
ALMOÇO DO TROLHA
FARRAPEIRA
RESISTÊNCIA
JÚLIO POMAR

Texto | Text **Hugo Dinis**

Este caderno é publicado por ocasião da exposição “Estranhos dias recentes de um tempo menos feliz” com curadoria de Hugo Dinis, Prémio de Curadoria do Atelier-Museu Júlio Pomar/EGEAC 2016 onde a obra “Almoço do Trolha” (1946-50) de Júlio Pomar foi exposta. No âmbito da pesquisa e investigação que o Atelier-Museu tem feito sobre a obra de Júlio Pomar, revelou-se pertinente visitar a 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas, realizada em Maio de 1947, na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Conjuntamente com a pintura “Almoço do Trolha” o pintor, que se encontrava preso à data, apresentou as pinturas “Farrapeira” (1947) e “Resistência” (1946). A última foi apreendida a mando da PIDE durante o evento e actualmente pertence à Colecção do Museu da Cidade/CML encontrando-se em depósito no Atelier-Museu Júlio Pomar/EGEAC.

The publication of this booklet marks the occasion of the exhibition “Estranhos dias recentes de um tempo menos feliz/Strange recent days in less than happy times”, curated by Hugo Dinis, winner of the Curatorship Prize of the Atelier-Museum Júlio Pomar/EGEAC 2016, where the work “Almoço do Trolha” [The Bricklayer’s Lunch](1946-50) by Júlio Pomar was exhibited. In the context of research undertaken by the Atelier-Museum on the work of Júlio Pomar, it was deemed relevant to revisit the 2nd General Exhibition of Visual Arts held in May 1947 at the Sociedade Nacional de Belas-Artes in Lisbon. Together with the painting “Almoço do Trolha”, the painter, who was imprisoned at the time, also presented the paintings “Farrapeira” [The Ragpicker] (1947) and “Resistência” [Resistance] (1946), which was seized by the political police PIDE during the event and which currently belongs to the Collection of the Museu da Cidade/CML and is deposited at the Atelier-Museum Júlio Pomar/EGEAC.



Vista da 2.ª Exposição Geral de Arte Plásticas, © Mário Novais
View of the 2nd General Exhibition of Visual Arts, © Mário Novais



JÚLIO POMAR
ALMOÇO DO TROLHA
 1946-50
 Óleo sobre aglomerado
 Oil on chipboard
 120 x 150 cm
 Colecção Manuel
 de Brito — CAMB
 Collection of Manuel
 de Brito — CAMB

A pintura o *Almoço do Trolha* foi iniciada em 1946, no Porto, onde o artista, com apenas 20 anos, se encontrava a realizar um fresco de 100m² no Cinema Batalha, que viria a ser destruído a mando da PIDE. Em entrevista a Helena Vaz da Silva, em 1980, o artista narra que: «no intervalo dos andaimes, num quarto minúsculo onde dormia, pintei o *Almoço do Trolha*». O facto de o artista ter sido preso a 27 de Abril de 1947 no Forte de Caxias (conjuntamente com Mário Soares), faz com que a pintura venha a ser apresentada publicamente, pela primeira vez, incompleta. A cabeça do bebé não se encontrava pintada, na 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, a 8 de Maio de 1947. Nessa ocasião, a mando do Ministério do Interior algumas obras da exposição são confiscadas, entre elas a pintura *Resistência* (1946).

A crítica da época é unânime e elege o *Almoço do Trolha* como marco fulcral da luta do movimento neo-realista em Portugal, sendo a sua imagem reproduzida nos jornais *Século Ilustrado*, *O Primeiro de Janeiro* e *Seara Nova*, ilustrando as críticas da época à exposição. Fernando de Azevedo, no *Horizonte*, *Jornal de Letras* de Junho de 1947, escreve: «(...) dado o seu inacabamento, torna-se difícil analisá-lo completamente, se bem que nos afigure obra importante dentro do que conhecemos do pintor.» Enquanto Ernesto de Sousa no *Seara Nova* de 31 de Maio de 1947 afirma que: «[p]or agora chega-me registar que em O *Almoço do Trolha* situo um caso de pintura tão do nosso tempo, de todos os tempos, quanto é certo ter conseguido a admiração confessada de Gregos e Troianos.»

Terminada a pintura para ocasião da exposição individual de Pomar na Sociedade Nacional de Belas-Artes em 1950, a sua consagração torna-se já um facto consumado. A historiografia de arte portuguesa concentra-se na leitura da obra segundo as influências de Rivera, Siqueiros, Orozco

e Portinari e segundo a sua relação directa com o programa ideológico do Partido Comunista Português (PCP), particularmente no Movimento de Unidade Democrática (MUD) em que o artista se filiara. O empenho ideológico da arte na valorização do proletariado materializava-se numa crítica violenta ao movimento modernista e naturalista que se associava à «Política do Espírito» do Estado Novo. Neste sentido, a pintura é constantemente lida do seu ponto de vista formal, numa tentativa de a conjugar com os conteúdos programáticos: «*simplicidade tal que a aproxima, em temática, dum naturalismo moderno. A diferenciação está exposta no geometrismo da composição, que se estende pelo desenvolvimento da linha das figuras, no colorido pessoal, no espatulado usado por toda a superfície e na deformação expressiva.*» (Fernando de Azevedo, 1947).

Sucessivos textos de diversos autores, com mais e menos relevância ao nível da legitimação, vão dando conta do interesse que a pintura desperta e da iconicidade que alcançou:

«*A cor dramaticamente sentida dava a quadros em aparência descritivos em alcance realista.*» (Ernesto de Sousa, 1960);

«*(...) a sua temática extraída da vida do proletariado [é] tratada com a matéria áspera e portinaresca acentuação anatómica dos pés e das mãos.*» (Rui Mário Gonçalves, 1980);

«*(...) podemos ver certa dureza angular das formas, uma composição forte e textural, um reforço da qualidade expressiva do conjunto de acordo com a incidência denunciadora do tema - ou, se se quiser, com a condição socialmente precária das personagens.*» (Rocha de Sousa, 1980);

«*(...) transmutando em heróis resistentes as figuras anónimas do mundo do trabalho*» (Raquel Henriques da Silva, 1995);

«*O quadro representa o trolha, a mulher e o filho. Há uma acentuação anatómica das mãos e dos pés do operário, já que eles são os seus meios de trabalho, sobrevivência e luta.*» (Rui Mário Gonçalves, 1999);

«*(...) apresenta finalmente esse outro quadro-manifesto neo-realista que é O Almoço do trolha (1946-50), e toda a sua verve em torno da condição social precária dos trabalhadores, embora a sua composição formal registe igualmente uma certa adaptação expressionista e pós-cubista, sobretudo evidente na organização do espaço e na relação figuras-fundo.*» (David Santos, 2002);

«*(...) a composição sinteticamente geometrizada e a áspera densidade texturada das cores surdas tornava ainda a sua solidez estrutural uma promessa de luta*» (Alexandre Pomar, 2004);

«*E há a cara marcada vigorosa do trolha, propriamente dito. E também se encontra a afirmação dos pés e das mãos como os instrumentos de luta e de trabalho do proletário. Em que a vontade de sugerir as figuras para o espaço onde nós estamos leva a que a parte superior das cabeças, quer no Gadanheiro quer no Almoço do Trolha fique cortada. É voluntário. É para trazer para nós o espectáculo.*» (Rui Mário Gonçalves, 2006).

Contudo, outras duas leituras são possíveis. Por um lado, João Pinharanda refere que a pintura trata de uma «*composição de equilibrada triangulação renascentista de uma sagrada família de operários*» e Hugo Dinis em *Estranhos dias recentes de um tempo menos feliz*, no catálogo de exposição do segundo Prémio de Curadoria do Atelier-Museu/EGEAC – 2016, reformula que «*por via de uma alusão bíblica, particularmente à cena da natividade, em que o menino Jesus surge rodeado de Maria*

e José, no refúgio para o Egipto (Mateus 2:13) [sugere-se] a familiaridade num país muito católico e pouco instruído. Sem ser propagandístico, o pintor evidencia uma particular astúcia ao articular o programa político da oposição clandestina com uma sensibilidade artística memorável. Deste modo, a comoção e a empatia perante tal quadro aumentam as expectativas do espectador mais distraído.» E, por outro lado, em *Quem fez o almoço do trolha*, texto também publicado no catálogo de exposição do segundo Prémio de Curadoria do Atelier-Museu/EGEAC - 2016, José Neves refere, ao reler uma série de artigos publicados em 1947 por Flaustino Torres no semanário *Independência d'Águeda*, que: «[à] medida do retrato de uma sagrada família operária, a cena pintada por Pomar expõe o elemento feminino mas – reservando-lhe uma função maternal – deixa-o ao abrigo de uma condição subalterna (...). Tratar-se-á, enfim, de enfatizar o lugar da mulher do operário no exercício de visualização da obra, contribuindo-se assim para que se impliquem na análise sociológica, no inquérito económico e na teoria política todas aquelas práticas sociais cujo significado produtivo tendemos a imponderar.»

No catálogo da 2.^a Exposição Geral de Artes Plásticas de 1947 a pintura aparece com o preço de venda ao público de 1.000\$00. No catálogo da exposição individual em 1950 a pintura ascende já ao valor de 10.000\$00. Posteriormente, na década de 50, o Eng. Manuel Torres, que conjuntamente com Pomar fundou a Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses a 20 de Julho de 1956, adquire a pintura pelo valor de «cinco contos». Após a morte do colecionador, em 2015, os herdeiros levam a pintura à praça, ficando o valor da obra em estimativa, sob consulta. A obra é vendida num leilão no Palácio do Correio Velho, em Lisboa, a 27 de Maio de 2015 a um colecionador anónimo (à data) pelo valor de 350 mil euros. No final de Julho desse mesmo ano a Colecção Manuel de Brito comunica publicamente que é a nova proprietária da valiosa pintura. A 3 de Junho de 2015 tinha sido publicado em *Diário da República* o anúncio n.º 145/2015 que se refere à abertura do procedimento, a 21 de Maio, de classificação como bem móvel de interesse público, pelo Director-Geral do Património Cultural Nuno Vassalo e Silva – o que implica que a obra não possa sair de Portugal ou ser vendida para o estrangeiro. Actualmente o processo ainda se encontra a decorrer.

The painting *Almoço do Trolha* [The Bricklayer's Lunch] was initiated in 1946 in Porto, where the artist, then only 20 years old, was creating a 100m2 fresco at Cinema Batalha (which was later torn down by the national security agency PIDE). In an interview with Helena Vaz da Silva in 1980, the artist noted: 'it was in between the scaffolding, in the tiny room where I slept, that I painted *Almoço do Trolha*'. The fact that the artist was imprisoned on 27 April 1947 at Forte de Caxias (along with Mário Soares) meant that the painting was incomplete. The baby's head had not been painted when it was shown in public for the first time on 8 May 1947 at the 2nd General Exhibition of Visual Arts, held at the Sociedade Nacional de Belas-Artes in Lisbon. On that occasion, several works in the exhibition were confiscated under the orders of the Ministry of the Interior, including the painting *Resistência* [Resistance] (1946).

Critics at the time were unanimous and called *Almoço do Trolha* a key milestone of the neo-realist movement's struggle in Portugal; the painting was reproduced in the newspapers *Século Ilustrado*, *O Primeiro de Janeiro* and *Seara Nova*, serving to illustrate the critical reviews of the exhibition at that time. In *Horizonte, Jornal de Letras*, June 1947, Fernando de Azevedo wrote: 'The fact that it is incomplete makes it difficult to do a full analysis, although it is an important work in terms of what we know of the painter.' Meanwhile, in the 31 May 1947 issue of *Seara Nova*, Ernesto de Sousa stated: '[f]or now, I would venture to cite *O Almoço do Trolha* as an example of a painting that is so symbolic of our era, of any era, that it most certainly would have garnered the admiration of the Greeks and the Trojans.'

Completed on the occasion of Pomar's solo exhibition at the Sociedade Nacional de Belas-Artes in 1950, the painting's consecration had by then become a fait accompli. In terms of the historiography of Portuguese art, the work has mainly been interpreted vis-a-vis the influences of Rivera, Siqueiros, Orozco and Portinari and its direct link to the ideological agenda of the Portuguese Communist Party (PCP), especially the Movement for Democratic Unity (MUD) to which the artist was affiliated. The ideological commitment of art towards the validation of the proletariat materialised into a raging criticism of the modernist and naturalist movement that had associated itself with the Estado Novo's 'Politics of the Spirit'. In this sense, the painting was consistently interpreted from a formal perspective in an attempt to fuse it with its thematic content: 'a simplicity that brings it closer in theme to a modern naturalism. Its uniqueness is displayed in the geometry of the composition, which extends through the development of the figures' lines; the personal colours; the use of a spatula over the entire surface; and the expressive deformation.' (Fernando de Azevedo, 1947).

A succession of texts by writers of varying degrees of influence attest to the interest that the painting has evoked and the level of iconic status it has reached:

'The dramatically felt colour gave the paintings a descriptive appearance that was realist in its reach.' (Ernesto de Sousa, 1960);

'(...) its theme, extracted from the lives of the proletariat, treated with a crude and Portinari-like anatomical accentuation of the feet and hands.' (Rui Mário Gonçalves, 1980);

‘(...) we can detect a certain harshness in the angularity of the forms, a strong, textural composition, a strengthening of the painting’s expressive quality in terms of the theme’s denunciatory intent – or, if you will, the precarious social condition of the characters.’ (Rocha de Sousa, 1980);
 ‘(...) transforming into defiant heroes the anonymous figures of the world of labour’ (Raquel Henriques da Silva, 1995);
 ‘The painting depicts a bricklayer, his wife and his son. The worker’s hands and feet are anatomically accentuated, for they are his means of work, survival and struggle.’ (Rui Mário Gonçalves, 1999);
 ‘(...) finally on display is this neo-realist painting-manifesto *O Almoço do trolha* (1946-50) in all of its intensity vis-a-vis the precarious social condition of workers, although its formal composition also registers a particular Expressionist and Post-Cubist adaptation that is especially evident in its spatial organisation and in the relationship between the figures and the background.’ (David Santos, 2002);
 ‘(...) the geometrically blended composition and the harsh textural density of the muted colours transform its structural solidity into a promise of struggle’ (Alexandre Pomar, 2004);
 ‘Then there is the vigorously marked face of the bricklayer himself. And an affirmation of hands and feet as being the tools of the proletariat’s struggle and labour. In which a desire to transport the figures to the space in which we now stand, whether it be in *Almoço do Trolha* or *Gadanheiro*, leads the upper portion of their heads to be cut off. This is deliberate. It is meant to bring the spectacle to us.’
 (Rui Mário Gonçalves, 2006).

Two other interpretations are also possible, however. On the one hand, João Pinharanda posits that the painting is a ‘Renaissance-like composition of balanced triangulation, depicting a holy family of the working class’, while Hugo Dinis, in the catalogue of the exhibition of the Atelier--Museu Júlio Pomar/EGEAC 2016 second Curatorship Prize, *Estranhos dias recentes de um tempo menos feliz* [Strange recent days in less than happy times], writes that it employs ‘biblical allusions, particularly to the nativity scene, showing the infant Jesus flanked by Mary and Joseph, in the flight into Egypt (Matthew 2:13). While perhaps somewhat contrived, they speak of a certain familiarity in a highly Catholic and poorly educated country. Without being propagandistic, the painter displays a particular astuteness in articulating a political agenda of veiled opposition with an artistic sensibility that is remarkable. Hence, the emotion and empathy evoked when one stands in front of the painting raises the expectations of a less attentive spectator.’ On the other hand, José Neves, after re-reading a series of articles written by Flaustino Torres in 1947 for the seminar *Independência d’Águeda*, writes in *Who made the bricklayer’s lunch*, also published at the catalogue of the exhibition of the Atelier-Museu Júlio Pomar/EGEAC 2016 second Curatorship Prize, that ‘through this portrait of a working class holy family, the scene depicted by Pomar exhibits a feminine element that, whilst inscribed with a maternal function, leaves it under a subaltern condition (...) Here, one must underscore the place of the worker’s wife in the exercise of viewing the work, thereby helping implicate in sociological analysis, economic inquiry and political theory all of the social practices whose productive signification we have tended to ignore.’

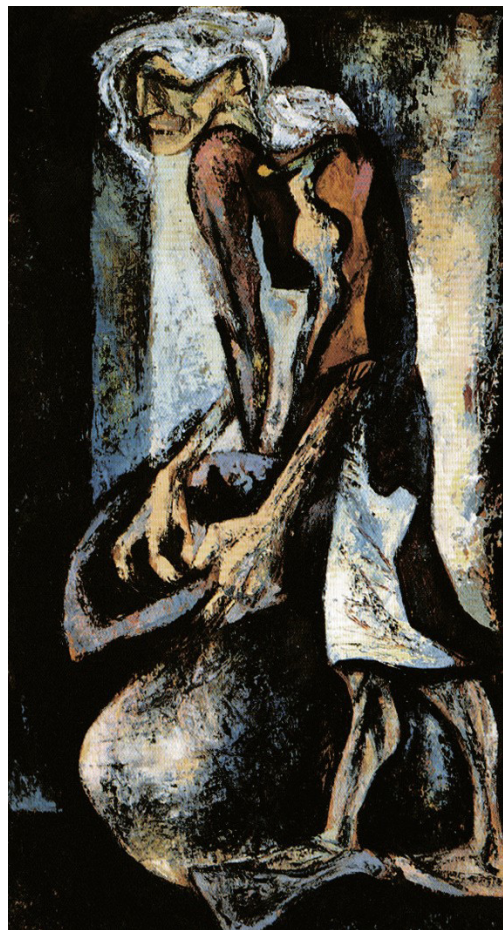
In the catalogue to the 2nd General Exhibition of Visual Arts in 1947, the painting was listed at 1,000\$00. In the catalogue of Pomar’s solo exhibition in 1950, it was already listed at 10,000\$00.

Later on that decade, Manuel Torres, who co-founded Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses with Pomar on 20 July 1956, acquired the painting for five «contos» (5,000\$00). Following the collector’s death in 2015, his heirs had the painting appraised and it was sold at an auction at the Palácio do Correio Velho in Lisbon, on 27 May 2015, to an anonymous (to date) collector for 350,000 Euros. In late July of the same year, the Manuel de Brito Collection publicly revealed that it was the new owner of this valuable painting. On 3 June 2015, the official gazette of Portugal, *Diário da República*, published Notice No. 145/2015, indicating that on 21 May, the Director General of Cultural Heritage, Nuno Vassalo e Silva, had initiated a process to have the painting classified as movable cultural heritage – which means the work cannot leave Portugal or be sold abroad. This process is still ongoing.

EXPOSIÇÕES EXHIBITIONS

JÚLIO POMAR, *ALMOÇO DO TROLHA* 1946-50

- 1947** 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa | Lisbon
- 1950** *Pomar*, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa | Lisbon
- 1953** II Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo
- 1956** X Exposição Geral de Artes Plásticas, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa | Lisbon
- 1978** Júlio Pomar, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa | Lisbon; Museu Nacional Soares dos Reis, Porto; Maison de la Culture de Wolluwe Saint-Pierre, Bruxelas | Brussels
- 1982** *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa | Lisbon
- 1986/1987** *Pomar*, Museu de Arte de Brasília – Fundação do Distrito Federal, Brasília; Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo; Paço Imperial, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa | Lisbon
- 1996** *Neo-Realismo/Neo-Realismos*, Galeria Municipal Arménio Losa, Matosinhos; Casa da Cerca, Almada
- 1997** *Searas do Porvir*, Palácio Galveias, Lisboa | Lisbon
- 2004** *Pomar* – Autobiografia, Sintra Museu de Arte Moderna, Sintra
- 2008** *Memórias e testemunhos*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira
- 2016** *Gente*, Centro de Arte Manuel de Brito, Algés
- 2017** *Estranhos dias recentes de um tempo menos feliz*, Atelier-Museu Júlio Pomar/EGEAC, Lisboa | Lisbon



JÚLIO POMAR
FARRAPEIRA
 1947
 Óleo sobre aglomerado
 Oil on chipboard
 70 x 40 cm
 Coleção Particular
 Private Collection

A *Farrapeira* (1947) foi apresentada na 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas ao lado da obra *Resistência*. Apesar de algum destaque pela crítica da época, parece ter caído em esquecimento na historiografia da arte portuguesa e não participou em nenhuma exposição pública, para além da acima mencionada.

«A *Farrapeira* parece construída com lixo e com líquidos infectos, e isso dá à pintura um profundo realismo (no sentido actual e renovado da palavra). A preocupação pela realidade, pela tradução plástica da vida suja e da miséria dum farrapeira fez-se sentir até na opacidade embaciada das cores empregadas, e no tom dado à moldura.» (Huertas Lobo, 1947);

«Júlio Pomar atinge com a *Farrapeira* o que podemos considerar: conceito do limite da representação plástica. O valor do quadro está bem consubstanciado numa relação feliz entre o tratamento plástico e a própria pungência do tema. O desenho rígido, violento, a cor surda e empastada, tudo exasperação, nos convidam à condolência, não são um apaziguamento estético. É por isso que considero o quadro no limite trágico social. A figura humana, ali, é tornada símbolo da vida inacreditável, que não se aceita na realidade e que só admite tratamento estético, hoje, quando esse tratamento é uma condenação da realidade viva.» (Fernando de Azevedo, 1947).

Actualmente, não se conhece o paradeiro ou o destino desta obra.

Farrapeira [The Ragpicker] (1947) was shown at the 2nd General Exhibition of Visual Arts next to the work *Resistência* [Resistance]. Despite being lauded by a number of critics at the time, it appears to have fallen into obscurity in the historiography of Portuguese art and has not been shown in any other public exhibition since.

'*Farrapeira* appears to have been made with rubbish and infected liquids, which infuses the painting with a deep realism (in the contemporary and renewed sense of the word). A preoccupation with reality, with translating the filthy, miserable life of a ragpicker into art is felt even in the dull opacity of the colours used and in the tone given to the frame.' (Huertas Lobo, 1947);

'With *Farrapeira*, Júlio Pomar touches on something we might consider, which is the idea of the limit of artistic representation. The value of the painting is embodied in the happy relation between its artistic treatment and the very pungency of its theme. The rigidity and violence of the drawing, the dull, pasty colour, all exasperation, invites us to feel commiseration. There is no aesthetic appeasement. It is why I consider the painting to be at the limit of social tragedy. In it, the human figure is transformed into a symbol of an implausible life that is utterly unacceptable, that only allows aesthetic treatment when it amounts to a condemnation of lived reality.' (Fernando de Azevedo, 1947).

Neither the whereabouts nor the fate of this work are currently known.



A pintura *Resistência* (1946) foi apresentada publicamente pela primeira vez na 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, a 8 de Maio de 1947, com o *Almoço do Trolha* (1946-50) e *Farrapeira* (1947). A obra pode considerar-se uma «(...) espécie de metáfora da sua própria condição de enunciação: a representação de um acto de resistência a uma detenção que é ela própria alvo de detenção.» (Ana Anacleto, 2013). A pintura foi apreendida pela PIDE a mando do Ministério do Interior, conjuntamente com outras obras dos seguintes artistas: Arco, Avelino Cunhal, Viana Dionísio, Júlio Pomar, Maria Keil, Nuno Tavares, Arnaldo Louro de Almeida, Lima de Freitas, Manuel Ribeiro de Paiva e José Alfredo Chave.

A história da arte Portuguesa reservou-lhe até à data um pequeno papel no seio da luta do neo-realismo: «[m]as onde o talento construtivo de Pomar melhor provou, parece-nos ter sido em *Resistência*. Trata-se de um pequeno quadro em que aparecem apenas três figuras: uma rapariga prisioneira, entre dois soldados nazis. A brutalidade fascista, que cometeu premeditadamente alguns milhões de assassinatos, que arrasou e incendiou povoações, que fuzilou ou lançou nas câmaras de gaz indiscriminadamente mulheres e crianças, está tam bem expressa na carranca animal do soldado da direita que jamais podemos esquecer-lo. Em contraste com esta figura sinistra, a figura luminosa de vontade inabalável que o queixo proeminente denuncia, da jovem prisioneira. Talvez a figura da rapariga não devesse estar tam intensamente iluminada e tam uniformemente iluminada, na opinião de alguns críticos. No entanto, estes defeitos técnicos, não sabemos bem, não diminuem em nada a mais notável obra de pintura que se encontrava na Exposição das Belas Artes. Se mais nada tivesse havido na Exposição, teríamos considerado como bem empregado o tempo das visitas que fizemos. Seja portanto sob o signo de *Resistência* que escrevemos estas crónicas, à cerca da 2.ª Exposição de Artes Plásticas. 15-5-47» (João C. Lacerda, 1947).

Outros comentários críticos dão conta do potencial desta pintura quer ao nível estilístico quer político: «O quadro *Resistência* (...) distingue-se pela maneira como a pintura se submete ao desenho, a ponto de se tornar frouxa, como nas mãos de um soldado, por exemplo, pela suavidade, quase delicadeza da matéria e a violência da acção representada e dada com uma elevação formal magnífica no perfil da figura central.» (Fernando de Azevedo, 1947);

«Pomar não se eximia a uma experiência naturalista, procurando veículo neutro para uma temática iconograficamente expressiva» (José-Augusto França, 1984);

«Era um pequeno quadro o seu, chamado *Resistência*: uma mulher, de que só se vê a cabeça, arrastada por labrestes de capacetes de guerra. E foi o título, creio eu, que despertou a sanha do Ministro e o cegou.» (Mário Dionísio, 1990);

«A *Resistência* é uma pintura de composição vigorosa embora bastante estática. A expressão e as mãos dos soldados são intencionalmente deformadas de modo a acentuar a violência com que os nazis tratavam os seus prisioneiros. A representação alongada da mulher sobressai na composição não só pela sua luminosidade, mas também pelo contraste de uma expressão serena e convicta dos seus ideais.» (Maria Almeida Lima, 1996);

«O facto é ainda mais patente num quadro como *Resistência* onde, no plano pictural, apertada entre dois opressores, uma cabeça de mulher resiste ao horror vacui de um conjunto constringente de curvas, de onde parece surgir em relevo.» (Marcelin Pleyne, 2004);

«Caracterizada por tons escuros e traço curvilíneo, sinuoso, a linguagem pictórica deixa entrever figuras entre figuras, como é patente na obra *Resistência*.» (Sara Antónia Matos, 2013).



JÚLIO POMAR
RESISTÊNCIA
 1946
 Óleo sobre aglomerado
 Oil on chipboard,
 33 x 73 cm
 Colecção Museu de Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa (doação do artista)
 Em depósito no Atelier-Museu Júlio Pomar/EGEAC
 Collection of the Museum of Lisbon, Lisbon City Council (donated by the artist)
 On deposit at Atelier-Museu Júlio Pomar/EGEAC

The painting *Resistência* [Resistance] (1946) was publicly shown for the first time at the 2nd General Exhibition of Visual Arts at Sociedade Nacional de Belas-Artes in Lisbon on 8 May 1947, along with *Almoço do Trolha* [The Bricklayer's Lunch] (1946-50) and *Farrapeira* (1947) [The Ragpicker]. The work can be seen as a '(...) sort of metaphor of its own condition of enunciation: a representation of an act of resistance against a detention to which it itself is the target.' (Ana Anacleto, 2013). The painting was seized by PIDE (secret police) under the orders of the Ministry of the Interior, along with works by the following artists: Arco, Avelino Cunhal, Viana Dionísio, Júlio Pomar, Maria Keil, Nuno Tavares, Arnaldo Louro de Almeida, Lima de Freitas, Manuel Ribeiro de Paiva and José Alfredo Chaves.

To date, Portuguese art history has reserved a small role for it within the neo-realist struggle: 'and yet [it is a painting in which] Pomar's productive talent seems to have been most on display. It is a small painting containing just three figures: a young woman held captive between two Nazi soldiers. The fascist brutality that led to the premeditated murders of millions, that destroyed and set fire to villages, that shot or sent to the gas chambers indiscriminate numbers of women and children is amply expressed in the unforgettable scowl of the soldier on the right. In contrast to this sinister figure is the luminous figure of the young prisoner, her indomitable will etched prominently in her jaw. Some critics have said that the young

woman is perhaps too intensely and uniformly illuminated. However, these technical defects of which we know little in no way diminish the most significant work in this Exhibition of Fine Arts. If it had been the only work in the exhibition, the visit would still have been worthwhile. Hence, it is under *Resistência's* banner that we write these articles on the 2nd Exhibition of Visual Arts. 15-5-47' (João C. Lacerda, 1947).

Other comments by critics describe the stylistic and political potency of the painting: '*Resistência* (...) distinguishes itself by the manner in which painting surrenders to drawing, to the point where it falls limp, like in the hands of a soldier, for instance, in the softness or near delicateness of its matter and in the violence of the action represented, imbued with a magnificent formal elevation in the profile of the central figure.' (Fernando de Azevedo, 1947);

'Pomar does not evade a naturalist experience, he seeks a neutral medium for an iconographically expressive theme' (José-Augusto França, 1984);

'It was one of his small paintings, named *Resistência*: a woman, with only her head visible, is dragged away by boorish army helmets. It was the title, I believe, that incurred the wrath of the Ministry and blinded it.' (Mário Dionísio, 1990);

'*Resistência* is a painting with a vigorous, albeit static composition. The expressions and hands of the soldiers are intentionally deformed to accentuate the violence with which the Nazis treated their prisoners. The woman's elongated representation stands out in the composition in terms of its luminosity and the contrast provided by her expression, serene and firmly convinced of her ideals.' (Maria Almeida Lima, 1996); 'This fact is all the more potent in a painting like *Resistência*, where the head of a woman, pinned between two oppressors in the pictorial plane, resists the horror vacui of a series of constraining curves, out of which it seems to emerge in relief.' (Marcelin Pleynet, 2004);

'Characterised by dark tones and a sinuous, curvilinear outline, the pictorial language allows glimpses of figures between figures, as seen in the work *Resistência*.' (Sara Antónia Matos, 2013).

EXPOSIÇÕES EXHIBITIONS

JÚLIO POMAR, **RESISTÊNCIA**
 1946

1947 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa | Lisbon

1989 Júlio Pomar, Galeria do Leal Senado, Macau

1996 Neo-Realismo/Neo-Realismos, Galeria Municipal Arménio Losa, Matosinhos; Casa da Cerca, Almada

1996-2003 Exposição Permanente, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (depósito do artista)
 Permanent Exhibition, Center for Modern Art, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon (deposit of the artist)

2004 Pomar-Autografia, Sintra-Museu de Arte Moderna, Sintra

2013 Em torno do acervo, Atelier-Museu Júlio Pomar/CML, Lisboa | Lisbon

2016 Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965, Haus der Kunst, Munique | Munich

ATELIER-MUSEU JÚLIO POMAR

Directora **Director**
Sara Antónia Matos

Adjunta de Direcção
Deputy to the museum director
Graça Rodrigues

Conservação e Produção
Conservation and Production
Sara Antónia Matos
Graça Rodrigues
Pedro Faro
Hugo Dinis
Joana Batel

Comunicação **Communication**
Graça Rodrigues

Assessoria de Imprensa
Press Office
Pedro Faro

Investigação **Research**
Sara Antónia Matos
Pedro Faro
Hugo Dinis

Coordenação Editorial
Editorial Coordination
Sara Antónia Matos

Serviços Administrativos
Administrative Services
Isabel Marques
Teresa Cardoso

Apoio ao serviço educativo
Education
Teresa Cardoso

Visitas Guiadas **Guided Tours**
Ana Gonçalves
Joana Batel
Teresa Cardoso

PUBLICAÇÃO **PUBLICATION**

Coodenação **Coordination**
Sara Antónia Matos

Texto **Text**
Hugo Dinis

Design Gráfico **Graphic Design**
Tempora Design

Tradução **Translation**
KennisTranslations

Fotografias **Photographs**
© António Jorge Silva, p.4, 14
© Col. Estúdio Mário Novais |
FCG-Biblioteca de Arte, p.3, 12
© Fundação Júlio Pomar/SPA, p.10

Impressão e acabamento
Printing and binding
Gráfica Maiadouro, Sa

Depósito Legal **Legal Deposit**
429366/17

Tiragem **Print Run**
500

1.ª Edição, Maio de 2017
© Atelier-Museu Júlio Pomar, 2017