a sua sabedoria de bem praticarem o que outros inventaram, chamaram-lhe também sua. Entre caligrafia e pintura, (e quem diz pintura diz desenho. Autobiografia p. 237) não vêem os sábios diferença.*³⁹⁹

O desenho de Pomar é sobretudo linear, no entanto, é bastante versátil, desde a pincelada larga ao traço mais fino, passando pela depuração, até uma linha mais precisa nos retratos a lápis do anos 70. O traço é escorreito, praticado como uma escrita, na qual o negro da linha se inscreve no espaço branco do papel, tendo por determinação a captação do essencial, o chegar à verdade. Citando Delacroix, a expressão que utiliza é «*pôr o dedo na*

³⁹⁶ Cf. Júlio Pomar. *1 Ano de Desenho 4 Poetas no Metropolitan de Lisboa*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. s/p.

³⁹⁷ Id. Ibid.

³⁹⁸ Id. Ibid.

³⁹⁹ Júlio Pomar. «Em Matéria de Matérias-Primas», in *Autobiografia*. Lisboa: Assírio & Alvim e Sintra Museu de Arte Moderna, 2004. p. 49.

ferida». ⁴⁰⁰ O desenho de Pomar vive da linha, traçada muitas vezes com o pincel chinês (como no caso dos desenhos para a *Guerra e Paz*), instrumento de desenho e de escrita, que produz, com a sua *ponta viril*, uma variabilidade do traço, que vai desde a linha mais fina, obtida com a ponta, até uma mancha mais larga, obtida com o pincel deitado. A procura do pintor vai no sentido de que, no momento em que uma linha se fixa no papel, ela se solte em simultâneo, para que o desenho surja o mais depurado possível, solto, num jogo que combina a vontade do artista e o imprevisto.

Frequentemente Pomar executa uma profusão de estudos, cujo objectivo é o culminar da maior simplicidade possível. Esta forma de trabalhar justifica as cerca de duas centenas de estudos existentes para os 57 desenhos que ilustraram a edição de *Guerra e Paz*, de 1957/58, resultando uma grafia de traços que a princípio se não distinguem, mas que se vão depurando à medida que se avança no trabalho. Esta metodologia de trabalho, desenvolvida em projectos posteriores, resulta de uma prática de quem identifica o acto de desenhar com respiração, de quem intenta que cada linha arriscada no papel tenha a leveza e a naturalidade da respiração, tendo sempre no pensamento, Rembrandt, Matisse, Hokusai ou Picasso. Mas, esta metodologia de trabalho não é entendida como algo estanque, muitas vezes há que recomeçar, voltar atrás, fundir etapas, desfazer, refazer. Tudo depende da aposta do pintor, da escolha. Decidir o que tem que ser eliminado, sendo que, o que verdadeiramente importa, é o processo, não a obra que resulta no final.

A metáfora estabelecida com a escrita confere aos desenhos uma presença única. Essa escrita é, porém, simultaneamente destruída, pela ausência das suas partes, uma incompletude que o gesto de apagar ou retirar lhe confere: o mesmo gesto que escreve é o que apaga. E ao contrário da escrita, os desenhos não descrevem, nem narram, são antes um novo começo no centro de acção que se estabelece entre o pintor e o texto que ele tomou como esteio.

⁴⁰⁰ Id. *1 Ano de Desenho 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. s/p.

Instrumento, também ele de desenho e de escrita, o pincel chinês não deixa lugar à dúvida, o instrumento não concede tempo ao pensar, e o sentir é distribuído pelo branco do papel sem hesitações. Mais uma vez Pomar evoca os velhos mestres do Oriente que não vêem diferença entre o sentir e o pensar:

O único traço do pincel, vínculo do Oriente numa única passagem deve dizer o que tem a dizer fazer o que tem a fazer não admitindo a dúvida ou a lembrança tardia redistribuindo os mesmos dados mas com diferentes pesos, e esta será a revolução da grafia ocidental pela mão de Rembrant. [...]

Entre o sentir e o pensar a inocência zen não vê diferença, não pensa duas vezes, não se pensa nem se deixa repensar.⁴⁰¹

Os desenhos para a *Guerra e Paz* foram assim executados, sem possibilidade de correcção, cada desenho teve que ser preparado pensando todos os passos a dar. Todos os gestos a executar têm que ser medidos. Quando o papel é atacado, a decisão do passo a dar tem que ser perfeita, daí existirem múltiplas versões, estudos. Cada um tem a inspiração e expiração subtis de um respirar. Cada simples acto, como afirma o pintor, citando Manet, tem por objectivo, «*fazer a verdade e deixar falar*»,⁴⁰² deixar lugar ao branco do papel, encarando o desenho como desafio, que não tem defesa possível. Aí reside o maior prazer da vitória.⁴⁰³

3. 2. 3 DA ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA

As ilustrações aparecem no itinerário de Pomar praticamente desde os primeiros anos da carreira artística. A partir de 1946, Pomar participa com desenhos na ilustração de capas de obras literárias, passando depois a ilustrar obras completas. Desde a publicação do álbum *XVI Desenhos* em 1948, durante toda a década de 50 e, ao longo de toda a sua obra, Júlio Pomar

⁴⁰¹ Id. «Assim Trabalho Eu», in *Autobiografia*. Lisboa: Assírio & Alvim e Sintra Museu de Arte Moderna, 2004. p. 50.

⁴⁰² Id. Fragmento de *Catch, Thèmes et Variations*. Paris: Éditions La Différence, 1984. pp 29-31, in Op. Cit. p. 235.

⁴⁰³ Cf. Id. Ibid. p. 236.

conta um vasto número de livros ilustrados que, como o próprio afirmou em entrevista, resultavam de propostas de editores, a maior parte dos quais eram pessoas das suas relações ou que o conheciam e, que reconheciam as suas opções ideológicas. Os títulos ilustrados por Pomar abrangem todo o universo literário, desde romances, novelas, poesia, contos, de autores nacionais como, Alves Redol, Ferreira de Castro, Alexandre Cabral, Branquinho da Fonseca, Aquilino Ribeiro, Fialho de Almeida, José Cardoso Pires, a estrangeiros, como Lewis Carrols, Miguel de Cervantes, Boccaccio, Tolstoi, Dante, Rabelais. Deste último, Pomar ilustrou *Pantagruel*, o único que foi ilustrado por sua iniciativa ou sugestão.

A ilustração literária, em conjunto com a realização de trabalhos decorativos para arquitectura e a cerâmica, eram as únicas fontes de subsistência à entrada da década de cinquenta. A par destas realizações no campo das artes plásticas, o pintor mantém ao longo desta década uma intervenção regular na imprensa, veículo de mediação com um público que na opinião de Pomar deveria ser educado em termos artísticos e ao qual seria necessário proporcionar um contacto mais prolongado e directo com as obras de arte. É assim que, nesta época, Pomar vem defender uma arte que *tende a tornar-se uma arte do povo, pelo povo e para o povo*,⁴⁰⁴ uma arte que deveria ultrapassar o campo teórico e ser uma *actividade socialmente útil aos homens*.⁴⁰⁵ Uma posição estética e ideológica enquadrada nas intenções neo-realistas, que no caso português, pelo menos nos primeiros anos, se pautavam por uma procura de modernas intenções plásticas, cujos autores eram também jovens artistas.⁴⁰⁶ Pomar haveria de salientar como modelo deste período (1945-47), a obra de Abel Salazar, que havia trazido para a pintura a temática do povo.⁴⁰⁷

Na década de cinquenta, a par dos desenvolvimentos formais em torno da abstracção, do neo-realismo e do grupo dos surrealistas, que encontram um

⁴⁰⁴ Júlio Pomar. «O Pintor e o Presente», in *Seara Nova*. Nº 1015, 11 de Janeiro 1947. p. 19-20. Ver Anexos. Vol. II. pp. 93-94.

⁴⁰⁵ Id. Ibid.

⁴⁰⁶ Cf. Alexandre Pomar. «Júlio Pomar», in *Catálogo Raisonné I*. Paris: Éditions La Différence, 2004. p. 11.

⁴⁰⁷ Ver Júlio Pomar. «Na abertura da exposição póstuma de Abel Salazar», *Seara Nova*. Nº 1069. Lisboa: 24 de Janeiro 1948. pp. 17-19. Ver Anexos. Vol. II. pp. 96-98.

terreno de discussão cultural nas páginas de várias publicações periódicas (*O Comércio do Porto*, *Seara Nova*, *Vértice*), assiste-se também à dissolução e abandono da autonomia temática e formal do neo-realismo, emergindo da sua esfera original uma mistura entre diferentes figurações realistas e valores mais abstractos ou oníricos. Insurge-se a dificuldade em adequar as modernas linguagens plásticas às intenções políticas e sociais que ainda se queriam para a pintura. Neste contexto, acaba por promover-se um certo *decorativismo composicional e cromático*⁴⁰⁸ e um carácter documental e ilustrativo na pintura. É assim que se dá a campanha de trabalho plástico, que em 1953, reúne, no Ribatejo, em torno de Alves Redol, Júlio Pomar, Rogério Ribeiro, Cipriano Dourado, conhecida pelo *Ciclo do Arroz*.

Pomar depressa se apercebeu da inutilidade desse realismo, vindo a assumir uma posição crítica em relação ao seu próprio trabalho, colocando a tónica nos *perigosos caminhos [de] um lirismo complacente*,⁴⁰⁹ de que a sua pintura se revestira desde 1949. Aventura-se então, por novos caminhos, sem que no entanto, haja uma ruptura na sua obra. Assim, em 1955 inicia as ilustrações, desenhos feitos com pincel chinês, para *O Romance de Camilo*, de Aquilino Ribeiro,⁴¹⁰ e também para *Guerra e Paz*, de Tolstoi,⁴¹¹ obras que serão publicadas em fascículos até 1957, que eram distribuídas, para os seus presumíveis leitores, através do correio. Segundo informação do próprio, era inicialmente feita uma prospecção do mercado e as edições arrancavam praticamente com um êxito de publicação garantido, no entanto, tudo se passava *num mercado muito modesto, bastante nacional*.⁴¹²

Essas edições, de uma maneira geral, hoje muito difíceis de encontrar, constituíam a actividade principal de pequenas editoras, ou resultavam, segundo Pomar, da vontade de alguns escritores que resolviam fazer uma incursão pela actividade editorial (Cardoso Pires, Castro Soromenho, Leão Penedo, Rogério de Freitas) com um tipo de edição particular que, por um lado,

⁴⁰⁸ Ver João Lima Pinharanda «O Declínio das Vanguardas: Dos Anos 50 ao Fim do Milénio», in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira). Vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. pp. 597-598.

⁴⁰⁹ Júlio Pomar. «A Tendência para um Novo Realismo entre os Novos Pintores», in suplemento «Cultura e Arte» de *O Comercio do Porto*, 1953. Ver Anexos. Vol. II. pp. 79-83.

⁴¹⁰ Aquilino Ribeiro. *O Romance de Camilo*. Lisboa: Fólio, Edições Artísticas da Editorial Gleba, 1957.

⁴¹¹ Leon Tolstoi. *Guerra e Paz* (trad. de João Gaspar Simões). 3 Vols. Lisboa: Editorial Sul, 1957-1958.

⁴¹² Júlio Pomar em entrevista 28 de Junho 2005. p.181 da dissertação.

não tinha grande investimento de capital, por outro, tinha o seu público assegurado. Pretendiam estes seduzir o leitor através do encanto dos grandes clássicos, como Cervantes, Tolstoi ou Dante, cuja tradução era certificada por nomes de prestígio como Sophia de Mello Breyner Andersen, Aquilino Ribeiro ou Urbano Tavares Rodrigues, por exemplo. As ilustrações poderiam ficar a cargo de um único autor, como acontece com *Guerra e Paz*, ou de vários, como as de *Mil e Uma Noites*, obra na qual inúmeros artistas⁴¹³ participaram:

*[...] para a qual não houve cão nem gato que não aviasse o seu boneco*⁴¹⁴.

Os artistas entregavam os desenhos, contra a quantia previamente combinada e, uma vez impressos, os originais eram como que esquecidos:

*[...] e não se pensava em distinções entre a propriedade da obra e os direitos de reprodução. [...] Era hábito os papéis ficarem pelas gavetas das editoras, quem sabe se pelas tipografias.*⁴¹⁵

Relativamente à *Guerra e Paz*, os originais que ilustraram a edição de 1957, da Editorial Sul, ficaram como tal acontecia na época, propriedade desta. Mas para além desses, o pintor conservou cerca de duzentos desenhos, hoje propriedade da Fundação Júlio Pomar, que em 2003, se manifestou publicamente pela primeira vez, aquando da exposição dos desenhos, na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, por ocasião da publicação do livro *Júlio Pomar Desenhos para a Guerra e Paz de Tolstoi*, com prefácio de João Lobo Antunes.

⁴¹³ Os ilustradores da obra literária *Mil e uma Noites*, editada em 1962, foram: Bernardo Marques, Carlos Botelho, Fernando Azevedo, Vaz Pereira, Manuel Lapa, Paulo Guilherme, Alice Jorge, Bartolomeu Cid, Infante do Carmo, Júlio Gil, Luís Filipe de Abreu, Maria Keil, Câmara Leme, Cipriano Dourado, Daciano Costa, Júlio Pomar, Lima de Freitas, Sá Nogueira, António Charrua, Conceição Silveira, Fernanda Garrido, Fernando Conduto, Jorge Martins, Maria Velês e Tomás Borba Vieira.

⁴¹⁴ Júlio Pomar. *Catálogo Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi*. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2003. p. 11.

⁴¹⁵ Id. Ibid.

3.2.3.1 Ilustração e elucubração

Para Júlio Pomar, uma ilustração, tal como um quadro, ou uma peça de música,⁴¹⁶ é uma obra de arte. A ilustração é uma narração que se apoia num texto, e que segue a tradição de toda a pintura ocidental, desde as representações religiosas de um Giotto, ou de um Piero della Francesca:

O facto de uma ilustração partir de um texto, então toda a pintura, digamos ocidental, parte de representações religiosas, parte de um texto, são ilustrativas, a pintura, toda a pintura. Um Giotto, um Piero, mesmo um Uccello são narrações. Entre a narração e a ilustração a diferença.... A narração pressupõe um acontecimento, a ilustração pressupõe um texto, é a única diferença.

*A ilustração é uma narração já de segundo grau, que se apoia num texto, é isso que é a ilustração.*⁴¹⁷

A ilustração é uma *elucubração*, ou seja, uma composição que não passa por um rigor de extrema fidelidade ao texto onde se apoia, mas constitui antes um acto de recriação, onde são precisamente as *infidelidades*, que tornam viva a obra, que lhe introduzem o *sal*, condimento necessário que dá à obra o verdadeiro sopro que a torna genuína, o apuro, o primor de expressividade que toda a obra de arte deve ter:

*Narração e elucubração, se quiser. Quando substituí a narração pela palavra elucubração isto porque me estou a lembrar, por um lado, dum ditado popular, uma coisa do género, uma frase feita, «quem conta um conto acrescenta um ponto», e depois porque se eu for ver, o que realmente aquilo que eu fiz, no fundo acho que se fizer... Não digo que estava preocupado em acrescentar pontos, mas a fidelidade, tudo o que é a fidelidade a um texto não tem, não tem (como é que posso dizer), no caso do cinema é perfeitamente visível, nós devemos ter filmes em que a utilidade do ambiente histórico é reconhecido com um desejo rigor extremo, mas onde nada passa, a obra é morta, portanto, há infidelidades que são, quando necessárias, e que são realmente... introduzem o sal. Digamos que o sal é a infidelidade da cozinha que apoia, no devido pé.*⁴¹⁸

⁴¹⁶ Cf. Júlio Pomar em entrevista 28 de Junho 2005. p. 187 da dissertação.

⁴¹⁷ Id. Ibid.

⁴¹⁸ Id. Ibid.

A obra de Júlio Pomar de meados da década de cinquenta, e, conseqüentemente, também as ilustrações, encontram uma nova expressão que tem influências visíveis no impulso que o contacto vivo e directo com Goya, observado em Madrid, no início da década, suscitou. Existe nos desenhos da *Guerra e Paz*, todo o interesse pelo movimento, uma massa em movimento pelo registo do gesto, pela síntese. Nesta data, Pomar procurava já uma outra função para a pintura, para além da função de intervenção que a estética neo-realista lhe atribuíra:

*Quando digo que a pintura tem uma função refiro-me mais à função que ela desempenha como expressão ou libertação de um estado de espírito do que como acção sobre o público.*⁴¹⁹

As Exposições Gerais de Artes Plásticas (E.G.A.P.) terminavam e apareciam novos contextos expositivos. O ano de 1956 marca a última edição retrospectiva das Exposições Gerais, na qual se nota ainda a afirmação neo-realista, mas surge também uma geração de artistas já demarcada das preocupações do pós-guerra. Regista-se também o início da acção da Fundação Gulbenkian que constitui uma porta alternativa à acção artística oficial. Pomar funda a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, *Gravura*, empenhada na divulgação e produção de obras gráficas. O percurso de Pomar segue novas direcções, registando uma *evolução que vem de dentro da sua pintura, com aberturas a novos encontros e fidelidades a interesses anteriores, sem se apresentar uma transformação estratégica ou uma decisão de ruptura*.⁴²⁰ É visível nas ilustrações realizadas nesta época uma relação com a obra *Cegos de Madrid*,⁴²¹ a mesma síntese, o mesmo ímpeto:

⁴¹⁹ Júlio Pomar em entrevista ao *Diário de Notícias*. Lisboa: 22 de Setembro de 1955. p. 7.

⁴²⁰ Alexandre Pomar. Op. Cit. p. 20.

⁴²¹ *Cegos de Madrid* é uma obra datada de 1957-59, tendo sido trabalhado por um período de dois anos, foi retomado e transformado mesmo depois de ter sido exposto. O quadro marca a descoberta e encontro com Goya, na sequência de uma estada em Madrid. De acordo com informação do pintor é anterior à Maria da Fonte, embora esta obra também seja datada de 1957.

Cegos de Madrid [...] é uma obra charneira que marca uma ruptura com um certo realismo, ou um certo naturalismo, e por outro lado, é a chegada, é o meu encontro com o Goya.

*[...] quando eu vi os quadros à primeira vez ao vivo, o choque foi realmente muito grande e deu-me, a influência que é visível e que vem desde os *Cegos de Madrid* até à *Maria da Fonte*.⁴²²*

Essa influência de Goya estaria presente também nos desenhos. A prática do desenho foi sempre muito importante no percurso do pintor e, sairia justamente do desenho, mais precisamente dos desenhos realizados para *O Romance de Camilo*, a obra *Maria da Fonte*,⁴²³ que seria assinalada como marca de uma resoluta mudança na obra de Pomar:

[...] a certa altura percebi que aquilo poderia sair do livro, poderia dar um quadro e ataquei num quadro.⁴²⁴

Em *Maria da Fonte* está também presente a influência de Columbano⁴²⁵ que irá marcar a série de pinturas de pequeno formato (temperas a preto e branco sobre cartão), de 57-59, para ilustrar a obra de Cervantes, *D. Quixote de La Mancha*. Pinturas que marcam a génese de um ciclo de obras (quadros, gravuras e esculturas) que Pomar irá desenvolver até 1963, e retomar em 1997 com *D. Quixote e os Carneiros*. A prática do desenho, destinado à ilustração literária, acompanha o trabalho de pesquisa e investigação no campo da pintura na procura de novas expressividades presentes nos desenhos realizados para *Guerra e Paz* de Tolstoi, executados com o pincel chinês:

⁴²² Júlio Pomar em entrevista 28 Junho 2005. p.186 da dissertação.

⁴²³ Designação histórica pela qual ficou conhecida uma importante revolta popular do século XIX, que deflagrou no Minho, em Maio de 1846, contra o governo de Costa Cabral, mais tarde, conde e marquês de Tomar. A causa imediata da revolta foram umas questões de recrutamento, e a proibição dos enterramentos nas igrejas, em que desempenhou um papel irrequieto e activo, uma mulher da zona da Póvoa de Lanhoso, conhecida pelo nome de Maria da Fonte. Os tumultos multiplicaram-se, acabando por tomar as proporções duma insurreição, que lavrou em grande parte do reino. O governo de D. Maria II teve que pedir intervenção estrangeira para restabelecer a ordem. Camilo Castelo Branco escreveu um livro com o título *Maria da Fonte*, que trata minuciosamente deste assunto.

⁴²⁴ Júlio Pomar em entrevista 28 Junho 2005. p. 185 da dissertação.

⁴²⁵ Ver *Júlio Pomar com Helena Vaz da Silva*. Lisboa: Edições António Ramos, 1980. Ver também Alexandre Pomar. Op. Cit. p. 20.

*um objecto precioso, não era caro, menor que o pincel vulgar ocidental, mas tinha toda a relação, com a prática do desenho, com a prática da escrita, primeiro chineses e depois japoneses.*⁴²⁶

Um instrumento de desenho e de escrita que oferece possibilidades, incomparáveis com as do pincel ocidental, no comprimento do pêlo: *mais viril*;⁴²⁷ na consistência ou na forma de manuseamento. O pincel que deve ser mantido entre o polegar e o indicador, cai verticalmente sobre o papel colocado na horizontal (numa mesa baixa), exercendo um gesto e um movimento comandados pelo pulso:

*[...] o pincel produz uma variabilidade de traço, que pode desde ir do mais fino, com a sua ponta, não é, até uma mancha relativamente larga que é obtida com o pincel deitado, é o jogo do pulso que vai utilizar essas possibilidades.*⁴²⁸

O uso deste instrumento dá ao desenho um novo carácter plástico, fornecendo uma escrita enérgica, na qual cada linha sintetiza o registo do gesto que lhe deu origem. Esse caminho de depuração levará à derradeira síntese potencial de novos desenhos eróticos, dos anos sessenta, em paralelo com os ciclos dedicados ao *Catch* e a *Pantagruel* de Rabelais. É o resultado de um entendimento do desenho como sopro vital, com a perfeição de um respirar:

*[...] curiosamente, muitas vezes o melhor, o desenho mais sensível, impressivo, mais... o que nos dá mais prazer a ver, e o nos dá mais que pensar, não é o último, é antes do último. O próprio gesto conduz, a própria procura, vamos lá, de um determinado gesto conduz a um (como é que eu posso dizer) um movimento muscular, a uma suposta perfeição do qual a respiração vital já está ligeiramente, ou pode estar ligeiramente afastada. Aquela pequena imperfeição da respiração natural é uma coisa que nesta prática do desenho se pode... se pode perder. É preciso saber parar [...]*⁴²⁹

A prática da ilustração, que pressupõe o contacto com um novo universo, o literário, leva à abertura a uma nova maneira de sentir, ao

⁴²⁶ Júlio Pomar em entrevista 28 Junho 2005. p. 182 da dissertação.

⁴²⁷ Id. Ibid.

⁴²⁸ Id. Ibid. pp. 182-183.

⁴²⁹ Id. Ibid. p. 183.

imprevisto, um jogo entre aquilo que é definido pelo autor e aquilo que ele vê surgir:

*Há sempre, uma espécie de «décalage», há sempre uma pequenina surpresa, e essa surpresa fornece, essa pequena diferença, fornece, quanto a mim o material, não só o material mais rico, como a possibilidade de uma nova etapa e de uma nova pesquisa, e de uma nova maneira de, ou, de uma outra maneira de sentir.*⁴³⁰

Em 1958, Pomar realiza as ilustrações para as *Novelas Exemplares de Cervantes*⁴³¹, continua a pesquisa no intuito de *encontrar uma expressão moderna verdadeiramente localizada*,⁴³² centra a sua investigação na procura de uma *adequação interna de uma linguagem própria a temas próximos, de algum modo nacionais, ou, melhor, ibéricos, recusando «os caminhos da arte pensados de fora para dentro»*,⁴³³ insurgindo-se criticamente contra aqueles que seguem exclusivamente o caminho de vanguarda da estética parisiense.

A relação com a literatura, fundamentalmente, com as ilustrações, primeiro para *O Romance de Camilo* e, depois, para *Guerra e Paz*, teve por base uma preocupação e interesse, não numa representação naturalista, mas na representação do movimento. Mais tarde esta atitude proporcionaria o afastamento de uma disciplina realista, em prol de um universo mais imaginativo e ficcional, que o artista viria a aprofundar nos anos 80 e 90,⁴³⁴ iniciado com as ilustrações para *D. Quixote de La Mancha* (pinturas a preto e branco de pequeno formato) na década de cinquenta. Muitas das ilustrações que Pomar executou são uma marca evidente daquilo que o pintor mais tarde virá a afirmar ser o pretexto da sua pintura, muitas vezes o ponto de partida:

O que sobretudo me atrai, e se transforma por isso em pretexto de pintura, é o que em si abriga e simultaneamente gera sensações diversas: movimento, cores – porque não

⁴³⁰ Id. Ibid. pp. 183-184.

⁴³¹ Miguel de Cervantes. *Novelas Exemplares* (trad. Aquilino Ribeiro; il. Bernardo Marques, João Abel Manta, Jorge Barradas e Júlio Pomar) Lisboa: Edições Fólio, 1958.

⁴³² Júlio Pomar em entrevista ao *Diário de Notícias* em 1958. Cit. por Alexandre Pomar. Op. Cit. p. 20.

⁴³³ Id. Ibid.

⁴³⁴ Ver Júlio Pomar. *Les Mots de la Peinture*. Paris: Éditions de La Différence, 1991.

*ruídos e cheiros? Todos os espectáculos em que os sentidos se completam, em que a imagem é múltipla [...]. O que se agita, move, transforma.*⁴³⁵

As ilustrações, tal como cada pintura têm o mesmo valor, constituem uma obra de arte inteira, no fundo, está lá o homem na plenitude de uma existência, na total inteireza de um respirar:

*Assente-se que a criação... provavelmente a... No fundo o que é um retrato, o que é um romance, o que é um poema, o que é um quadro? É a intimidade mais absoluta, no fundo é o encontro do próprio com a verdade, ou está a fingir, ou então todas as suas proporções passam lá, não é, toda a sua maneira de estar no mundo passa lá, tudo aquilo que encontra cá fora, tudo o que encontre, que goste ou se choca passa por aí. O quadro, o poema ou livro começa por ser uma conversa de nós connosco mesmo, e nuzinhos diante do espelho e se não for assim não tem graça nenhuma, é falso, não diverte.*⁴³⁶

3.3 TOLSTOI E O QUE É A ARTE?

3.3.1 TOLSTOI E AS TRANSPOSIÇÕES INTERARTÍSTICAS

Não se entende ser possível empreender o estudo das ilustrações tolstoianas sem antes ter em conta a estética do escritor russo. Proceder-se-á então a uma breve síntese do seu pensamento artístico, tão curioso quanto desconhecido entre nós.

Tolstoi baseia a actividade artística na capacidade que o homem tem de compreender os sentimentos de outro homem e de os experimentar. Para o escritor russo, a arte começa quando este, ao tentar proporcionar aos outros aquilo que ele próprio experimentou, evoca os sentimentos e os exprime através de certos signos exteriores. A arte é necessária ao desenvolvimento de cada indivíduo e de toda a humanidade, e constitui um meio de comunicação entre os homens unidos pelos mesmos sentimentos, sendo um veículo de transmissão desses sentimentos. O valor da arte reside nessa sua função, e a

⁴³⁵ Entrevista a Maria Lamas, in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 5 de Março de 1964. p. 21.

⁴³⁶ Júlio Pomar em entrevista 28 Junho 2005. p. 187 da dissertação.

apreciação desse mesmo valor, segundo Tolstoi, depende da ideia que os homens fazem da vida e daquilo que para eles é o bem e o mal.

Tolstoi relaciona arte e religião na medida em que a religião serve de base à apreciação dos sentimentos humanos. Esses sentimentos serão bons ou maus se estão de acordo ou não com a religião que os homens preconizam. O sentimento religioso, é em Tolstoi, o do bem e do mal, e ele é comum a todos os homens. Relativamente à arte, ou, ao valor dos sentimentos expressos pela arte, eles serão bons ou maus se estiverem ou não de acordo com as concepções religiosas de uma época.

Tolstoi afirma que para entender a arte, é preciso entender o discurso, a maioria das pessoas não entende a arte, mas entendeu aquelas obras que são consideradas como a arte *mais elevada: a epopeia da Génese, as parábolas do evangelho, as lendas, contos e canções populares*.⁴³⁷ Assim, afirma que as obras de arte não agradam ao povo porque este não as compreende, mas interroga-se: como é possível supor que a arte não seja compreendida pelos homens, uma vez que a sua finalidade é-lhes comunicar os sentimentos que o artista experimentou. Acaba então por excluir, ou por considerar de má arte, todas as obras que não são compreendidas por todos, por serem demasiado abstractas, repletas de detalhes ou intelectuais, criticando acérrimamente as obras de Beethoven e Wagner, por exemplo.

Tolstoi aponta como causas da deformação da arte, primeiro, a profissionalização do artista, segundo, os críticos, e, por último, as escolas artísticas. Dos críticos afirma, parafraseando um amigo:

*Les critiques sont des sots qui jugent des hommes intelligents.*⁴³⁸

Embora considere esta definição inexacta ou excessiva, pensa, no entanto, que ela contém uma parte de verdade, e é mais justa do que aquela que diz que os críticos são aqueles que explicam as obras de arte.

Na sua opinião, os críticos contribuem para a depravação do gosto do público que os lê, nada têm a explicar, uma vez que o artista transmite aos outros, através da sua obra, os sentimentos que ele viveu. A crítica de arte

⁴³⁷ Ver Tolstoi. *Qu'est-ce que l'art?*. 3^{ème} Édition. Paris: Paul Ollendorff, 1898. p. 168.

⁴³⁸ Id. Ibid. p. 196.

nasceu entre as classes altas, que não tem em conta a concepção religiosa da sua época e já se viu que em Tolstoi os sentimentos bons são aqueles que estão em acordo com o espírito religioso coevo. Os homens das classes altas são considerados instruídos e, esses apreciam a arte a partir de critérios exteriores como a beleza e, não tem em conta o critério interior que é o da consciência religiosa. A crítica de Tolstoi baseia-se no argumento de que os críticos de arte não fazem mais que repetir os velhos escritores, porque se veêm sem base onde sustentar os seus argumentos, deste modo a crítica de arte, produz imitadores. A última causa da deformação da arte, a da existência de escolas artísticas, está relacionada com a primeira, da profissionalização destes. Na opinião de Tolstoi, já que a arte é a transmissão de um sentimento verdadeiro, uma escola não pode ensinar procedimentos de expressão de sentimentos experimentados por outros artistas, contribuindo assim o ensino artístico para a difusão de imitações, em vez de contribuir para a propagação da verdadeira arte e a compreensão da mesma. Conclui que as escolas artísticas são duplamente inúteis, porque obstam à produção da verdadeira arte e multiplicam as falsificações que corrompem o gosto das massas.

Em *Qu'est-ce que l'art?* tece-se também uma crítica às transposições entre as artes, através da crítica a Wagner. Cada arte tem o seu domínio específico, bem definido, devendo estas, *ser vizinhas*, sem que se confundam umas com as outras.⁴³⁹ Na opinião do autor russo, Wagner quiz renovar a ópera escravizando a música à poesia, confundindo-as. A música não se pode subordinar à arte dramática sem perder a sua significação própria, porque cada obra verdadeira exprime de uma maneira rigorosamente original e exclusiva, o sentimento do artista. Portanto, a transposição de uma obra para o domínio de outra arte não pode transmitir o verdadeiro sentimento do artista que originalmente a criou. Se uma obra se confunde noutra, é porque, ou, só uma delas é verdadeiramente uma produção artística e a outra não vai além de uma imitação, ou, ambas são imitações.

Wagner, segundo Tolstoi, restringe a música à poesia, forçando-a a seguir cada verso do texto, mas uma e outra concorrem para produzir uma impressão única. Porém, mesmo que as duas obras produzam impressões

⁴³⁹ Id. Ibid. p. 211.

diferentes, que podem ou não coincidir, a atenção vai prender-se sempre mais sobre umas das duas obras, enquanto que a outra passa despercebida. Tolstoi coloca como uma das condições principais da criação artística a plena independência do artista. A adaptação de uma obra a outra, ou de uma expressão artística a uma outra, é uma contradição que aniquila essa faculdade artística que é independente. Por isso as adaptações artísticas ou transposições, não são, na sua opinião, consideradas arte, mas deformações da arte, como por exemplo, as ilustrações⁴⁴⁰ e, também, claro, as já mencionadas obras de Wagner. A estas falta-lhes a qualidade essencial de toda a obra verdadeiramente artística:

*Le caractère d'unité organisée, une cohésion si étroite qu'on ne puisse toucher au moindre détail sans que l'ouvre entière s'écroule. [...] De même qu'on détruirait l'équilibre vital d'un être si l'on déplaçait un de ses organes.*⁴⁴¹

A tese das deformações da arte é fundamentada a partir da crítica a Wagner, do qual afirma também, ser um mau poeta, citando como exemplo a obra *O Anel do Nibelungo*, que vê como um modelo de pseudo-poesia, da mais grosseira e, que Wagner jamais escreverá algo que não seja mau porque ignora o que seja uma obra de arte. Cita esta obra por considerar que nenhuma das *deformações* artísticas reúne, com semelhante saber (ou perícia) todos os meios que servem para falsificar a arte, ou seja, o empréstimo, o adorno, o efeito e o atractivo. O empréstimo pode ser aqui entendido como imitação e, essa não produz uma verdadeira obra de arte. Da mesma forma, o adorno ou ornamentação, não pode servir à apreciação de uma verdadeira obra de arte, uma vez que a arte é um meio de comunicação dos sentimentos que o autor experimentou, e essa comunicação não se prende com questões de beleza exterior como é o caso do adorno, mas sim com o interior. Também, o efeito, como por exemplo, o contraste, particularmente utilizado na música, não pode provocar um sentimento estético verdadeiro, mas tão só uma *impressão*. Por fim, no conceito de atractivo, que descreve como, a procura de algum prazer numa obra de arte que não se compreende, nada há também de comum com

⁴⁴⁰ Id. Ibid. p. 214.

⁴⁴¹ Id. Ibid.

uma verdadeira sensação estética. Todos estes elementos podem, segundo Tolstoi, encontrar-se numa obra, como no caso da poesia de Wagner, mas nada têm a ver com o sentimento experimentado pelo artista, aquele que constitui a verdadeira essência da arte.

A partir do estudo da obra do compositor e poeta alemão, Tolstoi conclui que a maioria das obras tidas como artísticas pela sociedade não são arte, nem verdadeira, nem má, mas sim, a *deformação* da arte. A partir daqui infere que a arte moderna não é arte verdadeira, uma vez que corrompe o gosto e engana. Assim, só aquele que se manteve puro e em conformidade com a sua natureza, é que consegue distinguir uma verdadeira obra de arte, só esta apaga a diferença que existe entre quem observa e o artista que a produziu. Em conclusão, é necessário que haja, por parte do espectador da obra, uma inteira identificação com os sentimentos do artista, e com os outros espectadores. Nessa supressão do individual, na união entre o artista e o público que olha, na diluição do eu artístico no colectivo, reside a verdadeira qualidade da obra.

3. 3. 2 A ARTE E A RELIGIÃO EM TOLSTOI

A arte para Tolstoi é um dos meios de comunicação, é um caminho no sentido da perfeição. Ela torna possível que as gerações coevas conheçam os sentimentos experimentados pelas gerações precedentes, permitindo que os sentimentos melhores e superiores evoluam e suprimam os maus e inferiores. A consciência religiosa de cada época ditará da apreciação desses mesmos sentimentos em bons e maus e, é de acordo com essa consciência que os sentimentos expressos pela arte são julgados. A consciência religiosa que Tolstoi concebe e que diz ser a da sua época, é uma consciência que é identificada com a do bem moral e material, realizado pela fraternidade e união de todos os homens. É ela que deve ditar a apreciação dos fenómenos da vida humana. Tolstoi assume-se profundamente cristão, ao atribuir a capacidade de união humana, somente à arte cristã, afirma mesmo que a arte cristã deve ser católica:

*L'art chrétien, autrement dit l'art de notre époque, doit être catholique dans le sens propre de ce mot: universel, et par suite, il doit unir tous les hommes.*⁴⁴²

A verdadeira arte resulta do sentimento que provém da consciência directa da identificação do homem com Deus e de sentimentos simples que o homem experimenta na sua existência terrena como a alegria ou a coragem. *Guerra e Paz*, satisfaz plenamente esta condição.

Tolstoi estabelece uma distinção entre os pressupostos da arte antiga e aqueles que satisfazem as necessidades da concepção religiosa da arte coeva. Embora a concepção mais elevada da arte antiga unisse os homens em sociedade, os sentimentos que transmitia eram isolados, própria de uma civilização (ateniense, judaica, romana), e tinham na sua essência o desejo de poder, de grandeza, ou de glória desses povos. A concepção religiosa preconizada por Tolstoi, da qual a arte deve constituir veículo de comunicação, não isola nenhuma sociedade, ela exige, pelo contrário, a união de todos os homens sem excepção, colocando acima de todas as outras virtudes, o amor fraternal entre todos. No entender do escritor russo os sentimentos que a arte deve exprimir, estão longe de se assemelharem aos sentimentos transmitidos pela arte antiga, devem ser e são-lhe contrários. Para Tolstoi, a consciência cristã deu uma nova direcção a todos os sentimentos dos homens e modificou, por conseguinte, completamente a significação da arte. O ideal da arte antiga (grego, romano, etc.) era a grandeza e a felicidade, mas a arte cristã revolucionou o ideal de beleza da arte antiga. O ideal da arte cristã é a humildade, a caridade, o amor. Em *Qu'est ce que l'art?* o produto de uma arte superior não é o templo ou a catedral, mas sim a expressão da alma humana, regenerada pelo amor, ao ponto do homem martirizado ser capaz de ter piedade dos seus carrascos e de lhes perdoar. A arte cristã tem a qualidade de unir todos os homens, a arte não cristã reúne apenas um categoria. Uma obra de arte verdadeira não deve partir de um círculo exclusivo, como uma classe, uma nação ou um culto religioso, ela deve ser do domínio universal.

Tolstoi divide a arte cristã em dois tipos, a que transmite os sentimentos experimentados na identificação com Deus e com o seu semelhante, a arte religiosa superior, e a arte religiosa inferior, que transmite sentimentos de

⁴⁴² Id. Ibid. p. 260-261.

indignação, e de desprezo pelos feitos contrários a esse amor. Considera também uma arte profana, que tem igualmente duas subdivisões: superior, a que transmite sentimentos acessíveis a toda a espécie humana e de todos os tempos, e é por isso, universal e inteligível; e a inferior, igualmente acessível a todos, mas num lugar e tempo limitados que são os da arte nacional.

A arte religiosa (superior e inferior) manifesta-se essencialmente na palavra (na forma do Verbo), e também na pintura e na escultura; o segundo género de arte, profana (universal e nacional), manifesta-se sobre todas as formas. Na opinião de Tolstoi, pertencem a esta última categoria, da arte profana, pela sua essência, obras como *D. Quixote de la Mancha*, algumas comédias de Molière, novelas de Gogol, Pouschkine, etc., que são apenas acessíveis a um círculo limitado de homens, porque exprimem sentimentos excepcionais, e uma abundância de detalhes específicos de um lugar e de um tempo determinado.

Tecendo também uma crítica que contempla o realismo, ao qual acha mais adequado chamar provincialismo, Tolstoi mostra-se agora a favor das obras de arte antiga, que, na sua opinião, não precisavam de recorrer ao detalhes para comunicar o conteúdo, como acontece com as obras de arte profana, universal, ou somente nacional.

Para o escritor russo, o realismo corrompe a arte: através de uma ausência de detalhes, as obras de arte antiga (embora isolassem um ideal de grandeza e vaidade de um povo), conseguiam transmitir sentimentos elevados que poderiam ser compreendidos por um *moujik* russo ou por um chinês ou um africano. O realismo, e a arte coeva, ao contrário, exprimem uma abundância de sentimentos excepcionais e detalhes específicos de um tempo ou lugar determinados, comunicando uma pobreza de conteúdo, como não acontecia com as obras de arte universal antigas. Estas não precisavam de descrever com minúcia para comunicar o sentimento da sua época. Para Tolstoi, o realismo corrompe o sentimento religioso mais elevado que teria que ser comum às obras de arte universais.

Como modelo desta categoria de arte profana universal, ou seja, a que transmite sentimentos acessíveis a todos, são apontados, a pintura de género holandesa e a arte japonesa. Todas as obras que não se situam dentro destas quatro categorias de arte, não são arte, ou seja, aquelas obras que transmitem

os sentimentos exclusivos das classes ricas e ociosas. Nesta categoria de *não-arte*, Tolstoi coloca todas as obras de música de câmara ou ópera, particularmente, depois de Beethoven (Shumann, Berlioz, Liszt, Wagner). Deste compositor também a *Sinfonia Nº 9*, é considerada má arte, porque não exprime o sentimento religioso mais elevado. No entender de Tolstoi, ela é repleta de elementos abstractos que não podem ser compreendidos por todos. Em conclusão, uma vez classificadas de arte cristã, segundo o sentimento que transmitem, as obras podem ser compreendidas na categoria de arte religiosa ou na de arte profana, e Tolstoi constrói a trama de sua tese como lhe convém, utilizando, por vezes argumentos que parecem contraditórios, para poder justificá-la e torná-la credível, como acontece com os argumentos em torno das obras de arte antiga.

3.3. 3 A NEGAÇÃO DA NEGAÇÃO DA ARTE – UMA ARTE PARA O POVO

Tolstoi considera que a arte caiu num momento de preversão, entre outras razões como resultado do pensamento decadente que professava a negação da arte. Uma outra razão da preversão da arte resulta da identificação, pelas classes superiores da ideia de belo com a ideia de bem. Estas tomam a beleza como fim último da arte, negligenciando a moral. A arte caiu numa mentira em parte, pelo desconhecimento da verdadeira doutrina cristã, por outro lado, porque se contagiou de sentimentos preversos como o patriotismo, a superstição ou a sensualidade.

Para Tolstoi a arte é o órgão moral da vida humana, e é impossível suprimi-lo, sendo essa moral, uma moral religiosa. Essa consciência religiosa deverá guiar o homem no sentido da união e da fraternidade. Como exemplos de uma arte religiosa, superior ou inferior, Tolstoi, cita, na literatura moderna, *Os Miseráveis* de Victor Hugo, assim como as novelas e romances de Charles Dickens, ou os romances de Dostoievsky, etc. Na pintura moderna, na sua opinião, não existem obras, entre os pintores célebres, que comuniquem o sentimento religioso mais elevado. Cita apenas algumas obras de Millet, que tratam o tema do homem no seu trabalho, ou obras de Jules Breton, Lhermitte, e poucos mais. Há também, na sua opinião, algumas obras, mas em número

restrito, que provocam a indignação e o horror perante a violação da lei do amor por Deus, como as do pintor russo Gay ou Liezen Mayer.

Em conclusão, só uma arte que transmita os sentimentos que realizam na sua plenitude o ideal religioso de cada época será acessível a todos e apreciada pelo povo inteiro, uma arte que satisfaça as necessidades das massas populares, em suma, uma arte para o povo. Ela representará a nitidez, a simplicidade e a concisão, condições que o artista deve adquirir pela educação do gosto e não através de um exercício mecânico (que é aquele que as escolas artísticas professam e contra o qual Tolstoi também se insurge). Adverte ainda para que o artista estude a partir da própria vida e das obras dos grandes mestres e não nas escolas. Ingenuamente, Tolstoi preconizava que o artista não deveria fazer da sua arte um negócio nem pretender com ela obter lucros, mas apenas dar a conhecê-la, sem procurar daí tirar vantagens.

3.3. 4 A ARTE E A CIÊNCIA

Tolstoi vê uma ligação importante entre a arte e a ciência, afirmando que elas *sont semblages*,⁴⁴³ a ciência dá a direcção do movimento, a arte cumpre esse mesmo movimento. A arte serve para comunicar diversos sentimentos considerados pelo homem como importantes, a ciência transmite o saber que o homem considera igualmente útil. Mas a arte também se distingue da ciência, uma vez que esta exige uma preparação e uma certa progressão no conhecimento. A arte perturba os homens independentemente do seu desenvolvimento intelectual.

Divide as ciências em duas categorias, a das ciências às quais se poderá chamar humanas, como a filosofia, a história, a economia política, e a das ciências experimentais, como a matemática, a astronomia, a química, a física, a botânica. As primeiras, têm como objectivo demonstrar que a ordem social resulta inevitavelmente de leis naturais que a vontade humana não pode modificar, que esta organização é ainda racional e que toda a tentativa de transformação é ilegítima e inútil. As segundas, ciências experimentais, não

⁴⁴³ Id. Ibid. p. 309.

têm, na sua opinião, aplicação prática, porque se ocupam de matérias que não tem nenhuma relação com a existência humana, satisfazendo apenas a curiosidade (também aqui Tolstoi se engana). Afirma que a sua aplicação prática serve apenas as classes ricas, e assemelha-as à teoria da arte pela arte, dizendo que servem uma teoria da ciência pela ciência. Conclui que ambas as categorias são prejudiciais ao homem, as ciências humanas cumprem a legalidade imobilizável da organização social, as ciências exactas ocupam-se do aperfeiçoamento técnico ou da satisfação da curiosidade. O fim da ciência não é o estudo de questões que o homem acha interessantes, mas das questões da religião, da moral, da vida social, sem o conhecimento das quais, todos os conhecimentos que o homem possui dos fenómenos naturais se tornam insignificantes ou nocivos. O objectivo da verdadeira ciência deve consistir na organização da vida social e individual.

Onde reside então a relação entre a arte e a ciência? A ciência deve indicar os diversos meios de aplicação prática da concepção religiosa da fraternidade e da união. A arte deve fazer assimilar a ciência, através deste sentimento. A arte e a ciência devem ajudar-se mutuamente (guiadas pela religião) com vista à realização da coabitação pacífica dos homens, pela acção livre e sem a interferência de outros meios, como os tribunais. A arte deve provocar o respeito pela dignidade humana e suprimir a violência, e tem a missão de reunificação dos homens entre si e com Deus:

*[...] l'amour, qui est pour nous le but suprême de la vie. La science découvrira peut-être un jour à l'art un idéal nouveau et plus élevé, et l'art le réalisera. Mais de notre temps la mission de l'art est nette et définie: la réalisation de l'union fraternelle entre les hommes.*⁴⁴⁴

A arte deverá, através do amor, permitir a realização plena do indivíduo, sendo, porém, na ciência, na sabedoria prática, que Tolstoi coloca a verdade. O conhecimento das causas dos acontecimentos naturais, para Tolstoi, está na ciência. No entanto, para atingir esse conhecimento das coisas, ele tem que se realizar no seu encontro com os seus semelhantes, e isso só o pode fazer,

⁴⁴⁴ Id. Ibid. p. 322.

através dos sentimentos, ou seja, da arte, que é a forma que o homem tem de expressar e comunicar aos outros aquilo que sente.

3.4 O QUE É A GUERRA E PAZ?

Um mundo mais real do que a própria vida.

Isaiha Berlin

Le plus beau livre du monde.

André Maurois

Guerra e Paz é a história de duas famílias, os Rostov, e os Bolkonski. A história da família Rostov, caída em ruína, devido à personalidade indulta do velho conde, que procede sem reflectir sobre as consequências das suas acções, cruza-se com a da família Bolkonski, modelo de um rigorosa aristocracia, cujo patriarca é uma personagem austera e de extremo rigor. Do seio desta família, evidencia-se o príncipe André, que contrabalança com a figura de Natasha Rostov, por quem o príncipe se apaixona e por quem será traído.

Paralelamente à história das duas famílias, o fio narrativo de *Guerra e Paz* é atravessado pela personagem de Pedro Bezukov, homem cosmopolita, detentor de uma educação erudita e herdeiro de invejável fortuna. Após a morte do conde Bezukov, Pedro vê-se imiscuído num funesto casamento com Helena, princesa de leviana personalidade e distinta beleza, acabando no final por desposar a frágil Natasha. *Guerra e Paz* é também a história da fatal campanha de Napoleão na Rússia, à qual Tolstoi acrescenta pormenores, seguindo a sua visão de artista. É ainda a descrição de cenas da vida social e pessoal das damas e cavalheiros da época, com as suas pequenas insídias e particularidades, que no seu entender nada tinham a ver com o real sentido da existência.

Guerra e Paz, iniciada em 1863, e concluída em 1869, constitui uma das mais relevantes obras de Léon Tolstoi (1828-1910), não só pelo número vasto de páginas que concentra, mas também pela multiplicidade da acção, pelo profundo significado humano, que atinge nela uma intensa expressão.

Elementos que fazem de *Guerra e Paz* uma das obras-primas do romance universal. É um romance trágico, de forte pendor psicológico e intensidade teatral, no qual convergem, as problemáticas relacionadas com o destino do homem, e os seus múltiplos sentimentos.

Tolstoi pretendeu de forma veemente escrever um romance histórico e, como tal, um dos seus principais objectivos visava o confronto entre a real textura da vida, quer dos indivíduos quer das sociedades (vivência real, e quotidiana dos indivíduos), e o panorama *irreal* expresso pelos historiadores. Na *Guerra e Paz* misturam-se a visão da história e a visão do artista, Tolstoi enfatiza os acontecimentos espirituais, e íntimos da vida dos seres humanos (através das múltiplas personagens), porque considera ser essa experiência a mais verdadeira. A par desta realidade são apresentados os acontecimentos históricos e políticos, que, no entender do escritor russo, foram distorcidos pelos historiadores, estando pouco relacionados com aquilo de que realmente a vida é feita. A verdadeira matéria-prima da história, para Tolstoi, é a vida de homens e mulheres comuns com as suas idiossincrasias próprias.

Tendo por objectivo a descoberta da verdade, Tolstoi coloca em causa a tarefa dos historiadores e o papel da história, com o intuito de delatar a vasta ilusão, de que os indivíduos, através dos seus próprios recursos, conseguem dominar o curso dos acontecimentos. No seu entender, o curso dos acontecimentos é distorcido pelos historiadores, porque estes os atribuem, aos actos de determinados indivíduos, sem explicar, no entanto, de que modo essas acções influenciam os acontecimentos.⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ Um exemplo que poderá justificar esta perspectiva é um excerto no qual Tolstoi, com uma ironia mordaz pretende escarnecer os manuais didácticos de história do seu tempo: *Luís XIX era um homem muito orgulhoso e confiante em si mesmo. Tinha estas e aquelas amantes, e estes e aqueles ministros, e governou muito mal a França. [...] O genial Napoleão foi vencido e levado para a ilha de Santa Helena, descobrindo-se inesperadamente que era um foragido. Em consequência do exílio, separado dos que lhe eram queridos e da sua amada França, sucumbiu a uma morte lenta no cimo de um rochedo e legou os seus grandes feitos à posteridade. Quanto à Europa, deu-se aí uma reacção e todos os príncipes começaram de novo a tratar muito mal os seus povos. Ver Guerra e Paz. Segunda parte, capítulo 1, epílogo. Tolstoi coloca constantemente os heróis da Guerra e Paz em situações que tornam evidente a distorção da história, reservando um sarcasmo especial no tratamento de personagens que assumem a pose de especialistas oficiais na gestão das questões humanas, como é o caso dos teóricos militares ou de Napoleão.*

A questão primordial para Tolstói é perceber qual a força que move os destinos dos povos. O fundamento da sua tese é o da existência de uma lei natural que não é só a causa da vida da natureza, mas também dos seres humanos.⁴⁴⁶ Os homens, inertes perante este processo inexorável, tentam apresentá-lo como uma sequência de escolhas livres, agrupando-se de tal modo que os que agem mais directamente nos acontecimentos são os menos responsáveis. A responsabilidade do que acontece é atribuída a indivíduos por eles considerados virtuosos, aos quais imputam actos heróicos (e que denominam de *grandes homens*). Ora, esses *grandes homens* o que são? São seres humanos tal como todos os outros, mas capazes de influenciar multidões. Indivíduos que congregam uma predisposição natural para serem imputados das mais graves ferocidades e injustiças, legitimadas em seu nome, incapazes de confessar a sua própria insignificância e debilidade perante o movimento regular do universo, que se verifica independentemente da sua vontade e dos seus ideais.⁴⁴⁷

Para defender a sua tese, o autor tece uma metáfora na qual o *grande homem* é comparado ao carneiro que é alimentado pelo pastor, antes de ser abatido.⁴⁴⁸ À medida que o carneiro vai ficando mais alentado, podendo ser usado como guia do resto do rebanho, convence-se progressivamente que é o líder, e que o caminho que os outros carneiros tomam, é exclusivamente por submissão à sua vontade. Para Tolstói, Napoleão é precisamente esse carneiro, tal como todos as grandes figuras da história. Segundo Isaiah Berlin,⁴⁴⁹ o escritor russo, parece, por vezes, quase ignorar deliberadamente a evidência histórica, distorcendo intencionalmente, mais do que uma vez, os factos para apoiar a tese que construiu.

Poder-se-á afirmar que, na *Guerra e Paz*, o autor trata os factos de acordo com a sua conveniência, como sustentação da sua tese da oposição entre a experiência universal e ilusória, do livre arbítrio, e a realidade do

⁴⁴⁶ Cf. Tolstói. *Guerra e Paz* (trad. de Maria Isaura Correia Telles Romão). *Obras Completas*. Vol. III. Segunda Parte. Cap. 2 e 3. Lisboa: Editora Arcádia, 1970. pp. 832-839.

⁴⁴⁷ Ver Isaiah Berlin. «O Ouriço e a Raposa Um Ensaio sobre a Visão da História de Tolstói», in *A Apoteose da Vontade Romântica*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1999. p. 232.

⁴⁴⁸ Tolstói. Op. Cit. Vol. III. Segunda Parte. Cap. 5. pp. 847-850.

⁴⁴⁹ Cf. Isaiah Berlin. Op. Cit. p. 232.

determinismo histórico inexorável, cuja experiência não é vivida directamente pelos indivíduos, embora a sua verdade seja certificada por incontestáveis fundamentos teóricos. A conclusão é a de que existe uma convicção de liberdade sem a qual não é possível viver, mas essa liberdade restringe-se na relação do homem com os outros.

Guerra e Paz é o desenho da realidade na sua multiplicidade, no qual é observada, com minúcia, toda a variedade da vida (as diferenças, os contrastes, os conflitos entre indivíduos, coisas e situações), percebida na sua essência e singularidade.

A perspectiva de Tolstoi é a de que a visão histórica é também construída pelos homens, que a realidade, dos horrores, das tradições, das memórias de uma época, não diferem dos de nenhuma outra:

*[...] é da absurda e imperiosa guerra de hoje, de amanhã e de sempre que o autor nos fala, da paz vã e mesquinha, vivida sem dignidade e sem grandeza, que é a paz dos homens.*⁴⁵⁰

Tolstoi intenta mostrar uma realidade histórica não do ponto de vista do historiador, mas do artista, distinguindo assim arte e história. Ao artista cabe a simples compreensão do homem e da sua existência, o historiador ocupar-se-á de fazer do homem um personagem ilustre em todo o processo histórico. Orientando toda a acção dessa personagem e estudando os resultados de um acontecimento, o artista ocupa-se apenas do próprio acontecimento. Em Tolstoi o homem é o objecto do processo histórico, mas na sua relação com os seus semelhantes. O autor procura entender as causas da submissão de milhares de homens à vontade de um só, que faz com que milhões lutem contra outros milhões, interrogando-se sobre a falsa consciência que o homem tem de ser livre. Tolstoi interroga-se ainda sobre a individualidade em relação ao todo, e sobre as relações de dependência do homem relativamente ao seu semelhante.

Em *Guerra e Paz* as personagens não se individualizam, elas fazem parte de um todo. É a humanidade múltipla e diversificada, a personagem

⁴⁵⁰ José Marinho. «Tolstoi e *Guerra e Paz*», in *Seara Nova*. Nº 802. Lisboa, 26 de Dezembro, 1942. p. 83.

principal do romance, e o que interessa ao autor é a *lei da fatalidade*,⁴⁵¹ que na sua opinião, rege a história. Tomando esta perspectiva, pode afirmar-se que existe um elemento trágico em *Guerra e Paz*, uma vez que o artista regista uma profunda reflexão sobre a seriedade e responsabilidade da existência humana, pretendendo simbolizar essa existência nos seus múltiplos aspectos.

Uma componente de preocupação moral forte atravessa todo o romance, a paz é uma experiência vivida, por vezes, de forma mesquinha e contraditória e, a guerra resulta de uma tentativa de fuga a essa vivência vã e sem sentido. Em simultâneo, coloca em evidência toda a crueldade e miséria humanas. O confronto do homem consigo próprio e com os outros, o fugir de si e o regressar a si, na procura de uma identificação com algo superior, e a experiência de sentimentos simples fazem parte dessa existência terrena. Paralelamente, o tempo de paz também revela coisas admiráveis, como o nascimento, a maternidade, o amor e ainda, a tristeza, o confronto com a velhice, com a morte, percorrendo o autor uma psicologia do tempo. Uma filosofia do eterno retorno é dada através das idades das personagens, que têm na morte a salvação, a ressurreição. *Guerra e Paz* é também uma reflexão sobre a existência de Deus, o encontro com um eu interior, resposta para o absurdo da existência humana. Tolstoi vai apresentando ao longo da narrativa as várias idades dos seus personagens. É um contínuo caminhar no tempo. Esse caminho percorrido dá ao leitor a percepção do movimento para a frente, em simultâneo com outro movimento, que é o do presente, o do quotidiano de cada personagem que faz correr o movimento do tempo.

De acordo com Isaiah Berlin, Tolstoi dever-se-à ter inspirado em Schopenhauer,⁴⁵² para delinear a tese sustentada em *Guerra e Paz*, a do paradoxo que coloca no homem a ilusão de livre-arbítrio e o poder de decidir, mas que torna essa experiência de liberdade numa impotência face às inexoráveis leis do universo, que regem o curso dos acontecimentos. Tolstoi retrata um ser humano que sofre, porque deseja, é esta a tragédia central da vida humana. Um outro elemento trágico presente em *Guerra e Paz* – o homem é confrontado com o caos, com a desordem, que tem o seu arquétipo mais

⁴⁵¹ Tolstoi. «Apêndice», in Op. Cit. p. 892.

⁴⁵² Cf. Isaiah Berlin. Op. Cit. pp. 243-247.

intenso no cenário da guerra. Mas essa marcha permanente dos acontecimentos, e inseparável da pele universal da vida dos homens, é ultrapassada. Chega-se a um tempo de paz, que é resumido no epílogo em que Pedro, Natasha, Nicolau Rostov e a princesa Maria, recuperam as suas vidas próprias e quotidianas.

Tolstoi acreditava que a regeneração do indivíduo apenas pode vir de dentro, de uma vida interior, da compreensão que o homem alcança de si próprio. Mas essa compreensão do homem interior, só se pode atingir no contacto com os seus pares, com a realidade das massas. Uma realidade para a qual se encontra sentido, procurando a fé, a revelação, a tradição, o conhecimento secular. Estes componentes ajudam o homem na relação com a marcha silenciosa dos acontecimentos, e no caminho da moral.

A tese apresentada em *Guerra e Paz* é a de que existe um conhecimento que está nas coisas materiais e naturais, que se expressa através do homem na sua relação com os outros e, pressupõe uma visão da natureza como máquina ou fábrica, que dentro das suas leis próprias se sabe revitalizar.⁴⁵³ Concluindo, como o próprio escritor afirmou, *Guerra e Paz*:

*Não é um romance, ainda menos um poema, muito menos uma crónica histórica. GUERRA E PAZ é o que o autor quis e pôde exprimir na forma em que exprimiu.*⁴⁵⁴

3.6 AS ILUSTRAÇÕES DE JÚLIO POMAR PARA A GUERRA E PAZ

Depois de desvelados os vários aspectos respeitantes à obra de Tolstoi e alguns dos seus principais fundamentos teóricos, falar-se-á agora de forma mais específica sobre as ilustrações que Júlio Pomar realizou para a obra em causa.

As ilustrações para a *Guerra e Paz*, provêm como já foi referido, de um vasto conjunto de desenhos que Júlio Pomar realizou entre 1955 e 1957 e, como afirma João Lobo Antunes talvez estivessem esquecidos, uma vez que

⁴⁵³ Id. Ibid.

⁴⁵⁴ «Apêndice», in *Guerra e Paz* (trad. de Maria Isaura Correia Telles Romão). Vol. III. *Obras Completas*. Lisboa: Editora Arcádia, 1969 -1970. p. 881.

na obra *Les Mots de la Peinture*,⁴⁵⁵ se mencionam 29 obras ilustradas mas não a *Guerra e Paz*. Em Portugal a obra seria publicada em fascículos mensais, entre 55 e 58, como era costume na época, numa tradução do presencista João Gaspar Simões, cuja edição se fez a cargo da Editorial Sul. A cada fascículo, hoje reunidos em três volumes, eram dedicadas duas ilustrações, num total de cinquenta e sete desenhos (que acompanham toda a edição). Segundo Júlio Pomar, a iniciativa de editar a *Guerra e Paz*, partiu de um amigo seu, escritor, Castro Soromenho, numa altura em que era usual os escritores enveredarem pela actividade editorial, desenvolvendo um tipo de edição particular.

Para além das ilustrações que acompanharam a edição de 1957/58, Pomar realizou cerca de duzentos estudos preparatórios, que terá conservado guardados. Estes desenhos, não haviam nunca sido expostos até que em 2003, João Lobo Antunes e o próprio pintor decidiram fazer uma obra em conjunto, que consistiu na edição pela Arte Mágica Editores, sob a direcção de Luís Gomes, do álbum, *Júlio Pomar Desenhos para a Guerra e Paz de Tolstoi*. A obra, prefaciada por João Lobo Antunes compõe-se de 71 desenhos, escolhidos entre o total de cerca dos 200 conservados e guardados pelo próprio autor. Decorrente desta publicação, fizeram-se nesse ano duas exposições em Lisboa com os desenhos da *Guerra e Paz*, ambas em Outubro, uma, nas instalações da Fundação Arpad Szénes-Vieira da Silva, com o mesmo título da publicação referida e, a outra, na Galeria João Esteves de Oliveira, intitulada, *Outros desenhos para Guerra e Paz*, onde foram expostos mais 46 desenhos sobre o tema. De ambas as exposições foram editados catálogos, o primeiro com textos de José Sommer Ribeiro, João Lobo Antunes e do próprio Júlio Pomar, o segundo apenas com uma nota de apresentação de João Esteves de Oliveira.

Os desenhos, ou estudos, são actualmente propriedade da Fundação Júlio Pomar, que fez também nesse ano de 2003, a primeira manifestação

⁴⁵⁵ Júlio Pomar. *Les Mots de La Peinture*. Paris: La Différence, 1991. Obra sobre os temas literários e mitológicos dos anos 80 e 90, publicada por ocasião da exposição *Pomar et la Littérature*, Hôtel de Ville de Charleroi, Bélgica. Um projecto com coordenação de Marcel Paquet, que reúne uma entrevista do próprio a Júlio Pomar, uma antologia dos escritos de Pomar sobre arte, e uma escolha de textos críticos sobre a obra de Pomar, de vários autores, portugueses e estrangeiros.

pública, através desta acção expositiva. As ilustrações que acompanham a edição de 1957/58 são propriedade da própria editora. Todos eles (estudos e ilustrações) apresentam uma espontaneidade estonteante, em parte dada pelo instrumento com que foram executados, o pincel chinês, e por outro lado, resultado de um entendimento do trabalho artístico como pesquisa constante, um fazer aturado, que a prática do desenho exige.

Os estudos preparatórios estavam guardados e misturados com outros desenhos da mesma época. Júlio Pomar lembrou-se deles quando João Lobo Antunes manifestou interesse em escrever sobre o pintor. Após várias conversas chegaram ao desenho, e decidiram que seria o assunto a tratar. A partir daqui surgiu a ideia da publicação do álbum com os desenhos da *Guerra e Paz*.

Júlio Pomar estava fascinado por Hokusai e pelas estampas japonesas, que haviam chegado à Europa no século XIX.⁴⁵⁶ Executadas a tinta da China, e com o pincel chinês (inventado pelos japoneses), trazido de Paris, porque na altura não existia em Portugal, as ilustrações são o resultado do entendimento do desenho como uma caligrafia. Este instrumento, que, como Pomar afirmou, tem um relação intrínseca com toda a prática do desenho e da escrita, possibilitou o efeito de síntese desejado, onde a linha e a ausência dela, são parte integrantes e igualmente importantes, tal como na escrita.

Como anteriormente se disse, uma vez utilizado o pincel chinês, os desenhos acontecem sem possibilidade de correcção, neles não pode haver hesitações ou erros. Uma linha é escrita do princípio ao fim, sem interrupções, tendo o artista, que começar tantas vezes quantas as necessárias, até conseguir o desenho que o pintor considera o mais verdadeiro, o que se aproxima mais da aparência de ter sido executado de um só fôlego:

[...] Havia que preparar cada desenho como um trapezista prepara o seu vôo. A execução tem que ser perfeita, e experimenta-se o exercício ou faz-se o percurso tantas vezes quantas o necessário. É por isso que existem muitas versões dos desenhos, que se pode ver tanto na Guerra e Paz como no Camilo.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Essas estampas, bastante divulgadas, eram feitas a partir de desenhos de pintores como Hokusai, e gravadas em madeira, unicamente por mulheres, através da utilização de elementos metálicos.

⁴⁵⁷ Júlio Pomar em entrevista, 28 de Junho de 2005. p. 183 da dissertação.

Os estudos são repetidos até que aconteça a síntese que satisfaça o seu autor. Pelo caminho que leva a essa síntese, são destruídos uma parte desses desenhos, só começando a ser guardados quando a ideia se torna mais precisa, quando o todo se harmoniza. Para que essa harmonia aconteça é necessário que, a uma observação atenta, e a um fazer rigoroso, se junte uma pequena imperfeição, algo que surge no momento da execução, e que faz com que esse desenho seja o que dá mais prazer, considerado a melhor versão:

*[...] Uma boa parte desses estudos preparatórios são destruídos porque não tem ainda a ideia, está tudo ainda muito impreciso, mas a partir de uma certa altura eu aprendi que eles deviam ser guardados e, curiosamente, muitas vezes o melhor, o desenho mais sensível, impressivo, mais... o que nos dá mais prazer a ver, o nos dá mais que pensar não é o último, é antes do último. Quer dizer, o próprio gesto conduz, a própria procura, vamos lá, de um determinado gesto conduz a um (como é que eu posso dizer) a um movimento muscular, a uma suposta perfeição do qual a respiração vital já está ligeiramente, ou pode estar ligeiramente afastada. Aquela pequena imperfeição da respiração natural é uma coisa que nesta prática do desenho se pode... se pode perder. É preciso saber parar e isso é uma coisa que evidentemente se aprende com....*⁴⁵⁸

Não há lugar a hesitações e o que acontece é uma espécie de combinação entre aquilo que o autor prevê ou a intenção, e aquilo que vai surgindo, uma espécie de imprevisto, que é o que faz com que cada desenho seja uma nova possibilidade. Cada *pequenina surpresa*⁴⁵⁹ fornece como que um novo começo, uma nova frescura, fornece *não só o material mais rico, como a possibilidade de uma nova etapa e de uma nova pesquisa e de uma nova maneira de, ou de... outra maneira de sentir.*⁴⁶⁰

As ilustrações datam do mesmo período em que *Guerra e Paz* foi também adaptada ao cinema, numa obra do realizador King Vidor. Em 1956, o filme estreia em Nova York e, em 1957, em Portugal. Embora exista uma coincidência nas datas relativamente à realização das ilustrações e publicação da obra literária com tradução portuguesa, o pintor não teve qualquer influência

⁴⁵⁸ Id. Ibid.

⁴⁵⁹ Id. Ibid.

⁴⁶⁰ Id. Ibid. p.184.

vinda do cinema. As suas fontes, como o próprio indicou, foram a pintura da época, fundamentalmente, a pintura francesa, como a de Géricault ou de Delacroix.

Ao ser inquirido sobre quais as suas fontes teóricas, fundamentalmente no que ao desenho diz respeito (porque em termos ideológicos, já são conhecidas as suas tendências da altura) Pomar refere aqueles autores que um *candidato a artista deve ler*,⁴⁶¹ como os tratados, de Leonardo da Vinci, de Cennino Cennini, ou os tratados japoneses que, na época lhe suscitaram uma certa curiosidade em termos de *conhecimento relacional*.⁴⁶² Pomar afirma que estas leituras, como testemunhos escritos de uma experiência (que é a do próprio trabalho artístico), foram para si muito importantes na medida em que não teve mestres directos:

*Andei na escola de Belas Artes e na Escola António Arroio mas tudo o que tive como professores eram extremamente medíocres, há que reconhecê-lo, uns podiam ser mais simpáticos, outros antipáticos, mas realmente, a mediocridade era reinante, como a mediocridade era reinante no país, e culturalmente eles eram muito inconsequentes, muito fraquinhos, diríamos. Não eram «pr'á» fome que a gente tinha.*⁴⁶³

Através do desenho, dessa síntese pela qual regista o movimento intrínseco e extrínseco das formas, Pomar dá rosto às personagens de Tolstoi, percorrendo, com uma linha vigorosa e inebriante, a narrativa, que transporta o leitor para essa profusão de incontáveis episódios de guerra, amor, morte e, finalmente, paz.

Tolstoi, dada a vastidão da obra, recorreu à repetição de inúmeros elementos fisionómicos particulares, que permitem ao leitor identificar os personagens no decorrer da narrativa. Esses elementos, como o buço da princesa Maria, a leveza e graciosidade de Natasha, os óculos de Pedro, são pistas que resultam na criação de figuras bem marcadas. Júlio Pomar utilizou estas indicações para retratar as personagens, embora aquilo que maior atenção lhe suscitou, tenha sido, com já se disse, o registo do *movimento de*

⁴⁶¹ Id. Ibid.

⁴⁶² Id. Ibid.

⁴⁶³ Id. Ibid.

massas.⁴⁶⁴ Numa influência de Tintoretto, esse movimento interessou-lhe muito mais do que o tratamento individual das personagens, mais do que o registo de fisionomias. Embora haja uma grande fidelidade no retrato, a sua curiosidade incide no que está para além disso, no ir ao encontro do que não está lá:

[...] *Descobrir esses caudais ou descobrir essas torrentes, o ir ao encontro das forças que vão para além da identificação de um detalhe ou outro, isso foi sempre uma coisa que me seduziu e continua a seduzir, acho que é uma... uma lei do meu trabalho.*⁴⁶⁵

O que está lá é a identificação da arte com a verdade, com a *verdade da respiração*,⁴⁶⁶ de que o próprio pintor fala quando se refere a estes desenhos. Eles são o resultado da relação entre a descoberta involuntária e a exactidão do traço. Evocação, mais do que descrição, elucubrações que fornecem a natureza de cada personagem, o seu retrato, um retrato vivo e verdadeiro.

Em 1955 Júlio Pomar inicia as ilustrações para *O Romance de Camilo* e também para *Guerra e Paz*. Estas ilustrações evidenciam o processo artístico do seu autor, como forma de pesquisa e investigação. Os inúmeros estudos executados para *Guerra e Paz*, definem uma procura contínua no sentido de uma representação mais sintética, harmoniosa, ritmada e coerente, que irá ser repercutida na obra pictórica do artista, de que é exemplo a tela, *Cegos de Madrid* (1957-59). Esta pintura, é uma obra charneira no percurso de Pomar, que rompe com um certo *realismo, ou naturalismo*.⁴⁶⁷ É o resultado do encontro com Goya no início dos anos cinquenta, que, como se viu, havia impressionado bastante o pintor:

*Um ver ao vivo, de um ver ao vivo Goya [...] quando eu vi os quadros à primeira vez ao vivo, o choque foi realmente muito grande e deu-me, deu-me a influência que é visível e que vem desde os Cegos de Madrid até à Maria da Fonte.*⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ Essa preocupação no registo de uma massa em movimento vai ser ensaiada posteriormente na sua obra pictórica, na tela *Maria da Fonte* (1957), saída directamente dos desenhos para *O Romance de Camilo*, datados do mesmo período que os da *Guerra e Paz*.

⁴⁶⁵ Júlio Pomar em entrevista, 28 de Junho de 2005. p. 185 da dissertação.

⁴⁶⁶ Júlio Pomar. *Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi*. Lisboa: Fundação Arpad Szénes-Vieira da Silva, 2003. p.13.

⁴⁶⁷ Júlio Pomar em entrevista, 28 de Junho de 2005. p. 186 da dissertação.

⁴⁶⁸ Id. Ibid.

Nos desenhos para *Guerra e Paz*, especialmente nas ilustrações que representam as cenas de guerra, o observador sente imediatamente a invocação de Goya, nas características plásticas do desenho, no movimento das formas, no modo como as figuras (homens e animais) tombam no chão, como se enrolam, nas posturas de dor e terror, é inegável a presença de um universo goyesco:

*Tudo isso encaixa, tudo isso são pecinhas que entram no mesmo puzzle, no mesmo mosaico.*⁴⁶⁹

As obras referidas⁴⁷⁰ marcam o início da definição de novos rumos na obra de Júlio Pomar. O interesse pelo movimento, e um corte com o realismo tal como era entendido na altura, definem uma relação do pintor com realidades próximas de um universo mais imaginativo e do mundo da ficção literária. Características que se desenvolvem, depois, nas ilustrações para o *D. Quixote* de Cervantes onde está patente um certo gestualismo, o uso de uma pincelada menos comprometida com a representação da realidade, muito mais inventiva e ficcionada. Essa característica do movimento e do registo do gesto marcará, posteriormente, quer os seus quadros, quer futuras ilustrações, como os desenhos para *Catch*, onde é também usado o pincel chinês, que como se viu, reúne as características apropriadas para a representação do movimento. Nos desenhos para a *Guerra e Paz* os contornos são diluídos, é representado o movimento intrínseco das formas:

*O que de facto impressiona nestes desenhos, [...] é a capacidade de evocação eidética ou seja de fixar por pura imaginação visual, suspendendo-as no tempo e no espaço, as figuras ou as cenas que pretende ilustrar.*⁴⁷¹

Da comparação entre os inúmeros estudos e as ilustrações surgem algumas diferenças, ao nível dos pormenores. Os primeiros revelam esse caminho no sentido da descoberta daqueles que terão sido considerados os

⁴⁶⁹ Id. Ibid.

⁴⁷⁰ *Cegos de Madrid e Maria da Fonte*.

⁴⁷¹ João Lobo Antunes. *Júlio Pomar Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi*. Lisboa: Arte Mágica Editores, 2003, p. 33.

mais *impressivos* e, que acabaram por ser escolhidos para ilustrar a edição de 1957/58. Muitas vezes, segundo Pomar, os estudos são preferíveis às ilustrações, por serem mais espontâneos. Observa-se, quer nos primeiros, quer nas segundas, o mesmo encanto, a mesma sensação de segurança, de que cada desenho foi feito de um jacto, sem hesitações. Os estudos põem a nú o processo artístico, o caminho percorrido como é o caso dos desenhos da série do sonho de Pedro, ou dos que respeitam à série da *toilette* de Natasha, reproduzidos na obra prefaciada por Lobo Antunes, ou os do episódio *Soirée em casa dos Rostov*, representados no catálogo *Júlio Pomar Outros Desenhos para Guerra e Paz*.⁴⁷² Os primeiros esboços são evidentemente mais trabalhados do que os últimos, nestes há um despojamento do traço, a eliminação dos pormenores, que denotam a evolução do processo artístico ao longo do período em que foram desenvolvidos.

Ao longo destas páginas aplicou-se o singular acto da escrita, provido da intenção de expor e esclarecer sobre a partilha entre dois fazeres artísticos, que embora pertençam a territórios distintos, se conjugam no mesmo fim, o acto de criação. Observado como constante devir, contínua metamorfose, em que a teimosia é mais persistente que a habilidade, esse acto de criação, fundamentalmente no que ao desenho diz respeito, é praticado como um acto de riscar, um fazer uso das linhas: *Eu um pião das linhas*,⁴⁷³ afirma Júlio Pomar.

Cada uma das imagens por si criadas representa uma saída em busca de aventuras. A aventura da descoberta, do risco, da investigação, da procura, o prazer de percorrer o caminho foi também o que moveu a autora deste ensaio, mais do que propriamente o chegar a um resultado final, que é o que neste momento se afirma.

⁴⁷² Catálogo da exposição na Galeria João Esteves de Oliveira em Outubro de 2003.

⁴⁷³ Júlio Pomar. *Dom Quixote de La Mancha* (trad, de Miguel Serras Pereira). Lisboa: Edição Expresso, 2005. p. 127.

CONCLUSÃO

*O que é um retrato, o que é um romance, o que é um poema, o que é um quadro?
é a intimidade mais absoluta, [...] ir ao encontro do próprio com a verdade.*

Júlio Pomar

O estudo de duas obras de diferentes origens, impõe a questão da relação entre elas, e assim se iniciou a investigação, primeiro de uma forma geral, centrando-se depois o estudo no contexto português. Em seguida remontou-se à premissa clássica da *ut pictura poesis*, procurando a partir daí explicitar o desenvolvimento dessa problemática, relacionando-a com a questão *ekphrasica*, pilar basilar da crítica de arte.

A doutrina *ut pictura poesis*, originalmente uma expressão da *Arte Poética* de Horácio, constituiu-se premissa de equivalência entre a pintura e a poesia, dada a interpretação que os homens do Renascimento lhe atribuíram. Fundamentalmente, a pretensão seria a de que tanto a poesia como a pintura deviam imitar (numa forma idealizada) as acções humanas. Este conceito mimético de equivalência entre as duas artes e de perfeita identificação com a natureza, viria a ser contestado só na segunda metade do século XVIII, por G. E. Lessing, que mantendo embora essa identificação com a natureza, a torna física e não ideal, vindo a estabelecer para as duas artes uma fronteira, delimitando os seus territórios próprios. Esta tese, contestada pelos românticos, que aspiravam a um conceito de obra de arte total, seria revisitada no século XX, pelo crítico americano Clement Greenberg, que afirmaria que cada arte tem meios específicos de expressão e que a sua especificidade reside precisamente na natureza dos seus meios. Assim, uma arte para se autodefinir especificamente teria de eliminar os efeitos próprios das outras artes, de que se tinha apropriado.

Lessing estabeleceria também uma fronteira entre artes do tempo (a poesia) e artes do espaço (a pintura), uma teoria que, hoje em dia, tem que ser refutada, uma vez que no século XX, e com as vanguardas europeias, em

especial, o cubismo, o futurismo, o dadaísmo ou o neoconcretismo, os dois conceitos viriam precisamente a ser integrados.

A interpretação corrente dada na época à expressão horaciana era a de que havia uma semelhança que identificava as duas artes. Em Portugal, a questão da conformidade entre elas seria abordada por Francisco de Holanda, que lhe conferiu uma tonalidade diferente, tomando o partido da pintura, afirmando a sua superioridade em relação à poesia, uma vez que, na sua opinião, a pintura consegue comover toda a gente, independentemente da língua. Esta interpretação a favor da superioridade da pintura mantém-se na parca literatura artística do século XVII. No século XVIII a reciprocidade entre a pintura e a poesia irá permanecer, admitindo os poetas, como por exemplo Bocage, ser a pintura *muda poesia* e a poesia *loquaz pintura*.

O século XIX trará uma escrita/ crítica de arte feita pela mão dos escritores. Primeiro, com Almeida Garrett e Alexandre Herculano, onde estava implícito o paradigma mimético da natureza, mas que supunha já uma interpretação, em oposição à cópia fiel. Garrett apela a uma imitação que valorize e registe uma iconografia portuguesa. Herculano introduz um elemento interior de natureza expressiva.

A crítica naturalista de Ramalho Ortigão vem preconizar a substituição de valores românticos, em prol de uma objectividade realista, que culminará na crítica de Eça de Queirós, ou na cientificidade defendida por Júlio Lourenço Pinto.

Fialho de Almeida, seguindo a tradição portuguesa de uma crítica de arte feita por escritores, vem abrir as portas a um universo com características simbólicas, que no final do século tem o terreno propício para se impôr, deixando ainda as suas marcas no início do modernismo literário, que surgiria no século seguinte.

O domínio das relações entre a literatura e a pintura, beneficiaria de um forte impulso pela mão dos escritores que, nas páginas de publicações periódicas literárias e artísticas, faziam o comentário da situação das artes plásticas. Através destas, nomeadamente, de *Orpheu*, assiste-se ao advir do Modernismo, que deu os primeiros passos no campo essencialmente literário, afirmando-se depois como um movimento integrador de várias estéticas e plásticas.

Paralelamente a esta acção de escritores e artistas, afirma-se no domínio das artes plásticas uma nova modalidade, a do desenho humorístico e da caricatura, divulgada também através de várias publicações periódicas, o que proporcionaria o desenvolvimento da ilustração de obras literárias.

A ilustração literária atingiria, em Portugal, um forte incremento ao longo da década de 50, com a participação de inúmeros artistas plásticos, que também a ela recorriam como forma de subsistência, num mercado que era bastante restrito.

A ilustração de livros constitui uma forma de dar, através da linguagem plástica, uma nova visão de um mundo já ficcionado através das palavras. A ilustração, pressupondo a existência de um texto, concretiza uma interpretação e uma transcendência do sentido original. Ao invés do que opinavam alguns críticos e artistas das primeiras décadas do século XX, o ilustrador não deverá manter uma estrita fidelidade ao tema que se lhe impõe por via do texto, mas sim acrescentar-lhe elementos que contribuam para a sua recriação, gerando uma nova ficção. É assim que Júlio Pomar, o autor dos desenhos em estudo, concebe a ilustração. Para o artista, ela é uma elucubração, ou seja, o resultado de um trabalho intelectual e cogitação profundos, que implica o acrescento de infidelidades intencionais, uma interpretação. Esta perspectiva que envolve a execução, quer das suas ilustrações, quer dos seus quadros é o resultado de um entendimento da prática artística como processo de pesquisa, investigação e múltiplas experiências.

Júlio Pomar cria novas ficções a partir da literatura, das possibilidades que ela oferece. É no conceito de ficção que o artista situa a razão dos seus temas, ficções para as quais os textos foram pretexto.

Os textos de Júlio Pomar escritos neste período constituem importante fonte de compreensão da sua obra, permitindo, fundamentalmente, esclarecer as questões em torno do processo artístico e da génese das ilustrações em causa.

As ilustrações para a *Guerra e Paz* revelam uma preocupação em torno do movimento, o movimento de massas. Essa realidade foi também uma constante teórica que moveu Tolstoi, na *Guerra e Paz*. Tal preocupação preconizava o entendimento de um homem interior, que só se realizaria em plenitude na relação com os seus pares, na diluição do eu individual no

colectivo. Esta tese ideológica foi também defendida por Júlio Pomar, nos textos que fundamentam o corpo teórico dos tempos em que se moveu pelo neo-realismo.

Através de uma linha ininterrupta, que desmascara o gesto que lhe deu origem, Pomar escreve e inscreve no papel esse movimento de massas, uma caligrafia de formas em movimento, deixando-se conduzir pelas possibilidades do traço, do traço negro contra a brancura do suporte. A esperança, o sonho é conseguir dominá-lo. É a procura da verdade, através de um acto, o do desenho, que conjuga três verbos, o fazer, o escutar, o deixar. Deixar lugar ao inesperado, num jogo de relações entre o que está pré-estabelecido e aquilo que o artista vê surgir.

Conclui-se, portanto, que as relações entre as artes e, fundamentalmente, entre a literatura e as artes plásticas, no caso, uma das suas modalidades, a ilustração, colocam também em evidência aquilo que é específico de cada uma, que são os seus meios específicos de expressão, mas que são irmanados pela analogia entre o desenho e a escrita, que é objecto de reflexão nos textos de Pomar, e proposta nos desenhos da *Guerra e Paz*. Um exercício para o qual cada passo é preparado, medido, com vista à obtenção de uma síntese, praticado como uma escrita.

Muitas vezes Pomar serviu-se da literatura, não só no campo da ilustração, mas também no desenvolvimento de várias séries de quadros. O que acontece é uma recriação, apoiada num texto, mas que vive do que não está lá, do que o pintor lhe acrescenta, vive das infidelidades para com ela, só assim se torna genuína, revelando-se indiferente que seja uma pintura, ou uma ilustração.

Qual a razão das ilustrações para a obra de Tolstoi? A mesma que assistiu o artista quando pintou o *D. Quixote*, os tigres, os macacos, etc. Trata-se de *ficções*, fruto do acaso, umas, outras, de propostas exteriores, como aconteceu com a *Guerra e Paz*. Todas comungando desse misterioso sinal, desafio único de criação, construção crítica e tentativa de desvelamento que toda a obra deve ser.

ENTREVISTA COM JÚLIO POMAR

28 de JUNHO 2005

1. Sei que foi uma encomenda na altura, no entanto, gostaria que me dissesse como é que surgiram os primeiros desenhos, qual foi o impulso que serviu à tomada da decisão?

Pois. Não vou responder imediatamente à letra, mas enfim, penso que tudo poderá ter interesse para si. O único livro, curiosamente, que foi feito por minha iniciativa, digamos, que eu sugeri... comecei a fazer os desenhos e depois falei a um editor, foi o *Pantagruel*.

Eu vi esse também...

Não sei se viu em tempos... Isso é uma coisa dos anos 50, penso eu... dos anos 50....

Sim.

Todos os outros me foram propostos por editores. A maior parte, ou uma boa parte desses editores, eram pessoas das minhas relações, que me conheciam, que sabiam quais as minhas dependências. E que, digamos, quando faziam uma proposta calculavam com uma certa aproximação que ela iria ao encontro daquilo que eu seria capaz, ou gostaria, de fazer. O caso da *Guerra e Paz* não foge à regra. A *Guerra e Paz* foi editada por um amigo meu, escritor, Castro Soromenho, romancista, numa altura em que alguns escritores se resolveram meter a editores com um tipo de edição particular que, por um lado, não tinha um grande investimento de capital, por outro, tinha o seu público garantido, era o do livro ilustrado, que era debitado em fascículos, mensalmente. Evidentemente que havia uma prospecção feita inicialmente e lá arrancava praticamente como um êxito de publicação garantida. De uma maneira geral, são hoje muito difíceis de encontrar. Agora, tudo isso se passa num mercado bastante modesto, bastante nacional.

2. O conjunto total dos desenhos que realizou para a obra de Tolstoi aproxima-se das duas centenas. Cinquenta e cinco desenhos apenas, ilustram a edição que surgiu a público em 1957. Esse número está relacionado com o facto da obra ser editada em fascículos, ou não?

Não. Não, não. Normalmente os desenhos eram feitos, ou quase sempre, os desenhos foram feitos a acompanhar a publicação do texto. Por vezes, eu avançava mais ou já tinha alguns desenhos em reserva, outras não.

... Na maior parte dos casos, os desenhos eram executados, ou as ilustrações eram constituídas por desenhos, executados a tinta da china, com um pincel...

Japonês....

Japonês ou chinês, mais concretamente chinês, nós dizemos pincéis japonês porque vinham do Japão, enfim...

Eu li as duas coisas.

Exactamente. ... que não tinha chegado ainda a Portugal, hoje encontra-se em várias casas, na altura nós trazíamos isso de Paris, era ... um objecto precioso, não era caro, menor que o pincel vulgar ocidental, mas tinha toda a relação, com a prática do desenho, com a prática da escrita, primeiro chineses e depois japoneses. Os japoneses foram sempre um povo com grande capacidade de adaptação, e parte da sua tecnologia é adaptada ou bebida a outros povos, outras culturas. No caso da pintura eles vão beber aos chineses. Toda a sua maneira de actuar, porque se tornou, extremamente conhecida, as estampas japoneses chegaram à Europa no século XIX, e eram extremamente divulgadas, não sei se sabe como eram feitas essas estampas japonesas?

Não...

Eram feitas..., o pintor fazia o desenho, os grandes pintores como Hokusai, fizeram milhares, milhares de estampas dessas. O desenho era feito sobre... Há um desenho que depois era gravado em madeira, primorosamente gravado em madeira, e impresso manualmente por mulheres. Só. O criador do desenho quase que não tinha ligação com a execução, eram as oficinas, os ateliers que se pode ver porque há estampas onde se mostra exactamente a fabricação, lá se vê, as nossas amigas japonezinhas. Tudo era feito à mão, desde a gravação com elementos metálicos, mas não havia máquinas na impressão, a impressão era feita com um utensílio que era um misto de madeira e de couro que ia buscar todas as particularidades do desenho. Perdemos-nos na gravura, vamos voltar para trás.

Sim.

Ah! E era por causa do pincel, do pincel japonês. A diferença entre o pincel japonês e o pincel ocidental é, não só em relação à sua qualidade, é em relação à sua forma, o pêlo é mais comprido, mais viril, tem uma consistência diferente, é manejado duma maneira diferente, completamente diferente, o artista chinês ou japonês tem o seu papel horizontal e trabalha com o pincel vertical, quem comanda é o pulso. Se tiver uma caneta eu posso exemplificar: é isto assim... e não.... e não isto... o que dá evidentemente toda.... além de que o pincel produz uma

variabilidade de traço, que pode desde ir do mais fino, com a sua ponta, não é, até uma mancha relativamente larga que é obtida com o pincel deitado, é o jogo do pulso que vai utilizar essas possibilidades.

Aliás, isso nota-se perfeitamente em alguns desenhos.

Ah! Como estes desenhos não têm, os desenhos são feitos sem possibilidades de correcção possível, havia que preparar cada desenho como um trapezista prepara o seu vôo. A execução tem que ser perfeita, e experimenta-se o exercício ou faz-se o percurso tantas vezes quantas o necessário. É por isso que existem muitas versões dos desenhos, que se pode ver tanto na *Guerra e Paz* como no *Camilo*.

Eu vi esse livro também.

Exactamente, uma boa parte desses estudos preparatórios são destruídos porque não tem ainda a ideia, está tudo ainda muito impreciso, mas a partir de uma certa altura eu aprendi que eles deviam ser guardados e, curiosamente, muitas vezes o melhor, o desenho mais sensível, impressionante, mais... o que nos dá mais prazer a ver, o que nos dá mais que pensar não é o último, é antes do último. Quer dizer, o próprio gesto conduz, a própria procura, de um determinado gesto conduz a um (como é que eu posso dizer) um movimento muscular, a uma suposta perfeição do qual a respiração vital já está ligeiramente, ou pode estar, ligeiramente afastada. Aquela pequena imperfeição da respiração natural é uma coisa que nesta prática do desenho se pode... se pode perder. É preciso saber parar e isso é uma coisa que evidentemente se aprende com....

Quase que não há hesitações. Cada desenho parece ter surgido de um ímpeto.

Não pode haver hesitações, porque tudo está escrito. Tudo fica lá. Ou se existir hesitações à que combinar com ela.

3. Mas há também intenção...

Ah!, a intenção está lá, evidentemente, a intenção está lá, é como se fosse uma escrita.

Quase que a intenção e o involuntário seriam percursos paralelos.

Não, o involuntário é uma espécie de combinação entre aquilo que se prevê e aquilo que vai surgindo. Entre aquilo que é determinado pelo autor e aquilo que ele vê a surgir. Há sempre uma espécie de *décalage*, há sempre uma pequenina surpresa, e essa surpresa fornece, essa pequena diferença, fornece, quanto a mim, não só o material mais rico, como a possibilidade

de uma nova etapa e de uma nova pesquisa, e de uma nova maneira de, ou, de uma outra maneira de sentir.

4. As ilustrações surgiram no mesmo ano da estreia mundial do filme do King Vidor, em 1956. Em Portugal, o filme estreou no cinema S. Jorge em 1957. Existe alguma ligação, ou é apenas uma coincidência?

É uma coincidência.

O filme em Portugal estreou em 1957, no cinema S. Jorge, e a estreia mundial tinha sido em 1956, no Capitol, em Nova York. São, portanto, as mesmas datas, não sei se há alguma relação?

Pois, pois. Não, não há relação. Há mais relação, como fonte de inspiração ou apoio, eu vou mais procurar à pintura da época ou mesmo a pintores franceses, como Delacroix ou Géricault, do que propriamente a imagens vindas do cinema.

5. Em termos teóricos, que textos o poderão ter influenciado? Haverá influências daquilo que lia nesses desenhos?

Mas, sobre o desenho?

Sim.

Sobre o desenho...

Em termos de teoria o que terá depois influenciado a prática?

Pois, não há uma grande recolha de textos. Evidentemente há todo um corpo de escritos que um candidato a artista deve ler, desde os tratados do Leonardo da Vinci, por exemplo, podemos começar pelo documento do Cennino Cennini por exemplo, que é um documento que se encontra na Europa, até as traduções, que na altura não conhecia, de tratados japoneses que suscitaram da minha parte uma curiosidade em matéria de conhecimento, de conhecimento relacional. A transcrição escrita de uma experiência foi sempre muito importante para mim, na medida em que não tive, posso dizer que não tive mestres directos. Andei na escola de Belas Artes e na Escola António Arroio, mas tudo o que tive como professores eram extremamente medíocres, há que reconhecê-lo, uns podiam ser mais simpáticos, outros antipáticos, mas realmente, a mediocridade era reinante, como a mediocridade era reinante no país, e culturalmente eles eram muito inconsequentes, muito fraquinhos, diríamos. Não eram *pr'á* fome que a gente tinha.

6. O Júlio Pomar sempre fez retratos, em que sentido é que há ilustrações que são retratos, em que poderíamos falar em retratos dos personagens de Tolstoi?

Ah!....

Pegou nas fisionomias...

Sim sim... Pedro, etc. Mas de uma maneira geral, embora os personagens da *Guerra e Paz* sejam personagens muito marcados, são personagens... na *Guerra e Paz* interessou-me muito mais, sempre, aquilo que podemos chamar o movimento de massas. O local onde as figuras como por exemplo, na pintura veneziana, num Tintoretto, não é, é muito mais evidente, muito mais apelativo digamos toda a movimentação das massas, do que o tratamento individual de um personagem, embora esses retratos sejam de uma grande fidelidade, mas o descobrir esses caudais ou descobrir essas torrentes, o ir ao encontro das forças que vão para além da identificação de um detalhe ou outro, isso foi sempre uma coisa que me seduziu e continua a seduzir, acho que é uma lei do meu trabalho.

7. Em 1956/57, foi também quando o seu percurso seguiu outras direcções. Observando a sua obra consegue-se perceber isso. As ilustrações terão de alguma forma contribuído para uma nova etapa na sua pintura?

Ah, sim, sem dúvida nenhuma, sem dúvida nenhuma. Primeiro porque é uma....

Tanto as do *Guerra e Paz*, como, por exemplo, as do *D. Quixote*.

Pois, todas as ilustrações, todas as ilustrações, sobretudo, vamos pôr o *D. Quixote* um bocado de lado porque já é peculiar, mas toda essa prática do desenho foi, para mim, extremamente importante, foi a maneira de... Eu fui sempre relutante aos exercícios pelos exercícios, as coisas para mim têm de ter um fim, têm que ter um objectivo. Depois, se o objectivo é conseguido ou não... Digamos, aquela ginástica que se deve fazer todas as manhãs e que se destina a manter ou melhorar uma certa forma, para mim, é uma prática que não, quer dizer... o gesto para mim tem que ter... uma actividade tem que ter um fim. Não sei se me faço perceber, prefiro passear no campo, do que estar numa máquina de truca-truca a dar ao pé.

8. Nessa época surge a *Maria da Fonte*, que marca um ponto de viragem no seu percurso.

A *Maria da Fonte* nasce das..., o quadro a *Maria da Fonte* nasce das ilustrações feitas, dos desenhos feitos para o *Romance de Camilo*, do Aquilino. A certa altura percebi que aquilo poderia sair do livro, poderia dar um quadro e ataquei num quadro.

E também dos Cegos de Madrid.

Cegos de Madrid é anterior à *Maria da Fonte*, é anterior... Eu penso que é uma obra charneira, que marca uma ruptura com um certo realismo, ou um certo naturalismo, e por outro lado, é a chegada, é o meu encontro com o Goya.

Eu ia perguntar isso mesmo. Nota-se uma mudança.

Um ver ao vivo, de um ver ao vivo o Goya. Acho que era para aprender pintura mas não aprendi coisa nenhuma, mas como nós não temos museus, que não sei quê, não sei quê, tudo foi feito à custa de livros, à custa de reproduções e realmente na primeira vez que vi pintura, conhecia evidentemente de cor, as reproduções de um Goya, mas quando eu vi os quadros à primeira vez ao vivo o choque foi realmente muito grande e deu-me, a influência que é visível e que vem desde os *Cegos de Madrid* até à *Maria da Fonte*.

Essa presença de Goya também está relacionada com as ilustrações.

Tudo isso encaixa, tudo isso são pecinhas que entram no mesmo puzzle, no mesmo mosaico...

9. O tema da guerra e do amor são muito presentes, fundamentais, na *Guerra e Paz*. Esses temas também atravessam a sua obra...

Eu acho que sim....

Em Tolstoi vemos uma componente moral muito grande, uma preocupação com a condição humana... Tolstoi aliás, atribui à arte uma posição central na vida humana, o Júlio Pomar também lhe atribui essa posição?

Assim tem sido.....

Assente-se que a criação... provavelmente a... No fundo o que é um retrato, o que é um romance, o que é um poema, o que é um quadro? É a intimidade mais absoluta, no fundo é o encontro do próprio com a verdade, ou está a fingir, ou então todas as suas proporções passam lá, toda a sua maneira de estar no mundo passa lá, tudo aquilo que encontra cá fora, tudo o que encontre, que goste ou se choca, passa por aí. O quadro, o poema ou livro, começa por ser uma conversa de nós connosco mesmo, e nuzinhos diante do espelho e se não for assim não tem graça nenhuma, é falso, não diverte.

10. Recentemente numa entrevista ao *Jornal de Letras* afirmou que o *maravilhoso na obra de arte é conseguir escapar ao programa que é proposto*. Considera que nestas ilustrações conseguiu *escapar ao programa proposto no/ pelo texto*? Quando é que uma ilustração se torna numa obra de arte? (na sua opinião, claro!)

Uma ilustração, tal como um quadro, tal como uma peça de música ou é uma obra de arte ou é uma grande chatice.

Ou não é...

Ou não é. (Risos) O facto de uma ilustração partir de um texto, então toda a pintura, ocidental, parte de representações religiosas, parte de um texto, são ilustrativas, a pintura, toda a pintura. Um Giotto, um Piero, mesmo um Uccello, são narrações. Entre a narração e a ilustração a diferença... A narração pressupõe um acontecimento, a ilustração pressupõe um texto, é a única diferença.

A ilustração surge sempre a acompanhar um texto.

A ilustração é uma narração já de segundo grau, que se apoia num texto, é isso que é a ilustração.

Não existe sem o texto, ou prolonga o seu sentido.

Narração e elucubração, se quiser. Quando substituí a narração pela palavra elucubração, isto porque me estou a lembrar, por um lado, dum ditado popular, uma coisa do género, uma frase feita, *quem conta um conto acrescenta um ponto*, e depois, porque se eu for ver, o que realmente aquilo que eu fiz, no fundo acho que se fizer... Não digo que estava preocupado em acrescentar pontos, mas a fidelidade, tudo o que é a fidelidade a um texto não tem, não tem (como é que posso dizer), no caso do cinema é perfeitamente visível, nós devemos ter filmes em que a utilidade do ambiente histórico é reconhecido com um desejo de rigor extremo, mas onde nada passa, a obra é morta, portanto, há infidelidades que são, quando necessárias, e que realmente...

Há uma recriação...

introduzem o sal. Digamos que o sal é a infidelidade da cozinha que apoia, no devido pé.

(Risos)

E às vezes a pimenta também...

Claro, claro, concerteza,... é complementar.

11. O professor João Lobo Antunes no prefácio de *Desenhos para Guerra e Paz* afirma que os desenhos talvez estivessem esquecidos, uma vez que na obra *Les Mots de la Peinture*, se mencionam 29 obras ilustradas pelo Júlio Pomar, mas não a *Guerra e Paz*....

É perfeitamente possível, é perfeitamente possível, isso muitas vezes... aquilo que se escreve...

Estiveram guardados, todos estes anos.

Muitas vezes.... bom... todos eles estiveram guardados, os estudos preparatórios foram guardados, foram, aliás, misturados com outros desenhos da mesma altura e estavam guardados, enfim.... não sei bem porquê, estavam guardados, e apareceram, ou lembrei-me deles, certamente quando o João Lobo Antunes manifestou o desejo de escrever, de escrever sobre mim e particularmente definindo, através de várias conversas chegámos ao desenho, gostaria de escrever sobre o desenho. Então dei várias.... várias.... lembrando-me do que estava nas gavetas e em pastas, dei várias pistas, e entre essas pistas estava realmente o que tinha sobrado dos estudos da *Guerra e Paz*. Foi o novelo, o fio que ele resolveu puxar.

12. Agora mesmo a última questão, o Júlio Pomar uma vez afirmou que: *uma obra de arte deve ser capaz de dar origem a outras coisas e de ser suficientemente forte para ter princípio e fim em si mesma*. Nesta definição podemos colocar a *Guerra e Paz* do Tolstoi, e as ilustrações da sua autoria, ou não?

Aquilo que eu fiz? O Tolstoi evidentemente, não há dúvida. Aquilo que eu fiz, espero que sim. Mas posso dizer que realmente quando eu faço qualquer coisa, que há um empenho, há um empenho total, há um empenho, há um jogo de verdade. Seria um bocado ridículo dizer que é uma questão de vida e de morte, ou de morte, mas há realmente um jogo da verdade, no fundo.

ELEMENTOS BIOGRÁFICOS I

DE JÚLIO POMAR⁴⁷⁴

NASCEU EM LISBOA EM 1926. INSTALOU-SE EM PARIS EM 1963. ACTUALMENTE, VIVE E TRABALHA EM PARIS E LISBOA.

1942

Publica um primeiro artigo, *Da Necessidade de uma Exposição de Arte Moderna*, no *Horizonte* (quinzenário estudantil, dirigido por Joel Serrão). É admitido na Escola de Belas Artes de Lisboa. Com Fernando Azevedo, Pedro Oom, Marcelino Vespeira e José Maria Gomes Pereira (ex-colegas da Escola António Arroio), aluga um quarto na rua das Flores, que virá a ser atelier e local improvisado de uma exposição do grupo. Almada Negreiros compra um quadro de Pomar (*Saltimbancos*, não localizado), que, por sua iniciativa, é exposto em Dezembro, no *VII Salão de Arte Moderna* do Secretariado de Propaganda Nacional.

1944

Transfere-se para a Escola de Belas Artes do Porto. Participa em edições das Exposições Independentes, no Porto, em Coimbra e, no ano seguinte, em Lisboa.

1945

Escreve o texto para o catálogo de uma exposição de aguarelas de Júlio Resende, na Livraria Portugália, Porto. Profere uma conferência na inauguração da Exposição Independente, em Lisboa, a 21 de Maio, repetida no Porto, na inauguração de uma exposição de Manuel Filipe no Clube Fenianos, publicada, posteriormente, na revista *Vértice*, sob o título *Caminho da Pintura*. Dirige entre Junho e Outubro, a página semanal «Arte» do diário *A Tarde*, do Porto. Pomar escreve sobre Portinari, Thomas Benton, Jack Lenice, Orozco e sobre outros pintores mexicanos. Participa na *IX Missão Estética de Férias*, em Évora, promovida pela Academia Nacional de Belas Artes. As obras realizadas aquando desta missão, entre as quais, *O Gadanheiro*, estiveram na origem do artigo de Mário Dionísio, publicado na *Seara Nova*, *O Princípio de um Grande Pintor?*.

⁴⁷⁴ Esta biografia foi elaborada com base naquelas que são apresentadas no *Catálogo Raisonné*, Vols. I e II e em *Autobiografia* (coord. Sophie Enderlin, textos de Marcelin Pleyne e Júlio Pomar). Lisboa: Assírio & Alvim/ Sintra Museu de Arte Moderna Colecção Berardo, 2004. Privilegiaram-se os factos relacionados com a escrita sobre arte, com o desenho e com a literatura, fundamentalmente, aqueles que se prendem com a ilustração literária.

1946

Colabora com críticas e textos de intervenção estética nas revistas *Mundo Literário* (*A Arte e As Classes Trabalhadoras*), *Horizonte*, *Seara Nova* e *Vértice*. Esta colaboração na imprensa será regular até 1953. Abandona a Escola de Belas Artes do Porto depois de um processo disciplinar, devido a actividades estudantis. Recebe a encomenda do fresco do cinema Batalha, no Porto (mais de 100m²), destruído posteriormente, por ordem do governo, em 1948.

1947

Publica desenhos e artigos nas revistas *Seara Nova* (*O Pintor e o Presente*), *Vértice* (*Abel Salazar, artista*); *Arte e Juventude* – palestra) e *Mundo Literário* (*Realismo e Acção*). Regressa a Lisboa. É preso, por ligações ao Movimento de Unidade Democrática (MUD) Juvenil. *Almoço do Trolha* é exposto inacabado, *Resistência* é apreendido pela polícia política durante a 2ª EGAP. Expõe pela primeira vez, individualmente, na Galeria Portugália, Porto, 25 desenhos, muitos deles realizados na prisão de Caxias (entre os quais, retratos de Mário Soares e Rui Grácio).

1948

Publicação do álbum *XVI Desenhos*, prefaciado por Mário Dionísio. Profere uma palestra na inauguração da exposição póstuma de Abel Salazar no Salão Silva Porto, no Porto, editada posteriormente em volume pela Fundação Abel Salazar. Escreve uma pequena texto sobre o pintor Fernando Lanhas.

1949

Colabora nas revistas *Vértice* (artigos sobre Júlio Resende e Jorge Vieira), *Arquitectura* (*Decorativo, apenas?*) e *Portucale* (*Pequena nota sobre fundo e forma*). Publicação em edição dos autores do livro para crianças *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*, com poemas de Sidónio Muralha, músicas de Francine Benoit e desenhos de Júlio Pomar. É demitido do lugar de professor de desenho no ensino técnico. Para além da pintura, para a qual não existe praticamente mercado, realiza trabalhos decorativos para arquitectura, cerâmicas e ilustração de livros, que passam a ser as únicas fontes de subsistência.

1950

Colabora nas revistas *Vértice* e *Arquitectura*. Viagens a Madrid, onde é particularmente impressionado pelo encontro directo com a obra de Goya, embora a sua influência só se reconheça de forma explícita, a partir de 1956, nas obras *Cegos de Madrid* e *Maria da Fonte*.

1951

Colabora nas revistas *Arquitectura* (artigo sobre João Hogan) e *Vértice* (*Ver, sentir, etc.* – palestra proferida na Associação Académica da Faculdade de Ciências de Lisboa. Viagem a Paris, onde contacta com Pignon, Taslizky e Fougeron, procurando também Picasso.

1952

Colabora na revista *Arquitectura* (Conversa com Gretchen Wohwill). Exposição *Desenhos de Júlio Pomar*, na Galeria de Março, em Lisboa. O catálogo inclui três poemas de Alexandre O' Neill.

1953

Publica um depoimento sobre a sua obra no «Bilan de l'Art Actuel», da revista *Soleil Noir. Positions* (nº 3-4). Intensa colaboração crítica nas revistas *Vértice* e *Arquitectura*. Publica o artigo *A Tendência Para Um Novo Realismo Entre os Novos Pintores*, no suplemento «Cultura e Arte», de *O Comércio do Porto*, onde critica aspectos presentes na sua própria pintura desde 1949, como o de *um lirismo complacente*. Com esse artigo termina a participação escrita na imprensa. Realiza no âmbito de um projecto dinamizado por Alves Redol, uma série de pinturas e desenhos conhecida como *Ciclo do Arroz*.

1955

Inicia as ilustrações, desenhos feitos com o pincel chinês, para *O Romance de Camilo*, de Aquilino Ribeiro (Edição Fólio) e também para *Guerra e Paz*, de Tolstoi (Edições Sul), obras que serão publicadas em fascículos até 1957.

1956

Funda a cooperativa de criação e divulgação da obras gráficas, *Gravura*, de que será o principal animador, até 1963. Viagens às Astúrias, a Altamira e a Paris.

1957

Na sequência dos vários desenhos realizados para *O Romance de Camilo* pinta *Maria da Fonte*, quadro que virá ser apontado como um decisivo ponto de viragem na sua obra, onde então se afirma a influência de Goya e de Columbano. Começa uma série de 30 pinturas de pequeno formato, têmperas a preto e branco sobre cartão, para ilustrar *D. Quixote de la Mancha*, de Cervantes, as quais estarão na origem de um ciclo de quadros, de gravuras e esculturas, que desenvolve até 1963 (tema retomado de novo em 1997, com *D. Quixote e os Carneiros*, e em 2005, com uma série de desenhos e pinturas para a ilustração da tradução de Miguel Serras Pereira, da obra de Cervantes, *D. Quixote de La Mancha*, edição Expresso).

1958

Realiza as ilustrações para as *Novelas Exemplares* de Cervantes (Edição Fólio). Viagem a Itália (Roma e Florença) e a Paris. Interessa-se especialmente pelas obras de Piero della Francesca e Paolo Ucello, vindo a realizar nos anos 1961-64 alguns quadros a partir da *Batalha de São Romano*, da Galeria Uffizi.

1959

Ilustrações para a novela *O Barão*, de Branquinho da Fonseca (edição Portugália). Publicação de *D. Quixote de La Mancha* (Edição Bertrand).

1960

Regressa à escultura, realizando vários trabalhos em ferro soldado relacionados com o tema de *D. Quixote*. Publicação de uma monografia sobre a obra de Pomar, da autoria de Ernesto de Sousa (Edição Artis).

1961

Ilustra com desenhos *O Cristo Cigano*, de Sophia de Mello Breyner Andresen (Edição Minotauro). Estadia de três meses em Albufeira, cuja forte luminosidade leva Pomar a aclarar a paleta, substituindo os negros e cinzentos pela cor pura. Viagem a Paris e a Londres.

1963

Em Junho, Pomar instala-se em Paris. Início dos guaches e das pinturas da série *Metro*.

1964

Primeira exposição individual em Paris, na Galeria Lacloche. É-lhe atribuída uma bolsa da Fundação Gulbenkian até 1966. Participa na Pittsburgh International Exhibition deo Carnegie Institut, no Museu de Arte de Pittsburgh, USA, e também na 3ª Bienal International Young Artits Exhibition, Europe-Japan, em Tóquio.

1965

Adopta o *catch* como novo tema de trabalho e frequenta assiduamente os combates da Salle Wagram e Élysée Montmartre, mas as pinturas são destruídas, com excepção de dois quadros. Além de algumas pinturas sobre papel, a série terá continuidade num largo conjunto de desenhos que seriam editados em álbum em 1984 (Éditions de La Différence, Paris). Começa os desenhos para uma nova versão portuguesa de *Pantagruel*, de Rabelais, com tradução de Jorge Reis, que toma a iniciativa de propor ao editor.

1966

Realiza uma série de 12 pequenas pinturas a óleo sobre tela para ilustrar uma edição especial do romance *Emigrantes*, de Ferreira de Castro.

1967

Exposição dos desenhos para *Pantagruel*, de Rabelais na Galeria 111, em Maio, em simultâneo com o lançamento do livro (Edição Prelo).

1968

Publica um texto sobre Vieira da Silva na revista *Colóquio*, a propósito de uma exposição da pintora na Galeria Jeanne Bucher, em Paris. A escrita, que estivera muito presente até 1954, em textos de intervenção estética e de crítica, volta a ter um lugar permanente na actividade do artista.

1969

Começo de uma colaboração regular com Manuel de Brito e com a Galeria 111, de Lisboa, que até ao presente representam a obra de Pomar em Portugal.

1970

Realiza retratos de artistas com quem se relaciona em Lisboa e também os das pessoas com quem convive mais intimamente.

1971

O Museu do Louvre expõe um dos quadros da série *Le Bain Turc*, de Pomar, no âmbito de uma exposição dedicada ao quadro de Ingres. O artista instala-se num novo estúdio em Paris, no Marais.

1972

Publica um artigo sobre Giacometti em *Colóquio-Artes* e escreve o texto que servirá de prefácio ao catálogo da sua exposição em Lisboa, no ano seguinte. Abrindo com epígrafes de John Cage e Mallarmé, esse ensaio organiza-se a partir de uma rede de citações tomadas a David Cooper, Lacan, Deleuze/Guattari, João Cabral de Melo Neto, Octávio Paz e outros autores. Publicação de uma recolha de poemas de Pomar na revista Maio, International Poetry Magazine que Alberto de Lacerda edita em Londres.

1973

Ilustração de uma edição especial de *A Selva*, de Ferreira de Castro, que será publicada no ano seguinte pela Editorial Notícias/ Empresa Nacional de Publicidade.

1974

O 25 de Abril surpreende Pomar em Lisboa, onde permanecerá durante vários meses. Herberto Helder publica no N° 1 da revista *Nova*, outro conjunto de poemas de Pomar. Encontra em Paris Joaquim Vital, que irá criar as Éditions de La Différence em 1976, com quem desenvolverá numerosos projectos.

1975

Ilustra com seis pinturas sobre papel o romance *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira, publicado no ano seguinte pela editora Limiar. Realiza guaches recortados para o livro de Malcolm Lowry *Pour L' Amour de Mourir*, que será editado pelas Éditions de La Différence em 1976.

1976

A revista Colóquio-Artes (dirigida por José-Augusto França), dedica a Pomar, pela primeira vez a capa de um dos seus números (Junho, Nº 28), que reproduz *Le Bain Turc*, com artigos de Ernesto de Sousa e de Eurico Gonçalves. Em Paris convive com Gonzague Raynaud, de quem ilustrará um livro de poemas. Os guaches recortados e as colagens de papéis recobertos pela cor uniforme, à semelhança de Matisse, bem como as *assemblages*, levam-no a mudar de método de trabalho, iniciando um novo período da sua obra. A sua pintura sobre tela é substituída pela colagem de telas previamente embebidas de tintas e recortadas, surgindo a presença temática do corpo e a expressão erótica uma dimensão diferente, mais abstracta.

1977

Realiza sete desenhos para o volume de poemas de Gilbert Lely, *Kidama Vivila*, Éditions de La Différence. Realiza os guaches recortados que ilustrarão o livro de Jorge Luís Borges, *Rose et Bleu*, publicado pelas Éditions de La Différence, em 1978. O encontro com o tigre, que ocupará todo o período seguinte da obra de Pomar, tem aí o seu início, embora o ciclo das novas pinturas comece mais tarde.

1979

Realiza cinco colagens sobre tela para uma nova edição de *O Burro-em-Pé*, de José Cardoso Pires, publicada pela Moraes e apresentada, em Dezembro, na Galeria 111. São expostos, conjuntamente com as *assemblages* realizadas entre 1967 e 1976-77, durante os meses passados no Algarve, os desenhos que acompanham a edição de *Corpo Verde*, de Maria Velho da Costa, publicado pela Contexto. O catálogo da exposição inclui textos da escritora e de Pomar, sobre as *assemblages*.

1980

Publicação de *Com Júlio Pomar*, extensa entrevista conduzida por Helena Vaz da Silva (Edições António Ramos, Lisboa).

1981

Proposta de Joaquim Vital do projecto de um livro sobre o poema *The Raven*, de Edgar Allen Poe, seguido pelas versões francesas de Charles Baudelaire e de Stéphane Mallarmé e pela versão portuguesa de Fernando Pessoa. Esse convite, que de início previa a realização de

quatro obras, está na origem de uma nova série de quadros em que Pomar trabalhará até 1985. Os retratos de escritores e os temas literários, a que se vão associar também alguns temas mitológicos, ganham uma crescente importância ao longo da década e virão a proporcionar, em 1991, uma alargada mostra antológica, apresentada em Charleroi e intitulada *Pomar et la Littérature*. Escreve entre 1981 e 1983 os textos de reflexão sobre a pintura que serão publicados no início de 1985 sob o título *Discours sur la Cécité du Peintre*. Cézanne, Matisse, Duchamp e Bacon ocupam lugares centrais na interrogação de Pomar sobre as direcções da pintura e da sua própria obra. Ilustra *Tauromagia*, poemas de Alberto de Lacerda, com desenhos em que retoma o tema das suas *Tauromaquias* dos anos 1960-64.

1982

Expõe uma selecção dos retratos desenhados nos anos 70, na Galeria Glemminge, em Glemmingebro. Ilustra com quatro desenhos *Les Cheveux du Réel*, de Gonzague Raynaud, Éditions de La Différence.

1983

Adquire uma casa numa zona antiga da cidade de Lisboa, onde instala um atelier. Começam então a ser mais frequentes as estadas do artista em Portugal, embora Paris continue a ser, até ao momento, o seu lugar principal de residência e de trabalho. Inicia o estudo da decoração mural em azulejos, para a estação do Metropolitano de Lisboa. Toma por tema a evocação de «quatro poetas com marcas na mitologia da cidade», Camões, Bocage, Pessoa e Almada.

1984

Publica *Catch: Thèmes et Variations*, nas Éditions de La Différence, reunindo desenhos de uma série realizada em 1965, e um texto de reflexão sobre o desenho escrito no ano anterior. O Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian apresenta, em Outubro, a mostra *Pomar, 1 Ano de Desenho – 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa*. O catálogo é prefaciado pelo artista. Surgem as primeiras obras sobre figuras e temas da mitologia clássica (Alomé, Actéon, Raptos de Europa), que virão a ocupar o artista nos anos 1990.

1985

Publicação de *Discours sur la Cécité du Peintre*, pelas Éditions de La Différence, cuja tradução portuguesa de Pedro Tamen, será editada no ano seguinte pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa. *Le Livre des Quatre Corbeaux*, com texto de Claude Michel Cluny, é publicado pelas Éditions de La Différence e, em tradução portuguesa de Pedro Tamen, pela Galeria 111. Pinta a série de quadros que intitula *7 Histórias Portuguesas*, inicialmente destinadas a uma edição especial da *Mensagem*, de Fernando Pessoa, publicada pela Clássica Editora, com um texto de Mário Dionísio intitulado *Os Avessos do Mito*. Esses quadros são expostos em Dezembro, na Galeria 111, numa mostra individual que se chamou *Raptos de Europa e 7*

Histórias Portuguesas. Realiza as capas das traduções francesas de dois romances de Eça de Queirós, *O Mandarim* e *O Crime do Padre Amaro*.

1987

Publicação de *Pomar – Os Retratos a Lápis dos Anos 70*, com um texto de Fernando Gil, edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.

1988

Estada de dois meses entre os índios do Alto Xingú, Mato Grosso, durante a rodagem de *Kuarup* de Ruy Guerra, a convite de Roberto Fonseca, produtor do filme. Inicia uma série de pinturas sobre estes índios.

1990

Recebe o convite do Ministério da Cultura de França para realizar um retrato de Claude Lévi-Strauss. Mário Soares, então Presidente da República Portuguesa e amigo pessoal do pintor, propõe-lhe que o retrate para a galeria oficial do Palácio de Belém.

1991

Exposição *Pomar et la Littérature*, retrospectiva de obras relacionadas com temas literários e retratos de escritores, exibida no Hôtel de Ville de Charleroi, na Bélgica, acompanhada pela publicação de *Júlio Pomar – Les Mots de la Peinture*, com coordenação de Marcel Paquet (Éditions de La Différence).

1992

A exposição antológica *Pomar – Anos 80*, concebida para itinerância é apresentada pela primeira vez nas Galerias Municipais de Faro, percorrendo, no ano seguinte, um largo circuito: Árvore, Porto; Museu Grão-Vasco, Viseu; Museu José Malhoa, Caldas da Rainha; Palácio Galveias, Lisboa. Publica *Alguns Eventos*, recolha de poesias, Publicações Dom Quixote, Lisboa.

1993

Exposição de azulejos, na Galeria Ratton, em Lisboa, intitulada *Caracóis*, acompanhada por um álbum com poemas de Pedro Tamen (Quetzal Editores/Cerâmicas Ratton). Publicação do álbum *Júlio Pomar Desenhos para a Estação do Alto dos Moinhos*, em edição do metropolitano de Lisboa.

1994

Edição de *4 Tigres*, álbum de litografias com um poema de Claude-Michel Cluny e texto do artista (Del Flor Édition, Paris), e *Les Quatre Singes*, álbum de litografias com texto de Colette

Lambrichs (Éditions de La Différence). Publicação de *Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa*, de António Tabucchi com desenhos de Júlio Pomar, nas Éditions du Seuil, Paris.

1996

Uma nova edição da *Poesia Completa* de António Gedeão é acompanhada por 16 desenhos inéditos, intitulados *Primeiros Estudos para Ulisses e as Sereias*, nas Edições João Sá da Costa, Lisboa.

1997

Exposição *D. Quixote por Júlio Pomar*, apresentada no Centro Cultural da Gandarinha, em Cascais, reunindo ilustrações, gravuras, pinturas e esculturas realizadas em 1958-1963 e uma nova versão de *D. Quixote e os Carneiros*. Publica o texto *Lisboa e as suas Graças* no N° 5 da revista *Tabacaria*, da Casa Fernando Pessoa, a acompanhar uma escolha de pinturas «sobre» Lisboa, incluindo paisagens, seis retratos de Pessoa e telas da série *Ulisses e as Sereias*. Desenhos a pastel para *Odes Marítimas/ Odes Maritimes*, de Fernando Pessoa e outros poetas, coedição Assírio & Alvim, Michel Chandeigne e Casa Fernando Pessoa, com exposições na Casa Fernando Pessoa, Lisboa, e no Centro Cultural da Fundação Gulbenkian, em Paris.

1999

Escreve um texto sobre Alberto Giacometti, *Sempre a Mesma Coisa*, para prefaciá-lo o catálogo de uma exposição sobre este artista na Fundação Arpad Szénes – Vieira da Silva. Uma nova tradução francesa de *La Chasse au Snark (The Hunting of the Snark)* de Lewis Carroll é publicada pelas Éditions de La Différence, com ensaios de Gérard-Georges Lemaire e Gérard Gacon sobre as obras de Pomar e de Lewis Carroll, juntando aos quatro trípticos da série, oito desenhos a pastel. *La Chasse au Snark*, álbum de 8 litografias, Éditions de La Différence, Paris. Início do levantamento exaustivo da obra de Júlio Pomar com vista à organização do respectivo catálogo *raisonné* estabelecido por Alexandre Pomar e a editar em três volumes pelas Éditions de La Différence.

2000

Publica o volume de ensaios, *Et la Pienture?*, pelas Éditions de La Différence. Iniciam-se esforços para a constituição da Fundação Júlio Pomar.

2001

Publicação do volume II de *Júlio Pomar, Catálogo «Raisonné», Pintura e «Assemblages» 1968-1985*, pelas Éditions de La Différence, com versões em língua francesa e portuguesa, textos de Michel Waldberg e Raquel Henriques da Silva.

2002

Pinta o quadro *Cornuto* para o cartaz do filme *O Delfim*, adaptação de Fernando Lopes do romance de José Cardoso Pires.

2003

Edição de *Então e a Pintura?*, pelas Publicações Dom Quixote, reunindo a tradução portuguesa de *Et la Peinture?* por Pedro Tamen e um texto inédito de Pomar. Publica na mesma editora *TRATADO DITO E FEITO*, poema. Publicação do álbum *Júlio Pomar Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi*, com prefácio de João Lobo Antunes, Edição da Arte Mágica, Lisboa, acompanhada pela exposição dos desenhos originais na Fundação Arpad-Szenes – Vieira da Silva e pela exposição de *Outros Desenhos para Guerra e Paz*, da mesma série na Galeria João Esteves de Oliveira.

2004

O Sintra Museu de Arte Moderna apresenta uma exposição antológica de Júlio Pomar, intitulada *Autobiografia*, comissariada por Marcelin Pleynet. Expõe em Lisboa, no Centro Cultural de Belém *A Comédia Humana*, comissariada por Hellmut Woll.

2005

Entre 1 de Junho e 30 de Agosto, os cerca de 140 desenhos elaborados para ilustrar *O Romance de Camilo*, de Aquilino Ribeiro são expostos no *Centro de Estudos Camilianos*, situado em Seide, S. Miguel, Vila Nova de Famalicão, (uma exposição inserida nas comemorações do 180º aniversário do nascimento de Camilo Castelo Branco, na inauguração das novas instalações do *Centro de Estudos Camilianos*, com projecto do arquitecto Sisa Vieira). É publicado o álbum *Desenhos para O Romance de Camilo*, de Aquilino Ribeiro, pela Arte Mágica Editores, Lisboa. Retoma o tema de D. Quixote e realiza uma série de novas pinturas bem como desenhos para ilustrar a edição com tradução de Miguel Serras Pereira, conforme a edição de 2005 da Editora Dom Quixote, da obra de Cervantes, edição Expresso, com design de Henrique Cayatte.

ELEMENTOS BIOGRÁFICOS II

DE LÉON TOLSTOI

NASCEU EM IASNAIA, POLIANA, PROVÍNCIA DE TULA, RÚSSIA, EM 1828. MORRE EM NOVEMBRO DE 1910, EM ASTAPOVO, QUANDO VIAJAVA, NA RESIDÊNCIA DO CHEFE DA ESTAÇÃO DE COMBOIOS.

1837

A família Tolstoi deixa a sua propriedade em Iasnaia Poliana e parte para Moscovo. O pai de Tolstoi (Nicolau Tolstoi) morre subitamente de ataque cardíaco.

1844

Tolstoi é admitido na Universidade de Kazan.

1845

Reprova no exame do segundo ano na Faculdade de Línguas Orientais e pede transferência para a Faculdade de Direito, na qual é admitido.

1847

Anota num caderno as suas ocupações diárias e as regras para si próprio: *Regras para o desenvolvimento da vontade; Regras próprias relacionadas consigo mesmo*. Lê Gogol, Rousseau, Goethe.

1849

Parte para Petersburgo, com intenção de aí continuar os seus estudos. Em Maio decide passar o Verão em Iasnaia Poliana e funda uma escola para os filhos dos seus trabalhadores.

1850

Passa o Verão em Iasnaia Poliana. No Inverno volta a Moscovo, onde pratica uma vida mundana, dedica-se ao jogo.

1851

Aprende inglês, lê Goethe, Lamartine, e Bernardin de Saint-Pierre. Primeira redacção de *Infância*.

1852

Vida militar: participa nas incursões contra os autóctones. Redacção de *Infância*. Lê Thiers, Hume, Eugène Sue. Tem conhecimento de que *Infância* será publicada no *Contemporâneo*. Obtém críticas elogiosas. A referida publicação solicita-lhe um novo trabalho, Tolstoi envia *Golpe de Mão*.

1853

Campanha contra os autóctones. Tolstoi detesta a guerra. *Golpe de Mão* foi publicado com cortes feitos pela censura. Segunda redacção de *Adolescência*.

1854

Entra no exército activo, é escolhido como redactor de um jornal que um grupo de companheiros decide editar com o propósito de manter a moral dos soldados. Termina todos os dias o seu *Diário* com a mesma frase: *Primeiro que tudo livrar-me os meus vícios: a preguiça, a falta de carácter, a irascibilidade*.

1855

É transferido para o baluarte mais perigoso de Sebastopol. Lê Balzac e aprende a jogar às cartas. Toma parte na última defesa de Sebastopol.

1856

Começa a escrever *A Tempestade de Neve*. Pensa no casamento. Envia ao chefe do gabinete do ministro do Interior um projecto de emancipação para os camponeses de Iasnaia Poliana. Aparecimento de um volume de novelas de Tolstoi, edição Kolbassine: *O Golpe de Mão*, *O Golpe na Floresta*, *Narrativas de Sebastopol*. *Infância* e *Adolescência* são publicados por Davydov.

1857

Parte para o estrangeiro: Varsóvia, Berlim, Paris, Alemanha. Estuda inglês e italiano. Trabalha em *Um Homem Perdido*. Cursa a Sorbonne e o Colégio de França. Lê Prudhon. Vai para Genebra e depois para Itália, e regressa a Moscovo.

1859

Trabalha em *Felicidade Conjugal*. Começa a ocupar-se da instrução dos filhos dos camponeses.

1860

Deixa a Rússia para visitar o irmão Nicolau que está em tratamento na Alemanha e acompanha-o até à sua morte, provocada pela tuberculose.

1861

Viaja pela Itália, Paris, Londres, Alemanha, regressa à Rússia, toma contacto com o meio literário e pede autorização para editar o seu jornal *Isnaia Poliana*.

1862

A censura autoriza o primeiro número da revista *Isnaia Poliana*. Casa em Fevereiro com Sophia Bers.

1865

Pensa escrever um romance histórico e psicológico sobre Alexandre e Napoleão. Publicação em dois volumes das suas *Obras Completas*, pelo editor Stellovski.

1866

Consulta documentos sobre a maçonaria para o seu novo livro.

1867

Conversações sobre a edição separada de *Guerra e Paz*, está completamente absorvido com a redacção desta obra. Em Dezembro saem os três primeiros volumes de *Guerra e Paz*, que têm êxito imediato.

1868

Saída de quatro livros de *Guerra e Paz* que se esgotam logo a seguir.

1869

Começa a trabalhar no sexto livro de *Guerra e Paz* e é publicado o quinto livro. Em Dezembro é editado o sexto livro de *Guerra e Paz*.

1870

Pensa pela primeira vez na personagem do romance *Ana Karenina* e pensa também num romance situado na época de Pedro, o Grande. Estuda a língua grega.

1873

Lê artigos de crítica e fragmentos de Puchkine, que lhe inspiram o começo de *Ana Karenina*.

1877

Escreve o epílogo de *Ana Karenina*.

1878

Edição separada de *Ana Karenina*, pensa num romance sobre os Dezembristas.

1879

Entrega-se a reflexões sobre o divórcio entre o Evangelho e a sociedade moderna. Redige os comentários ao Evangelho.

1880

Inicia os trabalhos sobre os quatro Evangelhos.

1883

Trabalha em *A Morte de Ivan Ilitch* e na obra *Qual é a minha fé*.

1884

A censura apreende todos os exemplares de *Qual é a minha fé*, na tipografia. O livro difunde-se rapidamente em manuscrito. Tradução para o francês, da obra *Qual é a minha fé*. Pensa em deixar a família, mas a mulher convence-o a ficar.

1885

É publicado em Paris a tradução de *Qual é a minha fé*, revista por Tolstoi, sob o título *A Minha Religião*.

1886

Escreve os dois primeiros actos de *O Poder das Trevas*.

1887

Tolstoi responde a uma carta de Romain Rolland (um aluno da Escola Normal e seu admirador) expondo-lhe as suas ideias sobre o trabalho manual, sobre o papel da ciência e sobre a arte. Redige a primeira versão da *Sonata a Kreutzer*.

1889

Redige o primeiro rascunho dum artigo sobre arte. Strakov conta a Tolstoi o enredo das óperas de Wagner. Tolstoi enfurece-se *com a loucura total a que chegara os homens* e decide escrever sobre arte. Começa a escrever *Ressurreição*.

1890

A sua peça *O Poder das Trevas* é representada em Petersburgo e em Berlim. Lê Ypsen, Maupassant, Homero.

1892

Tolstoi assegura a alimentação quotidiana de 4000 pessoas nas províncias flageladas pela fome. Escreve artigos sobre a fome, extractos desses artigos aparecem nas *Novidades Moscovitas*, pelo que é acusado de pregar um socialismo descomedido. Transfere para a

mulher e para os filhos a propriedade de todos os seus bens imóveis. Lê Baudelaire, *para ter uma ideia do grau de depravação fim de século*.

1897

Décima edição das suas obras. Pensa por diversas vezes em deixar a mulher. Trabalha em *O Que é a Arte?* e começa a escrever *O Cadáver Vivo*.

1898

Retoma *Ressurreição*, que o absorve durante todo o ano, em Dezembro termina-o.

1900

Estuda Confúcio. Aprende a língua holandesa e lê o Evangelho nessa mesma língua. Suplica ao Czar que interrompa toda a perseguição religiosa e que liberte os exilados ou presos por motivos religiosos.

1901

Viagem à Crimeia, fica impressionado com a beleza da natureza.

1902

Sofre problemas de saúde.

1903

Trabalha num artigo sobre Shakespeare.

1905

Entusiasma-se com Herzen em quem descobre uma *natureza poética*.

1908

Interessa-se pela pena de morte e procura documentar-se sobre as execuções. Inicia a redacção de um artigo sobre este tema *Já não posso calar-me*. Em Agosto adoece e pensa na morte. Faz 80 anos e recebe de toda a parte telegramas de felicitações.

1909

É convidado a ir ao Congresso Internacional da Paz em Estocolmo, recusa o convite por pressão da mulher. As querelas com a esposa aumentam. Pensa mais uma vez em deixar a família. Redige um testamento, nos termos do qual, determina que, após a sua morte, as suas obras não serão pertença de ninguém e que os seus manuscritos serão enviados ao seu amigo e discípulo Tchertkov. Este testamento é dado como ilegal e Tolstoi redige um outro transmitindo todas as suas obras à filha Alexandra (na condição de que esta renuncie aos

direitos autorais no proveito público). Sómente a filha Alexandra conhece a existência deste testamento.

1910

Tolstoi faz uma última visita a Tchertkov e reescreve o seu testamento. A mulher manifesta ciúmes de Tcherkov, pelo que Tolstoi decide não mais voltar a vê-lo. Começa o *Diário Só Para Mim*. Durante a noite a sua mulher lê os seus papéis nos quais escrevera sobre as suas intenções de abandonar Iasnaia Poliana, e reage mal a este facto. Tolstoi parte, viaja até Chamardino onde vive uma irmã sua. Daí escreve à mulher, posteriormente abandona Chamardino receando ser perseguido pela família, pensa ir para a Bulgária ou para o Cáucaso. No caminho adoece de pneumonia e instala-se na residência do Chefe da Estação de Astapovo, onde a 7 de Novembro, Tolstoi morre. É o primeiro enterro civil celebrado na Rússia.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

I. DE JÚLIO POMAR

LIVROS ILUSTRADOS

A Mais Bela Écloga Portuguesa - Crisfal (escolhida por José Régio, com ilustrações de Alice Jorge, João Abel Manta, Júlio Pomar e Lima de Freitas). Colecção As Mais Belas Poesias de Língua Portuguesa nº 3. Lisboa: Realizações Artis, 1959.

ALMEIDA, Fialho. *O Natal na Tristeza de Um Sem Família* (sel. e pref. de João de Castro Osório, desenhos de Júlio Pomar). Lisboa: O Mundo do Livro, 1957.

ALMEIDA, Vieira de; CASCUDO, Luís da Câmara. *Grande Fabulatório de Portugal* (ilustrações de diversos artistas). 2 Vols. Lisboa: Editorial Fólio, 1961-1962.

ANDRADE, Eugénio. *As Palavras Interditas*. Poemas. Colecção Cancioneiro Geral nº 8. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1951. [Com um retrato do Autor na tiragem especial de 40 exemplares].

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Cristo Cigano ou A Lenda do Cristo Cachorro*. Poema. (Ilustrado por Júlio Pomar). Lisboa: Editorial Minotauro, 1961. [Tiragem de 400 exemplares (desenhos)].

As Mais Canções e Odes de Camões (escolhidas por José Régio, com ilustrações de Alice Jorge, João Abel Manta, Júlio Pomar e Lima de Freitas). Colecção As Mais Belas Poesias de Língua Portuguesa nº 13. Lisboa: Realizações Artis, 1963.

As Mais Belas Poesias de António Ferreira (escolhidas por José Régio, com ilustrações de Alice Jorge, João Abel Manta, Júlio Pomar e Lima de Freitas). Colecção As Mais Belas Poesias de Língua Portuguesa nº 8. Lisboa: Realizações Artis, 1961.

As Mais Belas Poesias de Frei Agostinho da Cruz (escolhidas por José Régio, com ilustrações de Alice Jorge, Júlio Pomar, Lima de Freitas e Rogério Ribeiro). Colecção As Mais Belas Poesias de Língua Portuguesa nº 12. Lisboa: Realizações Artis, 1963.

As Mais Belas Poesias de Rodrigues Lobo (escolhidas por José Régio, com ilustrações de Alice Jorge, João Abel Manta, Júlio Pomar e Lima de Freitas). Coleção As Mais Belas Poesias de Língua Portuguesa nº 4. Lisboa: Realizações Artis, 1959.

As Mais Belas Poesias de Tomás António Gonzaga (escolhidas por José Régio, com ilustrações de Júlio Pomar, Lima de Freitas, Maria Keil e Rogério Ribeiro). Coleção As Mais Belas Poesias de Língua Portuguesa nº 6. Lisboa: Realizações Artis, 1960.

As Mais Belas Poesias de Sá de Miranda (escolhidas por José Régio, com ilustrações de João Abel Manta, Júlio Pomar, Lima de Freitas e Rogério Ribeiro). Coleção As Mais Belas Poesias de Língua Portuguesa nº 7. Lisboa: Realizações Artis, 1961.

As Mais Belas Redondilhas de Camões (escolhidas por José Régio, com ilustrações de Alice Jorge, Júlio Pomar, Lima de Freitas e Rogério Ribeiro). Coleção As Mais Belas Poesias de Língua Portuguesa nº 11. Lisboa: Realizações Artis, 1963.

BOCCACCIO. *O Decameron* (trad. de Urbano Tavares Rodrigues, ilustrações de Alice Jorge, João Abel Manta, Fernando de Azevedo, Júlio Pomar e Vespeira). 2 Vols. Lisboa: Editorial Minotauro, 1964.

BORGES, Jorge Luís. *Rose et Bleu*. Coleção «Cantos». Paris: Éditions de La Différence, 1978. [Tiragem de 15 exemplares, numerados de I a XV, acompanhados de um guache].

CABRAL, Alexandre. *Malta Brava*. Romance (ilustrações de Júlio Pomar). Lisboa: Edição de Autor – Distribuição Centro Bibliográfico, 1955. [Desenhos].

CARLOS, Papiano. *Estrada Nova*. Poemas. Porto: Edição de Autor, 1946. [Capa].

----- *Terra com Sede*. Contos. Porto: Livraria Portugália. 1946 [Capa].

CARVALHO, Raúl de. *As Sombras e as Vozes*. Poemas. Lisboa, 1949. [Desenho da capa].

CASTRO, Ferreira. *A Volta ao Mundo* (ilustrações de Bernardo Marques, Carlos Botelho e Júlio Pomar [desenho]). Coleção Obras Completas VIII. 1º Vol. Lisboa: Guimarães e Cª. Edição Especial, 1949.

----- *Emigrantes*. Romance (ilustrações de Júlio Pomar). Lisboa: Portugália Editora, 1966. [Edição comemorativa do cinquentenário da vida literária de Ferreira de Castro].

----- . *A Selva*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1974. [Edição Comemorativa do 75º aniversário de Ferreira de Castro].

CERVANTES, Miguel de. *Novelas Exemplares* (trad. de Aquilino Ribeiro, ilustrações de Bernardo Marques, João Abel Manta, Jorge Barradas e Júlio Pomar). Edição Especial de 85 exemplares com uma gravura. Lisboa: Edições Folio, 1958.

----- . *D. Quixote De La Mancha* (versão de Aquilino Ribeiro, ilustrações de Júlio Pomar). 3 Vols. Lisboa: Livraria Bertrand, 1960.

----- . *D. Quixote De La Mancha* (trad. de Miguel Serras Pereira, imagens de Júlio Pomar). 10 Vols. Lisboa: Edição Expresso, 2005.

COSTA, Maria Velho da. *Corpo Verde*. Coleção «Cábulas de Navegação». Lisboa: Contexto Editora, 1979. Trad. alemã Korper Grün. Berlim: Edição Tranvia, 1989. [Desenhos].

COSTA, Orlando da. *Os Olhos sem Fronteira*. Poemas. Coleção Cancioneiro Geral nº 14. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1953. [Com um retrato do Autor na tiragem especial de 40 exemplares].

DANTE, Alighieri. *A Divina Comédia: O Purgatório* (trad. de Sophia de Mello Breyner Andresen, ilustrações em extra-texto de vários autores, aberturas de Canto desenhadas por Júlio Pomar). Vol. II. Lisboa: Editorial Minotauro, 1961-1963. [Edição especial de 110 exemplares com 12 gravuras em madeira de Júlio Pomar].

Desenhos de Fernando Lanhas. Porto: Portucale, 1948. [Com um retrato do Autor por Júlio Pomar e uma pequena nota biográfica].

DIONÍSIO, Mário. *O Riso Dissonante*. Poemas. Coleção Cancioneiro Geral, nº 4. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1950. [Com um retrato do Autor na tiragem de 40 exemplares].

----- . *Os Dias Cinzentos e Outros Contos*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1967. [Com um retrato do Autor por Júlio Pomar, de 1950].

FAFE, José Fernandes. *A Vigília e o Sonho*. Poemas. Coleção Cancioneiro Geral nº 6. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1951. [Com um retrato do Autor na tiragem especial de 40 exemplares].

FERREIRA, José Gomes. *O Mundo Desabitado*. Lisboa: Estúdios Cor, 1960. [Desenhos].

FONSECA, Branquinho. *O Barão* (ilustrações de Júlio Pomar). Novela. Lisboa: Portugália Editora, 1959.

JACCARD, Pierre. *História Social do Trabalho* (trad. de Rui de Moura). Lisboa: Livros Horizonte, s. d. [Gravuras, *No Arrozal e Almoço*, de 1954].

LACERDA, Alberto. *Tauromagia*. Coleção «Cábulas de Navegação». Lisboa: Contexto Editora, 1981. [Desenhos].

LELY, Gilbert. *Kidama Vivila*. Coleção «Le Rendez-vous des Parallèles». Paris: Éditions de La Différence, 1977. [Desenhos].

LOSA, Ilse. *Grades Brancas*. Coleção Cancioneiro Geral nº 9. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1951. [Com um retrato do Autor na tiragem especial de 40 exemplares].

LOWRY, Malcolm. *Pour L' Amour de Mourir*. Paris: Éditions de La Différence, 1976. [Tiragem de 62 exemplares, acompanhados de uma litografia original, doze das quais numeradas de I a XII, contendo um guache e 50 numeradas de 1 a 50].

Meridianos de Cultura e Arte – Uma Antologia de Escritores Modernos Nº 1 (Org. Carlos F. Barroso). Porto: Sociedade Editora Norte, 1950. [Desenho, ilustração para o conto *Week End* de José Cardoso Pires].

MURALHA, Sidónio. *Beco e Passagem de Nível*. Poemas. 2ª e 3ª Edição. Lisboa: Edição de Autor, 1949. [Capa].

-----.; POMAR, Júlio; BENOIT, Francine. *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*. Lisboa: Edição dos Autores. Reed. Lisboa: Livros Horizonte, 1949. [Ilustrações].

----- . *Companheira dos Homens*. Poemas. Lisboa: Edição de Autor, 1950. [Capa].

OLIVEIRA, Carlos de. *Uma Abelha na Chuva* (ilustrações de Júlio Pomar). Porto: Edições Limiar, 1976.

O Livro das Mil e Uma Noites (introd. de Aquilino Ribeiro, ilustrações de diversos artistas, Júlio Pomar – desenhos e pinturas, 1956-1962). 6 Vols. Lisboa: Estúdios Cor, 1962.

Os Mais Belos Sonetos de Camões (escolhidos por José Régio, com ilustrações de João Abel Manta, Júlio Pomar, Lima de Freitas, Manuel Lapa e Rogério Ribeiro). Coleção As Mais Belas Poesias de Língua Portuguesa nº 1. Lisboa: Realizações Artis, 1958.

Os Mais Belos Sonetos de Bocage (escolhidos por José Régio, com ilustrações de João Abel Manta, Júlio Pomar, Lima de Freitas, Manuel Lapa e Rogério Ribeiro). Coleção As Mais Belas Poesias de Língua Portuguesa nº 2. Lisboa: Realizações Artis, 1958.

PESSOA, Fernando. *Odes Marítimas* (ilustrações de Júlio Pomar). Lisboa: Assírio & Alvim – Michel Chandeigne – Casa Fernando Pessoa, s.d.

----- *Mensagem 7 Histórias Portuguesas*. Lisboa: Clássica Editora, 1985. [Com um texto de Mário Dionísio *Os Avessos do Mito*].

PIRES, José Cardoso. *Os Caminheiros e Outros Contos*. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1949. [Ilustração e capa].

----- *O Render dos Heróis* (edição especial com ilustrações de Júlio Pomar). Lisboa: Fólio, 1960. [Desenhos e fotografia de Maria da Fonte, 1957].

----- *O Burro-em-Pé* (ilustrações de Júlio Pomar). Lisboa: Morais Editores, 1979; Círculo de Leitores, 1980.

POMAR, Júlio. *O Livro dos Quatro Corvos* (trad. de Pedro Tamen, textos de Edgar A. Poe, Baudelaire, Mallarmé e Pessoa, ilustrações de Júlio Pomar). Lisboa: Editora, 1985.

QUEIRÓZ, Eça de. *Le Mandarin*. Paris: Éditions de La Différence, 1985. [Capa].

QUEIRÓZ, Eça de. *Le Crime du Padre Amaro*. Paris: Éditions de La Différence, 1985. [Capa].

RABELAIS. *Pantagruel* (versão port. de Jorge Reis, desenhos de Júlio Pomar). Lisboa: Prelo Editora, 1967. Reed. Lisboa: Vega, s. d.

RAYNAUD, Gonzague. *Les Cheveux du Réel*. Coleção «Le Rendez-vous des Parallèles». Paris: Éditions de La Différence, 1982. [Desenhos].

REDOL, Alves. *Horizonte Cerrado – Ciclo Port-Wine*. Romance. Lisboa: Publicações Europa-América, 1949. [Capa e desenhos].

RIBEIRO, Afonso. *D. Maria I – Escada de Serviço*. Romance. Porto: Editorial Ibérica, 1946. [Capa].

----- *Povo*. Contos. Porto: Editorial Ibérica, 1947 [Capa].

RIBEIRO, Aquilino. *O Romance de Camilo* (desenhos no texto de Júlio Pomar, litografias em extra-texto de Carlos Botelho e Júlio Pomar). Lisboa: Folio, Edições Artísticas da Editorial Gleba, 1957.

SIMÕES, João Gaspar. *Internato*. Romance. Existe Edição Especial de 50 exemplares. Porto: Editorial Ibérica, 1946. [Capa].

SOROMENHO, Castro. *Histórias da Terra Negra* (estudo de Roger Bastide, ilustrações em extra-texto de Alice Jorge e Júlio Pomar). Contos, novelas e uma narrativa. Lisboa : Editorial Gleba, 1960. [Desenhos].

TOLSTOI, Leon. *Guerra e Paz* (trad. de João Gaspar Simões, ilustrações de Júlio Pomar). 3 Vols. Lisboa: Editorial Sul, 1956-1958. [Desenhos].

OSÓRIO, António. *Ofício dos Touros* (ilustrações de Júlio Pomar). Lisboa: INCM, 1991.

TEXTOS EM PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

A Arquitectura Portuguesa, e Cerâmica e Edificação:

«Exposições: A 7ª E. G. A. P.», in *A Arquitectura Portuguesa, e Cerâmica e Edificação*. N.ºs 3 e 4. Lisboa: Abril de 1953. pp. 77-79.

Resposta ao Inquérito: «Que pensa do desenvolvimento actual da nossa arquitectura», in *A Arquitectura Portuguesa, e Cerâmica e Edificação*. N.ºs 3 e 4. Lisboa: Abril de 1953. pp. 69-70.

Arquitectura:

«Decorativo, apenas?», in *Arquitectura*. N.º 30. Lisboa: Abril-Maio de 1949. pp. 8-9.

«Lima de Freitas», in *Arquitectura*. N.ºs 33-34. Lisboa: Maio de 1950. pp. 34-36.

«Balanço das Exposições do Ano», in *Arquitectura*. N.º 36. Lisboa: Novembro de 1950. pp. 18-20.

«O Pintor João Navarron Hogan», in *Arquitectura*. N.º 37. Lisboa: Fevereiro de 1951. pp. 20-21.

«VI Exposição Geral de Artes Plásticas», in *Arquitectura*. Nº 40. Lisboa: Outubro de 1951. pp. 22-24.

«Conversa com Gretchen Wolwill», in *Arquitectura*. Nº 45. Lisboa: Novembro de 1952. pp. 19-21.

«Entrevista com os Escultores Maria Barreira e Vasco da Conceição», in *Arquitectura*. Nº 47. Lisboa: Junho de 1953. pp. 24-26.

«A VII Exposição Geral de Artes Plásticas – Algumas Considerações», in *Arquitectura*. Nº 48. Lisboa: Agosto de 1953. pp.18-19.

A Tarde:

«Exposição de Arte Moderna», in *A Tarde*, Supl. «Das Artes/ Das Letras». Nº 8. Porto: Tipografia do Jornal de Notícias , 12 de Abril de 1945. pp. 3 e 4.

«A Propósito da Exposição Independente em Lisboa», in *A Tarde*, Supl. «Arte». Nº 1. Porto: Tipografia do Jornal de Notícias, 9 de Junho de 1945. pp. 3 e 4. [Não assinado].

«Nota sobre a arte útil», in *A Tarde*, Supl. «Arte». Nº 2. Porto: Tipografia do Jornal de Notícias, 16 de Junho de 1945. pp. 3 e 6.

«Diálogo Breve com Manuel Filipe», in *A Tarde*, Supl. «Arte». Nº 3. Porto: Tipografia do Jornal de Notícias , 23 de Junho de 1945. p. 3.

«Carta a Vieira Guerreiro – Sobre o Caso de Octávio Sérgio», in *A Tarde*. Porto: Tipografia do Jornal de Notícias, 2 de Julho de 1945.

«O Toiro Enjaulado», in *A Tarde*, Supl. «Arte». Nº 6. Porto: Tipografia do Jornal de Notícias, 14 de Julho de 1945. p. 7. [Sobre Orozco].

«Portinari», in *A Tarde*, Supl. «Arte». Nº 8. Porto: Tipografia do Jornal de Notícias, 29 de Julho de 1945. p. 3.

«Pintura e Realidade», in *A Tarde*, Supl. «Arte». Nº 10. Porto: Tipografia do Jornal de Notícias, 11 de Agosto de 1945. p. 3 e 6.

«Jack Levine», in *A Tarde*, Supl. «Arte». Nº 11. Porto: Tipografia do Jornal de Notícias, 18 de Agosto de 1945. p. 9.

«História do Pintor», in *A Tarde*, Supl. «Arte». Nº 13. Porto: Tipografia do Jornal de Notícias, 1 de Setembro de 1945. p. 4. [Sobre o pintor mexicano Meza].

«A Propósito de Benton», in *A Tarde*, Supl. «Arte». Nº 16. Porto: Tipografia do Jornal de Notícias, 22 de Setembro de 1945. p. 3.

«A Pintura Mexicana», in *A Tarde*, Supl. «Arte». Nº 19. Porto: Tipografia do Jornal de Notícias, 13 de Outubro de 1945. p. 3.

Diário de Lisboa:

«Salão de Arte Moderna», in *Diário de Lisboa*, Supl. «Magazine». Lisboa: 22 de Novembro de 1958. p. V. [Depoimento].

Le Soleil Noir: Positions:

Sans titre, «Premier Bilan de L'art Actuel 1937-1953» (sous la direction artistique de Robert Lebel), in *Le Soleil Noir: Positions. Cahiers Trimestriels*. Nº 3 et 4. Paris: 1953. p. 314.

Horizonte:

«Da Necessidade de Uma Exposição de Arte Moderna», in *Horizonte Quinzenário Cultural de Ciência, Técnica, Arte e Crítica* (dir. Joel Serrão). Nº 8. Lisboa: 13 de Junho de 1942. pp. 3 e 5. [Assinado Júlio da Silva Pomar].

Horizonte Jornal das Artes:

«Divulgando I – O que é o Desenho», in *Horizonte*. Nº 1. Lisboa: 1-15 de Novembro de 1946. p. 6.

Mundo Literário:

«Vinte Anos Depois - I», in *Mundo Literário*. Nº 6. Lisboa: 15 de Junho de 1946. pp. 1 e 9. [Sobre uma exposição de Dórdio Gomes].

«Vinte Anos Depois - II», in *Mundo Literário*. Nº 8. Lisboa: 29 de Junho de 1946. pp. 7 e 10. [Sobre António Soares].

«Em Torno de Picasso – Picasso Não Desconcerta», in *Mundo Literário*. Nº 10. Lisboa: 13 de Julho de 1946. pp. 5-6 e 12-13.

«Vinte Anos Depois - III», in *Mundo Literário*. Nº 8. Lisboa: 3 de Agosto de 1946. pp. 12 e 16. [Sobre Thomás de Mello e a Exposição de Arte Moderna de Artistas do Norte].

«Viagem à Volta de uma Caixa de Bolachas», in *Mundo Literário*. Nº 17. Lisboa: 31 de Agosto de 1946. pp. 11. Reed. no Cat. da Exp. *Mais de 20 Grupos e Episódios no Porto do Século XX*. Porto: Galeria do Palácio, 2001. p. 79. [Sobre Henrique Medina].

«A Marca do Tempo», in *Mundo Literário*. Nº 19. Lisboa: 14 de Setembro de 1946. pp. 1 e 7-8. [Sobre os desenhos de Henry Moore].

«A Arte e as Classes Trabalhadoras», in *Mundo Literário*. Nº 24. Lisboa: 19 de Outubro de 1946. pp. 1 e 9.

«A Propósito de Uma Exposição», in *Mundo Literário*. Nº 37. Lisboa: 18 de Janeiro de 1947. pp. 5 e 11. [Sobre Aníbal Alcino].

«Realismo e Acção», in *Mundo Literário*. Lisboa: 5 de Abril de 1947. p. 3.

O Comércio do Porto:

«A Tendência para um Novo Realismo entre os Novos Pintores», in *O Comércio do Porto*, Supl. «Cultura e Arte». Porto: 22 de Dezembro de 1953. Reed. em *Estrada Larga 2*. Porto: Porto Editora, 1959. pp. 40-45; e Cat. Exp. *A Arte em Portugal nos Anos 50*. Fundação Calouste Gulbenkian-Câmara Municipal de Beja, 1992. pp. 48-50.

Resposta ao «Inquérito Sobre o Futuro da Pintura em Portugal», in *O Comércio do Porto*, Supl. «Cultura e Arte». Porto, 1956. Reed. em *Estrada Larga 2*. Porto: Porto Editora, 1959. pp. 302-304.

Portucale:

«Pequena Nota Sobre Fundo e Forma», in *Portucale*. Nº 23-24. 2ª Série. Porto: Setembro-Dezembro de 1949. p. 240-241. Trad. espanhola, «Duas Notas Portuguesas Sobre el Fondo y la Forma», in *El Sobre Literário*. Valencia. Diciembre, 1952.

Seara Nova:

«Em Torno do Ensino Artístico», in *Seara Nova*. Nº 1009. Lisboa: 30 de Novembro de 1946. pp. 248-249.

«O Pintor e o Presente», in *Seara Nova*. Nº 1015. Lisboa: 11 de Janeiro de 1947. pp. 19-20.

«Introdução a um Estudo sobre a Escola de Paris», in *Seara Nova*. Nº 1056. Lisboa: 25 de Outubro de 1947. p. 119.

«Na Abertura da Exposição Póstuma de Abel Salazar», in *Seara Nova*. Nº 1069. Lisboa: 24 de Janeiro de 1948. pp. 17-19. [Palestra lida na inauguração da exposição no Salão Silva Porto. Editado em volume com o mesmo título pela Fundação Abel Salazar. Porto, 1948. 16 p.].

«Van Gogh, por Mário Dionísio», in *Seara Nova*. Nº 1080. Lisboa: 10 de Abril de 1948. pp. 199-200.

Vértice:

«Caminho da Pintura», in *Vértice*. Nº 12-16. Vol. 1. Coimbra: Maio de 1945. pp. 60-65. [Conferência proferida na inauguração da Exposição Independente, em Lisboa, 21 de Maio, e repetida no Porto, na inauguração de uma exposição de Manuel Filipe no Clube Finianos].

«A Escola de Paris e a França Viva», in *Vértice*. Nº 40-42. Vol. 3. Coimbra: Dezembro de 1946. pp. 48-52; «Comentário às Ilustrações deste Artigo». Idem. pp. 157-158.

«Abel Salazar, Artista», in *Vértice*. Nº 44. Vol. 3. Coimbra: Fevereiro-Março de 1947. pp. 258-261.

«Arte e Juventude», in *Vértice*. Nº 45. Vol. 3. Coimbra: Abril de 1947. pp. 373-375. [Palestra lida na Festa da Primavera, organizada pelo Grupo dos Estudantes de Belas-Artes do Porto].

«Na SNBA – A Pintura Francesa de Hoje», in *Vértice*. Nº 54. Vol. 5. Coimbra: Fevereiro de 1948. pp. 161-163.

«Faianças de Jorge Barradas», in *Vértice*. Nº 66. Vol. 7. Coimbra: Fevereiro de 1949. pp. 119-121.

«Um Século de Pintura Britânica (1730-1830)», in *Vértice*. Nº 66. Vol. 7. Coimbra: Fevereiro de 1949. pp. 121-122.

«Entrevista com Mendez», in *Vértice*. Nº 67. Vol. 7. Coimbra: Março de 1949. pp. 152-157. [Leopoldo Mendez, gravador mexicano].

«A Volta de Júlio Resende», in *Vértice*. Nº 67. Vol. 7. Coimbra: Março de 1949. pp. 178-179.

«Uma Tempestade Num Copo de Água, ou Talvez Não», in *Vértice*. Nº 70. Vol. 7. Coimbra: Junho de 1949. pp. 373-374.

«A Exposição Francesa», in *Vértice*. Nº 71. Vol. 8. Coimbra: Junho de 1949. p. 62.

«"Tapisserie Française", por Jean Lurçat», in *Vértice*. Nº 71. Vol. 8. Coimbra: Junho de 1949. pp. 54-55.

«Uma Cadeira e Outras Coisas Mais», in *Vértice*. Nº 72. Vol. 8. Coimbra: Agosto de 1949. pp. 81-83.

«Na Morte de José Clemente Orozco», in *Vértice*. Nº 75. Vol. 8. Coimbra: Novembro de 1949. pp. 284-285.

«Escultura de Jorge Vieira na SNBA», in *Vértice*. Nº 76. Vol. 8. Coimbra: Dezembro de 1949. p. 376.

«Exposição de "Um Grupo de Rapazes"», in *Vértice*. Nº 79. Vol. 9. Coimbra: Março de 1950. pp. 194-195.

«A V Exposição Geral de Artes Plásticas», in *Vértice*. Nº 81. Vol. 9. Coimbra: Maio de 1950. pp. 310-312.

«V Exposição Geral de Artes Plásticas», in *Vértice*. Nº 82. Vol. 9. Coimbra: Junho de 1950. pp. 380-387.

«Museu Nacional de Arte Antiga: O Oriente e a Algéria na Arte Francesa dos Séculos XIX e XX», in *Vértice*. Nº 82. Vol. 9. Coimbra: Junho de 1950. p. 387.

«Pintura, Desenho e Gravura de Lima de Freitas na Sociedade Nacional de Belas Artes», in *Vértice*. Nº 91. Vol. 11. Coimbra: Março de 1951. pp. 122-124.

«Na Morte do Jovem Pintor António Manuel Alves», in *Vértice*. Nº 94. Vol. 11. Coimbra: Junho de 1951. pp. 311-321.

«Ver, Sentir, Etc.», in *Vértice*. Nº 95. Vol. 11. Coimbra: Julho de 1951. pp. 360-361. [Adaptado de uma palestra promovida pela Associação Académica da Faculdade de Ciências de Lisboa].

«A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificações», in *Vértice*. Nº 111. Vol.12. Coimbra: Novembro de 1952. pp. 642-643.

«Exposição de Gravuras Modernas na Associação Académica da Faculdade de Ciências de Lisboa», in *Vértice*. Nº 113. Vol.13. Coimbra: Janeiro de 1953. pp. 62-63.

«III Salão de Arte Cerâmica, do SNI», in *Vértice*. Nº 113. Vol.13. Coimbra: Janeiro de 1953. p. 64.

«Exposição de Pintura e Desenho de José Júlio, na Galeria de Março», in *Vértice*. Nº 114. Vol.13. Coimbra: Fevereiro de 1953. p. 127.

«Escultura de Martins Correia e Pintura de João Santiago», in *Vértice*. Nº 114. Vol.13. Coimbra: Fevereiro de 1953. p. 128.

«Composições Abstractas de Edgar Pillet na Galeria de Março», in *Vértice*. Nº 115. Vol.13. Coimbra: Março de 1953. pp. 186-187.

«Pintura e Desenho de João Navarro Hogan na Galeria de Março», in *Vértice*. Nº 115. Vol.13. Coimbra: Março de 1953. pp. 187-188.

«A Exposição de Lima de Freitas na Galeria de Março», in *Vértice*. Nº 116. Vol.13. Coimbra: Abril de 1953. pp. 253-255. [Assinado por Júlio Pomar e António Alfredo].

«Gravuras Gaúchas», in *Vértice*. Nº 117. Vol.13. Coimbra: Maio de 1953. pp. 300-301.

«Augusto Gomes», in *Vértice*. Nº 118. Vol.13. Coimbra: Junho de 1953. pp. 347-349.

«A 7ª Exposição Geral de Artes Plásticas», in *Vértice*. Nº 120. Vol.13. Coimbra: Agosto de 1953. pp. 503-507.

Ver ainda:

Jornal de Letras, Artes e Ideias:

«Então e a Pintura?», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Nº 819. Lisboa: Fevereiro-Março de 2002. pp. 18-19.

TEXTOS EM CATÁLOGOS

1 Ano de Desenho 4 Poetas no Metropolitano de Lisboa. Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

Aquarelas de Júlio Resende (6 reproduções com um prefácio de Júlio Pomar). Porto: Livraria Portugália, 1945.

João Manuel Navarro Hogan. Lisboa: Galeria Diário de Notícias, 1960.

Júlio Pomar Desenhos (com um texto de Júlio Pomar). Madeira: Centro de Arte de S. João da Madeira, 2003.

Júlio Pomar Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi (textos de Júlio Pomar, João Lobo Antunes e José Sommer Ribeiro). Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2003.

Júlio Pomar Obra Gráfica (org. Fundação Mário Soares, Galeria 57, pref. de Rui Mário Gonçalves, texto de Júlio Pomar). Lisboa: Fundação Mário Soares; Leiria: Galeria 57, 1999.

L' Incisione Contemporanea in Portogallo. Roma: Calcografia Nazionale, 1959.

Pintura e Gravura de Dietrich Kirsch. Lisboa: Galeria Diário de Notícias, 1959.

Resende Pintura sobre Papel (textos de Júlio Pomar, Júlio Resende, Rocha de Sousa, Sommer Ribeiro). Lisboa: Galeria Valbom ACD Editores, 2003.

MONOGRAFIAS

Catch Thèmes et Variations. Paris: Éditions de La Différence, 1984.

Discours sur la Cécité du Peintre. Paris: Éditions de La Différence, 1985.

Da Cegueira dos Pintores (trad. Pedro Tamen). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

Les Mots de La Peinture. Paris: Éditions de La Différence, 1991.

Então e a Pintura? (trad. de Pedro Tamen). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

Ver ainda:

Alguns Eventos. Poemas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

II. SOBRE JÚLIO POMAR

ENTREVISTAS

A.A. « De Atelier em Atelier o Pintor Fala de Neo-Realismo », in *Diário de Notícias*. Lisboa: 22 de Setembro de 1955. p. 7.

BEJA, Hugo. «Visitação a Júlio Pomar», in *Galeria de Arte*. Nº 2. Lisboa: Outubro-Novembro de 1994. pp. 6-11.

LAMAS, Maria, «Júlio Pomar Expõe em Paris», in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 5 de Março de 1964. pp 20-21.

MARQUES, Carlos Vaz. «Júlio Pomar Fábulas, Farsas e Fintas », in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Nº 819. Lisboa: Fevereiro-Março de 2002. pp. 12-16.

MELO, Alexandre. «Formas que dão Corpo ao Espaço», in *Arte Ibérica, Supl.* «Entender a Pintura». Nº 14. Lisboa: Maio de 1988. pp. 6-31.

SILVA, Helena Vaz da. *Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar*. Lisboa: Edições António Ramos, 1980.

VASCONCELOS, José Carlos de. «Júlio Pomar Da Visão do Pintor», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Nº 664. Lisboa: Março-Abril de 1996. pp. 13-16.

TEXTOS EM PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

Artes e Leilões:

GONÇALVES, Eurico. «Arte Portuguesa nos Anos 50. Neo-Realismo, Surrealismo, Abstraccionismo», in *Artes e Leilões*. Nº 16. Lisboa: Setembro-Outubro de 1992. pp. 10-20.

Colóquio Artes:

FRANÇA, José-Augusto. «Sobre os Anos 50 Portugueses», in *Colóquio Artes*. Nº 96. Lisboa: Março de 1993. pp. 23-25.

SOUSA, Ernesto de; GONÇALVES, Eurico. «Dois Estudos sobre a Pintura de Júlio Pomar», in *Colóquio Artes*. Nº 28. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Junho de 1976. pp. 15-26.

Diário Popular:

MARQUES, Alfredo. «Ilustrações de Júlio Pomar», in *Diário Popular*, «Supl. Letras e Artes». Lisboa: 8 de Junho de 1967. pp. 11 e 18.

Horizonte Jornal das Artes:

A. A. «Galeria», in *Horizonte Jornal das Artes*. Nº 2. Lisboa: 2ª Quinzena de Novembro de 1946 . p. 3. [Sobre a decoração mural do Cinema Batalha].

Jornal de Letras e Artes:

DI MAGGIO, Nelson. «Livros de Arte... A Pintura Portuguesa Neo-Realista (1943-1953)», in *Jornal de Letras e Artes*. Lisboa: 30 de Março de 1964. p. 9.

Jornal de Letras, Artes e Ideias:

SOUSA, Rocha de. «Aventura do Espectáculo», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Nº 819. Lisboa: Fevereiro-Março de 2002. p. 16.

Mundo Literário:

SOUSA, Ernesto de. «Três Pintores do Nosso Tempo», in *Mundo Literário*. Nº 12. Lisboa: 27 de Julho de 1946. pp. 11 e 16.

Comércio do Porto:

PEDRO, António. «A Propósito de se Falar de uma Arte Moderna em Portugal», in *O Comércio do Porto*, Supl. «Cultura e Arte». Porto: 1953. pp. 5 e 6. Reed. em *Estrada Larga 2*. Porto: Porto Editora, 1959. pp. 13-15.

O Jornal:

POMAR, Alexandre. «Os Anos 40 na Arte Portuguesa», in *O Jornal*. Lisboa: 8 de Abril de 1982.

Seara Nova:

DIONÍSIO, Mário. «O Princípio de um Grande Pintor?», in *Seara Nova*. Nº 956. Lisboa: 8 de Dezembro de 1945. pp. 232-234.

----- . «Rumos da Pintura», in *Seara Nova*. Nº 990. Lisboa: 3 de Agosto de 1946. pp. 223-225.

----- . «Rumos da Pintura: O Tema», in *Seara Nova*. Nº 993. Lisboa: 24 de Agosto de 1946. pp. 268-270.

SOUSA, José Ernesto de. «2ª Exposição de Artes Plásticas», in *Seara Nova*. Nº 1035. Lisboa: 31 de Maio de 1947. pp. 72-75.

Vértice:

DIONÍSIO, Mário. «Bichos, Bichinhos e Bicharocos» (poemas de Sidónio Muralha, ilustrações de Júlio Pomar, música de Francine Benoit, in *Vértice*. Nº 77. Vol. 9. Coimbra: Janeiro de 1950. pp. 51-52.

----- . «Óleos, Desenhos e Cerâmicas de Júlio Pomar», in *Vértice*. Nº 87. Vol. 11. Coimbra: Novembro de 1950. pp. 328-330.

SOUSA, José Ernesto de. «Júlio Pomar – Considerações sobre a sua Obra», in *Vértice*. Nº 52. Vol. 4. Coimbra: Novembro-Dezembro de 1947. pp. 488-492.

CATÁLOGOS

A Comédia Humana (textos de Helmut Wohl, António Tabucchi, Maria João Seixas). Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004.

Arte Portuguesa nos Anos 50. S/L.: Câmara Municipal de Beja, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

Autobiografia (coord. Sophie Enderlin, textos de Marcelin Pleynet e Júlio Pomar). Lisboa: Assírio & Alvim/ Sintra Museu de Arte Moderna Colecção Berardo, 2004.

D. Quixote por Júlio Pomar (texto de Rui Mário Gonçalves). Fundação D. Luís I. Cascais: Edição Câmara Municipal de Cascais. Centro Cultural da Gandarinha, 1997.

Exposição de Ilustrações para O livro das Mil e Uma Noites. Lisboa: Galeria do Diário de Notícias, 1959.

Júlio Pomar: Catálogo Raisonné. Vols. I e II (textos de Marcelin Pleynet, Alexandre Pomar, Michel Waldberg e Raquel Henriques da Silva). Paris: Éditions de La Différence, 2001-2004.

Outros Desenhos para Guerra e Paz. Lisboa: Galeria João Esteves de Oliveira, 2003.

Pomar. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

Pomar/ Anos 80 (texto de Ruth Rosengarten). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1993.

SAURÉ, Wolfgang; Guichard-Medi; Júlio Pomar. *Júlio Pomar*. Paris: Art Moderne International, 1994.

MONOGRAFIAS

DIONÍSIO, Mário. *Pomar*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1990.

GIL, Fernando. *Pomar Retratos a Lápis dos anos 70*. Lisboa: Caixa Geral de Depósitos, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

Júlio Pomar XVI Desenhos (pref. de Mário Dionísio). Edição Especial com um linóleo. Lisboa: 1948.

Júlio Pomar Desenhos para Guerra e Paz (pref. de João Lobo Antunes). Lisboa: Arte Mágica Editores, 2003.

Pomar XVI Desenhos (com um texto de Mário Dionísio, desenhos da prisão e outros inéditos, pref. Jorge Sampaio e Alexandre Pomar, projecto gráfico Luís Gomes). Lisboa: Arte Mágica Editores, 2004.

Júlio Pomar Pintura, Escultura, Desenho, Gravura (introd. Marcel Paquet e Fernando de Azevedo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

SOUSA, Ernesto. *Júlio Pomar*. Lisboa: Realizações Artis, 1960.

----- . *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*. Lisboa: Realizações Artis, 1965.

FONTES ORAIS E VISUAIS

Entrevista a Júlio Pomar realizada a 28 de Junho de 2005, Lisboa.

War and Peace. Filme. Realização King Vidor. Produção Dino de Laurentiis. 167 minutos. Nova Iorque: 21 de Agosto de 1956; Lisboa: 14 de Março de 1957.

FONTES IMPRESSAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura* (trad. de António da Silveira Mendonça). 2ª Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. [1435-36].

ALMADA-NEGREIROS, José de. *Mito – Alegoria – Símbolo*. Lisboa: Edição de Autor, 1948.

----- Ver. Lisboa: Arcádia, 1982.

----- *Obras Completas – Ensaíos*. Vol. V. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

----- *Obras Completas – Textos de Intervenção*. Vol. VI. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

----- *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*. 3ª Edição. Lisboa: Edições Ática, 2000 [1915].

----- *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*. Lisboa: Edições Ática, 2000 [1917].

----- *K4 O Quadrado Azul*. Edição Facsimilada. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000 [1917].

----- *A Invenção do Dia Claro*. Edição Facsimilada. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005 [1921].

ALMEIDA, Fialho de. *Os Gatos* (sel. e intr. de M. Antónia Carmona Mourão, M. Fernanda Pereira Nunes). Lisboa: Editora Ulisseia, 1986 [1889-1902].

----- *Os Gatos: Publicação Mensal D’Inquerito Á Vida Portuguesa*. 3ª Edição. Vol. 4. Lisboa: Clássica Editora, 1916. pp. 37-52.

----- *Os Gatos: Publicação Mensal D’Inquerito Á Vida Portuguesa*. 3ª Edição. Vol. 5. Lisboa: Clássica Editora, 1916. pp. 211-238.

----- . *Os Gatos: Publicação Mensal D'Inquerito Á Vida Portuguesa*. 3ª Edição. Vol. 6. Lisboa: Clássica Editora, 1916. pp. 265-273.

-----; Vasconcellos, Henrique de; PENTEADO, Manuel. *Livro Prohibido Profecias Farsas e Sandices* (desenhos de Celso Hermínio e Francisco Teixeira). Lisboa: Centro Typográfico Colonial, 1904.

ARROYO, António. *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*. Porto: Typographia a Vapor de José da Silva Mendonça, 1899.

AZEVEDO, Maximiliano. *Histórias das Ilhas Reminiscências dos Açores e da Madeira* (desenhos de Celso Hermínio). Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora, 1899.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes* (pref., prés. et notes de Marcel A. Ruff). Paris: Éditions du Seuil, 1968.

----- . *Écrits sur l'art*. Paris: Édition de Francis Moulinat, s.d..

----- . *Correspondance Générale*. Paris: Éditions Louis Bonard, 1948 [1917]. pp. 361-364; 458-468; 477-478.

----- . *O pintor da Vida Moderna*. 2ª Edição. Lisboa: Vega, 2002.

BATTEUX, Charles. *Cours de Belles-Lettres où Principes de la Literature*. Tomo I. Paris, Desaint & Saillant, 1753.

BARREIRA, João. *Gouaches (Estudos e Phantasias)*. Porto: Lugan e Genelioux Editores, 1892.

BRANDÃO, Júlio. *Recordações de um Velho Poeta*. Lisboa: Edições Gleba, s.d..

----- . *Desfolhar de Crisântemos*. Porto: Livraria Civilização-Editora, s.d..

----- . *Galeria das Sombras*. Porto: Livraria Civilização-Editora, s.d..

----- . *Miniaturistas Portugueses*. Porto: Litografia Nacional, s.d..

CARNEIRO, António. *Solilóquios*. Porto: Tipografia Costa Carregal, 1936.

----- . «Notas de Viagem em Itália», in *Revista de Estudos Italianos em Portugal* (apres. de Flório de Vasconcelos). Nº 45-46-47. Lisboa: Instituto Italiano de Cultura em Portugal, 1982-1983-1984 [1899]. pp. 89-161.

CASTRO, José Augusto de. *Impressionistas*. Lisboa: Casa Editora António Maria Pereira, 1896.

CROS, Charles; POE, E. A.; MALLARMÉ, S. *Le Fleuve, Le Corbeau, L'Après-Midi d'un Faune* (illustrations de Edouard Manet). A partir das três edições originais Librairie de L'Eau-Forte, 1874; Richard Lesclide, 1875 e Alphonse Derenne, 1876, respectivamente. Paris: Éditions L. C. L., 1969.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de Pintura* (trad., introd. e notas de Angel González Garcia). 4ª Edição. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1998 [1495]. pp. 45-66.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a Pintura* (trad. da edição de Paul Vernière, *Diderot Oeuvres Esthétiques*. Paris: Garnier, 1998, baseada na edição de Naigeon, *Diderot Oeuvres*, 1798, T. XIII, pp. 375-482, segundo um manuscrito autógrafo posteriormente perdido). Campinas: Editora Papyrus, 1993.

DINIZ, Júlio . *As Pupilas do Senhor Reitor* (ilustrações de Roque Gameiro). Lisboa: Typografia «A Editora», s. d.

DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. Paris: [s.n.], 1770.

D'OLIVEIRA, Alberto. *Palavras Loucas*. Coimbra: F. França Amado Editor, 1894.

GARRETT, Almeida. *O Retrato de Vénus e Estudos de História Literária* (Contém do mesmo autor, *Ensaio sobre a História da Pintura e Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*). 3ª Edição. Porto: Ernesto Chardron, 1884 [1822].

GAMEIRO, Roque. *Lisboa Velha* (pref. de Afonso Lopes Vieira). Lisboa: Vega, s. d.

HERCULANO, Alexandre. «Poesia: Imitação – Bello – Unidade», in *Opúsculos*. Tomo IX. Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos & C.ª - Livraria Editora, 1909 [1835]. pp.21-72.

HERMÍNIO, Celso. *Carnaval Desmascarado (Projecto de uma Marcha Allegorica para o Carnaval)*. Lisboa: Gomes de Carvalho Editor, 1903.

HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Lisboa: INCM, 1984 [1548].

HORACIO, *Arte Poética* (introd., trad. e comentário R. M. Rosado Fernandes). Mem Martins: Editorial Inquérito, 1984.

JUNQUEIRO, Guerra. *A Velhice do Padre Eterno* (ilustrações de Leal da Câmara). Porto: Livraria Lello, Lda Editora, 1926.

----- *Marcha do Ódio* (desenhos de Rafael Bordalo Pinheiro, música de Miguel Ângelo). Porto: Livraria Civilização, s.d.

LESSING. *Laocoonte o sobre los Limites de la Pintura y de la Poesia seguidas de las Cartas sobre la Literatura Moderna y sobre el Arte Antigo*. Buenos Aires: Libreria y Editorial "El Ateneo", 1946 [1766].

LOBATO, Gervásio. *Lisboa em Camisa* (ilustrações de Celso Hermínio). Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora, 1907.

LUCIO, João. *Descendo*. Coimbra: Typographia França Amado, 1901.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Vôo Sem Pássaro Dentro* (desenhos de Fernando Lemos). Lisboa: Editora Ulisseia, 1954.

NOBRE, António. *Só*. Paris: Leon Vanier-Henri Jouve, 1892.

----- *Só* (ilustrações de Eduardo Moura e Júlio Ramos). 2ª Edição. Paris: Guillard, Aillaud & C.^{ia} Editores, 1898.

NUNES, Filipe. *Arte da Pintura: Symmetria e Perspectiva* (Edição Fac-Símile da Edição de 1615 com um estudo introdutório de Leontina Ventura). Porto: Editorial Paisagem, 1982.

ORTIGÃO, Ramalho. «Ao Sr. Anatólio Calmels (sob o pseudónimo de Simplício Feijão)», in *As Farpas*. Tomo II. Cap. XI. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943. pp. 243-279.

----- *Arte Portuguesa. Obras Completas de Ramalho Ortigão*. Vol. III. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1947.

PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e Crítica Literária* (pref. de Georg Rudolf e Jacinto do Prado Coelho, trad. do inglês Jorge Rosa). 2ª Edição. Lisboa: Ática, 1973.

----- *Páginas de Doutrina Estética* (sel., pref. e notas de Jorge de Sena). 2ª Edição. Lisboa: Editorial inquérito, s. d..

POE, Edgar A.; MALLARMÉ e PESSOA. *Annabel Lee, Ulalume & O Corvo*. Lisboa: Hiena Editora, 1993.

ROSA, António Ramos. *Declives* (desenhos de Cruzeiro Seixas. Lisboa: Contexto, 1980.

----- . *Terrear* (pinturas de Vespeira). Lisboa: Minotauro, 1964.

SAMPAIO, Ortigão. *Aguadas*. Porto: Typographia Occidental. 1893.

TEIXEIRA-GOMES, Manuel. *Cartas a Columbano*. Lisboa: Seara Nova, 1932.

TOLSTOI, Leão. *Qu'est-ce que l'art?*. 3^{ème} Édition. Paris: Paul Ollendorff, 1898.

----- . *Guerra e Paz* (trad. integral, notas e um estudo biográfico e crítico de João Gaspar Simões; il. Júlio Pomar). 3 Vols. Lisboa: Sol, 1957.

----- . *Guerra e Paz* (trad. Maria Isaura Correia Telles Romão). Vols. II e III. *Obras Completas*. Lisboa: Editora Arcádia, 1969 -1970.

VASARI, Giorgio. *Las Vidas de Los Más Excelentes Arquitectos, Pintores y Escultores Italianos desde Cimabue a Nuestros Tiempos (Antologia)* (trad. María Teresa Méndez Baiges y Juan M^a Montijano García). Madrid: Editorial Tecnos, 2001 [1550].

TEXTOS EM PUBLICAÇÕES PERIODICAS

Arte Ibérica:

GUERRA, Pedro «De que se fala quando se fala de Ilustração em Portugal», in *Arte Ibérica*. Nº 21. Lisboa: Fevereiro 1999. p. 46-50.

Arte Teoria:

PEREIRA, José Fernandes. «No Bi-Centenário de Garrett», in *Arte Teoria*. Nº 1. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000. pp. 6-15.

----- . «Génese e Rumos da Contemporaneidade Portuguesa», in *Arte Teoria*. Nº 6. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2005. pp. 12-30.

Colóquio Artes:

FRANÇA, José-Augusto. «Humoristas e Modernistas nos Anos Portugueses de 1910», in *Colóquio/ Artes. Revista Bimestral de Artes Visuais, Música e Bailado*. Nº 33. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro 1974. pp. 35-41.

----- «A Presença e as Artes», in *Colóquio Artes. Revista Bimestral de Artes Visuais, Música e Bailado*. Nº 33. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Junho de 1977. pp. 51-59.

SAMPAIO, Nuno. “Alguns Aspectos da «Guerra e Paz» de Tolstoi” in *Colóquio Artes*. Nº 6. Lisboa: Novembro de 1959. pp. 97-99.

Fradique:

MERGULHÃO, Humberto de. «Anotações Literárias», in *Fradique*. Nº 96. Lisboa: 5 de Dezembro de 1935. pp. 5 e 7. [Sobre a obra literária *15 poèmes au hasard*, de António Pedro, publicada em Paris pelas Edições UP em 1935].

PEDRO, António. «Àcêrca de Pintura...», in *Fradique*. Nº 73. Lisboa: 27 de Junho de 1935. p. 5.

----- «3 Poemas de António Pedro», in *Fradique*. Nº 91. Lisboa: 31 de Outubro de 1935. p. 4.

Horizonte Jornal das Artes:

PEDRO, António. «Introdução a Uma História da Arte», in *Horizonte Jornal das Artes*. Nºs 1-9 e 11-12. Lisboa: Agência Editorial e Industrial Portuguesa, 1946-47.

Mundo Literário:

PLEJANOV, G. «Tolstoi e a Natureza», in *Mundo Literário*. Nº 26. Lisboa: 1 de Novembro de 1946. pp. 1 e 7.

O Diabo:

CUNHAL, Álvaro. «Um Problema de Consciência» in *O Diabo*. Nº 233. Lisboa: 11 de Março de 1939. pp.1 e 4.

SALAZAR, Abel. «Sobre o Conceito de Arte» in *O Diabo*. Nº 233. Lisboa: 11 de Março de 1939. p. 5.

Presença:

NAVARRO, António de. «A Propósito do I – Salão dos Independentes», in *Presença Folha de Arte e Crítica*. Nº 26. Coimbra: Abril-Maio de 1930. pp. 2-3.

RÉGIO, José. «Da Geração Modernista», in *Presença Folha de Arte e Crítica*. Nº 3. Coimbra: 8 de abril de 1927. pp.1-2.

----- «Breve história da Pintura Moderna», in *Presença Folha de Arte e Crítica*. Nº 23. Coimbra: Dezembro de 1928. pp. 4-5 e 11.

----- «Ainda uma Interpretação de Modernismo», in *Presença Folha de Arte e Crítica*. Nº 23. Coimbra: Dezembro de 1929. pp.1-2.

----- «Divagação à Roda do Primeiro Salão dos Independentes», in *Presença Folha de Arte e Crítica*. Nº 27. Coimbra: Junho-Julho de 1930. pp. 4-8.

SIMÕES, João Gaspar. «Deformação Génese de Tõda a Arte», in *Presença Folha de Arte e Crítica*. Nº 45. Coimbra: Junho de 1935. pp.7-11.

----- «Modernismo», in *Presença Folha de Arte e Crítica*. Nºs 14-15. Coimbra: 23 de Julho de 1928. pp. 2-3.

----- «A Arte e a Realidade», in *Presença Folha de Arte e Crítica*. Nº 36. Coimbra: Novembro de 1932. pp. 5-8 e 11.

Seara Nova:

CUNHAL, Álvaro. «Numa Encruzilhada dos Homens» in *Seara Nova*. Nº 615. Lisboa: 27 de Maio de 1939. pp. 285-287. [Texto sobre as Cartas Intemporais de José Régio publicadas na *Seara Nova* Nºs 608 e 609].

CUNHAL, Álvaro. «Ainda na Encruzilhada» in *Seara Nova*. Nº 626. Lisboa: 12 de Agosto de 1939. pp.151-154.

DIONÍSIO, Mário. «Ficha 1», in *Seara Nova*. Nº 758. Lisboa: 21 de Fevereiro de 1942. pp.19-20.

----- . «Ficha 5», in *Seara Nova*. Nº 765. Lisboa: 11 de Abril de 1942. pp.131-134.

MARINHO, José. «Tolstoi e *Guerra e Paz*», in *Seara Nova*. Nº 802. Lisboa: 26 de Dezembro, 1942. pp. 83-85.

SOUSA, José Ernesto de. «Em Defesa do Moderno», in *Seara Nova*. Nº 1007. Lisboa: Outubro de 1946. pp. 107-109

OUTRAS PUBLICAÇÕES PERIODICAS (LITERARIAS E ARTISTICAS)

A Águia. Revista Mensal de Literatura, Arte, Sciencia, Filosofia e Crítica Social. Nº1. Porto: Janeiro de 1912.

A Rajada Revista de Crítica, Arte e Letras. Nº 2 e 4. Coimbra: Abril e Junho de 1912.

Arte Revista Internacional. Nºs 1-8. Coimbra: Augusto d'Oliviera Editor, Novembro de 1895 a Junho de 1896.

Athena Revista de Arte. Nºs 1-5. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1983 [1924-25].

Athena Revista de Arte. Edição Facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, 1983 [1924-25].

Centauro. Edição Facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, 1982 [1916]. [Numero único].

Contemporânea. Nº 1-3. Lisboa : Editor Agostinho Fernandes, 1922.

Exílio Revista Mensal Arte, Letras e Ciências. Edição Facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, 1982 [1916]. [Numero único].

O António Maria; A Paródia (sel., org. e texto Maria Cândida Proença e António Pedro Manique, dir. António Reis). Lisboa: Alfa, cop. 1990. [27 de Janeiro de 1894 a 7 de Julho de 1896. Publicação suspensa entre 21 de Janeiro de 1885 e 5 de Março de 1891].

O Comércio do Porto , Supl. «Cultura e Arte». Nºs 1-4. Porto: Novembro-Dezembro de 1953.

O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística. Lisboa: 1934-1940.

O Intermezzo. Nºs 1 e 11. Porto: 5 de Dezembro de 1889 e 13 de Fevereiro de 1890.

Orpheu. 2ª Reed. do Vol. 1. Lisboa: Edições Ática, 1971 [1915].

Orpheu. (Edição Facsimilada, contém N.ºs 1 e 2 e provas de páginas do N.º 3). Lisboa: Contexto Editora, 1989 [1915-1917].

Portugal Futurista. 4ª Edição Facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, 1990 [1917]. [Número único].

Presença. Folha de Arte e Crítica. Edição Facsimilada Compacta. 3 Vols. Lisboa: Contexto Editora, 1993 [1927-1940].

Revista D'Hoje. N.º 2. Porto: 7 de Janeiro de 1895.

Revista Nova. N.º 1-8. Lisboa : Livraria Central Editora, 5 de Abril de 1901 a a 31 de Janeiro de 1902.

Serões Revista Mensal Ilustrada. N.ºs. 1-78. Lisboa: Ferreira & Oliveira L. da Editores, 1906-1911.

Variante. Lisboa: Edição de António Pedro, 1942-43.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AA. VV. *Crises em Portugal nos Séculos XIX e XX*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2002.

ACCIAIUOLI, Margarida. *Os Anos 40 em Portugal, o País, o Regime e as Artes “Restauração” e “Celebração”*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. 2ª Edição. Lisboa: Estampa, 1993.

-----, e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História de Arte*. Lisboa: Estampa, 1992.

BARRETO, Costa (org.). *Estrada Larga: Antologia do Suplemento «Cultura e Arte», de «O Comércio do Porto»*. Vol. 2. Porto: Porto Editora, 1959.

BAYER, Raymond. *A História da Estética* (trad. de José Saramago). Lisboa: Editorial estampa, 1979.

BRASIL, Jaime. *Diderot e a sua Época*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1940.

BERLIN, Isaiah. *Las Raíces del Romanticismo* (Edición de Henry Hardy; trad. Silvina Mari). Madrid: Taurus, 2000.

----- . *A Busca do Ideal* (trad. port. de Teresa Curvelo). Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.

----- . *A Apoteose da Vontade Romântica* (trad. port. de Teresa Curvelo). Lisboa: Editorial Bizâncio, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte* (trad. de Armandina Puga). 1ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 1986.

----- . *Como se lê uma Obra de Arte* (trad. de António Maria Rocha). Lisboa: Edições 70, 1997.

CANDIAGO, Anna. *António Carneiro Ilustrador de Dante*. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1965.

CARREGAL, Joaquim da Costa. *A Ilustração do Livro*. Porto: Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura, 1942.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CRAVO, Ana Cristina Acciaiuoli de Figueiredo. *Ilustração, Ideia Poética e Imagem Gráfico-Plástica*. Tese de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001.

CREMADES, F. Checa & Outros. *Guía para el Estudio de la Historia del Arte*. 7ª Edição. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

D'ANGELO, Paolo. *A Estética do Romantismo* (trad. de Isabel Teresa Santos). Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

ECO, Umberto. *Como se faz uma Tese em Ciências Sociais e Humanas* (trad. de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão). 8ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

----- . *A Definição de Arte* (trad. de José Mendes Ferreira). Lisboa: Edições 70, 2000. [1968,1972].

FERRÃO, Julieta. «A Arte do Livro», in *Estrada Larga*. Vol. 2. Antologia do Supl. «Cultura e Arte» , de *O Comércio do Porto* (org. Costa Barreto). Porto: Porto Editora, 1959. pp. 208-214.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo* (trad. de Jorge Coli). 3ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

----- . *As Palavras e as Coisas* (trad. de António Ramos Rosa). Lisboa: Edições 70, 2002.

FRADA, João José Cúcio. *Guia Prático para a Elaboração e Apresentação de Trabalhos Científicos*. 11ª Edição. Lisboa: Edições Cosmos, 2001.

FRANÇA, José-Augusto. *Da Pintura Portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960.

----- . *A Arte em Portugal no Século XIX*. Vols. I e II. Lisboa: Bertrand Editora, 1966-1967.

----- . *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1974.

----- . *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura ,1991 [1979].

----- . *A Arte Portuguesa de Oitocentos*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura, 1992 [1979].

----- . *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX 1910-2000*. 4ª Edição. Lisboa: Livros Horizonte, 2000 [1972].

GOMBRICH, E. H.. *Para uma História Cultural* (trad. de Maria Carvalho). Lisboa: Gradiva, 1994 [1969].

----- . «The Place of the Laocoon in the Life and Work of G. E. Lessing», in *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition*. Oxford: Phaidon, 1984. pp. 29-49.

----- . *A História da Arte* (trad. de António Sabler). Lisboa: Público, 2005 [1950].

GUIMARÃES, Fernando. *Artes Plásticas e Literatura Do Romantismo ao Surrealismo*. Lisboa: Campo das Letras – Editores S. A., 2003.

----- . *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Porto, Lello & Irmãos Editores, 1992.

----- . *Os Problemas da Modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

GONÇALVES, Rui Mário. *A Arte Portuguesa no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates, 1998.

GREENGERG, Clement. «Towards a Newer Laocoon», in *The Collected Essays and Criticism* (Ed. John O'Brian). Vol. 1. Chicago-Londres: University of Chicago Press, 1988-1995. pp.23-38.

HARVEY, David. «The Experience of Space and Time», in *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge and Oxford: Blackwell Publishers, 1990. p. 198-323.

HAZARD, Paul. *O Pensamento Europeu no Século XVIII: de Montesquieu a Lessing* (trad. Carlos Grifo Babo). Lisboa: Presença, 1983.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte* (trad. de Maria da Conceição Costa). Lisboa: Edições 70, 2000.

LEE, Rensselaer W.. *Ut Pictura Poesis: La Teoria Humanística de la Pintura. Séculos XV-XVIII* (trad. Consuelo Luca de Tena). Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

MAGALHÃES, Rui. *Introdução à Hermenêutica*. Coimbra: Rui Magalhães e Ângelus Novus Editora, 2002.

MAXIME, Du Camp. *Theophile Gautier*. Paris: Librairie Hachete et C^{ie}, 1890.

MENDES, Manuel. *Considerações sobre Artes Plásticas*. Lisboa: Seara Nova, 1944.

MITCHELL, W.J.Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

OLIVEIRA, Maria João L. Ortigão de. *O Pensamento Estético de Ramalho Ortigão [Texto Policopiado]: Para uma Estética do Natural: Itinerários e Paisagens de uma Leitura*. Tese de Mestrado em História da Arte. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1988.

----- . *Aurélia de Sousa em Contexto [Texto Policopiado]: A Cultura Artística no Fim de Século* (Tese de Doutoramento). Lisboa: Faculdade Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2002.

PRÁZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais* (trad. de José Paulo Paes). S. Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de S. Paulo, 1982.

PEREIRA, Alexandre; POUPA, Carlos. *Como Escrever uma Tese, Monografia ou Livro Científico Usando o Word*. Lisboa: Edições Sílabo, 2003.

PEREIRA, Paulo. *História da Arte Portuguesa*. 3 Vols. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

PORTELA, Artur. *Salazarismo e Artes Plásticas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura, 1987 [1982].

POZNER, Vladimir. *Panorame de la Littérature Russe Contemporaine* (préf. Paul Hazard). 6ª Edição. Paris: Kra, 1929.

PROENÇA, Cândida e MANIQUE, António Pedro. *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990.

QUEIRÓS, Eça. *Literatura e Arte*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

RODRIGUES, António. *António Ferro na Idade do Jazz-Band [Texto Policopiado]*. Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1986. [Editado por Livros Horizonte em 1995].

----- . *Christiano Cruz Cenas de Guerra*. Lisboa: Quetzal Editores, 1989.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação* (trad. de Artur Morão). Lisboa: Edições 70, 2000.

SALAZAR, Abel. *O que é a Arte?* Coimbra: Arménio Amado, Editor, 1940.

SCHLOSSER, Julius. *Literatura Artística: Manual de Fuentes de la Historia Moderna* (presentación y adiciones de Antonio Bonet Correa). 4ª Edição. Madrid: Cátedra, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. *Novos temas*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1938.

SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e Poesia na Época Barroca*. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

SOURIAU, Étienne. *La Correspondance des Arts*. Paris: Flammarion, 1969.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. 2ª Edição. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura, 1983 [1977].

VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2002.

WELLEK, R. e AUSTIN, A. «Literatura e Outras Artes», in *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962. Cap. XI. pp. 157-170.

TEXTOS EM PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

Arte Teoria:

CRAVEIRO, Pedro. «Que Conceito de Arte em Alexandre Herculano», in *Arte Teoria*. Nº 4. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2003. pp. 116-132.

LOUSA, Maria Teresa. «A Defesa do Estatuto do Artista na Obra de Francisco de Holanda.», in *Arte Teoria*. Nº 6. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2005. pp. 94-105.

Jornal de Letras, Artes e Ideias:

GOMES, José António. «A Arte de Ilustrar Livros para Crianças», in *Suplemento JL/ Educação*. Nº 805. Lisboa: Agosto de 2001. pp. 1-7.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo. «A Escrita da Guerra», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Nº 848. Lisboa: Abril de 2003. pp. 14-15.

CATÁLOGOS

AA. VV. *Portugal 1900*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

António Pedro.Desenhos. Lisboa: Museu do Chiado, 1999.

Bernardo Marques 1898-1962. Lisboa: Ministério da Cultura; Instituto Português dos Museus; Museu do Chiado, 1998-1999.

Bernardo Marques Desenho e Ilustração nos Anos 20 e 30 (texto de José Augusto França). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Galeria de Exposições Temporárias do Museu, Junho 1982.

Le Dessin au Portugal (introd. de Paulo Ferreira). Paris: Centre Culturel Portugais - Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

O Grafismo e Ilustração dos Anos 20 (pref. José Augusto França, textos de Maria Helena de Freitas, Margarida Acciaiuoli, António Rodrigues). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, 1986.

Os Anos 40 na Arte Portuguesa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

DICIONARIOS

BENEZIT, E. *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs* (sous la direction de Jacques Busse). 12 Vols. Paris: Editions Gründ, 1999.

CHICÓ, Mário Tavares; Gusmão, Artur Nobre de; França, José-Augusto. *Dicionário de Pintura Universal*. 3 Vols. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1962.

GRAHAM, John. *The Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. New York: Edited by Philip P. Wiener, was published by Charles Scribner's Sons, 1973-74.

OSTERWALDER, Marcus. *Dictionnaire des Illustrateurs 1890-1945*. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1992.

----- . *Dictionnaire des Illustrateurs 1800-1914*. Neuchâtel: Hubschmid & Bouret, Editeurs, 1993.

PAMPLONA, Fernando. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal* (ed., dir. e pref. de Ricardo do Espírito Santo). Lisboa: [s. n.], 1954-1959.

ÍNDICE REMISSIVO

A

A Águia, 69, 70, 119, 229
A Berlinda, 115
A Lanterna Mágica, 115
A Paródia, 229
A Rajada, 70, 119, 229
A Revista d' Hoje, 68
A Sátira, 116
A Tarde, 86, 92, 127, 189, 211, 212
ABC, 122, 123, 124
 Abel Salazar, 85, 86, 87, 88, 95, 96, 120, 146, 190, 214
 Alberti, 20, 23, 36, 222
 Alberto d'Oliveira, 61, 67
 Alberto de Sousa, 114, 129
 Alexandre Herculano, 53, 178, 235
 Alexandre Pomar, 3, 13, 87, 91, 93, 146, 150, 151, 153, 197, 221
 Alfredo Morais, 129
 Alice Rey Colaço, 121, 130
 Almada Negreiros, 70, 71, 72, 73, 74, 79, 81, 82, 86, 120, 121, 123, 189
 Almeida Garrett, 50, 178
 Álvaro Cunhal, 85, 86, 97
 Álvaro de Campos, 70, 73, 76, 77, 78, 79, 80
 Amadeo de Souza-Cardoso, 70, 71, 72, 73, 84, 123
 Ana Hatherly, 49, 112
 Anatólio Calmels, 54, 225
 Antero de Quental, 61, 67
 Antiguidade, 17, 18, 20, 21, 23, 27, 46
 António Arroyo, 62
 António Carneiro, 60, 61, 62, 65, 69, 70, 114, 129, 231
 António Ferro, 69, 122, 123, 125
 António Nobre, 62, 67
 António Pedro, 61, 83, 84, 85, 91, 112, 227, 229, 230, 234, 235
 António Soares, 120, 124, 212
 Aquilino Ribeiro, 123, 125, 134, 140, 146, 147, 148, 153, 191, 198, 207, 208

Aristóteles, 18, 20, 21
Arquitectura, 99, 100, 190, 191, 210, 211, 215
Ars Pictorica, 20
Ars Poetica, 17, 20
Arte, 68, 86, 92, 127, 189, 211, 212, 229
 Arte Abstracta, 85
 artes plásticas, 3, 11, 19, 30, 32, 37, 38, 41, 53, 60, 61, 64, 67, 70, 71, 74, 75, 76, 78, 81, 83, 85, 86, 88, 91, 92, 115, 122, 128, 146, 178, 179, 180
As Farpas, 54, 113, 225
Athena, 73, 76, 77, 80, 81, 229
 Auguste Rodin, 111

B

Batteux, 19, 25, 42
 Baudelaire, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 112, 134, 135, 195, 203, 209
 Baumgarten, 24, 27
 beleza, 8, 21, 23, 25, 30, 31, 35, 38, 39, 40, 41, 54, 56, 57, 66, 77, 80, 135, 156, 157, 159, 161, 164, 203
 Bellori, 21
 Bernardo Marques, 121, 122, 124, 125, 126, 130, 148, 153, 206, 207, 235, 236
 Bocage, 50, 128, 195, 209

C

campo artístico, 26, 36, 99
 Caravaggio, 22
 caricatura, 57, 115, 116, 117, 119, 121, 123, 129, 179
 caricaturistas, 12, 59, 118, 129
Catch, 137, 138, 139, 141, 145, 152, 175, 195, 217
Cegos de Madrid, 141, 150, 151, 174, 175, 186, 190
 Celso Hermínio, 115, 116, 117, 120, 129, 223, 225

Centauro, 72, 119, 229
Ciclo do Arroz, 102, 103, 147, 191
Civilização, 122, 124, 223, 225
 Clement Greenberg, 31, 177
 Columbano, 58, 61, 66, 151, 191, 226
Contemporânea, 3, 75, 79, 229, 230
 Correia Dias, 70, 117, 119, 129
 Courbet, 32, 33, 57
 Cristiano Cruz, 70, 115, 116, 118, 120, 129
 Cruzeiro Seixas, 126, 128, 226

D

Dante, 111, 114, 127, 146, 148, 231
 De Piles, 21, 23, 27
 decadentismo, 79
 desenho, 9, 12, 14, 22, 23, 42, 55, 58, 62, 65, 69, 75, 94, 101, 105, 107, 108, 109, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 151, 152, 167, 171, 172, 173, 175, 176, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 190, 195, 206
 desenho humorístico, 69, 115, 118, 120, 121, 124, 179
 Diderot, 24, 26, 27, 224, 231
 dimensionismo, 84
 Dubos, 19, 21, 25, 27

E

Eça de Queirós, 55, 57, 114, 125, 126, 129, 130, 178
 Edgar Allan Poe, 78, 81, 111, 134, 135
ekphrasis, 5, 6, 18, 26, 43, 50
elucubração, 9, 149, 179, 187
 Emmérico Nunes, 120, 122, 123, 124
 Ernesto de Sousa, 87, 88, 89, 192, 194
 Escola de Paris, 94, 95, 214
ESCRITA SOBRE ARTE, 8, 14, 25, 27, 67, 79, 81, 92, 108, 127, 128, 189
ESCRITA VISUAL, 8, 23, 33, 41
 estética, 13, 14, 27, 34, 38, 39, 40, 41, 46, 54, 55, 56, 62, 66, 67, 68,

71, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 82, 85, 87, 88, 91, 92, 103, 113, 117, 121, 126, 127, 128, 129, 146, 150, 153, 158, 190, 193
 Estética, 19, 24, 26, 27, 34, 73, 76, 77, 79, 189, 225, 226, 231
 Étienne Souriau, 42, 43
 Eugène Delacroix, 57, 111
Exílio, 72, 229
 Exposições Gerais, 12, 89, 97, 98, 100, 104, 127, 150
 Expressionismo, 85

F

Félibien, 22, 23
 Fernando de Azevedo, 126, 127, 128, 206
 Fernando Lemos, 126, 127, 225
 Fernando Pessoa, 70, 71, 72, 73, 78, 79, 80, 81, 134, 135, 142, 195, 196, 197, 209
 Fialho de Almeida, 55, 58, 59, 60, 117, 146, 178
 Filipe Nunes, 47, 48, 49
 Francisco de Holanda, 46, 49, 235
 Francisco Valença, 118, 120, 129
 Futurismo, 85

G

Gautier, 37, 233
 génio, 23, 24, 56, 59, 65
 Gomes Leal, 67
 Goya, 141, 150, 151, 174, 175, 186, 190, 191
 gravura, 68, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 123, 129, 182, 207
 Gravura, 104, 105, 150, 191, 215, 217
Guerra e Paz, 1, 2, 3, 5, 7, 8, 12, 13, 14, 104, 105, 106, 128, 130, 134, 140, 141, 142, 144, 145, 147, 148, 150, 151, 153, 159, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 183, 185, 186, 188, 191, 198, 201, 210, 217, 221, 226, 227, 229
 Guerra Junqueiro, 115, 117, 121
 Gustave Doré, 111, 134
 Gutenberg, 109, 110, 129

H

Henrique Pousão, 64
 Honoré Daumier, 111
 Horácio, 11, 17, 18, 20, 22, 177
Horizonte, 72, 85, 90, 94, 127, 189,
 190, 208, 209, 212, 219, 227, 232
 humoristas, 11, 12

I

iluminura, 109
Ilustração, 1, 2, 7, 8, 9, 67, 68, 106,
 107, 119, 121, 122, 123, 124,
 149, 193, 209, 226, 231, 234, 236
 ilustração literária, 9, 12, 92, 104,
 114, 115, 117, 123, 125, 126,
 128, 129, 130, 145, 146, 151,
 179, 189
Ilustração Portuguesa, 67, 68, 119,
 122, 123, 234
 ilustradores, 8, 11, 108, 110, 114,
 122, 129, 148
 imagem, 1, 2, 5, 11, 14, 17, 19, 41,
 43, 50, 108, 109, 110, 111, 112,
 114, 121, 130, 133, 134, 135, 154
 imitação, 17, 20, 21, 22, 39, 40, 43,
 49, 51, 53, 74, 156, 157, 178
Intermezzo, 67, 229

J

João Barreira, 63
 João Gaspar Simões, 13, 81, 82,
 83, 147, 170, 210, 226
 João Lúcio, 64
 Jorge Barradas, 69, 120, 122, 123,
 124, 125, 153, 207, 214
 Jorge Vieira, 91, 97, 100, 103, 190,
 215
 José Pacheco, 70, 79, 123
 José Régio, 81, 82, 123, 126, 130,
 205, 206, 208, 209, 228
 Júlio, 81, 82, 83, 126, 130, 148
 Júlio Brandão, 64, 65, 68
 Júlio Lourenço Pinto, 55, 178
 Júlio Pomar, 1, 2, 3, 5, 11, 12, 13,
 14, 55, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93,
 96, 97, 99, 100, 103, 104, 105,
 126, 127, 128, 130, 131, 132,
 134, 135, 136, 138, 139, 141,

142, 143, 145, 146, 147, 148,
 149, 150, 151, 152, 153, 154,
 169, 170, 171, 173, 174, 175,
 176, 177, 179, 185, 186, 188,
 189, 190, 191, 195, 196, 197,
 198, 205, 206, 207, 208, 209,
 210, 216, 217, 218, 219, 220,
 221, 222, 226

Júlio Resende, 55, 105, 217

L

Laocoonte, 19, 32, 35, 225
 Leal da Câmara, 115, 117, 120,
 124, 129, 225
 Leonardo da Vinci, 20, 173, 184
 Lessing, 19, 20, 21, 27, 28, 29, 30,
 31, 32, 34, 35, 40, 44, 56, 112,
 177, 232, 233
 Lima de Freitas, 86, 99, 102, 126,
 128, 130, 148, 205, 206, 208,
 209, 210, 215, 216
 literatura, 3, 5, 8, 9, 11, 12, 14, 17,
 18, 19, 22, 24, 25, 26, 28, 32, 33,
 34, 36, 37, 40, 41, 46, 48, 49, 50,
 54, 61, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 71,
 72, 73, 76, 80, 85, 103, 108, 112,
 113, 116, 126, 127, 128, 129,
 130, 131, 132, 134, 135, 136,
 137, 143, 153, 161, 178, 179,
 180, 189
 Lomazzo, 20
 Luís de Montalvor, 72

M

Magazine Bertrand, 122, 123
 Manet, 36, 111, 134, 145, 224
Manifeste Dimensionniste, 84
 Manuel de Macedo, 113, 114, 129
 Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro,
 115, 116, 118
 Manuel Laranjeira, 68, 69
 Manuel Ribeiro de Pavia, 126
 Manuel Teixeira-Gomes, 66
 Marcelino Vespeira, 86, 127, 189
Maria da Fonte, 104, 140, 141, 150,
 151, 174, 175, 185, 186, 190,
 191, 209
 Maria Keil, 130, 148, 206
 Mário de Sá-Carneiro, 71, 81

Mário Dionísio, 85, 86, 87, 97, 101, 135, 140, 141, 189, 190, 196, 209, 214, 221

Mário Eloy, 81, 82, 86

Mário Praz, 17, 43

Mendelssohn, 19, 27

Mily Possoz, 81, 120, 124

mimesis, 17, 18, 21, 28, 32, 40, 52

modernidade, 35, 36, 40, 41, 43, 68, 76, 78, 80, 88, 103

Modernismo, 12, 70, 76, 79, 82, 178, 228, 232, 233

Mundo Literário, 89, 94, 127, 190, 212, 213, 219, 227

N

naturalismo, 22, 24, 32, 54, 65, 66, 117, 122, 151, 174, 186

Neoclassicismo, 22, 51

neoconcretismo, 112, 178

neo-realismo, 86, 91, 101, 146

neo-realistas, 12, 91, 96, 104, 146

O

O Ant3nio Maria, 116, 229

O Diabo, 85, 227, 228, 229

O Romance de Camilo, 104, 105, 128, 134, 140, 147, 151, 153, 174, 191, 198, 210

O S3culo, 68, 118, 123, 124, 130

Odilon Redon, 112

Of3lia Marques, 126, 130

Orpheu, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 85, 178, 230

P

Par3dia, 116

pitoresco, 24, 25, 113

Plutarco, 18

poemas dimensionistas, 112

poesia, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 62, 65, 66, 71, 75, 76, 84, 92, 104, 112, 121, 128, 131, 134, 146, 156, 157, 177, 178

poesia dimensional, 84, 112

Portugal Futurista, 14, 72, 73, 76, 78, 230

Poussin, 22, 23

Presen3a, 34, 81, 82, 83, 85, 126, 227, 228, 230, 231, 233

Q

Qu'est ce que l'art?, 13, 39, 159

R

Rafael Bordalo Pinheiro, 115, 116, 118, 120, 129, 225

Ramalho Ortig3o, 54, 55, 56, 57, 60, 69, 178, 225

Raul Brand3o, 68

realismo, 8, 12, 39, 57, 58, 59, 85, 89, 90, 91, 92, 95, 101, 102, 103, 128, 147, 151, 160, 174, 175, 186

Renascimento, 18, 20, 23, 35, 177

Revista Nova, 68, 230

REVISTAS LITER3RIAS, 8, 14, 60, 67, 79, 85

Roberto Nobre, 121, 122, 124, 130

Rocha Vieira, 69, 124

romantismo, 35, 39, 53, 54, 57

Roque Gameiro, 113, 114, 129, 130, 224

Rubens, 22

S

Santa-Rita Pintor, 70, 71

Sarah Afonso, 81, 82, 130

Schlegel, 34, 37

Seara Nova, 66, 85, 86, 87, 88, 89, 95, 96, 97, 146, 147, 167, 189, 190, 213, 214, 219, 220, 226, 228, 229, 233

Sempre Fixe, 118, 123, 124

Ser3es, 69, 230

Silva Porto, 54, 58, 59, 69, 96, 190, 214

Simonides de Ceos, 18

Soares dos Reis, 62, 65, 81, 223

Stuart de Carvalhais, 69, 115, 120, 122, 124, 130

surrealismo, 93, 102, 127

T

Teixeira de Pascoaes, 70, 79

Thom3s de Melo, 126, 130

Tolstoi, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 39, 104, 106, 130, 134, 146, 147, 148,

151, 154, 155, 156, 158, 159,
160, 161, 162, 163, 164, 165,
166, 167, 168, 169, 170, 173,
174, 175, 179, 180, 181, 185,
186, 188, 191, 198, 199, 200,
202, 203, 204, 217, 226, 227, 229

U

ut pictura poesis, 5, 6, 8, 11, 17, 18,
22, 24, 25, 28, 30, 35, 40, 50, 52,
177

V

vanguarda, 32, 74, 75, 94, 98, 108,
153
Variante, 85, 230

Vasari, 27

Veloso Salgado, 58, 59

Vértice, 85, 91, 93, 94, 95, 97, 98,
100, 101, 147, 189, 190, 191,
214, 215, 216, 220

Victor Cousin, 39

Vida Portuguesa, 69, 70

Vieira da Silva, 13, 83, 148, 170,
174, 193, 197, 198, 217

W

William Blake, 111

Winckelmann, 27, 30, 31

Z

Zola, 33, 54