



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

MARIA CLARA ALVES DA COSTA

**A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL E O PINCEL: PAISAGEM
E REPRESENTAÇÃO DA MORTE NAS OBRAS DE PAUL
NASH**

BRASÍLIA
2025

MARIA CLARA ALVES DA COSTA

**A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL E O PINCEL: PAISAGEM E
REPRESENTAÇÃO DA MORTE NAS OBRAS DE PAUL NASH**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Departamento de História da Universidade de
Brasília como requisito parcial para a obtenção
do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Leal Pastor de
Carvalho

Brasília
2025

MARIA CLARA ALVES DA COSTA

**A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL E O PINCEL: PAISAGEM E
REPRESENTAÇÃO DA MORTE NAS OBRAS DE PAUL NASH**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Departamento de História da Universidade de
Brasília como requisito parcial para a obtenção
do título de Licenciado em História.

Data da aprovação: 21/02/2025

Prof. Dr. Bruno Leal Pastor de Carvalho — Orientador
Departamento de História (UnB)

Prof. Dr. André Pereira Leme Lopes — Banca Examinadora
Departamento de História (UnB)

Profa. Dra. Bárbara Manguiera do Nascimento — Banca Examinadora
Departamento de História (UnB)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, que tem o melhor colo do mundo. Você sempre me incentivou, insistiu e torceu por mim mais do que qualquer outra pessoa. Mãe, toda conquista minha é, antes de tudo, uma conquista sua. Todas as vezes que você aguentou por mim, não foram em vão — sinto que agora aguento sozinha.

À minha irmã, Amanda, minha primeira inspiração para ingressar na Universidade de Brasília. Tenho muita sorte em ter você, que me cuida de um jeito que só uma irmã mais velha saberia.

À minha avó, Odília, que fala com tanto orgulho da profissão que escolhi. A senhora será sempre motivo para continuar. Estendo esse agradecimento ao meu avô, João, que me acompanha lá de cima.

À minha prima Lorena, por ser a companheira que é. Sou muito feliz em saber que tenho alguém tão fiel quanto você junto de mim.

À Isabella, minha melhor amiga, pelos inícios e fins de ciclos em que esteve comigo. Esses muitos anos de amizade me fazem acreditar que almas gêmeas existem.

Aos meus amigos, Alice, Anna Clara, Gabriel e Marcelo, por me encontrarem. Me senti menos perdida na Universidade e na vida quando conheci vocês.

Aos meus familiares e amigos, que, embora não citados um a um, foram parte importante para que eu pudesse chegar até aqui.

Aos professores do Departamento de História da Universidade de Brasília, por fazerem parte da minha jornada, construindo quem sou hoje. Em especial, meu orientador, Bruno, pela (enorme) paciência e por ter me apresentado a História da Arte.

Por fim, à Universidade de Brasília, pelas oportunidades e memórias. Espero um dia reencontrá-la.

A Primeira Guerra Mundial e o Pincel: Paisagem e representação da morte nas obras de Paul Nash

Maria Clara Alves da Costa

Resumo: Seguindo o método iconográfico de Panofsky, essa pesquisa analisa as obras de Nash produzidas à luz da Grande Guerra e busca os significados intrínsecos da morte em suas paisagens de natureza inepto. Com um fascínio muito particular com a natureza e a morte, as representações de morte em suas paisagens são efeitos de seus sentimentos e experiências adquiridos em suas experiências na vida pessoal, profissional e na própria guerra, como soldado no exército britânico e artista oficial de guerra. As paisagens de Nash refletem as inúmeras possibilidades das árvores e florestas, entre elas o conceito cíclico de vida e morte, a natureza como fonte de esgotamento e renovação e até mesmo das influências humanas nesses cenários.

Palavras-chave: Primeira Guerra Mundial; Artistas Oficiais de Guerra; Artistas Britânicos; Paul Nash; Paisagem de Guerra.

Abstract: This paper examines the representation of death in the First World War in the paintings of British painter Paul Nash. Following Panofsky's iconographic method, this research analyzes Nash's works produced in the light of the Great War and seeks the intrinsic meanings of death in his still life landscapes. With a very particular fascination with nature and death, the representations of death in his landscapes are effects of his feelings and experiences acquired in his personal and professional life, and in the war itself, as a soldier in the British army and an official war artist. Nash's landscapes reflect the innumerable possibilities of trees and forests, among them the cyclical concept of life and death, nature as a source of exhaustion and renewal, and even human influences in these scenarios.

Keywords: World War I; Official War Artists; British Artists; Paul Nash; War Landscape.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. OS ARTISTAS OFICIAIS E A ARTE DE GUERRA.....	9
2. OS ARTISTAS BRITÂNICOS NA PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL.....	11
3. PAUL NASH: TRAJETÓRIA E MEMÓRIA.....	13
4. A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL NA VISÃO DE NASH.....	16
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	25
REFERÊNCIAS.....	26

INTRODUÇÃO

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi um conflito de amplitude inédita. Envolveu diversos países e mudou a dinâmica de funcionamento, principalmente, da Europa. Essa mudança atingiu os setores governamentais e econômicos e transformou territórios. Partindo do ponto que uma guerra mundial não atinge somente os segmentos políticos, também foram vistos reflexos nos contextos sociais e culturais. Originou-se, na esfera cultural, uma série de inovações nas produções culturais que abrangeram desde a literatura até as artes plásticas. Pensando na arte como instrumento e produto do sentimento humano, muitos artistas passaram a abordar o contexto da guerra em seus trabalhos com o objetivo de representar uma sociedade que sofreu diretamente com os efeitos de um conflito de tal dimensão.

As artes visuais (contempla-se aqui as imagens, como as pinturas e desenhos) conquistaram relevância durante a guerra, isso porque os serviços de artistas foram necessários para serviço militar e governamental — nos setores de camuflagem e propaganda. Entretanto, ainda durante a guerra, muitos governos atribuíram aos artistas a função de representar a guerra a fim de criar uma memória nacional da guerra. Assim, o ofício de Artista Oficial de Guerra e a arte militar entram em evidência na história da Primeira Guerra.

Entre os países que ficaram em evidência pela sua arte de guerra, está o Reino Unido. A arte de guerra britânica é, ainda hoje, muito consumida e de grande importância para a história militar e cultural britânica. Muitos dos Artistas Oficiais haviam sido ou ainda eram militares, esse fato implica diretamente em uma visão particular e única do conflito. Um dos maiores nomes da arte de guerra e, mais tarde, também do surrealismo britânico, é Paul Nash.

Nash participou ativamente na Primeira Guerra Mundial com o exército britânico, servindo nas trincheiras, e obteve o título de Artista de Guerra. O artista cultivava uma paixão extremamente pessoal por paisagens e árvores, objetos principais de grande parte de suas pinturas e desenhos. A vivência de Paul Nash na frente de guerra fez com que continuasse pintando a natureza, mas com uma mudança perceptível quando comparada aos seus trabalhos anteriores. Suas obras datadas da Primeira Guerra simbolizam a natureza de forma sombria e sem vida, uma consequência das ações militares. As paisagens passaram a ser representadas como uma metáfora para a morte, uma característica muito singular do artista.

A Escola dos *Annales* (1929), movimento historiográfico nascido na França, questiona a historiografia tradicional e o foco dado aos documentos escritos. É nela que se

amplia os modos de enxergar e compreender história, inserindo uma variedade de objetos de pesquisa possíveis e possibilitando a imersão do campo da historiografia a outras ciências. O estudo das imagens desmistifica a direção unilateral que reduz os processos históricos ao eruditismo e faz parte de uma construção social que valoriza a diversidade das experiências sociais e a pluralidade do processo histórico, e posteriormente são observadas como objeto de estudo.

O método iconográfico de Erwin Panofsky é mais apropriado para se utilizar quando se tem obras de arte como fontes primárias. Ele possibilita o estudo da imagem, isto é, a identificação, descrição e interpretação de símbolos, temas e da própria imagem, estabelecendo significados e reconhecendo elementos intrínsecos nela. O método iconográfico consiste em três etapas de investigação: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e interpretação iconológica.

A descrição pré-iconográfica busca identificar e descrever as informações reconhecidas e experimentadas pelo espectador, isto é, as cores, texturas, formas, se existem plantas, animais ou seres humanos. Esses elementos fazem parte da experiência prática do observador e são indispensáveis nessa fase, embora não indiquem uma exatidão sobre a obra.¹

A análise iconográfica é um processo que busca identificar o que o autor da obra pretende retratar de forma mais lúdica e o que quis transmitir, ou seja, é onde se enxerga a intencionalidade e os motivos do artista. Essa análise procura estar familiarizada com conceitos e temas específicos ao invés de objetos e fatos percebidos através da experiência prática, a fim de dar sentido aos elementos percebidos na primeira fase.²

A interpretação iconológica faz o reconhecimento de espaço-tempo da produção da obra — ela identifica um momento histórico, um contexto social e um local que influenciam nos símbolos e significados da obra. É nela que se encontram os conteúdos mais essenciais e os significados mais intensos de uma obra de arte. Panofsky diz que o equipamento de interpretação dessa fase é a intuição sintética, ou seja, a familiaridade com tendências essenciais da mente humana.³

Desse modo, entendendo a imagem como uma fonte legítima para o estudo da História, e com o auxílio do método iconográfico, este artigo busca analisar obras de Paul Nash a fim de captar a representação de morte em suas paisagens da Primeira Guerra Mundial.

¹ PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2017. (1955). pp. 55-58

² *Ibid.*, pp. 58-62

³ *Ibid.*, pp. 62-64

1. OS ARTISTAS OFICIAIS E A ARTE DE GUERRA

As artes visuais estavam inseridas desde os anos iniciais do conflito, isso porque surgiu como produto dele. Inicialmente, os artistas plásticos exerciam uma produção diferente do que se entende como Arte de Guerra — ela obedecia a um dever estritamente bélico: a camuflagem. Essa era uma seção inédita dos exércitos, criada na França em 1914 e oficializada em 1915, e tinha por objetivo confundir e despistar o oponente, o que se tornou crucial diante de uma guerra de trincheiras.⁴ A camuflagem cumpria com sua intenção a partir da pintura e disfarce dos armamentos, peças de artilharia (como os canhões), tanques, aviões e outras engenharias. As formas e cores utilizadas nesse processo se assemelhavam à paisagem local, principalmente quando observadas à distância, na perspectiva do adversário. As pessoas designadas a esse setor eram pintores, assim como pioneiro da técnica, Lucien-Victor Guirand de Scévola. Mais tarde, outros exércitos beligerantes constituíram suas próprias seções de camuflagem.

Diferente da camuflagem, a propaganda não era ativamente utilizada pelos militares. Era um instrumento de influência e mobilização civil, deliberada pelos governos envolvidos no conflito. O objetivo da propaganda por parte de um governo era, de forma geral, construir uma opinião pública favorável diante de sua participação na Primeira Guerra. Nesse sentido, eram utilizados todos os instrumentos de comunicação disponíveis à época, como cartazes, pôsteres, desenhos e outros meios que servissem para atingir a atenção do público.

A arte de propaganda era responsável por cativar o público visualmente, e para isso, usavam-se elementos que reforçavam o sentimento de patriotismo, como pessoas vestidas nas cores da bandeira do país e frases que demonstraram a necessidade de servir a nação, com a intenção de recrutar homens para os exercícios militares ou mesmo para ridicularizar a imagem de países oponentes. A arte de propaganda teve crescimento significativo com o avanço da guerra, sendo responsável por uma interpretação mais comercial do conflito.

Essa foi a primeira guerra moderna que envolveu nações inteiras, não apenas seus exércitos. A opinião pública e a moral civil se tornaram, de repente, fatores vitais na força de combate de uma nação, e em cada país a propaganda foi direcionada tanto para os formuladores de políticas quanto ao público geral a quem os formuladores de política eram responsáveis — e a quem eles procuravam para o trabalho nas indústrias de guerra e mão de obra nas Forças Armadas (Harries, 1983, p. 5, tradução nossa)

⁴ GONÇALVES, Carlos da Silveira. Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Um pintor na Grande Guerra. Lisboa, Portugal: Universidade Nova de Lisboa, 2016. p. 88

Embora alguns países, como a França e a Alemanha, já contassem com um histórico de pintura de batalha, pintores militares e museus do exército, durante a Grande Guerra e diante de sua dimensão, os países imersos nele estavam priorizando o trabalho militar. Até então, o papel da arte na guerra era significativo, mas limitado às seções de camuflagem e propaganda, sem maiores contribuições para as artes visuais e seus movimentos artísticos. Assim, com o caminhar do conflito, a função dos artistas e de suas produções deixaram de estar limitados à camuflagem e propaganda. É nesse sentido que começam os investimentos governamentais para as pinturas militares.

Em 1917, os principais países envolvidos na guerra passaram a incentivar a produção de artes da guerra a fim de construir uma memória nacional de suas participações no conflito.⁵ É a partir disso que o título de “Pintor de Guerra” passa a existir. Esse cargo, na maioria das vezes, estava ligado a alguma unidade do exército ou ministério da defesa. Cada país foi responsável pela criação de seus programas de incentivo à produção de arte e dos comitês de pintores de guerra. “Os britânicos, canadenses e australianos estavam entre os primeiros a reconhecer o valor da arte de guerra, mesmo que os programas oficiais tenham demorado um pouco para serem criados” (Cornebise, 2015, p. 6, tradução nossa).

Os anos de confronto, bem como os comitês de artistas de guerra, resultaram num vasto número de produções artísticas e que hoje são importantes objetos de estudo da época. Não obstante a guerra, esse momento foi um dos motivadores para o surgimento de novos movimentos artísticos, como o dadaísmo e o surrealismo. As produções da Primeira Guerra Mundial são responsáveis pela representação da vida no campo de batalha ou até mesmo da sociedade e das suas relações, tornando-se testemunhos de um evento que transformou a história.

Muitos artistas de diferentes países, como os do Reino Unido, ganharam notoriedade com suas pinturas da Grande Guerra. Otto Dix, pintor e militar alemão, entrou em evidência após o fim do conflito. Com sua experiência na frente de guerra, buscou pintar as batalhas em sua realidade, indo contra a idealização da Primeira Guerra Mundial implantada no pós-guerra na Alemanha.⁶

O pintor francês Fernand Léger também ganhou destaque após o fim da guerra. A experiência da Primeira Guerra mudou a sua compreensão sobre a vida cotidiana. Para ele, a pintura podia englobar tudo que vinha com uma guerra, fosse causa ou consequência.⁷

⁵ GONÇALVES, 2016, p. 73

⁶ *Ibid.*, p. 102

⁷ PERL, Jed. Paris Without End. On French Art Since World War I. New York: Arcade Publishing, 2014. (1988). p. 76

2. OS ARTISTAS BRITÂNICOS NA PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

Assim como em outros países, a primeira atitude do governo britânico ao eclodir da guerra, em 1914, foi criar uma agência de propaganda de guerra, a *War Propaganda Bureau*, chefiado por Charles Masterman, político do partido liberal e membro do parlamento britânico. Mais tarde, a agência de propaganda ficou conhecida como Departamento de Informação. Até 1917, o investimento em propaganda acontecia principalmente no exterior. Essa foi, de certo modo, uma alternativa encontrada pelo governo britânico em responder à campanha intensiva da Alemanha que acontecia desde o início da guerra. A propaganda alemã buscava conseguir o suporte de países que até então estavam neutros, especialmente os Estados Unidos.⁸

Em 1916, devido ao crescimento exponencial do confronto armado, o Reino Unido instituiu o *Military Service Act*, lei britânica que tornava obrigatório o alistamento militar. A fim de evitar a obrigatoriedade do alistamento, o desenhista Muirhead Bone se esforçou arduamente para conseguir apoio oficial ao esquema de Artistas Oficiais de Guerra. Em agosto do mesmo ano, partiu para a frente como tenente e primeiro artista oficial de guerra britânico, título cedido por Masterman. Entre 1916 e 1918, muitos artistas foram convidados ou pediram para participar do Programa de Artistas de Guerra, como Francis Dodd, Eric Kennington e William Orpen.⁹

Muitos dos artistas conhecidos pelas suas obras da Primeira Guerra possuíam formação na *The Slade School of Art*, em Londres, como uma característica em comum. A academia de artes, fundada em 1871 na *University College London*, foi berço das habilidades artísticas de muitos artistas britânicos, como Christopher Nevinson, Dora Carrington, Mark Gertler, Stanley Spencer e Paul Nash. Esses cinco artistas faziam parte da mesma geração de estudantes da escola de artes e estavam inclusos no que o professor de desenho Henry Tonks chamou de a última “crise de genialidade” da Academia.¹⁰

Em 1917, outros artistas oficiais de guerra foram contratados, entre eles Nevinson. Antes de ser contratado, o pintor, que já havia servido ao exército britânico algum tempo antes, estava amedrontado com a possibilidade de voltar às zonas de guerra devido à lei de serviço militar. Ele foi afastado dos serviços militares por motivos médicos, e devido a situação, passou a buscar alguma alternativa de ser isento do serviço obrigatório, entre elas

⁸ HARRIES, Meirion; HARRIES, Susie. *The War Artists: British Official War Art of the Twentieth Century*. London: Michael Joseph in association with the Imperial War Museum and the Tate Gallery, 1983. p. 5

⁹ HAYCOCK, David Boyd. *A Crisis of Brilliance: Five Young British Artists and the Great War*. London: Old Street Publishing, 2010. p. 346.

¹⁰ *Ibid*, p. 13

contatar Masterman e Eddie Marsh, no intuito de tentar, ainda relutante com a ideia, a possibilidade de fazer parte do setor de camuflagem. Em abril, o ex-aluno da *Slade*, Christopher Richard Nevinson foi aceito no programa como artista oficial de guerra, sem patente ou salário, e em julho foi enviado à França.¹¹

Os pintores possuíam liberdade de produção, isto é, o Departamento de Informação e o Ministério de Guerra não interferiram nos processos artísticos com sugestões, embora alguns pedissem instrução a Masterman, como o próprio Nevinson e Eric Kennington. Esse é um dos pontos que evidencia a relevância que o governo britânico depositava aos registros históricos que estavam sendo produzidos, mas também era uma possibilidade de demonstrar que os traços de autoritarismo não eram tão fortes como na cultura alemã.¹²

Os trabalhos até então eram divulgados em exposições, álbuns de litografia e revistas, como a *British Artists at the Front*. Porém, a maior iniciativa britânica referente a Arte de Guerra surgiu em 1918, o *British War Memorials Committee*, que assumiu o programa da *War Artists Advisory Committee*. Essa iniciativa, criada por Lord Beaverbrook e o Ministério da Informação, se assemelhava muito à realizada pelo governo canadense, anos antes, o *Canadian War Memorials Fund*. O comitê passou a encomendar obras históricas e memórias da guerra, a maior parte delas sendo em dimensões padronizadas.¹³

Aconteceu na *Royal Academy*, entre 1919 e 1920, a exibição de muitas das obras encomendadas pelo comitê, denominada *The Nation's War Paintings*. Com a boa recepção da crítica, essa exibição foi um dos principais fatores na valorização da arte moderna britânica, isso porque as obras expostas estavam entre as mais impactantes da Primeira Guerra Mundial.¹⁴ A coleção foi adquirida pelo *Imperial War Museum*, em Londres.

Outros artistas, como Gilbert Spencer, John Nash e David Bomberg, também foram de grande relevância para a arte da Primeira Guerra Mundial. Um fato é que o Reino Unido foi berço de uma das artes de guerra com maior destaque, um grande marco na arte moderna do país. Todos esses artistas foram responsáveis por criar uma coleção de arte militar de tamanho impressionante e muito importante para a história e cultura do país. Existem museus e galerias, o Museu Imperial de Guerra, por exemplo, que são responsáveis por expor as principais obras de arte e outros documentos da Primeira Guerra.

¹¹ HAYCOCK, 2010, p. 345

¹² *Ibid.*, pp. 346-347

¹³ GONÇALVES, 2016, pp. 80-81

¹⁴ HAYCOCK, *op. cit.*, p. 388

3. PAUL NASH: TRAJETÓRIA E MEMÓRIA

Paul Nash nasceu em 11 de maio de 1889, numa família de classe média, em Kensington, Londres. Junto de seus dois irmãos mais novos, John e Barbara, cresceu em Earls Court.¹⁵ Embora vivesse na cidade, sua relação sensível com a natureza começou logo na infância: ao brincar nos jardins de Kensington, ao visitar a fazenda dos avós e tios. Ao longo de sua juventude, a vivência no campo e a experimentação da natureza fizeram com que Paul despertasse profundo interesse em paisagens, o que mais tarde iria compor pontos importantes da sua personalidade e profissão.¹⁶

A educação de Nash sempre foi um desafio: não se adaptava ao método convencional de educação. A sua família possuía um histórico de carreira naval, então, era como se estivesse “destinado” à marinha, mas não se adaptou à escola preparatória da marinha e acabou por falhar em todos os testes de admissão. Só após suas falhas tentativas de educação profissional, interessou-se pela arte. Embora desde cedo já possuísse visão sensível, o seu impulso artístico surgiu tarde, se comparado ao de outros pintores.

A vida de Nash não havia sido circundada pela arte, seu contato era bastante restrito. Quando desenvolveu interesse pela arte, sobretudo a ilustração, não possuía nenhum talento genial para o desenho. Aos 17, passou a frequentar a *Chelsea Polytechnic*. Aos dezenove, tinha aulas na *London County Council's School of Photo-Engraving and Lithography*. Inicialmente, Nash não era um aluno destaque nos seus estudos de arte, no entanto, era um aluno dedicado. Ainda calouro no estudo da arte e não tão bom nos desenhos, Nash percebeu o seu fascínio pela natureza e paisagem, desenvolvendo seu estilo único de arte. Foi a partir daí que passou a ter mais referências de artistas e movimentos que apreciavam as formas e padrões naturais, tanto das artes visuais, como da literatura.¹⁷

Em 1910, organizou sua primeira exposição e ingressou na Academia Slade aos vinte e um anos, junto de pintores que ficaram na cena da arte britânica por décadas. A sua primeira exposição, embora pequena, conquistou nomes notáveis da crítica e da arte, embora vissem que ele precisava de aperfeiçoamento de técnicas. Com o passar do tempo, o trabalho de Paul Nash só melhorou, suas técnicas agora estavam mais maduras e únicas.¹⁸

As primeiras inspirações de Nash foram os pré-rafaelitas, corrente artística inglesa fundada em 1848, e Dante Gabriel Rossetti, pintor britânico e também fundador dessa

¹⁵ GOUGH, Paul. *Brothers in Arms. John and Paul Nash and the Aftermath of the Great War*. Pembroke Road/Bistol: Sansom & Company, 2014, p. 11

¹⁶ HAYCOCK, 2010, pp. 89-90

¹⁷ *Ibid*, p. 91

¹⁸ GOUGH, *op. cit.*, p. 17

corrente. Os pré-rafaelitas surgiram a partir de um incômodo de alguns artistas da *Royal Academy of Arts* com o academicismo clássico e neoclássico da arte, e buscavam o retorno da estética vista no renascimento da Itália do século XV. O grupo levava esse nome em razão de Rafael, pintor responsável por modificar a academia inglesa.

Os trabalhos de Nash, até então, eram em aquarela ou desenhos. “Meu método de expressão ainda era muito limitado e consistia quase inteiramente de desenhos feitos em pincel e tingidos com lavagem de bistre e azul” (Nash, 1949, p. 139, tradução nossa). Uma das obras que marcou esse seu período artístico é *A Lane in Blue*, de 1910, feita em lápis, giz e lavagem em papel creme. O artista pintou alguns retratos nos quais notavam-se técnicas parecidas às de suas inspirações, principalmente as de Dante Gabriel Rossetti, como o seu desenho a lápis de 1910 intitulado *Barbara*, nome de sua irmã.

De sua geração da Slade, Paul foi o primeiro a se alistar com a eclosão da guerra, em 1914. Esse não era o seu desejo, no entanto. Nash agora era casado com Margaret Nash, e servir ao exército britânico em uma guerra de dimensão nunca vista antes não estava entre suas prioridades, até por uma questão de princípios. Se juntou à Rifles dos Artistas, uma unidade voluntária, e ficou em serviço doméstico até fevereiro de 1917, quando foi convocado a servir no saliente de Ypres, Bélgica, como artilheiro.¹⁹

O tempo que Nash passou em Ypres foi incomumente tranquilo, mas em maio, caiu em uma trincheira, deslocou uma costela e foi enviado para casa.²⁰ Ele usou a sua volta para casa para trabalhar em seus rascunhos feitos durante os meses que passou servindo o exército. Em outubro, Paul Nash foi formalmente afastado do exército e recebeu o título de artista oficial de guerra, sendo designado de volta às trincheiras.²¹

Antes da guerra, o artista passou por algumas inseguranças em relação à sua arte, pois sentia que havia caído na previsibilidade com suas paisagens e árvores. Certamente, o seu tempo na linha de frente o tirou de qualquer padrão que tivesse anteriormente. O que marcou a mudança de estilo de Nash foi a exposição de alguns pequenos desenhos na *Goupil Gallery*, desenhos esses que não tinham paisagens iluminadas e divinas, mas sim troncos quebrados e o Saliente de Ypres esburacado. Entretanto, a guerra não estava tão explícita nesses primeiros trabalhos como seria posteriormente.²²

¹⁹ HAYCOCK, 2010, p. 251

²⁰ HARRIES, 1983, p. 52

²¹ GOUGH, 2014, p. 38

²² *Ibid*, p. 37-38

Uma dessas primeiras obras de Paul Nash, intitulada *Chaos Decoratif*, indica através do seu título que o artista ainda via beleza nos troncos caídos, mesmo que não fossem mais as árvores bonitas e com vida.²³

Após voltar às trincheiras como artista oficial, as suas pinturas e desenhos passaram a mudar, principalmente em técnica. A sua visão sensível da natureza somada a sua experiência como soldado resultaram em obras de estilo muito singular, diferentes das de outros artistas, como Nevins. O tempo que passou observando e pintando as paisagens durante a guerra afetou sua percepção de morte, fazendo-a ser um elemento implícito nas suas obras do período. A natureza inapta tornou-se uma característica ligada à Nash a partir daí.

Contudo, seu vínculo com a morte era mais antigo. Em 1910, os irmãos Nash perderam sua mãe, Caroline. Ela estava mentalmente doente desde 1900 e por esse motivo, havia se tornado ausente na educação e na vida dos filhos. “Seu fascínio pela morte também decorre de uma convicção de que isso o ajudaria a recuperar a ternura materna da qual ele havia sido privado” (Wilcox, 2010, p. 19, tradução nossa). Dito isso, percebe-se que as representações de morte de Nash advinha não só da experiência como soldado durante a guerra, mas também do seu núcleo familiar.

Outro evento traumático em sua vida, foi a morte de seu pai. Nash tinha certa conexão com o pai, William, que morreu de pneumonia. Durante o tratamento da mãe, Paul Nash deu suporte ao pai não só financeiro mas também emocional, a fim de evitar que os irmãos passassem pelo pior. Embora o apoio dado e a ligação que sentia com pai, Nash não teve muito ajuda emocional vinda dele, que era emocionalmente distante e tímido.²⁴

Por muito tempo, Nash continuou em evidência no cenário artístico britânico, explorou outros estilos, como o expressionismo, e acabou tornando-se também um grande nome do surrealismo britânico. Durante a Segunda Guerra Mundial, produziu algumas outras artes de guerra em seu repertório, como a pintura a óleo *Totes Meer (Dead Sea)*, de 1941. Paul Nash foi um homem sensível, filho, irmão e marido, que escrevia poesia, possuía ressentimentos e frustrações — fatores esses que o tornaram o artista renomado que foi. Morreu em 1946, aos 57 anos, de ataque cardíaco enquanto dormia.²⁵

²³ GOUGH, Paul. Cultivating dead trees: The legacy of Paul Nash as an artist of trauma, wilderness and recovery. Publicado online em Journal of War & Culture Studies, 2011. p. 9

²⁴ *Idem*, 2014, pp. 14-15, 86

²⁵ *Ibid*, p. 125

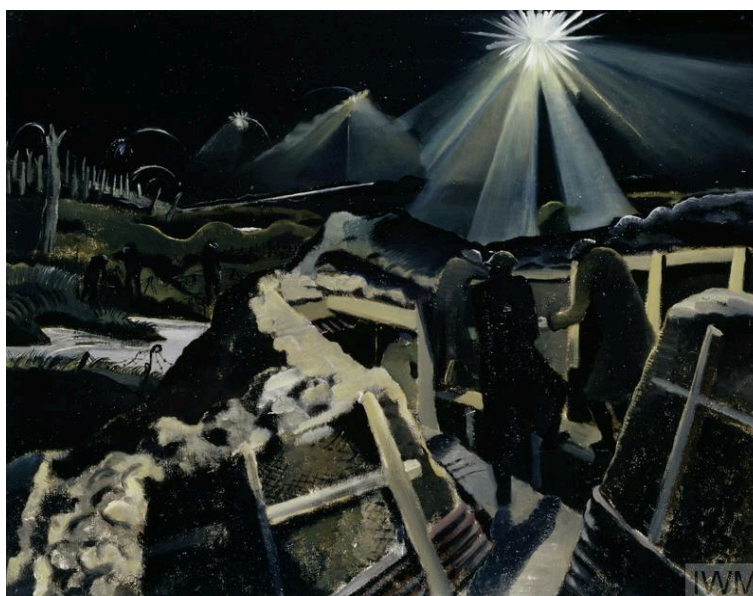
4. A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL NA VISÃO DE NASH

As obras *The Ypres Salient at Night*, *The Field of Passchendaele* e *Spring in the trenches*, *Ridge Wood, 1917* de Paul Nash, produzidas no contexto da Primeira Guerra Mundial, serão analisadas à luz da metodologia de Panofsky. A análise se inicia na identificação dos elementos visuais na obra (descrição pré-iconográfica), segue para o reconhecimento das imagens, símbolos e motivos (análise iconográfica) e, por fim, encontra os significados e conteúdos intrínsecos da obra (interpretação iconológica). Como as obras de Panofsky em sua maioria trata-se de paisagens e natureza infértil, foram selecionadas pinturas que possibilitam a utilização da metodologia de forma mais completa, isso porque trabalhar com paisagens pode reduzir o resultado da análise, como explica Patricia Maria Borges:

Para uma correta análise e interpretação iconográfica em sentido mais estrito é necessária a identificação correta dos motivos e a análise de imagens, histórias e alegorias. A menos que estejamos falando de obras de arte em que se pode resumir a análise como transição direta do motivo para o conteúdo, como no caso da paisagem e da natureza morta, e nestes casos, o conteúdo é o próprio motivo. (2022, p. 207)

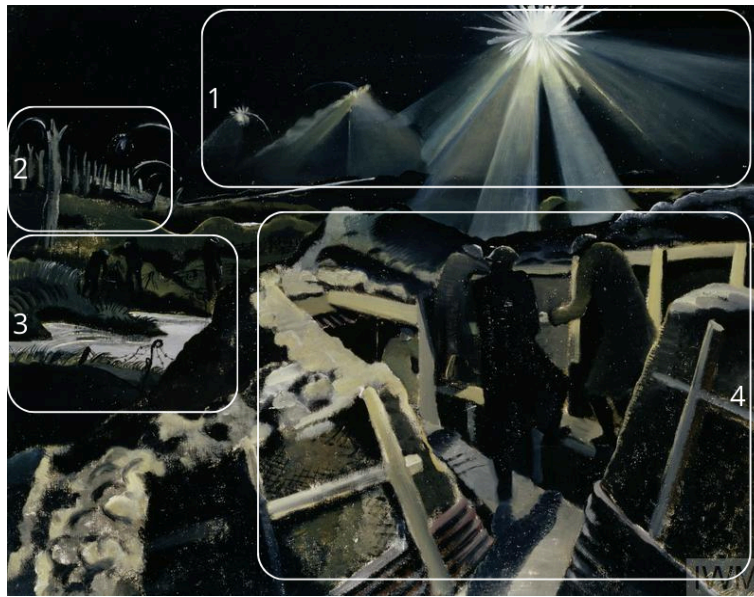
4.1 O SALIENTE DE YPRES À NOITE

Figura 1 – *The Ypres Salient at Night*



Paul Nash, 1918. Óleo sobre painel. Dimensões 711 mm x 914 mm. Localizada na coleção de Imperial War Museum, em Londres (Número no Catálogo Digital: Art.IWM ART 1145).

Figura 2 – Cenas de *The Ypres Salient at Night*



Ao observar a pintura (Figura 1), percebe-se que a parte superior da tela dispõe de um fundo escuro, indicando o período noturno da cena. Na cena 1, diante do céu escuro, encontram-se granadas explodindo, a luz emitida por elas menos intensa gradualmente da direita para a esquerda, sendo as últimas muito sutis.

Abaixo e em posição oposta às granadas, na cena 2, está um bosque ao fundo, com suas árvores agora mortas, restando apenas os troncos secos e escuros. Há um tronco de árvore posicionado mais à frente, distante do bosque. Na cena 3, abaixo desse tronco estão três homens, um pouco dispersos e de costas, caminhando na direção oposta à uma cratera alagada.

Pode-se notar uma trincheira com paredes de terra sustentadas por madeiras e arames, da direita para a esquerda, ocupando a parte inferior da tela. Na cena 4, em ação na trincheira, há um grupo de três soldados. Observa-se que o primeiro deles está em posição de ataque, recostado no parapeito com a cabeça mais baixa e braços para frente, indicando que segura algum tipo de arma. Os outros dois estão logo atrás, ainda em movimento, partindo para suas posições de defesa.

É possível constatar que existem elementos angulares que compõem a pintura, como os feixes de luz das granadas. Principalmente na granada dianteira, é possível perceber que o feixe de luz parte de um mesmo ponto e segue em várias direções formando diferentes ângulos. Esse comportamento da luz provoca a sensação de potência da granada. A profundidade é perceptível através do contraste de luz e sombra, da disposição dos elementos na obra. Outras formas presentes na obra são responsáveis por diferentes efeitos no

observado, como a impressão de desordem e caos, sendo eles a disposição da trincheira na diagonal e alternando ângulos, a sinuosidade do solo e o movimento dos soldados. As maiores evidências de textura estão no terreno irregular e nas paredes das trincheiras. A paleta de cores predominantemente escura, com tons de cinza e marrom, impõe a dramaticidade na cena, sobretudo pelo contraste evidente com as cores claras vindas das granadas.

A pintura é a representação de Paul Nash de um cenário de batalha da Primeira Guerra Mundial. *The Ypres Salient at Night* representa um campo de batalha iluminado por granadas durante a noite. Esse fato fica evidente pela composição da obra em sua totalidade, com a presença da trincheira (forte elemento da Grande Guerra), dos combatentes e da granada iluminada. Entretanto, a obra é uma representação do efeito humano sobre a natureza, apresentando a destruição da paisagem. Embora essa produção de Nash tenha uma representação da natureza inábil muito sutil, em segundo plano, esse é um componente indispensável para sua composição.

Além de ser a maior característica do pintor, o bosque agora assolado e o solo degradado como componentes secundários da obra refletem o desprezo dos exércitos por aquilo que acabava morto, sobretudo a natureza, que em contexto de guerra resalta sua vulnerabilidade e insignificância diante das ações do homem. Em termos de influências, pode-se perceber como o trabalho de J.M.W Turner impactou a percepção de paisagem de Paul Nash. Embora sejam diferentes em muitos aspectos, a paisagem em segundo plano, fora do foco principal, é um grande detalhe nas obras de Turner, bem como o emprego da iluminação.

Como já mencionado, esse é um cenário de batalha da Primeira Guerra Mundial. Essa criação de Nash retrata uma área da cidade de Ypres, na Bélgica: a Saliente de Ypres. O termo “Saliente” em razão do terreno possuir nivelamento baixo e pantanoso, sendo assim, geograficamente muito vulnerável aos ataques. Era um território mais difícil de se defender, principalmente por possuir muita lama e ser facilmente inundado. A Saliente, durante a noite, recebia com constância granadas de luz e foguetes sinalizadores, agravante nas condições de combate, deixando os soldados mais desorientados. Esse lugar, foi cenário de três batalhas durante a Primeira Guerra Mundial, a última delas mais conhecida como batalha de Passchendaele. A ideia executada pelo pintor foi produto de uma experiência própria: Nash serviu nas frentes de Ypres em 1917.

As batalhas de Ypres marcam momentos intensos para os britânicos durante a guerra. A primeira batalha, por exemplo, foi a última ação da Frente Ocidental, no outono de 1914, e

foi responsável por um número alto das baixas do exército britânico e acabou com boa parte do que havia restado da Força Expedicionária original. Além disso, esse momento foi marcado pela escassez de munição que preocupava todos os países beligerantes, um dos fatores que influenciou no fim da batalha.²⁶

Já a segunda batalha, que aconteceu entre 22 de abril e 25 de maio de 1915, se mostrou extremamente letal. A guerra e a situação nas trincheiras ganharam uma dimensão ainda maior com o uso de gases venenosos contra as Potências Centrais, como o gás cloro. Ao final da batalha, os alemães haviam garantido o controle de todo o leste de Ypres, e devido ao uso de gás, a morte de cerca de 59 mil britânicos.²⁷

Embora o artista não tenha servido o exército britânico durante as batalhas na Bélgica, a preferência do pintor em reproduzir Ypres demonstra o reconhecimento e lembrança do local e das experiências como combatente. Além disso, é importante lembrar que Nash voltou às trincheiras como artista oficial em outubro de 1917, algumas semanas antes do fim da batalha de Passchendaele. Certamente, a arte de Nash foi impactada pelas suas experiências individuais em campo de batalha e pela percepção de outras pessoas que viveram a luta armada, fossem artistas ou apenas militares em função. A sua percepção de morte na obra não está nas trincheiras ou na própria cena do conflito, mas no solo e nas árvores. Refere-se a uma morte não natural e um ambiente que se tornaria inapto ou difícil de recuperar naturalmente, de acordo com o ciclo da natureza.

Quando se entende a arte como uma expressão de sentimentos e também a relação do artista com o trauma, é possível entender um pouco mais de seus motivos para as árvores estarem pouco presentes e ao fundo da tela. Quer dizer, esse elemento estar distante do observador, implica em uma certa capacidade de Nash em reprimir a perda e o trauma vividos. Além de que a presença das outras cenas na imagem explicitam uma certa necessidade de ignorar esses sentimentos, como um lembrete de que coisas maiores aconteciam ao seu redor.

²⁶ SONDHAUS, Lawrence. A Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Editora Contexto, 2013. pp. 98-99

²⁷ *Ibid*, pp. 154-156

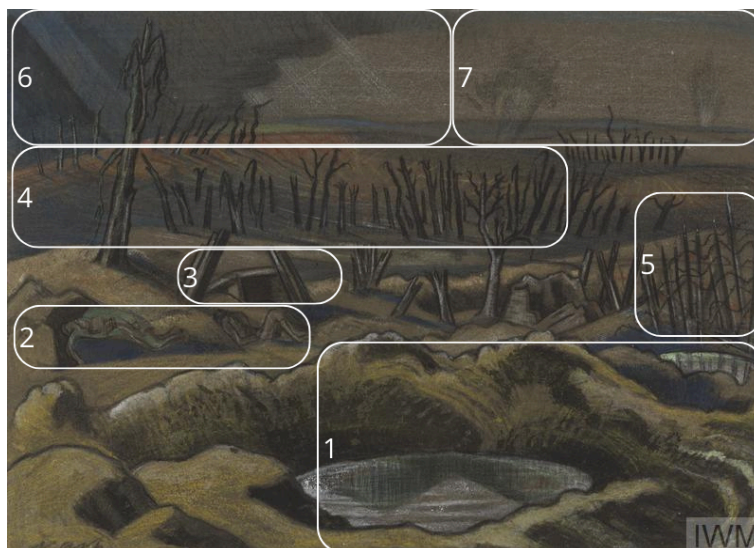
4.2 O CAMPO DE PASSCHENDAELE

Figura 3 – *The Field of Passchendaele*



Paul Nash, 1917. (Aquarela e giz sobre papel. Dimensões 260 mm x 355 mm. Localizada na coleção de Imperial War Museum, em Londres - Número no Catálogo Digital: Art.IWM ART 1150)

Figura 4 – Cenas de *The Field of Passchendaele*



Na cena 1, notam-se crateras inundadas em primeiro plano, e à esquerda, na cena 2, dois corpos caídos, soldados mortos em batalha representados de forma mais abstrata. Na cena 3, está uma já destruída estrutura sutil de tijolos, antes sendo a entrada um abrigo. Ao fundo, na cena 4, estão as árvores simbólicas de Nash — sem vida, secas, partidas ao meio. Na cena 5, há uma pequena cerca de arame farpado, que diante da perspectiva em que se

encontram, assemelha-se com os tocos de árvores encontradas no bosque. No horizonte, existem duas situações: a cena 6, onde uma nuvem grande e preta se espalha, e duas granadas explodindo, na cena 7. Apesar dos tons escuros utilizados na obra, inclusive no céu, trata-se de uma cena diurna. Isso pode ser percebido através de raios sol muito sutis acima da nuvem escura (cena 6). Entretanto, devido à densidade da fumaça espalhada pelo ar, a luz não consegue iluminar o cenário. As cores principais são o verde, o marrom e o cinza, e são responsáveis por reproduzir uma atmosfera mais sombria, salientando a paisagem fúnebre.

A perspectiva da obra traz a sensação de que existem “camadas”, em cada plano há um elemento ou ação. O relevo do solo, desenhados um acima do outro, com linhas firmes, delimitam a distância entre eles. Essa distância causa a sensação de que o observador da imagem está longe o suficiente das granadas explodindo ao fundo do desenho.

A paisagem da cidade belga, Passchendaele, tem alguns elementos adicionados à natureza assolada. Essa obra se difere das mais famosas de Nash — não em conteúdo, mas em técnica: o desenho foi feito em papel, com giz e aquarela. Os relevos, camadas e disposição das árvores do desenho se assemelha ao trabalho *Early Mornings* (1895) de Samuel Palmer. Entretanto, a obra de Palmer é o oposto de *The Field of Passchendaele* em relação à natureza. *Early Mornings* aborda a natureza no seu sentido mais profundo: viva, saudável e intensa.

Nessa obra, fica notória a intencionalidade do artista na quantidade de árvores e na forma com que foram dispostas. Aqui, esse cenário parece ter sofrido ainda mais a ação humana durante a guerra, então todas as árvores estão mortas e o solo está ainda mais degradado. Lê-se, assim, que a morte está em evidência na visão de Paul Nash. O fato de a figura humana viva não estar presente na obra, infere a sensação de abandono da natureza, e fica muito claro que o estado da paisagem se deve ao comportamento humano.

Além disso, os corpos sem vida presentes na obra são quase imperceptíveis, como se estivessem se passando por um dos elementos da natureza morta, quase que fundidos. Isso mostra que em certo momento a morte do homem e da natureza se encontram, tendo o mesmo fim (seja ele parte do ciclo da vida ou não). Além de estarem “camuflados” na natureza, outro aspecto que não permite o observador a expressar qualquer sentimento sobre os corpos caídos é o fato de estarem na ausência de rostos e expressões. Uma ideia também transmitida pelo desenho é que acontecia o avanço das tropas militares — embora a paisagem

do primeiro plano esteja assolada, as granadas estão distantes dela, o que implica em granadas que explodiram ali anteriormente e seguiram sendo ativadas ao longo do caminho.

The Field of Passchendaele, é a retratação de um campo próximo à Passchendaele, Bélgica. Passchendaele, nomeia a última batalha de Ypres durante a Primeira Guerra Mundial, que ocorreu entre 31 de julho e 10 de novembro de 1917. Essa foi a batalha de maior custo para o Reino Unido, resultando em cerca de 245 mil baixas britânicas. Ao final dos três meses e meio de batalha, os aliados obtiveram a vitória.²⁸ A representação de Nash do campo belga se mostra bastante fiel às fotografias da guerra. Por ter voltado às trincheiras em outubro, o pintor pôde visualizar os efeitos da batalha de Passchendaele de um modo bastante fiel. O número baixo de figuras humanas na obra é, também, um retrato da quantidade alta de baixas dos aliados durante a batalha.

4.3 PRIMAVERA NAS TRINCHEIRAS

Figura 5 – *Spring in the trenches, Ridge Wood, 1917*



Paul Nash, 1918. (Óleo sobre tela. Dimensões 609 mm x 508 mm. Localizada na coleção de Imperial War Museum, em Londres - Número no Catálogo Digital: Art.IWM ART 1154)

²⁸ SONDHAUS, 2013, pp. 289-290

Figura 6 – Cenas de *Spring in the trenches, Ridge Wood, 1917*



Na pintura de Nash (Figura 5), estão três soldados britânicos em uma trincheira na cena 1. Na esquerda, um deles está encostado na parede da trincheira. Na direita, estão os outros dois, um sentado com a mão sobre a cabeça, e o outro de pé, de costas para o espectador, olhando para a paisagem que se tem adiante. Acima, na cena 2, nota-se um bosque sob um solo com bastante relevo e ao fundo, na cena 3, estão uma série de colinas sobrepostas.

É possível enxergar na cena 4 um bando de pássaros e na cena 9 um pássaro voando sozinho. Na cena 5 estão uma placa e o restante de um arame farpado. Nas cenas 6 e 7 estão duas estruturas de tijolos, indicando as entradas de um abrigo. Ao fundo, na cena 8, mais próximo das colinas estão algumas poças d'água, deixando a impressão de chuva recente. Diferente das obras anteriores (Figuras 1 e 3), as cores dessa obra são mais abertas, vívidas, deixando-a menos mórbida. A obra foi pintada na vertical, o que promove a sensação de que o horizonte pode ser visto com mais clareza.

Spring in the trenches, Ridge Wood, 1917 é uma obra que carrega detalhes até mesmo no nome. Trata-se de um dia de primavera no ano de 1917. Por se tratar da primavera, algumas das árvores estão começando a apresentar vida, folhas novas estão brotando. Esse não é o único aspecto diferente na pintura quando comparada com as outras fontes: o céu está em um azul vibrante, as nuvens estão em seu natural. Há uma variação de cores no solo, as

árvores perderam um pouco da cor marrom fria vista anteriormente. Isso é, apesar de ser uma paisagem de guerra, Nash a representou de uma forma em que a devastação e a morte da natureza estão “mascarados” pelas cores da primavera. A pintura não deixa de ser realidade: em algum ponto, era óbvio que mesmo com exércitos prontos para avançar uns aos outros, de certa forma, a vida continuaria ao redor. Os soldados parecem bastante calmos, em posição de descanso, o que transmite a ideia de um dia tranquilo de batalha. Não existe nenhuma granada e nada reflete uma situação de perigo. O sentimento que a obra motiva é de alguma forma, esperança e renovação.

Outros aspectos podem ser percebidos e comparados com outros, como por exemplo os detalhes da trincheira quando comparados aos da *The Ypres Salient at Night* (Figura 1). Há também uma disposição de elementos que separa o homem e sua ação da natureza - na parte de baixo estão os soldados britânicos e acima deles está a paisagem — criando o contraste e ambiguidade entre os dois elementos, como se separasse o agente e o efeito, ou mostrasse a beleza da primavera e a hostilidade que a trincheira representa.

Um ponto em comum entre as três obras de Nash (Figuras 1, 2 e 3) é o local, o que possibilita interpretar a sua fascinação com a paisagem de Flandres. Enquanto servia no Saliente de Ypres, Nash passou a observar não só os efeitos da guerra, mas também a natureza. Ele notava as cores, o solo e principalmente as árvores. A pintura (Figura 3) reflete muito que ele estava sentindo na época, além de suas percepções da natureza. Em sua autobiografia *Outline* (1949), Nash descrevia as inúmeras sensações de estar nas trincheiras por cartas. Um trecho que se relaciona a pintura *Spring in the trenches, Ridge Wood, 1917* é:

As árvores mais partidas ainda assim haviam brotado em algum lugar e, no meio disso, das profundezas do coração ferido da floresta, exalava a canção pulsante de um rouxinol. Ridícula e louca contradição! Não se sabe o que é mais absurdo, a Guerra ou a Natureza... (1949, p. 187, tradução nossa)

A primavera de 1917 foi um período importante para a história da Frente Ocidental, mesmo que os Aliados não estivessem em seu melhor momento.²⁹ Ridge Wood foi um bosque localizado no saliente de Ypres, parte oeste de Flandres, na Bélgica. As colinas presentes na obra, chamadas de colinas de Passchendaele, eram um território bastante disputado pelos alemães durante as duas últimas batalhas da frente belga. Em 1915, uma parte desse território foi escolhida para funcionar como cemitério de linha de frente. Em 1918, durante a primavera, a frente alemã avançou novamente para a Ridge Wood e em julho do mesmo ano, a floresta foi destruída.

²⁹ Cf. SONDHAUS, 2013. pp. 284-289

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história das imagens revela-se um campo amplo de pesquisa para o campo da história, bem como a história da arte e as artes visuais. Os recursos pictóricos são um documento de análise válido, sendo essencialmente produções que permanecem além do tempo e que possuem a habilidade de contextualizar períodos históricos, expressões culturais e relações sociais, tornando-os assim, uma opção de objeto primário de investigação historiográfica. No âmbito da Primeira Guerra Mundial, os trabalhos de artes visuais se tornaram importantes objetos para a memória da guerra e funcionam como documentos de análise do período.

Em conclusão, percebe-se que a relação de Paul Nash com as árvores e paisagens estavam para além da sua experiência na guerra, entretanto, essa experiência radicalizou seu trabalho. Mesmo com seu curto período na frente de guerra como soldado-artista, as suas produções sobre a Primeira Guerra Mundial são produtos de uma observação meticulosa da natureza.

Os lugares que foram cenários de batalhas durante a guerra sofreram, inevitavelmente, as consequências de uma guerra de trincheiras. As granadas, os gases e os próprios instrumentos de artilharia foram responsáveis pela degradação de ambientes naturais que, para Nash, eram sinônimos de paz e beleza.

O pintor possuía uma visão única da decadência e renovação e do conceito cíclico de morte e vida através da natureza. Essa percepção fez com que ele atribuísse significados extremamente profundos em relação à morte em suas paisagens. “De todos os artistas britânicos do último século, Paul Nash é talvez aquele mais associado à santidade e beleza das árvores. Absorvendo a ‘falácia patética’ em sua própria essência, ele percebia as árvores como uma extensão de seu próprio corpo” (Gough, 2011, p. 4, tradução nossa).

Ambas, a morte e a resiliência, eram elementos advindos de suas experiências pessoais e sentimentos. Nash conseguiu absorver os traumas e conquistas de forma sensível e até mesmo poética em suas obras, deixando sempre uma parte de si em suas paisagens. O seu fascínio com a natureza vindo desde a infância e com a morte desde a partida de sua mãe, provam como as artes são produtos dos sentimentos, crenças e experiências humanas. É nesse sentido que Nash se torna uma grande referência para outros artistas naturalistas. A pintura de paisagem e de natureza morta foram certamente influenciadas com a história e as obras de Paul Nash.

REFERÊNCIAS

FONTES

NASH, Paul. Spring in the Trenches, Ridge Wood, 1917. 1918. Óleo sobre tela. Dimensões 609 mm x 508 mm. Londres: Imperial War Museum.

_____. The Field of Passchendaele. 1917. Aquarela e giz sobre papel. Dimensões 260 mm x 355 mm. Londres: Imperial War Museum.

_____. The Ypres Salient at Night. 1918. Óleo sobre painel. Dimensões 711 mm x 914 mm. Londres: Imperial War Museum.

BIBLIOGRAFIA

ALPERS, Svetlana. Is Art History? *Daedalus*, vol. 106, no. 3, 1977.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BAXANDALL, Michael. Padrões de Intenção. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BROCKINGTON, Grace. Puppetry and Ambivalence in the Art of Paul Nash, in: KOPANIA, Kamil (ed.). *Dolls and Puppets: Contemporaneity and Tradition*. Varsóvia: The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw, 2018. p. 140-155.

BORGES, Patricia Maria. A Iconografia como metodologia de análise e leitura de obras. São Paulo: Motricidades: Revista da Sociedade de Pesquisa Qualitativa em Motricidade Humana, v. 6, n. 3, pp. 197-212, set-dez. 2022.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CECATTO, Adriano; FERNANDES, Márcio Regis. História e Imagem: Linguagem e Cultura Visual. Teresina: Universidade Federal do Piauí, VI Simpósio Nacional de História Cultural; Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar, 2012.

CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CORNEBISE, Alfred Emile. Art from the Trenches: America's Uniformed Artists in World War I. Texas: Texas A&M University Press, 2015.

GONÇALVES, Carlos da Silveira. Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Um pintor na Grande Guerra. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2016.

GOUGH, Paul. Brothers in Arms. John and Paul Nash and the Aftermath of the Great War. Pembroke Road/Bistol: Sansom & Company, 2014.

_____. Cultivating dead trees: The legacy of Paul Nash as an artist of trauma, wilderness and recovery. Publicado online em *Journal of War & Culture Studies*, 2011.

HARRIES, Meirion; HARRIES, Susie. *The War Artists: British Official War Art of the Twentieth Century*. London: Michael Joseph in association with the Imperial War Museum and the Tate Gallery, 1983.

HASKELL, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past*. New Haven/London: Yale University Press, 1993.

HAYCOCK, David Boyd. *A Crisis of Brilliance: Five Young British Artists and the Great War*. London: Old Street Publishing, 2010.

HUGHES, Gordon; BLOM, Philipp (ed.). *Nothing but the Clouds Unchanged. Artists in World War I*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2014.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Uberlândia, MG: ArtCultura*, v. 8, n. 12, 2006.

MALVERN, Sue. *Modern Art, Britain and the Great War. Witnessing, Testimony and Remembrance*. New Haven/London: Yale University Press; The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2004.

MCKEAN, Dave. *Black Dog: Os sonhos de Paul Nash*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.

NASH, Paul. *Outline: An Autobiography and Other Writings*. London: Faber and Faber, 1949.

PAIVA, Eduardo França. *História & imagens*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017. (1955).

PERL, Jed. *Paris Without End. On French Art Since World War I*. New York: Arcade Publishing, 2014. (1988).

PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. *Narrativas, imagens e práticas sociais: percurso em história cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

SONDHAUS, Lawrence. *A Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

WILCOX, Denys J. *Rupert Lee: Painter, Sculptor and Printmaker*. Bristol: Sansom & Company, 2010.

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

Eu, Maria Clara Alves da Costa, declaro para todos os efeitos que o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “A Primeira Guerra Mundial e o Pincel: Paisagem e representação da morte nas obras de Paul Nash” foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico.

Assinatura do(a) estudante:

Data: